

La pintura contemporánea libia bajo las influencias de las culturas históricas, desde el arte rupestre al islámico tradicional

Visualizar y reflexionar sobre la pintura libia actual requiere hacer referencia a sus fuentes culturales y la riqueza de influencias históricas que comienzan en la antigüedad. Las manifestaciones primitivas tanto de la zona sur del país como las establecidas en las riberas del Mediterráneo han sido fuente de inspiración de la pintura libia, invitándonos a observar y deleitarnos en una realidad representativa de nuestros antepasados, dándonos la posibilidad de interpretar las producciones plásticas que ellos pretendieron en su concepción estilística ... Desde mi punto de vista, la creación pictórica libia toma especialmente influencias de las pinturas rupestres ubicadas en las montañas de Acacos; esto puede verse en diversas obras a comienzos de los años 70 del siglo XX, aunque dicha influencia tendrá más presencia en los años posteriores. La sencillez de los materiales utilizados, el espectro cromático, la armonía y el trazo purista desde un punto de vista plástico de las pinturas rupestres inspiró a estos valores contemporáneos. Este hecho está representado de forma arquetípica en Kandinsky y en su peculiar manera de pintar inspirado en el arte primitivo. La mayoría de pintores libios han pasado por el Tassili con el fin de buscar su identidad artística, si bien pocos llegaron a profundizar en el tema. En todo caso el desierto ha sido sin duda un factor que ha influido comúnmente en nuestros pintores, por la milenaria expansión de las zonas desérticas producida por los cambios climáticos en la zona sur del Sahara

(Fezzan).

Entre los grandes pintores libios modernos debemos destacar a Ali Al Zuek, que ha plasmado en su obra actual simbologías que pertenecen precisamente al periodo de los pastores, representada en las cuevas de Tassili. El artista suele plasmar en su obra los rituales mágicos ancestrales de las cuevas, llegando al misticismo, gracias a su gran capacidad y talento para reproducir las obras rupestres de Tassili transformándolas en una obra actual. Al Zuek es un pintor bastante reconocido por los críticos de su país, y es considerado un artista innovador del antiguo arte rupestre. Tanto Ali Zuek como Al Kilani o Ali Barka, son pintores con gran sensibilidad hacia el dibujo y la pintura; aunque este último fue el primer pintor que plasmó los dibujos de una manera totalmente espontánea de las cuevas de Akakus, tal y como lo podemos apreciar en la obra *Caballo blanco*, de Ali Barka. Por su parte Al Kilani recibió su inspiración de la obras representadas durante el “Período de las Cabezas Redondas”.



**Ali Al-Zuek, *La vida en el mar*
cromático. Acuarela, 30x25cm. 1985,
Trípoli.**



**Yahya Ghanjour, *Acacus*,
30x45.cm. Grabado sobre
plancha de zinc . Facultad
Bellas Artes.1995. Trípoli**

Hoy en día las figuras de Tassili siguen muy presentes en la pintura libia. Encontramos numerosos artistas de recientes generaciones que se inspiran en este tipo de arte rupestre, ya que su epicentro artístico está localizado en las montañas, emplazando sus obras en espacios públicos y galerías privadas. Todos ellos han sido formados en la Facultad de Bellas Artes de Trípoli y desde allí saltaron hacia un horizonte más lejano que al de su territorio natal. Yaheya Ghanjour reproduce este arte rupestre por medio del grabado, sacando la esencia de periodos distintos. Así observamos que su obra está más relacionada con los periodos de las cabezas redondas, el carro y el caballo; así como el de los pastores.

También debemos destacar a los pintores Abdulmagid Abdulrhman, Matug Aborawi y Elham Al-Furyani. Este último plasmó su trabajo inspirado por las cuevas del Tassili durante su estancia en Londres. Todas las obras representadas en espacios públicos y galerías privadas de este autor, muestran, tanto figuras humanas, como de animales de la zona referida y de los periodos también mencionados de los pastores y las cabezas redondas. Utiliza diferentes coloridos y simbologías del Sahara.

Un caso muy especial lo constituye la artista Zahara Bibas, pues para la realización de sus obras utiliza la boca, debido a una discapacidad física provocada por una parálisis en las manos. Esta autora nos transporta a las representaciones de Akakus (Tasili) donde la silueta articula ritmo espacial y cromático desde un talante primitivo (como profesor tuve la oportunidad de conocer a la referida artista en su carrera).



**Elham Al-Furyani . *Planeta Tierra*.
Mixta sobre madera.80×100. 2006.
Londres**

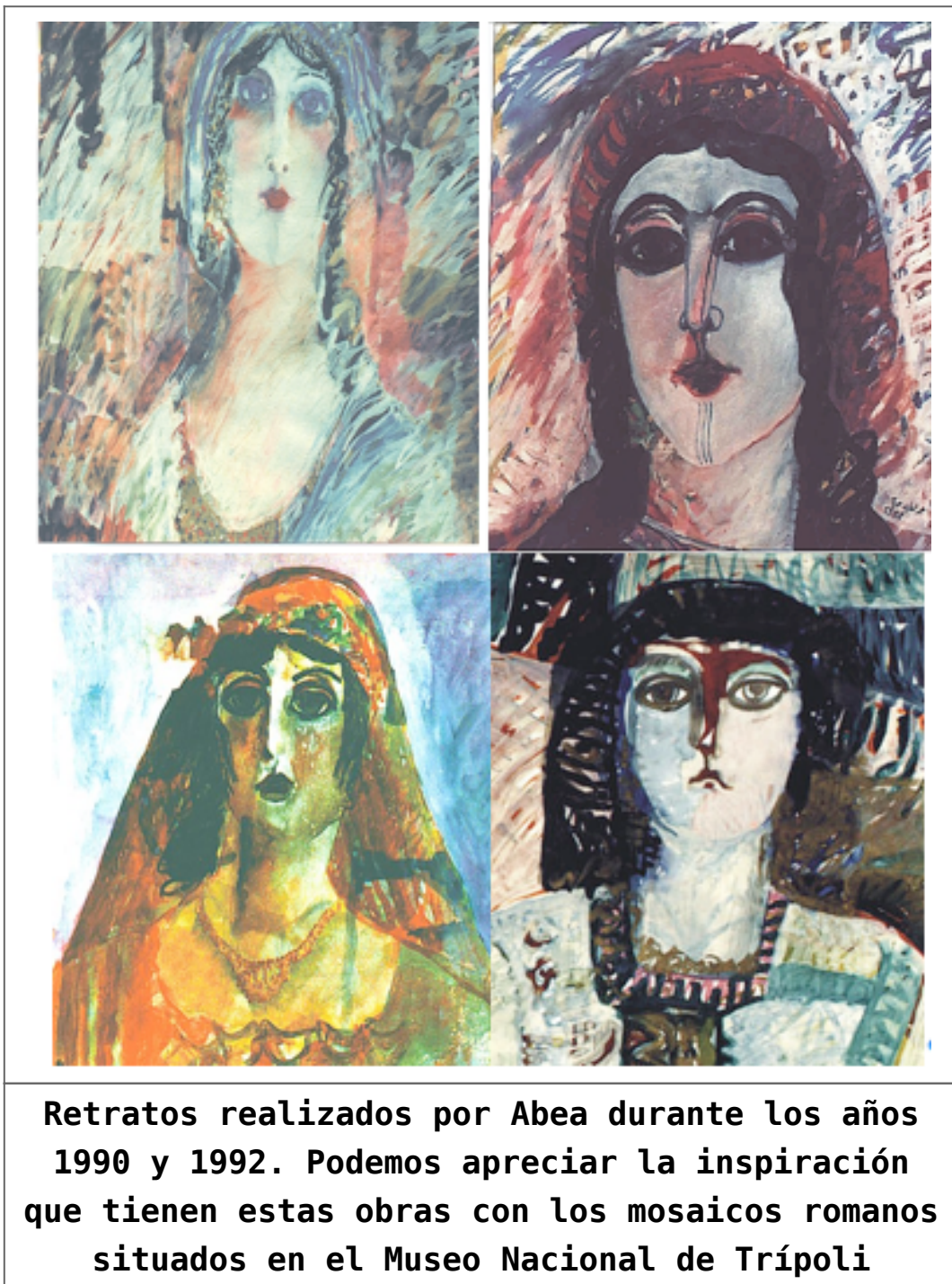


**Zahra Bibas. *Baile de Acacus*.
Acrílico sobre papel. 50×75.
2002. Trípoli**

Asimismo, los pintores libios han buscado otras fuentes estéticas y plásticas de inspiración, abordando las culturas clásicas (griega, romana, bizantina e islámica), además de la tradicional con las que se encuentran plenamente identificados. Durante mi investigación doctoral he constatado que entre las culturas citadas es fundamentalmente la romana la que ha ejercido una mayor influencia en la producción pictórica, pues las manifestaciones artísticas griega y bizantina no experimentaron el auge suficiente para poder incidir, en la posterior pintura del país, al quedar restringida a ámbitos más minoritarios.

El arte romano está lo suficientemente representado en los museos arqueológicos de muchas ciudades, especialmente en la villa de Liptis Magna y en el museo Alsaraya Alhamra, situado en el corazón de la capital, donde se conservan los mejores mosaicos, estatuas y bustos; circunstancia que de alguna manera estableció vínculos estéticos con la identidad del artista libio. Cabe destacar en este contexto al pintor tripolitano Mohamed Abea, cuya producción pictórica se inspira en la iconografía de dicha civilización. Su pintura indaga en cierto sentido artístico de la cultura romana, sobre todo en la faceta de producción retratista. No ha existido hasta el

momento ningún otro artista que se haya visto tan inspirado en el arte pictórico romano clásico. También es oportuno, destacar –tal vez por partir de fuentes comunes– su vinculación con Picasso y Matisse. Todo ello se corrobora en las imágenes que a continuación presento como ejemplos. No cabe duda de que, el hecho de residir cerca del Museo Republicano de Trípoli –en donde se pueden localizar mosaicos y estatuas romanas– influyó sobremanera en el apego artístico del pintor hacia la cultura clásica romana.



Retratos realizados por Abea durante los años 1990 y 1992. Podemos apreciar la inspiración que tienen estas obras con los mosaicos romanos situados en el Museo Nacional de Trípoli

Más obvio, pero a la vez muy complicado, es el papel de la pintura histórica Islámica. Existe la idea simplificada de que por tradición es exclusivamente abstracta, pues se suponía que estaba prohibida por el Corán la representación figurativa de animales y personas. Sin embargo, en el libro sagrado de los musulmanes no existe referencia alguna que abogue por esta postura, más bien es la interpretación posterior que se ha hecho de él. Existen sentencias *hadiths* –dichos del profeta– en el Corán que se pueden interpretar como una prohibición de expresar artísticamente manifestaciones de figuras humanas y de animales. Esto respondía a una interpretación teológica e intelectual del Corán. La representación artística del ser vivo implicaba cierto grado de idolatría y la mayoría de los teólogos condenaban tales representaciones, considerándolas como “pecado”. Por eso muchos artistas, ante este dilema, desviaron toda su producción hacia el mundo de la caligrafía, la ornamentación y la arquitectura, inspirándose en todas las manifestaciones culturales de su entorno.

Este hecho redunda en la ausencia de figuras e iconos animados en las mezquitas y zonas donde se realizan manifestaciones religiosas en Libia. Ahora bien, este tema siempre ha estado en los foros de discusión del mundo árabe. Para algunos autores, el Corán –desde una perspectiva general– no hace ninguna mención explícita y expresa, a la prohibición de representar figuras humanas y animales. Desde mi punto de vista este tema sigue debatiéndose en todo el mundo musulmán. Aunque en el arte contemporáneo existe una ruptura con estos cánones establecidos. Según algunos dichos populares del mundo islámico, al reproducir imágenes de personas y animales, Dios requerirá a los Musawarin (escultores, pintores que reproducen imágenes realistas) para que den vida a los personajes de sus obras y cuando quede demostrado que no pueden hacerlo, serán condenados.

Ahora bien, numerosos testimonios de obras de arte en el período islámico muestran ornamentaciones figurativas, tal y

como lo podemos ver en muchos de los testimonios del arte islámico como en el caso de la pieza del Bote de Almoguirra y otras muchas en las que se representa la figura humana del arte de las miniaturas, representándose en ilustraciones de libros como las realizadas por el pintor Yahea Al-Wasiti en el libro de *Maqamat Al-Hariri* (Arte de la escritura árabe), escrito por Mohamed Al-Hariri.

En la actualidad, los artistas libios –como en cualquier otro país Islámico– ante la duda de la prohibición de las representaciones figurativas, desvían su labor creativa hacia particulares interpretaciones personales. Muchos pintores libios se han inspirado en el arte islámico, concretamente en la arquitectura, caligrafía y ornamentaciones diversas. Así podemos reseñar a pintores como Mohamed Abea, que ha desarrollado su estilo reflejando la arquitectura islámica de la ciudad de Gadames donde se aleja del concepto de tridimensionalidad, en los que juega un papel fundamental los trazados rectilíneos y curvos que nos recuerdan las bases del arte islámico. Según esto, podemos observar en los cuadros titulados *Pueblo y palmera*, *Palmeras dentro de las casas* y *Ciudad*, todas estas características. Partiendo de la perspectiva aérea y desde el concepto panorámico del pasaje, encontramos una clara interpretación del simbolismo poético.

Las obras que observamos se configuran con carga de elementos, el uso de arcos, palmeras, fachadas de viviendas y sus correspondientes ornamentaciones que potencian el carácter de la forma. Su bidimensionalidad está dinamizada por el ritmo que genera los contrastes cromáticos y las líneas oblicuas, las cuales ayudan a definir la identidad de la arquitectura popular. Por otro lado, el interés por la ornamentación hace que represente los pueblos de manera peculiar, y nos recuerda las miniaturas de los sufistas. Además debemos destacar que su origen norteafricano está en consonancia con las corrientes ideológicas de su entorno cultural, si bien, ello no quiere decir que esta concepción entre en conflicto con su innato

interés por las vanguardias pictóricas europeas de principios del siglo XX.

Otro caso parecido al de Abea es el pintor Ali Al-Zuek, amigo de aquél. Ambos en los años 70 se inspiraron en la arquitectura islámica de la zona de Ghadames. Zuek por medio de la acuarela, dirige su obra hacia una visión más genérica y menos detallista que su amigo, con composiciones de sentido espacial, alejándose de los meros pormenores y, por tanto, jugando con planos amplios; donde el protagonismo lo tiene la simple y llana arquitectura pura. En los siguientes cuadros percibimos cómo el autor nos muestra unas panorámicas amplias del complejo arquitectónico de la ciudad desde diversas perspectivas, las cuales mantienen las premisas del autor en muchas otras de sus representaciones.

Otro de los grandes exponentes del arte libio es Bashir Hamuda ; su obra plasma idea estética más simbólica, describiendo llanamente las formas geométricas de manera pura. El cuadro presentado como ejemplo en la imagen que sigue nos muestra una visión muy particular de la ciudad, que revela un concepto de urbe muy idealizado en donde intenta reproducir los rincones y la idiosincrasia libia. Este autor plantea una iconografía de culturas remotas relacionada con la arquitectura del sur del país. Y observo que, aunque tenga una tendencia simbolista, lo relaciona con un lenguaje que determina dos caminos de experimentación; por un lado su apego a la textura y por otro a la geometría.

Ali Barka y Mohamed El-Gariani constituyen otros de los exponentes más representativos de la pintura libia; los dos siguientes cuadros están inspirados en motivos arquitectónicos islámicos. En la composición de Ali Barka "Memorias" existen figuras humanas en íntima comunión con el entorno urbano que le rodea. Por lo que respecta a la obra El Gariani, nos muestra su particular manera de percibir la panorámica de la ciudad.



**Bashir Hamuda, *Ghadames*.
Tempera sobre papel.
100x70cm. 1986. Trípoli.**



**Ali Abani, *Diseño árabe*.
Mixta sobre tela. 100x70cm.
1975. Trípoli**

Otros autores destacados son Abani y Ehrez. En Ali Abani, apreciamos en su obra una visión simbolista oriental gracias a la influencia del arte otomano y, en la obra que a continuación exponemos, llamada “Diseño árabe”, percibimos esta visión. Con respecto a Abdurazag Ehrez, la caligrafía árabe es la protagonista de sus trabajos, y nos recuerda curiosamente a ciertas interpretaciones “mironianas”. Al fin y al cabo, las culturas tradicionales mediterráneas son un sustrato común del que también bebe el arte moderno y contemporáneo europeo.

¿Tiene la cultura impacto en la revitalización urbana?

Este voluminoso libro está organizado como una colectánea de artículos que, de un modo u otro, responden a los objetivos implícitos en el título del libro y derivan del axioma que se enuncia en la introducción “el protagonismo del arte y la

cultura en los procesos de revitalización de áreas urbanas". El libro resume las aportaciones del equipo de investigación, interdisciplinar, de dos proyectos del Plan Nacional de I+D+i.

Antes de los barrios y distritos culturales fueron los cafés los puntos de condensación de la actividad artística y cultural en una determinada zona de la ciudad, recuérdese sino el papel del café "Quatre Gats" en Barcelona o el café Pombo en Madrid. Mónica Vázquez analiza el papel de los cafés históricos e Florencia en relación a la bohemia artística. No sólo los cafés, también trattorias de la Roma del s. XIX sirvieron de puntos de encuentro y actividad de artísticas y fotógrafos españoles pensionados en Roma, tal y como analiza José Antonio Hernández.

La exposición internacional de 1911 en Roma, enmarcada en el 50 aniversario de la proclamación del Reino de Italia genera un nuevo espacio cultural en la ciudad que asume su ampliación y extensión. Valle Giulia, como analiza Miguel A. Chaves, será el nuevo espacio cultural de las instituciones, museos y arte público de la capital italiana. Si de Roma viajamos a París, como señala Julien Bastoen, hallaremos un "ecosistema urbano frágil" alrededor del Museo de Luxemburgo y sus barrios limítrofes. ¿La adaptación del antiguo seminario de Saint-Sulpice como sede del museo, funcionará de catalizador para el embellecimiento y dinamización del barrio?, se pregunta el autor, señalando que diversos factores, desde los económicos a los políticos, truncan el proyecto.

Siguiendo la trayectoria argumental de otros trabajos anteriores, Jesús Pedro Lorente, analiza el papel de la estatuaria pública, en este caso dos obras de Rodin, Los Burgueses de Calais y el Pensador, en el despliegue del Museo Rodin de Paris y su jardín de esculturas, así como el papel de la plaza mayor de Calais como "ágora de modernas vindicaciones póstumas".

Recientemente diversos trabajos han puesto en evidencia el papel que los antiguos conventos, muchos de ellos desamortizados a partir del último tercio del s.XVIII, han tenido en la configuración urbana de las ciudades actuales. Natalia Juan analiza la emergencia de barrios artísticos con un pasado monástico y su transformación urbana en los denominados distritos culturales. Valladolid, Barcelona, Coimbra, Maastrich, pero especialmente Lyon y Bodeaux, son algunas de las ciudades en que analiza la relación entre las manifestaciones culturales actuales y su engranaje en el pasado monástico.

Pliar Aumente analiza la revitalización urbana de Booulogne-Billancourt (Paris) para estudiar la metamorfosis del concepto de barrio artístico al de distrito cultural. “Para la construcción del nuevo concepto cultural, en Francia, se va tener en cuenta la distinción que la UNESCO realiza entre dominios culturales y dominios periféricos”. La dialéctica y balance entre las denominadas industrias creativas y las industrias culturales serán unos de los criterios para permitir la definición y operativización de los distritos culturales.

El Bankside de Londres y la actividad del artista Lukasz Marek Gierucki con su propuesta *avidotheotokópoulos*, serán el escenario y desencadenante del análisis que realiza Estíbaliz Pérez del Southbank londinense y especialmente de la zona del Bankside, lugar de alta concentración de equipamientos culturales. Según la autora, el Bankside constituye un Universo del que es posible derivar una Atlas Multisensorial con reminiscencias del Atlas Mnemosyne.

El Mall de Washington, constituye un claro ejemplo de la organización de un eje cívico derivado de los planteamientos del Civic Art y del Movimiento City Beautiful. El Mall de la capital norteamericana es el tema de trabajo de Javier Gómez que analiza el sistema de museos y galerías que flanquean el eje cívico, incluidos los recientes Hall of Invention and

Innovation , el National Air and Space Museum, el National Museum of African Art y el National Museum of American Indian. “El baile de los solares o parcelas dentro del Mall ha sido uno de los puntos recurrentes en su configuración”.

Dolores Arroyo, centra su aportación en Madrid, concretamente en el eje Castellana-Recoletos-Prado hasta su conexión con Madrid Río. Se analizan las intervenciones de, como no, el museo de escultura al aire libre de la Castellana, las distintas intervenciones de arte público, permanente y temporal, en el eje hasta llegar a las grandes instituciones: Caixaforum, Prado, Museo Reina Sofia. En un segundo apartado se estudian la conexiones al Madrid Río y el impacto de las intervenciones artísticas en los barrios que limitan este territorio.

¿Son los ensanches urbanos ejes de dinamización cultural? Esta sería la pregunta implícita en el trabajo de Isabel Yeste. Según el trabajo los ensanches de Valencia, Madrid, Bilbao, Barcelona, Pamplona y Palma de Mallorca, son escenarios de una nueva identidad arquitectónica, al igual que otras experiencias europeas entre las que destaca la Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 o la posterior Interbau de Berlín en 1957. El trabajo se concentra en Zaragoza analizando el papel de las instalaciones universitarias en la forma del crecimiento urbano para abordar, a continuación, los nuevos lugares de encuentro: parques y paseos. “En definitiva, la sociedad contemporánea necesitó de una nueva ciudad para poder cubrir sus necesidades”. Una ciudad ampliada (Ensanches), re-trazada interiormente en el casco antiguo (rupturas y alineaciones) y dotada de espacios verdes.

Javier Abarca y Lucila Urda analizan el impacto que la “Tabacalera” ha tenido en el barrio madrileño de Lavapiés. Después de un prolongado abandono el antiguo edificio se destina a usos culturales, “un centro que promueve la participación y favorece la creatividad, la acción social, pensamiento crítico y difusión de ideas y trabajos para su

expansión y democratización en la esfera pública". Modelos alternativos de arte y cultura, cultura arte urbanos. Como es habitual en situaciones parecidas, los autores concluyen que el despliegue de actividades de este centro cultural, con los derivados comerciales (restaurantes, bares...) vinculados a su dinámica, generan procesos de gentrificación en el territorio. "Estos factores han hecho del mural la herramienta ideal en el arsenal de empresas y ayuntamientos en el cambio de imagen de un barrio".

Teruel, existe. La pequeña ciudad ha recibido el impacto del Museo de la ciudad y de los Estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Este es el tema desarrollado por José Prieto analizando el impacto que la actividad cultural, pero sobre todo la universitaria, han tenido en la ciudad aragonesa. Las actividades desarrolladas por el Museo y la Universidad de Zaragoza han conseguido acercar a Teruel "las últimas corrientes artísticas del panorama nacional e internacional, y, de esta forma, ambas instituciones se han convertido en eje cultural fundamental para la ciudad".

Anna Bierdermann presenta el estudio de 183 Grandes Proyectos Culturales acaecidos en el mundo entre mitad del siglo XIX y principios del siglo XXI. Exposiciones Universales e Internacionales, Juegos Olímpicos, Capitales Europeas de la Cultura. Mega-eventos planteados como un fenómeno de la cultura global y que dejan un legado que perdura en el tiempo "un incuestionable legado intangible, y también, unas nuevas infraestructuras o las renovaciones de estructuras existentes".

La Venecia del siglo XXI dispone de nuevos espacios artísticos: Fondazione Vedova y Punta della Dogana, que pasa de almacén de mercancías a centro de arte. Este es el tema que desarrolla Ascensión Hernández . La fundación Vedova humilde en sus planeamientos y pretensiones, Punta della Dogana formando parte "de la creciente tendencia por parte de algunos coleccionistas actuales, un grupo reducido pero famoso de

millonarios, de proyectar sobre el mundo una imagen altruista de sí mismos a través de la construcción de contenedores de lujo”.

Pilar Biel afronta el difícil tema de analizar el Poblenou de Barcelona. Antiguo territorio industrial de Barcelona, el llamado “Manchester Catalán”, el Poblenou está sufriendo procesos de transformación y de presión inmobiliaria desde mitad de la década de 1950, a los que cabe añadir el reciente proceso de transformación de las base económica de la ciudad que converge en el proyecto 22@ que, parcialmente afecta al Poblenou. El trabajo repasa esta situación y los conflictos que han emergido de las relaciones entre los distintos actores y agentes que operan en el territorio. “El proceso de refuncionalización del patrimonio industrial del Poblenou dirigido desde la administración se identifica con el valor económico que el nuevo uso otorga al espacio. Hay una explotación económica de las cualidades patrimoniales”.

El Raval de Barcelona es un invento-marca equivalente al Barrio Gótico de la misma ciudad y que ha hecho desaparecer la imagen del barrio chino barcelonés. Joaquim Rius, Lady Posso y Maria Patricio, intentan analizar este espacio-marca y la posibilidad de existencia de un “distrito creativo” vinculado, directa o indirectamente a los grandes equipamientos culturales derivados del proyecto “Del Seminario al Liceo” de mitad de 1980. Resaltan que en el Raval se ha generado un espacio para el activismo político neobohehio y altamente estetizado, en paralelo a procesos de artivismo en gran parte derivado del movimiento de los indignados. “Hemos constatado en qué sentido se produce una nueva relación entre las esferas sociales del arte y de la política, en el que la política no instrumentaliza el arte como forma de propaganda (como en el siglo XX9 sino que el arte y lo estético acaban influyendo en la forma de formular el discurso político y la forma de presentarse en el espacio público”.

Viena, el paisaje de sus museos, del Kaiserforum al

Museumsquartier, es el tema desarrollado por Ángeles Layuno, centrándose en el trabajo de Otto Wagner y la Viena de la Sezession e intentando valorar hasta qué punto la ciudad, en este caso Viena, puede ser considerada obra de arte tal y como planteaba Wagner y en la que se insertan nuevos equipamientos culturales. “Estos distritos culturales funcionan como elementos clave en la configuración de la imagen de la ciudad a la vez que revitalizadores del espacio urbano, convirtiéndose así en catalizadores del sistema del arte contemporáneo”.

Como colectánea es un libro diverso, no sólo respecto a los distintos enfoques, sino, también respecto a las distintas intensidades con la que se trata cada uno de los artículos. Conclusiones, conclusiones de conjunto, creo que no existen, pero también planteo que, posiblemente no puedan existir. El tema del libro es poliédrico, complejo. El abordaje al tema viene condicionado por la perspectiva de análisis de cada autor y estas perspectivas dependen de los contextos culturales-académicos. El tema planteado en el libro no tiene respuesta única, sino diversa y en este sentido, el acierto de los editores, radica en la diversidad y “dispersión conceptual” de los trabajos. Le cabe al lector intentar responder a las preguntas implícitas en el título del libro. ¿Existen los barrios artísticos? ¿Qué son esto de los distritos culturales? ¿Existen realmente nuevos espacios para la creatividad? ¿Tiene la cultura impacto en la revitalización urbana?

Los inicios del coralismo

profano altoaragonés a principios del siglo XX:

En el siglo XIX se crean y difunden numerosos himnos revolucionarios y de exaltación patrióticos, no en vano, se trata de un periodo de exacerbación nacionalista. En estos años de nuevas tendencias marcadas por la revolución industrial y los cambios políticos y socioeconómicos, surgirían con fuerza novedosos contextos donde se gestarían propuestas musicales vinculadas al canto colectivo, materializados en la aparición de los movimientos coralistas y los orfeones (Nagore Ferrer, 2001: 17-51). Éstos se desarrollarían en el ámbito urbano a través del fenómeno societario, tanto en las asociaciones de la pujante sociedad burguesa y las clases medias como en los marcos de sociabilidad formal de las clases populares. En muy poco tiempo, el canto coral se difundía por toda Europa constituyendo desde la segunda mitad del siglo, una de las manifestaciones culturales más populares y extendidas de la época. Estos “orfeones”, agrupaciones corales de gran formato, tuvieron un carácter corporativo y societario. Este fenómeno de sociabilidad musical constituyó uno de los mecanismos más importantes de difusión y contacto con la expresión musical incluyendo a la población perteneciente a un espectro social más desfavorecido

La revolución industrial y los nuevos derroteros político sociales e ideológicos de la segunda mitad del siglo XIX harían que el coralismo trascendiese su ámbito estrictamente musical para extenderse también al ámbito de la sociabilidad formal. La Iglesia como institución, y los miembros de las diferentes clases sociales surgidas de la revolución industrial, especialmente las populares o trabajadoras y las burguesas, se asociaron para generar estos grupos tímbricos

que interpretarían un repertorio diverso y que, en ocasiones, tendrían un objetivo doctrinario, producto de un proceso de instrumentalización político-ideológica (Nagore Ferrer, 1995: 430).

Desde sus inicios, el movimiento coral español se vio cargado de una serie de connotaciones que propiciaron con frecuencia su instrumentalización para otros fines que nada tenían que ver con el musical. Los diferentes grupos políticos de la época aprovecharon esta circunstancia de manera favorable a sus objetivos y fueron muchos los orfeones que se crearon con el propósito de difundir el ideario socialista, carlista o nacionalista (Fernández Herranz, 2013: 67). No obstante, sería exagerado pensar que el coralismo español estuvo destinado de forma exclusiva a convertirse en el órgano difusor de las diversas tendencias ideológicas señaladas. A pesar de ello, es importante tener en cuenta que esta dinámica fue habitualfrecuente, más aún cuando las agrupaciones corales comienzan a extenderse y a asentarse en la sociedad decimonónica finisecular. (Fernández Herranz, 2013: 70).

En este sentido, tal y como apunta la profesora María Nagore Ferrer, referencia obligada en el tema que nos ocupa:

Giuseppe Mazzini afirmaba que mientras la melodía simboliza la individualidad, la armonía es el símbolo del pensamiento social. En este sentido se puede afirmar que la música coral es el mejor reflejo de la sociabilidad popular creciente a lo largo del siglo XIX, y la gran difusión del movimiento coral europeo está favorecido por la fuerza de manifestaciones que necesitan una expresión colectiva: el corporativismo obrero, los ideales de fraternidad universal, el patriotismo o el nacionalismo (Nagore Ferrer, 2015: 105-127).

El orfeonismo, entendido desde el punto de vista musical como grupo coral organizado compuesto por numerosos cantores -en una primera fase solamente hombres-, se introducía de España

por influjo centroeuropeo, especialmente francés, en primer lugar en Cataluña para extenderse rápidamente por el resto del país. El compositor y musicólogo Manuel Soriano Fuertes, testigo de excepción de este primer desarrollo del coralismo decimonónico español, se manifestaba muy entusiasta en 1865, respecto a este esplendor europeo del orfeonismo (Soriano Fuertes, 1865). En la misma obra, enumeraba las primeras sociedades corales españolas. En su listado, que reproducimos a continuación, observamos cómo todas fueron agrupaciones catalanas menos una de ellas, la coral zaragozana "La Coronilla", compuesta por 23 miembros, y fundada el 24 de junio de 1863. Dirigida por el Sr. Puigsech participaba en el festival de Clavé realizado en 1864, donde actuaba también, como director, el fagotista de la antigua catedral del Pilar de Zaragoza, hoy basílica, José Cesáreo López (Egido Langarita, 1997: 571-578).

RELACION de las sociedades corales que formaban la asociación
Entrepinos hasta Mayo de 1864.

N.º	TÍTULOS.	POBLACIONES.	Provincia.	N.º	FECHA de su fundación.
1	El Surco.	Barcelona.	Barcel.	38	1 Febrero 1864
2	El Porvenir.	Sans.	Id.	39	14 Nbre. 1864
3	El Liebre.	Montañeta.	Id.	40	18 Nbre. 1864
4	El Laurel.	Montañeta.	Id.	41	8 Nbre. 1864
5	La Unión.	Saladell.	Id.	42	18 Marzo 1864
6	El Iris.	Comadell.	Id.	43	1 Enero 1865
7	Amigos.	Blanes.	Id.	44	7 Julio 1865
8	El Mar.	Villar de Llobregat.	Id.	45	1 Febrero 1865
9	Trinidad.	S. Andrés de Llobregat.	Id.	46	8 Agosto 1865
10	La Lira.	S. José Desvalls.	Id.	47	1 Enero 1865
11	Amigos Tintorer.	Barcelona.	Id.	48	8 Nbre. 1865
12	El Alfa.	Barcelona.	Id.	49	1 Mayo 1865
13	Cataluña.	Manresa.	Id.	50	8 Nbre. 1865
14	La Paloma.	Espeñosa de Llobregat.	Id.	51	8 Agosto 1865
15	Apelo.	Igualada.	Id.	52	10 Octubre 1865
16	Centro de letters.	Reus.	Tarrag.	53	1 Nbre. 1865
17	La Aurora.	Capellades.	Barcel.	54	20 Nbre. 1865
18	El Circolo.	Llacuna.	Gerona.	55	21 Marzo 1865
19	La Aurora.	Valls.	Tarrag.	56	1 Mayo 1865
20	La Aurora.	Sans.	Barcel.	57	1 Agosto 1865
21	El Mar de Mayo.	S. Felice de Llobregat.	Id.	58	1 Octubre 1865
22	El Asocio.	Taragona.	Tarrag.	59	18 Enero 1865
23	El Panadero.	Villaverde del Panadero.	Barcel.	60	18 Enero 1865
24	La Unión.	Villaverde y Gellera.	Id.	61	20 Enero 1865
25	La Juventud.	Tarazona.	Id.	62	15 Julio 1865
26	La Sempreviva.	Espartero.	Id.	63	15 Agosto 1865
27	Erato.	Figueras.	Gerona.	64	12 Nbre. 1865
28	La Fraternidad.	Figueras.	Barcel.	65	12 Nbre. 1865
29	El Laurel.	Id.	Gerona.	66	12 Julio 1865
30	La Fraternidad.	Montañeta.	Barcel.	67	18 Abril 1865
31	La Juventud Dor.	Id.	Id.	Id.	Id.
32	Polonia.	Barcelona.	Tarrag.	68	1 Enero 1865
33	El Asocio.	Gerona.	Gerona.	69	1 Julio 1865
34	La Aurora.	S. Vicens del Mar.	Barcel.	70	1 Agosto 1865
35	La Aurora.	Casí de Mar.	Id.	71	1 Nbre. 1865
36	La Aurora.	Villar de Llobregat.	Id.	72	15 Nbre. 1865
37	Trinidad.	Vendrell.	Tarrag.	73	1 Enero 1865
38	El Surco.	Caldes de Montbay.	Barcel.	74	1 Enero 1865
39	Blanes.	Comadell.	Id.	75	1 Enero 1865
40	La Aurora.	Pla del Panadero.	Id.	76	1 Enero 1865
41	La Aurora.	Vich.	Id.	77	1 Enero 1865
42	La Aurora.	Reus.	Tarrag.	78	1 Enero 1865
43	La Aurora.	Berga.	Barcel.	79	1 Enero 1865
44	La Aurora.	Noya.	Id.	80	1 Enero 1865
45	La Aurora.	S. Juan Desp.	Barcel.	81	1 Enero 1865
46	La Aurora.	Vich.	Tarrag.	82	1 Enero 1865
47	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
48	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
49	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
50	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
51	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
52	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
53	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
54	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
55	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
56	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
57	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
58	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
59	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
60	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
61	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
62	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
63	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
64	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
65	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
66	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
67	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
68	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
69	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
70	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
71	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
72	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
73	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
74	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
75	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
76	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
77	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
78	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
79	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
80	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
81	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
82	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
83	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
84	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
85	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
86	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
87	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
88	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
89	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
90	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
91	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
92	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
93	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
94	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
95	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
96	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
97	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
98	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
99	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.
100	La Aurora.	Id.	Id.	Id.	Id.

SORIANO FUERTES, M., Memoria sobre las sociedades corales en España, Narciso Martínez Rialp, Barcelona, 1865, p. 93.

El asociacionismo en España y en Aragón iba a incrementarse sustancialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, más aún tras la Ley de 1887, que otorgaba libertad en éste ámbito. Este aumento de las relaciones societarias entre clases, unido al progresivo reconocimiento de la formación musical como una disciplina relevante en la educación de la sociedad, favorecieron la aparición en España de las primeras sociedades corales, cuyo número ya era significativo en la década de los sesenta.

La Iglesia se unía al interés suscitado por el coralismo por diversas razones. Por una parte, como una adecuada solución a la crisis en sus efectivos musicales de las capillas producida tras el Concordato de 1851 y, por otra, como herramienta doctrinaria entre las clases menos favorecidas, en aras de difundir el ideario cristiano como alternativa a las nuevas ideas socialistas. Los puestos profesionales de músico dependientes de las capillas eclesiásticas fueron reservados exclusivamente a los presbíteros desde el Concordato con la Santa Sede de 1851. Aunque fueron habituales las designaciones temporales e interinas a músicos laicos, el artículo XVI establecía que los miembros beneficiados de las capillas musicales fuesen miembros del clero. El concordato tuvo graves consecuencias para las capillas de música religiosas, que veían cómo se perdían sus efectivos y como quedaban plazas vacantes al no concurrir a éstas los escasos miembros músicos del clero. Las colaboraciones y la dependencia de los cabildos de los músicos seculares para las festividades importantes sumía a estas instituciones músico-religiosas en una constante contradicción, creando una de crisis sin precedentes en las que hasta ese momento habían sido las instituciones musicales más importantes del país (Casares y Alonso, 1995: 53-54).

La introducción del orfeonismo en España se producía a través del músico, escritor y político progresista, militante del Partido Republicano Democrático Federal de Pi y Margall, el barcelonés José Anselmo Clavé (1824-1874) (Vilches García,

2001), quien extendería su propuestas orfeonística por todo el país durante el último tercio del siglo XIX. De este modo surgirían los grandes orfeones españoles de finales del siglo: Barcelona (1850), Valencia (1861), Bilbao (1862), Valladolid (1863) o Zaragoza (1863) (Reina González, 2007: 421-435).

En torno a los primeros orfeones claverianos quedaba patente, como ya hemos apuntado el ideario republicano federalista, “la propia trayectoria vital de Clavé comprometida con la causa republicana, se convierte en claro ejemplo del alcance y cometidos encomendados a los orfeones que él fundara” (Labajo Valdés, 1987: 60). En ellos, se unía este ideario socio-político, propio del florecimiento y desarrollo de las clases populares, con una serie de confluencias filosófico-románticas europeas, que se materializaron en los diversos movimientos utópicos políticos y sociales (Labajo Valdés, 1987: 63).

En una segunda fase, y dentro de la estabilidad producida tras la tercera guerra Carlista y el inicio de la Primera Restauración (1876-1902), se creaban los orfeones españoles más importantes y conocidos del país: Orfeón Pamplonés (1881), Sociedad Coral de Bilbao (1891), Orfeón Catalán (1891), Orfeón Donostiarra (1897) (Bagüés, 1987: 183). Los orfeones aragoneses iban a aparecer en este periodo y desde la década de los ochenta: el Orfeón Zaragozano (1885), el Orfeón “Zaragoza” (1895) y el Orfeón Oscense (1902). Como vemos, muchos de ellos adquieren una denominación representativa socio-geográfica en contraposición a las denominaciones de “inspiración social y humanitaria de tinte romántico” de las décadas de los cincuenta y los sesenta (Nagore Ferrer, 2015: 105-127). La agrupación oscense se unía así a la impronta zaragozana, dentro de la segunda etapa de desarrollo y la tardía implantación del coralismo europeo en España. La música en Huesca del último cuarto del siglo XIX tomaba un gran impulso a través de las nuevas prácticas y espacios de ocio de la ciudad. La música iba a protagonizar la actividad de la mayoría de éstos: cafés, sociedades de recreo, teatros, plaza

de toros y otros espacios urbanos (Ramón Salinas, 2014).

La impronta zaragozana en los derroteros musicales altoaragoneses: Martín Mallén Olleta y el concierto del orfeón zaragozano en Huesca 1895.

Fueron muchas las relaciones musicales que se establecieron durante el último cuarto del siglo XIX entre las ciudades de Huesca y Zaragoza. En los cafés y sociedades oscenses fueron frecuentes las actuaciones de algunos de los más activos músicos zaragozanos de la época, tales como Martín Mallén Olleta, Teodoro Ballo, Ruperto Ruíz de Velasco, Ignacio Agudo entre otros (Ramón Salinas, 2014). Este contacto con músicos de la capital aragonesa supuso, entre otras cuestiones, el conocimiento de diversas iniciativas musicales del momento, como la creación de una escuela de música o la del propio orfeón.

En 1886, el profesor de piano y organista primero de la catedral de Coria (Cáceres), Pedro Retana, fundaba el primer orfeón de Zaragoza. Tras la disolución de éste, el 23 de junio de 1894, se creaba el Orfeón Zaragozano, dirigido por José Ferreras, Martín Mallén Olleta y José Espelta (Reina González, 2007: 424).

La primera actuación del Orfeón Zaragozano, aunque fuera solamente con dos canciones (la premura de su organización no dio para más), tiene fecha exacta: el domingo 13 de mayo de 1894, en la plaza de toros, junto a los coros Clavé, con alrededor de 1.400 cantantes procedentes de 38 coros de Cataluña, uno de Valencia y dos de Baleares, a los que acompañaron las bandas de música militares de los regimientos «Galicia» y «Gerona» con guarnición en la ciudad, dirigidos todos por Juan Goulas (padre), desplazado para el acontecimiento desde Madrid, según figura en la prensa de la época y cuya realización fue

posible gracias al interés del entonces concejal GaloPonte
(Reina González, 2007: 423).

El Orfeón Zaragozano de Mallén Olleta constituyó uno de los revulsivos determinantes para la difusión de este tipo de agrupación en el resto de Aragón. Su en Huesca fue una de las más célebres y multitudinarias de la década de los noventa, momento en el que la gestión del Teatro Principal oscense y del de Zaragoza estaban en manos del empresario César Lapuente, de forma simultánea. Este concierto fue a la vez uno de los más importantes para el panorama musical oscense del momento, y constituye un ejemplo más en el tránsito de propuestas artísticas en esos años entre ambos "coliseos" aragoneses. El Orfeón Zaragozano realizaba precisamente en Huesca su primera actuación fuera de la capital aragonesa. El grupo estuvo compuesto por 140 hombres, dirigidos por Mallén Olleta y presidido por José Ferreres, y estuvo acompañado por una rondalla, integrada en el orfeón, compuesta por unos 30 músicos dirigidos por Miguel López Moliner. Los orfeonistas zaragozanos eran recibidos en la estación y acompañados al Ayuntamiento de la ciudad por la banda de música de la capital -formación dirigida por Eusebio Coronas y Emilio Gutiérrez- (Ramón Salinas, 2014: 779), y por la Banda del Regimiento de Infantería de Galicia. Tras la recepción del estandarte de la agrupación, se dirigían al teatro.

La actuación se realizó el día 10 de febrero de 1895, con un programa en tres partes en el Teatro Principal. La entrada costaba tres reales y el evento daba comienzo a las 20 horas. No había música religiosa dentro del repertorio popular interpretado, publicado en *El Diario de Huesca* del día 11 de febrero de 1895. Al concierto acudió mucho público, que llenaba la sala una hora antes del comienzo del mismo: "Quedó gente sin poder asistir por imposibilidad material de darle sitio en la sala, donde muchos tenían que estar de pie" (*El Diario de Huesca*, 12 de febrero de 1895). Además de obras del propio Mallén Olleta se incluyó una composición del mentor y

difusor del orfeonismo español, José Anselmo Clavé. No en vano, el año anterior la capital aragonesa acogía, un festival coral nacional en el que los contactos con otras agrupaciones de la impronta de Clavé fue intenso. Pero las mayores ovaciones se produjeron al llegar la jota final, con sus coplas alusivas a Huesca, que produjeron indescriptible impresión de entusiasmo. La crónica del concierto fue realizada el 12 de febrero en *El Diario de Huesca* por Gabino Jimeno, quien aprovechaba la oportunidad para lanzar un mensaje a la sociedad oscense, instando a la creación en la ciudad de un orfeón, de una Escuela de Artes y Oficios y de una Escuela Municipal de Música, empresa ésta última sobre la que insistiría en otro artículo publicado en 1902.

A pesar del sonado éxito, la sociedad del Orfeón tuvo un “quebranto” de 265 pesetas en su estancia en Huesca, pues fueron mayores los gastos que la recaudación obtenida. No obstante, donaron 150 pesetas a la Beneficencia Provincial, y 50 pesetas a la “Olla de los pobres”, en un “hermoso, hidalgo remate de su jornada artística”, tal y como recogía *El Diario de Huesca*. Además, la actuación del grupo zaragozano fue tan del agrado del público oscense que las principales instituciones locales, la Diputación Provincial y el consistorio, decidieron realizar unos regalos a la agrupación. Por una parte, les fueron entregadas dos batutas de ébano con abrazaderas de plata labrada. También se les hizo entrega de dos cintas destinadas a pender de su estandarte. Ambas cintas estaban pintadas a mano por el artista oscense Félix Lafuente Tobeñas y estuvieron costeadas por las citadas administraciones. Lafuente era en aquel momento profesor interino de dibujo en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, siendo junto al también pintor Ramiro Ros Ráfales, el tallista Francisco Arnal y el escultor Mariano García, uno de los principales artistas plásticos de la ciudad (Ramón Salinas, 2014). La riqueza de su descripción merece ser reproducida aquí:

La cinta de la Excmo. Diputación está pintada sobre raso de color oro viejo. Lleva dos composiciones distintas; en la primera, que empieza con la dedicatoria «La Diputación de Huesca» representa la provincia como asunto típico; lleva pintada una mujer vestida de *chessa*, que se destaca de un fondo de paisaje montañoso, como representando el Pirineo; á la izquierda, y en la parte superior del paisaje, figura el escudo heráldico de la provincia, y como base, al remate, la fecha de 40 de febrero de 1895, en conmemoración del día en que el «Orfeón» hizo su expedición artística á Huesca. En la otra *caldá* de la cinta, continúa la dedicatoria «al Orfeón Zaragozano», y debajo de ella, sobre fondo de celajes hay pintada una figura de mujer envuelta en claras gasas, como recurso decorativo, representando la música, con una lira de oro en la mano. Ambas composiciones están unidas con diferentes trazos simbólicos, alusivos al canto.

La cinta del Excmo. Ayuntamiento está pintada sobre raso color pálido, que hace muy elegante. Tiene las mismas dimensiones que la anterior, y ostenta igual fleco de oro. La composición está trazada en sentido horizontal, empezando con la dedicatoria «El Ayuntamiento de Huesca» etc. Entrelazada con la palabra Ayuntamiento con un giro diferente en las letras, figura un pergamino que ostenta la fecha de la excursión; luego sigue el escudo de la ciudad adornado con laureles y palmas debajo de la célebre bandera de *Alicoraz*, de histórica memoria. Este grupo, descrito en primer término, da lugar luego á otro en perspectiva, representando la llana y extensa huerta de Huesca; mas á la derecha figuran restos de los viejos muros de la ciudad y junto á éstos, contrastando con los tonos parduscos de las viejas y mohosas piedras de tales muros, hay una alegoría al canto, figurada por niños, sobre fondo de cielo; luego siguen algunos atributos de la música y cesa la composición, terminando la dedicatoria «al Orfeón Zaragozano».

Las batutas: Son de rico ébano; tienen tres abrazaderas de plata de buen gusto y de estilo moderno; la del Ayuntamiento lleva en la parte superior una corona de laurel y en la abrazadera del centro se lee la dedicatoria que figura grabada en un tarjetón rodeado de laurel, como adorno, en el que se lee: «*El Ayuntamiento de Huesca á D. Migue. López Moliner, director de la sección de rondalla del Orfeón Zaragozano, 10 febrero de 1895.*» La de la Diputación es igual, solo que lleva

en el extremo superior una bonita lira. En la abrazadera del centro se lee: «*La Diputación de Huesca á D. Martín Mallén Olleta, director artístico del Orfeón Zaragozano, 10 febrero de 1895.*»

Las dos batutas han sido construidas en la joyería de Marabini, Montera 7, Madrid, y por el buen gusto y elegancia de las mismas, se desprende que tal casa es una de las mejores de España.

Los regalos son espléndidos, muy bien pensados y ejecutados, y dignos por todo extremo del acontecimiento que se conmemora, que figurará, seguramente, en el número de las mayores delicadezas y cortesías sociales, cruzadas entre los hijos de Zaragoza ilustre é invicto, siempre galantes, y la población oscense y de sus muy dignas y respetables corporaciones provincial y municipal, que tan á maravilla interpretan los sentimientos de este pueblo hidalgo.

Esta noche, se exhibirán en el magnífico escaparate del elegante comercio de los Sres. Guillen y Fano las cintas y batutas, para que el público oscense saboree la delicadeza y buen gusto que se ha desplegado por quienes intervinieron en la gestión de este simpático incidente.

El Diario de Huesca, 16 de marzo de 1895 .

Este tipo de agasajos protocolarios fueron muy importantes en la visita del Orfeón Zaragozano, antes y después del concierto. Primeramente, el presidente, el asesor Sr. Lorda y el secretario de la agrupación visitaron al alcalde posibilista Mateo del Pueyo —médico y presidente del Círculo Oscense, que ejerció su cargo como alcalde a finales del siglo XIX -. Posteriormente se producía un encuentro con el obispo Vicente Alda Sancho, que ofrecía al orfeón un donativo de 100 pesetas, y con el diputado Manuel Camo Nogués, además de otras personalidades destacadas de la ciudad. En estos encuentros se instaba a las autoridades locales a la creación de un orfeón en Huesca en aras de iniciar un proceso de dinamización del coralismo en Aragón. La buena acogida del orfeón zaragozano en Huesca le permitiría, como veremos, regresar a la ciudad poco después, en el año 1899, aunque con otra dirección artística. Peo la principal consecuencia de su éxito fue la idea de emularlo, defendida inmediatamente por el pianista y compositor Gabino Jimeno y Ganuzas quien, tal y como veremos,

defendería este proyecto a través de la prensa local.

La escuela municipal de música y el orfeón oscense, un anhelo personal de Gabino Jimeno y Ganuzas.

Gabino Jimeno, músico y compositor logroñés de formación madrileña y afincado en la ciudad entre 1881 y 1903 fue uno de los primeros instigadores del futuro orfeón oscense a través de sus escritos en *El Diario de Huesca*, donde colaboraba como crítico musical. Las razones expuestas eran primeramente artísticas, pensando en la difusión y disfrute de la música por parte del público oscense. También argumentaba la viabilidad del proyecto, a la vez que realizaba un cálculo económico y humano referente a los costes del orfeón. Posteriormente, explicaba la utilidad de estas agrupaciones corales como generadores de cultura musical entre las clases trabajadoras dentro del ideario propio de esta segunda etapa de implantación de las sociedades corales en España.

Jimeno constituía una de las voces más autorizadas en cuestiones musicales en la ciudad de Huesca, dada su trayectoria profesional y su formación en el Conservatorio de Madrid, en el que habría llegado a trabajar como profesor. Durante su estancia oscense encarnaba la figura del músico de perfil polivalente como pianista, compositor y docente, presente en todos los espacios de ocio de la ciudad donde la música adquiriría una importancia creciente. Del mismo modo sería pianista del afamado Balneario de Panticosa en los meses de verano (Ramón Salinas y Zavala Arnal, 2014: 273,303). Su papel como divulgador de opinión en la prensa local le confirió una importancia determinante en la escena musical oscense. Desde las páginas de *El Diario de Huesca* planteó de forma rigurosa y argumentada la necesidad, posibilidad y beneficios de la creación en Huesca de una Escuela de Música y de una agrupación orfeonística.

¡Cuánto más si esa idea llegase á un terreno efectivo y práctico! Pero para ello, como para todo, hay que investigar la senda accesible, el lado factible, la forma hacedera que sencillamente conduzca al que con anhelo se persigue. Ciento cincuenta, doscientos socios protectores contribuyendo mensualmente con dos pesetas, bastan para, subvenir a la gratificación de un maestro de canto, al pago del arriendo de un local y al gasto de luces durante las lecciones. Que en Huesca habría ese número y aun más de socios protectores, no nos daba la menor duda dado el conocimiento que tañemos de esta capital y de sus vecinos. Importa muy poco que los resultados no fueran espléndidos en los primeros años, que los progresos no permitieran poder presentar al Orfeón como modelo, y promover excursiones ni cerca ni lejos de la capital alto-aragonesa. Nos bastaría con alguna modesta velada de tarde en tarde para los socios y sus familias y algunas sesiones durante el año en el paseo, como número obligado en las fiestas oscenses cívico-religiosas. Y ante todo y sobre todo, satisfechos nos daríamos con poder proporcionar á las clases artesanas y trabajadoras de Huesca, un recreoútil durante las primeras horas de la noche provechosos en grado sumo para su educación estética, no menos que civilizador y culto.

(...) Podrá molestar á alguien la algarabía que en las noches de los días festivos promueven por calles y plazas de la capital las clases trabajadoras. A nosotros, oscenses netos, nos complace observar cómo ejercitan los pulmones y la garganta á aquella hora tras un día de descanso y aún como destrozan la letra de Ramos de Carrión y Ventura de la Vega, y la música de Valverde y Chueca. Edúqueseles el aparato de la fonación con ejercicios metódicos y variados, acostúmbreseles a comprender y sentir lo que dicen, a que inspiren en el gusto cuanto irreflexivamente vocalizan y emiten y los gritos se convertirán en canto agradable y acorde y su compostura,

simplemente respetuosa en los espectáculos públicos, en reflexiva y deseosa de analizar la bellezas que la obra ejecutada encierra. Désenos una serie de satisfacciones análogas por los amantes de la cultura de la juventud oscense con la organización de una sociedad orfeonista, y el aplauso será unánime. Con buena voluntad, no resultarán estériles las indicaciones tan competentemente expuestas por D. Gabino Jimeno en estas páginas. (*El Diario de Huesca*, 15 de febrero de 1895).

Por desgracia, la sociedad y las instituciones administrativas oscenses desoían sus argumentos. Las demandas de Jimeno, ignoradas en su mayoría, forzarían su regreso a Madrid en 1903 en busca de mejores condiciones laborales tras más de veinte años de actividad en la capital oscense. Tan solo cristalizaba la idea del orfeón en 1902, merced al empuje y entusiasmo de un forastero, Juan Trinchán Escapa

La fundación del primer orfeón de Huesca por Juan Trinchán Escapa y Antonio Soler:

En febrero de 1902 se anunciaba en *El Diario de Huesca* la llegada a la ciudad del titulado en magisterio Juan Trinchán Escapa, tras desempeñar labor profesional como maestro en la escuela de Almudí (Zaragoza) en 1901. Su destino en Huesca era obtenido tras superar con éxito la convocatoria de oposiciones en las que obtenía el número 15 (el primer puesto de esa misma convocatoria sería ocupado por Orencio Pacareo, un destacado profesional del magisterio oscense). Juan Trinchán debió tener sin duda una notable formación musical además de un perfil personal dinámico y emprendedor que le llevaría a promover diferentes iniciativas culturales importantes en los poco más de tres años que permanecía en la ciudad: el Orfeón Oscense y el Batallón Infantil de Huesca.

En la capital oscense iba a convertirse en profesor de la

escuela graduada aneja a la Normal Superior de Maestros entre 1902 y 1906 (Nasarre López, 2000: 543). Al encontrar un contexto favorable para ello comenzó a dar los primeros pasos para organizar el orfeón. En éste canalizaba la afición local a la música que en esta ocasión se iba a nutrir fundamentalmente de miembros de las clases populares. Diversas referencias hemerográficas apuntan que Trinchán lograba reunir para su formación coral a un nutrido grupo de hombres, en su mayor parte pertenecientes a (...) “esos honrados y forzudos hijos del campo son los que dan un buen contingente en las noches de invierno en las clases de adultos, actualmente al orfeón y materia dúctil, una vez bien dirigida, para toda empresa de utilidad y conveniencias sociales”. Esta filiación socio-laboral del primer orfeón de Huesca quedaría refrendada en unas líneas insertas en la revista taurina madrileña *Sol y Sombra*, que lo define como una masa coral obrera (Revista *Sol y Sombra* nº 296, Madrid, 21 de Agosto de 1902). Del mismo modo, *El Diario de Huesca* refrendaba poco después esa personalidad definida como “Sociedad eminentemente popular y constituida por hijos y vecinos de Huesca.” (*El Diario de Huesca*, 4 de agosto de 1902). Por ello, el orfeón oscense, al estar compuesto fundamentalmente por jornaleros, obreros y artesanos, encajaría en el modelo orfeonístico decimonónico originario, con un claro componente social y formativo como medio de educación cívico-moral a través de la instrumentalización del canto. No obstante, a principios del siglo XX los orfeones habrían trascendido su ideario y objeto inicial para extenderse a un espectro social más amplio en el que la parte artística iría ganando protagonismo (Nagore Ferrer, 2001: 99). Parte de estos miembros del primer orfeón de Huesca estuvieron vinculados con el Círculo Católico de Obreros, sociedad en cuyos locales situados entonces en la plaza de San Pedro nº 5 se realizaban los primeros ensayos y donde el orfeón iba a fijar su sede entre 1902 y 1905.

La formación coral masculina “constaba de veinte tenores primeros, doce segundos, nueve barítonos, nueve bajos y masa

coral hasta setenta individuos" (Mur Ventura, 1928: 232). Esta etapa inicial del orfeón fue una consecuencia más de la afición por la música que se habría forjado entre los oscenses durante el último cuarto del siglo XIX (Ramón Salinas, 2011). En este caso encontraría el apoyo del citado Gabino Jimeno y de otros aficionados locales como el y empresario Antonio Soler, que regentaba una conocida confitería de la ciudad. La primera junta conocida del orfeón, constituida oficialmente el 3 de julio de 1902, estuvo dirigida por el citado Antonio Soler como presidente fundador, y Mariano Bernet como secretario. La sociedad oscense seguía con entusiasmo la evolución de la nueva agrupación musical, siendo frecuentes las notas de prensa animando al grupo desde sus inicios (*El Diario de Huesca*, 14 de julio de 1902). A través de estas referencias podemos saber que el orfeón ensayaba de forma regular en los locales del Círculo Católico. Puntualmente realizaron en sus inicios alguno de ellos al aire libre, como el llevado a cabo en el paseo de la Estación, en las horas de final del día, eludiendo así las altas temperaturas que al parecer se registraron en la ciudad en el verano de 1902. En estos primeros ensayos se cita alguna obra del repertorio inicial del grupo en el que debe destacarse la inclusión de una obra de Anselmo Clavé, la barcarola titulada "Los pescadores", hecho que refrenda el referido conocimiento que tendría Trinchán del movimiento coralista claveriano. Esta obra ya habría sido cantada por el Orfeón Zaragozano de Mallén Olleta en su concierto en el Teatro Principal de Huesca de 1895, en el que además se interpretaba la cantata de Clavé titulada "Gloria a España" (Jimeno y Ganuzas, 1895: 12).

Las muestras de ánimo y afecto se sucedían entre las páginas de *El Diario de Huesca*, y entre ellas, debemos destacar la carta que escribía el periodista y político oscense Salvador M. Martón desde Zaragoza, instando a la creación de uno de los elementos iconográficos esenciales en las agrupaciones de este tipo: el estandarte (*El Diario de Huesca*, 17 de julio de 1902). El Orfeón Oscense iba, no obstante, a propiciar la

realización de su estandarte a través de una suscripción pública en la que se recogieron alrededor de 475 pesetas. Fueron frecuentes las notas de prensa sobre el estado de esta acción recaudatoria canalizada a través de *El Diario de Huesca*. La última cifra registrada en la popular colecta ascendía a finales de julio a 424,75 pesetas. Trinchán encargó el estandarte a las manufacturas zaragozanas de Fernando Aizpúrua, a través de su representante el Sr. Minguillón, sucesor de Vergara, cuyo establecimiento estaba situado en el nº 27 la calle Alfonso I. Este pendón se entregaba a la agrupación el 7 de julio de 1902. La descripción recogida en *El Diario de Huesca* publicaba una descripción que muestra que se trata del mismo estandarte de seda conservado en la actualidad: “Sobre fondo blanco destacan artísticos ramos en oro rosa y violeta leyéndose en el centro de la inscripción “Orfeón Oscense”, habiendo dejado un hueco para el escudo de Huesca cuando el orfeón se encuentre con más recursos y más tiempo de que disponer”(*El Diario de Huesca*, 8 de agosto de 1902). Finalmente, tal y como vemos en la imagen, el escudo de la ciudad nunca llegaría a bordarse.



**Estandarte del Orfeón Oscense. F. Aizpúrua, Zaragoza, 1902.
Actualmente conservado en buen estado en el archivo de José
María Lacasa de Huesca.**

Muy pronto se programaría el estreno oficial de la agrupación, realizado en el espacio de ocio y cultura más importante de la ciudad, el Teatro Principal. El orfeón se presentaba en sociedad a través de un programa mixto, muy del gusto de la época, con la colaboración de la Banda del Regimiento del Infante, y otros artistas. Esta banda de música militar vino desde su destino en Jaca para participar en las fiestas. La participación en el festival de una rondalla y de una banda de música en el programa puede considerarse, además de una

práctica habitual, una nueva conexión con el citado concierto del Orfeón Zaragozano de 1895. Pudiera tratarse en esta ocasión, de un intento de reproducir el formato de aquel exitoso recital, todavía presente en aquellos años en la memoria de muchos orfeonistas y aficionados oscenses. El programa completo de este concierto, inserto en la programa de las Fiestas Patronales de San Lorenzo, iba a contar, además de con la citada banda castrense, con la participación de las pianistas Vicenta Coronas, Tula Sans y Paciencia Sánchez. Por otra parte, participarían el virtuoso violinista de Sariñena, todavía niño, José Porta, y la Rondalla Oscense dirigida por José Bitrián -quien dirigiría durante un año al orfeón tras la marcha de Trinchán en 1904-.

Las entradas del concierto se vendieron rápidamente, siendo uno de los eventos más que más gente atrajo al Teatro Principal de Huesca durante el último cuarto del siglo XIX (Ramón Salinas, 2014). Éstas se expendieron, además de en la taquilla del teatro, en diferentes puntos de la ciudad: en la confitería “La Ceres”, en la calle del Coso Alto nº 25, en la pastelería de Antonio Soler, en la calle del Coso Bajo nº 37; y en la peluquería de Julián Bierge, en la plaza del Mercado Nuevo.

Las crónica del concierto indican un gran éxito de la agrupación, cuya situación quedaba reforzada convirtiéndose en una formación estable muy popular en la ciudad. El testimonio más relevante de este primer evento oficial del Orfeón Oscense es el que nos ofrece el médico Mariano Sanz y, especialmente, el músico y fotógrafo Enrique Capella. Ambos realizaban un artículo para la revista taurina madrileña *Sol y Sombra* en la que se insertaba una descripción de las Fiestas Patronales de San Lorenzo de 1902, su feria taurina y los protagonistas musicales. Este artículo estaba dedicado por Sanz, bajo el seudónimo “Trapisondas”, al empresario y comerciante Agustín Viñuales, al hostelero Francisco Chávala, a Enrique Mata y a Julio Pellicer, todos ellos grandes aficionados a los

toros (Ara Torralba, 2002:136). De este modo, conocemos de primera mano a los protagonistas del primer orfeón oscense además de conservar las valiosas imágenes recogidas por Enrique Capella.



La “Rondalla Oscense”, posando en el claustro de la Iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. En el centro su director, José Bitrián. 1902.

Revista *Sol y Sombra* nº 21, Madrid, Agosto, 1902.

Tal y como hemos apuntado con anterioridad, las críticas vertidas en la prensa local fueron muy positivas, por lo que la agrupación salía reforzada y contaba con el apoyo de la sociedad oscense. Respecto a los trabajos musicales de su director, éstos fueron halagados teniendo en cuenta, por una parte, el poco tiempo de funcionamiento del numeroso grupo vocal y, por otra, que la mayoría de los cantantes no poseía conocimiento alguno de solfeo. Por ello, al igual que en el caso del orfeón zaragozano, los componentes de estas agrupaciones corales utilizaban la memoria para aprenderse el repertorio, adquiriendo progresivamente unos rudimentarios

conocimientos musicales que les permitirían, con el tiempo y no sin dificultad, poder leer partituras musicales. El músico Gabino Jimeno, colaborador habitual de *El Diario de Huesca*, observaba en la crónica del supracitado concierto del Orfeón Zaragozano que “este orfeón consta de 140 individuos y treinta de rondalla, la inmensa mayoría no saben solfeo y, sin embargo, ¡qué unidad!, ¡qué precisión!, ¡qué colorido y seguridad en tan difícil entonación y complicados pasajes que ejecutan “ (*El Diario de Huesca*, 13 de febrero de 1895).

Tras el éxito obtenido por la agrupación continuaron los ensayos y se realizaron nuevas actuaciones del orfeón. Del mismo modo se iniciaba una captación de socios protectores, siguiendo el modelo del Orfeón Zaragozano y de otros similares, en la que colaboraría *El Diario de Huesca*, instando a los interesados a participar con la agrupación de forma abierta y sin una cantidad fija que se abonaría mensualmente, probablemente, a través de la redacción de *El Diario de Huesca*. El Ayuntamiento se convertía también en protector de la agrupación a través de una pequeña cantidad mensual. Las nuevas actuaciones protagonizadas por el Orfeón Oscense fueron las siguientes:

- Concierto en la plaza de Zaragoza repitiendo el mismo repertorio del recital realizado el 11 de agosto de 1902 en el Teatro Principal. En la misma nota de prensa, redactada por el presidente Antonio Soler y el secretario Mariano Bernet, el diario añadía un comentario sobre la intención del orfeón de realizar un concierto durante la populosa feria de ganado mular de San Andrés en el mes de noviembre, adelantando algunas de las piezas del repertorio que se estaban ensayando: “La canción de abril” de Laureth de R. ; “Al Festín”, una polka-mazurka del sacerdote y músico Pablo Retana, y un *zortziko* titulado “Ingrata” del mismo autor. Posteriormente se añadía otra obra más, la jota coreada “Las galas del Cinca”.

- Actuación en la Plaza de Toros de San Juan con ocasión de un festival benéfico multidisciplinar, práctica frecuente

durante la Restauración, realizado el 15 de agosto de 1902 a las cuatro de la tarde. Por esta actuación el orfeón recibía un donativo de 100 pesetas. El detalle de lo recaudado y los gastos eran publicados en prensa por la comisión gestora compuesta por Agustín Viñuales y Antonio Baraybar: "Cantará el "Orfeón", alternando con la banda de música de la capital, se lidiarán tres hermosos becerros de la ganadería de D. Constancio Martínez, oriunda de la ganadería de Orozco, de Sevilla, por jóvenes aficionados, presidiendo bellas señoritas y se correrán cintas á caballo, espectáculos todos que han de atraer numerosa concurrencia á nuestro Circo taurino, según los preparativos que se hacen y el deseo de aplaudir á cantantes, lidiadores y carreristas" (*El Diario de Huesca*, 3 de septiembre de 1902).

· Concierto en el Teatro Principal dedicado al Ayuntamiento de Huesca por el Orfeón Oscense. Nuevamente se trataba de un programa mixto. En él participaron, además del orfeón el sexteto de Alejandro Coronas (Ramón Salinas y Zavala Arnal, 2017) -reforzado por otros músicos para la ocasión- la Rondalla Oscense dirigida por José Bitrián, el actor cómico César Valls; el niño prodigio del violín, el sariñenense Pepito Porta (Barreiro Bordonaba, 2010), por entonces de tan sólo nueve años de edad.

El año 1903 iba a traer profundos cambios en el orfeón. En enero se renovaría dicho órgano gestor permaneciendo Soler como presidente. El resto de cargos los ocuparon Félix Manzanera, vicepresidente; Mariano Pérez, vicesecretario; Manuel Vilellas, tesorero; Manuel Pena, contador; José Baratech, contador; Estanislao Casales, archivero; y Mariano Esteban, José Galindo, Valentín Aso y Miguel Sarrate como vocales. Los conciertos proseguieron con regularidad:

· Concierto-serenata en honor al Director de la sucursal oscense del Banco de España, Ramón Esquivias, el 9 de marzo de

1903.

· Colaboración en el concierto-festival del Batallón Infantil, dirigido por Juan Trinchán, organizado por César Valls y Leopoldo Urzola, realizado el 10 de junio de 1903.

El conjunto se convirtió en estímulo para el orfeonismo altoaragonés puesto que Trinchán se ofrecía públicamente a través de *El Diario de Huesca*, al hilo de la fundación del Orfeón Sariñenense en 1903, como dinamizador y colaborador en cuantas agrupaciones análogas surgiesen en la provincia (*El Diario de Huesca*, 7 de abril de 1903). Este orfeón monegrino estaba presidido por Esteban Panzano (*El Diario de Huesca*, 4 de junio de 1903) y actuaría intensamente en esa localidad durante las fiestas patronales de San Antolín a finales de agosto del mismo año.

Pero inopinadamente y en la cima de su popularidad, Juan Trinchán abandonaba la dirección del orfeón alegando falta de tiempo por motivos profesionales relacionados con su actividad docente. Continuaría no obstante, y hasta su marcha definitiva de la ciudad en 1906, colaborando con la sociedad coral, brindándole su apoyo en la medida que le fuese posible. Las tareas propias de la dirección musical iban a recaer en José Bitrián, quien hasta el momento estaba también al frente de la Rondalla Oscense. Tras su dimisión, Trinchán continuaría con su labor docente como maestro, colaborando con otra personalidad el magisterio oscense de la Restauración: Leopoldo Urzola, en el proyecto educativo desarrollado en el Batallón Infantil de Huesca.

En 1906 Trinchán abandonaba Huesca definitivamente para comenzar un largo periplo por la geografía española, buscando la promoción profesional dentro del ramo del magisterio. Desde esta fecha son variadas las referencias hemerográficas sobre los concursos en los que participaba para ocupar plaza en

diversas localidades que lo sitúan entre 1906 y 1909 en Oviedo, en Cabra (Córdoba) y, meses después, en Manacor (Mallorca). Precisamente en Oviedo participaría en las Conferencias Pedagógicas realizadas en la primavera de 1906, con la ponencia titulada “Escuelas graduadas. Crítica relativa a estas escuelas. Reflexiones acerca de la formación de los programas de enseñanza en las mismas”. En éste último destino contrajo una larga y grave enfermedad que en 1911 lo dejaba en situación de baja, circunstancia que registramos hasta 1933, fecha en torno a la cual se estima su fallecimiento.

La dirección de José Bitrián y la disolución de la agrupación (1903- ca.1905)

Tras el abandono de Trinchán, José Bitrián asumía la dirección artística del orfeón, dada su experiencia musical. En principio, la sociedad superaría temporalmente el cambio de rumbo, manteniendo los ensayos en los locales del Círculo Católico de Obreros, realizando varios tipos de actuaciones:

- Actos programados por la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen con ocasión de su festividad. Esta cofradía, establecida en la parroquia de San Pedro el Viejo de Huesca, convenía con la agrupación una actuación en la que se cantó una “Salve” en honor a la Virgen (sin precisar) después de la *Novena* el domingo 19 de julio de 1903. Se trataría de la primera obra religiosa que habría interpretado en Orfeón Oscense y de la que tenemos constancia.

- Festival del Orfeón Oscense y concurso de canto y baile de jota, realizado el 11 de agosto de 1903 en el Teatro Principal, dentro de los actos propios de las Fiestras Patronales de San Lorenzo. Los interesados podían apuntarse en el establecimiento de su presidente, Antonio Soler en la calle del Coso Bajo nº 63. En el

programa, nuevamente mixto, participaron la Banda Militar del Regimiento de Infantería nº19 de Galicia-proveniente de Jaca (Huesca), la rondalla “La Montañesa”, el citado joven violinista José Porta, y el célebre barítono aragonés, entonces afincado en Madrid, Marino Aineto Castro. El concierto fue un éxito extraordinario, solamente importunado por el calor reinante en el teatro y por la actitud de algunos espectadores, anécdota que reproducimos en las siguientes líneas redactadas por el cronista de *El Diario de Huesca*: “La sala, como en la función de anoche completamente llena y convertida en una ascua de oro...y de fuego. ¡Dios Santo qué calor! Y entre el calor de la sala y el de unos “arcos voltaicos” que me encendían el pelo desde una platea de mi derecha, me río yo del martirio del santo (...) Ningún espectáculo tan culto de tan buen gusto y también organizado como el de esta mañana. Por eso, por la naturaleza y carácter de la función entendemos que algunos...individuos, deberían morirse de repente o cosa así, antes de penetrar en ciertos sitios” (...). (*El Diario de Huesca*, 18 de agosto de 1903).

- Concierto junto al Batallón Infantil en la tarde del día 11 de agosto de 1903, realizado en la Plaza de Toros de Huesca (*El Diario de Huesca*, 8 de agosto de 1903).

- Concierto vocal e instrumental del “Orfeón Oscense” en el Teatro Principal de Huesca, con un programa mixto en el que participaba la orquesta de la compañía de zarzuela contratada en el teatro, dirigida por el músico riojano Vicente Arbizu. También formaba parte del programa, en el que el orfeón cada vez tenía más protagonismo, el violinista local, joven promesa del violín, Joaquín Roig Galindo, acompañado al armonio por el Sr. Arbizu. La crítica se mostraba muy complacida,

destacando los avances del orfeón, el trabajo de su director y el resultado final del evento, felicitando a los participantes (*El Diario de Huesca*, 27 de noviembre de 1903).

- Conciertos realizados en diferentes espacios de la ciudad durante las noches de los sábados del mes de marzo de 1904, favoreciendo así a sus socios protectores.

- Concierto-serenata por las calles de la ciudad junto a una banda de música y una rondalla, con ocasión de la festividad de San José, el viernes 18 de marzo de 1904.

En abril de 1904 el orfeón lanzaba una nueva captación de socios en la que se anunciaba la impartición gratuita de clases de *solfeo* y práctica instrumental de instrumentos de cuerda y viento dirigidas a los miembros de la asociación, así como sus hijos. Estas clases pretendían dinamizar el ambiente formativo-musical de la sociedad oscense, creando un nuevo núcleo de aficionados. Esta medida se producía de cara a paliar la carencia de una escuela de música municipal en la capital oscense. Las clases serían individuales y en horario de tarde para los educandos, y nocturnas para los miembros del orfeón. Al mismo tiempo se hacía nuevamente alusión a las clases populares como grupo social mayoritario de la agrupación.

Poco después, el Orfeón Oscense en cooperación con el sariñenense, anunciaba su intención de realizar conciertos en localidades de la provincia: Ayerbe, Jaca, Barbastro (el Orfeón Barbastrense se formaría en noviembre de 1904 bajo la dirección del pianista Baldomero Cabello), Monzón, Almudévar y Tamarite de Litera. El Orfeón Tamaritense ya existía en el año 1904, probablemente recién creado, y ya participaba en los actos programados en la visita a la ciudad de Julián Miranda, entonces Obispo de Astorga y natural de dicha población. Este

proyecto de gira habría de producirse en aras de fomentar el coralismo y la creación de sociedades corales análogas. Aunque finalmente muchos de estos conciertos no se realizaron, resulta evidente que la popularidad del Orfeón Oscense, debido a la aparición frecuente de sus actividades en la prensa, inspiraron e impulsaron la aparición, precisamente en estos años, de formaciones similares en otras localidades de la provincia.

Posteriormente se realizaron las siguientes actuaciones:

- Conciertos, sin determinar programa, en el paseo de la Estación junto a la banda de música en las tardes de mayo de 1904.
- Concierto-serenata por las calles de la ciudad el sábado 30 de marzo de 1904.
- Primer viaje de la agrupación fuera de la ciudad. Concierto en Ayerbe para la difusión del coralismo el 7 de mayo de 1904. En este concierto participaron cerca de 65 orfeonistas y miembros de la prensa oscense y zaragozana. También acompañaba a la agrupación en esta ocasión la Rondalla "La Montañesa" que participaba en los eventos programados. Las actuaciones se realizaron en la iglesia de la localidad, donde se interpretaba una *Salve* obra del citado fundador del orfeón zaragozano, Pedro Retana. A continuación se dirigieron al Ayuntamiento, para posteriormente acudir a las casas particulares más importantes de la población. El hecho de que el orfeón no recalara en el "Casino Agrícola de Ayerbe", presidido por Matías Marcuello, supuso el enfado de los miembros de esa sociedad, que así lo comunicaban en *El Diario de Huesca*, 10 de mayo de 1904. Su director José Bitrián ofrecía pocos días después las explicaciones pertinentes. La llegada en carruajes a Huesca de los expedicionarios se producía a las 6 de la mañana. En estos momentos continuaría la dirección musical de José Bitrián, aunque a la presidencia de Antonio

Soler le habría sucedido, probablemente desde enero, Mariano Lacasa. Uno de los principales impulsores del Orfeón Oscense. Fue padre del músico, político y abogado Jose M^a Lacasa Coarasa, que sería director del orfeón en su tercera etapa, entre 1929 y 1971.

- Segunda expedición artística del orfeón a la ciudad de Jaca, 24 de junio de 1904. La planificación de este viaje se publicaba en *El Diario de Huesca*, pero días después se explicaba en una nota de prensa que no iba a realizarse, al parecer, por no encontrar suficientes apoyos que rentabilizaran el desplazamiento.

- Actuación del orfeón en el programa de las Fiestas Patronales de San Lorenzo en agosto de 1904, probablemente realizado en el Teatro Principal como en años anteriores, y dentro de un festival mixto que incluiría un concurso de rondallas.

El director artístico de la agrupación cesaba en su cargo a finales del mes de agosto. Bitrián cerraba así una etapa del orfeón en la que la agrupación se habría asentado en la ciudad y habría intentado por todos los medios consolidarse como una formación coral importante en la provincia. Tras la dimisión de José Bitrián pudo realizarse una dirección colegiada o ser asumida por el orfeonista y entonces presidente Mariano Lacasa. Superado este percance, el orfeón participaba en los actos festivos de la Virgen de Salas y de la Huerta. El 9 de octubre de 1904 formaría parte de la procesión que recorrió las calles de la ciudad hasta el santuario, acompañados de música (sin precisar el programa).

Los últimos conciertos realizados por la agrupación se realizaban en 1905:

- Serenata-concierto por las calles de la ciudad dentro de una mascarada realizada el domingo de carnaval.

Hicieron lo propio la comparsa escolar de la Escuela Normal de Maestros. En esta actuación los mismos miembros del orfeón se convertían en rondalla, lo cual indica una versatilidad adquirida durante un tiempo de formación en el ámbito del propio orfeón, durante la anterior dirección a cargo de Bitrián, especialista como sabemos en este tipo de formaciones: “el Orfeón canta con afinación y gusto y lo propio realiza con el instrumental de cuerda, transformándose en ajustada rondalla, digna de ser escuchada” (*El Diario de Huesca*, 6 de marzo de 1905).

· Participación en la función teatral realizada por el Instituto General y Técnico de Huesca, en esos momentos dirigido por Manuel López Bastarán, para solemnizar el tercer centenario de la creación de *El Quijote*. La obra se realizaba en el salón de actos del instituto, antiguo paraninfo de la Universidad Sertorianade Huesca, dentro de un extenso programa de actos el día 7 de mayo de 1905. El orfeón actuaba al final de dicha representación, constituida por una velada literaria multidisciplinar en la que participaron profesores y alumnos. La obra interpretada fue un himno a Cervantes de autoría desconocida (Lolo Herranz, 2007: 305).

Esta fue la última actuación del primer Orfeón Oscense, que cerraba así su primera etapa de vida. Su desaparición pudo tener que ver con la falta de dirección o con problemas producidos por la reducción de su plantilla. La dimisión de Trinchán en primera instancia y de José Bitrián después, abrió una etapa crítica para la agrupación, que no pudo mantenerse con una actividad estable más allá de 1905. La última presidencia de Mariano Lacasa y su afición al coralismo sentaría las bases del segundo orfeón, refundado por el sacerdote jesuita José María Llorens en 1916. En éste participaría el joven José María Lacasa, hijo del citado Mariano Lacasa, y que, como ya hemos apuntado con anterioridad, emprendería como director del mismo su tercera

etapa, la más larga y estable, entre 1929 y 1971.

Conclusiones:

Tal y como se desprende de lo expuesto, el orfeonismo oscense se creaba gracias a la afición a la música desarrollada en Huesca durante el último cuarto de siglo XIX, favorecido por la aparición de nuevas formas y espacios de ocio en la ciudad, con la consecuente activación de una importante programación artística y cultural. Del mismo modo, se producía el incremento del fenómeno societario y la concepción de la música como una disciplina formativa y edificante, que determinarían la presencia de músicos profesionales, concertistas y docentes, así como el aumento del *amateurismo*.

En 1893 encontramos una primera referencia a la existencia de un orfeón dependiente del Círculo Católico de Obreros. Esta agrupación denominada "orfeón" estaría compuesta por alumnos de las escuelas nocturnas del círculo, quienes cantaban una misa en la ermita de Cillas con ocasión de un encuentro de la asociación, presidida entonces por Serafín Casas Abad, en homenaje a José Salamero. El grupo pudo constituir el germen de la creación del Orfeón Oscense en 1902, ligada como hemos comentado a esta sociedad lúdico-formativa y asistencial cristiana que se creaba en Huesca en 1878.

Pero fueron la llegada a la ciudad del Orfeón Zaragozano y los contactos musicales establecidos con Zaragoza durante la última década del siglo XIX, los aspectos que resultaron concluyentes en la aparición del Orfeón Oscense. Esta sociedad coral se nutriría fundamentalmente de individuos pertenecientes a las clases populares, vinculadas a la actividad del Círculo Católico.

La labor de difusión del orfeonismo, presente con asiduidad en

la prensa local, se vió influenciada por el empuje suscitado por personalidades concretas como Gabino Jimeno, Juan Trinchán, José Bitrián, Antonio Soler y, posteriormente, por Mariano Lacasa.

A pesar de su escaso recorrido, el primer Orfeón Oscense supo convertirse temporalmente en una formación musical polifónica con un amplio respaldo popular, que dinamizaría la escena musical de Huesca y que serviría de punto de partida para experiencias posteriores. Del mismo modo, la actividad local y exterior de esta iniciativa coral, siempre publicitada en los diarios oscenses -y especialmente en el más importante por su factura, extensión y difusión provincial: *El Diario de Huesca*- sirvió de referencia, acicate y punto de partida para la aparición de las citadas sociedades corales análogas en diversas localidades como Sariñena en 1903. Caben destacarse además del Orfeón Barbastrense y el Tamaritense, ambos creados en 1904; el “Orfeón Jacetano” (dirigido por el maestro de capilla Francisco Saizarvitoria, que concurría a Zaragoza al concurso realizado con ocasión del centenario de los sitios, concretamente inscrito como grupo nº 3); y el Orfeón de Monzón, que se constituía en 1908 contando con cerca de doscientos socios entre protectores y activos -el grupo estaría dirigido por el sacerdote (cura párroco) Pedro Conell, quien se encargaba de realizar los ensayos en las tardes y noches en formar aficionados en clases impartidas en su domicilio-. Este proceso culminaría posteriormente en una de las formaciones corales más importantes de Aragón: el Orfeón de Graus (1914-1918), recientemente estudiado por el historiador Jorge Mur (Mur Laencuentra, 2017).

Huesca se unía a la deriva orfeonística española finisecular con esta importante iniciativa musical local, que constituiría una de las primeras teselas en la difusión de la música coral en la ciudad y la provincia, convirtiéndose en una de las contribuciones pioneras al orfeonismo aragonés y de la provincia de Huesca.

Dibujos del pintor Gregorio Villarig, Fotografías de Columna Villarroya, Cuadros de Asun Valet

Bajo el título “Gárgolas”, en Palacio de Montemuzo desde el 19 de enero, tuvimos una exposición con numerosos dibujos y prólogo de Antón Castro. Gregorio Villarig, zaragozano nacido en Valencia el año 1940, expone por primera vez en 1967. Todavía recordamos las visitas en su estudio, hacia 1972, justo en el Palacio del Prior Ortal, en donde también tenían el añorado pintor y crítico de arte Ángel Aransay y el Grupo Forma. En el sótano del palacio, aunque parezca increíble, se cultivaba champiñón. Villarig gran escalador, pese a su estatura, con el corazón de acero. La exposición con numerosos dibujos, entre 2013 y 2016, es una consecuencia de cuando expuso cuadros con el Canal Imperial de Aragón y los árboles circundantes como único tema. Ahora ha dispuesto fondos monocromos como amortiguadores para mostrar árboles, con o sin hojas, y fragmentos de éstos, que dibuja con suaves colores para evitar estridencias. Con tan sencillo tema crea unas obras exquisitas, profundas, capaces de mostrar dispares sensaciones como si apareciera la presencia humana desde ángulos indirectos.

También en el Palacio de Montemuzo, desde el 16 de marzo, tenemos 40 fotografías en color de Columna Villarroya con prólogos de Blanca del Río y de la artista. El tema único es el paisaje mostrado en diferentes estaciones, incluyendo

paisajes nevados y primeros planos de vegetación con el casi generalizado uso del espejo como una especie de dualidad que permite cambiantes perspectivas visuales. Todas las obras son de muy alta categoría, pero destacamos tres que son de gran museo. Aludimos a las que tienen un paisaje repleto de nubes con matices grisáceos, puro misterio vital, con un tronco de árbol surgiendo humilde, sin hojas, anhelando vivir.

En la Casa de los Morlanes, desde el 2 de marzo, expone la pintora Asun Valet bajo el poético título "Cuando el hierro ama la seda" y con obras muy diferentes a su etapa anterior. Prólogo de Victoria Pérez Royo. Antón Castro, *Heraldo de Aragón*, 26 de marzo, recoge varios comentarios de la artista en los que afirma que el libro de Italo Calvino "Seis propuestas para el próximo milenio" "ha sido capital para mi, sobre todo el término 'levedad' pero luego he visto que también han sido claves la 'rapidez', vinculada al agua y la 'exactitud'. El caso es que estamos ante una excepcional y muy refinada exposición. Para sus cuadros y dibujos utiliza pigmento de hierro y en algunas obras diminutas grapas con hilo cobre que forman planos irregulares de gran belleza y originalidad. A partir de aquí puede sugerirse que usa fondos monocromos, suaves colores y otros con mayor impacto como el rojo en el cuadro *Un color 1*. Todo es posible, sin duda, en el sentido de máximo nivel, pues asistimos a un derroche de curvas y contracurvas vía espontaneidad controlada y planos irregulares estallando para expandirse hacia el espacio infinito. También se detecta una especie de explosión cósmica para formar otra galaxia, según ocurre en el cuadro *Un color 12*. Todo a través de un movimiento que impregna por doquier. La fusión de tantas partes significa máxima dificultad, como si la pintora lanzara su pensamiento y se introdujera en el soporte para formar otro cuerpo con doble enfoque creativo.

Luminosidad móvil de Paco Algaba, Cuadros y dibujos de Pedro J. Sanz, Dos colectivas

En el IAACC Pablo Serrano, desde el 29 de marzo, tenemos la importante obra de Paco Algaba titulada *Europa Solar*. Prólogo de Manuel Olveira. Laura Mateo, *Heraldo de Aragón*, 30 de marzo, comenta que *Europa Solar* comenzó a gestarse en 2011 y los temas se ubican en el suelo o en la pared que representan a paisajes de numerosos países de la Unión Europea.

Las pantallas en el suelo cambian de forma lenta y muestran suaves movimientos de gran delicadeza, dentro de diversas abstracciones que se transforman en hojas, ramas y tierra, sin olvidar primeros planos de árboles y ramas en pequeñas pantallas. En las tres pantallas gigantes sobre la pared tenemos una diáfana crítica mediante temas como los bosques talados, la basura en el campo, los edificios destruidos rompiendo la armonía del campo, la presencia de una lujosa habitación desde la que se observa la panorámica de un bello pueblo o un hermoso paisaje con el mar como protagonista acompañado por el sonido de las aves. Exposición que parte de una idea muy específica desarrollada de forma impecable.

Bajo el título "Geometría Color Materia", Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón, desde el 18 de enero, el intachable pintor y gran dibujante Pedro J. Sanz expone 13 cuadros, acrílico sobre madera, y 32 dibujos, acrílico sobre papel, que representan un cambio pictórico de gran complejidad singularizado por fusionar cinco elementos. Intensidad del color, espacio, racionalidad por la muy variada

geometría que atempera el conjunto de cada obra, expresionismo formal lleno de movimiento que imprime gran majeza vital y temas protagonizados por soles, una especie de hachas, lo más parecido a espermatozoides, el equivalente a semillas o huevos. Exposición imaginativa, sorprendente, que atrapa, capaz de mostrar un surrealismo más que personal.

También en la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón hemos visto dos exposiciones colectivas. La primera se titula "Las olvidadas", desde el 7 de marzo, y se basa en mujeres olvidadas a lo largo de la historia. Artistas: Pilar Aguado, Miguel Ángel Arrudi, Mercé Bravo, Miguel Ángel Carreras, Edrix Cruzado, Salvador Dastis, Andrés Espinosa, Isabel Falcón, María José G. Julián, Mariela García Vives, Ángela Grajales, Pilar Gutiérrez, María José J. Usán, Andrea Jarales, Juan Carlos Laporta, López Francés, Paco Rallo, Elena Rayo de Luna, Julia Reig, Manon Robers, Miguel Sanza, Alicia Sienes y María José Torres.

La segunda colectiva se titula "Tuneala", desde el 29 de marzo, y se basa en una silla de cartón diseñada `por Miguel Sanza que cada artista utiliza como vea oportuno. Artistas: Mercé Bravo, Paco López, Julia Reig, Manuel García, Andrés Espinosa, Miguel Sanza, Salvador Dastis, Ricardo Marco, José Antonio Amate, Elena Rayo de Luna, Elerna García Guerrero, Monse Donoso, Miguel Ángel Arrudi, Blanca García López, Francisco J. Marco, Guillermo Maza Marín, María Jesús García Julián, Guillermo Maza, Pilar Gutiérrez, Jesús Guallar, Marisol Catalá, Carmen Casas, Juan Carlos Laporta, Cristina Beltrán, Edrix Cruzado, Miguelón Sanz, Cayo Sanz, Blas Laborda, Manuel Medrano, Sonia Abraín y Marta Herrando.

Dibujos de Santiago Arranz, cuadros de Juan Carlos Callejas y Elena Domingo, obra de Sergio Aragón Belmonte, colectiva, cuadros de Ira Torres

Bajo el título “...y ya no se veía para ver”, como homenaje al escritor Juan Goytisolo, se inaugura en la galería A del Arte el 11 de enero con 40 dibujos del año 2014. Prólogo de Pablo J. Rico centrado en la teoría artística. Siempre con títulos tan sugerentes como “Isótopos radiactivos”, “Incendio místico”, “Óleo y sudor” o “Adeptos a la noche oscura”. Todavía recordamos su primera exposición en Zaragoza inaugurada en la actual sede de la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón. A partir de aquí viene una fascinante evolución repleta de categoría. Los dibujos tienen fondos equivalentes a abstracciones líricas con dosis expresivas, siempre cual amortiguadores de los dibujos con los pájaros, uno por obra, como protagonistas. Aves que sirven para mostrar una gran variedad formal y cromática, pero también en una jaula como rechazo de las dictaduras, sin obviar el pájaro que hunde su pico en un agujero hacia el centro de la Tierra, como si fuera Julio Verne a la búsqueda de un ámbito inundado de aventuras impredecibles. Hermosos dibujos que avalan su categoría, por supuesto a la espera de un nuevo tema dentro de su línea pero ahora con los cuadros como grandes protagonistas.

En la Galería Cristina Marín, desde el 9 de febrero, se exhiben numerosos cuadros del conocido pintor Juan Carlos

Callejas bajo el título "Paisajes Soñados" que ha pintado durante los años 2016 y 2017. Se parte de ricas y variadas texturas con dos y tres planos paralelos a la base que posibilitan el énfasis en un muy tamizado paisaje siempre sugerido y en la notable variedad del color posado en el lugar exacto, de manera que todo facilita la imaginación del espectador.

En la galería Cristina Marín, desde el 23 de marzo, se exponen los cuadros de la pintora Lorena Domingo bajo el título *En busca de un encuentro*, con obras entre 2015 y 2017. Nacida en Zaragoza el año 1984, lo expuesto ha sido la gran sorpresa pues estamos ante cuadros extraordinarios propios de una muy gran artista. La exposición, como sorpresa, vibra con dos enfoques, los cuadros figurativos y en la sala interior los cuadros abstractos, que tienen como punto en común el excepcional sentido del color por diáfana intensidad. Los cuadros figurativos, de mediano a gran formato, abordan la presencia de figuras femeninas y masculinas, de una a cuatro, así como tres paisajes, uno en pleno invierno con nieve. Las figuras femeninas tienen rostro de notable belleza, por tanto sublimadas. También se interesa por una figura masculina en el interior de una habitación como eco de la vida cotidiana y la soledad potenciada por tanta radical quietud. En la segunda sala tenemos unas abstracciones que respiran sin luz. La pintora, en el prólogo, afirma: *En el análisis del espacio me interesa inventar obras que dialoguen con su entorno de modo especial en cuanto a forma y contenido, y que muestren así una visión de la noche y del día. Desarrollo y elaboro cuadros hechos de plástico fluorescente con pigmentos fluorescentes. El material y la luz se fusionan y forma así una unidad, determinando la coloración en el espacio de forma camaleónica.* El espacio a media luz sugestiona como tal, mientras que las abstracciones viven su belleza mediante dos cuadros que tiene dos planos, el superior monocromo y el inferior, más estrecho,

tiene bandas paralelas a la base. Armonía. Los restantes cuadros tienen énfasis geométrico y bandas paralelas a la base, propio de la geometría de Uclides, siempre vigente, que mastican suave dinamismo y sutil espacio. Pureza.

En la galería Antonia Puyó, desde el 9 de febrero, tenemos la exhibición de grabados "Una danza macabra" con excelente prólogo de Alex Brahim, pues se arranca desde las muy conocidas "Danzas de la muerte" para continuar centrándose en el artista. La exposición se completa, como indica el prologuista, con "las matrices y planchas de los grabados, de dibujos preparatorios, así como del material documental histórico y gráfico de la investigación...". Se parte de fondos blancos para que resalte el tema en negro. En cada obra hay un esqueleto que dialoga o se ríe con una figura masculina de gran cabeza. Todo muy natural. El conjunto de la exposición tiene demasiado toque de un pasado ajeno a la actualidad.

En la galería Finestra Estudio, desde el 10 de marzo, tenemos la colectiva *Fenómeno Imparable*, sobre la que ofrecemos un breve resumen. Conchita de la Cueva tiene diez retratos sobre lienzo, uno por cuadro, con toques expresionistas. Estela Álvarez una obra con formato circular y rostro de una figura femenina muy convencional. Samlake Bellacrux tiene cuatro fotografías en blanco y negro con la figura femenina como protagonista. Tres con positiva distorsión de la imagen y otra con un primer plano tapándose el rostro. Laura Kahlo tiene una obra ingenuista con dosis poéticas. Marta L. Lázaro con tres fotos sobre una pantalla con la figura femenina como protagonista con rostro tapado. Melanie Aliaga mediante primeros planos de dos figuras femeninas y texto demasiado grande que anula el tema principal. AAG tiene una fotografía rascada con carteles en francés, uno cuestionando la democracia, y el primer plano de una figura femenina con gran atractivo. María Urra mediante dos esculturas con dosis

expresivas y predominio de los ángulos. Y, para finalizar, Eugenia Tzortzi participa con una escultura que es, con diferencia, lo mejor de la exposición. Se basa en una tela plana negra vertical que sugiere, salvo error nuestro, el cuerpo de una figura femenina. Todo repleto de magia latente.

En la galería Kafell, desde el 30 de marzo, se inauguró la exposición de Ira Torres, nacida en Zaragoza el año 1991, con numerosas obras de pequeño de gran formato. La exposición tiene varios temas, muy diferentes entre si, que significan el ímpetu de la edad y la necesidad de mostrarlo todo. Cuadros de buen nivel son los que corresponden a títulos como *At school*, *Good Might*, *Panici*, *Ausencia* o *Curiosity*, que se basan en colores muy suaves y primeros planos de rostros femeninos, uno con esparadrapo en forma de cruz sobre los labios para sugerir, quizá, la censura de lo que sea. A partir de aquí tiene tres cuadros excepcionales. *Comunicando* con madera de olivo sobre el que pinta una figura femenina, *We are future* que representa a una niña de unos doce años con peinado de adulta y empuñando el típico revolver y *Desaparecer* mediante la cabeza de una mujer y el rostro transformado en una agitada abstracción con colores blancuzcos, grisáceos y negros, quizá aludiendo a la impersonalidad o a la destrucción. Aunque no alcance el alto nivel de las obras citados, se puede definir como un buen cuadro *Double trouble* basado en la naturalidad de dos figuras femeninas vestidas de amarillo y con gafas oscuras. Todos los cuadros pequeño formato con temas como loritos, gatitos, caballitos, y pececitos son desafortunados, aunque la pintora nos comento, salvo error nuestro de interpretación, que reflejan el espíritu de su época. Argumento inteligible. Sobre lo exhibido se llega a una conclusión. Ira Torres es una verdadera artista que ha expuesto todo, sea excepcional o no, arrastrada por un impulso vital propio de la edad.

Dos colectivas: La mirada rompe el tiempo y Círculo de Tiza

Titulada “La mirada del tiempo”, la Lonja desde el 24 de enero, tenemos la colectiva comisariada por Desirée Orús, con textos de la comisaria y de los artistas que servirán como documentos para mostrar su pensamiento. Veamos, muy en síntesis, las características de lo exhibido. Nacho Arantegui participa con un árbol y sus raíces color aluminio, modelo de imaginación, y un precioso vídeo que recoge varias intervenciones escultóricas en el interior de una mina de sal y concluye con la belleza de un caballo blanco montado por una pareja. David Latorre tiene varias fotografías que recogen la impresionante soledad de una cárcel, siempre con la belleza como norma, una muy buena escultura que recoge el aroma de la opresión por falta de libertad y el interior de una vivienda destruida. Peyrotau & Sediles aportan un vídeo sobre el interior de una vivienda con decoración añeja. Julia Puyo aporta varias obras con las palabras Educación, Pensiones, Sanidad, Trabajo, que vemos sin sustancia por demasiado cotidiano, sin olvidar un recorte de periódico, que lo mismo, así como seis fotografías con una figura femenina en el interior de una habitación como enfoque tantas veces visto. Mapi Rivera muestra de nuevo las espléndidas fotografías de su cuerpo sumergiéndose en el agua profunda hacia cualquier incógnita. Señor Cifrián manifiesta su alta imaginación creativa, puro corazón, con dosis totales de exquisitez y belleza, en las esculturas que trazan la serie “Damnatio Memoriae”. Y, para concluir, Víctor Solanas Díaz participa con una obra expuesta en la galería Antonia Puyó basada en fotografías captadas desde un coche con el resultado de una especie de velocidad con líneas paralelas a la base y belleza controlada en el lugar exacto. La conclusión es una muy

intachable exposición que jamás cansa. A título de curiosidad cabe sugerir que la hemos visto tres veces.

En el Paraninfo de la Universidad, desde el 9 de febrero, se expone la colectiva “Círculo de tiza” bajo el comisariado de Chus Tutelilla Laguardia. Participan 15 mujeres artistas. Antón Castro, Heraldo de Aragón 10 de febrero de 2017, recoge las siguientes declaraciones de la comisaria durante la inauguración manifestando una doble intención: “denunciar la situación de la mujer y desestabilizar el sistema que las excluye”. Tras indicar, según nuestro criterio, que el texto de la comisaria es impecable, el catálogo libro tiene un capítulo final titulado “Voces. Ámbito de interrogación”, en el que se recogen numerosas declaraciones de extranjeras sobre la condición de la mujer y su capacidad creativa, que por nuestra parte ni se duda desde que tenemos 15 años, cuando me hablaba sobre arte nuestra tía la pintora Julia Pérez-Lizano y Pérez. Asimismo, también tenemos declaraciones de aragonesas tipo “¿La ausencia de reconocimiento es un problema del arte realizado por las mujeres?”, de Chus Tudelilla Laguardia, ¿Quién teme a las mujeres artistas?, de Vicky Mémdiz, “¿Cuál es la diferencia entre una obra de arte de una mujer y la de un hombre?”, de María Enfedaque, o “¿Qué iniciativas, aparte de las exposiciones temporales, llevan a cabo las instituciones museísticas para visibilizar a las artistas?”, de Señor Cifrián. No faltan precedentes en la realidad histórica en Aragón, durante los siglos XX y XXI, que en el resto de España es similar. Ya en la prensa de los años treinta figura una crítica sobre la importante pintora y ceramista escultora Dionisia Masdeu con exposición en el zaragozano Centro Mercantil, sobre la que con el tiempo tuvimos un comisariado dentro de una exposición itinerante. El catedrático de arte Federico Torralba Soriano, hace muchos años, prologó una exposición con cinco mujeres artistas. El historiador y crítico de arte Jaime Esain publicó en 1990 el

libro Pintoras aragonesas contemporáneas de imprescindible consulta. Lo editó Ibercaja, por cierto, lo mismo que nuestra monografía sobre la gran Pilar Bayona y también hay que señalar que figuran alrededor de 32 mujeres artistas en el Diccionario Antológico de artistas Aragoneses. 1947-1982, que publicó en 1983 la Institución Fernando el Católico bajo nuestra dirección. Luego, el Instituto Aragonés de la Mujer nos encargó un comisariado sobre pintoras, con el que tuvimos muchos problemas pues bastantes artistas no aceptaron bajo el criterio de que mujeres y hombres estaban a la par. Todo esto sin olvidar la proliferación de exposiciones individuales protagonizadas por mujeres artistas. Ahora mismo exponen en Zaragoza Asun Valet, Columna Villarroja, Ira Torres, Lorena Domingo y Julia Puyo formando equipo en Etopia. El asunto es muy simple: eres o no eres artista, lo cual se nota con suma facilidad. Que sea varón o mujer nos resulta de una indiferencia absoluta. Nunca ha habido una exposición colectiva titulada, por ejemplo, "Hombres artistas". ¿Sería normal organizar seguidamente una exposición de ese planteamiento en el Paraninfo, con un catálogo exclusivamente a cargo de escritores varones? Ni eso ni esto es lo que corresponde a nuestra realidad artística.

Una recopilación de esculturas abstractas de Sauras que sabe a poco

Con obras que el propio artista había ido guardando a lo largo de los años, especialmente de tiempos recientes, Javier Sauras ha montado en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza una exposición retrospectiva que no pretende ser una revisión

antológica de toda su carrera, pues también ha cultivado la figuración realista, particularmente en sus años de formación o para ciertos encargos, concursos, u otros protocolos; pero en su carrera lo más característico siempre ha sido la escultura abstracta, y la selección aquí presentada da prueba de ello. Aunque la impresión de conjunto es de gran uniformidad estilística, pues ha sido siempre un artista muy fiel a sí mismo, quien preste atención a las dataciones comprobará que paulatinamente ha ido introduciendo cambios; en esta muestra la pequeña novedad es que ha decorado algunas esculturas recientes con unos discretos toques de pintura cuyo cromatismo contrasta con las frías geometrías estructurales. Alguna vez ya he escrito que Sauras es nuestro equivalente del ascético escultor vasco Eduardo Chillida, pensando no sólo en su estilo, sino además en su personalidad tan afable y espiritual, que se trasluce igualmente en otros aspectos de su producción, como los sugerentes títulos que pone, cargados de referencias naturales, históricas, filosóficas, literarias o musicales, como en el caso de esta exposición, etiquetada con el apelativo de un canto gregoriano: *Sicut luna perfecta*. Hay no poco platonismo en este artista, intensificado en él con la crisis posmoderna y tras beber de otras fuentes de inspiración, como el arte conceptual. También había una mezcla de druida y geómetra en su admirado Oteiza, con quien trabó buena amistad Sauras en los años en que nuestro paisano fue profesor de escultura en la Universidad del País Vasco: la influencia de sus cajas ortogonales es bien patente en algunas obras de esta exposición, y también entre las de Sauras resultan particularmente atractivas tratándose de ensayos más experimentales en pequeño tamaño –como las encantadoras piezas dentro de una vitrina, algunas de ellas piezas de joyería o diseñadas como trofeos. No es la suya una abstracción en el sentido etimológico del término, consistente en buscar las esencias espirituales que trasciendan las formas del mundo natural en aquilatada síntesis, tal como argumentaba el ruso Kandinsky. Tampoco cae en el extremo opuesto, que defendían los suprematistas, para quienes había que renunciar a toda

conexión con la vida exterior y ceñirse a las formas geométricas fundamentales: el cuadrado y el cubo. A aquellos pioneros rusos profesa Sauras especial devoción, y también se le nota la influencia de la asociación Arte Concreto-Invención y del movimiento Madí argentinos, quienes por cierto ejercieron una influencia decisiva en la carrera escultórica de otro aragonés, Pablo Serrano, durante su etapa vital en Uruguay. Y como el escultor de Crivillén sentía tanto interés por esa veta analítica de raigambre cubista, no es de extrañar que tuviera en gran estima a Javier Sauras, declarándole el más prometedor entre los escultores aragoneses de la generación subsiguiente. Por eso mismo resulta chocante que no haya ninguna representación suya en las colecciones del Museo Pablo Serrano, y hago votos porque pronto le organicen allí una gran exposición retrospectiva, con la debida amplitud –incluyendo referencias a sus obras monumentales de arte público, que es la parte de su producción más conocida por el gran público–, de la que quede alguna pieza importante en las colecciones del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos.

Encuentro con la realidad objetiva

Bohemios, agitadores, modernistas, genios en una palabra. Se dan cita en la primera exposición temporal del Museo Carmen Thyssen Andorra –tercer espacio creado, tras el de Madrid y Málaga– pero a diferencia de ambas pinacotecas, no nos encontraremos en un espacio permanente, sino más bien con exposiciones temporales de larga duración. La selección de las obras contemporáneas, 26 en total, ha corrido a cargo de su director artístico Guillermo Cervera. Dada la diversidad de

estilos y corrientes que se nutre la colección Carmen Thyssen- Bornemisza *Escenarios. De Monet a Estes. De Trouville a Nueva York* reúne a nombres significativos de la historia del arte permitiendo trazar nuevas líneas de interpretación desde la libertad de los impresionistas hasta la precisión de los hiperrealistas. Este dialogo, conlleva en sí mismo una revisión del carácter y los tiempos trazados.

Hacia el último tercio del siglo XIX, se produjo una de las transformaciones más interesantes y profundas de la historia del arte: el impresionismo, había rebasado la frontera francesa y se difundía en países como Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Italia...etc.. En España, al hablar del realismo, estamos hablando de autores que eligieron una nueva objetividad como fundamento de su producción. Frente al distanciamiento de los alemanes o el aire metafísico de los italianos, el nuevo realismo valoró la inesperada interrelación en varias opciones plásticas, esto es, una nueva objetividad que pudo hallarse en la multiplicidad del impacto visual. El impresionismo "impregnó" a artistas como Casas, Rusiñol o Sorolla, estos dos últimos no figuran en la muestra, a través del realismo. De Ramón Casas, se puede disfrutar de la obra *Interior al aire libre* (1892) obra que se encuentra a la altura de artistas como Degas o Whistler, por combinar perfectamente los efectos del color y la luz en interiores. Mientras, en el París de comienzos del siglo XX, artistas españoles como Anglada Camarasa y Joan Cardona, atraían la atención de las clases altas con obras como *Le paon blanc* (1904) o *Jóvenes parisinas*.

Pero sí hay algo en lo que destaca la presente exposición, es el "olor" a mar que desprenden obras *aplein air* con la marea baja. Desde *La cabaña en Trouville* de Monet, pasando por *La playa* de Paul Signac, la vista de grandes dimensiones del *Puerto de Barcelona* de Meifrén, o a mirada preciosista de **Manhattan en la obra** *Dos puentes de Nueva York* de Nesbitt. El otro gran "escenario", que recogen los distintos artistas aquí

representados, es sin duda el de la figura humana. Desde figuras solitarias o melancólicas que aparecen en obras de Le Sidaner *La choza en los lindes del bosque* (1893), *Claro de un bosque* (1895) de Sisley, pasando por el dolor de una separación sentimental que nos muestra Beckmann en su *Despedida* (1942). En otros casos, pasamos de la intimidad de una conversación, como la de los hijos de Gauguin en la obra *Un huerto bajo la iglesia de Bihorel* (1884), *Conversación bajo los olivos* (1921) de Matisse, hasta la exaltada luminosidad del gentío, en su más amplia expresión de la palabra: *Plaza de Cataluña* (1964) de Barnadas, *Calle 42* (1945) de Péne Su Bois, a las grandes masificaciones veraniegas, eso sí, impresionistas: *Bañistas en la playa* (1915) de Kuhn o *La playa de St. Malo* (1907) de Prendergast.

Emociones que impregnaron en las telas de manera precisa los artistas a lo largo de sus vidas, que dialogan con el espectador transmitiéndole valores que a simple vista no podríamos describir en una primera impresión.

Carlos Pardos. Buñuel Code

La sintonía de los artistas con el lugar en el que habitan suele traducirse en una relación de complicidad de la que ambos salen beneficiados. El lugar se convierte en una fuente de inspiración para el artista quien, a la larga, contribuye a estetizarlo y enriquecer su *genius loci*. Durante muchos años, la Laguna de Gallocanta -en el límite de las provincias de Teruel y Zaragoza- constituyó el epicentro del trabajo plástico de Carlos Pardos (Gallocanta, 1962). La importancia de esta reserva ornitológica fue creciendo en paralelo a la atención que Pardos dedicaba en sus obras a la dureza de este paisaje endorreico, a sus atardeceres y a sus principales

moradores: las grullas, hasta el punto de que el pintor pasó a formar parte de su ecosistema.

Tal vez el carácter nómada de estas grandes aves ha empujado a Carlos Pardos a tomar la decisión de abandonar Gallocanta buscando nuevos horizontes. Una ruptura presente en las obras de esta nueva etapa en la que ha elegido al genio de Buñuel como compañero de viaje. Lejos de la concepción romántica de la naturaleza, latente en las obras de Caspar Fiedrich, Carlos Pardos indaga sin ambages en las turbulencias de la naturaleza humana: ante la introspección cósmica del *Monje frente al mar* del artista alemán, el aragonés antepone el éxtasis y el tormento de los monjes de Zurbarán y El Greco o el erotismo de Viridiana. Frente a la diáfana luminosidad de los acantilados del Mar Báltico, Pardos se sumerge en el componente trágico de la España profunda, presente en el documental buñueliano de *Las Urdes* o en el aciago crimen de Puerto Hurraco.

En su exposición en el Espacio Luvitien de Teruel, Carlos Pardos hace alarde de la maestría técnica que le confieren sus años de formación en la Barcelona de los 80, como pintor en la Facultad de Bellas Artes y diseñador en la Escuela Massana. En esta muestra, el artista de Gallocanta despliega todos sus recursos compositivos en una serie de óleos sobre tabla de pequeño formato por los que desfila el complejo universo de *El león de Calanda*. Los tambores, los insectos, el boxeo, la oscura imaginería del Toledo de su juventud transmutada en ácida iconoclasia, los inquietantes personajes marginales de la tradición popular: pícaros, truhanes, ciegos, lazarillos... un repertorio del que Pardos se sirve para hacer un viaje a su interior, quién sabe si con cierto ánimo catártico.

Pardos enriquece este rico catálogo iconográfico con su particular imaginario visual, deudor explícito, en algunos casos, de sus propios referentes literarios, como Edgar Alan Poe, o pictóricos, como Brueghel y Cranach el Viejo. Un torbellino de imágenes que relega a un segundo plano a la naturaleza, antigua protagonista de su producción pictórica,

reducida en esta nueva etapa a figurante ocasional en su nuevo discurso plástico. Un cambio de registro, alejado del lirismo, que tal vez a algunos de los seguidores de Carlos Pardos les parezca duro, pero nadie dijo que los cambios fueran fáciles. Y menos en el arte.