



# El flamenco en la prensa oscense en el último cuarto del siglo XIX: difusión y arraigo en el entorno urbano

**Jorge Ramón Salinas**  
Universidad de Zaragoza

**Carmen M. Zavala Arnal**  
Universidad de Zaragoza

**Enviado:** 10-05-2018

**Aceptado:** 30-10-2018

## *Resumen*

En el presente artículo se analizan las primeras referencias sobre el género flamenco publicadas en la prensa local oscense durante el último cuarto del siglo XIX, relacionándolas con la difusión y desarrollo que se producía al mismo tiempo en el resto del país. De este modo, se pretende reflejar el temprano arraigo del flamenco en la ciudad de Huesca, que ha perdurado hasta nuestros días. Además, se reflexiona acerca de la importancia de la hemerografía histórica como fuente musicológica para el estudio del flamenco

*Palabras clave:* Flamenco, Huesca, siglo XIX, hemerografía.

## *Abstract*

In this article, first references of the genre published in local press in Huesca during the last quarter of the 19th century are analysed in order to link them to their diffusion and development over the rest of the country. In this way, the aim is to reflect the early roots of the flamenco genre in Huesca that have lasted until today. In addition, we consider the importance of hemerography as a musicologist source for the study of the flamenco genre.

## 1. Introducción

En el presente artículo se realiza una recopilación de las principales referencias al flamenco conservadas en la prensa oscense durante el último cuarto del siglo XIX, dado que las fuentes hemerográficas conservadas comienzan a tener una continuidad desde 1875, reconstruyendo así algunos aspectos del desarrollo del género en sus diversas disciplinas en la ciudad de Huesca. Su coyuntura socio-política, económica y estructural bien podría tomarse como ejemplo del desarrollo y alcance del género en una ciudad española de población intermedia entre 1875 y 1900. Del mismo modo, el caso oscense muestra cómo el flamenco se difunde por todo el territorio nacional gracias al ferrocarril y al papel divulgador de la propia prensa. En este sentido, el ejemplo de Huesca constituye una buena muestra de cómo se vivía el flamenco en una de las ciudades más septentrionales de la península, y cómo se produjo su difusión generalizada, alejada de su marco geográfico originario.

Del mismo modo, se constata la importancia de la hemerografía como fuente de primer orden para la investigación musicológica de tipo histórico. Además, se subraya el interés de los estudios de historia local para el conocimiento de los procesos históricos generales, en este caso, en el área de conocimiento referida a la historia de la música (Graciela Musri, 2013: 51-72; Ramón Salinas, 2014: 8).

El flamenco, dentro del característico crisol cultural ibérico, se mantuvo en constante evolución y desarrollo durante la Edad Moderna, y sería precisamente, a partir del siglo XIX, cuando se registra un progreso sustancial del género, iniciándose una paulatina estandarización. Ésta puede relacionarse con la popularidad y difusión del flamenco en toda el área de influencia hispana durante el Romanticismo, propiciada definitivamente por la aparición de nuevas formas de ocio, propias de las transformaciones sociopolíticas que se produjeron con especial incidencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX.



La creación de nuevos espacios para el esparcimiento en las principales ciudades españolas: cafés, teatros, salones de sociedades, tabernas, etcétera, crearon una red de escenarios urbanos conectados por la incipiente red ferroviaria, en los que progresivamente el flamenco encontraría su lugar ante una demanda social del género. Estos espacios fueron primeramente ocupados por la burguesía y muy pronto extendidos en sus diversas tipologías a un sustrato social cada vez más amplio. Así pues, desde sus orígenes y su primer desarrollo a través de cafés-cantantes por toda la geografía española durante la Primera Restauración, pasaremos a su presencia ocasional en los teatros, espacios de ocio y cultura por excelencia durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX.

El proceso emprendido por los protagonistas del género flamenco en la época fue designado, no sin controversias, como “mercantilista”, y tildado de arte “proscrito” y “sectario” (Grande, 1999: 359, 361). Esta adaptación del género a los cafés y teatros serviría ante todo para salir del status precario en el que se encontrarían sumidos gran parte de sus intérpretes. De este modo, se abría a un mundo en el que, a priori no pertenecerían ni horarios fijos ni la presencia de empresarios, en un camino en el que se buscaba que quedasen apartados determinados tipos de cante, menos “comerciales”. Los cafés-cantantes fueron de gran utilidad para la difusión del flamenco si bien, como hemos apuntado, se ha considerado que acabarían con parte de su idiosincrasia, sumido, tal y como se ha apuntado, en cierto proceso de “mercantilización” (Grande, 1999: 359, 361).

No obstante, los cafés-cantantes y las tabernas fueron imprescindibles para la supervivencia del flamenco y su popularizaron, así como para la dignificación del género y sus intérpretes. Asimismo, el desarrollo del baile flamenco se encontraría favorecido por los tablaos y escenarios de los cafés, contribuyendo a la dilatación de sus formas y de sus variantes expresivas.

El papel de los cafés-cantantes fue, por tanto, esencial en la divulgación del flamenco, constituyendo una tercera etapa de afianzamiento y desarrollo definitivo, producido entre los años 1850 y 1920, tal y como apunta uno de sus más importantes investigadores, José Blas Vega (2006: 15-16), una etapa que, considera,

se le puede llamar perfectamente La Edad de Oro del Flamenco, tanto por su contenido clásico como por una serie de acontecimientos, que lo confirman: El nacimiento del flamenco como un género artístico que se consolida; definición técnica de escuelas y estilos; a través del profesionalismo, enriquecimiento artístico que fijan los elementos básicos; nacimiento de las grandes figuras que lo impulsan y desarrollan ; conquista de nuevos escenarios, o sea, el espectáculo como masificación y comercialización plena, con sus ventajas y posibles inconvenientes.

El esplendor del baile flamenco se iniciaría, como decimos, a mediados del siglo XIX, favorecido por estos escenarios al igual que ocurría con la guitarra flamenca, que ampliaría su campo expresivo, “pasando de mero acompañamiento rítmico a ser una posibilidad de estímulo y hasta diálogo con el instante creador del cantaor” (Grande, 1999: 363).

Por último, y antes de tratar de forma monográfica el caso del flamenco en la prensa decimonónica oscense, debemos observar que, en algunas ciudades españolas, las críticas hacia el flamenco fueron determinantes para el cierre de cafés-cantantes a inicios del siglo XX. Este es el caso que señala el investigador del flamenco en Murcia, José Gelardo (2014: 13-14):

Finalizando el siglo XIX, el flamenco de los cafés cantantes va muriendo poco a poco. Observamos cómo, paulatinamente, se refugia en los teatros, busca desesperadamente posibilidades de supervivencia, pretende hacerse querer por las élites en sus espacios públicos habituales, intenta camuflarse con otros tipos de espectáculos para no hacerse notar demasiado; sin embargo, el matrimonio con la cultura de la oligarquía y de las clases dominantes resulta, de momento, imposible. El flamenco tendrá que buscar otros cauces o vías de penetración, se verá obligado a ir pensando en espacios más acordes con su público natural, es decir con las clases sociales más bajas y también con las clases



medias, reacias estas últimas a seguir imitando la cultura dominante, aunque su actitud mimética haya sido, hasta ahora, moneda corriente síntoma de la poca personalidad y de la sumisión de estas a la clase dirigente.

Las razones sociopolíticas pudieron estar detrás de este grado de censura recogido en la prensa murciana (Gelardo Navarro, 2002), ya que estos establecimientos y sus derivaciones (a veces de una marcada degradación social) constituirían, en estos primeros años de siglo, marcos de sociabilidad popular de colectivos problemáticos para las élites burguesas imperantes, al menos en aquellas ciudades españolas inmersas en un proceso de creciente proletarización industrial.

La primera década del siglo XX vendría marcada por diferentes acciones que pretendieron acabar con los cafés-cantantes, tales como diversas prohibiciones por parte de los gobernadores civiles e iniciativas legales municipales y gubernamentales, como la Real Orden del 12 de marzo de 1900 y la del 16 de marzo de 1909. En ellas se censuraban algunos contenidos y se marcaban horarios, exponiendo a estos establecimientos a cuantiosas multas y a cierres cautelares. Aún así, en palabras del citado José Blas Vega, los cafés cantantes:

iban sorteando como podían estas dificultades, unos abrían y otros cerraban definitivamente. Otros espectáculos flamencos se camuflaban en bares o colmados, más informales y menos controlados [...] el flamenco era algo tan especial y cautivador que los cafés siguieron marcando una época y una forma de diversión. Pese a las amenazas, dificultades y cambios sociales y artísticos que se produjeron, los locales tradicionales se mantuvieron alternándose con otros nuevos. (Blas Vega, 2006: 294-296)

A pesar de las críticas y las acciones más reaccionarias contra los cafés-cantantes, el género flamenco gozaría de vitalidad y continuaría programándose con asiduidad, más aún en aquellas poblaciones en las que los niveles de degradación social en torno a ellos, así como el desarrollo industrial

y las dinámicas de proletarización descritas para el caso madrileño o murciano, no habrían sido significativas.

En Huesca, el descenso en su programación una vez entrado el siglo XX estaría relacionado, más que con un “saneamiento costumbres” y el recelo social que el flamenco pudiera generar, con el estancamiento económico y demográfico de la ciudad, en la que habría progresivamente un consecuente decaimiento en la actividad cultural. Su presencia en el paisaje sonoro urbano en el primer tercio del siglo XX -que escapa al paréntesis temporal del presente estudio, y sobre el que trabajan los autores del presente artículo- se mantendría de forma ocasional a través de actuaciones puntuales y sobre todo de grabaciones, que sonaron con frecuencia en cafés y sociedades de recreo (figura 1).



Figura 1. *El Diario de Huesca*, 26 de junio de 1908

## 2. El auge y la difusión del flamenco en la prensa del último cuarto del siglo XIX

La sociedad española decimonónica se debatiría entre la crítica y la fascinación por el género flamenco, definido por su carácter intenso, emotivo y visceral. Este se integraría paulatinamente, no sin controversia, en la vida cultural de la nueva sociedad urbana, convirtiéndose así en seña de identidad genuinamente autóctona de la cultura española hasta nuestros días (Molina, 1985: 11):



El cante flamenco es por su origen y por su historia andaluz, es español por haber desbordado su estimación los límites de Andalucía y por haber conquistado a su causa centros peninsulares extra-andaluces y por haberse convertido con el tiempo en plenipotenciario sin par de la canción española en el mundo. Es universal a la vez que español y andaluz, en virtud de su inspiración profundamente humana y por la fuerza elemental con que directamente expresa problemas radicales de hombre, sentimientos y preocupaciones, deseos y experiencias comunes a toda la humanidad

Las publicaciones periódicas se van a hacer eco de este fenómeno cultural y musical que se vería alimentado, como decíamos, por el ideario y sentir propios del Romanticismo, y por el incipiente fervor nacionalista que impregnaba a los modernos estados del occidente finisecular. La presencia del flamenco en la prensa local del último cuarto de siglo así lo certifica. En este sentido, la hemerografía histórica adquiere una notable relevancia en el conocimiento de este género, convertida en una fuente de primer orden para la realización de investigaciones musicológicas de carácter histórico fundamentalmente a partir del siglo XIX. Las referencias al género flamenco en la prensa de la época fueron frecuentes, y salpicaban las páginas de las diversas secciones en la prensa generalista, en las que podríamos clasificarlas en forma de:

- Cartas de corresponsales en otras ciudades: reflejo de la presencia del flamenco en la esfera pública.
- Artículos de divulgación, opinión y relatos de actualidad.
- Publicidad y referencias a revistas y publicaciones sobre flamenco.
- Programación artística en los espacios de ocio, especialmente en los cafés y, dentro de estos, en los denominados cafés-cantantes.

En la mayoría de las ocasiones, resulta muy complicado encontrar información en la prensa musical especializada perteneciente a la segunda mitad del siglo XIX, dada su escasa difusión y conservación. Del mismo modo, y dada su naturaleza, la información relativa al flamenco era omitida en las



publicaciones especializadas en música, en las que se tilda a éste como “género menor”, tratado frecuentemente de forma despectiva a pesar de su creciente popularidad en un espectro social cada vez más amplio. En este sentido, un estudio riguroso y sistemático sobre la prensa generalista, no especializada, puede aportar nuevos datos sobre el flamenco y otras cuestiones generales sobre la historia cultural urbana de los siglos XIX y XX.

A continuación, esbozaremos de forma sucinta cuál fue la situación de Huesca en la época en la que se basa este estudio, mostrando el contexto en el que se desarrollaba la vida cultural de la ciudad, refiriéndonos especialmente a la música. De este modo, daremos a conocer el marco espacio-temporal y la coyuntura cultural en la que aparecían las primeras referencias al flamenco en la prensa oscense conservada.

### **3. Contexto socio-cultural de la ciudad de Huesca**

El último tercio del siglo XIX supuso para España una época de rápidos cambios a nivel socioeconómico y político, que se acentuarían tras el final de la tercera guerra carlista en 1876. Se iniciaba, hasta principios del siglo XX, un periodo tradicionalmente denominado por la historiografía como Primera Restauración. Durante este tiempo se realizarían en las ciudades españolas grandes proyectos estructurales tales como la mejora en las comunicaciones y los cambios en el tejido urbano. Se producía, al fin y al cabo, gracias a las transformaciones a nivel político y socio-económico, la llegada de la modernidad auspiciada por el desarrollo de la red ferroviaria. Fue éste un periodo de grandes esperanzas de desarrollo para la ciudad y la provincia de Huesca, puesta en el mapa nacional entre otros aspectos a través de la intensa actividad política del farmacéutico oscense Manuel Camo Nogués, quien creaba en torno a sí mismo, tal y como ocurría en el resto del país, una tupida red de relaciones clientelares dentro del característico engranaje político de la Restauración (Ramón Salinas, 2014: 2).





La ciudad de Huesca, capital de provincia desde 1833, contaba durante el último cuarto del siglo XIX con una población, tal y como hemos apuntado, de entre 11.500 y 12.000 habitantes, lo que la situaba en un rango intermedio en las poblaciones de las ciudades españolas (Rueda, Delgado, Sazatornil, 2004-2007), circunstancia que podría convertirla en referencial para poblaciones con rasgos coyunturales similares.

En cuanto a la sociedad del último cuarto del siglo XIX, debemos observar que la capital oscense y su entorno urbano mantuvo un sector poblacional de funcionarios propios de las instituciones y administraciones provinciales y locales, una pequeña burguesía de comerciantes y pequeños propietarios que conformaron una sólida clase media. Al mismo tiempo, la ciudad dispuso de una presencia continuada de uno o dos regimientos militares, así como de maestros, colegiales y profesores del Instituto Provincial, herederos de la tradición académica de la extinta Universidad Sertoriana, clausurada en 1845.

Debemos subrayar el hecho de que en la capital oscense se daba una diversificación laboral que se oponía al extendido y acentuado carácter agrario de la provincia. Más del 30% de la población de Huesca tenía una ocupación diferente a las tareas propias de la agricultura. Este sustrato de población perteneciente a la burguesía y a las clases medias generaba, por una parte, una gran demanda de actividades y espacios de ocio y, por otra, la presencia de un público potencial que garantizaba la rentabilidad de una programación regular de espectáculos musicales y teatrales.

La ciudad contaba además con una situación privilegiada como lugar de paso, bien conectada por ferrocarril con Zaragoza, Madrid y Barcelona desde 1864. Esta coyuntura favorecía el hecho de que muchos de los solistas y componentes de agrupaciones musicales, algunos de gran renombre, recalaran en la ciudad, para continuar su periplo artístico por las principales poblaciones españolas unidas por la red ferroviaria (Ramón Salinas, 2014: 24-37).

Por último, debemos señalar que Huesca era la última estación hacia el popular Balneario de Panticosa, y pretendía en estos años convertirse en una de las principales vías de acceso a Francia. De este modo, la línea ferroviaria del Pirineo Central a través de Canfranc era inaugurada por el rey Alfonso XII en 1881, en los inicios del primer gobierno liberal de Sagasta. Por su parte, el Balneario de Panticosa era uno de los establecimientos más importantes del sector en el país, en una época de pleno auge del termalismo y del turismo hidro-terapéutico. Allí se programaron conciertos y espectáculos para las élites sociales durante la temporada de baños (de junio a septiembre) produciéndose un regular tránsito no sólo de bañistas, sino también de músicos, entre los que se encontraron intérpretes del género flamenco, como posteriormente veremos.

La prensa oscense fue abundante durante el último tercio del siglo XIX. La vitalidad hemerográfica pudo estar influenciada por la tradición intelectual y editorial de la ciudad, dada su longeva trayectoria histórica como ciudad universitaria. No en vano, la Universidad de Huesca o Sertoriana era una de las más antiguas de España -fundada en 1352 por el rey Pedro IV de Aragón (1336-1387), y permaneció abierta hasta la aplicación de las reformas del ministro Pedro José Pidal de 1845. Los periódicos de la ciudad se convertían en los órganos difusores de las diferentes tendencias políticas imperantes en la ciudad. Los principales, por su continuidad, factura y difusión, fueron el diario conservador *La Voz de la Provincia* (del que se disponen únicamente los números correspondientes a 1897); el diario *La Crónica* en sus dos épocas y, especialmente, *El Diario de Huesca*, de ideario demócrata, republicano-posibilista y finalmente liberal sagastino, fundado por el político Manuel Camo Nogués que, tal y como hemos apuntado, controlaría los resortes del poder en la ciudad y la provincia durante el último cuarto del siglo XIX hasta su muerte en 1911. Del resto de diarios y publicaciones conservamos, desgraciadamente, algunos números sueltos (Arco y Garay, 1952: 207).



## 4. El flamenco y su recepción crítica en la ciudad de Huesca

A continuación, se citan aquellas informaciones relativas al género flamenco recogidas en la prensa oscense en el último cuarto del siglo XIX, dentro y fuera del marco urbano de la ciudad.

Estos contenidos, expuestos en textos de diversa factura dentro de los diarios a los que ya nos hemos referido, probarían la vitalidad y la introducción progresiva del género durante la segunda mitad del siglo XIX en todos los ámbitos de la vida social y cultural urbana española. Por otra parte, asistimos a través de estas citas a una recepción crítica no exenta de enconadas polémicas y controversias a cerca de la propia naturaleza del arte flamenco, escenificando el conflicto establecido entre sus características esenciales y las directrices de la rígida moral burguesa, pujante grupo social con una exacerbada conciencia de clase, identitaria, corporativa y excluyente.

### 4.1. Recepción crítica del flamenco fuera del marco urbano oscense

El flamenco debió conocerse en la ciudad mucho antes de esta primera nota de prensa alusiva que encontramos en *El Diario de Huesca* del 29 de octubre de 1879. En ella se hacía referencia a la popularidad del género en Madrid, en el que ya encontramos su presencia fuera de espacios “proscritos” y tabernarios, como en el Teatro de la Bolsa o Teatro Circo Paul (1847-1880): (...) el canto flamenco hace las delicias de la gente (...) según apuntaba el conservador y prolífico corresponsal madrileño Julio Nombela Tabares (Fernández Muñoz, 1989: 182-183; Canall y Morell, 1993: 29-47). Del mismo modo, el flamenco cobraba más presencia en los cada vez más abundantes cafés-cantantes, en los que se integraba un pequeño escenario o tablado en sus dependencias.

En la misma línea de aceptación y recepción crítica positiva se repiten numerosas referencias a la programación de flamenco en otros teatros urbanos españoles, nuevamente a través de la pluma de los redactores y corresponsales colaboradores de los diarios oscenses, que enviaban puntualmente cartas desde

sus destinos. Este es el caso de la programación de canto flamenco en el Teatro Felipe de Madrid (fundado por el tipógrafo, empresario y periodista Felipe Ducazcal), ubicado en el Paseo del Prado, al que aludía el diario oscense *La Crónica*, el 2 de septiembre de 1886. El propio Teatro Principal de Huesca, inaugurado en 1846 y convertido en epicentro de la vida cultural de la ciudad, programaría espectáculos con el flamenco como protagonista a través de diversas derivaciones del mismo, tal y como veremos con posterioridad.

Otro importante grupo de noticias y notas de prensa desde diferentes puntos de la geografía nacional nos habla de las diferentes vicisitudes que atravesaba el flamenco. Se trataba de un género de moda, en alza y de creciente popularización, si bien en la prensa se escenificaba el conflicto abierto con sus detractores, quienes lo consideraban como un símbolo de decadencia propia de la España más conservadora, que incitaba a las malas costumbres propias de entornos sociales degradados, frecuentados por colectivos que, progresivamente, supondrían una amenaza para el statu quo político de la Restauración, sobre todo a partir del siglo XX:

[...] los toros, que según el colega (diario madrileño, *El Correo*), son escuela de indisciplina y de brutalidad, (y) el canto flamenco, origen de la relajación de costumbres.

(“Cartas de Madrid”, *El Diario de Huesca*, 4 de agosto de 1883)

En esta línea de informaciones destacaría la prohibición explícita del Gobernador Civil de La Coruña a la programación de flamenco en los cafés de la capital y del resto de la provincia (*La Crónica*, Huesca, 24 de mayo de 1886). Esta situación se producía ocasionalmente en otras provincias españolas, censura que era revocada con rapidez y que en ocasiones incrementaba el interés de muchos de sus seguidores. El flamenco era relegado puntualmente a la clandestinidad ante situaciones de tumultos y peleas en tabernas y otros espacios, circunstancia que paradójicamente revertía en su posterior repunte de popularidad. Del mismo modo, encontramos referencias a situaciones similares



en Madrid, con ocasión de una prohibición llevada a cabo por el gobernador José M<sup>a</sup> Álvarez de Toledo y Acuña, conde de Xiquena:

El celoso gobernador civil de la provincia, Sr. Conde de Xiquena, en vista de los frecuentes escándalos que ocurren en los cafés-cantantes, parece ha prohibido el cante y el baile flamenco.

(*El Diario de Huesca*, 16 abril de 1883)

En aras de esquivar las puntuales sanciones contra el género por parte de algunas administraciones, los espacios de ocio recurrían a “camuflar” su programación, dándole diversas denominaciones alternativas como música y baile de “aire andaluz” o “canto andaluz”. *El Diario de Huesca* se hacía eco de esta “flamenco-fobia”, producto de su progresiva y arrolladora popularidad, que llegaba hasta las más altas esferas de la política de la época (Alberto Aguilera y Velasco fue, entre otros cargos, presidente del consejo de ministros en el año 1888):

[...] ser aficionado al flamenco constituye para algunos delitos como es el caso del Sr. Aguilera que quiere emprender una campaña contra los que se entregan a los excesos del cante por todo lo alto y todo lo bajo.

(*El Diario de Huesca*, 11 de septiembre de 1888)

La misma línea crítica debe destacarse en una referencia conservada dedicada a la escasa prensa decimonónica especializada sobre flamenco, cita aprovechada para escarnecer los contenidos de la misma. La recepción de revistas y publicaciones diversas en la ciudad habría tenido un crecimiento exponencial en Huesca desde la llegada del ferrocarril en 1864, como hemos apuntado, a través del tren correo diario con Madrid. En este caso, *El Cante* fue un semanario de vida efímera publicado en Sevilla entre diciembre de 1886 y enero de 1887 (figura 2). Según citan Manuel Ríos Ruíz y José Blas Vega en su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, fue la publicación más antigua conocida sobre el género (Tenorio Notario, 2017):

El cante flamenco ya tiene su órgano periodístico, se titula "El Cante". No faltarán en sus columnas los "jipidos" y los "ayes lastimeros".

(La Crónica, Huesca, 30 de diciembre de 1886)



Figura 2. *El Cante*, periódico semanal artístico y literario y defensor del Arte Flamenco (Sevilla, 18 de diciembre de 1886)

#### 4.2. Recepción crítica del flamenco en el marco urbano oscense

Esta dicotomía señalada en la recepción crítica del flamenco quedaba patente nuevamente en otras citas hemerográficas oscenses, en esta ocasión al hilo de la programación de determinadas obras relacionadas con el flamenco en el Teatro Principal de la ciudad. Se trata de unas líneas en las que nuevamente se mostraba una opinión negativa sobre el género, a la vez que se asistía ante el imparable desarrollo y difusión del mismo.

En este caso, destacamos la actuación de Carmencita Dausset y Emilia Gracia en la compañía del Sr. Grau, en la que las citadas artistas realizaban un





número de cante y baile flamenco (figura 3). Carmen Dauset Moreno, conocida como Carmencita Dausset (1868-1910), fue una famosa bailarina internacional almeriense, hermana de María del Mar, la mujer del cantaor alicantino Antonio Grau Mora, “Rojo el Alpargatero”, uno de los primeros maestros del cante de las minas (Gelardo Navarro, 2008; Navarro García, Gelardo Navarro, 2011). Carmencita Dausset pasaría a la historia del flamenco, entre otras cuestiones, por ser grabada por T. A. Edison en 1894 (Bohórquez Casado, 2011).

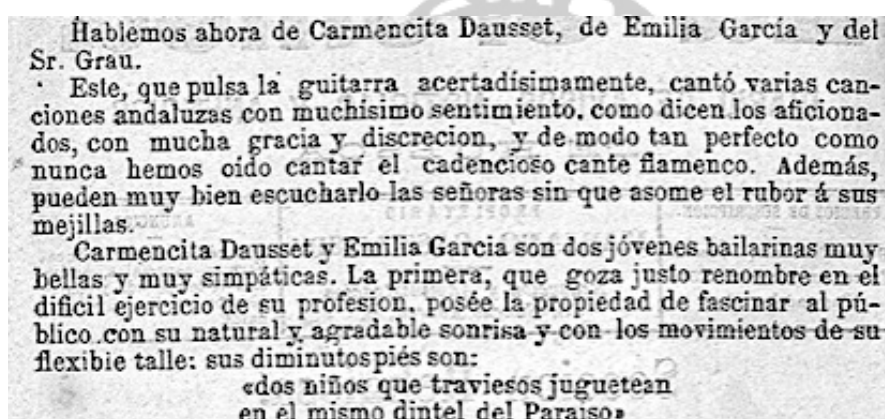


Figura 3. *La Crónica*, Huesca, 23 de mayo de 1888

Posteriormente, respecto a la extendida consideración de la función social y pedagógica del teatro, se decía lo siguiente en relación con la programación puntal de flamenco en sus dependencias, bien de forma individualizada o integrado en obras dramático-musicales:

El teatro es escuela de buenas costumbres y de buen decir -cuando no es cátedra de caló ni de cante flamenco.

(*El Diario de Huesca*, 8 de marzo de 1892)

El flamenco y su puesta de moda también se plasmaba en la composición y representación de obras lírico-teatrales en las que se tomaban elementos del género (ritmos, escalas, melodías) y otros tópicos de la época, creando pequeñas zarzuelas en un acto o juguetes cómicos, que se insertaban frecuentemente entre las obras programadas por las compañías de zarzuela. Este sería el caso de la



programación en el Teatro Principal de Huesca de la zarzuela en un acto y en prosa *Flamencomanía* compuesta en 1883, obra de Carlos Navarro y E. S. De Castilla, con música de Ángel Rubio, de la que se comentaba nuevamente, desde un punto de vista crítico:

[...] se abusa tanto de lo flamenco en esta pequeña obra que no puede gustar en públicos que tienen gusto selecto.

(*El Diario de Huesca*, 9 de junio de 1890)

Del mismo modo que se mostraba en ocasiones el éxito de este género, comprobamos cómo eran frecuentes sus banalizaciones, que convivían con la fascinación que éste despertaba, constatados a través de comentarios con sorna por parte de algunos miembros de las élites sociales y culturales (figura 4).

La boda de Carmen en el «Eden-Teatre» ha dado la idea á un empresario de hacer venir á Paris este invierno una compañía de cantadores y Bailadores del género flamenco. De ella formará parte una muchachita sevillana, que baila y cantará, playeras, que es un portento. Y propósito de playeras, voy á referir un chasco lo que me sucedió en Málaga hace algun tiempo.

... Pasaba yo al anochecer por la calle del Perchel, y oí unos ayes y unos lamentos que partían el corazón. Me paré y descubrí un hombre decentemente vestido, con capa y sombrero de calañés, que, echado sobre el escalon de un portal, se quejaba desconsoladamente, sin cesar de prorrumir en repetidos y prolongados ¡ay! ¡ay!, que indicaban un hondo y profundo padecer. Lleno de compasion, me acerqué al infeliz, que continuaba mormurando lastimoso ¡ay!, y le dije:

—Buen hombre, ¿qué tiene Vd?

—¡Ay!, me contesta larga y dolorosamente.

—Ya veo que sufre Vd. mucho. ¿Quiere Vd. que vaya á buscar un médico? Á estas palabras, el hombre se levanta, y me contesta:

—Jesú! un meicol y ¿pa qué?

—¿Pues no está Vd. enfermo?

—Oye, no seas esaborío; pues no ves que estoy ensayando unas playeras? Y siguió del mismo modo con sus ayes, y concluyó entoaando unas playeras, que ni el mismo Lázaro.

Figura 4. *La Crónica*, Huesca, 9 de octubre de 1886

Esta recepción crítica particularmente negativa contrastaba con una realidad social en la que el flamenco ampliaba progresivamente su estima y divulgación generalizada, tal y como muestra su programación. Así, su terminología aparecía citada con frecuencia en diversas noticias y textos hemerográficos. La utilización habitual de léxico referido al género mostraría su



difusión y popularidad en la sociedad y la cultura española, colándose en las diferentes secciones de los diarios:

[...] aquí nos tienen ustedes a los habitantes de Madrid preocupados por todo lo jondo que diría un flamenco.

(“Cartas de Madrid”, *El Diario de Huesca*, 2 de octubre de 1888)

[...] el cante flamenco: arte ingenuo, vibrante, lleno de colorido y de pasión que cultivan todos los madrileños con verdadero delirio y del cual se celebran sesiones interesantísimas en la Huerta, presididas por el Sr. Cánovas del Castillo. ¡Lástima grande que no nos diga el ilustrado viajero si por casualidad vió a D. Antonio ó al Sr. Cos-Gayón entonando unas malagueñas con acompañamiento de jipíos y de pataitas!

(*El Diario de Huesca*, 19 de junio de 1895)

Toda una prolífica diversidad de referencias flamencas jalonaba el discurso de muchos redactores desde las principales ciudades españolas. Sirvan de ejemplo las notas de prensa referidas a Lérida (*El Diario de Huesca*, 7 de diciembre de 1888), en relación a la programación de cante y baile en el café de Oriente; Granada (*El Diario de Huesca*, 22 de junio de 1889), donde se refleja cómo el flamenco estaba presente en fiestas aristocráticas locales, concretamente en el Hotel Siete Suelos; u otros apuntes sobre su programación y popularidad en la ciudad de Barcelona (*El Diario de Huesca*, 4 de noviembre de 1889).

## **5. Artículos de divulgación y opinión sobre el flamenco en la prensa oscense**

Por otro lado, en los diarios oscenses se conservan algunos artículos de divulgación en los que se trataban diversas cuestiones sobre el flamenco, analizadas con más profundidad que una simple cita, y atendiendo a sus características específicas, sean musicales o sociales.

Estos textos colaboraban de forma más concreta en la difusión y conocimiento del género y sus protagonistas. En este sentido, debemos citar un texto crítico publicado en la sección libre del diario oscense *La Crónica* titulado

“En el café flamenco”, en el que se describe con indiferencia y desdén lo acaecido en uno de tantos cafés-cantantes madrileños ochocentistas, de parte del activista republicano, escritor y periodista almeriense Cristóbal Litrán Canet, redactor, entre otros, de los diarios republicanos *El Intransigente* y *El Progreso*. Este artículo, publicado el 12 de enero de 1886, fue tomado por parte del diario *La Crónica* como préstamo hemerográfico del diario *La República*, órgano difusor del Partido Republicano Federal Español (figura 5).

**Seccion libre.**

— — — — —

**EN EL CAFE FLAMENCO.**

— — — — —

Al muy distinguido escritor y autor dramático, mi buen amigo, D. A. Sánchez Pérez.

Con la malhadada afición al juego, reminiscencia funesta de la levadura esencialmente *providencialista*, es decir, amante de lo fortuito y lo imprevisto, que constituye el fondo del carácter de nuestro país, en el que se estudia para diputado como se pudiera estudiar para médico, y se sigue la carrera de ministro como un tiempo la de la Iglesia, háse-nos colocado aquí como pantalla de azar, por la ley prohibido en pequeña escala y por esa misma ley elevado casi á la altura de institucion nacional en la lotería, la afición á lo flamenco.

No soy amigo del *cante y baile*, que así se llama, si vale la frase.

Así como los patinadores en el *Skating Rink* no me llaman la atención, pues encuentro que falta al espectáculo el frio que cala los huesos, el vienteccillo que amorata los rostros, los elegantes abrigos de pieles, las caídas y resbalones de los poco peritos en el ejercicio; todo bajo un cielo blanquecino por las reverberaciones del albo sudario en que se envuelve el suelo, párecame que se amolda mal á la reglamentacion exigida por todo espectáculo teatral, lo flamenco.

Quitad á nuestras *bailaoras y cantoras* de la tierra, y llevadlas á donde queráis; sus gracias, como los encantos de la planta transplantada en flor, decaen, languidecen, acaban por desaparecer del todo, quedando solo el arte, mejor aún, las finas reglas del mismo, su preceptiva, en una palabra.

¿Por qué?

Porque lo más típico que hay en mi bendita tierra, lo flamenco, está tan adherido al suelo aquel, que casi no forman uno y otro más que partes distintas, pero inseparables, de un solo todo, de un especial aspecto del pueblo de algunas de nuestras provincias.

Quitad sino al cante y baile flamenco su espontaneidad; haced que deje de ser la diversion esencialmente expansiva del pueblo andaloz, la contera obligada de sus bodas y bautizos, el *bouquet* final de sus alegrías, el champagne espumoso de sus comilonas, el trueno gordo de sus fiestas; quitad sobre todo á lo flamenco de su incomparable marco, de su imprescindible fondo, del patio fresco de fuentes murmurantes y de olorosas flores, destacándose vivos sobre el aterciopelado verde de las laureolas; quitadle de debajo del parral de nuestras ventas y cortijos; haced que lo cubra otro cielo que no sea aquel nuestro cielo, que si por lo soberbiamente bello no tiene adoradores, es porque hoy solo se adora al oro; secad, repito, lo flamenco de Andalucía y llevadlo al escenario de un teatro, sin más flores que las pintadas, sin más luz que la del gas, demasiado intensa comparada con la de nuestros candiles en los



velorios, demasiado pobre comparada con la brillante de nuestro sol en las juergas, sin más aire que el viciado por las respiraciones, sin más perfumes que los del tabaco, sin otro cielo que el oscuro de polvorientas y descoloridas bambalinas, sin otro horizonte que la pared próxima ó el espejo fronterero cubierto de gasa azul, y la gracia, la espontaneidad de lo flamenco se os habrá escapado de las manos como la luna del cesto de aquel pobre hombre que quiso pescarla en la balasa; os sucederá lo que al niño, que cuando logra ¡ay! aprisionar la pintada mariposa, la ve perder el polvo brillante de sus alas, que constituye su belleza, entre las yemas de los dedos.

Del espectáculo flamenco os quedará entonces en el *café cantante* no algo bello, sino algo feo y ruidoso, algo contrabicho, una verdadera caricatura; las sonrisas y los movimientos de las flamencas os parecerán muecas de un rostro sin ojos, expresión ni vida, sus cantares compuestos y vendidos á tanto la docena, como las ucranjas, por algún vate pobre, alambicados, pulidos como hechos con molde, monótonos como el tic tac de un reloj, y previamente fijados en el programa del empresario; no serán ya la carejada franca de la alegría, ni el sangriento epigrama, ni el melancólico lamento del *majo* que, ausente de su tierra, pensando con dulce deleite en su *jénabra*, pide á la brisa que al acariciar su frente la lleve recuerdos de él, y la bese en los rojos labios, y murmure palabras de amor en su diminuta oreja de largos pendientes; no serán tampoco el eco del plañidero gemido que dejó en los aires de Granada el moro suspirante, al perder para siempre aquella patria que sembrara su exuberante fantasía de palacios, que parecen tejidos por los dedos de

las hadas, flores de piedra alzándose garridas sobre el fondo de esmeralda de sus vegas, cuyas mieses se mecen al soplo de la brisa, voluptuosas como una sultana; ni el ¡ay! de los celos de una alma herida, vibrando rápido y punzante en la canción, como centellea en el aire la aguda punta del frío puñal que blande airada mana. Aquellas voces vinosas y desabridas, aquel palmoteo acompasado, aquellos ¡oles! que no salen del alma, aquel taconeo sobre el tablado del escenario, nada dicen á la poesía, no halagan, el sentimiento; todo lo más, logran esardecer los sentidos á algún viejo estragado ó de algún colegial, virgen aún de cuerpo, pero intelectualmente pervertido.

Eso sí; el rasgueo de la guitarra, las palmas de los *jaleaores* y *jaleao-ras*, el furioso taconeo de los que bailan, las notas prolongadísimas de los que cantan, ahogan perfectamente la voz del *banquero* que en la pieza del lado, al aire á pasar la bolita de marfil de la ruleta dice: *No va más, señores*; semejante á esos *cuocos* de reloj que con su *cu cu* cantan las horas: entre aquel infernal bullicio nadie percibe el ruido del oro que pasa de las manos de los *puntos* al poder del *banquero*; nadie entre los ¡ay! ¡ay! ¡ay! de las pobres mujeres que en el escenario cantan, puede oír el grito de rabia del que pierde, ni el de gozo del que acaso gana...

¿Ni quién, tampoco, entre tanto rostro ajado y pálido de trasechador vicioso, como se reúne en el *café flamenco*, esa especie de lonja de contratación de la lujuria, donde se venden en voz alta mentidos placeres que duran segundos y se pagan muy caros, sabría decir quien perdió la color del semblante en la desipación de la orgía, y quien la vió desaparecer, inclinado, febril, sobre el tapete verde, con la vista fija en la última puerta...?

Así, como más ó menos, reflexionaba yo noches atrás sentado junto á una mesa de un *café flamenco* bebiendo á sorbos y con aire aburrido, una cerveza, la más antiflamenca de las bebidas.

Cristóbal Litrán.

Figura 5. *La Crónica*, Huesca, 4 de marzo de 1886

Pocos años después aparecía un nuevo discurso contra el género por las razones antes expuestas. Este alegato polemizaba contra la tendencia progresiva



de ser exportado en las pujantes exposiciones universales de la época como seña de identidad de la cultura española. El maestro oscense Félix Sarrablo Bagüeste arremetía contra la difusión de típicos elementos casticistas en estos muestrarios internacionales (Ara Torralba, 1998: 73-90). Los toros y el flamenco constituían el principal objeto de sus críticas, finalizando su discurso con una proclama de cariz regeneracionista sobre la educación en el país y las pésimas condiciones económicas y laborales de los maestros (figura 6).



Figura 6. *La Crónica*, Huesca, 29 de julio de 1889



Tal y como apuntaba el autor del artículo, por más que se escribía en contra del flamenco no se conseguía frenar el interés que despertaba, extendiéndose durante el último tercio del siglo XIX en las principales poblaciones españolas. Su presencia en los cafés con escenario para la programación musical o café-cantantes hacían a estos establecimientos los predilectos para su puesta en escena. Precisamente, y en relación con estos nuevos espacios de ocio tan característicos de la España isabelina, se prodigaron referencias, notas y artículos que comentaban las vivencias ocurridas en estos nuevos marcos de sociabilidad. Son elocuentes en muchos de ellos las referencias al papel de los músicos y a las diversas disertaciones que se producían de forma cotidiana en sus dependencias, convertidos como decimos en espacios de ocio y cultura en una sociedad que, de forma creciente, reivindicaba el esparcimiento como parte indisoluble de los nuevos tiempos.

En este sentido debemos destacar la programación flamenca de los cafés oscenses, que posteriormente detallaremos. La demanda de música flamenca o con “aires andaluces” en estos establecimientos en los que se contaba con los servicios de un pianista se colaba frecuentemente entre las líneas de los diarios locales. Éste, a pesar de su formación, habitualmente perteneciente al ámbito clásico y académico, se veía en la necesidad de introducir piezas musicales relacionadas con este género ante las constantes demandas de los “parroquianos”:

[...] llegamos al café en una hora menos concurrida y oímos un trozo de Fausto ejecutado a la perfección, pero como nuestro gusto musical delira por el “género flamenco” nada hay para nosotros tan hermoso como una malagueña o unas peteneras, y por consecuencia de nuestra predilección, apostrofamos al paciente pianista con calificativos las más veces inmerecidos sobre su gusto de elección.

(“El pianista de café”, *El Diario de Huesca*, 11 de marzo de 1886)

## 6. Programación de flamenco en los espacios de ocio de Huesca. Referencias hemerográficas

Tal y como hemos apuntado, la reconstrucción de la programación artística y cultural a través de la hemerografía nos permite conocer los principales espacios de ocio en los que se llevaron a cabo actuaciones del género en la ciudad de Huesca. Encontramos diferentes marcos para su programación que trascendían sus habituales espacios, las tabernas y otros ámbitos privados, para aparecer con regularidad en los cafés y en el Teatro Principal, dentro de un proceso similar acaecido en el resto de España.

En Huesca, los cafés, al igual que en el resto del país, proliferaron en su entorno urbano, especialmente durante el último tercio del siglo XIX. Para el caso oscense con mayor profusión durante las décadas de 1880 y 1890, programándose en algunos de ellos actuaciones musicales con regularidad, como en el Café Peral o el Café Canfranc (Ramón Salinas, 2012: 291-315). La programación de flamenco se producía generalmente en aquellos cafés más modestos de la ciudad, es decir, que los más populares, amplios y céntricos no programarían, según la información recogida en la prensa, este tipo de espectáculos uniéndose a la tendencia crítica con este arte.

Por otro lado, resulta significativo el hecho de que se programaran espectáculos flamencos en el elitista Balneario de Panticosa, frecuentado por las clases aristocráticas y de la alta burguesía. Este establecimiento, ubicado en el Pirineo oscense, era uno de los más afamados de España, en un momento de fervor hidro-terapéutico. Se conserva una interesante referencia que coloca al flamenco en los gustos de este sector social: en el diario *La Crónica*, de 11 de junio y 22 de julio de 1886, se anunciaban las representaciones de cante y baile flamenco, citando la existencia de un café-cantante en las dependencias del balneario.





A continuación, se hace alusión a las referencias conservadas sobre la programación de flamenco en la ciudad en el último cuarto del siglo XIX, en función de sus espacios:

### 6.1. Salón o Teatro Oriental

Sesiones diarias de cante y baile de 20 a 23 horas (*El Diario de Huesca*, 22 de noviembre de 1881).

### 6.2. Café de Fornos

-Cita de prensa en la que se hace alusión a la música con “aire andaluz” para referirse al cante, toque y baile flamenco. En este caso a cargo de los artistas Silva, García y Paca Carmona (*El Diario de Huesca*, 21 abril de 1884).

-Conciertos programados en 1887, en los que el precio de la entrada se unificaba sin hacer distinción de sexos. Las actuaciones fueron los días 18 y 19 de noviembre de 1887. Precisamente, el día 19 se ejemplificaba lo que venía siendo ya una constante: la programación simultánea de espectáculos públicos el mismo día, casi consecutivamente, a modo de pugna por conseguir a las mismas horas el mayor número de clientes (figura 7).

ANTIGUO CAFÉ DE FORNOS.—Funciones diarias de canto y baile, desde las *siete* á *doce* de la noche

Entrada general 25 céntimos.

SALON DE CONCIERTOS.—Gran baile público para mañana de **TRES** á **SIETE** de la tarde.—*Precios*: Caballeros, 50 céntimos, Señoras, 25.

Figura 7. *El Diario de Huesca*, 19 de noviembre de 1887

### 6.3. Teatro Principal de Huesca

-Actuaciones del señor Antonio Grau, cantando malagueñas y sevillanas y otras piezas de “aire andaluz” en clara alusión al género flamenco. Danza flamenca a cargo de las citadas bailarinas Carmencita Dausset y Emilia García. Concierto realizado cuyo programa fue compartido con la Estudiantina Fíguro

(*El Diario de Huesca*, 24 de mayo de 1888). La recepción crítica fue muy positiva, y así se reflejaba en la prensa oscense (figura 8).

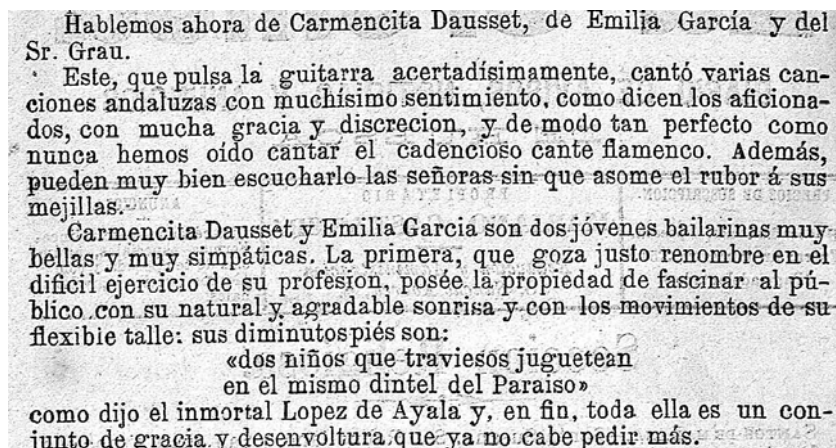


Figura 8. *La Crónica*, Huesca, 23 de mayo de 1888

Carmencita Dausset es una maravilla porque a su natural gracejo y voluptuosidad reúne la circunstancia de bailar a la perfección las peteneras que la han hecho célebre. Emilia Sánchez, bailarina muy agraciada y simpática, desempeña su cometido con beneplácito extraordinario del público y, en fin, el señor Grau demostró ayer que posee facultades para cantar muy bien algo más que las canciones andaluzas, a las cuales tiene sin duda predilección, porque le proporciona nutridos y merecidísimos aplausos.

(*La Crónica*, Huesca, 24 de mayo de 1888)

-Programación de la antes citada obra músico-teatral de 1883, titulada *Flamencomanía*, obra del zaragozano Calixto Navarro con música de Ángel Rubio. La representación estuvo a cargo de la compañía de zarzuela cómica de Ruiola y Agudo, los días 5 y 7 de junio de 1890. Esta obra cómica refleja, desde la crítica, el éxito de los modelos costumbristas flamencos del momento, tal y como recoge el profesor Juan Barreiro (2000):

Parodia la moda del flamenquismo que tanto daría que hablar durante varias décadas, demostrando que conocía bien el argot con el que tanta fortuna teatral alcanzarían los Quintero. Por cierto que la protagonista, que trata de estar en la onda adoptando todos los tics flamenquistas, es una tal Dolores, oriunda de Paracuellos de Jiloca.



Se trata de un claro ejemplo de influencia musical que ejercería el flamenco en la zarzuela o en el pasodoble. Sirva también como muestra la interpretación de Carriquirri, pasodoble flamenco, obra del músico zaragozano Martín Mallén Olleta, que interpretaba con su quinteto de cámara el 19 de julio de 1893 en el Café Suizo de Matossi.

-Interpretación de Caramelo a cargo de la compañía de Bonifacio Pinedo, un juguete cómico-lírico de inspiración flamenca y en un acto, obra de Federico Chueca y Joaquín Valverde, de 1884. En esta representación se citaba el papel de la Srta. Íñiguez quien, según la crítica: (...) destacó especialmente en el cuadro final en que se cantó, acompañándose con la guitarra, unas malagueñas con toda la maestría del cante jondo (*El Diario de Huesca*, 15 de agosto de 1901).

#### **6.4. Salón del Dock o Salón de Conciertos**

En esta sala de ocio, fundada en febrero de 1887 para programar música y baile por músicos locales, los hermanos Coronas, programaría también “cantos y bailes andaluces” (*El Diario de Huesca* de 8 de noviembre de 1887). Concretamente tenemos noticia de varias actuaciones de la compañía andaluza de Juan Corrales en noviembre de 1887. Este artista, dueño del Café Santa Isabel de Madrid recalaba en Huesca con su grupo a través del ferrocarril decidido probablemente a exportar el exitoso espectáculo de su local. Las funciones tuvieron lugar los días 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16 y 17 de noviembre. Los espectáculos tuvieron una gran aceptación dado lo extenso del horario previsto en el que se ofrecían varios pases, entre las 20 horas y las 2 de la madrugada. La entrada general, de 50 céntimos, incluía consumiciones por valor de 25, la vez que se ofrecía un servicio de cenas a precios económicos y “los vinos más afamados de Andalucía”.

#### **6.5. Café Canfranc**

-Actuación de Fernando García Laguila, tocador de guitarra y cantador. El Café Canfranc fue un café oscense situado en la calle Ramiro el Monje nº 26,

inaugurado en 1883, y regentado por la familia Chavala (figura 9). Su iniciativa nos sirve para ilustrar el deseo de la clientela de estos establecimientos de disfrutar con regularidad del género que tenía ya en Huesca su público. Tal y como apuntábamos con anterioridad, el tránsito de artistas flamencos por la ciudad reflejaba el interés por un género que había “conquistado” los cafés cantantes de Madrid y otras ciudades españolas. En esta ocasión disponemos del programa detallado:

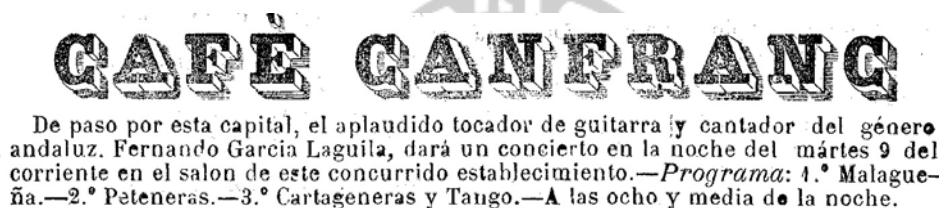


Figura 9. *El Diario de Huesca*, 8 de abril de 1889

- Sesión de cante flamenco por la renombrada cantaora Anita “la Granaína”, y el conocido tocador de guitarra Paco “el Malagueño” (*El Diario de Huesca*, 11 y 12 de septiembre de 1889; *La Crónica*, Huesca, 12 de octubre de 1889).

#### 6.6. Café Peral

-Conciertos diarios, a las 20:30 horas, a cargo de reputados artistas de cante y baile flamenco durante la segunda quincena de diciembre de 1890. Este céntrico café oscense, fundado en 1891 en los Porches de Vega Armijo (actuales Porches de Galicia), fue uno de los espacios habituales de la escena flamenca de la ciudad durante la última década del siglo XIX. En esas fechas y a la misma hora, el Café de Mengotti, regentado por Lorenzo Fuyola, contraprogramaba conciertos de música de cámara a cargo del quinteto del músico Gabino Jimeno (*El Diario de Huesca*, 14 de diciembre y siguientes, de 1890).

-Conciertos de cante y baile flamenco en diciembre de 1892 a cargo de “tres reputados artistas”, sin precisar (*La Crónica*, Huesca, 3 y 5 de diciembre de 1892).



-Las señoritas Candelaria Torró y Pepita Feliú “la gitana” protagonizaron conciertos diarios de flamenco en el Café Peral con horario de 20:30 a 23 horas, con entrada de 35 céntimos y con un consumo por valor de 25 céntimos. Las sesiones se repetían del 12 al 22 de febrero. A partir del día 24 de febrero, el Café Peral continuaba con la programación de flamenco (figura 10). Los conciertos estuvieron anunciados en la prensa hasta el 2 de marzo, día en el que se realizaba el último de ellos.

### CAFÉ PERAL CANTE Y BAILE FLAMENCODIARIO

Figura 10. *El Diario de Huesca*, 22 de febrero de 1894

-Conciertos a cargo de la cantaora Vicenta en un programa ecléctico, compartido con el “hombre sansón”, Sr. Julio. (*El Diario de Huesca*, 29 de noviembre de 1894).

-Conciertos diarios de cante y toque flamenco a cargo de la cantaora Conchita “Posturas” y de un afamado guitarrista (*El Diario de Huesca*, 25 de mayo de 1895).

-Conciertos diarios de cante y baile flamenco a las 21 horas a cargo de “célebres artistas” acompañados por “el conocido guitarrista Ramón Giménez El Barrao” - que pudo ser, por su apellido y por la observación de que se trataba de una persona popular en la ciudad, un artista flamenco local. La entrada constaba 45 céntimos con opción a 25 céntimos en consumo (*El Diario de Huesca*, 17 de junio de 1895).

## 7. Conclusiones

A tenor de lo expuesto, debemos concluir en primer lugar que la prensa histórica constituye una fuente esencial para la reconstrucción de la programación de flamenco, así como su desarrollo y alcance, durante el último cuarto del siglo XIX. Destacamos por tanto la relevancia de la hemerografía



para la investigación musicológica histórica de la Edad Contemporánea. En este sentido, se debe subrayar que la prensa generalista local puede ofrecer gran cantidad de datos que, una vez clasificados y analizados, permiten la comprensión de ciertos fenómenos culturales y artísticos tales como el flamenco, en los que además son tan escasas las fuentes coetáneas.

Las referencias que se encuentran dispersas en los diferentes periódicos locales de Huesca colocan al flamenco en una situación dicotómica y contradictoria. Esta situación sería general en el resto de las principales ciudades españolas del último tercio del siglo XIX: si bien por una parte el flamenco alcanzaba cotas de popularidad extraordinarias entre todas las clases sociales, despertando especial interés entre las clases medias, por otra, serían frecuentes las críticas al género por considerarlo una forma de folclore menor, poco decorosa y propia de sectores marginales y económicamente denostados en la época. A pesar de las numerosas voces que mostraban abiertamente su rechazo al flamenco y a su progresiva pujanza, fue precisamente, al margen de la complacencia ante este extraordinario género musical, su cariz ancestral y profundamente hispánico, lo que entroncaría con el sentimiento romántico de la época. Unido a esto se producía una lectura casi “pecaminosa” del flamenco, con un componente de morbosa atracción por lo proscrito y lo considerado “vulgar”, cuestiones todas ellas que hicieron crecer exponencialmente su popularidad. Todo ello acrecentaría la fascinación que este ejercía entre muchos miembros de las clases más pudientes, que también asistieron a estos espectáculos flamencos. Buena prueba de ello la encontramos en las referencias a los conciertos de flamenco programados en el Balneario de Panticosa (Huesca) y en las numerosas notas de prensa referidas a otras localidades en las que relacionan el cante y el baile con fiestas en hoteles, teatros y otros espacios, organizadas por políticos y empresarios pertenecientes a las élites sociales.

Al mismo tiempo, el flamenco se convertía en protagonista habitual de la escena cultural y artística programada en los nuevos espacios de ocio,



especialmente los cafés, creando una categoría propia: los cafés-cantantes, cuyo modelo se exportaba desde Madrid y otras ciudades a otras poblaciones españolas. Esta dinámica se materializaba igualmente en la ciudad de Huesca, bien comunicada a través del ferrocarril, donde la programación de flamenco fue recurrente a través de ciclos de conciertos diarios en algunos cafés locales, como el Café Peral y en el Café Canfranc, entre otros. De esta forma, constatamos como este género musical también llegó a las capitales de provincia del norte del país, a través de la presencia homogénea de cafés-cantantes.

Por último, cabe señalar que sería necesaria la realización de más estudios a nivel local, a través de la revisión de la prensa generalista conservada, para poder reconstruir parcialmente la programación de flamenco en las principales ciudades de España durante el periodo señalado, en aras de mejorar nuestro conocimiento sobre este arte tan genuinamente español, y de continuar otorgándole la importancia que merece.

## 8. Bibliografía

- ARA TORRALBA, Juan Carlos (1998). La época dorada del Magisterio oscense. Dos ilustrados maestros altoaragoneses de entresiglos, Félix Sarrablo Bagüeste y Orencio Pacareo Lasauca. *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, nº 3, pp. 73-90.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1952). La Prensa periódica en la Provincia de Huesca. *Argensola, Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, pp. 197-236.
- BARREIRO BORDONABA, Javier (2000). "Calixto Navarro". *Revista Trébede, Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura*, nº 38, pp. 55-59.
- BARREIRO BORDONABA, Javier (2015) Calixto Navarro, fecundísimo comediógrafo zaragozano del siglo XIX. En: <https://javierbarreiro.wordpress.com> (recuperado el 15 de abril de 2018).
- BLAS VEGA, José (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blánquez.



- BOHORQUEZ CASADO, Manuel (2011). La flamenca que enamoró a Edison. En: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera> (recuperado el 15 de abril de 2018).
- CANALL Y MORELL, Jordi (1993). Sociabilidades Políticas en la España de la Restauración: el carlismo y los círculos tradicionalistas (1888-1900). *Revista Historia Social* nº 15, pp. 29-48.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1989). *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, El Lavapiés.
- GELARDO NAVARRO, José (2002). *El flamenco en la prensa murciana del siglo XX (1900-1940)*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- GELARDO NAVARRO, José (2008). *Antonio Grau "Rojo Alpargatero" hijo. El último de una saga flamenca*. Almería: Ed. Hidra de Lerna.
- GELARDO NAVARRO, José (2014). *¡Viva la ópera flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900 - 1939)*. Murcia: Editum, Universidad de Murcia.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña (2014). *La prensa musical y cultural zaragozana (1869-1924), fuente para el estudio del hecho musical*. Madrid: CSIC.
- GRACIELA MUSRI, Fátima (2013). Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música. *ISM, Revista del Instituto Superior de Música*, nº 14, pp. 51-72.
- GRANDE, Félix (1999). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MOLINA, Ricardo (1985). *Cante Flamenco*. Madrid: Taurus.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis y GELARDO NAVARRO, José (2011). *Carmencita Dauset: una bailarina almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2011). Música y cultura en Huesca durante la Restauración. *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 16. En: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=532>
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2012). Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la Primera Restauración (1875-1902). *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 122, pp. 291-315. En: <http://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/565/563>
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2018). *Música, artes visuales y escénicas, y otros espectáculos en Huesca durante la Primera Restauración (1875-1902)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca (en prensa).
- RUEDA, Germán; DELGADO, Carmen y SAZATORNIL, Luis (2007). *Urbes: las ciudades españolas, 1780-1930* (proyecto de investigación de la Universidad de Cantabria, 2004-2007). En: <http://www.urbes.unican.es> (recuperado el 15 de abril de 2018).



TENORIO NOTARIO, Ana M<sup>a</sup> (2017). Documentación sobre flamenco II, publicaciones periódicas. *Revista Alboreá, Flamenco y universidad*. Sevilla. En: <http://flun.cica.es/revista-alborea/n003/salida09.html>.

## 9. Referencias hemerográficas

### *El Diario de Huesca*

- 22 de noviembre de 1881.
- 16 abril de 1883.
- 4 de agosto de 1883.
- 21 abril de 1884.
- 11 de marzo de 1886.
- 8 de noviembre de 1887.
- 19 de noviembre de 1887.
- 24 de mayo de 1888.
- 11 de septiembre de 1888.
- 2 de octubre de 1888.
- 22 de junio de 1889.
- 4 de noviembre de 1889.
- 11 de septiembre de 1889.
- 12 de septiembre de 1889.
- 9 de junio de 1890.
- 14 de diciembre de 1890.
- 15 de diciembre de 1890.
- 16 de diciembre de 1890.
- 8 de marzo de 1892.
- 22 de febrero de 1894.
- 29 de noviembre de 1894.
- 25 de mayo de 1895.
- 17 de junio de 1895.
- 19 de junio de 1895.
- 15 de agosto de 1901.
- 26 de junio de 1908.

### *La Crónica (Huesca)*

- 4 de marzo de 1886.
- 11 de junio de 1886.
- 22 de julio de 1886.
- 9 de octubre de 1886.
- 30 de diciembre de 1886.
- 23 de mayo de 1888.
- 24 de mayo de 1888.
- 29 de julio de 1889.

- 12 de octubre de 1889.
- 3 de diciembre de 1892.
- 5 de diciembre de 1892.

***El Cante*, periódico semanal artístico y literario y defensor del Arte Flamenco**  
(Sevilla)

- 18 de diciembre de 1886.

