



**XXIII CONGRESO DE
ARTE FLAMENCO**
STA. COLOMA DE GRAMENET-SEPTIEMBRE 95

Ponencias
Comunicaciones
Reglamentos

Santa Coloma de Gramenet
Septiembre 1995

**PRE-FLAMENCO EN BARCELONA
A FINES DE SIGLO XVIII
Y COMIENZOS DEL XIX**

Al margen de orígenes más confusos y menos probados, el majismo, fenómeno propio de la segunda mitad del siglo XVIII¹, y uno de cuyos componentes consistió en la defensa de los cantos y bailes tradicionales, “nacionales”, ante la moda italianizante imperante en España desde el siglo XVII², debe considerarse como el antecedente sociológico del flamenco. La citada pugna explica que, hasta muy entrado el siglo XIX, en los mismos teatros y salas de espectáculos alternasen las dos aludidas modalidades musicales y que no fuese muy infrecuente que los intérpretes dominasen indistintamente los cantes italianos y los españoles.

En este clima, por tanto en pleno siglo XIX, surgió el flamenco. En una reciente síntesis se argumenta que sus bases se fundamentaron sobre los siguientes elementos: “el romanticismo-gitano como sustento ideológico; sobre la cultura tradicional, el majismo gitanizado y la experiencia socializadora de la minería, como sustento sociológico; sobre los cantos y bailes populares españoles y la estilística payo-gitana, como sustento lírico-musical; sobre el consumo, como sustento económico”. De ahí la existencia de tres espacios etnosociológicos: payo-popular, majo-gitano y el laboral minero que se cruzan en el flamenco, y de ahí también que este surgiera con toda su potencia en tres núcleos andaluces (Jerez, Triana, Cádiz) en los que a la variedad de cantos y bailes populares, al romanticismo y al gitanismo se unió una fuerte tradición de majismo barriero y marginal del siglo XVIII³.

En el anterior contexto, la profesionalización que separa radicalmente el flamenco del folklore popular, permitió a sus intérpretes recrear y aflamencar cantos y bailes secularmente enraizados en las diversas regiones españolas. De ahí la entrada en la órbita del flamenco durante el siglo XIX, de numerosos cantes y bailes ajenos a la tradición andaluza y gitana. Esta facilidad fagocitadora del flamenco le permitió satisfacer en buena parte la demanda y consumo de espectáculos musicales en los que sobresalían cantos y bailes tradicionales españoles, a lo largo de toda la geografía peninsular. Lógicamente esta actitud del flamenco se conoce mejor en su entorno natural, Andalucía. Pero no es menos cierto que su actuación fue similar, aunque no tan impactante, en las más diversas regiones españolas, incluso en las colonias y excolonias americanas, con la incorporación de los cantes de ida y vuelta.

Dejando de lado un sinnúmero de problemas pendientes acerca del nacimiento y evolución del flamenco, en las presentes líneas se intenta demostrar que también en Barcelona se dio un ambiente pre-flamenco a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Sin embargo, la especificidad cultural y política de la Cataluña de la segunda mitad del ochocientos impidió la formación de un ambiente flamenco comparable al de Madrid por las mismas fechas. Este clima, que surgió después de la Primera Guerra Mundial al calor de las primeras oleadas de inmigrantes andaluces y murcianos llegadas a la metrópolis catalana, fue favorecido por un proceso que, arrancado a fines del siglo XVIII, mantuvo el gusto por lo flamenco en Barcelona a todo lo largo del siglo XIX.

El crecimiento económico y la movilidad social experimentada por Cataluña en general y Barcelona en particular, a lo largo del siglo XVIII⁴ posibilitaron el surgimiento de una capa burguesa de gustos exóticos (generalización del consumo de chocolate, interés por la posesión de loros y otros animales de lejano origen, etc.⁵) que, aunque muy influenciada por la Ilustración, también demostró tendencias contrarias como la afición a las corridas de toros⁶. Esta burguesía, ansiosa de espectáculos, fue muy receptiva a los cantos y bailes tradicionales españoles al mismo tiempo que a los venidos de Italia. De ahí que en los teatros barceloneses alternasen estas dos modalidades musicales. Paralelamente la actividad comercial y portuaria barcelonesa favoreció los contactos multiculturales, así como la llegada de músicas y sonos de otras latitudes que fueron calando en las capas trabajadoras de la población (menestrales, obreros fabriles, marineros, pescadores, etc.) y terminaron afincándose en Cataluña. Aunque el ejemplo mejor conocido lo constituyen las habaneras, debió ocurrir algo similar con los cantos peninsulares en general y andaluces en particular. El mismo proceso, aunque más tardíamente, favoreció la naturalización de la rumba catalana.

La existencia de un ambiente pre-flamenco en Barcelona debe ponerse en relación con reducidos y muy específicos núcleos de andaluces llegados a Cataluña en la segunda mitad del siglo XVIII atraídos por el crecimiento económico catalán. Anteriormente, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII llegó a Cataluña un reducido contingente de andaluces destinados a cubrir determinadas tareas y funciones dirigentes en las administraciones política, militar y eclesiástica catalanas⁷. Paralelamente, un núcleo más importante estuvo formado por todos aquellos reclutados para defender las fronteras contra Francia, para engrosar las expediciones italianas y, tras la Guerra de Sucesión, para formar parte de la milicia que debía vigilar el mantenimiento del orden en Cataluña⁸. Un tercer grupo fue el formado por todos aquellos que arribaron a los

puertos y poblaciones catalanas en relación con su actividad comercial (patrones, marineros y comerciantes)⁹. También hay que tener en cuenta a aquellos andaluces que llegaron para integrarse en las actividades productivas del Principado, posiblemente el grupo más insignificante de los citados y del cual no sabemos prácticamente nada¹⁰.

Por último, todos aquellos profesionales que llegaron a Barcelona para participar en los espectáculos en los que se divertían la burguesía y capas populares catalanas¹¹, especialmente los profesionales del toreo¹², del canto y del baile. Ese evidente que los animadores del clima pre-flamenco en Barcelona, hay que buscarlos en este grupo.

Queda pendiente de estudio el papel jugado por la población gitana, establecida en Catalunya desde comienzos del siglo XV, en la formación del citado clima. A juzgar por nuestros actuales conocimientos, casi nulos ya que sólo se refieren a la paternidad que se les atribuye en el nacimiento de la rumba catalana, la incorporación de los gitanos catalanes al flamenco parece ser algo tardía.

El análisis de la actividad teatral, a través de la prensa del siglo XVIII y comienzos del XIX, permite constatar la aceptación de los cantos y bailes tradicionales españoles¹³. Los espectáculos incluían un obra teatral "importante", que por lo general apenas sí conseguía la atención del público que llegaba a abandonar la sala, además de loas, sainetes, entremeses, cantos y bailes que lograban que los espectadores se interesasen nuevamente por la representación, especialmente en el caso de los números bailables¹⁴. Nos interesa destacar especialmente las numerosas noticias referentes a aquellos cantos y bailes que se consideran predecesores del flamenco o que terminaron aflamencándose¹⁵.

Es obligatorio hacer una primera referencia a la tradicional tonadilla escénica que desapareció como género teatral y lírico en la década de los años 20 del siglo XIX¹⁶. Su presencia en los escenarios barceloneses está sobradamente testiguada en el período que nos ocupa¹⁷. También fueron ejecutadas en numerosas ocasiones las seguidillas manchegas¹⁸, las tiranas¹⁹ y el trípili trápala²⁰. Por encima de todos ellos destacaron los boleros, mezcla de danza clásica y baile popular²¹. Una variación de estos últimos, las boleras, fueron asimismo muy frecuentes²², además de presentar una gran diversidad: de la Tirana²³, del Trácala²⁴, del Zorongo²⁵, afandangadas²⁶, jaleadas²⁷, de la Marica²⁸, de la Matraca²⁹, del Tango³⁰, de la Caleta³¹, del Layron³², del Serení³³, del Zarandé³⁴, del Pilili³⁵, de la Tinga³⁶, de los Ciegos de Toledo³⁷ y del "Abejuquito de Veracruz"³⁸. No menos representado que el fandango³⁹, junto con el minué afandangado⁴⁰. Ade-

más hay que hacer referencia a los bailes con castañuelas⁴¹ y otros con pande-retas sin especificar⁴², la guaracha⁴³, el zapateado⁴⁴, el zorongo⁴⁵ y, finalmente, la cachucha, llegada prontamente a Barcelona y muy representada⁴⁶.

Paralelamente se va observando el progresivo gusto por lo gitano, moda que tenía una doble vía de penetración. La primera desde la propia ópera italiana⁴⁷, la segunda gitanizando bailes y cantes locales. Sirvan de ejemplo las siguientes piezas, sainetes y tonadillas: “La Gitanilla de Madrid”⁴⁸, “Los Gitanillos zelosos”⁴⁹, “Gitano preso”⁵⁰, “Gitano que llega de su destino y gitana enamorada”⁵¹, “El Gitano pobre y majo enamorado”⁵², “La maja pobre y gitano enamorado”⁵³, “El gitano pobre”⁵⁴, “El gitano enredador”⁵⁵, “La gitanilla fingida por amor”⁵⁶, “Los gitanos en la feria”⁵⁷ y “los gitanos en la plaza”⁵⁸ y otra sin determinar el título⁵⁹. No debe extrañar, por tanto, el siguiente anuncio aparecido en la prensa: “Qualquiera que quiera comprar un vestido de gitana, muy decente, el que es muy bueno para ir de máscara a los saraos públicos puede conferirse con el segundo Barba de la Compañía Española, que vive en el café del Sardá, calle den Trentaclus; el que tiene comisión de enseñarlo y darlo a un precio equitativo”⁶⁰.

El gitanismo presente en las citadas obras se refuerza a medida que avanza el siglo XIX y, lo que es más importante, permite la aparición de los cantes y bailes gitanos, cabe pensar que atemperados al gusto del público, en los escenarios barceloneses⁶¹. En 1807 se daba cuenta de “un bayle gitano con castañuelas titulado el Zapateado, finalizándolo con un zorongo”⁶². Cuatro años más tarde se anunciaba en Barcelona “un bayle de gitanos titulado el Jaleo, o el Caballito de Cádiz”, creación del sevillano Manuel del Pópolo García⁶³. En 1823 se advertía que la representación de “La gitanilla fingida por amor” se acompañaría “con sus coros y acompañamientos”⁶⁴. Un años más tarde el anuncio de “La Audiencia Encantada” incluía la siguiente advertencia: “Habrá jaleo de Gitanos, y el Sr. Blanco ejecutará un papel característico con aquella gracia que les es natural”⁶⁵. En 1827 se anunciaba “el gitano baile, nominado el Zarambeque Ó Cachucha”⁶⁶. Ese mismo año se presentaba una pieza de música española, “La Gitanilla”, en la que de nuevo destacaba la participación de cantes y bailes gitanos. La obra estaría “ecornada con sus correspondientes coros de gitanos de ambos secos cantando y bailando según su carácter”, añadiendo más adelante que el coro de gitanos bailarían sus “bailecitos análogos”⁶⁷. De nuevo surge el interrogante acerca de la hipotética participación de los gitanos catalanes en este proceso.

No cabe duda de que el canto y el baile escenificado se iban impregnando cada vez con mayor intensidad de influencia gitana y andaluza. Catalunya como Eu-

ropa descubría Andalucía, creándose en Barcelona un clima propicio para una posterior expansión del flamenco. Además de los bailes citados, en la década de los años veinte se bailaban en Barcelona el “fandango de Cádiz”⁶⁸ y el “fandanguito de Cádiz”⁶⁹, que posiblemente fueran lo mismo, y los mollares de Sevilla⁷⁰. No es de extrañar, por lo tanto, que en la librería de Francisco Roca, en la Plaza de la Cucurulla estuviese a la venta “El Fandango de Cádiz en agradables variaciones”⁷¹. Además, hay que tener en cuenta el prestigio conseguido por el Cádiz de la Cortes que, de alguna manera, impulsaron la representación de numerosas obras de ambiente andaluz, y especialmente gaditano, en Barcelona⁷², así como la atención que merecían los acontecimientos políticos acaecidos en Andalucía en torno al Trienio Liberal⁷³. Numerosísimas fueron las piezas de temática andaluza que pasaron por Barcelona tal como se desprende con el sólo repaso de sus títulos: “El día de toros en Cádiz”⁷⁴, “La feria del Puerto de Santa María”⁷⁵, “La boda de los Majos de Cádiz”⁷⁶, “El inglés y la gaditana”⁷⁷, “Los fanfarrones de Cádiz”⁷⁸, “Casa de vecindad en Cádiz”⁷⁹, “El Café de Cádiz”⁸⁰, “Valiente Campuzano y Catuja la de Ronda”⁸¹, “Felipa la Chiclanera o la novia del Gandul”⁸², “El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla”⁸³, “Desembarco de los rusos en Motril, costa de Granada”⁸⁴ y el ya citado “Caballito de Cadiz o Polo del contrabandista”. Sin olvidar las numerosísimas representaciones de “El barbero de Sevilla”, a despecho de su procedencia italiana ya que lo que nos interesa resaltar es el ambiente español”⁸⁵.

Estos bailes y cantes fueron interpretados por andaluces, catalanes, demás españoles e, incluso, italianos, franceses, etc. Sin embargo, hay que hacer constar que las fuentes utilizadas apenas permiten avanzar en este terreno, ya que casi no nos informan de sus orígenes. También hay que tener en cuenta que la información disponible se refiere a El Teatre de la Santa Creu de Barcelona, El Teatre de la Plaça dels Gegants para los años veinte y una sola noticia sobre los espectáculos celebrados en la plaza de toros por lo que no disponemos de noticias acerca de quién cantaba y bailaba en tabernas, cafés, mesones y demás lugares en los que el espectáculo se ofrecía a un público menos selecto que el que era objeto de la atención de la prensa barcelonesa.

Lo más destacable, en relación con el objetivo de este estudio, es la aparición de los intérpretes andaluces. En 1803, actuaba en la plaza de toros de Barcelona, cerrando la actuación de equilibristas y payasos, la andaluza Magdalena Martorell: “Finalizará la función con el fandango que baylará dicho Picolín con la señora Magdalena Martorell, andaluza, la que desea complacer a tan benéfico público, y espera que disimularan sus faltas, por ser la segunda vez que sale, sin mas estudios que la afición”⁸⁶. Hay que esperar hasta 1823 cuando en la re-

lación de componentes de la Compañía Española de “baile nacional”⁸⁷ figuran como naturales o procedentes de Cádiz, María Teresa Samaniego y José Infantes, y de Sevilla, María Estremera, Manuel Estremera y Francisco Moreti⁸⁸. Dos años más tarde, están relacionados Josefa Romero, Bernardo AVECILLA, Evaristo González y Manuel García⁸⁹, todos de Cádiz⁹⁰. Por último, en 1826, figura Rafaela González, “de Gibraltar”⁹¹. Por otra parte, hay que destacar la activa presencia de María Concepción Samaniego⁹².

De un nutrido grupo de danzantes desconocemos el origen. Son los casos de Tomás Balarrasa⁹³, Esteban Ballote⁹⁴, Felipe Blanco⁹⁵, María Dolores Blanco⁹⁶, Francisco Bueno⁹⁷, Josefa Calvillo⁹⁸, Margarita Campos⁹⁹, María Carbajal¹⁰⁰, Rita Chiner¹⁰¹, Julián Corbacho¹⁰², Magdalena Cun¹⁰³, Sinfrosa Galán¹⁰⁴, Juana García¹⁰⁵, Vicenta Girón¹⁰⁶, Raimunda González¹⁰⁷, Pepita Julián¹⁰⁸, María López¹⁰⁹, Tiburcio López¹¹⁰, Julián Lucía¹¹¹, José Martínez¹¹², Justo Mas¹¹³, Vicenta Medina¹¹⁴, Juana Moliner¹¹⁵, María Morante¹¹⁶, María Oliver¹¹⁷, Josefa Palomera¹¹⁸, Francisco Pavía¹¹⁹, Francisco Paz¹²⁰, María Requejo¹²¹, Felisa Rodríguez¹²², Teresa Rufo¹²³, Rafaela Saldoni¹²⁴ y Carlos Doroteo Sánchez¹²⁵. Es de destacar que en la mayoría de los casos la estancia en el teatro barcelonés venía precedida, o era continuada, por actuaciones a todo lo largo y ancho de la Península¹²⁶.

Mayor interés tiene el hecho de que entre aquellos que ejecutaron cantos y bailes pre-flamencos figurasen varios catalanes: Josep Alsina¹²⁷, María Teresa Baus¹²⁸, Miquel Burés¹²⁹, Francesc Font¹³⁰, Ramón Fontanellas¹³¹, Antonia Fuentes¹³², Joachima Llinás¹³³, Mariana Munné¹³⁴, Margarita Puig¹³⁵, Thomasa Rabutjati¹³⁶ y Adelaida Sala¹³⁷. No debe extrañar que el prolífico escritor teatral LLucià Francesc Comella (1751-1812), natural de Vic, incluyese estos aires en sus comedias¹³⁸.

En el mismo sentido es de interés destacar que en la interpretación de estos bailes y cantos encontramos la colaboración entre artistas locales, peninsulares y extranjeros, aunque la información facilitada por el Diario tampoco permite avanzar mucho al respecto. De ahí que numerosos artistas de posible origen italiano (Francesco Pietoli¹³⁹), francés (Teresita Lavigne o Laviña¹⁴⁰, María Dupuis¹⁴¹, “la Francesita”¹⁴²), alemán¹⁴³ y otros desconocidos (Rosa Peluffo¹⁴⁴, Justina Quatrini¹⁴⁵ y Chiarina Surmani¹⁴⁶), ejecutasen algunos de los cantos, bailes y composiciones musicales que nos interesan.

También es de destacar la actuación de niños y niñas ejecutando estos bailes ante el público barcelonés, lo que aseguraba su continuidad. En 1802 una “Niña de siete años” se atrevía con un minué afandangado. En 1818 se anunciaba que

“la niña de la Sra. Vicenta Medina de edad de nueve años se presentara a bailar la cachucha”, mientras que el hijo de Francesco Pietoli interpretaba el zapateado. Rita Chiner se enfrentó “por primera vez” con la cachucha en 1819, con sólo diez años. Algo más mayor, “joven de 13 años”, era Ramona Gonzalez en 1822, cuando también ejecutó la cachucha. En 1826 se anunciaba que “por primera vez una niña de ocho años”, discípula de Josep Alsina, bailarían la cachucha y, posteriormente, también lo haría “por primera vez una niña de seis años y medio”¹⁴⁷.

Existen indicios de que a esta relación de profesionales del espectáculo hay que añadir también aquellos aficionados que se atrevían con los cantos y bailes pre-flamencos. Francesco Pietoli se ofrecía a enseñar, en 1813, el bolero y el fandango en la calle del Conde del Asalto¹⁴⁸. En 1820, el fandango fue interpretado por “la sra. Galán y un aficionado”¹⁴⁹.

Después de 1827, fecha en la que finaliza el vaciado realizado en este estudio, pervive el clima pre-flamenco en Barcelona pero ahora sometido a fuertes presiones. Algunos de los intérpretes citados líneas atrás continuaron en activo varias décadas después, entre ellos los catalanes Josep Alsina y Francesc Font. Mayor importancia tiene el hecho de que en 1830 actuaran en París los bailarines catalanes Marià Camprubí, Francesc Font, Manuela Dubinon y la valenciana Dolors Serral, “Lola la Valenciana”. A partir de ese momento, y a lo largo de treinta años la pareja Camprubí-Serral cosechó un gran éxito, interpretando, entre otros aires, la cachucha por toda Europa, incluida España. Bailes que también fueron patrimonio del Gran Teatre Liceu, reducto musical de la burguesía ochocentista catalana. En su inauguración en abril de 1847, la más famosa pareja de baile del momento, el reusense Joan Camprubí, hijo de Marià, y Manuela García, que también habían actuado por toda Europa, y su compañía de “cuenta y cascabel” bailaron el ballet de “La rondeña”, seguidillas manchegas, boletras robadas, boleras de a ocho, “Los majos del puerto”, mollaras, zapateado, el jaleo, cachuchas, malagueñas, etc. Camprubí y Manuela M. García, que permaneció una temporada en el Sacromonte de Granada para aprender los aires andaluces. En 1854, el público solicitó un bis en una nueva representación de “La rondeña” y, ante la negativa de la autoridad que suspendió la función, se originó un alboroto que continuó en la calle, finalizando con la intervención de la Guardia Civil. Un poco antes, en 1849, actuó por primera vez en Barcelona la francesa Marie Guy-Stéphan, la Carmela de la “Asamblea general de los caballeros y damas de Triana” descrita por Estébanez Calderón por aquellas fechas y calificada como profesional del baile español gitanizado, especialista en la cachucha, el jaleo y el olé. Precisamente

introdujo en una de sus piezas el “Jaleo de Jerez”, lo que no la libró de críticas por su condición de extranjera, no faltando quien reivindicara a Camprubí con “su malagueña (y) su Miscelaneas de bailes españoles”. Entre los años cincuenta y sesenta, Manuela Perea, “la Nena”, cuya fama llegó a Andalucía siendo celebrada por la prensa sevillana como una “notabilidad de su género”, incluía en su repertorio “El zapateado de Cadiz”, “El rumbo macareno”, “La bailaora de Jerez”, “Las mollaras de Sevilla”, “Los toreros de Chiclana” y “La rondeña”. Manuel Pérez, pareja de la “Nena”, bailor y guitarrista, llegó a la dirección del Teatro Principal y del Liceo. Contemporáneamente, Roseta Maurí destacaba en la ejecución de boleros, sevillanas, fandangos, etc. En 1859, Rocard Moragas incluía en su coreografía, fandangos y zapateados, acompañado por Adela Guerrero, y “Las boleras del hechizo”, esta vez con Mariquita Edo. En el período que transcurre entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, la pareja Estrella-Pérez interpreta “La fiesta de los andaluces”, mientras que la formada por Vigaó-Torres atacaron “La rumbosa malagueña” y “La estrella de Andalucía” y, finalmente, Coppini y Eduard Torres ejecutaron “La rumbosa”. Sin embargo, todo indica que, a partir de mediados del Ochocientos, el género que nos ocupa había comenzado su decadencia en los teatros barceloneses¹⁵⁰.

La presencia del pre-flamenco en los teatros barceloneses, a pesar de las dificultades detectadas en la segunda mitad de la centuria, favoreció la temprana aparición, y posterior consolidación, del flamenco en un ámbito tan propicio, dado el masivo y variado consumo musical de Barcelona. La pérdida de posiciones en los escenarios teatrales se vio compensada por el desplazamiento hacia las tabernas, cafés y establecimientos similares, lo que significa un rastro más difícil de seguir. Por el momento contamos con algunas noticias de gran interés.

En 1853, un tal Felipe, “director del Café Cantante de Barcelona”, dirigía el recién abierto Café del Teatro Principal de Sevilla. Más concluyentes son las noticias disponibles para las décadas posteriores. En 1880 el librero barcelonés Palau dejó constancia en sus memorias que “el Teatro Quevedo se transformó en **Café Concierto** con canto flamenco”. Cuatro años más tarde, existían varios Cafés Cantantes: el Alegría, el Café Sevillano y el Café Concierto Barcelonés, todos en el Raval, además de otros de menor categoría en la Barceloneta y otros barrios. Más escasas son las noticias que se refieren a los profesionales andaluces que se dirigían a Barcelona por esos años, ya que sólo cabe citar a África Vázquez¹⁵¹. Queda por añadir que el asentamiento del flamenco en Cataluña exigía, y pudo contar con ella, una ágil comunicación artística entre Barcelona y Andalucía.

No obstante, la consolidación del flamenco en Barcelona se vio dificultada por la propia evolución política e ideológica de Cataluña en la segunda mitad del siglo. El surgimiento del nacionalismo, expresado por diversos medios, desde la “Oda a la patria” de Aribau, pasando por los Jocs Florals de mediados de la centuria, hasta las Bases de Manresa de 1892, vino a producir un fenómeno con algunas similitudes a la lucha que casi un siglo atrás habían enfrentado al mismo con la moda italianizante. De alguna manera, la Renaixença impulsó un nuevo “majismo”, consistente en la defensa de los cantes y bailes autóctonos catalanes, recuperándolos, creándolos y/o recreándolos, para diferenciarlos e individualizarlos, frente al folklore y gustos musicales españoles en general y a los andaluces y/o flamencos en particular¹⁵². Todo esto impidió, o dificultó, que la labor fagocitadora del flamenco tuviera tanta fuerza como la manifestada en otras regiones españolas con el folklore tradicional.

Al igual que sucedía contemporáneamente en Andalucía, el recién aparecido flamenco, arrinconado en la marginalidad, conoció en Cataluña un tortuoso período posiblemente con mayores dificultades ante la declarada enemistad que le mostró el nacionalismo catalán de fin de siglo. Santiago Rusiñol, al margen de posteriores cambios, fue contundente a la hora de basar la defensa de las canciones catalanas en el ataque a músicas forasteras: “Si aquelles cançons són nostres, i no voldríem que es perdessin ofegades per cançons d’altres comarques.// No voldríem que un aire foraster les malgastés, les fes morir poc a poquet arraconades que es veiessin ferides per cants que no venen del paisatge, de cants malalts, nascuts en artifici i no portats per l’aire de la serra, ni gronxats per les onades del mar, ni tramesos pel record, sinó per murgues forasteres, per joglars fills del gas amb veu de nit enrogallada, per flamencs degradats, venint a cantar olor de vi en comptes d’olor de pàmpol, convertint en taverna la verda i hermosa vinya”. Aunque los ataques iban dirigidos fundamentalmente contra el género chico, el flamenco no se salvaba de tales dardos, como el dirigido desde la publicación **La Renaixença** en 1899: “Los hermosos cants de la terra han d’esser l’arma principal per a combatre’l flamenquisme”¹⁵³.

Más de una década antes de estos ataques, la prensa de Sabadell, con ocasión de atacar a los que intentaban consolidar las corridas de toros en la localidad pañera, incluía un artículo titulado “¡Toros!”, en el que se ironizaba sobre la aportación cultural que suponían el torero y el flamenco “y en cuanto a cultura intelectual, ¿no son los circos taurinos excelentes escuelas de educación?. A ellos asiste lo mejorcito de la sociedad, lo que hoy llaman *la creme*, y naturalmente esta aristocrática clase esparce no sólo perfumes á la violeta á su alrededor sino que enseña su lenguaje, sus modales, sus ademanes, su idiosincrasia-

en fin, á los que le rodean, y les oye como oráculos, y les toma por su modelo. Da ahí que hoy el elevado estilo *flamenco* descuelle por do quiera, y le hallemos en el idioma, en el vestido, en el peinado, en las costumbres y hasta en la mesa nos lo vamos a encontrar cualquier día. Además, aquella libertad en el decir, aquella energía de expresión que se despliega durante la *fiesta*, las consecuencias que dimanen de aquel espectáculo, las brillantes cenas que le subsiguen y otras costumbres ya de cajón en días semejantes, ¿no contribuyen como el que más a que tenga el pueblo de los toros la fisonomía peculiar que le caracteriza?"¹⁵⁴. Sería conveniente estudiar si estos ataques están relacionados de alguna forma con la vinculación que determinados sectores del flamenco en Barcelona establecieron con sectores anarquistas.

Como conclusión, y a la vista de lo expuesto, hay que destacar tres aspectos destacadas. El primero, que no admite dudas en nuestra opinión, consiste en la continuidad que lleva desde el ambiente pre-flamenco existente en Barcelona a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX pasando por su breve "reinado" en los teatros en las décadas centrales del ochocientos y las dificultades de fines centuria, hasta enlazar finalmente con la consolidación lograda en nuestro siglo.

En segundo lugar estriba en, la gran aceptación por la sociedad barcelonesa de los cantes y bailes a flamencados y gitanizados a lo largo de casi todo el siglo XIX.

Por último, la temprana aparición del flamenco, de lo que comienza a considerarse flamenco a mediados del siglo XIX en Barcelona. Lógicamente, se deben efectuar nuevas investigaciones que validen totalmente esta aseveración.

Para acabar, una reflexión sobre el papel que pudo jugar el flamenco en Cataluña cara a las futuras oleadas de inmigrantes andaluces. Es sabido que las masivas exportaciones de aguardiente catalán (fruto de "la verda i hermosa vinya" de Rusiñol) a la bahía de Cádiz prepararon y facilitaron la posterior expansión de la diáspora catalana en Andalucía. Pero no sabemos si la llegada a Barcelona y otras localidades catalanas de cantaores y bailaores andaluces, junto con otros profesionales del espectáculo como los toreros, fue capaz de crear redes de sociabilidad que, de alguna manera, hubieran mitigado las duras condiciones con las que se encontraron las primeras oleadas de inmigrantes andaluces llegadas en el siglo XX a Cataluña. Menospreciar la contribución de este núcleo castizo, sin un previo estudio, no parece lógico, máxime si se tiene en cuenta el papel desempeñado en tabernas, cafés y demás establecimientos similares, como centros de sociabilidad para las capas trabajadoras.

NOTAS (REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS):

- 1 Para el majismo, Caro Baroja, J: "Ensayos sobre la literatura de cordel", Madrid, 1969. SOPENA IBAÑEZ, F.: "La Música", en MENENDEZ PIDAL, R. (Fundador); JOVER ZAMORA, J.M. (Dir.): Historia de España. La Época de la Ilustración. Vol. I. Els Estado y la Cultura (1759-1808), Madrid, 1888, vo. XXXI, esp. pp. 601-614.
- 2 Las iras de "Don Preciso" contra la moda italianizante son de sobras conocidas, IZA ZAMACOLA, J. A.: Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, Madrid, 1799-1800. Utilizo la edición facsimil realizada en Jaén en 1982.
- 3 Me baso en el estudio de GARCÍA GÓMEZ, G.: Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural, Barcelona, 1993. Sin embargo, la importancia dada a la minería a la hora de explicar el nacimiento y consolidación del flamenco, al tiempo que no tiene en cuenta otros factores explicativos, empobrece sus conclusiones.
- 4 VILLAR, P.: Catalunya dins l'Espanya moderna, Barcelona, 1962-1964. Especialmente volumen cuarto. También la síntesis de MARTÍNEZ SHAW: "La Cataluña del siglo XVIII. Bajo el signo de la expansión", en FERNANDEZ, R. (Ed.): España en el siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar, Barcelona, 1985, pp. 55-131. Igualmente, SOBREQÜÉS Y CALLICO, J. (Dir.): Història de Barcelona. Volum 5. El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833), Barcelona, 1993.
- 5 Para el consumo de productos y modas culturales procedentes de las colonias americanas, MARTINEZ SHAW, C.: "Repercussions econòmiques i culturals d'Amèrica a Catalunya", ponencia presentada en las I Jornades d'Estudis Catalano-Americanans, Barcelona, 1984, pp. 3-11.
- 6 El ilustrado Antonio de Capmany hizo una defensa de los toros como "un factor positivo por su carácter netamente hispánico, en un revulsivo contra la predicación disolvente de los escritores extranjerizantes". MARTÍNEZ SHAW, C.: "Antonio de Capmany y su Defensa de la Fiesta de los Toros", Taurológia. Revista cultural taurina, 6 (1991), pp. 91-96. La cita p. 93.
- 7 Precisamente, el ilustrado Antonio de Capmany atribuía la introducción del toreo en Barcelona al Marqués de Tarifa, andaluz, quien siendo Virrey de Cataluña ofreció una fiesta de toros en 1555. Dos centurias más tarde, en 1755, el Marqués de la Mina, Capitán General de Cataluña entre 1742 y 1767, organizó ocho días de corridas de toros, MARTINEZ SHAW, C.: "Antonio...", pp. 92-93. VICENTE ALGUERO, F. J.: "El Marqués de la Mina, de militar profesional a ilustrado periférico", Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Barcelona 1984, I, pp. 89-100. Los casos del Intendente de Cataluña, entre 1717 y 1720, Rodrigo Caballero y del Capitán General Interino de Cataluña, entre 1721-1735, José Carrillo de Albornoz, Conde de Montemar, en ESCARTÍN, E.: "El Intendente andaluz Rodrigo Caballero: su significación y su mandato en Cataluña", Actas I Congreso Historia de Andalucía Moderna (siglos XVI-XVIII), Córdoba, 1978, I, pp. 359-370.
- 8 ASENJO SEDANO, C.: "Una leva para la Guerra de Cataluña: la de Guadix, del año 1642", Actas I Congreso..., I, pp. 61-88. ESPINO LOPEZ, A.: "Tropas andaluzas en el Principado: la guerra de 1684", Segundo Congreso de Historia de Andalucía, Córdoba, 1991 (en prensa).
- 9 Para la llegada de patrones andaluces al puerto de Barcelona a la primera mitad del siglo XVI, MARTÍN CORRALES, E.: "El comercio de Cataluña con Andalucía Oriental

(1487-1659)", en I Congreso de Historia Catalano-Andaluza, L'Hospitalet de Llobregat, 1995 (en prensa). Para finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, PULIDO BUENO, I.: "Algunas notas sobre la aportación de la comarca onubense al abastecimiento agrario de Cataluña. 1694-1726", Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Barcelona, 1984, I, pp. 507-511. Para el siglo XVIII, MARTÍN CORRALES, E.: "El comercio catalano-andaluz en la primera mitad del siglo XVIII", en I Congreso de Historia catalano-Andaluza, L'Hospitalet de Llobregat, 1995 (en prensa).

- 10 El tema de la presencia de andaluces en Catalunya a lo largo del siglo XVIII no ha merecido hasta el momento ninguna atención, fundamentalmente por su escasa importancia. Sin embargo, algunos indicios permiten aventurar que la llegada de andaluces a tierras catalanas tuvo mayor relieve a fines del setecientos y comienzos del ochocientos que en épocas anteriores. No hay que olvidar que la llegada de emigrantes y su relación con la sociedad catalana fue tema recurrente en los sainetes de la época, FABREGAS, X.: Les formes de diversió en la Societat Catalana Romàntica, Barcelona, 1975, pp. 152-153. Un sainete de 1788, El Café de Barcelona, que reflejaba la sociedad en los cafés barceloneses de la época, recogía la presencia de andaluces en tales establecimientos, RODA, F.: "El teatro al segle XVIII", en AA. DD.: Catalunya a l'època de Carles III, Barcelona, 1991, pp. 339-346, esp. 343. En 1806, la viuda Antonia LLeonico, de Cádiz, cumplía condena en las Reales Prisiones de Barcelona, MOREU-REY, E.: Processats mil·luitcentistes, Barcelona, 1974, p. 21. ARACIL MARTI, R.: "La inmigración andaluza en Barcelona (siglo XIX)", 2º Congreso de Historia de Andalucía, Córdoba, 1991 (en prensa).
- 11 FABREGAS, X.: Les formes..., p. 56. En 1833 se presentó en Barcelona el corredor de fondo Francisco Bonilla, "español gaditano", anunciando que empezaría "a correr desde la entrada del paseo llamado de Gracia hasta su fin, haciendo este viaje cuatro veces de ida y cuatro veces de vuelta, en el término de cuarenta minutos". En 1836 se encontraba todavía en la citada localidad.
- 12 Tradicionalmente vinculados al cante flamenco. Para la actividad taurina, MARTÍNEZ SHAW, C.: "Antonio...". FABREGAS, X.: Les formes..., p.52. También hay que tener en cuenta que en numerosas ocasiones las sesiones teatrales del Teatro de la Santa Creu de Barcelona, más tarde Principal, se suspendían si coincidían con corridas de toros. Paralelamente, la cartelera acogía numerosas representaciones teatrales, especialmente sainetes, basadas en los toros.
- 13 Utilizo el Diario de Barcelona, publicación periódica aparecida el 1-10-1792, hasta 1808 incluido. A partir de esta fecha utilizo la exhaustiva recopilación de las noticias teatrales del citado Diario, entre 1809 y 1827, además de las contenidas entre 1822-1824 en El Indicador Catalán, realizada por SUERO ROCA, M.T.: El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830, Barcelona, 1986-1990, 3 vols. Cuando recurra a esta obra, que se ocupa en realidad del periodo 1800-1827, señalaré sólo las fechas de los espectáculos. Por último, conviene aclarar que la información disponible se refiere esencialmente a las representaciones del Teatro de la Santa Creu de Barcelona, más tarde Principal. En la década de los años 20 del siglo XIX, se añaden las noticias del teatro de "La plaça dels Gegants". Sin embargo, en este último período decrece la riqueza informativa de las publicaciones en lo referente a los cantes y bailes, alternados en los espectáculos teatrales.
- 14 RODA, F.: "El Teatre...", p. 341.
- 15 Para los bailes y cantes a los que me referiré, BLAS VEGA, J.; RÍOS RUIZ, M.: Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco, Madrid, 1988. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T.: Teoría y Práctica del Baile Flamenco, Madrid, 1969.
- 16 SALAUN, S.: El cuplé (1900-1936), Madrid, 1990, pp. 19-23. SUBIRA, J. : La tonadilla escénica, Madrid, 1928
- 17 Entre 1800 y 1830, se cantaron en más de 1000 ocasiones, SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., I, pp. 248, 278-279.
- 18 Sirva de ejemplo la siguiente nota: "Los Srs. Antonia Fuentes, Mª Dolores Blanco, Fco. Piatoli y Ramón Fontanellas ejecutarán un bayle español, nuevo en este Teatro, titulado Las Siguidillas Manchegas, todo con el acompañamiento de las castañuelas". Más información en, Diario..., Noviembre (30), Diciembre (1, 6) de 1807 y enero (28) de 1808. También se bailaron desde 1812 en adelante, SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., I, 282; II, III, agosto (15, 16, 24), septiembre (6,20), octubre (3), noviembre (23), diciembre (18, 25) de 1812; enero (9), febrero (18), marzo (21), abril (5,20), mayo (6,18), junio (17,29), agosto (17, 26), septiembre (9, 27, 28) de 1813; junio (12), agosto (16) de 1815; julio (22), agosto (5, 19, 20), septiembre (28), octubre (7, 9, 21), noviembre (11) de 1816; enero (27), septiembre (9, 10, 25), octubre (6, 12, 18, 19, 27, 28), noviembre (4, 5, 13, 24), diciembre (11, 15, 16) de 1817; enero (15, 25, 29), abril (19, 20, 29), mayo (8), junio (7, 23 24) de 1818; mayo (6, 16, 17, 28), junio (2, 26), julio (1, 8, 9, 21), agosto (1, 5, 21), septiembre (5, 13), octubre (1, 18, 19), noviembre (2, 21), diciembre (11, 21, 25) de 1819; enero (3, 4, 5, 23), febrero (6, 13), abril (8, 26), mayo (11), julio (14), agosto (2), septiembre (8, 17, 25), octubre (24, 25), noviembre (29), diciembre (12) de 1820; enero (28), febrero (19, 20, 26), marzo (3, 6), mayo (2, 7, 13, 20, 21), junio (14), julio (9, 11), agosto (31), diciembre (25) de 1821; enero (17), febrero (6, 19), junio (23), noviembre (7, 21) de 1822; enero (9, 10), marzo (30), abril (27), junio (30), julio (24), agosto (1, 12, 25), octubre (6, 7), noviembre (24, 25), diciembre (7,26) de 1823; julio (20) de 1824; abril (16), mayo (2, 12), agosto (13, 14) de 1825; septiembre (8), noviembre (24) de 1826; enero (22), abril (20), mayo (12), julio (19, 27, 28), octubre (13, 14), noviembre (18, 25), diciembre (5, 8, 16) de 1827.
- 19 En 1807, en el sainete "Los Cómicos Cautivos", Antonia Fuertes debía cantar "una Tirana, advirtiéndole que solo lo hace para acreditar más y más sus deseos de agradar, por no ser su profesión". Inequívoca señal de que el público iba imponiendo sus gustos, así como de una profesionalización de estos cantes, Diario..., junio (18, 19) de 1807. En 1811, se anuncia que se bailará "una tirana con castañuelas" y, días más tarde, se alude a una "Tirana que se canta y bayla", SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., I, p. 249; II, julio (7, 17, 18) de 1811.
- 20 Presentada como "tonadilla el trípili", "Canción conocida por el Trípili Trápala", "Tirana del trípili", e, incluso, como "Tonadilla Los Majos del rumbo". En muchas ocasiones figuran Trípili, etc., por lo que debe tratarse realmente del trípili, SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., II, III, julio (19, 27, 28), octubre (13, 14), noviembre (18, 25), diciembre (5, 8, 16) de 1827, julio (13, 14), agosto (2, 6, 7) de 1811; febrero (10), junio (28), julio (12, 30), septiembre (1), octubre (27) de 1812; septiembre (7, 10) de 1816; noviembre (4, 5) de 1817; julio (5), diciembre (21) de 1819; enero (10, 11), noviembre (5) de 1820; diciembre (18, 19) de 1826; agosto (30), septiembre (30), noviembre (11) de 1827.
- 21 Fue el baile más representado. Sus intérpretes fueron la casi totalidad del elenco de la Compañía Española, SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., I, pp. 253, 282-283. El título de una reciente síntesis de la historia de la danza en la Catalunya decimonónica es harto elocuente sobre la importancia del bolero en Barcelona, LLORENS, P.: "L'escola bolera o l'espanyolisme romàntic", LLORENS, P.; AVIÑO, X.; RUBIO, I.; VIDAL, A.:

Història de la Dansa a Catalunya, Barcelona, 1987, pp. 41-69.

- 22 Aquí sólo recojo las que figuran sin otra indicación, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., I, pp. 253, 282, 283; II, III, septiembre (5, 6, 8, 13, 23, 24, 27), octubre (24) de 1811; junio (14) de 1812; julio (27) de 1815; julio (31) de 1816; julio (19) de 1817; enero (10, 11), abril (17), agosto (25), octubre (2, 3), noviembre (8) de 1820; enero (14), mayo (5), julio (6, 19) de 1821; febrero (4, 11), junio (3), agosto (26), noviembre (11) de 1822; enero (27, 28), febrero (5), abril (17), mayo (2), junio (3, 5), octubre (15) de 1823; enero (22, 26), febrero (24), julio (3) de 1824; abril (25), septiembre (16) de 1825; abril (16, 29), mayo (8, 13, 19), junio (5, 29), agosto (21), octubre (30), noviembre (6, 9, 11), diciembre (20) de 1827.
- 23 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, julio (17, 18) de 1811, Tirana que "se canta y bayla" octubre (21, 30), noviembre (26, 28), diciembre (4) de 1820; enero (7), febrero (3,11), abril (29) de 1821; enero (28), mayo (13,31), junio (15) de 1822; agosto (4) de 1823; febrero (3), noviembre (8, 9), diciembre (13, 14), de 1824; enero (20) de 1825; enero (25) de 1826.
- 24 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, abril (7) de 1822; enero (20), febrero (7) de 1823; septiembre (11, 12) de 1826. Muy deudoras de la coyuntura política.
- 25 Aparece indistintamente como bolero o boleras, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, mayo (10) de 1819; octubre (22), noviembre (20), diciembre (2, 16, 27) de 1820; enero (2, 31), febrero (24, 26), marzo (3), abril (26), mayo (17, 19), junio (2), agosto (20, 22) de 1821; julio (1) de 1822; noviembre (5), diciembre (31) de 1827.
- 26 Boleras afandangadas a tres, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, noviembre (19) de 1820; febrero (8), abril (27, 28), junio (5) de 1821.
- 27 Boleras jaleadas o del jaleo, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, mayo (4), agosto (25), octubre (17), diciembre (20, 23, 26) de 1818; enero (1), mayo (24), julio (23), septiembre (17), noviembre (27) de 1819; enero (16), abril (11, 15, 28), mayo (5, 6), junio (21), julio (15), octubre (19), noviembre (3), diciembre (19) de 1820; enero (28), febrero (9, 19), julio (11), agosto (11) de 1821; febrero (1, 2) de 1823; octubre (29), noviembre (15) de 1827.
- 28 Aunque en alguna ocasión figura como boleras, lo usual fue como bolero, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, julio (22, 25), agosto (12) de 1816; mayo (1), julio (12), agosto (25), septiembre (27), octubre (21) de 1819; enero (13), febrero (1), junio (18), octubre (22, 23), diciembre (13, 23) de 1820; febrero (7), marzo (5, 6), mayo (6, 21, 25, 28, 29) de 1821; enero (12), febrero (16), agosto (26) de 1822; noviembre (10, 12) de 1823; noviembre (15, 16) de 1824; agosto (1), diciembre (29) de 1825; abril (24, 30), octubre (27) de 1827.
- 29 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, agosto (31) de 1816; julio (29) de 1818; julio (24, 25), diciembre (31) de 1819; enero (30), abril (14), mayo (15, 16), julio (3), noviembre (11, 12) de 1820; abril (21) de 1825; octubre (28) de 1826; mayo (15) de 1827.
- 30 SUERO ROCA, M. T.: El Teatro..., III, febrero (23) de 1821.
- 31 Boleras de a cuatro "llamadas de la Caleta", SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, julio (22) de 1822; julio (18), diciembre (19) de 1825; enero (19) de 1826; enero (22,23), noviembre (12,13), diciembre (9) de 1827.
- 32 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, octubre (21), noviembre (4,5,6,25) de 1822.
- 33 Boleras nuevas a tres, SUERO ROCA, M.T.: El teatro...,III, diciembre (2,23,24) de 1822; febrero (22) de 1823; febrero (16,17), junio (3) de 1824; junio (6), julio (11), diciembre (5) de 1825.
- 34 También aparece como Charandé, SUERO ROCA, M.T.: El teatro...,III, mayo (3), julio (25), septiembre (18) de 1827.

- 35 SUERO ROCA, M.T.: El teatro...,III, julio (21) de 1827.
- 36 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, noviembre (17) de 1827.
- 37 Una sola vez, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III.
- 38 "Boleras de a cuatro por el abejucito", baile americano, SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., III, octubre (5,6) de 1818; abril (25) de 1822; marzo (1) de 1823; enero (9), julio (21,26) de 1826; mayo (5) de 1827.
- 39 Diario..., enero (21,23,24,25) de 1802; julio (16,17,24) de 1803; Noviembre (21) de 1806; enero (26-31), junio (18,19), agosto (29), octubre (21) de 1807; febrero (6), junio (26,29), julio (10) de 1808, abril (19), diciembre (8) de 1812. SUERO ROCA, M. T.: El Teatro...,I,282;II,III; agosto (18,19,31), septiembre (9,12,22), octubre (7,11,12), noviembre (24,25) y diciembre (15,28) de 1811; enero (11), febrero (2,9), mayo (10, 28), junio (13,15,29), julio (12,25), agosto (9,18), septiembre (27), octubre (11), noviembre (8) de 1812; enero (9,18), febrero (12,22), abril (5,7,21,25), mayo (9,10,24,30), junio (10,19), julio (16), agosto (21), septiembre (16), octubre (11), noviembre (5,30), diciembre (2,25) de 1813; enero (8,26,27), febrero (14,15,20,28), marzo (13,30), junio (7,21), julio (2,3), agosto (3,7,21,22), septiembre (1,30), octubre (2,3), noviembre (23), diciembre (3,13) de 1814; enero (3), abril (4,9,19), mayo (4,7,16,20), junio (5,17,21,29), julio (1,7,10,22), agosto (12,19,27), septiembre (3,8,17,29) de 1815; enero (7), febrero (18,25), abril (21), mayo (12,19,23), junio (3,6,9,27), julio (7,30), agosto (22), septiembre (14), octubre (7,9), noviembre (11,17), diciembre (1,29) de 1816; enero (12,22), mayo (9,25), junio (1,24,29), julio (10,16,27), agosto (21), septiembre (1,27), octubre (16,31), noviembre (9,18,26), diciembre (10,18,25,27,28) de 1817; enero (5,6,13,18), febrero (2), marzo (26), abril (13), junio (4,17), julio (5,11,15), agosto (1,29,30), septiembre (21,27), octubre (15), diciembre (6,13,27) de 1818; mayo (31), junio (5,6), julio (11,18,26), agosto (28,29), septiembre (15), octubre (28), noviembre (20,28), diciembre (12,19,26) de 1819; enero (9), abril (13,24), mayo (3,18), julio (11), agosto (17,24), septiembre (6,23,24), octubre (21,25), diciembre (3,24) de 1820; enero (10,27), febrero (12,25), marzo (1), mayo (4,9,18,26), junio (29), agosto (5,20) de 1821; febrero (3) de 1822; octubre (21), noviembre (7) de 1824; octubre (16), noviembre (6,7) de 1826; julio (25) de 1827.
- 40 Diario..., diciembre (15,17,29) de 1800; enero (6), noviembre (29) de 1801; enero (1,16,17,26), abril (22), mayo (12), junio (6,7), julio (17), agosto (1,7,8), septiembre (5,12,18,19), octubre (2), diciembre (4,6) de 1802; mayo (6) de 1803; enero (24) febrero (10,11) de 1806; mayo (6,9), junio (11,18), julio (24), agosto (4,19), noviembre (13) de 1807; junio (13), julio (5) de 1812. También se baila en 1812 y 1813, SUERO ROCA, M.T.: El Teatro..., II, III, abril (27), mayo (3), agosto (31), septiembre (11), noviembre (3,10,30), diciembre (21) de 1812; enero (14), febrero (2), marzo (27), abril (30), mayo (26), junio (14), julio (5) de 1813; julio (13) de 1815; enero (24), octubre (7,9) de 1816; enero (30), junio (27), julio (11,30), agosto (13), septiembre (27), octubre (23), noviembre (10,11), diciembre (6,7) de 1817; mayo (26), septiembre (18) de 1819; septiembre (4) de 1820; enero (1) de 1821; septiembre (22,23), noviembre (3,5,9) de 1823.
- 41 En 1807 se anuncia "el solo con castañuelas", Diario... febrero (1) de 1807. En 1815 el baile del "solo del Caballo con castañuelas", SUERO ROCA, M.T.: El Teatro...,II, diciembre (4,5) de 1815.
- 42 SUERO ROCA, M.T.: El teatro...,III, febrero (8,9) de 1806; diciembre (24-31) de 1820; enero (1,2) de 1821.
- 43 Aparece en 1800, Diario ..., mayo (27) de 1800. SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., II, diciembre (29,30) de 1813.

- 44 SUERO ROCA, M.T.: El teatro..., I,II,III, julio (31) de 1806; octubre (18,19,20,27), noviembre (6,7,26), diciembre (21) de 1811; enero (10,26), abril (12), mayo (27), junio (21), julio (21), agosto (1), noviembre (26), diciembre (5,12,13,22,27) de 1812; enero (15), febrero (1,19), marzo (4,18,31), abril (23), mayo (12), junio (9,18), septiembre (17), octubre (4) de 1813; junio (8,22), julio (5), agosto (8,9,23,28,29), septiembre (24), octubre (17), noviembre (11), diciembre (17) de 1814; febrero (4), marzo (28), abril (2,20,25), mayo (6,15,17), junio (4), julio (5), agosto (10,15), septiembre (4), octubre (9), noviembre (5), diciembre (11,12) de 1815; enero (4,5,15,16), febrero (14,15), abril (18), mayo (2), diciembre (12) de 1816; julio (8,19), septiembre (7,20), octubre (26,27,29), noviembre (13) de 1818; julio (17) de 1819; febrero (2) de 1820; enero (22), febrero (10,13) de 1821; octubre (15) de 1825; octubre (22) de 1827.
- 45 En 1802, María Morante, acompañada por Justo Mas, canta "la graciosa tonadilla del Zorongo" y, posteriormente, "la tonadilla de la segunda parte del Zorongo" con "el tercer Galan", Diario..., enero (30,31), marzo (1) de 1802. En 1811 y 1812 se anuncia "un baile nuevo cuyo título es el Zorongo", que podría tratarse muy bien de boleras, SUERO ROCA, M.T.: El Teatro..., II, diciembre (7,8,9) de 1811; mayo (4), julio (6), septiembre (21,29), octubre (31), noviembre (15,19), diciembre (11,14,23) de 1812; enero (7,13,22,30), abril (2,28,29), julio (8,19), diciembre (29,30) de 1813; junio (19) de 1815.
- 46 Aunque siempre dentro del "baile nacional", aparece a veces como "Zapateado y Cachucha", mientras que en varias ocasiones lo hace como "Boleras nuevas Acachuchadas", SUERO ROCA, M.T.: El Teatro..., I,282; II, III, agosto (15), septiembre (4,11), octubre (9,10,26), noviembre (27,28), diciembre (11,12,27) de 1815; enero (1,15,16), febrero (5,6,23), abril (18), mayo (2), julio (18), agosto (28), octubre (31), diciembre (22) de 1816; abril (1,6,14,25,26), mayo (3), junio (8,15), julio (6,12,20,21,22), agosto (1,10,16), septiembre (2,10,17,26), diciembre (1) de 1818; julio (14), agosto (3,23), septiembre (4), octubre (25,26), diciembre (1,13,14,28) de 1819; enero (22), febrero (3), abril (12,22), mayo (12), agosto (12), noviembre (22), diciembre (8) de 1820; enero (21), abril (22), agosto (25) de 1821; octubre (7,8) de 1822; septiembre (4), noviembre (14) de 1823; marzo (15,16), abril (18), noviembre (8,9), diciembre (2) de 1824; enero (7), mayo (13), octubre (13,30) de 1825; enero (9,16,30), octubre (5) de 1826; diciembre (13) de 1827.
- 47 En 1807, la "ópera bufa en dos actos, titulada Gitanos en la Feria, música del célebre maestro Paisiello" y libreto de Palomba, fue representada en 23 ocasiones por la compañía Italiana. En 1814 fue el turno de la ópera "Gitanilla por amor", Diario..., de junio a noviembre. También SUERO ROCA, M.T.: El Teatro..., I, p. 252; II, junio (23,24) de 1814.
- 48 Tonadilla, Diario..., abril (28,29) de 1798.
- 49 Tonadilla a duo. Diario... abril (14) de 1799; mayo (30, 31), junio (1), septiembre (21) de 1800.
- 50 Cantada en 23 ocasiones, algunas de ellas por Antoni Llord y Teresa Laviña (1812), SUERO ROCA, M.T.: El Teatro..., I,p. 249; II, septiembre (7,8,14,26), octubre (1,9,16), noviembre (11,28), diciembre (19) de 1812; enero (25), marzo (10), abril (10,22), mayo (26), junio (29), julio (6), agosto (10), septiembre (7), octubre (16), noviembre (10), diciembre (26) de 1813; febrero (24) de 1814.
- 51 SUERO ROCA M.T.:El Teatro...,II, febrero (6, 7, 8), octubre (29, 30) de 1814.
- 52 De Remessi, también conocida como primera parte de El Zorongo, cantada en cinco ocasiones, SUERO ROCA, M.T.:El Teatro..., I, pp. 249, 279.
- 53 De Bruzzoni, y conocida como segunda parte de El Zorongo. fue cantada, en 1819, por Adelaida Sala y Felipe Blanco SUERO ROCA M.T.: El Teatro..., I, pp. 249,279; III, noviembre (29, 30)de 1819.
- 54 De Riva, también titulada "La Solitaria". en 1808, el primer tenor, Claudio Bonoldi, Antonia Fuentes y Francisco Piatoli la cantaron conjuntamente, Diario..., febrero (11, 12, 13, 14, 25) de 1808. Se cantó en 38 ocasiones. La segunda parte de "La Solitaria" se cantó 5 veces, SUERO ROCA M.T.: El Teatro..., I, pp.249,279.
- 55 Sainete, SUERO ROCA M.T.: El Teatro..., III, julio (11) de 1817; septiembre (7) de 1818.
- 56 Pieza en un acto cantada en 11 ocasiones, aparece con los siguientes títulos: "La Gitanilla por amor" y "La gitanilla fingida", SUERO ROCA M.T.: El Teatro..., I, p.279; III, febrero (5, 6) de 1816; junio (2), noviembre (22) de 1819; diciembre (22) de 1823.
- 57 Quinteto que finalizaba con un baile con manejo de armas, SUERO ROCA M.T.:El Teatro..., III, noviembre (7, 10, 21), diciembre (15) de 1816.
- 58 Tonadilla de tema gitano cantada María López y "El tercer galan", Diario..., junio (4, 5) de 1798. Por otra parte, es posible que algunas piezas citadas como diferentes sean en realidad la misma.
- 59 Diario..., febrero (11) de 1803.
- 60 Compárese lo hasta aquí expuesto, por muy escasa que sea la información disponible, con las páginas que dedica a los gitanos y el flamenco LARREA, A.:El Flamenco en su raíz, Madrid, 1974.
- 61 Interpretado por Antonia Fuentes, Diario..., septiembre (28-30) octubre (1) de 1807.
- 62 También titulado "El Polo del contrabandista" y "Los Majos de Cádiz", se bailó en 53 ocasiones. En 1823 se notificaba que su "final serán las boleras a doce", SUERO ROCA, M. T.: El teatro..., I, pp. 253, 279, 283; II, III, octubre (28, 29, 30), noviembre (1, 10, 11, 13, 17) de 1811; febrero (3, 4), junio (24), julio (20), agosto (10, 28), septiembre (13), diciembre (1) de 1812; enero (19), febrero (15), marzo (29), mayo (1) de 1813; diciembre (18, 19) de 1815; enero (11, 20), febrero (2) de 1816; enero (27) de 1817; septiembre (15, 16, 24, 25), octubre (4, 5), noviembre (20) de 1823; enero (26, 27), febrero (23, 24) de 1824; enero (13), diciembre (19) de 1825; enero (19), febrero (1), octubre (8) de 1826. Aunque sólo figura el nombre de Manuel García, creo que es el citado músico sevillano. Para su trayectoria, MARTIN MORENO, A.: "La Música", AA. DD.: Historia de Andalucía. V. La cultura andaluza, Barcelona, 1918, pp. 357-468, esp. 466-467.
- 63 SUERO ROCA, M. T.: El teatro..., I, p. 279; III, junio (2) de 1823.
- 64 Se trata de Felipe Blanco, SUERO ROCA, M. T.: El teatro..., III, noviembre (22, 23) de 1824.
- 65 Bailada por María Carbajal, Vicenta Girón, Francisco Pavía y Francisco Font, "acompañandolas con las pandeteras", SUERO ROCA, M. T.: El teatro..., III, octubre (8, 9) de 1827.
- 66 Bailado por Juana de los Santos García, Felisa Rodríguez, Miguel Ibáñez y los citados coros, SUERO ROCA, M. T.: El teatro..., III, noviembre (21, 22, 24), diciembre (10, 11, 23) de 1827.
- 67 SUERO ROCA, M.T.: El Teatro...,III, julio (17,24,25), diciembre (7) de 1820; enero (6), febrero (17) de 1821; mayo (11), diciembre (31) de 1827.
- 68 SUERO ROCA, M.T.: El Teatro...,III, marzo (3), julio (25) de 1821; julio (23) de 1827.
- 69 "Un baile nuevo de jaleo, titulado: "las Mollares de Sevilla". En 1827 la bailan tres parejas este "baile nacional". En 11 ocasiones, SUERO ROCA, M.T.: El Teatro...,I,p.283;III, febrero (7,10), mayo (24) de 1825; octubre (15,19), diciembre (17,18) de 1827.

- 70 Diario..., mayo (29) de 1806.
- 71 Con motivo de la representación del "Caballito de Cádiz" en 1823, se recordaba que era el aniversario de la Cortes Generales gaditanas, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, septiembre (24) de 1823.
- 72 Sirvan de ejemplo las siguientes "piezas patrióticas": "La entrada de Riego en Sevilla", "Un bosquejo del diez de marzo en Cádiz" (dirigida por José Galindo). En el mismo sentido, las boleras del Trágala y el Jaleo del Trágala, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, mayo (21,23), junio (29) de 1820; enero (11), febrero (5, 17, 28), mayo (6, 18) de 1821.
- 73 Sainete de González del Castillo, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., pp.277; III, septiembre (29) de 1817; junio (5) de 1819; junio (7) de 1823; agosto (14,31) de 1826; noviembre (15,16) de 1827.
- 74 Sainete de González del Castillo, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., I, pp.288; III, enero (2) de 1818; abril (7) de 1822; agosto (17,22) de 1825; octubre (190,31) de 1826.
- 75 SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., I, pp.277; III, junio (12,14) de 1818.
- 76 SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., pp.277; III, diciembre (4,5) de 1815.
- 77 También conocido como bolero de la Marica, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, julio (22,25), septiembre (1,9,10), noviembre (17) de 1816; julio (28), agosto (8,9), septiembre (12,24), octubre (13,25), noviembre (20,21) de 1817; enero (2,8,17,26), marzo (29,30), abril (27), mayo (18), junio (3), julio (17,18), agosto (2,9), octubre (21), noviembre(29), diciembre (17) de 1818.
- 78 Sainete, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, diciembre (18) de 1817; julio (7-9) de 1819.
- 79 Sainete, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, septiembre (1) de 1818; septiembre (27) de 1819.
- 80 Sainete, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, diciembre (8) de 1800, mayo (24) de 1812, octubre (21) de 1819; agosto (15,24) de 1823.
- 81 Sainete, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, agosto (30) de 1827.
- 82 Comedia en cinco actos, SUERO ROCA, M.T. El Teatre..., III, abril (24) de 1826.
- 83 "Comedia moderna", SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, marzo (10, 12), mayo (2) de 1823.
- 84 En diciembre(15,16) de 1823 se anuncia que "se bailará un divertimento nuevo titulado: el festejo de Figaró en los arrabales de Sevilla donde entre otros caprichos se bailará las folias españolas". SUERO ROCA, M.T.: El teatre..., III.
- 85 Diario..., julio (16,17,24) de 1803.
- 86 SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, febrero(2) de 1816.
- 87 Moretti, Bolero de la Marica (1816)
- 88 ¿Manuel del Pópolo García?
- 89 SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, p.333.
- 90 SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, marzo (23) de 1826.
- 91 Posiblemente emparentada con María Teresa Samaniego. Repertorio: Seguidillas manchegas (1819), boleras (1820), boleras de la Tirana (1821,1824,1826), bolero de la Marica (1818-21-1825), boleras jaleadas (1818-20), boleras de la Matraca (1825), boleras del Serení (1823), fandango (1818-1819), zapateado (1818), Caballito de Cadiz (1825) y cachucha (1818-20,1824,1826).
- 92 Minué afandangado (1806).
- 93 Fandango (1817-1818) y bolero de la Marica (1817).
- 94 Trípili trapala (1819-1820).
- 95 Seguidillas manchegas (1807-1808) y fandango (1808).
- 96 Seguidillas manchegas (1819), boleras (1820), boleras del abejuquito de Veracruz (1818) y fandango (1819).
- 97 Minué afandangado (1803).
- 98 Bolero de la Marica (1820).
- 99 Seguidillas manchegas (1827), boleras (1827), boleras del jaleo (1823), boleras del zarandé (1827), fandango de Cádiz (1827) y fandanguito gaditano (1827).
- 100 Boleras del Serení (1823), abejuquito de Veracruz (1823) y cachucha (1819-1820). La cachucha la bailó en 1819 "por primera vez" a la edad de 10 años.
- 101 Corbacho, "El Coxo", posiblemente valenciano y quien como su alias indica sólo tenía una pierna, interpretó fandangos, boleros y el baile inglés entre 1805 y 1806. En alguna ocasión se anunció que actuaría sin muletas "con la misma agilidad y firmeza que otro cualquiera con ambas piernas".
- 102 Boleras del Zorongo (1827).
- 103 Seguidillas manchegas (1820), Galán boleras del jaleo (1820), boleras de la Matraca(1820) y fandango (1820, 1827) y cachucha (1820).
- 104 Actuó largos años en Cádiz y Barcelona, SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., I, p.229.
- 105 Boleras (1827), boleras del jaleo (1823), boleras de la Matraca (1827), boleras del zarandé (1827), boleras del Pilili (1827), abejuquito de Veracruz (1827), fandango de Cadiz (1827) y fandanguito gaditano (1827).
- 106 Seguidillas manchegas (1819-20), boleras (1820), bolero de la Marica (1820), boleras del jaleo (1823), boleras de la Matraca (1819-20), fandango (1819-1820), zapateado (1819-20) y cachucha (1822).
- 107 Boleras del Zorongo (1827).
- 108 Asidua a las tonadillas de comienzos del siglo XIX.
- 109 Boleras de la Tirana (1824).
- 110 Seguidillas manchegas (1827) y boleras de la Caleta (1827).
- 111 Boleras del abejuquito de Veracruz (1818).
- 112 Zorongo (1802).
- 113 Fandango (1818), bolero de la Marica (1818), cachucha (1818).
- 114 Seguidillas manchegas (1827), boleras (1827), bolero de la Marica (1827), boleras del jaleo (1823), boleras de la Matraca (1827), boleras de la Caleta (1827).
- 115 Morante era "Graciosa de la compañía Española", había venido actuando en Barcelona, al menos desde 1795, después en 1806, tras 11 años de teatro se organizó en su beneficio. Entre los números a interpretar figuraba una tonadilla a tres, "El Inglés y la Gaditana", que la Morante cantaría con "los señores Aliprandi y Segarra", Diario..., noviembre (24) de 1806. Fandango (1802, 1807, 1808) y zorongo (1802).
- 116 Minué afandangado (1800-1801).
- 117 Seguidillas manchegas (1827), boleras (1827), boleras del jaleo (1823), boleras del zarandé (1827), fandango (1827).
- 118 Fandango (1802, 1807, 1808) y Minué afandangado (1802).
- 119 Cachucha (1824).
- 120 Cachucha (1826).
- 121 Boleras del Zorongo (1821).
- 122 Seguidillas manchegas (1827), boleras de la Matraca (1826), boleras de la Caleta (1827), abejuquito de Veracruz (1826), Caballito de Cádiz (1825), fandango (1826).
- 123 Minué afandangado (1801).
- 124 Obras e intérpretes pasaban de unas ciudades a otras. Sirva de ejemplo el aviso de la

- presentación en Barcelona de la obra del francés Duval, "El regalo del Príncipe", o "La Joven Constante a toda prueba", la cual había sido recibida "con la mayor aceptación en el Coliseo de Cádiz", SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III, junio (13) de 1825. También la comedia "Primera y Gloriosa defensa de Gerona, por el Valor Catalán" con éxito en Madrid y Cádiz, diciembre (27) de 1815.
- 125** Seguidillas manchegas (1819-1820, 1822, 1827), boleras (1823, 1827), boleras de la Tirana (1822, 1824, 1826), boleras del Zorongo (1820, 1827), bolero de la Marica (1820, 1821, 1827), boleras afandangadas (1821), boleras del jaleo (1820, 1823), boleras de la Matraca (1819-1820, 1825, 1827), boleras de la Caleta (1827), boleras del Layron (1822), boleras del Serení (1823,25), boleras del Trágala (1821), fandango (1819-1821, 1826), minué afandangado (1821), Caballito de Cádiz (1825), fandango de Cádiz (1821, 1827), fandanguito gaditano (1827) y zapateado (1820). LLORENS, P.: "L'escola...", p.47.
- 126** Aparece como Teresa y Maria Teresa. Bolero de la Marica (1816-17), fandango (1817-18) y minué afandangado (1816).
- 127** Fandango (1811-1815), guaracha (1813), minué afandangado (1816) y cachucha.
- 128** Boleras (1817), boleras del jaleo (1823), boleras de la Matraca (1827), boleras del Pilili (1827) y abejuquito de Veracruz (1827), fandango de Cádiz (1827) y fandanguito gaditano (1827).
- 129** Seguidillas manchegas (1807-1808) y fandango (1808, 1818).
- 130** Antes de la guerra de la Independencia se presentaba como "natural de Barcelona", en 1820 lo hacía como mallorquina. ¿Se trata de la misma persona? En su repertorio, seguidillas manchegas (1807-08, 1819), tirana (1807), boleras del zorongo (1819), baile con castañuelas (1815), minué afandangado (1807, 1819), zapateado (1816), Caballito de Cádiz (1815), cachucha (1816, 1819), "Un bayle gitano con castañuelas titulado el Zapateado, finalizándolo con un zorongo" y, finalmente, cantó "La tonadilla del gitano" y tiranas.
- 131** Minué afandangado (1801).
- 132** Seguidillas manchegas (1820-1821), boleras del zorongo (1821), bolera de la Marica (1820), boleras del jaleo (1820), fandango (1820), minué afandangado (1821) y cachucha (1820).
- 133** Bolero de la Marica (1820).
- 134** Seguidillas manchegas (1822).
- 135** Trípili trapala (1819-20).
- 136** En "El Abuelo, y la nieta" (1796), comedia de música cuya acción transcurre en los alrededores de Madrid, introduce seguidillas serias, boleras y varias alusiones a la habilidad para bailar boleros sus protagonistas. Utilizo la edición valenciana de 1992, con introducción y notas de A.V. EBERSOLE.
- 137** Seguidillas manchegas (1807-1808, 1817, 1820), boleras (1817, 1820), boleras del Zorongo (1819), bolero de la Marica (1818-1820), boleras jaleadas (1818, 1820), boleras del jaleo (1823), boleras de la Matraca (1826), fandango (1811-1815, 1817-1820), minué afandangado (1807, 1817, 1819) y guaracha (1813).
- 138** Fandango (1811-1815).
- 139** Bailó "un Solo afandangado, imitando en cuanto le sea posible al que baylo la señora Muzzareli". Su ejecución, acompañada de castañuelas, se repitió por haber sido "tan aplaudido" (1807). También interpretó el minué afandangado (1806), Diario..., enero (26-31) de 1807.
- 140** Baile con castañuelas (1807).
- 141** SUERO ROCA, M.T.: El Teatre..., III. El 8 de Noviembre de 1817, el músico alemán Mr. Bohrer, de tránsito en Barcelona, ejecutó "varios caprichos sobre el tema del cachirulo y del fandango, que acaba de componer en obsequio de la nación española".
- 142** Boleras de la Tirana (1822), boleras del Zorongo (1820, 1827), bolero de la Marica (1821), boleras afandangadas (1821), boleras del jaleo (1820), boleras de la Matraca (1820), boleras del Layron (1822), boleras del Tragala (1821), fandango (1821), zapateado (1820), las mollares de Sevilla (1825), fandango de Cadiz (1821) y cachucha (1820-21).
- 143** Zapateado (1816).
- 144** Seguidillas manchegas (1817), boleras (1817), bolero de la Marica (1818), fandango (1817-1818) y minué afandangado (1817).
- 145** Veanse los años citados en la notas 40 y 46
- 146** AVIÑO A, X.: " La Dansa en el Gran Teatre del Liceu. Vida coreogràfica vuitcentista", LLORENS, P. ; AVIÑO A, X.; RUBIO, I.; VIDAL, A.: Historia..., pp. 71-105, esp. p. 73.
- 147** SUERO ROCA, M.T. : El Teatre..., III, diciembre (24) de 1820.
- 148** HIDALGO, F: "Ayer y hoy del flamenco en Cataluña", El Candil. Revista de Flamenco. Peña flamenca de Jaén, 90 (1993), pp. 1532-1536. LLORENS, P. : "L'Escola...", y AVIÑO A, X.: "La Dansa...". La noticia referente a 1854 en un artículo aparecido en el suplemento "Quaderns de "El País, julio 6 de 1995, a propósito de una investigación en marcha sobre la programación del Liceo en el siglo pasado. Para Guy-Stephan, además del trabajo de P.LLORENS, GARCIA GOMEZ, G: Cante..., pp. 89-96.
- 149** HIDALGO, F.: "Ayer...", pp.1532-1536.
- 150** Para mitad de la centuria, FRADERA I BARCELO, J.M.: Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya, Barcelona, 1992. Para finales de siglo, MARFANY, J.L.: "Al damunt dels nostres cants...: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle", Recerques, 19 (1987), pp 85-113.
- 151** Cfr. MARFANY, J.L. "Al damunt...", pp.97,99 y nota 50.
- 152** Diario de Sabadell, 9-7-1985. Artículo firmado por "Fausto". Naturalmente, el citado ataque nos demuestra la existencia del flamenco en Sabadell. Debo esta información a la amabilidad de Josep M^º Benaul i Berenguer.