

GERHARD STEINGRESS Y ENRIQUE BALTANÁS
(Coords. y Eds.)

**FLAMENCO Y
NACIONALISMO**

**APORTACIONES PARA UNA SOCIOLOGÍA
POLÍTICA DEL FLAMENCO**

ELOY MARTÍN CORRALES

Actas del I y II Seminario Teórico sobre
arte, mentalidad e identidad colectiva
(Sevilla, junio de 1995 y 1997)

LA LUCHA POR LOS ESCENARIOS Y EL PÚBLICO CATALÁN. EL ARRAIGO POPULAR DEL FLAMENCO Y DE LOS TOROS FRENTE A LA OPOSICIÓN DE LA BURGUESÍA INDUSTRIAL Y EL CATALANISMO

Eloy MARTÍN CORRALES

Doctor en Historia Moderna. Universitat «Pompeu Fabra» (Barcelona)

Introducción

El panorama de las prácticas festivas catalanas de los siglos XVIII y XIX no se diferenciaba mucho del que se observaba en las demás regiones españolas. Buena parte de los cantos y bailes usuales en fiestas populares y espectáculos teatrales catalanes eran comunes, con las lógicas variaciones, a los habituales en las restantes zonas españolas. Naturalmente, también existían diferencias debidas fundamentalmente a la existencia de cantos o bailes exclusivos de una sola región, o más exactamente de una o algunas comarcas. En el mismo sentido hay que valorar la rápida aceptación de las corridas de toros en Cataluña en el siglo XIX, como se verá más adelante.

En Cataluña cristalizó, al igual que en el resto de España, una fuerte oposición contra los cantos y bailes extranjeros (especialmente los italianos) que invadían los escenarios y demás lugares de representación. Esta común defensa favoreció una mayor uniformización del patrimonio musical español (Steingress, 1993; García Gómez, 1993). Un magnífico ejemplo de la defensa conjunta de la música española y catalana en la segunda mitad del siglo XIX lo constituye Felip Pedrell, quien se convirtió en uno de los máximos exponentes del nacionalismo musical hispano (Pedrell, 1891).

El crecimiento demográfico y económico de Cataluña a lo largo de los siglos XVIII y XIX favoreció un significativo aumento de la demanda de espectáculos de masas profesionalizados, especialmente los musicales. La gran actividad comercial de Barcelona le permitió atraer una parte importante del flujo migratorio procedente del campo catalán, al mismo tiempo que su condición portuaria facilitaba los contactos multiculturales, especialmente 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 (Martín, 1995, 1997).

La fascinación por «lo andaluz»

Al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII es posible detectar la cada vez más favorable acogida dispensada por la población catalana a cantos y bailes comunes a gran parte del territorio hispano, la mayor parte de los

cuales gozaban de gran aceptación en Andalucía: fandangos, boleros, tonadillas, romances, seguidillas, jotas, etc. Así, en 1779, en las fiestas de Sant Feliu de Llobregat se bailaba el fandango: «Una minyoneta... anomenada Cayetana o Guiatana, que vestia gipó y faldillas de indianas, ret vermell en lo cap, germana de la fornera existent en aquell poble, la qual noya isqué a ballar ab un tal Ribas, mozo fabricant de indianas en Barcelona, un fandango ben repicat, la quel no hi dexà res per fer, y més lo Ribas, que los dos lo ballaren a campàs ab son poch de respingo, bé que no indecent son modo de ballar-lo, ab tot que un y altre, de cara, estàban bermells com grana per lo acalorats de resultas de ballar lo fandango. Cayetana y en Ribas se'en portaren la atenció dels mirons, no podent dir de cert si acabar los palmetejaren per lo bé que l'havian ballat». Es de interés destacar que las autoridades de ambas localidades fingían no enterarse de tales bailes considerados poco adecuados a las buenas costumbres, como ocurrió cuando los citados protagonistas bailaron el fandango en Cornellá: «el que parà luego per no ser ball propi en la rectoria» (Amat, 1994: 69-70,73). Posteriormente, en 1806, y en la librería barcelonesa de Francisco Roca se ponía a la venta «El Fandango de Cádiz en agradables variaciones» (*Diario de Barcelona*, 29-5-1806), mientras que Francesco Pietoli se ofrecía a enseñar, en 1813, el bolero y el fandango (Aviñoa, 1987: 73). En 1820, una profesional del escenario bailó un fandango con «un aficionado» en un teatro barcelonés (Suero, 1986-1990,III, 24-12-1820). Es muy posible que, tal como se ha afirmado, el baile que interpretaban los tejedores de Barcelona en «lo dia de San Pancràs en la Font d'en Xiroto a mediados del siglo pasado» fuese un fandango (Núñez, 1995: 42). También se cantaban y bailaban tonadillas, seguidillas y romances en numerosas localidades catalanas: así en 1777 las tonadillas se cantaron en las fiestas de Vilafranca del Penedès y en las de Olesa de Montserrat, mientras que en Montserrat, «una dona cantaba romances ab una guitarra que ella mateixa li'n treya la pols» y un tocador de romances recorría las citadas localidades (Amat, 1994: 200-207, 420). La literatura catalana se hizo eco de tales aficiones : el prolífico escritor teatral Lluçia Francesc Comella (1751-1812), natural de Vic, incluyó seguidillas, boleros y boleras en sus comedias (Comella, 1992), mientras que, más tarde, en 1865, Francesc Camprodon incluía en una de sus piezas situada en Girona a dos personajes, padre e hijo, que bailaban el fandango y la seguidilla (Camprodón, 1979: 113).

El análisis de la actividad teatral barcelonesa durante el primer tercio del siglo XIX demuestra la gran aceptación que los citados cantes y bailes españoles, y entre ellos los originarios de Andalucía, tuvieron en los escenarios catalanes, donde mantenían una dura pugna con las modas italianizantes. Destaca en primer lugar la importancia de la tonadilla escénica, que incluía una pieza cantada. Además, también tuvieron una presencia muy importante los boleros, las boleras (de la Tirana, del Trágala, del Zorongo, afandangadas, jaleadas, de la Marica, de la Matraca, del Tango, de la Caleta, del Layron, del Serení, del Zarandé, del Pilili, de la Tinga, de los Ciegos de Toledo y del Abejuquito de Veracruz). También las seguidillas, las seguidillas manchegas, las mollares de Sevilla, las tiranas, el trípili trápala, los fandangos, incluido el minué afandangado. Por último, jaleos, bailes con castañuelas, bailes con panderetas, la guaracha, el zapateado (entre ellos «el zapateado de Cádiz»), el zorongo, la

cachucha, el «rumbo macareno», la «fiesta de los andaluces», la «bailaora de Jerez», los «toreros de Chiclana», el «fandango de Cádiz», el «fandanguito de Cádiz», tangos, rondeñas, malagueñas, etc. (Martín, 1995; Suero, 1986-1990).

No debe sorprender que en la ejecución de los citados cantes y bailes aparezcan profesionales catalanes: Josep Alsina (seguidillas manchegas, boleras de la Tirana, del Zorongo, afandangadas, del jaleo, de la Matraca, de la Calenta, del Layron, del Serení y del Trágala, bolero de la Marica, fandango, fandango de Cádiz, minué afandangado, fandanguito gaditano, Caballito de Cádiz y zapateado), María Teresa Baus (bolero de la Marica, fandango y minué afandangado), Miquel Burés (fandango, guaracha, minué afandangado y cachucha), Francesc Font (boleras del jaleo, de la Matraca y del Pilili, abejuquito de Veracruz, fandango de Cádiz y fandanguito gaditano), Ramon Fontanellas (seguidillas manchegas y fandango), Antonia Fuentes (seguidillas manchegas, tirana, boleras del zorongo, baile con castañuelas, minué afandangado, zapateado, Caballito de Cádiz, cachucha, «un bayle gitano con castañuelas titulado el Zapateado», zorongo, «la tonadilla del gitano» y tiranas), Joachima Llinás (minué afandangado), Mariana Munné (seguidillas manchegas, boleras del zorongo y del jaleo, bolero de la Marica, fandango, minué afandangado y cachucha), Margarida Puig (bolero de la Marica), Thomasa Rabutjati (seguidillas manchegas) y Adelaida Sala (tripili trapala) (Martín, 1995; Suero, 1986-1990). Con posterioridad a 1830, numerosos bailarines catalanes incluyeron en sus repertorios los citados cantes y bailes: Marià Camprubí, Francesc Font, Manuela Dubinon y la valenciana Dolors Serral, «Lola la Valenciana», la pareja Camprubí-Serral (cachucha), la compañía de Josep Robrenyo («fandango de variaciones»). En la inauguración en 1847 del Gran Teatre del Liceu, reducto musical de la burguesía ochocentista catalana, actuó la más famosa pareja de baile del momento, el reuseñse Joan Camprubí, hijo de Marià, y Manuela García, quienes interpretaron el ballet de «La rondeña», seguidillas manchegas, boleras robadas, boleras de a ocho, «Los majos del puerto», mollares, zapateado, jaleo, cachuchas, malagueñas, etc. Esta tendencia continuó en la segunda mitad del siglo XIX con Manuela Perea, «La Nena» («zapateado de Cádiz», «rumbo macareno», «bailaora de Jerez», «mollares de Sevilla», «toreros de Chiclana» y «rondeña»), Roseta Maurí (boleros, sevillanas, fandangos, etc.), Ricard Moragas, junto con Adela Guerrero y Mariquita Edo (fandangos, «boleras del hechizo» y zapateados), la pareja Estrella-Pérez («fiesta de los andaluces»), el dúo Vigaó-Torres («rumbosa malagueña» y «estrella de Andalucía») y, finalmente, Coppini y Eduard Torres («rumbosa»). Por su parte, Manuel Pérez, pareja de «La Nena», bailaor y guitarrista, llegó a la dirección del Teatre Prcipal y de la del Liceo (Llorens; Aviñoa; Rubio; Vidal, 1987: 41-69; Fàbregas, 1975: 137).

Al mismo tiempo, crecía el interés por los cantes y bailes protagonizados por gitanos. En los escenarios barceloneses se interpretaron, entre otros, los siguientes: «un bayle gitano con castañuelas titulado el Zapateado» en 1807; «un bayle de gitanos titulado el Jaleo, o el Caballito de Cádiz» en 1811; «La gitanilla fingida por amor» interpretada «con todos sus coros y acompañamientos» en 1823; un «jaleo de gitanos» incluido en «La Audiencia Encantada» en 1824; «el gitano baile, nominado el Zarambeque o Cachucha», acompañado de pandereatas, en 1827; por último, ese mismo año la pieza de música española «La

Gitanilla» se presentaba «exornada con sus correspondientes coros de gitanos de ambos sexos, cantando y bailando según su carácter», añadiéndose más adelante que el coro de gitanos bailarían sus «bailecitos análogos» (Martín, 1995; Suero, 1986-1990). La más que presumible profesionalización artística de buena parte de los gitanos catalanes, tal como se desprende de las noticias relacionadas líneas arriba, permite aventurar la hipótesis de que muy posiblemente este colectivo se vio envuelto en un proceso que gradualmente le llevó a la plena adopción del flamenco procedente de Andalucía como algo propio. Una buena prueba de la anterior afirmación nos la proporciona la descripción, que Mérimée hizo de una fiesta gitana a la que asistió en Barcelona en 1846, «a mil leguas de Andalucía, aunque haya en esta tierra *gitanos* y *guitarras*». Merimée, que dominaba el caló y pensaba que la lengua de los gitanos catalanes «es infinitamente más pura que la de los andaluces», fue invitado al bautizo de una gitana que relató de la siguiente manera: «Nos encontramos unas treinta personas en una habitación de las dimensiones de las que yo ocupaba en Madrid. Había tres guitarras, y cantábamos a voz en grito en caló y en catalán. La reunión la componían cinco gitanas, una de ellas bastante guapa, y otros tantos hombres de la misma raza; los demás eran catalanes, ladrones —supongo chalanos, que viene a ser lo mismo—. Nadie hablaba español y apenas entendían el que yo hablaba. Intercambiábamos nuestras ideas por medio de algunas palabras de caló que agradaban mucho a la honorable compañía. Es de (sic) *nostres*, decían. Deslicé un *duro* en la mano de una mujer diciéndole que fuera a buscar vino; esto me había dado resultado a veces en Andalucía, en *tertulias* semejantes; pero el jefe de los gitanos le arrebató inmediatamente el dinero, y me lo devolvió diciéndome que ya honraba demasiado su pobre casa. Me dieron vino, y bebí sin pagar. Encontré el reloj y el pañuelo en mi bolsillo cuando volví a casa. *Las canciones, que me eran ininteligibles, tenían el mérito de recordarme Andalucía*. Me dictaron una en caló, que comprendí. Se trata de un hombre que habla de su miseria, y que cuenta cuánto tiempo estuvo sin comer. ¡Pobre gente! ¿No habrían tenido perfecta justificación si me hubieran quitado el dinero y la ropa y echado a la calle a bastonazos?» (Mérimée, 1988: 186-188).

Por su parte, las corridas de toros, tras su transformación en auténticos espectáculos de masas de corte capitalista, se fueron introduciendo lenta pero firmemente en Cataluña desde comienzos del siglo XIX. De su aceptación da cuenta el hecho de que las funciones del barcelonés Teatre de la Santa Creu se suspendían si coincidían con la celebración de las corridas. Numerosos matadores andaluces (Juan Hidalgo, Manuel Romero Carreto, Rafael Pérez de Guzmán, José Redondo «Chiclanero», «El Granaíno», José Sánchez del Campo «Carancha», Fernando Gómez García «El Gallo», Rafael Molina «Lagartijo», Salvador Sánchez «Frascuero», Francisco Sánchez «Paco Frascuero», Antonio Montes, Bocanegra, Manuel Lara «El Jerezano», José Lara «Chicorro», el célebre picador Francisco Sevilla, etc.) acudieron a torear en las plazas de toros que se fueron construyendo a lo largo del siglo: Barcelona (la de la Barceloneta en 1802, la del Torín en 1834 y Las Arenas en 1900), Olot (1859), Tarragona (1883), Figueres (1894), Girona (1897), mientras otras ciudades contaron con plazas provisionales, como Sabadell y Cardona (González, 1996; Martín, 1997; Martínez, 1991; Núñez, 1997).

La intensificación de los intercambios catalano-andaluces a lo largo de los siglos XVIII y XIX permitió que en Cataluña se tuviera un mejor conocimiento del patrimonio cultural de Andalucía («las Andaluzias» de la correspondencia mercantil catalana) (Primer Congreso, 1995; Segundo Congreso, 1997; Álvarez, 1990; Pérez Picaso; Segura; Ferrer, 1996). Paralelamente, el prestigio alcanzado por las Cortes de Cádiz favoreció la representación de numerosas obras de ambiente andaluz, y especialmente gaditano, en los escenarios catalanes. Los acontecimientos políticos acaecidos en Andalucía en torno al Trienio Liberal y al estallido de la Revolución de 1868 atrajeron igualmente la atención de Cataluña. Con motivo de la representación del «Caballito de Cádiz» en 1823, se recordaba que era el aniversario de las Cortes Generales gaditanas. Entre las «piezas patrióticas» hay que incluir: «La entrada de Riego en Sevilla», «Un bosquejo del diez de marzo en Cádiz», las boleras y el *Jaleo del Trágala*. Además, en la primera mitad del siglo XIX se representaron en Barcelona numerosísimos sainetes y comedias de temática andaluza: «El día de toros en Cádiz», «La feria del Puerto de Santa María», «La boda de los Majos de Cádiz», «El inglés y la gaditana», «Los Fanfarrones de Cádiz», «Casa de vecindad en Cádiz», «El Café de Cádiz», «Valiente Campuzano y Catuja la de Ronda», «Felipa la Chiclanera o la novia del Gandul», «El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla», «Desembarco de los rusos en Motril, costa de Granada», el «Caballito de Cádiz o Polo del contrabandista», «Los majos del puerto». Sin olvidar las numerosísimas representaciones de «El barbero de Sevilla», a despecho de su procedencia italiana, ya que lo que nos interesa resaltar es su ambiente «andaluz» (Martín, 1995; Suero, 1986-1990).

La «buena» imagen de lo andaluz se vio potenciada cuando Cataluña, un tanto a remolque del romanticismo europeo, descubrió una nueva Andalucía, contemplada como una tierra exótica y pasional (en no pocas ocasiones identificada con Oriente) en la que la exaltación tenía su hábitat natural, máxime si se tiene en cuenta la paralela atracción por lo gitano (muy identificado con lo andaluz). En el curso de un viaje por Andalucía a fines del siglo XIX, Rusiñol veía de la siguiente manera a los personajes populares de los barrios granadinos: «como figuras de un cuadro, de un cuadro triste y colorido á la vez, característico y típico, oriental y cubano, con ribetes de salvaje y dejos aristocráticos». A su llegada a Granada se le ofrecieron varios guías que dominaban diversas lenguas, entre ellos uno que hablaba catalán. No deja de ser divertido el hecho de que Rusiñol y su acompañante se esforzaran en hablar «por lo andaluz», mientras que su guía insistía en hablar en catalán: «rompimos a hablar por lo andaluz con tal brio y desenfado, que nuestras pobres gargantas quedaron entumecidas. El guía continuaba hablándonos en catalán, pero nosotros despreciábamos y suprimíamos todas las eses finales, retorciamos los labios a modo de asistente de comedia, y dale que dale, dirigíamos a la noble concurrencia párrafos tan audazmente andaluces, que comimos más palabras que alimentos» (Rusiñol, 1897: 173, 178-179, 181). Entre los viajeros catalanes por tierras andaluzas hay que destacar a los pintores como el grupo más numeroso (Marià Fortuny, Tomas Moragas, Josep Tapiró, Ramon Tusquest, Baldomer Galofré Gimenez, Ramon Alorda Pérez, Francesc Inglada, Josep Llovera Bofill, Felip Masó de Falp, Ricard Brugada Panizo, Josep Maria Llopis de Casades, Marià

Obiols Delgado, Laureà Barrau, Eliseu Meifren Roig, Francesc Masriera, Francesc Torres i Armengol, Arcadi Mas i Fondevila, Julio Moisés Fernández de Villasante), quienes dedicaron una atención especial a los temas relacionados con las prácticas festivas dominantes en Andalucía. También hay que destacar al grupo de músicos y literatos (Antonio de Capmany, Francesc Camprodon i Lafront, Jacint Verdaguer, Isaac Albéniz, Enric Granados, el ya citado Rusiñol, etc.), igualmente fascinados por el vigor de la cultura popular andaluza (Quésada, 1996; Martínez, 1991; Fàbregas, 1979; Verdaguer, 1992; Núñez, 1995).

La presencia andaluza en Cataluña, que apenas tuvo relevancia entre los siglos XVI y XVIII, aumentó tímidamente a medida que avanzaba el siglo XIX (Martín, 1997). La importancia del reducido contingente andaluz radica en que en sus filas se encuadra el colectivo de los profesionales del cante, baile y toreo, claramente «visibles» en tanto que andaluces, y por tanto diferenciados de los castellanos para la sociedad catalana. La nómina de artistas andaluces que competían en los teatros catalanes con los demás españoles y los extranjeros fue nutrida. En 1803, actuaba en la plaza de toros de Barcelona Magdalena Martorell: «Finalizará la función con el fandango que baylará dicho Picolin con la señora Magdalena Martorell, andaluza, la que desea complacer á tan benéfico publico, y espera que disimularan sus faltas, por ser la segunda vez que sale, sin mas estudios que la afición» (*Diario de Barcelona*, 16, 17, 24 julio de 1803). En 1823, entre los componentes de la Compañía Española de «baile nacional» que actuaba en Barcelona, figuraban varios naturales o procedentes de Cádiz (María Teresa Samaniego, la hija de la anterior, María Concepción Samaniego, y José Infantes) y de Sevilla (María Estremera, Manuel Estremera y Francisco Moreti). Dos años más tarde, aparecían relacionados Josefa Romero, Bernardo Avecilla, Evaristo González y Manuel García, todos de Cádiz. En 1826, figuraba Rafaela González, «de Gibraltar». En la segunda mitad del siglo XIX hay que destacar al bailaor y guitarrista Joaquín Pérez, pareja de *La Nena* al tiempo que llevaba la dirección de los Teatro Principal y Liceo de Barcelona, y el sevillano Manuel *del Pópulo* García, el más destacado de los músicos andaluces, que actuó en Barcelona (Martín, 1995; Núñez, 1995). Posteriormente, aparecen actuando en los cafés de Barcelona los intérpretes más o menos profesionalizados del flamenco: Tío José el Granaíno, África Vázquez (*La Peza*), Fernando *el de Triana*, el guitarrista Paco Lucena, la bailaora Juana *La Macarrona*, etc. (Blas, 1988, I: 343; Triana, 1978: 172-180; Hidalgo, 1993; Pineda, 1996: 12).

En definitiva, se generalizó en Cataluña el gusto por la moda andaluza, que invadió teatros, cafés, tabernas y fiestas catalanas, favoreciendo la rápida y masiva aceptación del cante y baile andaluz, de la moda gitana y del toreo. Felip Pedrell captó plenamente lo que había ocurrido en el siglo XIX, por lo que no lamentaba la pérdida de canciones danzadas, ya que consideraba que los cambios habían sido positivos: «desechado todo aquel primitivo caudal, los tiempos modernos erigieron nuevo solar y genealogía de la canción bailable que reside, principalmente en la bella Andalucía, y desde allí se difunde con más o menos vigor y eficacia por toda España. El tío de esa genealogía es la antigua Caña, de pura prosapia oriental, pero atenuada y a veces bastardeada en el *andalucismo* de hoy, sus hijos naturales y más o menos legítimos o adulterinos los polos, medio polos, paños, torvadas y serranas hasta llegar al fan-

dango, de quienes brotaron las granadinas, malagueñas, rondeñas, sevillanas, murcianas, y otras calificaciones locales, sin olvidar las sentidas soleares, jaberas, peteneras, etc. Al solar de la canción bailable andaluza quiere disputarle la primacía, la bravía jota aragonesa difundida por variantes locales, atenuadas y poco típicas; pero es en vano, porque Andalucía lo ha afirmado con una riqueza de gracia, de jocundidad, ingenuidad, alegría, y aun dolor y pena concentradas en un mero y simplísimo terceto, que alcanza toda la inefable fuerza creadora de un poema, si abreviado no menos profundo» (Pedrell, 1948: 41). A destacar que la crítica de Pedrell hacia el «flamenquismo» y «andalucismo», en contraposición a la pureza del cante flamenco y de la canción andaluza, data de 1891 (Pedrell, 1891: 18-19).

En este ambiente tan propicio a los cantes y bailes españoles en Cataluña, *el flamenco* (lo que entonces comenzaba a ser conocido como tal) pudo imponerse con relativa facilidad gracias a su temprana profesionalización, que desvinculaba de manera radical al naciente flamenco del folklore popular. Sus intérpretes pudieron recrear y aflamencar cantes y bailes no andaluces secularmente enraizados en las diversas regiones españolas. Esta facilidad fagocitadora del flamenco le permitió satisfacer en buena parte la demanda y consumo de espectáculos musicales a lo largo de toda la geografía peninsular, triunfando sobre otras músicas regionales. Lógicamente, esta actitud del flamenco se conoce mejor en su entorno natural, Andalucía. Pero no es menos cierto que su comportamiento fue similar, aunque no tan impactante, en las más diversas regiones españolas.

El andalucismo catalán como seña de identidad y peligro del orden público

En paralelo con lo anterior, se consolidó el avance de la industrialización en Cataluña, dos de cuyos efectos «perversos» favorecieron la adopción de los gustos andaluces. En primer lugar, el paulatino y progresivo debilitamiento de los vínculos de los trabajadores fabriles con la cultura tradicional agrícola de sus comarcas de origen, duramente castigadas por los cambios introducidos en la economía catalana por la industrialización. Como consecuencia, las viejas celebraciones folklóricas campesinas fueron siendo sustituidas por nuevas formas festivas, esencialmente urbanas, entre las que destacaron la zarzuela, los «bailes modernos» y el cancionero político. En segundo lugar, la existencia de un nutrido colectivo de artesanos y menestrales, fundamentalmente en el ramo del textil, cuyas prácticas, entre ellas las festivas, eran contempladas por los empresarios fabriles como un obstáculo para sus deseos de disciplinarlos, y por lo tanto proletarizarlos, en el trabajo fabril (García Balaña, 1996; Marfany, 1995).

En efecto, importantes sectores de la sociedad catalana, especialmente los trabajadores, se dejaron seducir en teatros, cafés, tabernas y plazas de toros por el ambiente flamenco-andaluz y/o gitano-andaluz. Para estos sectores populares las citadas prácticas se constituyeron en una más de sus señas de identidad. A comienzos del siglo XIX, el ilustrado Antonio de Capmany se erigió en

defensor del toreo, destacando que era una creación popular, que hundía sus raíces en la tradición española frente a otras diversiones de origen extranjero, y cuya fiereza constituía en realidad una virtud netamente hispana: «un factor positivo por su carácter netamente hispánico, en un revulsivo contra la predicción disolvente de los escritores extranjerizantes» (Martínez, 1991: 93; 1996). Otro buen ejemplo nos lo proporcionan las críticas recibidas por la francesa Marie Guy-Stéphan, quien, a despecho de su origen, era una reputada profesional del baile español gitanizado, con ocasión de su debut en Barcelona en 1849. A pesar de su maestría en la interpretación de la *cachucha*, del *Jaleo de Jerez* y del *olé*, se le reprochó su condición de extranjera al tiempo que se reivindicaba a Camprubí con «su malagueña (y) sus Misceláneas de bailes españoles» (Llorens, 1987).

Pero donde se demuestra con mayor claridad el hecho de que muchos catalanes hicieran suyas las citadas prácticas festivas es en la resistencia que opusieron a los repetidos intentos de los empresarios fabriles de favorecer la adopción de otros espectáculos y diversiones más «racionales» que facilitasen su objetivo de disciplinar al conjunto de los trabajadores, subordinándolos a las necesidades industriales. Para los empresarios eran especialmente odiosos el absentismo laboral, la costumbre de alargar las fiestas dominicales los lunes y aun los martes siguientes, las continuas visitas a las tabernas, la participación en tales fiestas, la escasa voluntad ahorradora de los trabajadores, etc. (García Balaña, 1996). De ahí que los espectáculos y diversiones populares, que dificultaban su objetivo se convirtieran en blanco de sus ataques. Entre las manifestaciones festivas atacadas, los toros y el cante y baile andaluz y/o flamenco concentraron no pocas de las enérgicas condenas de los sectores dirigentes de la sociedad catalana. En 1840, Joan Agell y Antoni Ortells, destacados portavoces de la burguesía fabril, denunciaban «el que se hayan dado en la plaza de toros de esta ciudad, y acaso en otros puntos de la provincia, diversiones o espectáculos entre semana a los que concurren centenares de personas de varios oficios, las cuales atraídas por la novedad de la función *abandonan los talleres perdiendo a lo menos medio jornal*», por lo que solicitaban en nombre de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País que se prohibiesen las «representaciones que se den en las tardes de los días de trabajo..., pues está convencida de que en la clase jornalera la holganza harto frecuente es su ruina y el germen de la desmoralización doméstica y política». Los fabricantes pensaban que si se seguían celebrando festejos taurinos «la plaza de toros estaría concurrida con notable perjuicio especialmente de la numerosa clase fabril e industrial, porque *si las corridas se verificasen en días de trabajo perderían un considerable número de jornales*, y si en días festivos, perderían la saludable costumbre de salir al campo, inclinación que más debe fomentarse convenientemente por cuanto estas reuniones de familia en medio de una atmósfera pura y de una naturaleza agradable interesan a la higiene y a la moral pública a un mismo tiempo». Añadiendo que «*si en todas partes las funciones de toros son perjudiciales por su inmoralidad, en esta población comerciante y fabril lo fueran de un modo más señalado*» (García Balaña, 1996: 107, 114-115).

Al interés en disciplinar laboralmente a los trabajadores se añadía la posibilidad de reducir sus salarios en caso de ubicarse las fábricas en lugares

desprovistos de las citadas diversiones y la exigencia de tranquilidad en la esfera de lo político. Josep Melcior Prat planteaba, en 1835, la conveniencia de sacar a los trabajadores de Barcelona: «el fabricante tiene un interés en que los jornales sean más económicos y el *operario* se sujetará más fácilmente a la rebaja del salario cuando sus necesidades sean menores. *Colocado en una aldea sin Ramblas, toros, cafés ni teatros, sus exigencias por fuerza han de disminuir*. En los días festivos se divertirá como se hacía antiguamente en los juegos inocentes y baratos de bolos, pelota, bochas, tiro al blanco y bailes públicos protegidos y vigilados por la Policía» (García Balaña, 1996).

La aversión de los empresarios hacia los citados espectáculos y diversiones se acrecentó por el hecho de que el ambiente que rodeaba a teatros, cafés y toros sirviese para acoger no pocas devociones progresistas y radicales. La realidad era que, convertidos tales lugares en centros de sociabilidad de las capas trabajadoras, la falta de control sobre ellos de las autoridades y la burguesía los hacía convertirse bien en formidables focos de insurrección y algarada contra los moderados, bien en focos de resistencia contra las pretensiones controladoras de los industriales. En el caso de los toros cabe recordar que el inicio de la bullanga barcelonesa de 1835 fue la corrida de toros celebrada el 25 de julio. La irritación del público ante la mansedumbre de los toros fue el detonante que abrió el fuego de unos acontecimientos que se saldaron con numerosos conventos incendiados y varias muertes (Castillo, 1994: 9-10; Romea, 1994: 63-65, 168-169, 248-249; Milà, 1844: 32-40). Aunque Mérimée opinara que en Cataluña «no saben lo que son toros» (Mérimée, 1988: 188), no cabe duda de que en algunos sectores liberales la afición al toreo estaba arraigada, lo demuestra la autorización que obtuvo el comandante del séptimo batallón de la Milicia Nacional de Barcelona para organizar diversas corridas en el verano de 1841 (García Balaña, 1996: 115).

Debe tenerse en cuenta que la plaza de toros de Barcelona edificada en 1834 tenía capacidad para 13.000 personas, lo que la convertía en el mayor recinto público de aquel momento. Sin duda alguna, las cortapisas puestas por las autoridades para la celebración de corridas de toros durante los quince años siguientes y el hecho de que en 1847 se terminase la construcción del Liceo de Barcelona, no fueron decisiones casuales. El Liceo, con sólo 3.500 localidades de aforo, representó desde entonces el símbolo del poder de la burguesía, muy por encima del poder simbólico que pudiese representar la plaza del Torín para las capas trabajadoras (Romea, 1994: 269; Milà, 1844: 37). En 1864, cuando ya se había sometido la fiesta de los toros a fuertes medidas de control («Reglamento para las corridas de toros en la plaza de Barcelona», de 1863), el gobernador civil de Barcelona anotaba que «diez o doce mil catalanes reunidos en un punto y con un objeto que se presta al desorden, no era cosa despreciable», añadiendo que los días de corrida se quedaba en su despacho «recibiendo partes frecuentes de la marcha de la función, pronto siempre a marchar a la plaza con policía y guardia civil al menor amago de desorden» (García Balaña, 1996).

También los teatros y cafés fueron mirados con prevención por la burguesía en la medida en que se hacían eco del gusto por lo andaluz y con frecuencia se convertían en focos de agitación. Ni el mismo Liceo escapó a los conflic-

tos, como ocurrió en 1854, cuando, ante la insistente petición del público de que se repitiese *La Rondeña*, la autoridad suspendió la función. Se originó un alboroto en la calle que motivó la intervención de la Guardia Civil. En los teatros la zarzuela, los cantos, bailes y temas andaluces y taurinos tenían un *gran* predicamento (Martín, 1997). El novelista Pere Mata pone en boca de un «medicastre» moderado la siguiente frase condenatoria: «el teatre s'ha convertit en escola dels vicis. Així com els toros han desmoralizat la púrria, que cada dia demana enrenou» (Mata, 1986: 115; Castillo, 1837: 134-135).

Especialmente conflictivos fueron aquellos cafés y tabernas en los que se fueron imponiendo el flamenco y otros cantos y bailes considerados poco respetuosos con la moral, al tiempo que se convertían en centros de activismo y propaganda de las ideas de los sectores más avanzados de los trabajadores y del radicalismo liberal, y contrarios, por tanto, a los intereses de los sectores más reaccionarios de la sociedad catalana. No debe extrañar que los moderados, aunque también frecuentaban sus cafés, considerasen a estos lugares al mismo tiempo como focos de propaganda progresista y lugares de inmoralidad (Castillo, 1837: 102-104; Romea, 1994: 236-237; Mata, 1842: 90). La literatura de la época recogía el temor de las clases medias hacia los cafés: «una especie de aversión a los cafés y a los teatros». Un religioso, que tratando de huir de los liberales se vio obligado a entrar en el Café de Levante, calificaba de orgía el que varios personajes estuviesen allí «bebiendo y cantando» (Milà, 1844: 53-54, 84). El citado Café de Levante es descrito como el «lucido lupanar del Tío Curro», muy concurrido por los jornaleros, quienes gastaban el sueldo de una semana «en esas casas de desmoralización, sentinas del vicio y focos del crimen». Además de los jornaleros, «los parroquianos del tío Curro eran contrabandistas, desertores, barateros, mujeres perdidas y relajadas. Acudían asimismo marineros de los buques anclados al puerto, y algunos viciosos operarios de la maestranza de los Astilleros de la Barceloneta», a los que se añadían tahúres jugadores de dados, mientras que «en la sala del Café tenían lugar las más obscenas conversaciones: en una mesa de la izquierda cinco hombres ebrios ya por el ron y el aguardiente, prorrumpen en vivas á la libertad y entonan con ronca voz el himno de Riego; en la mesa inmediata un marinero y un soldado de caballería toman entre sus brazos á dos muchachas, las besan y cometen los más escandalosos excesos. En otra mesa una mujer de 35 años, flaca, picada de viruelas, color moreno, ojos azules, pelo rubio-rojo y desgrefñada, puesta en camisa y enaguas, rasca una guitarra y se acompaña las coplas mas inmorales y obscenas, que llamando pronto la atención de todos los que estan en la sala, se apiñan á su alrededor, la aplauden y la regalan con unas cuantas copas de licor, que la agraciada se sorbe con la mayor facilidad, y que concluyen con la mas atroz borrachera». Uno de los protagonistas de la citada novela relataba que «hace ya quatro noches que las pasamos de taberna en taberna, y de cafetín en cafetín y en todas partes vemos lo mismo que aquí, juegos, borracheras, liviandad y blasfemias», amenizándose el espectáculo «con unas variaciones de cuchilladas, como la de anoche en la calle de Santa Rosa» (Milà, 1844: 85-88). En realidad, esta visión es muy similar a las que se conocen para establecimientos similares en Andalucía, incluidas las debidas a no pocos escritores andaluces.

Mientras tanto, y en su propósito de controlar y disciplinar a los trabajadores, los empresarios siguieron una doble estrategia. En primer lugar, reducir en la medida de lo posible las ocasiones de conflicto que encerraban aquellos espectáculos y lugares de sociabilidad que aparecían ante sus ojos como culpables del radicalismo de sus trabajadores (reglamentación de los espectáculos taurinos, normas de policía para las funciones teatrales, cafés y demás espectáculos públicos, depuración de elementos molestos de los bailes interpretados en el Liceo, fomento de un cancionero político compatible con sus intereses, encuadramiento del carnaval, etc.). En segundo lugar, potenciar y facilitar el surgimiento de unos marcos de encuadramiento para los trabajadores perfectamente compatibles con sus intereses. Esta línea de actuación se ejemplifica con el apoyo que recibió la iniciativa de Anselm Clavé de organizar coros en los que integrar a los trabajadores en comunidad de intereses con sus explotadores. En 1863, un panegirista de Clavé destacaba la rivalidad que enfrentaba a este movimiento con otras diversiones populares que consideraba indeseables. Llamaba la atención acerca de las adhesiones que suscitaban en Barcelona la «cohorte de obreros instruidos» de Clavé por un lado, y seis toreros «los mejores de España», por otro: «es una verdadera lucha de sentimientos la que hoy sostiene este pueblo, sin advertirlo siquiera!... *en esta lucha de afectos, no es dudoso el triunfo: la música y el toreo, la civilización y la barbarie*». Ese mismo año, el órgano de expresión del movimiento coral clavetiano declaraba: «Hoy, ya en la culta Barcelona, lo que constituye el verdadero pueblo no asiste a las funciones de toros... *Aquí, en Cataluña, puede muy bien decirse que los cantos corales han muerto las corridas de toros, que ya por otra parte han sido siempre una bastarda costumbre entre nosotros*» (García Balañà, 1996: 117).

La enemistad que los distintos sectores citados (los círculos políticos moderados y reaccionarios, la burguesía industrial, etc.) mostraron hacia el flamenco y los toros se fue haciendo extensiva a los andaluces, los más destacados intérpretes de tales espectáculos. Lo anterior se producía en una centuria en la que se consolidó la industrialización en Cataluña, mientras que la decadencia económica se enseñoreaba de Andalucía. El dispar destino favoreció que se fraguaran los tópicos sobre los andaluces, tal como reflejó rápidamente la literatura de cordel. Un pliego de la época se refiere a un marinero andaluz y a una sirvienta catalana para ejemplificar una riña de amantes (*El marinero andaluz y la sirvienta catalana*). El texto venía, además, encabezado por una composición gráfica que tiene un gran valor simbólico de la idea que de Andalucía se iba forjando en Cataluña: mientras el marinero aparece tocando la guitarra, la sirvienta aparece con su cesta de la compra. Ambos aparecen separados por una embarcación, anticipando una ruptura llena de insultos y acusaciones.

Sin embargo, la afición al toreo y a los cantes y bailes andaluces no decayó; más bien sucedió lo contrario. Lo demuestra el éxito de los cafés-cantantes, en los que el flamenco se constituyó como el espectáculo principal. En 1853, un tal Felipe aparecía como «director del Café Cantante de Barcelona». En 1880 el librero barcelonés Palau daba cuenta de que «el Teatro Quevedo se transformó en *Café Concierto con canto flamenco*». Poco a poco los citados establecimientos fueron aumentando su número: *Café de la Alegría, Café Sevilla-*

no, *Café Concierto Barcelonés*, *Eden Concert*, etc. (Hidalgo, 1993; Martín, 1995). En otras localidades industriales catalanas también se advierte esta buena acogida del flamenco profesional, como en el caso de Sabadell, donde la prensa de 1883 daba cuenta de que «las funciones del género flamenco se inaugurarán hoy nuevamente en el Café Soler, frente a la estación; habiendo rebajado los precios de las bebidas que serán en lo sucesivo un real y medio la primera y un real la segunda». Paralelamente, se celebraban «funciones flamencas» en la Cervecería del Siglo (*Diario de Sabadell*, 5 y 7-6-1883).

No menos significativo es que los pintores catalanes se sintieran atraídos por el flamenco. Con anterioridad vimos el caso de Santiago Rusiñol. Por su parte, Ramon Casas pintó y expuso en París en 1883 su *Autorretrato en traje flamenco* y, cinco años más tarde, *Rostro de flamenca con flores en la cabeza*; del mismo modo, cuando visitó Granada en 1884, se dedicó a aprender a tocar la guitarra con un *tocaor* que era camarero del hotel donde se alojaba. Isidre Nonell nos ha dejado cerca de una decena de dibujos sobre la asistencia de público a los cafés-conciertos, en los que el flamenco constituía uno de los platos fuertes (*La tarde de los domingos en el café concierto*, 1897; *Els espectadors*, cuatro dibujos, 1903; *L'Embadalet*, 1903; *Al Edén: encara no han cantat res como La Pulga*, 1904; *Al gallinero*, 1904; *Espectador de café-concert*, 1907). Los pintores también se sintieron atraídos por el mundo colorista y la nutrida concurrencia de los espectáculos taurinos: Ramon Martí i Alsina (*Corrida de toros en Barcelona*) y Ramon Casas (*En los toros, Corrida de toros y Picador*) (Garrut, 1974: 181, 222; Jordi, 1974: 140, 294, 318, 322; *Catálogo*, 1982: 11, 49, 95, 139, 150, 158; *Costumbrismo*, 1997).

La lucha contra el flamenquismo

En las décadas finales del siglo XIX el bando de los enemigos de la canción andaluza, del flamenco y de los toros se reforzó con los sectores catalanistas, primero, y nacionalistas, posteriormente. Las citadas corrientes políticas se esforzaron en renovar la cultura tradicional catalana, en un claro ejemplo de «invención de la tradición», para convertirla en un arma eficaz que les permitiera atraer hacia sus filas a sectores de los trabajadores y de las clases populares. La *Renaixença* impulsó 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 andaluces y/o flamencos en particular. En realidad, se puede afirmar que se trató de un fenómeno con algunas similitudes a la lucha que casi un siglo atrás había enfrentado al majismo español con la moda italianizante. La vuelta a los orígenes de la cultura tradicional catalana, común a empresarios, clases medias y trabajadores, debía facilitar la legitimación de un frente común de todos los catalanes con el fin de superar la división entre explotados y explotadores. Sin embargo, la alianza del empresariado industrial con los catalanistas, primero, y los nacionalistas, después, tenía unas serias limitaciones de cara a su posible ampliación a las capas populares que han sido recientemente puestas de manifiesto en sendos excelentes estudios de J.L. Marfany y J.M. Fradera. En

todo caso, no fueron un sueldo suficiente para que el grueso de los trabajadores se hiciera eco de sus llamamientos (Marfany, 1995; Fradera, 1992).

Lo anterior explica que catalanistas y nacionalistas lucharan denodadamente contra la influencia cultural representada por el mundo de los toros, de las zarzuelas o género chico, del flamenco, del cuplé, etc., manifestaciones consideradas cada vez más como prácticas «bárbaras» y extrañas a la sociedad catalana. En este marco es donde hay que contextualizar los numerosos ataques y descalificaciones dirigidos contra la «crosta» castellana y/o española que, en opinión de los citados sectores, ahogaba los valores culturales genuinamente catalanes. Sirva de ejemplo, la declaración de intenciones de la publicación *La Renaixença*. en 1899: «Los hermosos cants de la terra han d'ésser l'arma principal pera combatre'l flamenquisme» (Marfany, 1987: 97, 99). En esta pugna, presentada como el enfrentamiento entre lo castellano-semita y lo catalán-ario, lo andaluz sólo aparecía diferenciado, y no siempre, cuando se abordaban los temas del flamenco y de los toros. Sirvan de ejemplo los ataques contra el funcionario invasor «castellano» o «castila» Rodríguez Méndez, andaluz, que llegó a rector de la Universidad de Barcelona, y decidido adversario de los catalanistas (Marfany, 1995: 212). De nuevo, los andaluces se volvieron invisibles, aunque en esta ocasión sólo para los reducidos sectores nacionalistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Aunque las citadas prácticas festivas fueron objeto de ataques a lo largo de toda la geografía española, incluso en la misma Andalucía, lo específico de la tendencia descrita en Cataluña fue que se hiciera hincapié en lo foráneo de aquellas manifestaciones. De ahí el desprestigio que en los medios de expresión catalanistas y/o nacionalistas envolvió a los andaluces que en Cataluña vehiculizaban esas manifestaciones culturales. Se acabaron de fijar los tópicos atribuidos al citado colectivo, considerados como características propias: riñas, algaradas, borracheras, costumbres licenciosas, escasa laboriosidad. Un buen ejemplo lo proporciona la campaña de moralidad llevada a cabo en 1899 por el «Centre Català Vilafranquí» contra «las casas de prostitución y diversiones, de cante y baile flamenco» (Llorens i Vila, 1992). Sucesos de sangre, como la muerte en 1906 de la bailarina del Eden Concert María Suárez a manos de su proxeneta y otros similares, fueron aprovechados para proclamar que «cap dels agresors sigui català, como no ho són la majoria dels autors de delictes de sanch», lo que vendría a refrendar la «superioritat ètnica» catalana (Marfany, 1995: 208-209).

Los toros fueron atacados por idénticos motivos. Fueron presentados como uno de los elementos que formaban parte de la única «importació y subvenció que'ens ve del regazo cariñoso de la madre patria», junto con «empleats famélichs que xuclan la sang del pobre contribuyent, recaudadors de contribucions» y «inspectors de 25 classes y maneras pera acabar d'escanyarnos». Paralelamente, fue muy corriente presentar a los «castellanos» vestidos de toreros (Marfany, 1995: 211, 218).

Naturalmente, numerosos ataques fueron dirigidos conjuntamente contra flamenco y toros. La prensa de Sabadell ironizaba en 1885 acerca de la aportación cultural del toreo y del flamenco: «Y en cuanto á cultura intelectual, ¿no son los circos taurinos excelentes escuelas de educación? A ellos asiste lo mejor-

cito de la sociedad, lo que hoy llaman la *crème*, y naturalmente esta aristocrática clase esparce no solo perfumes á la violeta á su alrededor sinó 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. De 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 á encontrar cualquier dia» (*Diario de Sabadell*, 9-7-1885). Unos años después, Falp i Planas, lamentándose de lo populares que eran las corridas de toros en diversos lugares de Cataluña, exclama aliviado que en Solsona «el flamenquismo, a pesar de que ya en Cardona se celebran corridas de novillos, no ha contagiado por fortuna el aire de esta tierra, refractaria por naturaleza a su exótica influencia» (Núñez Ruiz, 1997). La finalidad última pretendida por catalanistas y nacionalistas con estos ataques era demostrar la superioridad cultural catalana, ajena, en su opinión, a unas bárbaras y foráneas costumbres (flamenco y toros) propias de un pueblo de «moros, mal que'ls pesi» (Marfany, 1995: 197-198).

El flamenco como expresión del proletariado en Cataluña

Un último aspecto a tener en cuenta a la hora de explicar la animadversión que importantes sectores de la burguesía y clases medias catalanas sintieron hacia los citados espectáculos fueron sus conexiones con el movimiento obrero. Todo parece apuntar a la existencia de importantes conexiones entre el flamenco, por una parte, y algunos sectores progresistas, primero, y anarquistas, después, por la otra. Fueron sus propios enemigos quienes asociaron el flamenco a las huelgas y movilizaciones obreras, como anteriormente se habían asociado las corridas de toros al liberalismo radical. La prensa de Sabadell comentaba, con ocasión de la célebre huelga de las siete semanas de 1883, llevada a cabo en la ciudad lanera, que «desde que existe la huelga van siendo muy concurridas las funciones flamencas que dan en la Cervecería del Siglo» (*Diario de Sabadell*, 5-6-1883). A tenor de lo apuntado, no parece que pueda dudarse del potencial revolucionario del flamenco y de los toros en la Cataluña del siglo XIX. Lógicamente, la citada capacidad transgresora del orden establecido fue compartida con otras prácticas festivas, especialmente el carnaval y el cancionero político, aunque también algunas introducidas, posteriormente, por el nacionalismo catalán. También es obvio que el potencial revolucionario del flamenco y de los toros no es intrínseco a tales manifestaciones, sino que fueron producto de unas circunstancias políticas, económicas y sociales dadas en un determinado periodo. Sólo de esta manera es posible comprender el papel desestabilizador del flamenco y de los toros en la Cataluña decimonónica, así como la animadversión de sus enemigos: la burguesía moderada en las décadas centrales de la centuria, los industriales posteriormente y, por último, el incipiente nacionalismo de fines del siglo pasado y comienzos del actual.

Los intentos de deslegitimar el flamenco y los toros, y por ende el conjunto de la cultura andaluza, tuvieron muy escasa acogida por parte de la población catalana, al menos entre fines del siglo XIX y primera mitad del XX. Antes

al contrario, la consolidación de un núcleo de cantaores y bailaores de flamencos catalanes (especialmente la figura de Carmen Amaya) y la pasión con que se siguieron en Cataluña, y en especial en Barcelona, las rivalidades taurinas entre Joselito y Belmonte, Manolete y Arruza, etc., alentaron la afición a tales espectáculos. Habrá que esperar a los cambios operados a partir de la década de los sesenta para que el público catalán comience a dejar de frecuentar tablaos y plazas de toros. Este cambio vino provocado por varios factores comunes a toda España: la adulteración que padecieron tales espectáculos para hacerlos digeribles para el turismo europeo, la competencia que supuso la aparición de la televisión (con una relativamente amplia oferta de variados espectáculos) y el avance de otras músicas (*salsa, rock*) y espectáculos masivos (fútbol) que desplazaron al flamenco y toreo en el gusto del público. Por si no fuera suficiente, *desde los sectores más radicales del nacionalismo catalán se hizo hincapié en establecer un estrecho paralelismo entre el flamenco, los toros y el régimen franquista*, hasta el punto de pretender que debían su introducción en Cataluña al citado régimen (Nuñez, 1997: 157-173; Hidalgo, 1993, 1997; Sagarra, 1996).

La nueva visión del flamenco en Cataluña

La llegada de la democracia no ha servido hasta el presente para abordar con mayor objetividad el estudio de las prácticas festivas de Cataluña en el siglo XIX. La mayoría de los investigadores catalanes que en los últimos años se vienen ocupando de estos aspectos han roto con Pedrell (o realizan una lectura parcial de su obra), mientras que aceptan sin ningún afán crítico la visión que del flamenco y de los toros tenían los moderados e industriales en la segunda mitad del siglo XIX y los nacionalistas posteriormente. En la práctica sostienen que fueron modas foráneas, pasajeras e, incluso, impuestas. Sirva de ejemplo la opinión de uno de los mejores conocedores del teatro y de los espectáculos barceloneses sobre la importancia de las corridas de toros en el siglo XIX: «Possiblement l'espectacle lúdic més fort i sangonós que hom pogué presenciar a la ciutat entre el 1833 i el 1840 fou el de les corrides de toros. Barcelona posseïa una petita plaça per a la celebració d'aquestes festes, situada prop de la Barceloneta, la qual resistí a l'enderroc fins a mitjan segle XX. De l'existència d'aquesta plaça utilitzada per a celebrar-hi exercicis diversos –equitació, pantomima–, però només en una breu temporada, a l'estiu de 1835, hi són celebrades corrides de toros». Continúa añadiendo que «hom podria objectar que les circumstàncies no sempre foren favorables a la celebració d'aquestes festes, cares d'organitzar i exòtiques al país a causa del cerimonial que requereixen. Però és indubtable que davant la pressió de la demanda haurien vingut a Barcelona toreros d'Andalusia, i que de la rivalitat entre ells hauria nascut l'expectació. En aquest moment, però, l'única rivalitat que apassiona és la dels cantants d'òpera, i caldrà que transcorrin uns anys perquè els toros esdevinguin un espectacle amb una clientela àmplia i entusiasta». No está de más recordar de nuevo los aforos de las plazas de toros barcelonesas y del Liceo, así como señalar que el citado autor no puede por menos que reconocer el carácter de

espectáculo de masas capitalista de los toros («cares d'organitzar») (Fàbregas, 1975: 52, 116, 152-153). El título de una reciente síntesis de la historia de la danza en la Cataluña decimonónica es harto elocuente sobre la importancia del bolero en Barcelona, aunque se denomine este periodo como de *espanyolisme romàntic* (Llorens, 1987).

Una de las escasas voces, aunque posiblemente la más valiosa, que no se «olvidan» de reconocer la gran aceptación de las prácticas festivas y de los espectáculos no estrictamente catalanes en Cataluña, es la de J.L. Marfany en su enjundioso estudio de la cultura nacionalista catalana (Marfany, 1987).

En la actualidad, una práctica festiva de origen andaluz, que recoge no pocas cosas del mundo del flamenco, ha conseguido arraigarse en tierras catalanas y gozar de una amplia aceptación popular tanto entre andaluces de origen como entre la población originaria de Cataluña: la Feria de Abril de Santa Coloma (sin duda la práctica festiva más multitudinaria de todas las que se celebran en el Principado). Jordi Pujol, Presidente de la Generalitat de Catalunya, cuando visitó la celebrada en 1985 en Barberà del Vallés manifestó lo siguiente: «La Feria de Abril de Cataluña demuestra la unidad del pueblo catalán y es una de las mayores contribuciones para que nuestro país sea un ejemplo de convivencia» (*El País*, 2-5-1985). Por su parte, la dirección de *Convergència Democràtica de Catalunya* (CDC) envió una carta a todos sus militantes en las que les encarecía asistir a la Feria de Abril de Santa Coloma, reputada como importante escenario de la vida política catalana (*El Periódico de Catalunya*, 16-4-1997).

Resumen: flamenco e inmigración

El proceso anteriormente descrito, explica, al menos parcialmente, la evolución de la visión que desde Cataluña se ha tenido de Andalucía en las dos últimas centurias, al tiempo que permite establecer dos periodos claramente diferenciados al respecto. El *primero* transcurre a lo largo de todo el siglo XIX y en él predomina abrumadoramente *la visión idealizada de una Andalucía lejana, exótica y vital* en lo que a las prácticas festivas se refiere. Este atractivo, que favoreció la aceptación de cantes y bailes andaluces en Cataluña, explica el escaso éxito que los empresarios industriales tuvieron a la hora de promover prácticas festivas más acordes con la producción fabril.

El *segundo*, que cabe situar a fines del Ochocientos, deja inalterada la anterior visión de Andalucía para la gran mayoría de la población catalana, pero en él los sectores catalanistas y nacionalistas comienzan a configurar una nueva y negativa visión (aplicada tanto a la Andalucía lejana como a la colonia andaluza asentada en Cataluña) que intenta justificar la *superioridad cultural catalana*. De ahí que la visión de una Andalucía lejana, oriental y exótica, aunque no exenta de nobleza y vivacidad, coexista con aquella que, centrándose en los andaluces instalados en Cataluña, califica a la cultura andaluza de «mora» y semita, generadora de actitudes poco inclinadas a una vida laboriosa y, por lo tanto, muy dada a los jolgorios (Marfany, 1995: 198-216). Un buen ejemplo de esta actitud nos la proporciona Santiago Rusiñol, quien se quedó prendado

de Andalucía y lo andaluz, especialmente de Granada, en un viaje que realizó a fines del siglo XIX, y que en posteriores estancias en Granada, entrado ya el siglo XX, se atrevió incluso a cantar fandangos, pero que, sin embargo, mantuvo ante el flamenco en Cataluña una actitud diametralmente opuesta, como lo demuestra su contundente defensa de las canciones catalanas frente a aquellas músicas que consideraba completamente forasteras: «Sí: 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 vénen del paisatge, de cants malalts, nascuts amb 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» (Marfany, 1987: 97, 99). No menos ilustrativo es el hecho de que en su pieza teatral *El Héroe*, basada en la pérdida colonial de 1898, el protagonista, que había sido un buen trabajador de telar antes de ser llamado a filas, regresase convertido en un sangriento héroe y en un vago aficionado al alcohol y al cante flamenco con guitarra, al que acabarán matando sus propios paisanos (Rusiñol, 1903).

En la actualidad ambas visiones de lo andaluz (y, por extensión, de lo español) continúan coexistiendo y pugnando por imponerse. Sin embargo, un elemento novedoso consiste en la cada vez más acusada tendencia de «catalanizar» el flamenco e incluso los toros (aunque por otra parte se tienda a hacerlos desaparecer de Cataluña). Sirva de ejemplo la publicidad dada en determinados medios de comunicación al «flamenc» catalán, al diccionario catalán de términos taurinos, etc. Esta línea de actuación es legítima siempre que no incluya ninguna medida de presión y/o sancionadora de ningún tipo frente a los gustos musicales y prácticas festivas, que sólo deberían reflejar la libre aceptación de unos u otros espectáculos por parte de los ciudadanos.

En definitiva, en la actualidad se reproduce un proceso que guarda cierto paralelismo con lo que habíamos visto a lo largo del siglo XVIII. Hoy como ayer, los centros de sociabilidad nucleados en torno al flamenco y otras fiestas andaluzas juegan un importantísimo papel como lugares de fortalecimiento del sentimiento de pertenencia cultural del colectivo de andaluces llegados a Cataluña en distintas épocas. Todo ello, sin perder capacidad de atraer sectores importantes de la población catalanohablante, que aceptan libremente su integración en tales prácticas festivas. Sin duda alguna, el hecho de que las peñas flamencas, las casas regionales andaluzas y demás centros de sociabilidad (con la exclusión de alguna excepción prácticamente aislada) se hayan desprendido del estigma franquista y/o «lerrouxista» que se les suponía (en no pocos casos de manera injustificada) ha facilitado el proceso descrito.

Bibliografia

- Álvarez Pantoja, M.J.: «Negocios y revolución: el proceso transformador de las relaciones económicas entre Cataluña y Andalucía (1789-1837)». En: *El jacobinisme. Reacció i revolució a Catalunya i a Espanya, 1789-1837. Colloqui Internacional*. Institut Frances de Barcelona/Caixa de Catalunya. Barcelona, 1990, págs.43-55.
- Amat i de Cortada, R. (Barón de Maldà): *Miscelània de viatges i festes majors I*. Barcino. Barcelona, 1994.
- Aviñoa, X.: «La Dansa en el Gran Teatre del Liceu. Vida coreogràfica vuicentista». En: Llorens, P., Aviñoa, X., Rubio, I., Vidal, A.: *Història de la Dansa a Catalunya*. Caixa de Barcelona. Barcelona, 1987, págs. 71-105.
- Blas Vega, J., Ríos Ruiz, M.: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Cinterco. Madrid, 1988.
- Camprodon, F.: «La Teta Gallinaire». En: Fàbregas, X. (ed.): *Sainets al segle XIX*. Ed. 62. Barcelona, 1979.
- Castillo y Mayone, J.: *Las Bullangas de Barcelona o Sacudimientos de un pueblo oprimido por el Despotismo Ilustrado*. Imprenta de A. Gaspar. Barcelona, 1837. [Edición facsímil: IUHJV. Barcelona, 1994].
- Catálogo de la exposición Ramón Casas*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1982.
- Catálogo de la exposición «Costumbrismo español»*. Galería Jorge Juan. Madrid, 1997.
- Comella, L.F.: *El Abuelo, y la nieta*. Albatros Hispanofilia. Valencia, 1992 [1796].
- Fàbregas, X.: *Les formes de diversió en la Societat Catalana Romàntica*. Curial. Barcelona, 1975.
- Fàbregas, X. (ed.): *Sainets al segle XIX*. Ed. 62. Barcelona, 1979.
- Fradera, J.M.: *Cultura nacional en una sociedad dividida*. Curial. Barcelona, 1992.
- García Balañà, A.: «Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral». En: *Recerques*. Barcelona, n° 33 (1996), págs. 103-134.
- García Gómez, G.: *Cante flamenco, cante minero. Una interpretació sociocultural*. Anthropos. Barcelona, 1993.
- Garrut i Roms, J.M.: *Dos siglos de pintura catalana, XIX y XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1974.
- González, A.: *Bous, toros i braus. Una tauromàquia catalana*. El Mèdol. Tarragona, 1996.
- Hidalgo, F.: «Ayer y hoy del flamenco en Cataluña». En: *Candil. Revista de Flamenco. Peña Flamenca de Jaén*. Jaén. N° 90 (1993), págs. 1532-1536.
- *Cataluña siempre Crisol*. PSC. Barcelona, 1997.
- Jardi, E.: *Nonell*. Polígrafa. Barcelona, 1974.
- Llorens, P.: «L'Escola bolera o l'espanyolisme romàntic». En: Llorens, P., Aviñoa, X., Rubio, I., Vidal, A.: *Història de la Dansa a Catalunya*. Caixa de Barcelona. Barcelona, 1987, págs. 41-69.
- Llorens, P. Aviñoa, X.; Rubio, I.; Vidal, A.: *Història de la Dansa a Catalunya*. Caixa de Barcelona. Barcelona, 1987, págs. 71-105.

- Llorens i Vila, J.: «L'Associacionisme en els orígens del catalanisme polític». En: *Revista de Catalunya*. Barcelona, 1992. Nº 60, págs. 39-49.
- Marfany, J.L.: «Al damunt dels nostres cants...: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle». En: *Recerques*. Barcelona, 1987. Nº 19. págs. 85-113.
- *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus orígens*. Empúries. Barcelona, 1995.
- Marinero andaluz y la sirvienta catalana, El*. Imprenta de José Macip. Reus, 1862.
- Martín Corrales, E.: «Pre-flamenco en Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX». En: *XXIII Congreso de Arte Flamenco*. Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet. Santa Coloma de Gramanet, 1995, págs. 15-37.
- «Andaluces en la Cataluña del siglo XIX. De la lejana y exótica Andalucía a los incómodos vecinos andaluces». En: *Segundo Congreso de Historia Catalano-andaluza. Cataluña y Andalucía en el siglo XIX*. L'Hospitalet del Llobregat, 1997 (en prensa).
- Martínez Shaw, C.: «Antonio de Capmany y su Defensa de la Fiesta de los Toros». En: *Taurología. Revista cultural taurina*. Madrid, 1991, págs. 91-96.
- «L'Il·lustració i els toros: tríptic taurí». En: *L'Avenç*. Barcelona, 1996. Nº 202. págs. 12-21.
- Mata, P.: *El poeta i el banquer. Escenes contemporànies de la revolució espanyola*. Curial. Barcelona, 1986 [1842].
- Mérimée, P.: *Viajes por España*. Aguilar. Madrid, 1988.
- Milà de la Roca, J.N.: *Los misterios de Barcelona*. Barcelona, 1844.
- Núñez Ruiz, R.: «Sobre algunos aspectos de la presencia del flamenco en Cataluña a finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. Flamenquismo y Modernismo». En: *XIII Congreso de Arte Flamenco*. Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet. Santa Coloma de Gramanet, 1995, págs. 39-67.
- «Referents històrics, components antropològics, significacions socio-culturals i implicacions polítiques d'un exponent de la immigració a Osona: l'ACA-Penya Flamenca de Manlleu». En: Capdevila i Capdevila, J., García Larios, A.(eds.): *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Publicacions L'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1997. págs. 157-173.
- «Viajeros catalanes por Andalucía en el siglo XIX». En: *Segundo Congreso de Historia Catalano-Andaluza. Cataluña y Andalucía en el siglo XIX*. L'Hospitalet del Llobregat, 1997 (en prensa).
- Pedrell, F.: *Por nuestra música*. Barcelona, 1891. [Edición facsímil: Barcelona 1991].
- *Cancionero musical popular español*. Boileau. Barcelona, 1948.
- Pérez Picaso, M.T., Segura i Mas, A., Ferrer i Alós, L.(eds.): *Els catalans a Espanya, 1760-1914*. Universitat de Barcelona/Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1996.
- Pineda Novo, D.: *Juana, «La Macarrona» y el baile en los Cafés Cantantes*. Grupo Aquí. Cornellá de Llobregat, 1996.

- Primer Congreso de Historia Catalano-Andaluza. Las relaciones comerciales del siglo XVI al siglo XVIII.* Ajuntament de L'Hospitalet. L'Hospitalet del Llobregat, 1995.
- Quesada, L.: *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía.* Guadalquivir. Sevilla, 1996.
- Romea Castro, C.: *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843.* Universidad de Barcelona. Barcelona, 1994.
- Rusiñol, S.: *Impresiones de Arte.* La Vanguardia. Barcelona, 1897.
- *L'hèroe.* Librería Millà. Barcelona, 1932 [1903].
- Sagarra, J. de: «Españoladas». En: *El País*, 1-10-1996.
- Segundo Congreso de Historia Catalano-Andaluza. Cataluña y Andalucía en el siglo XIX.* L'Hospitalet del Llobregat, 1997 (en prensa).
- Steingress, G.: *Sociología del Cante Flamenco.* Centro Andaluz de Flamenco. Jerez, 1993.
- Suero Roca, M.T.: *El Teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830.* Institut del Teatre. 3 vols. Barcelona, 1986-1990.
- Triana, F. el de: *Arte y artistas flamencos.* Córdoba, 1978 [Madrid, 1935].
- Verdaguer, J.: *Excursions i viatges.* Barceino. Barcelona, 1991-1992. (3 vols.).