

I. Hipótesis sobre el origen de la presencia del Flamenco en Cataluña y de su relación con las manifestaciones culturales y populares autóctonas

Hay indicios de que el flamenco en Cataluña pudo entroncar con ciertas expresiones musicales autóctonas, comunes, por otra parte, al folklore de otras zonas españolas. Parece ser que las investigaciones de Francisco Hidalgo sobre las primeras noticias del flamenco en Barcelona apuntan en ese sentido. Huertas Clavería, en "Obrers a Catalunya", reproduce una ilustración —sin fecha, pero que, por el contexto en que aparece podría datarse antes incluso de la mitad del siglo XIX— de una fiesta campestre, "a la font d'en xiro, el día de San Pancràs", que representa un baile, con palillos y guitarra, que tiene todas las trazas de tratarse de un fandango. (La ilustración original se acompaña de esta explicación: "Cansò nova, o breu explicació de las festes i aniversari que celebran los Teixidors de la ciudad de Barcelona el día 10 de maix de cada añ, dia en que fou instalada la sociedad").¹

La escena, cuando menos, ofrece un enorme parecido incluso en la posición del guitarrista y el supuesto cantaor, con las estampas, grabados o dibujos de los bailes de Triana, de La Perla y El Jerezano, de D. F. Lameyer, en los años treinta del siglo pasado con la "clásica postura del antiguo fandango andaluz", de los años cuarenta del cuadro existente en el Museo Romántico de Madrid, con bailes trianeros recogidos por G. Doré en los sesenta... o, en lo que se refiere a la postura de la mujer, con la *cachucha* de la austríaca Fanny Elsser en la representación del "Diablo Cojuelo" en el Teatro de la Opera de París el 1836, según el grabado de Devería. José L. Navarro cita este comentario de T. Gautier sobre su actuación: "La Danza de Fanny Elsser posee un carácter original y particular que la distingue del resto de las bailarinas. No tiene la gracia aérea y virginal de la Taglioni, sino algo más humano que afecta direc-

tamente a los sentidos".² Lo que sorprende y nos interesa aquí, es que, según comenta también J. L. Navarro, en el mismo teatro parisino habían bailado en 1834 el catalán Mariano Camprubí y la valenciana Dolores Serrat "los bailarines *boleros* que más éxitos cosechaban en los teatros españoles del momento". Fanny Elsser, apodada posteriormente "la Gitana", había aprendido la *cachucha* precisamente de Dolores Serrat.³ Quizá fuera la observación de ese poso común español (y preflamenco) de cierta música folklórica catalana el que llevara a F. García Lorca, quien "se sabía" todo el cancionero de Predell, a incluir el canto "in record" de Tortosa en su "Juego y teoría del duende".⁴

Estudios recientes certifican la vivaz pervivencia de determinadas tradiciones y celebraciones festivas populares, que, a lo largo del siglo XIX, con objeto de una adopción, adaptación y transformación por la cultura y sociabilidad obrerista y que adquieren connotaciones sindicales o políticas partidarias, muy marcadas a finales del siglo pasado y las dos primeras décadas del actual, el preciso marco cronológico en el que centramos nuestra ponencia. Se trataba, generalmente, de "meriendas fraternales", *fontades*, *aplecs*..., con una intervención importante de coplas rom anceadas, canciones y a veces, bailes "poco ordenados", unos antiguos como la "cachucha" —¿cachucha?—, y otros, como el *cakewalk*, de reciente importación.⁵

Las citadas investigaciones ponen de manifiesto que, en ese período se produce en Cataluña una sucesiva sustitución de las viejas celebraciones festivas y estructuras antropológicas campesinas o agrícolas por nuevas formas festivas, en las que las zarzuelas, el cancionero político y los "bailes modernos" ocupan un papel destacado. De hecho, parece, según veremos más adelante, que lo que posteriormente se nos ha presentado como "canción tradicional" fue el resultado de una manipulación cultural —de una "invención histórica", según cierta historiografía— con claras intencionalidades

políticas y sociales, tendente precisamente a soterrar o erradicar esas otras nuevas formas de cultura lúdica popular que paradójicamente a diferencia de la nueva "tradicción" y otros símbolos identitarios tenían una real filiación histórica con el pasado decimonónico.⁶ Este hecho ayuda a explicar que la influencia de la "odiada música", que era objeto de las invectivas de beligerantes intelectuales modernistas y catalanistas, es decir, de las "murgas forasteras", zarzuelas y flamenquerías, no se limitase a las ciudades, sino que "invadiera el último refugio del más auténtico *espíritu* catalán, de donde habían de proceder las energías regeneradoras. Yxart, en 1896, poco antes de morir, explicaba cómo había sentido, con escalofríos condenatorios, el «No cantes más la 'Africana', *vente conmigo a Aragón*» cantado por un labrador en la misma montaña catalana»^{7(c)}.

No es, sin embargo, éste, el de datar el origen del flamenco en Cataluña ni el de certificar su presencia. El motivo de esta ponencia si no el de situar el «flamenquismo» en el entramado de transformaciones socioculturales acaecidas en Cataluña en el período antes señalado y en el ensamblaje de sus ricas relaciones con la cultura musical andaluza y más genéricamente, con la cultura popular española.

Flujos migratorios y culturales

Parece obvio que, entonces, en las décadas del cambiode siglo —como ahora—, los movimientos migratorios entre el resto de España y Cataluña han llevado consigo inevitables flujos sociales, culturales y musicales entre los que cabe contemplar el flamenco, de la misma manera que el éxodo rural a la ciudad, sobre todo a Barcelona, y los



1) J. M. Huertas Clavería: «Manual d'història del moviment obrer (1840-1975), L'Avenç, Col·lecció Clio, Barcelona, 1994, p. 13. Por lo que respecta a Francisco Hidalgo habrá que remitirse a su conferencia en este mismo Congreso, «El Flamenco en Cataluña», y al libro que será presentado sobre el mismo tema.

2) J. L. Navarro García: «Cantes y bailes de Granada», Arguval, Málaga, 1993, pp. 66 a 69. En cuanto a ilustraciones citadas de D. F. Lameyer y la pintura del Museo Romántico de Madrid, cfr. «Arte Flamenco», coordinación y dirección de A. Alvarez Caballero, Orbis-Fabri, Barcelona, 1993, vol. 1, pp. 24, 28, 39, 99...

3) J. L. Navarro, obra cit., p. 66.

4) F. García Lorca: «Prosa, I. Obras, VI», Akal, Madrid, 1994, pp. 17, 19-20.

5) Klaus-Jürgen Nagel: «La cultura obrera i el fet nacional català al primer quart del segle XX», en «Catalunya i la Restauració (1875-1923)», Libro de comunicaciones y ponencias presentadas en el Congreso celebrado en Manresa en 1922, Centre d'Estudis del Bages, p. 305. El mismo autor: «Festes i costums i el seu ús polític: Exemples de la Catalunya del començament del s. XX», en «Moviments socials i Dinàmica Associativa», I Congrés de la Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana, Lleida, 1994. J. Capdevila: «La desaparició de les velles estructures antropològiques al primer terç del segle XX», *ibidem*. El mismo autor: «Al damunt desl nostres cants... Nacionalisme, Modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle», 'Recerques', no. 19, p. 91

6) J. Ll. Marfany: «Al damunt...», ant. cit. y «Catalanistes i lerrouxistes», 'Recerques', núm. 29. Sobre la «invención de la tradición» catalana, siguiendo el planteamiento de E. J. Hobsbawm («Traditions massificadores: Europa 1870-1914», en L'invent de la tradició popular. Eumo, Vic), ver Llorenç Prats: «El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX», Edicions 62,

Barcelona, 1988, y «L'origen de les tradicions», 'L'Avenç', no. 193, junio 1995. También Joan Prat: «Mites i estereotips de la identitat a Catalunya», Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988.

7) Cit. por J. Ll. Marfany: «Al damunt del nostres cants...», ant. cit., pág. 97. * Traducido del catalán. Todas las citas en catalán aparecen traducidas al castellano, sin previa advertencia.