

«Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas»: los nacionalistas catalanes ante el flamenco en la Barcelona de 1900-1936¹

Sandie Holguín

The University of Oklahoma

RESUMEN: *Este artículo analiza el flamenco, el anti-flamenquismo y las identidades nacionales en Barcelona durante las tres décadas anteriores a la Guerra Civil. Así, estudia los significados de los espacios musicales impugnados por los nacionalistas catalanes. A través de los ataques a los cafés cantantes y de la promoción de la sardana y los orfeones, los catalanistas promovieron una identidad que negaba el sistema industrial creado en Cataluña y trataba de eliminar los problemas que venían con él. Al final, sin embargo, los intentos de los nacionalistas catalanes para que pasaran de moda los intérpretes e interpretaciones del flamenco fracasaron a causa de su éxito. Tanto los extranjeros como los catalanes y andaluces en busca de lucro contribuyeron a mantener viva la llama de una Barcelona exótica.*

PALABRAS CLAVE: **Identidad nacional; nacionalismo; flamenco; catalanismo; Barcelona; modernidad.**

“The Shame and Laughingstock of Modern Cities”: Flamenco and Catalan Nationalism in Barcelona, 1900-1936

ABSTRACT: *This work situates flamenco, anti-flamenquismo, and national identities in Barcelona during the three decades leading up to the Civil War and unravels what the contested musical spaces meant for Catalan nationalists. Through their attacks on cafés cantantes and their promotion of the sardana and choral societies, Catalan nationalists posited an identity that denied the industrial system that Catalans themselves created and that effaced the problems that came with it. In the end, however, the Ca-*

¹ Este trabajo ha sido financiado gracias al proyecto de investigación “Imaginario nacionalistas e identidad nacional española en el siglo XX” (HAR2008-06252-C02-02).

talan nationalists' attempts to render flamenco performers and their performances obsolete failed because foreigners and profit-seeking Catalans and Andalusians kept stoking the flames of an exoticized Barcelona.

KEY WORDS: **National Identity; Nationalism; Flamenco; Catalan Nationalism; Barcelona; Modernity.**

En torno a 1900, el concejal Guillermo López daba cuenta de los muchos pecados y peligros que caracterizaban la vida barcelonesa en un texto pertinentemente titulado *Barcelona sucia*. Además de las quejas habituales manifestadas a lo largo de la historia por los analistas de las ciudades industrializadas, en lo tocante a calles empapadas de aguas residuales o a borrachos y prostitutas moviéndose sin recato por oscuros callejones, López centraba su cólera en un enemigo concreto. Para él, «La despoblación por falta de matrimonios, o el aumento de tuberculosos, cancerosos, sífilíticos y alcohólicos, tiene su primordial fuente en esos cafés cantantes, vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas». Esos «antros de vicio» escandalizaban a López hasta el tuétano. El hecho de que ciudadanos aparentemente cabales participaran en la vida de los cafés cantantes deshonoraba a los primeros que, según López, «llegan algunos hasta la muerte civil, obcecados con ese flamenquismo tan exótico en nuestra querida tierra catalana»².

No era desde luego el único en reaccionar así. Los cafés cantantes y el flamenco, la música que más se interpretaba en ellos, exasperaban a analistas sociales de toda España y en particular de Barcelona. Durante el último tercio del siglo XIX, el café cantante tenía ya una clientela masiva en todas las zonas urbanas del sur de España, en Madrid y en Barcelona. Y a nadie le perturbaba más ostensiblemente esa situación que a los catalanistas que se afanaban con gran denuedo por alentar el nacionalismo cultural en la conciencia de los catalanes. Para antiflamencos de toda laya, el flamenco representaba a una España atrasada, demasiado proclive a caer en el vicio y la indolencia, y excesivamente apartada de las tendencias modernizadoras e industrializadoras de Europa Occidental. Para quienes en Cataluña se oponían al flamenco, éste era todo eso y más, ya que encarnaba la podredumbre, la corrupción y los múltiples vicios del todopoderoso e incompetente Estado central. La promoción de la sardana, de los orfeones y, en general, del canto coral se convirtió en una de las vacunas contra el virus del flamenco.

El debate sobre las formas y espacios musicales, así como sobre su relación con la identidad nacional, se acentuó en la Barcelona de finales del siglo XIX y comienzos del XX. No obstante, los historiadores apenas han indagado

² LÓPEZ, s.a.:55. Paco Villar atribuye esta cita a artículos aparecidos en *La Publicidad* el 26 de octubre y el 9 de septiembre de 1901. VILLAR, 1996: 42.

en el significado de ese debate. Algunos académicos han escrito sobre la popularidad del café cantante en Barcelona³ y otros lo han hecho sobre la sardana y los orfeones, viendo en ellos importantes posibilidades de creación de una identidad nacional catalana opuesta a la castellana⁴, pero poco se ha dicho sobre la interacción entre ambas identidades y lo que éstas nos dicen, tanto de las relaciones sociales como de las inquietudes que la ciudad moderna despertaba entre las élites barcelonesas. Si a todo eso le añadimos lo que los extranjeros contaban sobre la cultura popular barcelonesa, comprobaremos hasta qué punto pueden llegar a enredarse las redes de la identidad.

En general, los historiadores no se han mostrado dispuestos a abordar la relación entre música, historia e identidad nacional, porque la música es algo efímero que los documentos y las fuentes de archivo no explican adecuadamente. Como señalan los geógrafos John Connell y Chris Gibson, la música es «intrínsecamente móvil» y, sin embargo, también está ligada al espacio⁵. ¿Cómo pueden los historiadores captar y analizar algo que se mueve, tanto mediante ondas (sonoras) como a través del cuerpo (en la danza)? En ciertos sentidos, no pueden. Pero sí deben, porque la música y la danza son actividades humanas fundamentales que hay que estudiar históricamente, aunque los tradicionales métodos de archivo no puedan responder de manera adecuada a las preguntas que los historiadores suelen plantearse⁶.

En consecuencia, en el presente texto situaremos el flamenco, la oposición al mismo y las identidades nacionales en la Barcelona de las tres décadas anteriores a la Guerra Civil, desentrañando qué significaban los disputados espacios musicales para los nacionalistas catalanes, en un momento en el que estos trataban de consolidar su propia identidad en una España cada vez más polarizada. Lo que aquí defiende es que, mediante sus ataques a los cafés cantantes y su fomento de la sardana y los orfeones, los nacionalistas catalanes se afanaban por defender una identidad que negaba el sistema industrial que los propios catalanes habían creado, difuminando así los problemas que conllevaba; es decir, la inmigración, la pobreza y el malestar obrero. Los problemas del flamenco, que eran los de la modernidad, se veían necesariamente circunscritos a determinados e indeseables espacios urbanos. Sin embargo, los

³ COBO, 129 (Jaén, 2001): 3935-3951. HIDALGO, 1998.

⁴ MARFANY, 1995.

⁵ CONNELL y GIBSON, 2003.

⁶ Entre los buenos ejemplos de estudios musicológicos figuran los de BOHLMAN, 2004. CURTIS, 2008. FROLOVA-WALKER, 2007. WHITE y MURPHY, 2001. Para conocer la música española de este periodo, véase HESS, 2001. MARTÍ, 29 (Canberra, 1997): 107-140. SALAÚN, 1990. y SOPEÑA, 1958. Los historiadores culturales están comenzando a abordar el campo de la música en su relación con la historia. Véanse APPLGATE y POTTER, 2002. Entre los intentos de salvar la distancia entre ambas disciplinas figuran las obras de JACKSON y PELKEY, 2005. KELLY, 2008.

intentos de los nacionalistas catalanes por convertir a los intérpretes y las actuaciones flamencas en algo obsoleto acabaron fracasando, porque tanto los extranjeros como catalanes y andaluces deseosos de ganar dinero continuaron aivando las llamas de una Barcelona de corte exótico. El flamenco se tornó en un arraigado componente del paisaje físico y sonoro de la ciudad, hasta tal punto que, al llegar la década de 1920, Barcelona podía presumir de cultivar su propia tradición flamenca.

UNA BREVE HISTORIA DE LA BARCELONA MODERNA

La Barcelona finisecular no tenía nada que envidiar a otras grandes ciudades de la era industrial. Era la ciudad más industrial, moderna y, según algunos, más europea de España. Aquí, como en todas partes, a sus habitantes la senda de la modernidad les salió socialmente muy cara.

Durante el primer cuarto del siglo XIX, cuando la industrialización despejó, la población de Barcelona se disparó dentro de los límites de la amurallada ciudad medieval. Su densidad demográfica era la más elevada de Europa y, hasta la destrucción de las murallas en 1854, la expansión era imposible. Los empresarios instalaron fábricas en la zona conocida históricamente como El Raval —el distrito 5 desde el punto de vista administrativo— y posteriormente, con la denominación más pintoresca de Barrio Chino⁷. Después de 1846, la construcción de edificios industriales quedó prohibida en el Raval, y cuando los muros fueron destruidos, el barrio dejó de ser el núcleo industrial de la ciudad.

Después de la demolición de las murallas, Barcelona experimentó su propio proceso de *Hausmanización*. Ildefons Cerdà diseñó el Ensanche, una retícula potencialmente infinita de amplias manzanas que, expandiéndose hacia el norte desde la Plaza Cataluña. Aunque Cerdà había concebido su Ensanche con el fin de aliviar el hacinamiento, la insalubridad y la pobreza de la ciudad medieval mediante la creación de una serie de manzanas que proporcionaran a Barcelona viviendas para diversas clases sociales, el área se convirtió en residencia de la «Barcelona oficial», es decir, en la línea que separaba a la burguesía de la clase obrera. De este modo, al igual que París, Londres y Viena, después de los proyectos de expansión urbana de finales del siglo XIX, Barcelona quedó más visiblemente segregada⁸.

El Raval siguió siendo un barrio obrero, aunque las clases trabajadoras también comenzaron a estar presentes en zonas aledañas. Entre 1887 y 1920, la población de Barcelona no se conformó con duplicar su tamaño, y después

⁷ VILLAR, 1996: 18 y ss.

⁸ JORDAN, 1995; OLSEN, 1986; SCHORSKE, 1979; y SORIA y CERDÁ, 1999.

de 1930 superó la barrera del millón⁹. La mayoría de la gente que había emigrado a Barcelona a comienzos y mediados del siglo XIX procedía del campo catalán, pero en 1900 casi el 27 por ciento de la población barcelonesa era no catalana, y al llegar la década de 1920 el constante flujo migratorio recibido desde el exterior de Cataluña disparó el número de no catalanes hasta alrededor del 35 por ciento¹⁰. En consecuencia, a partir del cambio de siglo, por lo menos un cuarto de la población urbana era inconfundiblemente castellano-hablante y procedía, en su mayoría, de Murcia y Andalucía, patria del flamenco. Esta efusión de inmigrantes no catalanes en los barrios obreros fue la que acentuó la inquietud de los catalanistas hacia el cambiante carácter de su ciudad.

No hay duda de que Barcelona había cambiado. Procedentes del campo y de otras zonas urbanas españolas, los inmigrantes llevaron consigo sus tradiciones culturales. También su lengua (el castellano) y su música, y como eran numerosos, sus ruidos se incorporaron al creciente tráfigo de la ciudad. Retomando la voz de Guillermo López, el analista social antes mencionado, podemos decir que: «El nervio acústico de los barceloneses sufre, constantemente, la traidora agresión de esos insolentes vociferadores y músicos que invaden todos los ámbitos de la ciudad con grave daño del sosiego y de la salud del vecindario»¹¹. Si sólo hubiera sido ruido lo que los inmigrantes trajeron consigo, quizá los analistas sociales no hubieran tenido mucho de qué quejarse. Pero de la mano de la industrialización y la urbanización llegaron los consabidos problemas: condiciones de vida lamentables para las clases obreras y los pobres, además de delincuencia, prostitución y, lo más importante, una violencia que, aunque emanaba de las clases obreras, también se cebaba en ellas.

Entre 1870 y 1936, en una época en la que las demás urbes europeas se enfrentaban a conflictos de clase e, inevitablemente, a la violencia, Barcelona tenía fama de ser una de las ciudades más revolucionarias de Europa¹². Al contrario que en otros países europeos como Alemania, Francia, y el Reino Unido, que habían comenzado, aunque con mucha lentitud, a incorporar a las clases obreras a sus sistemas políticos, durante toda la Restauración concebida por Antonio Cánovas del Castillo en 1876, España había excluido a gran parte de la población del proceso político. Aunque España había introducido el sufragio universal masculino en 1890, la costumbre de amañar las elecciones en toda España mediante prácticas caciquiles convertía en una quimera la

⁹ GABRIEL, 1994: 96.

¹⁰ EALHAM, 2005; KAPLAN, 1992: 7; TATJER, 1998.

¹¹ LÓPEZ, s.a.: 17.

¹² Para conocer dos obras clásicas sobre los turbulentos años de la Barcelona de la Restauración, véanse ROMERO MAURA, 1989. ULLMAN, 1972.

participación política del conjunto de la población. No sólo las clases obreras se veían excluidas del régimen, también la mayoría de los nacionalistas catalanes. La amenaza y el recurso real a la violencia por parte de los anarquistas, una y otro siempre presentes o latentes en la vida cotidiana de la ciudad, generaron gran inquietud en la Barcelona oficial, llevando, en sus peores momentos, a la represión violenta de las clases obreras y, manifestándose, como mínimo, en forma de diatribas contra las depravadas vidas de los habitantes del Raval y contra quienes participaban en las actividades de los cafés cantantes.

El incremento de las actividades de esparcimiento y ocio en la Europa industrializada y en España

A pesar de las indudables penurias generadas por la industrialización y la urbanización en las grandes ciudades europeas, también tuvieron lugar otras transformaciones que podríamos ver de forma más positiva, por ejemplo, el incremento del tiempo libre, tanto para las clases medias como para las obreras, y la aparición de medios baratos de esparcimiento en los que ocupar esas horas de ocio¹³. A finales del siglo XIX, cafés, bares, tabernas, óperas y teatros salpicaban el paisaje urbano europeo y ya a comienzos del XX, tanguerías, salas de baile, teatros de variedades, cabarés y cines atestaban las zonas de esparcimiento de diversas ciudades, mientras eventos deportivos como el boxeo, el fútbol y los toros se convertían en atracciones de gran impacto popular. Finalmente, durante el periodo de entreguerras los clubes de jazz dominaron gran parte del panorama del ocio, aunque las demás formas de esparcimiento no llegaron a desaparecer. En la España del siglo XIX, similares actividades recreativas proliferaron en las zonas urbanas, aunque ciertos entretenimientos como los toros, la zarzuela y los cafés cantantes conservaron su carácter esencialmente español¹⁴.

A comienzos del siglo XIX, en España las tabernas y cafés eran espacios de sociabilidad urbana y, al avanzar el siglo, estos últimos fueron aumentando su aceptación, comenzando a especializarse en determinadas actuaciones. Aunque algunos eran lugares de reunión de tertulias masculinas, otros se dedicaban al espectáculo, como los cafés concierto, los cafés líricos y, finalmen-

¹³ No se me escapa que muchos de los «entretenimientos» eran algo prohibido para la población femenina, pero en la década de 1920 las mujeres españolas de clase media y obrera sí que asistían por lo menos a ciertos espectáculos. Para conocer un análisis de la relación entre modernidad y género, véase POLLOCK, 1988.

¹⁴ Para conocer análisis del entretenimiento urbano en la España del periodo, véanse OYÓN, 1990. SALAÚN, 1990. SERRANO y SALAÚN, 2006. URÍA, 41 (Valencia, 2001): 89-111.

te, los cafés cantantes (inicialmente diversos en cuanto a sus números musicales y después escenario predominante de espectáculos flamencos)¹⁵. A mediados del siglo XIX, el café cantante surgió en Sevilla y comenzó a proliferar en toda España, trasladándose después a Madrid, Barcelona y otros centros urbanos del país¹⁶. Lo que en la actualidad denominaríamos actuación flamenca abandonó las fiestas privadas en casas particulares y pequeñas tabernas para trasladarse al café cantante, de carácter más público, donde podía disfrutar de ella una audiencia más variada. Al terminar la centuria las actuaciones podía disfrutarlas todo aquel que pagara una entrada (generalmente barata), y ya a comienzos del siglo XX, la proliferación del café cantante había llegado a tal punto que muchos analistas sociales decidieron que había que eliminar algo que consideraban un cáncer de la sociedad española. En Barcelona, esos analistas con frecuencia subrayaban la absoluta incompatibilidad entre el café cantante y el carácter catalán.

Aunque es enormemente difícil calcular el número exacto de cafés cantantes que programaban espectáculos exclusivamente flamencos en este periodo¹⁷, la bibliografía anti-flamenquista deja claro que en toda España a muchas personas les molestaba esta incursión de la cultura de masas. Es frecuente que algunas escenas de obras literarias de Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas y Pío Baroja, entre otros, se desarrollen en cafés cantantes y que los personajes que habitaban esos lugares no susciten aprobación.¹⁸ Eugenio Noel encontraban tan nefasto el flamenquismo que estaban dispuestos a financiar sus propios periódicos para combatir esa «enfermedad» que había paralizado España. Noel veía en el flamenquismo una constelación de rasgos entre los que figuraba la fanática afición a los toros, el gusto por la ropa llamativa y la propensión a la indolencia y el vicio. Para iniciar la regeneración de España, había que eliminar el flamenquismo¹⁹.

¹⁵ GÓMEZ GARCÍA, 1998: 130-131. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, 2006: 111.

¹⁶ Los flamencólogos suelen atribuir al cantaor Silverio Franconetti (1831-1889) la creación del café cantante dedicado exclusivamente a las actuaciones flamencas. Véase BLAS VEGA: 1987. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, 2006.

¹⁷ Gómez García señala que los puntos cardinales de Bilbao, Cádiz, Almería y Oviedo enmarcaban un espacio en el que entre 1870 y 1910 hubo setenta y tres cafés cantantes. Sin embargo, esos puntos cardinales no incluyen Barcelona. Según Blas Vega, sólo en Madrid hubo entre 1846 y 1936 más de ochenta establecimientos de ese tipo con actuaciones flamencas. BLAS VEGA, 2006: 20. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, 2006: 110.

¹⁸ Para un análisis del anti-flamenquismo, véase ÁLVAREZ, 2007. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, 2006: 110.

¹⁹ Véase, por ejemplo, a partir de 1914 su periódico *El Flamenco: semanario anti-flamenquista*.

ZONAS DE ESPARCIMIENTO EN BARCELONA (1900-1936)

La afluencia de obreros que recibió el Raval durante el siglo XIX trajo consigo lugares en los que estos pudieran socializar y disfrutar de entretenimientos. Ya en la década de 1840 numerosos cafés, tabernas y otros centros de ocio se arremolinaban en torno a las calles de Hospital, Sant Pau, Unió y Nou de la Rambla²⁰. El *boom* inmobiliario que precedió a la Exposición Universal de 1888 también contribuyó al incremento del número de locales de ocio en la zona, y los cafés cantantes se convirtieron en el entretenimiento más popular²¹. En torno a 1900, todos esos establecimientos llegaron a la zona que pasaría a conocerse como el Paralelo, la gran avenida barcelonesa dedicada al entretenimiento²². Según Pere Gabriel «fue en 1903-1914 cuando se produjo la verdadera configuración de la calle como un importante elemento urbano para la unificación moral y cultural de la nueva Barcelona»²³. Marineros de permiso, obreros en momentos de asueto e incluso gente de clase media en busca de aventura se entregaban a los diversos placeres disponibles. Entre 1900 y 1936, el Paralelo fue el lugar al que había que ir para conocer los cafés cantantes y asistir a zarzuelas, cabarés y actuaciones de jazz, o para practicar, en salas de baile recién abiertas, el charleston, el *cake-walk*, o el tango. Un obrero recuerda el Paralelo durante su apogeo en la década de 1920:

Cada local tenía su orquesta. Subiendo por la acera derecha había un frontón llamado “El Frontón Nuevo,” después estaban los cabarets Casablanca y Arnau, después (sic) el Tropezón, una sala de baile de mujeres donde los clientes compraban cinco tickets por una peseta y podían bailar con las mujeres que quisieran. Más abajo se encontraban el Teatro Español, el Café Español, el Café Victoria, el Café Rosales, el cabaret Concierto de Sevilla (...) Más abajo estaba el Café Chicago, el Teatro Talía y más arriba el cine Mistral. En la izquierda del Paralelo estaba el Bataclán, el Teatro Apolo, dentro las Atracciones Apolo y Frontón Apolo, y después el Teatro Nuevo, el café Barcelona y el cine Barcelona, con atracciones y varietés. Más arriba nos encontrábamos el cine Victoria, el Molino, el Teatro Cómico, el cine Condal que tenía jardines detrás para ir de refrescos y por último el Cine América.²⁴

Aunque esta parte de Barcelona era un lugar esencialmente obrero, el Paralelo se convirtió en un «espacio interclasista pero con una significación popular clara, unificador y creador de una cultura urbana nueva». Según Pere Gabriel, la nueva cultura urbana del Paralelo tenía por lo menos dos públicos

²⁰ VILLAR, 1996: 23-25.

²¹ HIDALGO GÓMEZ, 1995: 27.

²² HIDALGO GÓMEZ, 1995: 23.

²³ GABRIEL, 1994: 100.

²⁴ OYÓN, 2008: 339.

distintos, ya que «combinaba la existencia de un público atraído por la bohemia y el espectáculo trepidante con la presencia, mayoritaria a la postre, de otro público que unía el flamenco, el vino y la bebida con el teatro y la reflexión de interés social»²⁵.

Las formas de esparcimiento fueron cambiando durante las décadas anteriores a la Guerra Civil, pero el Paralelo siguió siendo un lugar de visita obligada, tanto para la población local como para los turistas. Puede que el jazz hubiera sustituido al tango o al charlestón, pero el flamenco siguió siendo una de las pocas atracciones permanentes durante las primeras tres décadas del siglo XX.

LA ZONA FLAMENCA O PEQUEÑA ANDALUCÍA

Cuando tuvo lugar la Exposición Universal barcelonesa de 1888, el Barrio Chino comenzó a tener lo que podríamos denominar sabor andaluz. Los cafés cantantes proliferaron en todo este barrio obrero y a comienzos del siglo XX los extranjeros de paso en Barcelona pedían que les enseñaran el Barrio Chino y visitar un café cantante. La ubicación de los locales flamencos se limitaba prácticamente a una especie de triángulo que se podía describir saliendo de la plaza del Portal de la Pau y enfilando hacia el norte por la rambla de Santa Mónica y la de Capuchinos, para después dirigirse hacia el oeste por la calle de Sant Pau hasta toparse con la avenida Marqués del Duero (el Paralelo), y a continuación girar hacia el sur, cerrando el triángulo retornando a la plaza del Portal de la Pau²⁶. Dentro de ese triángulo, se consideraba que la calle Cid era el corazón del Barrio Chino²⁷. En ese espacio relativamente pequeño, el flamenco floreció y el barrio comenzó a verse como una «pequeña Andalucía». Algunos han llegado incluso a decir que en esta zona de Barcelona había más espectáculos flamencos auténticos que en los barrios del Perchel de Málaga, Triana en Sevilla o las cuevas del Sacromonte granadino²⁸.

A pesar de ser la fuente local del flamenco, como más se conocía el Barrio Chino, también llamado los «bajos fondos», era como centro del vicio de Barcelona²⁹. La prostitución abundaba en la zona, sobre todo en la calle Cid y

²⁵ GABRIEL, 1994: 100-101.

²⁶ HIDALGO GÓMEZ, 1995: 63.

²⁷ MADRID, 1926: 67. VILLAR, 1996: 128.

²⁸ Los aficionados de la época aludían constantemente a la autenticidad o ausencia de ella de los locales. Véase, por ejemplo, VILLAR, 1996: 98. GASCH, 1957: 69-70. HIDALGO GÓMEZ, 2000.

²⁹ Para conocer un análisis de la geografía cultural del Barrio Chino, véase EALHAM, 50/3 (Cambridge, 2005): 373-397.

al otro lado de las Ramblas, en Escudillers. En 1900 había multitud de camareras en los cafés, donde los hombres podían beber y comer, y también chicas de alterne. Además, los *meublés*, locales en los que parejas no casadas podían alquilar un cuarto para fines ilícitos proliferaron en torno a las salas de baile y cabarés. Los que preferían entretenimientos más «gays» podían asistir a La Criolla o El Sacristán, clubes y cabarés dirigidos a homosexuales y travestidos en los que ellos también actuaban. Establecimientos como El Manco eran en realidad dos locales con un mismo propietario: uno era un café cantante, el otro un prostíbulo³⁰. En realidad, a analistas sociales como Francisco Madrid les fascinaban tanto como horrorizaban las numerosas yuxtaposiciones del vicio y la virtud en esos bajos fondos. «Se juntan aquí de una manera absurda y única, la casa de lenocinio y la lechería para los obreros que madrugan... Cal Manco y la "Casa del Pueblo Radical"; en el Hospital de la Santa Cruz y la taberna de La Mina... Lo bueno y lo malo; la civilización y el "hurdisimo"»³¹. Y como el entretenimiento musical estaba cerca del vicio y a veces uno y otro parecían intercambiables, los barceloneses vieron en los cafés cantantes el «punto de encuentro privativo de las meretrices, de los gitanos, de toreros de poca monta», entre otras figuras marginales³². Teniendo en cuenta el ambiente que había en el Barrio Chino, cuyos bajos fondos habitaba una población obrera considerada de las más violentas del mundo industrializado, no es extraño que el conjunto de la Barcelona oficial, y en particular los nacionalistas catalanes, identificaran los vicios, la corrupción y la supuesta decadencia de Barcelona con los cafés cantantes. Y no tardaron en tomar medidas para enfrentarse a ese azote.

Sin embargo, primero hay que saber qué llevaba a los catalanistas a depreciar tanto los cafés cantantes y el flamenco. Desde luego, se habían producido múltiples ataques contra la zarzuela y contra su hermano menor, el género chico, el espectáculo teatral de mayor aceptación en la España de finales del siglo XIX, Barcelona incluida. Después del «desastre» de 1898, en realidad la repulsa de que fue objeto la zarzuela surgió de todos los sectores de España. Regeneracionistas de todo el país se centraron en las letras nacionalistas del género chico, viendo en ellas un síntoma de la degeneración de España y de su definitiva derrota ante los EE.UU. En consecuencia, no hace falta mucha imaginación para comprender que los catalanistas se aprovecharon del nacionalismo de las letras y temáticas zarzueleras para distanciarse de un Estado que en 1898 a todos había fallado. Además, las nuevas leyes teatrales impuestas en el país a comienzos del siglo XX hicieron que las clases po-

³⁰ BUESO, 1978: 80-81.

³¹ Francisco Madrid, «Los bajos fondos de Barcelona», artículo aparecido en *El Escándalo* (1925).

³² VILLAR, 1996: 42.

pulares ya no pudieran permitirse asistir a funciones de zarzuela. Después de 1909 la progresiva reducción del público asistente a la zarzuela produjo una acusada decadencia del género³³.

Las quejas de los catalanistas contra la penetración del género chico en el paisaje sonoro barcelonés se podrían incluso interpretar como manifestaciones de protesta contra el imperialismo cultural de la capital, pero la denigración de que eran objeto los espectáculos flamencos y los cafés cantantes que los albergaban parecen manifestar una inquietud mayor y más centrada en la catadura moral de los propietarios de los locales, los artistas y su público que la polémica contra la zarzuela. En Barcelona las actuaciones flamencas ocupaban compartía espacio con el trasgresor Barrio Chino y, a diferencia de la zarzuela después de 1909, el flamenco atraía tanto al pueblo llano como a la burguesía. De manera que era un asunto en el que la moral, la población y los géneros artísticos se mezclaban indisolublemente.

La nacionalidad y la clase social también entraban en juego. Una de las razones era que gran parte de los cafés cantantes de Barcelona los habían abierto andaluces, castellano-hablantes ya de por sí denigrados por su condición de forasteros. Los propietarios, intérpretes y parte del público pertenecían a la incontrolable clase obrera y los propios establecimientos tenían un aire de desorden y vicio absolutos: el espectáculo del café cantante, con sus bailaoras y cantaoras, incluía a mujeres de dudosa catadura moral; era frecuente que clientes e intérpretes bebieran en exceso; esos locales de esparcimiento, limitados a espacios interiores, se ocultaban en callejones oscuros y el acceso a sus actuaciones únicamente se producía a altas horas de la madrugada, al cierre de cabarés, cines y otros espectáculos. Para muchos catalanistas, todos esos rasgos del café cantante se antojaban incompatibles con el carácter catalán y habían de ser extirpados. Según el renombrado catalanista Torras i Bages, las canciones castellanas que habían llegado a Barcelona eran «un rosegall dels castellans...» y aunque se quejaba de los numerosos géneros castellanos que habían invadido Cataluña, su mayor desprecio lo reservaba para el flamenco: «Però encara convé més alçar el crit contra les representacions, cançons i danses que comunament anomenen de gènere flamenc. No hi ha res més antitètic que elles al caràcter català, ni pot trobar-se cap altra cosa més destructiva de la severitat i fermesa de la nostra raça»³⁴. A Santiago Rusiñol también le preocupaba que los catalanes se estuvieran criando al son de canciones artificiales y extranjeras, entonadas «por murgas forasteras, por juglares hijos del gas con voz de noche enronquecida, por flamencos degradados, que vienen a cantar el olor del vino en lugar del olor de la hoja de pa-

³³ YOUNG, 11/6 (Lancashire, 2008): 630-642. Véase también SALAÛN, 1990.

³⁴ TORRAS I BAGES, 1981: 81.

rra, convirtiendo en taberna la verde y hermosa viña»³⁵. Los espectáculos flamencos corrompían la belleza natural que la primigenia tierra catalana ofrecía a su pueblo, destruyendo así la propia esencia de la identidad de Cataluña.

EL NACIONALISMO CULTURAL CATALÁN: LA SARDANA Y EL *ORFEÓ*

Como han demostrado los estudios del nacionalismo, para la creación o revitalización del mismo es esencial dedicar tiempo a fomentar proyectos culturales como los himnos, las canciones, la literatura, los bailes, así como a crear o recuperar idiomas diferenciados que se supone captan un espíritu nacional o un genio cultural³⁶. En el caso de Cataluña, los nacionalistas cobraron relieve a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Aunque en esta época eran muy diversos los sectores descontentos con la incompetencia de Madrid, la contrariedad catalana acabaría convirtiéndose en un movimiento político que, encarnado en la *Lliga Regionalista*, abogaba por la autonomía dentro de España. En 1914 Cataluña tenía ya su *Mancomunitat*, que acabaría asumiendo competencias en materia de construcción, desarrollo de infraestructuras y educación pública. Sin embargo, bajo el catalanismo político latía el catalanismo cultural. La afluencia de españoles del Sur para trabajar en las fábricas catalanas y la difusión de formas de esparcimiento desde Madrid y Andalucía en forma de zarzuela y de flamenco, respectivamente, hicieron que ciertas élites catalanas tuvieran miedo a que la cultura de Cataluña desapareciera bajo el peso de la castellana³⁷. Josep Torras i Bages lamentaba que lo único que se escuchara en Cataluña fueran canciones castellanas: «en las calles, en las escuelas, en las casas. No se escucha nada más y se olvidan todas las hermosas y decentísimas canciones catalanas»³⁸. Peor aún, la llegada del flamen-

³⁵ RUSIÑOL, 1947: 485-486. COBO, 129 (Jaén, 2001): 3937.

³⁶ Para conocer análisis del nacionalismo y de los proyectos culturales, véase ANDERSON, 1991. BILLIG, 1995. GELLNER, 1983. HOBBSAWM y RANGER, 1983. SMITH, 1998. SPENCER y WOLLMAN, 2005. Ésta no es más que una pequeña muestra de obras que se ocupan del nacionalismo y de los proyectos culturales desde una amplia perspectiva.

³⁷ Los catalanistas también atacaban las zarzuelas y el género chico por la popularidad que tenían en Cataluña, pero parece que las críticas a ese género tenían mucho más que ver con el temor a la castellanización y a la pérdida de la lengua catalana, y ni por asomo se vinculaban tanto esas manifestaciones con el vicio como el flamenco. Además, las críticas que caían sobre ellas no eran en modo alguno tan acerbas como las que sufrían el flamenco o los cafés cantantes. Marfany señala, creo que con razón, que la popularidad del género chico y de los cafés cantantes en Cataluña se debía precisamente a que Barcelona era la zona más industrializada de España. MARFANY, 19 (Barcelona, 1987): 98.

³⁸ TORRAS I BAGES, 1981: 81.

co podía llegar a acabar con Cataluña: «Para todos los pueblos, la decadencia pública y social de la moral que trae consigo la degeneración y muerte de un país ha llegado del exterior; la moda de lo foráneo ha introducido los gérmenes de la decadencia; la pérdida de las costumbres autóctonas y la adopción de extranjeros señala el fin de una raza...»³⁹. Nuestro higienista social Guillermo López denostaba los setenta y cuatro cafés cantantes (en toda la ciudad había un total de 244 cafés de todo tipo), por herir de muerte «la vida de familia, el progreso intelectual y la salud de Barcelona». Llegó incluso a comparar el número de cafés cantantes con el de instituciones docentes, una yuxtaposición en la que salían perdiendo las segundas⁴⁰.

Para combatir la hegemonía cultural castellana, las élites catalanas, sobre todo de Barcelona y sus alrededores, se afanaron por consolidar los vínculos de los catalanes con una patria singularmente rural y conservadora, y lo hicieron promoviendo numerosos proyectos culturales, entre ellos los Jocs Florals, el movimiento excursionista y el Institut de Estudis Catalans. Muchos de ellos se centraban en la recuperación de la lengua catalana, pero para algunos el baile y la música, sobre todo a través de los orfeones y los cantos corales, y de la sardana, desempeñaron un papel más importante en la difusión de los correctos sentimientos patrióticos que debía suscitar la tierra catalana. Sin duda, muchos han escrito sobre el papel germinal desempeñado por esas manifestaciones musicales de carácter comunitario, pero aquí yo desearía observar la relación entre la preponderancia de los cafés cantantes en Barcelona y la súbita efusión de orfeones y grupos de sardana a partir de 1900⁴¹.

Como ya sabemos, algunos catalanistas venían protestando por la preponderancia de los cafés cantantes en el sonido y el paisaje barceloneses. La única manera de repeler esta intrusión foránea era afianzando el vínculo de los catalanes con las canciones y los bailes “tradicionales” de Cataluña. Sin embargo, al igual que venía ocurriendo en gran parte de la Europa en proceso de industrialización, unas y otros estaban desapareciendo, y los catalanistas se entregaron a una labor ya iniciada por folcloristas y compositores de todo el continente durante el siglo XIX: viajaron a lugares remotos para recoger canciones y bailes de los campesinos, que, según se creía, todavía conservaban

³⁹ TORRAS I BAGES, 1981: 83.

⁴⁰ LÓPEZ, s.a.: 54, 61-62.

⁴¹ Gran parte de mi análisis sobre las sardanas y los orfeones procede de las obras de Joan-Lluís Marfany, en realidad las mejores al respecto. Marfany apunta convincentemente que la sardana es una tradición inventada y que los orfeones fueron un instrumento para la creación de la identidad nacional catalana. MARFANY, 1995; 19 (Barcelona, 1987). COBO, 129 (Jaén, 2001). Para conocer debates más generales sobre el nacionalismo catalán, véase ABELLÓ, CASSASAS y RIQUER, 1995. AMIGÓ, ANGUERA y RIQUER, 1996. BALCELLS y WALKER, 1996. RIQUER I PERMANYER, 1995. RIQUER I PERMANYER y OTROS, 1999. FRADERA, 2003.

vestigios de una auténtica cultura popular⁴². Después de elegir las canciones que supuestamente representaban una identidad catalana esencial, los catalanistas transcribirían y tipificarían las canciones, para después llevarlas a las localidades más urbanizadas, castellanizadas y modernas de Cataluña con el fin de apuntalar una identidad moribunda. En lugares como Barcelona, sus habitantes podrían entonces reapropiarse de su identidad catalana y reafirmarse en ella, transformándose, aunque fuera metafóricamente, en encarnaciones de los valores de la Cataluña rural, entre ellos la seriedad, la capacidad de esfuerzo, los gustos sencillos y la pureza física y mental. El proceso de difusión de las canciones entre las masas catalanas se realizó primero a través de los orfeones y el canto coral, y después mediante la sardana⁴³.

El orfeonismo «no era pas una derivació del nacionalisme sinó, al contrari, un element actiu fonamental dins la gènesi del catalanisme i, sobretot, inseparable del seu naixement»⁴⁴. Para algunos estudiosos, esos coros presentaban la ventaja adicional de servir para domar el fervor revolucionario de los obreros⁴⁵. La aparición de orfeones, al igual que la mayoría de los proyectos culturales catalanes, se inició en Barcelona. Ya a comienzos de 1850, el director y compositor Josep Anselm Clavé formó una agrupación coral obrera llamada La Fraternidad, que en 1857 se convertiría en La Sociedad Euterpa. Llegado el año 1867, alrededor de cuatro mil trabajadores pertenecían a esa asociación, integrada por unas ochenta y cinco agrupaciones corales⁴⁶. Aunque la Sociedad Euterpa no siempre fue abiertamente catalanista, en las décadas posteriores el movimiento fue abrazando cada vez más ese credo. Poco después surgirían organizaciones más inequívocamente catalanistas como el Orfeo Català (1891), seguido de Catalunya Nova (1895) y la Institució Catalana de Música (1896), agrupaciones en las que se entonaba música litúrgica renacentista y canciones tradicionales catalanas. En los años siguientes, los orfeones proliferaron por toda Barcelona y Cataluña. Al aumentar su número, muchas reuniones sociales catalanistas se iniciaban con cantos corales y numerosas organizaciones constituyeron sus propios coros, entre ellas las deportivas y los ateneos obreros⁴⁷. El cancionero se componía de un repertorio tipo en el que generalmente figuraba una versión de *Els Segadors*, tonada que se convertiría en himno nacional catalán, además de unas cuantas adaptaciones de

⁴² MARTÍ, 29 (Canberra, 1997): 107-114.

⁴³ Entiendo que los orfeones y los cantos corales son cosas prácticamente intercambiables.

⁴⁴ MARFANY, 1995: 307.

⁴⁵ RIQUER I PERMANYER y OTROS, 1999: 146.

⁴⁶ BALCELLS y WALKER, 1996: 26. RIQUER I PERMANYER y OTROS, 1999: 146. GABRIEL, 1994: 92. Para análisis más específicos sobre Josep Anselm Clavé, véase CARBONELL I GUBERNA, 2000. AVIÑO, 2 (Barcelona, 2009): 83-93.

⁴⁷ MARFANY, 1995: 308-310.

canciones populares tradicionales que hablaban de las masías, el campo y la sencillez del campesino catalán. Las canciones ligaban la historia al paisaje, evocando lo que Anthony Smith denomina «espacios poéticos», con el fin de «integrar la patria en un drama romántico relativo al progreso de la nación»⁴⁸. Donde mejor se aprecia ese vínculo es en la alabanza que Santiago Rusiñol hizo de las canciones populares catalanas: «Cantemos en catalán los que hemos nacido en Cataluña. Cantemos y tengamos presente que la integridad de Grecia y la revolución francesa se hicieron con una sola canción»⁴⁹.

Compositores y dramaturgos catalanes colaboraron, tanto en la recreación de multitud de versiones catalanas de conocidas zarzuelas españolas como en la creación de zarzuelas propiamente catalanas. También tradujeron al catalán producciones corales extranjeras (no castellanas). El Teatre Líric Català, que fundado en 1900 presentó su primer montaje en 1901, se especializó en ofrecer espectáculos únicamente en lengua catalana, mayormente escritos por los más famosos modernistas -Serafi Pitarra, Ángel Guimerá, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, monseñor Jacinto Verdaguer y Apel·les Mestres-, que se centran en temáticas pastoriles o en el glorioso pasado catalán⁵⁰. Todas esas creaciones cobraron importancia, ya que sirvieron para vincular el idioma con el relato, para sustituir las melodías populares españolas por otras catalanas y para lograr que los catalanes sintieran su lengua como algo realmente visceral. Al señalar que «mitjançant alguna cançó de la terra l'individu català... dona a conèixer sa personalitat pròpia fins en los actes més vulgars de sa vida»⁵¹. Pero incluso los observadores foráneos establecían este vínculo entre canto coral y unidad nacional. Describiendo una «fiesta de niños y flores» y contraponiéndola a los males del café cantante, un autor explicaba: «Este pueblo se ha acostumbrado a reunirse para cantar, y sabe bien que así, sintiéndose cerca el corazón, se comprende y se unifica mejor el ideal colectivo»⁵².

En torno a la misma época en que los orfeones proliferaban por toda Barcelona, la sardana comenzó a integrarse en el programa nacionalista catalanista. No cabe duda de que la sardana, que hoy se considera baile nacional de Cataluña, pertenece a ese cuerpo de proyectos culturales conocido como tradiciones inventadas. Puesto en su contexto, hay que señalar que la sardana es un baile reciente, cuyo origen se sitúa en torno a 1850. En los albores del siglo XX, la sardana no era un baile muy popular. De hecho, el renombrado

⁴⁸ SMITH, 1996: 120.

⁴⁹ Santiago Russinyol, «Cançons del poble», citado en COBO, 129 (Jaén, 2001): 3937.

⁵⁰ AVIÑO A, 15 (Alicante, 2002): 223-229.

⁵¹ Jacinto E. Tort y Daniel, «Algunas consideraciones sobre la música popular», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, julio-septiembre de 1881: 155. Citado en MARFANY, 1987: 101.

⁵² Luis G. Urbina, «Estampas de viaje, ciudades de España», *Cosmópolis*, sept. de 1919: 175.

poeta Jacinto Verdaguer sólo la había visto bailar en una ocasión en 1884, y antes de 1900 la mayoría de los barceloneses nunca había contemplado una sardana, salvo quizá en una versión adulterada en la ópera *Garín*. Sin embargo, poco a poco, en torno a 1902 los catalanistas comenzaron a incorporar ese baile, y al llegar el año 1906 ya lo consideraban el baile nacional de Cataluña⁵³.

Entonces, ¿qué ofrecían a los catalanistas la sardana y los cantos corales que no tuvieran los cafés cantantes? Una de las ventajas de la sardana era su carácter comunitario —algunos dirían incluso democrático—, ya que sus participantes formaban un corro al que los transeúntes podían unirse o abandonar cuando lo desearan. A diferencia del flamenco, que debía esconderse en lugares oscuros de la ciudad, la sardana se bailaba al aire libre, en plazas públicas y sin necesidad de una indumentaria especial. Los que se unían al corro de la sardana mostraban el deseo de formar parte de un grupo que celebraba la identidad catalana. Como señaló el poeta Joan Maragall: «Tota ma pàtria cabrà en eixa anella». Igualmente, un detractor de la sardana apuntó que a «los catalanistas se les ha bajado el patriotismo a los pies»⁵⁴. Aunque la sardana tuviera un carácter ceremonial claramente moderno, su aspecto premoderno empañaba la condición industrial de gran parte de Cataluña. Por el contrario, en el mejor de los casos, el café cantante representaba un entretenimiento comercial, que se representaba ante un público que pagaba por verlo. La «sardana» era espontánea y estaba abierta a todos los catalanes sin necesidad de que el dinero cambiara de manos. La moderna actuación flamenca comerciaba con cuerpos de hombres y mujeres provistos de un elevado componente sexual, mientras que la sardana emanaba pureza e inocencia, y mujeres de todas las clases sociales podían participar en ella sin miedo al escándalo. Al igual que la sardana, los orfeones y los cantos corales proporcionaban medios para desplegar el propio patriotismo. Evidentemente, los coros eran de carácter colectivo y elegían canciones patrióticas que mayormente reforzaban la identidad catalana, sobre todo los vínculos con la Cataluña rural. Mientras que los cantaores flamencos expresaban con gemidos su dolor individual —el rechazo de un amante, la vida en la pobreza, una temporada en la cárcel—, los catalanes cantaban al aire puro, la cosecha, las montañas o el vino. Los temas elegidos por esos intérpretes regionales tenían funciones antitéticas. En el flamenco, la interpretación de cantaores y bailaores tenía un carácter catártico que expresaba el dolor de la vida urbana mediante la canción y el baile; por su parte, los orfeonistas y quienes bailaban la sardana transmitían una alegría simbolizada por los valores de la Cataluña rural, negando así la vida urbana que los propios catalanes habían creado. Lo primero era entretenimiento, lo segundo socorro espiritual.

⁵³ MARFANY, 1995: 325.

⁵⁴ Joan Maragall, «La sardana», *Visions i Cants*, p. 66, citado en *ibid.*, p. 322.; «Rotos y descosidos», *El Diluvio*, II, 52, 1 de junio de 1907, citado en MARFANY, 1995: 322.

Con todo, los catalanistas se enfrentaban a una ardua labor. Puede que quienes bailaran sardanas tuvieran el patriotismo en los pies, pero la mayoría de los catalanes utilizaban los suyos para dirigirse a las zonas de esparcimiento y acudir a los cabarés y cafés cantantes⁵⁵. Y por eso comenzó el difícil proceso de catalanización mediante la sardana y los orfeones. Como declaró muy sucintamente un catalanista: «els hermosos cants de la terra han d'ésser l'arma principal pera combatre l'flamenguisme»⁵⁶. El Centre Català Vilafranquí también inició una campaña contra lo que consideraba inmoralidad, centrándose en denunciar la prostitución, así como el cante y el baile flamencos⁵⁷. Sin embargo, más que censurar el flamenco e incrementar fuera del Barrio Chino el número de espacios disponibles para entonar y bailar canciones «tradicionales» catalanas, los catalanistas aumentaron su visibilidad mediante la publicación de revistas dedicadas específicamente a la instrucción de las masas en las manifestaciones musicales catalanas.

Lluís Millet, director de una de las primeras y más destacadas publicaciones de ese tipo, *La Revista musical catalana*, boletín mensual del Orfeó Català, explicaba cuidadosamente a sus lectores los objetivos de la publicación: engendrar «l'amor y'l sentiment de las cosas de la terra, que són cosas nostras fins arran de l'ànima . . .»; constituir la en «glosa» de las canciones catalanas; «resucitar... aquesta lletra morta dels arxius»; y, sobre todo, «donar compte del moviment de las societats chorals catalanas, sobre tot d'aquestas més modernes que segueixen las petjadas de l'Orfeó Català . . . a fer art noble y català pera Catalunya»⁵⁸.

La necesidad de inculcar el nacionalismo catalán nunca estuvo lejos de las pretensiones de quienes escribían en esas revistas. Una vez más, en un artículo sobre la sardana, Millet, al reflexionar sobre la idea de una música o un baile de carácter regional o nacional, opuesto a un baile «universal», afirmaba que los bailes que entonces se consideraban universales habían sido en su momento regionales y que reflejaban la «expressió mímica de la característica de una raça», pero que su proceso de universalización los había «descolorit», llevándolos a perder su «sana sinceritat primitiva». Al preguntarse si la sardana llegaría a convertirse alguna vez en un baile universal, Millet proclamaba enérgicamente que no: «Ella ha d'esser nostra i de ningú més», porque de no ser así se volvería «indigna». En realidad, en lo que parece una andanada contra el flamenco y bailes afines, proclama que «Hem de voler-la ben nostra per a fer la guerra a la dansa barroera i sensual, per a conservar la sanitat de

⁵⁵ MARFANY, 1995: 313. GABRIEL, 1998: 103-104.

⁵⁶ Bon Jan, «Purificació», *La Renaixensa*, 14 de mayo de 1899, citado en MARFANY, 19 (Barcelona, 1987), pp. 85-113: 99.

⁵⁷ HIDALGO GÓMEZ, 1995: 32.

⁵⁸ Lluís Millet, «Per què?», *Revista musical catalana*, 1, nº 1, enero de 1904: 1-2.

nostre jovent y l'alegria de nostres vellets». La «varietat de ritmes» de la sardana y otras de sus grandes cualidades le proporcionan «un no sé què de primitiu i fort que ens refà del decadentisme modern!». Finalmente, para él la sardana era un baluarte contra la decadente sociedad moderna: «Músics catalans, novells cantaires del esplèndid renaixement de nostra terra, feu de la sardana una forma predilecta de vostra inspiració, així, en aquell vas se farà rànica, com vi novell en bóta vella, i agafarà regust i sentor de la terra vostra i serà guardada de del decadentisme modern»⁵⁹.

Casi veinte años después, todavía continuaba la pugna por convertir la sardana en *el* baile nacional. Otras revistas musicales como *Ritme* exponían abiertamente sus objetivos nacionalistas: «tindrà cura de portar a terme l'encoratjament a les joventuts i àdhuc a tots els catalans que sentin els anhels de germanor i vulguin rivalitzar amb els sentiments de catalanitat . . . el contacte de la sang catalana els lligui espiritualment i palesin a tothora els conscients deures de ciutadania»⁶⁰. De hecho, durante el periodo 1900-1936 se asistió a una proliferación de revistas destinadas a cultivar el amor a los cantos y bailes catalanes. Una muestra de esas publicaciones da fe de su entrega a la causa: *La Aurora: órgano de la Asociación de los Coros de Clavé*; *Catalunya Nova*; *Resorgiment: Portanveu de la Unión de Sociedades Corales y Orfeones de Clavé*; *Butlletí de l'Orfeó de Sants*; *Orfeó Levant*; *Revista Catalana de Música*; *La Sardana*⁶¹.

Como se señala a continuación, el número de las publicaciones dedicadas a las sardanas, los orfeones y el canto coral se incrementó de modo espectacular entre 1900 y 1930⁶².

	1900	1910	1920	1930
Publicaciones periódicas musicales dedicadas a la sardana y los orfeones	4	4	38	25
Publicaciones periódicas musicales dedicadas a otros tipos de música	6	13	19	15

⁵⁹ Lluís Millet, «La Sardana», *Revista musical catalana*, 21, septiembre de 1905: 181-182.

⁶⁰ *Ritme*, nº 1, 2 de mayo de 1923: 3.

⁶¹ FUSTER I SOBREPÈRE, 2002. Entre 1821-1926 hubo seis revistas llamadas *La Sardana*, de distinta duración, TORRES MULAS, 1991: 733-736.

⁶² La tabla se ha reformulado a partir de TORRES MULAS, 1991: 836. Lamentablemente, no he logrado acceder a estadísticas de difusión de estas revistas.

El papel de los extranjeros en el auge del flamenco

Aunque las iniciativas de los nacionalistas para fomentar el catalanismo cultural mediante los coros y los orfeones (entre otras prácticas culturales que no vamos a analizar aquí) alcanzaron grandes éxitos, logrando insuflar en la población catalana de Barcelona y en el conjunto de Cataluña una mayor conciencia de la identidad catalana, la identidad andaluza de Barcelona tampoco dejó de existir. De hecho, es probable que se fortaleciera gracias tanto al incremento de la inmigración de andaluces y de extranjeros durante la Gran Guerra como a la instauración de la dictadura de Primo de Rivera en 1923⁶³. Esta confluencia de personas y acontecimientos condujo a una Barcelona de identidad polifacética que, aun siendo orgullosamente catalana, no dejaba de mantener por ello un vínculo ambivalente y en ocasiones cómicamente resignado con el flamenco.

El estallido de la Primera Guerra Mundial supuso otra gran transformación para el carácter de Barcelona. La neutralidad de España durante la contienda, unida al hecho de que Barcelona fuera refugio de ciudadanos de las naciones contendientes, hizo que muchos de los barceloneses disfrutaran de una relativa prosperidad económica y que participaran en nuevas y cosmopolitas formas de esparcimiento. Como Barcelona era la urbe más industrializada de España, fue la que más se benefició del comercio con los contendientes. Igualmente, Barcelona se convirtió en ciudad de residencia de artistas e intérpretes europeos, ya que, entre las pertenecientes a países no beligerantes, era de las más cercanas a París, capital cultural de Europa. La afluencia de extranjeros trajo consigo a nuevos intérpretes y nuevas formas de entretenimiento, y también a numerosos críticos culturales que, mediante obras de ficción y ensayísticas que proliferaron durante la década de 1920, informaban a sus respectivos países de los descubrimientos que hacían en la ciudad. Y fueron este contacto con los extranjeros y el desarrollo de los diferentes sectores del mundo del entretenimiento los factores que acentuaron diversas tensiones presentes en la identidad catalana. Puede que los nacionalistas catalanes denigraran el flamenco por considerarlo demasiado español, demasiado degenerado y de lo más anticatalán, pero los espectáculos procedentes de lugares como

⁶³ Según Pere Gabriel, Barcelona se desvió de la senda de la castellanización gracias a la entrada de extranjeros durante y después de la Primera Guerra Mundial, que creó una ciudad cosmopolita. Por otra parte, la represión del nacionalismo catalán durante la dictadura de Primo alimentó una cultura de resistencia catalana que también ayudó a debilitar la cultura castellana, sobre todo en el Paralelo. Yo afinaría más y diría que el cosmopolitismo debilitó *tanto* la identidad nacional catalana *como* la castellana, que uno de los rasgos definitorios de la modernidad es el triunfo de las identidades cosmopolitas sobre las de carácter nacional o regional. GABRIEL, 1994: 101.

París y los Estados Unidos —cabarés, salas de baile, clubes de jazz, etc.— eran desde luego muchísimo más subidos de tono que los cafés cantantes. Quizá, el hecho de que los barceloneses se consideraran más europeos que españoles les hiciera más proclives a aceptar que el «cosmopolitismo» de los cabarés y clubes de jazz iba ligado a su carácter singularmente urbano y avanzado, opuesto al de los cafés cantantes, claramente relacionados con una España degenerada y atrasada.

En lo tocante al flamenco, la interacción entre extranjeros, catalanes, castellanos y andaluces en la Barcelona de entreguerras creó una especie de «bucle de retroalimentación». Dicho de otro modo, los nacionalistas catalanes intentaron cultivar y mantener una identidad nacional diferenciada, opuesta a las fuerzas favorables a las culturas castellana y andaluza que operaban.⁶⁴ Al mismo tiempo, los extranjeros, sobre todo ingleses y franceses, cuya fértil imaginación habían azuzado años de lectura de obras relativas tanto a la cultura andaluza como a los bajos fondos de Barcelona, visitaban esta ciudad creyendo que estaba en Andalucía y esperando participar en la vida del Barrio Chino. Después relataban en sus obras los espectáculos de vicio a los que habían asistido durante su estancia y otros, que habían leído esos textos, iban a Barcelona en busca de las mismas experiencias y haciendo caso omiso de cualquier cosa que pudiera contradecir sus ideas preconcebidas sobre la ciudad. Los barceloneses, por lo menos los que tenían la vista puesta en el negocio, creaban entonces espectáculos que reforzaban la idea de la «rosa de fuego» que tenían los extranjeros⁶⁵. El anarquista A. Bueso recuerda que llevó a varios amigos al Barrio Chino porque sentían «la morbosa curiosidad que sienten las personas llamadas decentes por saber cómo viven las “gentes maleantes”». Su amigo Alfredo «sabía bien que, en general, todo aquel barrio estaba montado como un teatro para “epatar” a los incautos...»⁶⁶.

Los autores catalanes de las décadas de 1920 y 1930 se quejaban del daño que causaban los visitantes y escritores extranjeros a Barcelona, por centrarse únicamente en el vicio de la ciudad o por verla a través del prisma de estereotipos andaluces⁶⁷. El periodista catalán Andreu Avel·lí Artís relataba la histo-

⁶⁴ Para un análisis del «proyecto nacionalista autoritario» de Primo de Rivera y su utilización de Andalucía como símbolo de la «gozosa España», véase QUIROGA, 2007: 172-173.

⁶⁵ En realidad, se podrían establecer cómicos paralelismos entre la escenografía de la llamada «pequeña Andalucía» de las décadas de 1920 y 1930 y el film *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga (1953).

⁶⁶ BUESO, 1978: 74.

⁶⁷ De esta clase de cronistas de Barcelona, uno de los primeros y más famosos, Alfred de Musset, ni siquiera había estado en la ciudad. Lo cual no impedía que escribiera: «Avez-vous vu dans Barcelona una andalouseau teint bruni?» (del poema «L' Andalouse», 1830). Para varios críticos catalanes, las palabras de Musset eran, como mínimo, molestas. Uno se atrevió

ria de un hombre que había organizado un magnífico recorrido por las principales atracciones de la ciudad, entre ellas sus iglesias, parques y los edificios de Gaudí, para un amigo francés, pero que lo único que éste quería era ir a La Criolla, el local del Barrio Chino especializado en números de cabaret interpretados por homosexuales y travestidos. El periodista escribía que «Comprengüem perfectament la ferida que el seu orgull de barceloní civilitzat havia rebut en veure com un estranger preferia més respirar l'atmosfera d'un bar dels barris baixos, que no pas embadalir-se en la contemplació de les nostres pintures romàniques». Artís continuaba explicando que, además de los espectáculos de flamenco creados para turistas, escritores como René Bizet (*Avez-vous vu dans Barcelone?*), Paul Morand, (*La nuit catalane*), Francis Carco, (*Printemps d'Espagne*), y Henry de Montherland, (*La petite Infante de Castille*) contribuyeron enormemente a la sed de exotismo barcelonés de los extranjeros. En su opinión Paul Morand fue el autor que mejor combinaba ese «cock-tail 'Barcelona que se serveix en el bar de l'Europa pintoresca, escriu-riem: Unes gotes de tipisme andalús i unes gotes d'anarquisme, barrejades amb el líquid tèrbel dels baixos fons de tot port de mar. Es remena ben bé i queda a punt de servir»⁶⁸. Evidentemente no se equivocaba mucho, como puede apreciarse en este fragmento de *La nuit catalane* [Noche catalana] de Morand: «Las detonaciones... cesaron al fin... Barcelona era una vez más lo que allí se ve: una ciudad para el dinero y el vicio, la ciudad de los burdeles llenos de muchachas menores de edad, de las fotografías obscenas, de los instrumentos ortopédicos para el placer, que oculta su antigua alma inquisitorial detrás de anuncios fluorescentes ... »⁶⁹.

A pesar de las quejas de los periodistas, emprendedores andaluces y catalanes contaban, tanto con la sed de «misterio andaluz» barcelonés que mostraban los extranjeros como con su deseo de «ir de pobres» para levantar palacios del entretenimiento destinados a turistas dispuestos a pagar. El más famoso de ellos fue el Villa Rosa, un amplio local que, fundado por el guitarrista flamenco catalán Miguel Borrull y situado en la calle Arc de Teatre número 3, era un espacio fronterizo entre el Barrio Chino y las Ramblas, una zona más respetable. Antes de 1915 el local se conocía con el nombre de Can Maciá. Su propietario era un gitano⁷⁰ que, aunque no contrataba a artistas, sí

a decir que «L'andalusa barcelonina de Musset ha fet més mal que una pedregada». *Andreu Avel·lí Artís*, «La Llegendada de Barcelona», *L'Opinió*, 1933: 1 y 4.

⁶⁸ Artís, «La Llegendada de Barcelona», *L'Opinió*, 1933: 4.

⁶⁹ MORAND, 1984: 89-90.

⁷⁰ Entiendo que el término «gitano» tiene un carácter problemático, por su connotación de insulto de carácter étnico. Sin embargo, como los textos del periodo siempre aluden a los romaníes llamándolos «gitanos», e incluso hoy en día, dentro del flamenco, los intérpretes casi siempre se refieren a sí mismos de ese modo, he optado por seguir utilizando esa palabra.

permitía a los «aficionados al cante» que había entre su clientela subirse a cantar al escenario. Borrull, que según un escritor era «también gitano, pero completamente comercializado», compró el local en 1915 y lo transformó en un amplio café cantante dedicado al flamenco⁷¹. El Villa Rosa llegó a su apogeo durante las décadas de 1920 y 1930 gracias a la contratación de grandes talentos del circuito flamenco más comercial, que en ese momento estaba cobrando gran difusión en España y Latinoamérica⁷². En realidad, muchos periodistas apuntaron que el Villa Rosa se había convertido en parada obligada para cualquier turista: «El Tibidabo, Montserrat, la Sagrada Familia, Montjuic, la casa Milà . . . i Villa Rosa»⁷³. El Villa Rosa acogió a algunas de las principales estrellas flamencas del momento, figuras como Juana «la Macarrona» y la Niña de los Peines, pero para quienes despreciaban la comercialidad o para los que deseaban que el flamenco, sus intérpretes y los turistas que atraían simplemente desaparecieran, el Villa Rosa era una gigantesca ridiculez.

Según los contemporáneos que escribían sobre ese local, su atractivo radicaba en la seguridad que proporcionaba y en su carácter comercial. Aunque estaba situado justo en el límite del Raval y albergaba suficiente color local para los turistas y los integrantes de la «Barcelona oficial» -la calle no carecía de zonas oscuras, edificios sucios, callejones con olor a orín, prostitutas ofreciendo sus servicios y perros o gatos sarnosos-, no dejaba de estar cerca de las Ramblas y cualquier turista asustado podía escapar rápidamente en caso de necesidad: «Villa Rosa és una concessió magnífica que Barcelona fa a l'estranger. Posseeix tot el misteri, tot l'inconfort i la manca de netedat precisos per tal que el turista típic no se senti defraudat»⁷⁴.

Los críticos que escribían sobre el Villa Rosa apuntaban su condición «teatral», en dos sentidos literales: por una parte, había actuaciones sobre un escenario y, por otra, Borrull y su familia también se las arreglaban para montar situaciones que dieran a los turistas la sensación de haber disfrutado de una auténtica experiencia en el Barrio Chino⁷⁵. El mejor ejemplo de la fun-

⁷¹ BUESO, 1978: 76-77.

⁷² Ésta era la época de la *Ópera flamenca*, una vertiente del flamenco que comenzó a apartarse de los cafés cantantes para acceder a escenarios de mayores dimensiones como teatros y plazas de toros. BLAS VEGA, 25 (1999): 5-20. GÓMEZ-GARCÍA PLATA, 2005: 21. La Villa Rosa se volvió todavía más comercial después de la muerte de Borrull en 1926.

⁷³ PLANES I MARTÍ, 2001: 69. El ensayo del que se ha tomado la cita se publicó originalmente en *Mirador* el 28 de marzo de 1929: 2. Esta sensación se repite en «Las informaciones de actualidad: un rincón de Andalucía en Barcelona», *El Escándalo*, 1926: 4-5. BUESO, 1978. GASCH, 1957.

⁷⁴ PLANES I MARTÍ, 2001: 70.

⁷⁵ Para un análisis del «montaje» que rodea el turismo, véase, por ejemplo, MACCANNELL, 1976. URRY, 2002. Gasch aconsejaba a quienes quisieran tener una auténtica experiencia flamenca que dejaran de lado el Villa Rosa, porque en realidad era un cabaré organizado para turistas que todo lo convertía en una españolada (GASCH, 1957: 70).

ción «teatral» del Villa Rosa se encuentra en el relato de A. Bueso. Bueso describe una bronca especialmente organizada para extranjeros pudientes: lo que solía ocurrir es que un parroquiano del Villa Rosa que quería hacerle pasar un buen rato a un turista pagaba por adelantado cierta cantidad, que cubría el montaje de la pelea y cualquier daño que ésta ocasionara. El que sufragaba la farsa debía mostrarse sorprendido cuando tuviera lugar. El montaje siempre ocurría durante el último número del espectáculo, en torno a las 2 de la mañana, porque ese era el más caro de la noche. Una bailarina, generalmente una gitana que trabajaba en el local, se sentaba a la mesa del encandilado turista y comenzaba a hablar y coquetear. Si el cliente la tocaba, ella protestaba diciendo que su hombre era celoso y que podía enfadarse de verdad. Pero quizá el cliente no dejara de tocarla. En ese momento, se acercaba a la mesa un gitano y empezaba a gritar a su «novia», ordenándole que se fuera de la mesa. Entonces ella protestaba y le decía que se tranquilizara, que esos caballeros no estaban haciendo nada malo. El gitano repetía su «solicitud». Más gritos. Los extranjeros comenzaban ya a comprender de qué iba el altercado y el caballero, intentado comportarse como tal, pedía a la gitana que tomara asiento. Entonces se iniciaba la trifulca. El «novio» gitano agarraba al caballero de la solapa. Muchas sillas y mesas caían por el suelo, y se rompían vasos y botellas. De repente, podía aparecer una navaja y las mujeres comenzaban a gritar «Por Dios, Manué, ¡no nos pierdas a todos! ¡Piensa en tus hijos! ¡No te pierdas por culpa de una mala mujer!». Cuando la escena había seguido su curso, aparecía Borrull, que, colocándose entre los pendencieros, decía en tono imperativo: «¡Basta ya! ... Tú, Manuel, a guardar ese arma y a marcharte a casa...». Después pedía disculpas a los clientes, pero que no se puede jugar con las emociones de los calés. Se ofrecía a devolver el dinero: «Váyanse a casa. Aquí no ha ocurrido nada». Como esto solía acabar con las hostilidades, a continuación lo normal era que todos compartieran unos tragos, «no siendo raro que los franceses, ingleses o americanos, se sintieran fraternales y besaran en las mejillas a todos los gitanos y gitanas, acabando todo de la mejor manera». En ocasiones esta forma de solucionar las cosas fallaba. El cliente se alteraba y Borrull tenía que llamar a la policía del Cuartel de Atarazanas. Entonces Borrull pedía a los agentes que, para no mancillar la reputación del local, no fueran «demasiado severos» con esos clientes que habían pagado. La policía, siempre que estos hubieran realmente pagado, los dejaba irse, y estos se quedaban con la sensación de haber salido bastante de rositas. A continuación, cuando los clientes ya se habían marchado, Borrull, los policías y los artistas se tomaban unos vinos, y posteriormente Borrull, al irse los agentes, les deslizaba alguna propina, poniendo así fin a la actuación de la noche⁷⁶.

⁷⁶ BUESO, 1978: 77-79. A esa clase de «actuación» también se podía asistir en La Bodega Andaluza y en el Rincón de Andalucía.

Turistas y miembros de la Barcelona oficial que visitaban esos conocidos cafés cantantes abandonaban dichos establecimientos después de tener experiencias «auténticas», pero no demasiado peligrosas, sobre la vida en los confines más duros de la ciudad. Además, de este modo los tópicos sobre la Barcelona andaluza seguían perpetuándose, a pesar de los esfuerzos que los nacionalistas catalanes hacían por erradicarlos.

El paso definitivo del proceso de *andalucización* de Barcelona tuvo lugar cuando la ciudad alojó la Exposición Internacional de 1929 y con el montaje del Pueblo Español⁷⁷, escenografía de corte rural de las regiones españolas para el turista, que ahora podría visitar toda España sin necesidad de *visitar* realmente todo el país⁷⁸. La Exposición se había programado inicialmente para 1917, pero la Primera Guerra Mundial había obligado a los organizadores a renunciar por el momento a la idea. Antes de 1917, los organizadores de la muestra ya habían pensado en algo que, parecido al Pueblo Español, haría sin embargo más hincapié en la arquitectura catalana que en otras tradiciones españolas. Pero cuando se retomó el diseño de la Exposición durante la dictadura de Primo de Rivera, el nacionalismo español pasó a ocupar un primer plano⁷⁹: «Todos los elogios llegan a la cumbre frente al "Pueblo Español"... todos están de acuerdo en afirmar su categoría extraordinaria... Pero hay algo más. Algo que satisface plenamente a turistas y no turistas, a cultos e incultos, a nacionales y extranjeros. Es el culto al detalle...»⁸⁰. Aunque las diversas regiones españolas aparecían de modo estereotipado y con una asombrosa profusión de detalles, parece que la parte andaluza fue la que suscitó más atención de los medios.

Inicialmente, los nuevos planes para el Pueblo Español carecían de una parte andaluza porque en la comisión organizadora muchos se temían que restara protagonismo a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que tendría lugar a la vez. No obstante, el rey Alfonso XIII insistió en que Andalucía estuviera presente en ese pintoresco retablo del regionalismo español⁸¹. Por fortuna para el turismo español y catalán, los organizadores acataron los deseos del rey, proporcionando las españoladas que tanto gustaban a visitantes nacionales y extranjeros. En la zona de Andalucía figuraba el Patio del Farolillo

⁷⁷ El Pueblo Español se componía de «115 ejemplos interconectados de arquitectura popular y monumental española», MENDELSON, 2005: 4.

⁷⁸ El Pueblo Español todavía se alza en el espacio que en su día ocupó la Exposición de 1929.

⁷⁹ Para conocer análisis sobre el cambio de planes para el Pueblo Español y sobre la discusión que suscitaron los opuestos discursos de los nacionalismos español y catalán, véanse DAVIDSON, 2009. MENDELSON, 2005: 1-37. MARTÍNEZ y OTROS, 1989.

⁸⁰ «El Pueblo Español», *Diario Oficial de la Exposición Internacional, Barcelona, 1928*, 9, 1929.

⁸¹ MENDELSON, 2005: 17.

que, según la irónica y divertida reacción del periodista Josep Planes i Martí, desempeñó un brillante papel en la Exposición: «Representa, d'un sol cop, tota la llegenda negra i la llegenda roja de l'Espanya: Carmen, guitarres, mançanilla, flamencs i capellans aficionats als toros»⁸². El pabellón de Andalucía tenía en su interior un tablao para organizar actuaciones flamencas y, como cabía esperar, fue la familia Borrull, del famoso Villa Rosa, la que se ocupó del local y de los artistas que en él actuarían. Borrull contrató a numerosos gitanos del barrio barcelonés de Somorrostro (hoy desaparecido), a la prometidora bailaora Carmen Amaya y a muchos de sus parientes, para actuar ante multitudes enfervorizadas⁸³. Algunos críticos, incluso los catalanes que se consideraban aficionados al flamenco, se quejaron de que las actuaciones flamencas no eran más que números *kitsch* para el turista «que paga, i paga bé», y que los intérpretes eran sólo eso, intérpretes, no los cantaores y bailaores que actuaban en antros desconocidos para turistas, que «canten i ballen per a ells. No per als altres»⁸⁴. Con todo, parece que el pabellón de Andalucía fue de los que más aceptación tuvo, lo cual llevó a Planes i Martí a señalar que en Barcelona la gente debía estar en extremo contenta con ese pabellón folclórico y tópico. Para el periodista, la explotación de la española generaba pingües beneficios. Como él decía, era un «buen negocio». A Planes le parecía admirable que España y los españoles hubieran acertado con la construcción del pabellón, y no veía nada malo en la explotación del tópico si de ese modo se llenaban las arcas adecuadas⁸⁵.

Y así ocurrió, con creces. No sólo el pabellón andaluz y su tablao generaron publicidad y beneficios, tanto para los catalanes como para los españoles, sino que ese éxito se alcanzó en una época en la que España entraba en una más de sus fases de agitación política: la transición desde la dictadura de Primo a la Segunda República. No sólo eso, también supuso el lanzamiento internacional de Carmen Amaya, una de las mejores y más destacadas bailaoras de la historia. Después de su presentación en la Exposición Internacional, hizo giras por el extranjero y protagonizó numerosas películas, mostrando su talento al mundo entero y haciendo que el público del exterior se quedara con ganas de asistir a más actuaciones flamencas. Además, como Amaya siempre se identificó como gitana de raíces andaluzas y también como barcelonesa, cerró la brecha entre Andalucía y Cataluña⁸⁶. El flamenco se integró totalmente en el paisaje físico y sonoro de Barcelona. Aunque la Guerra Civil Es-

⁸² PLANES I MARTÍ, 2001: 141.

⁸³ BOIS, 1994: 38.

⁸⁴ GASCH, 1957: 70.

⁸⁵ PLANES I MARTÍ, 2001: 141.

⁸⁶ Para profundizar en la figura de Carmen Amaya, véase BOIS, 1994. GASCH y PRUNA, 1946. GASCH, 1957. HIDALGO GÓMEZ, 1995 y 1998.

pañola y sus secuelas cambiarían por completo el panorama del entretenimiento en España, en vísperas de la contienda estaba claro que el baile y el cante flamencos estaban tan en su elemento en Barcelona como en Andalucía, y, lo que es más importante, que en Barcelona esas manifestaciones se encontraban tan cómodas como la sardana.

Traducción de Jesús Cuéllar Menezo

BIBLIOGRAFÍA

- Abelló i Güell, Teresa; Casassas i Ymbert, Jordi y Riquer i Permanyer, Borja de, *L'època dels nous moviments socials: 1900 - 1930*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1995.
- Álvarez, Sandra, *Tauromachie et flamenco, polémiques et clichés: Espagne, fin XIXe-début XXe*, recherches et documents - Espagne, París, L'Harmattan, 2007.
- Amigó i Anglès, Ramon; Anguera i Nolla, Pere y Riquer i Permanyer, Borja de, *La consolidació del món burgès: 1860 - 1900*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1996.
- Anderson, Benedict R., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, Verso, 1991.
- Applegate, Celia y Potter, Pamela Maxine, *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Aviñoa Pérez, Xosé, «El teatro líric catalá: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària», *Anales de Literatura Española*, 15 (Alicante, 2002): 223-229.
- Aviñoa Pérez, Xosé, «Choral Singing in the 19th and 20th Centuries», *Catalan Historical Review*, 2 (Barcelona, 2009): 83-93.
- Balcells, Albert y Walker, Geoffrey J., *Catalan Nationalism: Past and Present*, Nueva York, St. Martin's Press, 1996.
- Billig, Michael, *Banal Nationalism*, Londres y Thousand Oaks, Calif., Sage, 1995.
- Blas Vega, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1987.
- Blas Vega, José, «Recorrido por la Barcelona de los cafés cantantes y colmaos flamencos», *La Caña*, 25 (Sevilla, 1999): 5-20.
- Blas Vega, José, *El flamenco en Madrid*, Córdoba, Almuzara, 2006.
- Bohman, Philip Vilas, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, ABC-CLIO WORLD MUSIC SERIES, Santa Bárbara, Calif., ABC-CLIO, 2004.
- Bois, Mario, *Carmen Amaya o La danza del Fuego*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- Bueso, Adolfo, *Recuerdos de un cenetista*, Barcelona, Ariel, 1978.

- Cabañas Guevara, Luis, *Biografía del Paralelo, 1894-1934: recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bullicioso de Barcelona*, Barcelona, Ediciones Memphis, 1945.
- Carbonell i Guberna, Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya, 1850-1874*, Cabrera del Mar, Galerada, 2000.
- Cobo, Eugenio, «Los escritores catalanes del siglo XIX ante el flamenco», *El Candil*, 129 (Jaén, 2001).
- Connell, John y Gibson, Chris, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Londres, Routledge, 2003.
- Curtis, Benjamin W., *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst, N.Y.: Cambria Press, 2008.
- Davidson, Robert A., *Jazz Age Barcelona*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Ealham, Chris, «An Imagined Geography: Ideology, Urban Space, and Protest in the Creation of Barcelona's "Chinatown" c. 1835-1936», *International Review of Social History*, 50/3 (Cambridge, 2005): 373-397.
- Ealham, Chris, *Class, Culture, and Conflict in Barcelona, 1898-1937*, Londres, Routledge, 2005 [ed. cast.: *La lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*, Madrid, Alianza Editorial, 2005].
- Fradera, Josep Maria, *Cultura nacional en una sociedad dividida: Cataluña, 1838-1868*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- Frolova-Walker, Marina, *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*, New Haven, Yale University Press, 2007.
- Fuster i Sobrepere, Claudi, *Catàleg de la premsa musical barcelonina: dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939)*, Barcelona: Arxiu Municipal, 2002.
- Gabriel, Pere, «La Barcelona obrera y proletaria», en Alejandro Sánchez Suárez (ed.), *Barcelona, 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Gabriel, Pere, «Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936», en José Luis Oyón (ed.), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerres, 1918-1936*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998: 99-126.
- Gasch, Sebastià, *Barcelona de nit*, Barcelona, Editorial Selecta, 1957.
- Gasch, Sebastià y Pruna, Pere, *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946.
- Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983 [ed. cast.: *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988].
- Gómez García, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1998.
- Gómez-García Plata, Mercedes, «El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta», en Marie Salgues, Serge Salaün y Evelyne Ricci (coords.), *La escena española en la encrucijada, 1890-1910*, Madrid, Fundamentos, 2005: 101-124.

- Gómez-García Plata, Mercedes, «Culture populaire et loisir citadin: les cafés cantantes de 1850 à 1900», en S. Salaün y F. Etienvre, eds., CREC, *Les travaux du CREC en ligne*, 2, [en línea] febrero de 2006. <http://crec.univ-paris3.fr/articlesenligne.php/>.
- Hess, Carol A., *Manuel de Falla and Modernism in Spain: 1898-1936*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2001.
- Hidalgo Gómez, Francisco, *Carmen Amaya: cuando duermo sueño que estoy bailando*, Barcelona, Libros PM, 1995.
- Hidalgo Gómez, Francisco, *Sebastià Gasch: el flamenco y Barcelona*, Barcelona, Carena, 1998.
- Hidalgo Gómez, Francisco, *Como en pocos lugares: noticias del flamenco en Barcelona*, Barcelona, Carena, 2000.
- Hobsbawm, Eric J. y Ranger, Terence O., *The Invention of Tradition*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1983 [ed. cast.: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002].
- Jackson, Jeffrey H. y Pelkey, Stanley C., *Music and History: Bridging the Disciplines*, Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2005.
- Jordan, David P., *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*, Nueva York, Free Press, 1995.
- Kaplan, Thelma, *Red City, Blue Period: Social Movements in Picasso's Barcelona*, Berkeley, University of California Press, 1992 [ed. cast.: *Ciudad roja, periodo azul: los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*, Barcelona, Península, 2003].
- Kelly, Barbara L., *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008.
- López, Guillermo, *Barcelona sucia. Artículos de malas costumbres*. Barcelona, Registro de higiene [s.a.].
- MacCannell, Dean, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Nueva York, Schocken Books, 1976 [ed. cast.: *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona, Melusina, 2003].
- Madrid, Francisco, *Sangre en Atarazanas*, Barcelona, Edic. La Flecha, 1926.
- Marfany, Joan-Lluís, «Al damunt dels nostres cants...: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle», *Recerques*, 19 (Barcelona, 1987): 85-113.
- Marfany, Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona, Empúries, 1995.
- Martí, Josep, «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain», *Yearbook for Traditional Music*, 29 (Canberra, 1997): 107-140.
- Martínez, Silvio y otros, *El Pueblo Español*, Barcelona, Lunwerg, 1989.
- Mendelson, Jordana, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2005.
- Morand, Paul, «Catalonian Night», en *Fancy Goods; Open All Night*, trad. de Ezra Pound, Nueva York, New Directions, 1984 [ed. original francesa: *Ouvert la Nuit*, 1922; ed. cast.: *Abierto de noche*, Madrid, Renacimiento, 1924].

- Olsen, Donald J., *The City As a Work of Art: London, Paris, Vienna*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Oyón, José Luis, *La quiebra de la ciudad popular: espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerra*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- Planes i Martí, Josep Maria, *Nits de Barcelona*, Colección *Perfils*, 25, Barcelona, Proa, 2001.
- Pollock, Griselda, «Modernity and the Spaces of Femininity», en Pollock, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988;
- Quiroga, Alejandro, *Making Spaniards: Primo de Rivera and the Nationalization of the Masses, 1923-30*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007 [ed. cast.: *Haciendo españoles: la nacionalización de las masas en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008].
- Riquer i Permanyer, Borja de, *Història, política, societat i cultura dels països catalans*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995.
- Riquer i Permanyer, Borja y otros, *Història de la Catalunya contemporània*, Barcelona, Pòrtic, 1999.
- Romero Maura, Joaquín, *La rosa de fuego: el obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Madrid, Alianza, 1989.
- Rusiñol, Santiago, *Obres completes*, Barcelona, SAHIE, 1947.
- Salaün, Serge, *El cuplé, (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Schorske, Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Nueva York, Knopf, 1979 [ed. cast.: *Viena fin de siècle: política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981].
- Serrano, Carlos y Salaün, Serge, *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.
- Smith, Anthony D., «The Origins of Nations», en Geoff Eley y Ronald Grigor Suny (eds.), *Becoming National: A Reader*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.
- Smith, Anthony D., *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998 [ed. cast.: *Nacionalismo y modernidad: un estudio crítico sobre las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Tres Cantos, Istmo, 2000].
- Sopeña Ibáñez, Federico, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Ediciones Rialp, 1958.
- Soria y Puig, Arturo y Cerdà, Ildefonso, *Cerdà: las cinco bases de la teoría general de la urbanización*, Madrid, Electa, 1999.
- Spencer, Philip y Wollman, Howard, *Nations and Nationalism: A Reader*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2005.
- Tatjer, Mercedes, «Els barris obrers del centre històric de Barcelona» en José Luis Oyón, *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras, 1918-1936*, Barcelona, CCCB, 1998; 13-45.

- Torras i Bages, Josep, *La tradició catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- Torres Mulas, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España: (1812 - 1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio General*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- Ullman, Joan Connelly, *La Semana Trágica*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972.
- Uría, Jorge, «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española», *Historia Social*, 81 (Valencia, 2001): 89-111.
- Urry, John, *The Tourist Gaze*, Londres, Thousand Oaks, California, Sage Publications, 2002.
- Villar, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino, 1900-1992*, Barcelona, La Campaña, 1996.
- White, Harry y Murphy, Michael, *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork, Irlanda, Cork University Press, 2001.
- Young, Clinton D., «Theatrical Reforms and the Emergence of Mass Culture in Spain», *Sport in Society*, 11/6 (Lancashire, 2008): 630-642.

Recibido: 18-05-2011

Aceptado: 23-05-2012