

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT DE HISTÒRIA DE L'ART

EL FENÒMENO MUSICAL DE LOS GITANOS CATALANES

MARÍA JESÚS CASTRO

DOCTORAT
MÚSICA A L'ESPANYA CONTEMPORÀNIA
DEA · 2008



“Pero ¿Qué importa el préstamo y qué importa su origen, si está ‘agitanado’, utilizado a la manera ‘gitana’? Vestidos, casa, caravana, rituales de vida y de muerte, música, oficios... Hay un ‘look’ gitano. Hay, más allá de las apariencias, un estilo de vida”

J.P. Liégeois

Foto portada: Músicos y bailarinas roma del Rajasthan

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA | 4 |
| 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 4 |
| 1.2. METODOLOGÍA | 7 |
| 2. LOS GITANOS CATALANES | 9 |
| 2.1. ORÍGENES Y PRIMEROS ASENTAMIENTOS DE LOS GITANOS | 9 |
| 2.2. LOS GITANOS EN ESPAÑA | 12 |
| 2.3. LOS GITANOS EN CATALUÑA | 15 |
| 3. EL GITANISMO | 21 |
| 3.1. EL PROTOGITANISMO DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII | 22 |
| 3.2. EL GITANISMO DEL SIGLO XIX | 27 |
| 4. LA MÚSICA DE LOS GITANOS CATALANES Y EL FOLCLORE PAYO CATALÁN... | 35 |
| 4.1. EL FENÓMENO MUSICAL DE LOS GITANOS CATALANES | 35 |
| 4.2. PRESENCIA DE "LO GITANO" EN EL FOLCLORE PAYO CATALÁN | 37 |
| 5. EL FLAMENCO EN CATALUÑA | 45 |
| 5.1. LA PROTOHISTORIA DEL FLAMENCO EN CATALUÑA | 46 |
| 5.2. LOS TEATROS Y LOS CAFÉS CANTANTES | 49 |
| 5.3. LOS COLMAOS Y LOCALES NOCTURNOS (1920-1940/50) | 54 |
| 6. LOS PRIMEROS ARTISTAS GITANO CATALANES FLAMENCOS | 61 |
| 6.1. LA GUITARRA | 62 |
| 6.2. EL BAILE | 65 |
| 7. LOS ESTILOS FLAMENCOS Y LOS MODELOS GITANO CATALANES ... | 68 |
| 7.1. LOS ESTILOS FLAMENCOS DE RITMOS CUATERNARIOS: LA RUMBA Y EL GARROTÍN | 68 |
| 7.2. LOS MODELOS GITANO CATALANES: LA RUMBA Y EL GARROTÍN..... | 72 |
| CONCLUSIONES | 77 |
| BIBLIOGRAFÍA | 84 |
| ANEXOS | 94 |

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

ESTUDIOS TEÓRICOS SOBRE LA IDENTIDAD GITANA

En el estado de la cuestión se pretende observar los estudios que se han realizado en relación con la identidad del pueblo gitano, como grupo étnico minoritario, en especial aquellos relacionados con la formación de identidades a través de la música.

El estudio de los gitanos fue canalizado en la llamada Cingarología, '*Gypsyologist*' o '*Tsiganology*', que se centró en una perspectiva etnográfica y folclórica y representó a los gitanos como una comunidad estática e inmutable (Mayall, 2004: 23-24). A partir de la publicación del británico George Borrow *The Zincali*, en pleno romanticismo, se inició un interés en Europa sobre los aspectos lingüísticos, etnográficos, folclóricos e históricos de los gitanos, en especial en Gran Bretaña donde a finales del siglo XIX se creó la *Gypsy Lore Society*.

La curiosidad de la sociedad mayoritaria inició los estudios sobre la identidad gitana para esclarecer la pregunta de quiénes son los gitanos. De entre las múltiples respuestas posibles, destacan aquellas que delimitan a los gitanos respecto a otros grupos sociales con los que por apariencia o tipo de vida pueden ser confundidos (Mayall, *op.cit*:2). Vagabundos, ladrones, judíos y egipcios son algunos de estos grupos y de estas confusiones surgieron los estereotipos que marcaron la imagen que Occidente construyó del pueblo gitano, como lo refleja la definición que el Dictionnaire de Trévoux (1743) realiza de los bohemios: "*Ciertos pordioseros errantes, vagabundos y libertinos, que viven de hurtos, de destreza y de fullería, y que sobre todo hacen profesión de decir la buenaventura*" (Vaux, 1977: 70).

Entre las diversas investigaciones recientes que analizan la construcción de la identidad gitana destacan aquellas que ponen especial énfasis en la transmisión hereditaria o biológica (Okely, 1983), en la cultura, en el nomadismo y en la marginalidad (Formoso 1986, San Román 1986, 1997), y en la música como

factor distintivo en la creación de las identidades de las minorías étnicas (Hemetek, 1996: 14-15).

Uno de los primeros estudios teóricos relacionados con la formación de la identidad gitana a través de la música es el de Beynon (1936), quien analizó como los inmigrantes gitanos de origen húngaro en la ciudad de Detroit se servían de la música que realizaban algunos de ellos para reafirmar la identidad gitana en los Estados Unidos (Prieto, 2007: 50).

Los estudios sobre los gitanos españoles se han centrado preferentemente en los hechos históricos (Sánchez, 1977) (Leblon 1964, 1985,1987, 1991). Leblon proporciona datos de gran interés sobre los gitanos españoles, así como consideraciones sobre la música de los gitanos andaluces y la evolución que los músicos gitanos realizaron desde su papel de intérpretes profesionales de la música autóctona hasta creadores de las primeras formas flamencas. Así Leblon se desmarca de las teorías de la flamencología que otorgan al gitano un simple papel de intérprete, y define al flamenco como un agitanamiento de las formas folclóricas (Andrade 1955, García Matos, 1958)¹, para abanderar la defensa de la creatividad del gitano y el protagonismo que este tuvo en el nacimiento de un fenómeno musical nuevo (Leblon, 1991: 167-168).

El primer y único estudio etnomusicológico realizado sobre los gitanos catalanes y la rumba como proceso de construcción identitaria es el de Álvarez/Iglésias/Sánchez (1995) en el que otorgan a la rumba una especificidad musical que a los gitanos catalanes permitió distinguirse identitariamente, tanto de la cultura hegemónica paya, como de otros colectivos gitanos (*op.cit*: 23).

La opinión de los autores sobre las bases etnomusicales de la rumba catalana se basa en la interpretación de que la experiencia musical de los gitanos catalanes

¹ Los primeros musicólogos consideraron que los gitanos no contribuyeron a la creación del flamenco, ya que, en primer lugar, no existió una invención musical pues el sustrato del que se alimenta pertenece a la tradición popular andaluza y, en segundo lugar, esta variación se basa en exclusiva en una manera particular de cantar la canción folclórica, manera que se denominó “aflamencar”, y que consiste en incorporar factores melismáticos-expresivos:

“To put it briefly, the technique of turning a folk tune into flamenco consists in adding notes and trills to it, to make it more expressive, rather than as a trimming, at the same time adding words to the verse, or ejaculations of woe in the form of ayes, and sometimes by repetition of the same lines” García Matos (1958a: 36).

era tradicionalmente flamenca, en especial cantaores de los estilos levantinos que fueron los que flamenquizaron los ritmos caribeños:

“Els estils que s’agrupen sota els anomenats Cants de Llevant o Cants miners són els que per les seves formes aconseguen flamenquitzar l’experiència americana de la rumba. Aquests estils característics del llevant mediterrani que troben el seu origen a Almeria (Álvarez Caballero, 1994), les tarantas i posteriorment les cartageneres o fandangos de Cartagena, són els que viuran, sobretot de mans dels gitanos catalans, la flamenquització dels ritmes caribenys que en aquelles dates arribaven d’Amèrica del Nord, des d’on s’havien difós internacionalment gràcies als nous mitjans de comunicació. «La cartagenera sorgeix amb posterioritat a la taranta i es presenta influenciada del fandango murcià» (Crivillé 1983:297), el qual com hem vist anteriorment, es un dels primers cants d’anada i tornada que arrelen al sud de la Península Ibèrica” (op.cit.: 38).

Esta interpretación va a ser reiterada en las diversas investigaciones posteriores sobre la rumba (Pauner 2005, Marfà 2008) y se basa en la afirmación de la fusión de los ritmos caribeños y el flamenco gitano andaluz, numerando una diversidad de estilos que abarca tanto los cantes de Levante, de métrica libre, o la rumba flamenca, de ritmo cuaternario.

Esta simplificación del planteamiento sobre el origen de la rumba lleva implícita unas cuantas afirmaciones:

- Que los gitanos españoles pertenecen a un mismo grupo étnico y, en consecuencia, comparten las mismas manifestaciones musicales.
- Que los gitanos catalanes eran conocedores de los estilos flamencos y que por lo tanto el flamenco era uno de sus rasgos culturales principales.
- Que el flamenco es un género musical homogéneo y su repertorio no presenta variaciones significativas: es lo mismo cantar por minera que por tangos.
- Que la rumba catalana es un estilo más del flamenco y que presenta las mismas características musicales que este.
- Que la rumba catalana es el resultado de un proceso de flamenquizar los ritmos caribeños.

La propuesta que presentamos en este trabajo de investigación pretende demostrar que ninguna de estas afirmaciones es cierta y, en consecuencia, el origen de la rumba catalana es el resultado de un proceso complejo en el que se han de tener en cuenta las siguientes premisas:

- **La consideración de los gitanos catalanes como grupo étnico diferenciado del grupo mayoritario de los gitanos del sur**
- **La constancia de que sus rasgos culturales diferenciales recreaban sus manifestaciones musicales propias, más cercanas al ambiente sociocultural donde se inscriben, Cataluña, que al ambiente del grupo gitano mayoritario, Andalucía.**
- **El análisis musical sobre el repertorio flamenco que lleva a confirmar la heterogeneidad en los distintos modelos y la preponderancia de estructuras musicales de base oriental, características tanto del folclore andaluz como de la música gitana andaluza.**

Una vez diferenciadas las distintas culturas gitanas, es pertinente señalar el papel especial que tuvieron algunos guitarristas gitanos, catalanes y no-catalanes, en establecer esos puentes de enlace entre “lo flamenco” y “lo catalán” que favoreció la creación de la rumba catalana.

1.2 METODOLOGÍA

La investigación sobre el fenómeno musical de los gitanos catalanes sigue la metodología de la Historia Cultural (Burke, 2006) en su acercamiento a las representaciones y al estudio del imaginario social, en especial en los modos estereotipados de percibir culturas musicales desconocidas por parte de los observadores.

Paralelamente, la metodología de la etnomusicología de signo culturalista que entiende la música como parte integrante de la cultura (Blacking, 1999), nos aproxima a los aspectos identitarios de los gitanos como algo esencial para entender la construcción de su identidad a través de la música.

Con esta visión del fenómeno musical en cuanto cultura, la importancia de su estudio no se centra exclusivamente en el análisis formal del producto musical, aislándolo de su contexto, sino que incluye tanto los aspectos dinámicos y estáticos de la cultura como los extramusicales.

La metodología propuesta se realiza de acuerdo al marco conceptual de los protagonistas de dicha cultura musical. El interés principal se realiza a través de un enfoque émico, de cómo los individuos clasifican y conceptualizan el fenómeno musical.

Esta doble orientación, el ámbito histórico cultural y el etnomusicológico, son puntos de vista no excluyentes sino complementarios que nos ayudan a alcanzar una visión global de los procesos de construcción identitaria en los periodos históricos.

La aproximación histórica del pueblo gitano se enfoca desde una perspectiva temporal y geográfica, teniendo en cuenta a los distintos subgrupos que configuran la etnia gitana, los *romungros*, los *lovara*, los *valacos*, etc. para dar una visión dinámica y no homogénea de la realidad gitana, así como para ver las distintas herencias que recibieron cada uno de los subgrupos actuales.



2. LOS GITANOS CATALANES

2.1 ORÍGENES Y PRIMEROS ASENTAMIENTOS DE LOS GITANOS ²

El trabajo de reconstrucción que realizaron los lingüistas especialistas en lenguas indoeuropeas, como Grellmann (1810), Pott (1844-45), Paspati (1861), Ascoli (1865), Von Miklosich (1872-1880) y Turner (1926), desmintió el antiguo mito sobre el origen del pueblo gitano, que tradicionalmente se ubicaba en Egipto, y estableció su origen en unos pueblos nómadas del centro de la India que emigraron hasta el noroeste indio donde se mezclaron con poblaciones locales (Aguirre, 2006: 28-29). Así, la protohistoria del pueblo gitano abarca desde esas primeras migraciones en el continente indio hasta el siglo XIV, con su presencia en Europa.

Una de las características principales de los gitanos como grupo étnico es la de desarrollar una gran capacidad para las artes expresivas, especialmente la música y la danza, lo que facilita el que se conviertan en intérpretes del folclore popular de los países en donde se asientan y, a su vez, en creadores de nuevos géneros musicales, al adaptar las tradiciones locales a su personalidad. Esta peculiaridad se localizaría entre los grupos étnicos originarios de los gitanos, ya que, según algunos autores, como Sampson (1930), estos descienden de un grupo paria de la India asociado con la música, los *domba*, de quienes adoptaron el nombre de *dom*.

Gracias a este rasgo principal, parece ser que hacia el año 1000 unos doce mil músicos gitanos se instalaron en Persia, llamados por el rey del actual Irán. A partir de aquí, el grupo ya homogéneo se divide en dos: uno se desplaza hacia el suroeste y consigue alcanzar Egipto, y el segundo se dirige hacia Armenia y Bizancio y con posterioridad a Europa.

Sobre la aculturación de los gitanos que desde Persia se dirigen a Bagdad, Alepo, Palestina y Egipto, se tiene muy poca información, y se deduce que al ser *“culturalmente próximos a las poblaciones de Oriente Medio que les rodean, se*

² La descripción histórica del pueblo gitano sigue las teorías de Aguirre (2006) y Vaux de Foletier (1977).

han integrado fácilmente con ellas, y han permanecido hasta nuestros días viviendo allí oscuramente” (Aguirre, 2006: 34-35).

De esta manera, quedó descartada la antigua teoría de un origen de los gitanos andaluces en estos gitanos norteafricanos, ya que *“ningún argumento histórico o lingüístico permite confirmar la hipótesis de un éxodo de los cingaros de Egipto, a lo largo de la costa africana, para ganar, por el sur, la Península Ibérica”* (Vaux de Foletier, *op.cit.*:42).

El segundo grupo, ya instalado en Armenia y conocido como cingaros *lom*, se volvió a dividir: un primer grupo se asentó en la zona centro-este de Anatolia que bajo control de los turcos selyúcidas mantenía una cultura oriental, por lo que se integraron con la población local y se asimilaron culturalmente, y un segundo grupo emigró mediante sucesivas oleadas entre los siglos XI y XIII hacia el oeste de Anatolia a causa de las invasiones de turcos y mogoles. Allí recibieron el nombre de *atcingani*, del que derivan muchos términos utilizados en Europa para designarlos, como el castellano *cingaro*.

Desde Anatolia occidental cruzaron los estrechos euroasiáticos y llegaron a Tracia a mediados del siglo XIII, y con posterioridad a las islas del Egeo. Así, se inicia la historia del pueblo gitano en Europa, con asentamientos en Grecia entre unos 200 y 300 años (Soulis, 1961) desde donde alcanzaron los Balcanes occidentales a partir del siglo XIV. La otra ruta que siguieron a través del Egeo los llevó a instalarse en la isla de Creta hacia el año 1322.

Una vez en Tracia se adentraron en Bulgaria y llegaron hasta Valaquia, al norte del Danubio, a principios del siglo XIV, y también siguieron hacia el sur, donde llegaron a Epiro y Albania. Allí hubo una gran concentración de gitanos o *roma*, especialmente en Epiro, que, al ser conocido como Pequeño Egipto, contribuyó posteriormente a aumentar la leyenda europea sobre su origen egipcio, topónimo del que derivan algunos etnónimos como *gitanos*, en catalán y castellano.

Estos primeros grupos de gitanos fueron llamados *ejiftos* y se diferencian de la segunda oleada que se instaló en Grecia proveniente de Anatolia occidental, por el nombre que estos últimos recibieron, *tsinkani*, y por el tipo de vida, ya que los primeros son grupos que se integraron en la población griega y se hicieron sedentarios y los segundos mantuvieron su carácter nómada.

En los territorios de Valaquia, Moldavia y Crimea grupos de *roma laiesi*, a modo de jefes gitanos que se dedicaban a la herrería, emigraron hacia el oeste a causa de la presión que ejerció el esclavismo y a principios del siglo XV llegaron hasta Hungría y Eslovaquia. Sin embargo, la mayoría continuó como esclavos hasta que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX una emigración de los *roma vlah* o *valacos* por Europa, divididos en grupos étnicos según su profesión: los *kalderas* y los *churara*, pequeños artesanos y caldereros-estañadores, y los *lovara*, tratantes de caballos.

A Hungría llegaron grupos desde la zona Valaca-Moldava en el siglo XV, a través de Transilvania, y también recibió la migración de grupos provenientes de Grecia y Albania, a través de Serbia. Estos grupos, a diferencia de los *roma* de Transilvania, se sedentarizaron y recibieron el nombre de *romungros*, de entre los que destacaron los *zenész ciganyok* (músicos cingaros).

Por otra parte, su presentación como peregrinos cristianos y el hecho que el rey de Hungría, Segismundo de Luxemburgo, proporcionó a los jefes gitanos cartas de protección a nombre de duques y príncipes, facilitó la introducción de los gitanos en los países de Europa central y occidental, como Alemania, sur de Polonia, Países Bajos, Suiza, Italia y Francia, y ya a principios del siglo XVI en Inglaterra, Escocia y Portugal.

Hasta principios del siglo XVI fueron bien acogidos y se beneficiaban de las ayudas que se les facilitaba a los peregrinos, pues *“Cuentan que, salidos del Pequeño Egipto como cristianos, aunque descendientes de paganos convertidos, volvieron a la idolatría. Y al volver al cristianismo, tras la victoria de los príncipes cristianos, quedaron obligados, en penitencia por sus pasados errores, a un largo peregrinaje a través del mundo”* (Aguirre, *op.cit.*: 238).

Posteriormente se beneficiaron de unas cartas papales para conseguir los salvoconductos que les permitía penetrar con sus caravanas en los distintos países y, junto a la creencia de que pertenecían a la nobleza, les facilitó un tratamiento especial por parte de las autoridades gubernamentales.

2.2. LOS GITANOS EN ESPAÑA

La etnia gitana entró en la Península Ibérica desde Francia y a través de la frontera pirenaica. El primer documento que se conserva es un salvoconducto que concedió en Zaragoza el rey Alfonso V el 12 de enero de 1425 a Don Juan, Conde de Egipto Menor, para dirigirse a Santiago de Compostela, donde iba en compañía de un grupo en peregrinación.

A lo largo de seis décadas está documentada la entrada en distintos puntos de la península de estos gitanos provenientes de Europa central, como el Conde Tomás, de Egipto Menor; el Conde Martín que llegó el 1460 a Castellón y a Jaén el 1462; el Conde Jacobo y el Duque Paulo, que entraron el 1470 y el 1471 respectivamente en Murcia y posteriormente en Andújar. A pesar de que algunos de ellos se instalaron en el sur, principalmente ocuparon las tierras del norte de España y fueron llamados *egipcianos*.

Asimismo, a partir de la década de los ochenta llegaron otros gitanos provenientes de Grecia y Albania por el Mediterráneo a las costas españolas. A diferencia de los gitanos norteeuropeos, estos fueron dirigidos por capitanes y fueron llamados *grecianos* o *griegos* y se instalaron en poblaciones entre Sevilla, Cádiz y Málaga donde eran preciso un número elevado de herreros y caldereros, a causa de la guerra con Granada (Aguirre, *op.cit.*: 248).

Tras un período de aceptación de las caravanas gitanas como peregrinos cristianos, en España, como en el resto de Europa, en el siglo XVI se iniciaron las medidas de expulsión contra los gitanos.

A pesar de las teorías de numerosos gitanólogos sobre la marginalidad que sufrió la población gitana en España (Leblon, 1985)³, el incumplimiento reiterativo de las pragmáticas nos lleva a considerar las teorías que hablan sobre la no-peligrosidad de los gitanos, ni sobre el estado ni la ortodoxia católica, y a pesar de los delitos que pudieran ejercer sobre la población, el pueblo gitano *“nunca ha supuesto una amenaza social, ya que sus faltas y delitos fueron siempre menores (...) reyertas entre familias, engaños de vuelo bajo, pequeñas estafas, dolo en las*

³ “A diferencia de las medidas que se tomaron contra los judíos y los moriscos, las leyes contra los gitanos no eran de expulsión, sino exterminación, como rezan tantas veces los textos oficiales” Leblon (1985) nombrado en Barrios (1989: 82).

ventas de caballerías, fraudes de poca monta, hurtos de frutos del campo” (Barrios, 1989: 64) que en muchos casos fueron obviados gracias a las buenas relaciones que muchos de ellos, gitanos y gitanas, tenían con la nobleza, mediante su talento para la música y el baile o las artes adivinatorias.

En relación con la legislación sobre los gitanos, entre las primeras pragmáticas que se dictaminaron figura la de los Reyes Católicos en 1499, la Pragmática de Medina del Campo, que obliga a la sedentarización y prohíbe el hecho del nomadismo, aunque no *“señala pena a los gitanos por el hecho de ser gitanos, sino por el de cometer delito y desobedecer las ordenanzas establecidas”* (Barrios, *op.cit.*: 59).

Las pragmáticas consiguientes durante el periodo de los Austrias fueron, en el siglo XVI, las de Carlos I en 1525, 1528, y 1534 que reiteraban la pragmática de los Reyes Católicos, por lo que la insistencia nos indica que *“El hecho de esta triple repetición mandada hacer por Carlos I, nos indica por sí misma la desvinculación entre la teoría de las pragmáticas y su puesta en práctica”* (Sánchez, 1977: 85). Carlos I también decretó la pragmática de 1539, que condenaba a galeras a los varones adultos, y su hijo, Felipe II en 1566, que sustituyó las galeras por los azotes para todos aquellos vagabundos, *caldereros y egipcianos*.

Ya en el siglo XVII, se encuentran las pragmáticas de Felipe III en 1611 y 1619, donde se decreta una orden de expulsión contra los gitanos; la de Felipe IV en 1633, que pretendió asentar a los gitanos en el ámbito rural para sustituir a los campesinos moriscos expulsados, y la de Carlos II en 1695, que también ordena penas para los protectores de los gitanos, tanto nobles como plebeyos.

Por último, con los Borbones en el siglo XVIII, se distingue un primer periodo con Felipe V y las pragmáticas de 1717 y 1746, en las que ordena medidas represivas, con las habituales prohibiciones referidas a sus costumbres, y otras medidas para lograr la asimilación; un segundo periodo de gran dureza legislativa con Fernando VI, con la de 1749 conocida como Pragmática de los Arsenales; y, por último, el período Carlos III con la pragmática de 1783 que pretendió la integración social de los gitanos y fue la última que se legisló sobre ellos (Vargas, 1998: 35).

En todas ellas no hay una referencia racial, pues *“El gitano era visto como un individuo vagabundo y ladrón que vestía ropas llamativas y hablaba una jerga extraña. Aunque contaban con leyes específicas, las instituciones se negaban a ver en ellos a un pueblo o nación con su propia cultura, lo que no dejaba de ser una contradicción”*. Lo que los definía era la vestimenta, el traje de gitanos y la lengua, pues sus características sociales, como el nomadismo o sus oficios, de esquilador, chatarrero o herrero, no eran exclusivo de los gitanos (Vargas, *op.cit.*: 39)

Así, lo que tienen en común todas las pragmáticas es la ordenanza de asimilación y sedentarización de la población gitana nómada, ya que había una minoría ya establecida a la que no le afectaron las leyes, y la negación a utilizar sus trajes y lengua, y nunca pretendían la expulsión, como ocurrió con los moriscos y los sefardíes.

Según Barrios (1989) la única pragmática que realmente sí que pretendió un aniquilamiento de los gitanos fue la Pragmática de los Arsenales que dictaminó Fernando VI en 1749, pues ordenaba la reclusión en cárceles, arsenales y minas de un buen número de gitanos, liberando a un buen número de ellos unos meses más tarde y aprobando una amnistía general en 1763:

*“De acuerdo con la orden de 30 de julio de 1749, todos los gitanos, hombres, mujeres y niños, fueron apresados y enviados a presidios, arsenales y minas de Almadén. Según el mismo Campomanes, más de 9.000 gitanos fueron detenidos, a fin de «cometer y enmendar una vez a esta multitud de gente infame y nociva». Los hombres fueron conducidos a los arsenales de Cartagena, Cádiz y El Ferrol y al castillo de Alicante. A las mujeres se las confinó en Valencia, Zaragoza y Sevilla, y los niños de menos de siete años quedaron con ellas. Los niños con edades superiores fueron enviados junto con sus padres a los presidios y arsenales, «para que aprendieran algún oficio»(Sánchez, *op.cit.*: 211).*

Por último, la pragmática de 1783 dictada por Carlos III fue la única que realmente afrontó la problemática y pretendió integrar a una minoría marginada, ya que *“Puso fin a la discriminación legal que los gitanos padecían al disponer una amnistía general, la libre elección de vecindario y la admisión en cualquier gremio y oficio”*. Para ello se hizo un recuento de la población a través de informes que detallaban su tipo de vida y ver sus carencias, por lo que *“había que dotarles de viviendas dignas, procurar la entrada en el mundo laboral de los adultos sanos, mandar a los niños a las escuelas o a los talleres con aprendices, ingresar en hospitales a los enfermos y en hospicios a los huérfanos”*. (Vargas, *op.cit.*: 39).

2.3. LOS GITANOS EN CATALUÑA

En Barcelona se tiene constancia de la llegada de gitanos el 9 de junio de 1447, “*Lo dia present entraren en la present ciutat un Duch e un Comte ab gran multitud d’Egiptians o bohemiens, gent trista e de mala farga e methiense molt en devinar algunes ventures de las gens*” (López, 1968) ⁴.

El origen de los gitanos catalanes se encuentra en los *égyptiens* o *bohémiens* franceses, que desde el sur en localidades como el Rosellón se desplazaban continuamente a ambos lados de los Pirineos (MacRitchie, 1889), y así fueron llamados *bomians* en Cataluña, en clara referencia con su vinculación con el país galo, y también *gitanos* o *gitans* en español en Francia.

Estos gitanos catalonófonos del Rosellón se integraron en el estado francés en 1659, tras el tratado de los Pirineos, lo que no impidió que continuaran con su nomadismo según las distintas políticas que se practicaran a su favor o en contra entre España y Francia (Aguirre, *op.cit.*: 361).

A semejanza de las pragmáticas de las Cortes españolas, a principios del siglo XVI en Cataluña se aprobó un programa de expulsión que pretendió sedentarizar a la población nómada y controlar a los ya establecidos, obligándoles a salir del Principado de Cataluña y Condados del Rosellón y Cerdeña.

Estas leyes no consiguieron su objetivo y se constata que los *bomians* circulaban por Cataluña, junto a aquellos que sedentarizados realizaban pequeñas trashumancias al desplazarse de feria en feria.

A principios del XVII, y a pesar de las pragmáticas para obligar a los gitanos a establecerse, una gran parte de la población gitana catalana era nómada, por lo que se exige la expulsión “*a fin de que dits Bomians, y Gitans pogan esser expellits del present Principat, no podentlos afavorir qualsevol pretext de qualsevol especie, que sie per mantenirse, y transitar per lo present Principat, en res no obstant qualsevol vs, o consuetut en contrari*” (Leblon, 1964)⁵.

Solo a partir del siglo XVIII se inició realmente la sedentarización de la población gitana catalana y, ya en la pragmática de 1717 de Felipe V, ampliada en 1729,

⁴ Amado López de Meneses (1968) sacado de Aguirre (*op.cit.*: 245).

⁵ Extraído de Aguirre (*op.cit.*: 368).

se nombra una serie de poblaciones en las cuales los gitanos debían de instalarse y entre las que destacan las catalanas: Sant Feliu de Guixols, Figueras, Olot, Vic, Vilafranca del Penedés, Berga, Manresa, Puigcerdà, la Seu d'Urgell, Tremp, Lleida, Mataró, Tortosa, Solsona, Guissona, Vilanova de Cubelles, Sitges, Santa Pau, Besalú, Cambrils, Reus, Torroella de Montgrí, Granollers, Caldes y Verdú (Vargas, *op.cit.*: 36).

En consecuencia *"Todas estas medidas modificaron las condiciones en que se daba la reproducción del grupo y aceleraron la creciente degradación del romanó y el progresivo uso de la lengua del país, el catalán, formándose un grupo muy vinculado con la población común de la Cataluña Ibérica, que a pesar de las pragmáticas, continuaba la trashumancia entre las dos vertientes del Pirineo catalán."* Aguirre (*op.cit.*: 371).

Según los censos de la época, donde se concentraba la población gitana en el siglo XVIII en Cataluña era en Tarragona, con 93 gitanos; en Valls, con 42; Figueras, con 60; Reus, con 56; Villa de la Valla, con 53 y Lérida, con 51 gitanos, lo que llevó a Cataluña a convertirse durante el Antiguo Régimen en la segunda región, después de Andalucía y sus gitanerías principales de Sevilla, con un mayor número de gitanos (Sánchez, *op.cit.*: 385).

Carlos III ordenó el censo de 1783 para la aplicación de su pragmática y entre los apellidos gitanos relacionados (Sánchez, *op.cit.*: 517) destacamos los apellidos catalanes, como Aguilera, Bohigas, Batista, Berenguer, Burrull, Carbonell, Castelló, Catalán, Cantarell, Escuder, Figueras, Ferrer, Gisbert, Moya, Nogueras, Pubill, Puig, Salguero, Salazar y Soler.

Igualmente, entre las poblaciones que el censo de Carlos III realizó, destacan las poblaciones catalanas de Tarragona, Valls, Villanueva y Geltrú, La Selva, La Canonja, Villaseca, Monroig, Reus, Valla, Manresa, Mataró, Granollers, Sabadell, la ciutat de Barcelona, con sus barrios de Sans, Hospitalet y S. Andrés de Palomar, Blanes, Castellón de Ampurias, Figueras, la Bisbal, Malret, Pals, Palafrugell, Torroella de Montgrí, Gerona, Amer, Bañolos, Calella, Pals, Palafrugell, Pineda, San Feliu de Guixols, Santa Coloma de Farnés, y S. Ginés de Palafoll.

Sin embargo, es conveniente también reseñar a aquellos gitanos nómadas que continuaban viajando entre el Rosellón y Cataluña, a causa de su oficio de chalanos vinculado con la ganadería ovina trashumante; catalanófonos, muchos de ellos se sedentarizaron en Perpiñán.

Sobre los trabajos que realizaban los gitanos en Cataluña, según el fiscal de la Sala del Crimen del Principado de Cataluña, Don Miguel Sarralde, era preciso colocar *“a los hombres en las obras públicas de puertos, caminos y hospicios; y a las mujeres y muchachas en todo género de cardado, hilado, torcido y demás operaciones para primeras materias de lana”* (Sánchez, *op.cit.*: 313).

Según Sánchez, los argumentos expuestos por Sarralde a finales del siglo XVIII, a petición de Carlos III para la aplicación de nuevas resoluciones en la Pragmática de 1783, demuestra una mayor asimilación de los gitanos catalanes que los andaluces, ya que en general *“en este principado de Cataluña no consta que los llamados gitanos se hayan dado al contrabando, o salteamiento de caminos, al asesinato ni a los robos, engaños, puesto que de diez años a esta parte sólo se ha formado en esta Sala del Crimen un proceso de muerte que se atribuyó a dos de ellos”*, lo que lleva a afirmar a la autora que existen *“dos zonas gitanas en distinta situación social a causa de las diferencias económicas existentes en el interior del país”* (Sánchez, *op.cit.*: 315).

Uno de los efectos que produjo el cumplimiento del artículo 18 de la Pragmática de 1783 de Carlos III, que *“preveía la creación de comisiones de beneficencia”* por lo que, *“se debían nombrar delegados que visitasen a los gitanos en sus domicilios con el fin de redactar detallados informes sobre sus costumbres y problemas más graves que debían resolverse”* (Aguirre, *op.cit.*: 456), fue la puesta en práctica de dicho artículo en Cataluña. En 1785 un magistrado de la Real Audiencia de Barcelona, Francisco de Zamora y Aguilar, se dedicó a educar e insertar a ochenta y cuatro familias gitanas en Barcelona; en Sabadell se ocupó de una familia de gitanos sedentarios, de nombre Escuder; en San Andrés encarceló a una docena de gitanos vagabundos y realojó a otras personas; en Tarrasa pidió informes de los gitanos censados; en Hospitalet investiga a cuatro familias gitanas que viven entre sus animales, y se detiene en Mataró:

“A finales de septiembre, el incansable benefactor llega hasta Mataró, donde contempla una vez más un espectáculo intolerable. Los gitanos yacen por el suelo sobre esteras de palma en dos pequeñas chozas, y lo que escandaliza

una vez más a Zamora es ver que duermen todos juntos, “sin separación” hombres y mujeres, niños y niñas. Observa que el fuego está fuera, delante de la puerta, las tijeras de esquilador en la pila de leña y el burro atado a una estaca. En el interior, un cadáver descuartizado cuelga de una de las casuchas, y todos los visitantes reconocen horrorizados que se trata de un perro que los gitanos se aprestan a comer. Por otra parte, el juez ha podido comprobar que la llamada Teresa Jiménez, que según se tenía entendido estaba aprendiendo a hilar, no sabe hacer otra cosa que tocar la pandereta en las fiestas que los campesinos del Vallés celebran en la ermita de la Salud.

Zamora deja aquí las mismas consignas que en sus precedentes giras y deja para más adelante la tarea de encontrar trabajo para los jóvenes gitanos de Mataró, pues no puede quedarse más tiempo en esta ciudad” (Leblon, 1987:114) ⁶.

A lo largo del siglo XIX los gitanos catalanes se ocupan preferentemente en el esquila de caballos, mulas, perros y burros junto al de negociante de caballerías (Lagunas, 2000: 308). Estos oficios de chalanismo y esquiladores, a principios del siglo XX, obligaban a desplazarse a los gitanos del resto de la península desde zonas del interior hacia zonas costeras, como Cataluña, que eran más ricas, y provocaron una oleada de gitanos catellanoparlantes que recibieron el nombre de *cafeletes*.

En la primera mitad del siglo XX, según Lagunas (*op.cit.*: 307), una de las características de los gitanos catalanes es la pluriocupacionalidad, que se complementa con la opción temporal de la proletarización y otros oficios secundarios, como el de charlatanes, quirománticos y clarividentes.

Sin embargo, dicho autor no reseña como ocupación complementaria su función como músicos y bailarines de celebraciones comunitarias, y ocupación del espectáculo en general, que realizaban como profesionales ya desde finales del siglo XIX.

Por último, reseñar una descripción de cómo iban vestidos los gitanos catalanes publicada en el año 1832, que nos recuerda a las vestimentas de la población paya catalana:

“El traje de los gitanos varía según el país que habitan. En Rosellón y en Cataluña sus prendas de vestir consisten generalmente en chaqueta, chaleco, pantalones y una faja roja que le cubre parte del chaleco; calzan sus pies con alpargatas atadas con largas cintas que suben hasta la pantorrilla;

⁶ Extraído de Lagunas (2000: 305).

llevan, además, medias de lana o algodón; atado al cuello, negligentemente, un pañuelo; usan en invierno un rebozo o manta con mangas echado sobre los hombros, y cubren su cabeza con la indispensable barretina (...) Algunos de ellos que presumen de elegantes visten en los días de fiesta un traje completo de terciopelo azul celeste, bordados en el cuello, bajo los brazos y en todas las costuras (...) El vestido de las gitanas es muy variado: las jóvenes o las que se encuentran en posición más desahogada llevan generalmente un corpiño negro sujeto con cintas y ajustado al talle, que contrasta con la saya encarnada que sólo cubre parte de la pierna; usan zapatos muy descotados adornados con pequeñas hebillas de plata; el pecho y la parte superior del corpiño los cubren con un pañuelo blanco o de vivos colores, y cubren la cabeza con otro pañuelo, atado bajo la barba, uno de cuyos picos cae sobre el hombro, a manera de caperuza, de la cual prescinden las gitanas, sin deshacer los nudos, cuando el calor o el frío lo permiten, dejando al descubierto sus largas y lucientes trenzas sujetas por una peineta. Las viejas y las muy pobres se visten de igual modo, excepto que las prendas de sus vestidos son más bastas y los colores menos armónicos” (Larrea, 1974: 125-126).

A modo de conclusión, las corrientes migratorias que los gitanos realizaron, y que configuraron la imagen identitaria del gitano en cada uno de los países receptores, no hay que observarlas mediante una visión homogénea, sino como el resultado de diversas migraciones realizadas en distinto tiempo y desde distintos puntos de origen, lo que conlleva a una diversidad en la igualdad. Es el caso de los *roma* de la Grecia peninsular, divididos entre *ejiftos* sedentarios y los *tsinkani* nómadas; el de Hungría y Croacia, los *roma laiesi* de Valaquia y Moldavia y los que llegan de Serbia; en Italia con los gitanos del sur, *roma* o *romna*, provenientes de Albania y Grecia y los del norte, o como en España, que llegaron distintas migraciones primero a principios del siglo XV, provenientes del norte europeo llamados *egipcianos*, y posteriormente, en el último tercio del siglo XV, *roma* provenientes de la costa suroriental del Adriático, de Albania y Epiro, los *grecianos* o *griegos*.

La diferencia de origen entre los gitanos españoles marcó en el inicio una disimilitud entre los grecianos y los norteeuropeos, dividiendo la población gitana en tres grupos: los Béticos “*profundamente insertados en la identidad andaluza hasta el extremo de haber generado algunos de sus caracteres distintivos*”, y que preferentemente se dedicaban a la forja y al trabajo agrícola como aparceros; los catalanes que “*emplean el catalán de primera lengua y tienen a menudo negocios propios (...) Con un standard de vida relativamente alto son, junto a los béticos, los gitanos mejor integrados en la comunidad*” y por último, los castellanos y

extremeños que “*se consideran los más puros y por tanto superiores a los civilizados, con los que tienen escasas relaciones porque éstos a su vez los reputan de silvestres*” (Pérez, 1982: 49).

En consecuencia, los gitanos catalanes se distinguen de los gitanos andaluces en un mejor nivel económico y una mayor capacidad integradora con el resto de población.

Así, entre los rasgos culturales diferenciales se encuentran: en el ámbito laboral, el oficio del herrero, junto al comercio de caballos y el de campesino que realizaban preferentemente los gitanos del sur sedentarios, mientras que el gitano catalán ejerció de esquilador, calderero y chalán preferentemente; en la práctica lingüística, ambos abandonaron el uso del romaní, pero el gitano andaluz y castellano en general adoptó el castellano como lengua principal, y el gitano catalán, el catalán junto con el castellano, y en su cultura musical, que a consecuencia de la adopción de las lenguas locales se expresó de diferente manera mediante un uso lingüístico distinto: el andaluz en el flamenco y el catalán y el castellano en el repertorio propio del fenómeno musical de los *gitanos catalans*.

Por otro lado, existen rasgos culturales semejantes, como su organización social, basada en la solidaridad del clan familiar, la forma de relacionarse entre estos clanes, y el uso de costumbres y ritos propios. (Lagunas, *op.cit.*).



3. EL GITANISMO

El gitanismo, como sistema de ideas que configuró el imaginario español y occidental sobre el gitano, parte de una imagen desfigurada del prototipo en cuestión o, al menos, de la selección de algunas de sus cualidades.

Este gitanismo pasa por diferentes etapas desde la llegada de los gitanos a España hasta hoy día.

Una primera etapa con un protogitanismo que se configuró a partir de los siglos XVI y XVII con la moda egipcia, cuando los roma *“se convierten frecuentemente en personajes principales o secundarios de relatos enteros de novelas, de cuentos y de obras de teatro. La literatura española lanzó la moda, que se extendió por toda Europa, formada por dos corrientes: una realista, derivada de la picaresca, y otra poética”* (Aguirre, *op.cit.*: 330).

A pesar de la legislación que emitió continuas leyes para controlar al pueblo gitano, como hemos visto en el primer capítulo, y a pesar de la imagen negativa que el pueblo podía tener de ellos como ladrones o estafadores, el hecho es que un siglo después de su llegada a la Península Ibérica, una vez abandonado su estatus de peregrinos, los gitanos se introdujeron en la sociedad española realizando diversos oficios que satisfacían a la sociedad mayoritaria, entre los que destacan los relacionados con la música y la danza y otros como la quiromancia.

Una segunda etapa, con un período de valoración negativa hacia «lo gitano», se sitúa con la Ilustración en el siglo XVIII y coincide con las pragmáticas más duras elaboradas por los Borbones, en las que al negar la identidad del pueblo gitano se negó también su representación en la sociedad: entre otras cosas se prohibió que se les llamara “gitanos”.

Y, por último, un tercer período en los siglos XIX y XX en los que la imagen del gitano vuelve a ser reconocida y con ella sus particularidades.

En consecuencia, se construyó un imaginario de la música popular andaluza que se produjo gracias al cambio de valorización de «lo gitano» de negativo a

positivo, que iniciaron los viajeros románticos y que el andalucismo y el gitanismo consolidaron.

Este gitanismo es la imagen representada que Occidente realizó sobre el pueblo gitano, representaciones que conjugan muchas de las aproximaciones teóricas que se hizo sobre el orientalismo, pues a los gitanos de Occidente se les convirtió en herederos de lo oriental.

A modo de conclusión, la visión de los románticos *“fija rasgos de la imagen española que ya habían hecho apariciones anteriores, pero que ahora se universalizan. De aquí en adelante, la imagen que se tiene en el mundo de España será la romántica y, como personificación más representativa de ella y de lo español, Andalucía y lo andaluz, con el riesgo inevitable de las desfiguraciones de ambas”* (Muñoz, 1981: 17).

La imagen que el gitano tiene de sí mismo, en el periodo que estamos tratando, dista mucho de la que tienen los no-gitanos sobre ellos. Un aspecto sobre el que más se incide, el de ser ladrones, para ellos no es importante, pues un acusado de robar gallinas, en el año 1600, declara que *“no piensa sea mala acción el llevarse gallinas, ya que los zorros bien se las comen, y son animales irracionales, y que con mayor motivo, ellos, como criaturas razonables, bien han de comerlas, tanto más por cuanto hay que vivir”*, pues *“si no vivieran por este medio y de tal manera no se les llamaría egipcios”* (Vaux, *op.cit.*: 71).

3.1. EL PROTOGITANISMO DE LOS SIGLOS XVI, XVII y XVIII

SIGLOS XVI Y XVII

La principal manifestación artística en este período que realizaron los gitanos fue la danza, principalmente ejecutada por gitanas; tanto para un público aristocrático, como las realizadas en las fiestas de Toledo con ocasión de la boda de Felipe II con Isabel en 1560 (Aguirre, *op.cit.*:281), como ante el pueblo, especialmente en las procesiones del Corpus Christi. Esta festividad religiosa se celebraba en todas las poblaciones españolas, como Toledo, León, Granada y Barcelona, y en ella participaban los gitanos que eran retribuidos económicamente por su actuación:

“La procesión que sale de la iglesia para recorrer las calles del pueblo, consta casi siempre de una tarasca, así como de gigantes y cabezudos. En Segovia, por ejemplo, los ocho gigantes representan cuatro parejas: gitanos, negros, españoles y turcos. Después vienen danzas muy diversas y puede tratarse de mascaradas, mojigangas, entremeses, ejercicios coreográficos de agilidad, como el zapateado o la danza de las espadas, y también de conjuntos más o menos exóticos o folklóricos. En esta categoría es donde aparece, a menudo, - al lado de salvajes, moros, franceses, griegos o portugueses fingidos-, algún gitano de verdad, que interpreta su propio papel. Las bailarinas gitanas son casi siempre ocho por lo menos, mientras que el número de danzantes masculinos puede situarse entre dos y seis. El acompañamiento se suele limitar a los instrumentos de percusión: un tamboril y las sonajas de los bailarines. En Segovia, la retribución de los gitanos, que era de veintiducados en 1613, sube hasta cuarenta y cinco en 1628. Habitualmente la mitad de la cantidad se paga por adelantado, y el resto después del espectáculo. Pero es corriente que los gitanos pidan un anticipo suplementario para mejorar los trajes” (Flecniaakosha, 1956) ⁷.

Las gitanas que vivían en los campos eran requeridas para la celebración del Corpus: *“Acaeció que por celebrarse la fiesta del Corpus pidieron que se les admitiera en la ciudad para poder bailar en honor del Sacramento, como era costumbre” ⁸*, a pesar de que su entrada en la ciudad estuvo acompañada de múltiples robos *“que cometían las mujeres, con lo que huyeron a los arrabales y se congregaron hacia San Marcos, la suntuosa casa y la capital de los caballeros de Santiago” (Borrow, 1979: 31).*

Junto al Corpus Christi, y entre las festividades religiosas donde se requiere la presencia de los gitanos, se encuentran los Autos, como el Auto tercero al Sacramento de Juan de Luque, publicado en 1608 donde se indica que *“Hase de cantar lo que se sigue con panderos y sonajas bailando al modo de los gitanos” (Leblon, op.cit.: 42-43).*

Y entre las obras literarias que hacen una referencia al repertorio gitano vinculado a las fiestas religiosas destacan, *Los pastores de Belén* de Lope de Vega en 1612; *La madre de la mejor* del mismo autor y publicada en 1622; en *La amistad en peligro* de Valdivieso publicado el mismo año, así como los bailes y mojigangas de los festejos del Corpus (Leblon, op.cit.: 45).

Por otro lado, la literatura también reflejó el estereotipo de las danzas gitanas. Una de las obras de teatro de Europa más antigua en la que salen gitanos es la

⁷ Flecniaakosha (1956) extraído de Leblon (1991: 41).

⁸ Citado por Martín del Río en su *Tractatus de Magia*, extraído de la obra de Borrow (1979).

de Gil Vicente en 1521 *Farça das Ciganas*, que ambientada en Portugal refleja todos los estereotipos de la época sobre los *grecianos*, pues ocho gitanos en escena, cuatro hombres y cuatro mujeres inician un diálogo en castellano jergal “*Hablan las gitanas con mucho ceceo y convirtiendo la o en u, pidiendo limosna con zalamería, haciendo grandes demostraciones de piedad y ofreciéndose a decir el “siño” y la buenaventura. Los gitanos, mientras tanto, andan en negocios de compra y venta de caballos y asnos*” (Aguirre, *op.cit.*: 251).

En la obra de Gil Vicente, las gitanas bailan y cantan al «modo gitano» esta letra:

*En la cozina eztava el azno
bailando,
y dixéronme: -don azno,
¿qué vos traen cazamento
y oz davan en axuar?
-una manta y un paramiento
hilando (Leblon, op.cit.: 42)*

La literatura española picaresca describió como modelo de población al margen de la sociedad junto a otros personajes, a los gitanos, y su éxito influyó considerablemente en la literatura europea sobre los *roma* al describir las costumbres de los gitanos: “*el gitano, a partir precisamente de La Gitanilla, queda integrado en la saga de personajes cómico-folclóricos que pueblan la literatura áurea: hidalgos, médicos, viudas, etc. Al margen de la problemática social que representan, en la literatura se limitan, como los demás, a protagonizar conductas estereotipadas, siendo su habilidad para el embeleco y el hurto la cualidad que más insistentemente se trata*” (Sevilla/Rey, 1996:83).

Novelas como la de Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina* en 1605, donde aparecen chalanes gitanos; la obra de Cervantes, en las *Novelas ejemplares* publicadas en 1613, con *Coloquio de los perros*, *La ilustre fregona* y en especial *La gitanilla*, y en 1615, con *Pedro de Urdemalas*; Vicente Espinel en *Relatos de la vida del escudero Marcos de Obregón* de 1618, y Lope de Vega con *El Arenal de Sevilla* en 1618 y *El Ganso de Oro*, entre otros (Vaux, *op.cit.*: 259).

Por último, también en las representaciones escénicas se encuentran numerosas referencias a los cantos y bailes gitanos. El auge de las representaciones populares en los teatros barrocos, mediante entremeses, sainetes, bailes y mojigangas, llevó a escenificar bailes folclóricos interpretados por gitanas, así como a introducir melodías cantadas al «modo gitano», como en el entremés *La*

dama encerrada donde bailan dos gitanas un zarambeque; en *La hija del doctor* que se interpreta una canción «a lo gitano» en la que se utiliza la glosolalia 'garabí'⁹, y en *Los Gitanos* de Jerónimo Cáncer y Velasco en el que unas gitanas cantan y tocan un pandero al abandonar el escenario (Leblon, *op.cit.*: 50).

En conclusión, en los siglos XVI y XVII los gitanos tuvieron presencia en las festividades religiosas, en la literatura y también en las representaciones escénicas, hecho que configuró un «modo gitano» del ser gitano, al destacar la sociedad mayoritaria paya aquellos rasgos culturales que se consideraron como pertinentes a dicho colectivo.

Ese «modo gitano» se nutrió de estereotipos, algunos sacados de sus prácticas culturales y otros de sus atributos. Los más definidos fueron, primero, lingüísticos, al asociarles un ceceo como rasgo característico; la transformación de la /o/ en /u/, con lo que se les quiere “*caracterizar un exotismo conocido en la Península Ibérica empleando ese rasgo meridional al expresarse en castellano*” (Aguirre, *op.cit.*: 252), y el uso de glosolalias o lalias particulares como muestra de “*la propensión de los gitanos a jugar con los sonidos para producir ciertos efectos rítmicos*” (Leblon, *op.cit.*: 45).

Segundo, musicales con “*un tipo de interpretación que los distingue de los demás, lo que basta para deparar a la música autóctona un tinte exótico, una sal particular que asegurará para mucho tiempo el éxito de la fórmula*” (Leblon, *op.cit.*: 57).

Y, en tercer lugar, en relación a su indumentaria, ya que las gitanas visten de una manera particular, exótica a los ojos de los foráneos “*En tiempos del Renacimiento, las mujeres se tocan todavía con turbantes, de los que desbordan negros cabellos. El turbante es a veces de gran diámetro y aplastado como una torta (...). Sobre el largo vestido, una gran capa o manta anudada sobre un hombro, o un manto azul, amarillo o rojo, de tejido rayado en diagonal (las rayas son entonces totalmente inusitadas en las modas occidentales). En cuanto a las bailarinas, un cinturón guarnecido de cascabeles, y en cada muñeca, un chal rayado. Ningún calzado*” (Vaux, *op.cit.*: 208-209)

⁹ Glosolalia: sílabas desprovistas de sentido utilizadas para fines exclusivamente musicales. Al ser un vocablo compuesto por las palabras *glôsa* (lengua) y *lalein* (hablar), autores como Leblon propone reducirla a una sola, 'lalia'. Leblon (*op.cit.*: 43).

EL SIGLO DE LAS LUCES

A principios del siglo XVIII los escritores no muestran el mismo interés por los gitanos, *“la curiosidad de la que se beneficiaban los cingaros se ha debilitado”*, y el interés que la literatura picaresca introdujo sobre la manera gitana desaparece en un siglo donde los positivistas inician el siglo de las luces y autores como Voltaire realizan sobre los *gypsies* una descripción llena de prejuicios: *“Esa raza empezó a desaparecer de la faz de la tierra desde que, en nuestros últimos tiempos, los hombres han dejado de creer en sortilegios, talismanes, predicciones y posesiones”* (Vaux, *op.cit.*: 264).

La racionalidad de la Ilustración provoca que en España se anule legislativamente el nombre de gitanos, pues en la pragmática de 1783 se prohíbe, no solo cualquier rasgo cultural que les caracterice, sino también el nombre, ya que *“Carlos III considera en la ley que las palabras gitanas y castellano nuevo son injuriosas y falsas”*, y con la nueva ley desaparecen *“A partir de este momento, ya no se habla de gitanos. Los papeles se refieren a «los antes llamados gitanos» o a los «antes llamados castellanos nuevos»* (Sánchez, *op.cit.*:293). Con ello se pretende asimilar culturalmente a los gitanos y negarles cualquier identidad.

Sin embargo a principios del siglo XVIII aparecen representaciones escénicas que hacen alusión a los gitanos con los prototipos adjudicados, ya que *“Durante la primera mitad del siglo se observó la pervivencia de una literatura continuadora, en temas, formas y actitudes del Barroco y que será la que goce del favor de un público popular y mayoritario”*, y a pesar del interés de los ilustrados en *“a través de la literatura y especialmente del teatro neoclásico, reformar la sociedad española, básicamente nobiliaria, para dar paso a una sociedad burguesa”* (Aguilar, *op.cit.*)¹⁰, se mantuvo el teatro popular con sus personajes estereotipados, como un entremés sin título de Antonio de Zamora en el que se celebra una fiesta para festejar la liberación de unos gitanos presos y se baila y canta seguidillas interpretadas por gitanas, o un sainete de Ramón de la Cruz titulado *Las gitanillas* en 1770, en el que unos gitanos organizan una fiesta en

¹⁰ Francisco Aguilar Piñal (1996) sacado de Aguirre (2006: 387).

una venta y las mujeres se disponen a bailar unas seguidillas gitanas y cantar un corrido.

Asimismo, un género teatral del mediados del siglo XVIII que se interesó por lo gitanesco fue la tonadilla escénica, al representar “*lo español y popular frente a lo aristocrático y extranjerizante de la escena*”. Tonadillas conocidas, como *Una gitana y un payo* de Antonio Guerrero o *El gitano celoso* de Blas de Laserna, representaban los estereotipos creados sobre las prácticas culturales de los gitanos, unos negativos como su fama de ladrones y astutos, y otros positivos sobre su honradez o la protección que recibían (Larrea, *op.cit.*: 61). (ANEXO A1)

Los gitanos, junto a los majos y las majas, figuraron entre los personajes preferidos de los cuadros de costumbres de la tonadilla, y dichas escenas tenían la pretensión de crear una identidad a través de la construcción de una música española basada en los cantos populares, germen de un incipiente nacionalismo anterior al Romanticismo.

Pero a pesar de la incorporación de la imagen del gitano, las armonías que se utilizaron en la tonadilla se corresponden con las tonalidades occidentales y no se incorporaron las armonías propias de las primeras formas gitanas andaluzas, como el modo flamenco.

Estos estereotipos del gitanismo se reforzaron no solo mediante la literatura y las obras teatrales, sino también en las gitanerías¹¹ donde la gente iba “*para distraer el ocio con la cuadrilla de la Jimena, que prepara la danza del Cascabel gordo, en la que iban doce gitanas mozas.*” (Ortiz, 1996: 20).

3.2. EL GITANISMO DEL SIGLO XIX

LOS VIAJEROS ROMÁNTICOS

En primer lugar, es importante reseñar que la falta de una identidad nacional y en concreto una identidad andaluza hizo que la multiplicidad de los discursos

¹¹ En el “Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera” Edición de la Junta Municipal de Triana. Sevilla, 1995. Párrafo 4 , extraído de la obra de Ortiz (1996).

fuese un gran atractivo para los viajeros, pudiendo ellos recrear y construir un imaginario sobre ello escogiendo aquellos elementos que extraían de su experiencia y de su propia imagen colectiva.

Esta falta de identidad se produce como consecuencia de la imitación de la sociedad española a la moda extranjera *“la tiranía de los sastres y carroceros ingleses, y de los barberos y modistas franceses”*, en una conducta por *“perder la impronta nacional y anular con mano suicida su mayor mérito, que es el de ser españoles; pues los atractivos primordiales de España son aquellos rasgos que la señalan con luz propia”* (Robertson, 1988: 237).

Las clases dirigentes andaluzas no se preocuparon por las manifestaciones populares y los nacionalismos de finales del siglo XIX, que no tuvieron en Andalucía una relevancia especial. En consecuencia, el territorio andaluz mantuvo unos hechos diferenciales propios, como la diversidad geográfica, el mestizaje racial y una herencia rica de la historia medieval, que en su conjunto hicieron que los principales mitos que buscaban los viajeros, lo meridional, el orientalismo y el medievalismo, se configuraran definitivamente en el ideario de los románticos.

Este ideario se conforman en relación al medievalismo, *“El medievalismo romántico está enfocado originariamente desde un ángulo protestante, por ser el romanticismo un movimiento del Norte de Europa sobre todo, aunque se copiase luego en el Sur, y la novela gótica tiene con preferencia su escenario en España o Italia porque estos países son todavía, para el protestante del Norte, países que continúan en la Edad Media por no haber aceptado la reforma de Lutero”* (Alberich, 1987: 36), al orientalismo, *“A l’aube du XIXe siècle, l’orientalisme était un phénomène bien établi. L’Orient était une région mal définie qui comprenait une partie de l’Asie, le Moyen-Orient, l’Afrique du Nord et la Méditerranée. C’était une partie du monde avec laquelle l’Occident n’avait jusqu’alors eu que des contacts intermittents, principalement par le biais de négociants, d’aventuriers politiques et de riches voyageurs”* (Buonaventura, 1989: 54), y lo meridional, *“con la reivindicación de la Edad Media por los románticos, la huella de la cultura musulmana en España cobra un nuevo valor y se convierte en el principal soporte del cliché de España como país exótico, oriental”* (Bernal, 1985: 14).

En segundo lugar, hay que resaltar que los viajeros románticos traían una imagen colectiva de lo que era España y, en especial, Andalucía, imagen creada sobre todo mediante las obras literarias clásicas y a través de las descripciones de viajeros y turistas en los siglos XVI, XVII y XVIII, quienes resaltaron rasgos diferenciales de la Península Ibérica en relación con Europa, como sus reminiscencias árabes, *“Abundan testimonios en viajeros anteriores donde se insiste en la influencia de lo oriental en nuestras costumbres como explicación de su diferencia con las europeas”*, y el paisaje, aunque los viajeros ilustrados realizaron una aproximación a España mediante *“El espíritu del siglo’, impregnado de una actitud culturalista, guiará sus pasos e inclinará sus curiosidades hacia lugares y centros de interés distintos de los precedentes”* (Muñoz, 1981: 14-16).

A diferencia de los viajeros ilustrados del siglo XVIII, los románticos de la primera mitad del siglo XIX recrearon un mundo imaginado aislando los elementos culturales que consideraban oportuno, *“Como toda actitud de evasión, la huida del viajero implicaba una transferencia afectiva hacia otros parajes y tiempos: se hizo necesaria pues la invención de una serie de paraísos perdidos tras los cuales encaminar la imaginación, la libido y los pasos”* (González, 1987: 15). Estos tópicos se repetirán en la mayoría de las descripciones de los viajeros, y básicamente son *“esa fascinación oriental ya citada, que trata en suelo ibérico siempre una ruta ideal hacia el sur; el pintoresquismo del paisaje y las costumbres; el folclore; y, sobre todo, la exaltación de cierta literatura y toda la pintura clásica”* (Calvo, 1981a: 24).

La cultura andaluza presenta un aspecto heterogéneo en su constitución, fruto de su historia y su amalgama, y ofrece a los viajeros de distintos países diversas visiones que complacen su curiosidad, *“El origen de esa concordancia múltiple está quizás en la ‘polimorfia’ andaluza: el conglomerado histórico, la fragmentación y el mestizaje racial, la heterogeneidad geográfica se avenían perfectamente con la sensibilidad poco regulada previamente del romántico”* (Calvo, *op.cit.*: 17).

Con el romanticismo, España en general y Andalucía en particular se convirtieron en el objetivo de viajeros extranjeros, sobretudo ingleses y franceses, que buscaron en nuestras tierras el mito meridional, el orientalismo y el

medievalismo, fruto de la huida romántica de su presente decimonónico con su modernidad y su revolución industrial. Como dijo Richard Ford, *“Aquí todo lo que es imitación resulta nimio y de segunda mano, y por ello desagrada al extranjero, que confía reencontrar en España lo que se ha perdido y olvidado en otras naciones”* (Robertson, *op.cit.*: 237).

PERSONAJES DEL IMAGINARIO

Los viajeros románticos otorgaron nuevas significaciones al recrear las costumbres del pueblo andaluz y convertirlo en la clase social privilegiada, ya que *“el pueblo llano de España está dotado de grandes virtudes (sobriedad, energía, originalidad, gracia, etc.), pero este pueblo espléndido está mal gobernado, cuando no explotado, por unas clases medias y altas tan defectuosas como espléndidos son sus dominados”* (Alberich, 1987: 36-37).

Este culto al campesinado es debido, entre otras razones, a su característica principal de *“no ser proletario, el conservar un fondo de libertad que las masas de otros países europeos habían perdido ya”*, al que se añadía una imagen bucólica, pero *“un bucolismo nada literario ni convencional, rudo y basto, entreverado de rufianes y delincuencia, pero también de color intenso, y de inocencia, y de alegría, y de sentido artístico”*. Este campesino es admirado por los viajeros extranjeros por su fortaleza física y su estado anímico alegre, en comparación con el proletariado urbano, cualidades que le permitían tener tiempo para *“el canto, el baile y la taberna, para las procesiones religiosas o las ferias de primavera y otoño”* (Alberich, *op.cit.*: 41-43), y, asimismo, destacaban por tener una inteligencia superior que las clases cultas, ya que, según uno de los viajeros franceses más conocidos Prosper Mérimée, *“La canalla aquí es inteligente, viva, llena de imaginación, y las clases elevadas parecen más bajas que los aficionados de tabernas y tascas en París”* (Hempel: 1987:82).

Otras figuras populares que recrearon los viajeros extranjeros fueron el torero, el bandolero y el gitano, y los convirtieron en símbolos, extrayéndolos de la situación social marginal (González, *op.cit.*: 18). Esta Andalucía mitificada tendrá sus propios personajes estereotipados. Es lo que Ernesto Mérimée denomina como tipomanía en la que *“se describen, con mayor o menor exactitud, las*

costumbres de todos los países del orbe conocido, sin olvidar a España" (Correa, 1951: XXVII).

Del bandolero y del gitano, al igual que del campesinado, idealizaron el concepto de libertad, esa libertad de movimientos que poseían y que les permitía regular su propia vida, en comparación con el ritmo de la sociedad industrial, lo que convertía a una amplia parte de la sociedad en una población trashumante, como los pastores, arrieros, contrabandistas y gitanos, cuya vida era aún más libre que la de los campesinos (Alberich, *op.cit.*: 43). Como ejemplo, las historias que relataron sobre el bandolero José María *el Tempranillo*, quien según Mérimée es *"El prototipo del héroe de los despoblados...apuesto, valeroso, cortés como pueda serlo un ladrón, no es otro que José María"* (Hempel, *op.cit.*: 85).

En relación con el gitano, los románticos resaltaron especialmente a la gitana como prototipo de belleza andaluza y como mujer transmisora de la danza y la música, ya que despiertan de una forma generalizada una gran fascinación (Mayal, *op.cit.*:23).

Este imaginario lo encontramos también en otras descripciones sobre gitanos de viajeros por Oriente Medio, en el que resaltan la danza de las *ghawasi*, como James Augustus St Johna y su viaje por Egipto en 1845. En El Cairo asiste en la casa de un rico armenio a una representación de danza de diez bailarinas gitanas junto a un grupo de músicos:

"Elles s'enlaçaient l'une à l'autre comme des serpents, avec une grâce et une souplesse comme je n'en avais jamais vues auparavant. Elles laissaient parfois retomber leurs bras, et tout leur corps semblait s'effronder, comme épuisé : puis on voyait soudain une nouvelle inspiration les enflammer et s'efforcer de s'exprimer par des gestes exaltés. [...] L'une des ghawasi se saisit d'un petit verre, le remplit d'eau de rose et le tint sans en renverser une goutte tout en exécutant les mouvements les plus rapides et les plus difficiles. Elle répéta presque entièrement la danse précédente, et ce n'était pas une mince affaire que d'y parvenir sans que le verre ne se vidât" (Buonaventura, 1989 : 64-65).

La mayoría de los viajeros románticos revalorizaron las danzas de gitanos y asistieron a ellas cada vez que se le presentaban la ocasión. Uno de los primeros fue el marqués de Custine, quien se hallaba en Sevilla en 1831, y fue invitado a una fiesta en casa del cónsul de Inglaterra, *"la principal atracción era una gitana; Custine no se fijó en ella mientras estuvo sentada, o cantó una endecha con voz chillona y gangosa; pero cuando se levantó para bailar la 'lola', quedó estupefacto*

de la 'metamorfosis de aquella especie de mendiga convertida en hada, en ninfa, en diosa... Esa danza tiene un carácter oriental y solemne. No es saltada; es una pantomima que se compone de movimientos tan graciosos, tan tiernos, tan suaves, tan expresivos y tan apasionados que son un poema'" (Vaux, op.cit.: 161).

Esta valoración de las danzas de las gitanas se reflejaba también en la demanda que había de estas para acudir a las fiestas privadas de las casas principales, *"Una nieta de Baltasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y le acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera, porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de estos a otras galeras"*. Algunas de estas gitanas llegan a gozar de una gran fama y reputación que les favorece el poder introducirse en grandes fiestas, *"Es tal la fama de la nieta de Baltasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el regente a súplicas de las Señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes"* (Ortiz, op.cit.: 26)¹².

Las gitanerías se convirtieron en lugares donde se celebraban danzas y fiestas nocturnas, a las que acudían nobles e hidalgos españoles jóvenes, *"Era ésa, por lo general, la hora del buen humor y de las fiestas, y los gitanos, varones o hembras, bailaban y cantaban (...) eran lo que atraía principalmente a los visitantes"* (Borrow, 1979: 42-43).

A estas fiestas públicas en las gitanerías, se les añadía unas fiestas en las ventas y en lugares escogidos por los gitanos, que en algunos casos eran anunciados con carteles públicos:

"El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda. 1781. Bayles de Jitanos. Aviso. En la Venta el Caparrós a media legua de Lebrija a nueve días de Julio de mil setecientos ochenta y un años. Danzas de la autora Andrea la del Pescado, Mojiganga de El Caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres" (Ortiz, op.cit.: 25)¹³.

¹²Sacado de la obra Gitanería en Triana.... punto 22, Ortiz (1996).

¹³ Sacado de la obra Gitanería en Triana..., en Ortiz (1996).

A partir de principios del siglo XIX la presencia de los viajeros y extranjeros por la Península Ibérica propició un mayor intercambio entre los visitantes y los gitanos.

En las fiestas a las que acuden, destaca la función del maestro de ceremonias, o 'ciceroni', que es el organiza el evento: George Borrow conoció en 1839 en Sevilla a Juan Antonio Bailly, *"que se comprometió a recoger para él más canciones gitanas"*, conocido también por Richard Ford, de quien dice que es *"uno de los mejores 'ciceroni', gordo y campechano...; canta buenas canciones andaluzas y sabe organizar una función gitana en Triana"*¹⁴ (Robertson, *op.cit.*: 267)

Estas ocasiones fueron aprovechadas por los gitanos para obtener beneficios, primero a través de su relación con las clases pudientes de su sociedad, pues *"¿De qué aprovechaba que el honrado labrador de las inmediaciones o el vecino de la ciudad se quejasen al corregidor de los robos y engaños cometidos por los gitanos, si quizás los hijos de ese mismo corregidor asistían a las danzas nocturnas en la gitanería y estaban profundamente enamorados de alguna de aquellas jóvenes cantarinas de ojos negros?"* (Borrow, *op.cit.*: 43), y posteriormente a cambio de alguna retribución económica por parte de los observadores extranjeros, como es relatado por W. George Clark *"Al fin, habiendo despachado una cantidad desmesurada de vino, decidí marcharme, y con gran sorpresa me llevaron solamente unos tres chelines"*, a lo que se alegró pues otros viajeros habían pagado *"hasta un doblón por el privilegio de presenciar semejante espectáculo"* (Robertson, 1988: 291).

La obra de Prosper Mérimée, aparecida en 1845, recoge todo el imaginario andaluz recreado por los viajeros románticos mediante personajes estereotipados, prototipos romantizados:

"La acción se sitúa en Gibraltar, Sevilla, Córdoba, las sierras ásperas y casi infranqueables (entre las cuales figura, por supuesto, la de Ronda)... luego vienen esos personajes que se nos antojan sacados de una commedia dell arte a la española: el contrabandista, el bandolero, el soldado degradado y, lo que es más, desertor, el torero, las mujeres-gitanas entre las que destacan las viejas, algo hechiceras, y una joven embrujadora con grandes ojos negros; y, por último, las pasiones; el amor, los celos y la muerte violenta, ya en el ruedo, ya 'de mano airada' – fórmula ésta muy citada por los viajeros- como se ve, nada falta en este

¹⁴ Citado en Hand-Book, de Ford (1855: 202).

arsenal del españolismo de las convenciones románticas” (Hempel, op.cit.: 86-87).

Por último, otro personaje popular del que hacen mención los viajeros es la maja o el majo que habitualmente iba vestido con *“una chaquetilla de terciopelo verde, hecha a medida, muy adornada de botones de plata. En cada bolsillo llevaba un pañuelo blanco. Llevaba calzones de lo mismo, con filas de botones que iban de la cadera a la rodilla y, en torno al cuello, un pañuelo de seda rosa cerrado por una anilla, en la pechera de una camisa impecablemente plisada, con una faja a juego rodeándole la cintura, botines o polainas del mejor cuero bermejo, elegantemente trabajados y abiertos por la pantorrilla para que se viera la media. Zapatos bermejos le calzaban unos bien proporcionados pies”* (Bernal, op.cit.: 102).

Entre las características que se atribuyen al majo se encuentran la de presumido, fanfarrón, bromista, enamorado y divertido, *“sobre todo si es crudo, es amigo de las bromas pesadas, y sus ocurrencias y bromas tienen todavía en español nombres árabes: jarana, jaleo, es decir, Khala-a, zumbonería”* (Ford, 1980: 15)

En conclusión, el imaginario colectivo que la sociedad española construyó sobre el gitano se configuró mediante aquellos atributos culturales que resaltaron los viajeros románticos, rasgos tomados del gitano andaluz que configuró el gitanismo de la época.



4. LA MÚSICA DE LOS GITANOS CATALANES Y EL FOLCLORE PAYO CATALÁN

4.1 EL FENÓMENO MUSICAL DE LOS GITANOS CATALANES

Las distintas familias gitanas asentadas desde hace siglos en tierras catalanas elaboraron unos estilos propios a partir de un sustrato musical común, que gracias a sus múltiples relaciones hace que debamos hablar de una cierta unidad que se concretiza en sus manifestaciones musicales.

Las relaciones que configuraron entre ellos, entre los gitanos de la Noguera, de Verdú y Tárrega en el Pla d'Urgell, del Segrià, del Pla d l'Aigua, el Cañaret de Lleida, la ciudad de Valls en Tarragona, los barrios de Barcelona y el Maresme, y otras localidades, favorecieron la creación de estilos propios como el garrotín, el sandó, el crispín o la rumba que presentaban una unidad formal con un patrón común.

Las características formales de estas manifestaciones musicales se pueden concretar en un repertorio con estilos de ritmo cuaternario (4/4) y el uso de armonías occidentales, con una melodía vocal de tipo tonal y silábica y la utilización del catalán.

Una de las singularidades que otorga unidad al repertorio gitano catalán es su uso para el baile, ya que tanto el garrotín, como el sandó o la rumba son estilos para bailar que normalmente acompañaban las celebraciones festivas.

La primera referencia que tenemos sobre la música de los gitanos catalanes es del romanticismo, relatada por Prosper Mérimée:

“Ayer vinieron a invitarme a una tertulia con motivo del alumbramiento de una gitana (...) 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 chalanés, 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 nosotros, 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?” (Merimée, 1988; 186-188).

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el garrotín vell [viejo] fue evolucionando en la Lérida ‘carrinclona’, sobre todo en los años locos de las décadas veinte y treinta, en los que se abrieron numerosos cafés conciertos donde los gitanos se convirtieron en los intérpretes que animaban las fiestas con sus bailes y cantos.

En su origen, la rumba leridana y el garrotín se vincularon con personajes como Enric Pubill lo Parrano, Joan Rodés, el Ton del Llufa, el Tocineta, la Neneta, els Calçoners, el Ton del Vidrier, el Mestre Tonet, el Cap de Ferro o los Salazar, en zonas como El Pla de l’Aigua y la Plaça de Sant Joan, donde por las fiestas de San Juan, “a la plaça del Dipòsit es feia una foguera i allí les pageses portaven coca de Sant Joan i garrafetes de vi dolç i moscatell, que es repartien a tothom en bidons” para más tarde payos y gitanos llegar hasta la plaza y cantar las letras del garrotín ¹⁵.

La zona de influencia de los cantos y bailes gitanos catalanes se amplía a Verdú, a l’Urgell, con las figuras de l’oncle Melons i l’oncle Nelo, y la fira de bestiar en el punto de encuentro entre payos y gitanos, quienes cantan garrotines a cambio de alguna moneda:

“Els gitanos es queixen molt de la fira. No és com abans, us diuen. S’endevina que els pagesos han anant escarmentant i cada dia hi volen tenir menys tractes. Un gitano ens contava que aquests anys guanyen més diners les dones i la quitxalla dien la buenaventura i ballant garrotins, que no pas ells fent tractes amb rues i someres (...) En una banda de la plaça, dos o tres carros nous amb un S BENDE, innocent, sense gens de malícia. Davant d’uns quants senyors, dos gitanets de tres pams cada un ballen deu minuts de garrotín per una perra gorda” ¹⁶.

¹⁵ “El bressol de la rumba catalana” en *Descobrir Catalunya, Lleida la Frontera*. Núm 13, setembre 1998, pp. 94.

¹⁶ “La fira de bestiar de Verdú” en *Mirador*. Any V, núm 221, Barcelona, dijous, 27 d’abril de 1933.

Otro mercado que era punto de encuentro era el de Salàs de Pallars con su feria de ganado, y en Tàrrega las familias de los Pubill-Carlets y a la Fuliola l'Oncle Cigaló.

Con la posguerra, las fiestas gitanas se refugiaron en los *cellers*, como el Celler del Rialto, el dels Joglars, el de la Sabaleta, y el Teatret La Violeta, en los que los gitanos continuaron elaborando sus propios ritmos lejos, sin embargo, del ámbito comercial que le impidió entrar en el mundo discográfico, por lo que estas manifestaciones musicales se quedaron relegadas a algo tradicional y perteneciente a los viejos gitanos del lugar.

Otro de los bailes conocidos entre los gitanos catalanes leridanos es el sandó, especie de baile caricaturesco que posiblemente fue el origen del baile flamenco catalán conocido en los cafés cantantes barceloneses como el crispín, popularizado en la primera mitad del siglo XX, y que consistía en la alternancia del zapateado con movimientos provocativos, desprendiéndose de una prenda de la ropa con cada desplante de la bailaora:

“Rafaela Valverde ‘la Tanguera’, famosa ‘por farruca’ femenina, que alternaba con Concha ‘la Chicharra’, que bailaba con gracia indescriptible ‘el Crispín’, baile jocoso de origen gitano catalán, actualmente desaparecido, en el cual a cada desplante se quitaba una prenda de encima, hasta quedarse en enaguas, que en aquellos tiempos se consideraba una procacidad. Trini Borrull, hace unos treinta años, lo recogió y dio a conocer en una versión propia, de fina intención humorística, suprimiendo el ‘strip-tease’” (Puig Claramunt, 1977: 36).

4.2 PRESENCIA DE “LO GITANO” EN EL FOLCLORE PAYO CATALÁN

Los gitanos catalanes participaron del folclore catalán, tal y como lo demuestra las numerosas referencias en la música popular que nos indican una interrelación entre ambas comunidades, interacciones que fueron recogidas en los primeros *cançoners tradicionals catalans*, a pesar de la selección del material que realizaron los folcloristas.

Las danzas tradicionales reflejan la participación de los gitanos en las fiestas anuales de la comunidad, como una de las danzas más conocidas, la del *Ball de Torrent* valenciano, farsa o pantomima antigua que se representa en las fiestas mayores, que ha ido variando la participación grotesca según la época y en la

que en una de sus versiones la aparición de los gitanos bailando forma parte de una de las situaciones cómicas en las que se desarrolla el argumento:

“Un grupo de gitanos se presenta y comienza á danzar, no sin haber prendido fuego á un cohete atado á la chaquetilla del alcalde (...) Denunciado al corregidor que los gitanos han engañado á un vecino del pueblo en las ventas realizadas, trata de prenderlos, armándose con este motivo una contienda fenomenal entre los gitanos y la ronda, con la que se da fin al baile” (Ruiz de Livorhy :155-163) (ANEXO B1).

En la zona del Pallars Sobirà y Pallars Jussà encontramos la danza de Carnaval llamada *La Gitanada* que parodia un casamiento gitano, y que Violant i Simorra la localizó en el año 1951 en Paüls y Joan Lluís en el año 1967 en Rialp, representando una especie de comparsa del carnaval:

“Aquesta mena de comparses eren pròpies del Carnaval, i les trobem amb diferents termes a tota la Península. Totes aquestes representacions s’alternaven amb grans menjades i danses, però moltes vegades ens han arribat de manera parcial i havent perdut el seu sentit original per convertir-se als ulls de tothom en orqueries per fer riure” (Mas Corretgé, 1992).

También encontramos referencia a los gitanos en las danzas llamadas *moriscas*, danzas guerreras descritas por Thoinot Arbeau en la Francia del siglo XVI¹⁷, citada por Lope de Vega en el año 1594 en *El Maestro de danzar*¹⁸ y que presentaban analogía con los bailes de Gitanos de la Península (Mas Corretgé, 1992:220).

Igualmente, la letra de algunos bailes folclóricos, como el Ball de Bastons de Lleida hace referencia a los gitanos (ANEXO B2):

*Tirititero cara d’ambustero
De las figues blanques
Què fas per aquí?
Coger un ramo
De piel de gitano
De piel de tosino
Cara de mostí* ¹⁹.

Con el nombre de *El Ball de les gitanes* se conoce dos tipos de danza diferentes en Cataluña, una de ellas es la conocida del Vallés, y otra es un baile de cintas.

¹⁷ Thoinot Arbeau (1589) Extraído de Cotarelo y Mori (1911: CCLIV).

¹⁸ Extraído de Cotarelo y Mori (*op.cit.*: CCLIV).

¹⁹ Publicació de Ballets per a cobla (1953).

Según su principal investigador, Joan Amades, el baile de cintas es una danza antigua que era representada en las antiguas fiestas del Corpus Christi de Barcelona y bailada por los judíos que iban en la procesión. Recibía el nombre de Ball de les gitanes por la confusión que el pueblo tenía entre los judíos y los gitanos: *“El poble senzill confon amb gran facilitat les nocions de jueu i gitano. (...) Pel poble els mots jueu i gitano són sinònims, encara que el mot jueu sembla que enclou un major sentit de malignitat i repugnància. Sembla natural que un cop perduda la primera visió dels jueus a la processó, el poble els tingué per gitanos, puix si bé els té per dolents, mai ho són tant com els jueus”* (Amades, 1925:48-49).

Una vez desligada del carácter religioso, el Ball de les gitanes pasó a formar parte de las danzas profanas, y se convirtió en un baile de cintas, principalmente en la zona del Penedès, Camp de Tarragona y Conca de Barberà.

Las referencias en los parlamentos al mundo gitano y a su tipo de vida forman parte de los diálogos que las parejas de gitanos mantienen, en los que se resaltan las características atribuidas a dicho pueblo, como ladrones, graciosos, hechiceras, etc. (ANEXO B3).

Empieza la 1ª gitana:

*Jo sóc gitana honrada
Que per nom em diuen Bamba.
Gitana més presumida
En el món no n'hi ha una altra
Per cantar, per florir,
Per tocar les castanyoles,
El pandero i la guitarra;
Però tinc una grossa falta,
Que tant com guanyo m'ho gasto,
I tant el xorro m'agrada,
Que més d'alguna nit
Me'n torno de tort a casa.
Altra cosa em dóna pena,
Que estic molt aficionada a fer
Un cigarro darrera l'altre*

A lo que responde el gitano:

*Vina aquí, acosta't, Bamba,
Que aquí hi ha sal i salero.
No he vist mai altra gitana
De més gràcia i més salero,
I en tot t'envejo la gràcia,
Sols que tens aquest defecte,
Que de tant en tant et decantes* (Amades, op.cit. :56)

Según Amades, aún se conservaban dos ejemplos de esta danza inscrita en una procesión como entremés, una en Moià, en el Vallès, y la otra en Morella, en Castellón de la Plana, en las que la indumentaria es la encargada de hacer llegar el orientalismo adjudicado al gitano, así como instrumentos idiófonos como castañuelas.

El Ball de les Gitanes de Moià es representado por tres hombres que hacen de mujer con *“un gros marinyac, un gipó de color vermellenc i porten la cara tapada amb un mocador blanc que els dóna un aspecte morú, portant el cap cobert amb un altre mocador acabat amb punxa al darrera”* lo que otorga un toque pintoresco a la danza. Y en el Ball de les Gitanes de Morella *“Sols ballen les gitanes, que van amb castanyoles a les mans, les quals fan sonar contínuament”* (Amades, *op.cit.*: 49-50).

En relación con su origen, Amades otorga un origen no catalán a dicha danza, e intenta justificarlo pues *“¿Com es que els jueus, o millor, els qui prenen llur paper –puix no es pot creure que fossin autèntics els que anaven a la processó-, ballessin aquesta dansa? Punt es aquest difícil d’esbrinar. L’aspecte de gran representació de les processons no es pas exclusivament català, i el mateix sentit tenien aquelles a Itàlia i a França, on entre els diversos estaments que hi prenen part n’hi havia que balleven”* (Amades, *op.cit.*: 48).

La influencia del baile de cintas llegó hasta la frontera aragonesa, pues en el pueblo de Híjar se conoce un baile llamado de las Gitanillas descrito por Arcadio Larrea Palacín:

“Son doce las bailarinas, y el baile es, al estilo de algunos andaluces, movido de pies y acompañado de ‘pulgaretas’, nombre que en la tierra reciben las castañuelas (...) Todas las tonadillas son tocadas por la dulzaina, acompañada de tamboril, y las danzarinas visten a modo de gitanas, sin que haya podido obtener explicación de por qué se llama así el baile, ni por qué visten así quienes lo ejecutan” (Larrea, 1945: 639-643).

De la influencia de esta danza en otras zonas de Aragón es buena prueba el hecho de *“Que este baile de mujeres estuviera en otros tiempos extendido por grandes zonas de Aragón, queda demostrado por la difusión de la tonadilla del baile de cintas, que expresamente hace referencia a las niñas que han de dar la cinta. Queda todavía el testimonio de haber sido danzado en algunos pueblos hace más de cincuenta años”* (Larrea, *Op.cit.*: 643) (ANEXO B4).

El baile de cintas también es conocido en Valencia con el nombre de *Ball de la Magrana* y el *Ball de la Carxofa* por la gran granada que corona la pértiga de la que penden las cintas. Perteneciente a las antiguas danzas del Corpus Valenciano, esta simboliza el triunfo del Sacramento sobre el pueblo judío, ya que los danzantes son denominados por el pueblo gitanos o gitanetes, según sean hombres o mujeres, lo cual abunda en la consideración que de infieles se les otorga a los mismos en todos los casos (Seguí y Pardo, 1978: 43-45) (ANEXO B5).

Por otra parte, con el mismo nombre se conoce otra danza distinta inscrita en el ciclo de Carnaval y situada en la comarca del Vallés. Es la conocida *Ball de gitanas* en la que se baila libremente, reuniéndose los bailarines en collas e imitando personajes como el viejo con su bastón o 'mangala', representado un papel cómico.

Entre los folkloristas del siglo XIX, Francisco de S. Maspons i Llabrós investigó la comarca del Vallés "que guarde encara un verdader tresor, rich, característich y variat, de tradicions, llegendas, cants, costums, jochs, balls, creencias, cuentos y rondallas, ocupándose d'un de sos més característichs balls, conegut ab lo nom de *Ball de Gitanas*" (Maspons i Llabrós, 1887: 50).

De origen gitanesco, su baile recuerda a las danzas orientales, así como parte de su indumentaria:

"Lo trajo propi en las Gitanas, com s'ha vist, es en los homens lo gech y pantalon negre, si bé que potser es de mellor origen lo pantalon blanch curt fins á genoll á estil de saragüells d'estil árabe, com en La Garriga, ó las faldilletas blancas curtas fins al meteis indrete, com en St. Cugat; lo trajo negre es propi més ja de nostra época y es lo quin vesteis lo jovent vallesá en los días de festa; (...) es de notar també lo ús de sombreros de palla d'alas molt amplas, termenats ab punta y embolicada a la copa ab ropa, que es ben bé á estil moruno. Pera las noyas es de distingirse lo mocador á la espatlla á lo gitanesch: y á uns y altres lo predomini de llassos, flochs y sobre tot de colors vius y virolats, á que hi son tant aficionadas las rassas meridionals" (Maspons y Labrós, op.cit.: 73-74)

El *Ball de Gitanas* exige ser danzado por niñas y no por mujeres, ante la expresividad que requiere:

"Lo ball es com tots, pera noyas grans, mes la veritat es que un ball dels moviments d'aquell de tanta agitació y vida y d'una essencia tant contraria á la quein forma lo carácter de la dona catalana, sempre seria, formal y grave, no es potser ben bé lo més apropiósit pera ella. Es un ball bó per a un altre carácter, per un temperament meridional, com sens dubte n'es d'origen lo

ball, segons després intentaré demostrar, y per aixó no es estrany que aquella se n'retrega" (Maspons y Labrós, *op.cit.*:73-74).

EL MODERNISME MUSICAL Y LA RENAIXENÇA

El nacimiento del Nacionalisme català se nutrió de los movimientos culturales del siglo XIX, como el Modernisme musical que entre su ideariose incluyó el cultivo de la música popular, ya que *"El recurs al material popular era considerat el camí segur per trobar el propi model de composició d'obres de caire autòcton"* (Aviñoa, 1985: 356) sin considerar las manifestaciones musicales de los grupos étnicos catalanes minoritarios.

La promoción de un Teatre Líric català también excluyó de entre sus prototipos aquellos considerados como españoles, como los gitanos, sin distinguir entre ellos a los gitanos catalanes, aunque, como excepción, entre las funciones que se representaron en esa época, aparece una obra sobre gitanos el 12 de enero de 1901 de Joan Lapeyre y Emili Vilanova titulada *"Colometa la gitana"* (Aviñoa, *op.cit.*).

Paralelamente la Renaixença se sustentó de las imágenes estereotipadas que los folcloristas crearon, al recoger entre el folclore lo que ellos consideraban representativo del *ànima catalana* [alma catalana] y obviando aquellos aspectos de la cultura popular que se alejaban de los criterios estéticos y morales establecidos (Prats, 1988: 191-192).

Asimismo, los intelectuales de la Renaixença obviaron las innovaciones musicales introducidas por la corriente cultural del siglo XIX adoptadas por la sociedad y asimilada por el avance del progreso, costumbres que, según dichos intelectuales, alejaban a *la Catalunya de l'avior dels costums de la terra* (Prats, *op.cit.*:183):

"S'haurien de destruir tantes músiques, tants pianos i orquestres, que fan que la joventut es deleiti en sensacions dolentes, i es gaudeixi i bressi i bany en plaers purament nerviosos, que paren en desitjos i acaben en fets" ²⁰.

²⁰ Amadeu Vives, "La música popular y las societats corals", LTC, (1893: 106). Extraído de Prats (1988: 185).

La labor que los folkloristas catalanes realizaron en esta primera etapa de la investigación científica fue la de reforzar a través de los resultados de sus trabajos de campo *“la factualitat del sistema mitjançant l’aportació no ja de bucòliques descripcions ni d’abstrusos conceptes jurídics, sinó de materials tangibles, procedents, realment, del context de referència”* (Prats, *op.cit.*: 189).

Como folklorista, Maspons i Llabrés adjudicó el origen del Ball de Gitanes a costumbres foráneas a la cultura catalana: *“Proba també eix ball lo dúctil que se la rassa del Vallés, fàcil en apropiarse costums indubtablement d’altras terras, com me proposo fer veure ho es aquell. Ductilitat de que un s’acaba de convéncer veient lo número de tradicions y costums de tant diferenta mena com ne guarda encara, fillas sense cap mena de dubte de pobles tant diferents d’ell”* (Maspons y Llabrés, *op.cit.*: 74).

Una vez afirmada la foraneidad de la danza, el autor encuentra sus orígenes en aquellas culturas orientales ajenas, según las teorías de la época, a la construcción histórica de la catalanidad:

“Ara bé, ¿quin es l’origen del Ball de Gitanas? Díficil es de desxifrar. No obstant, així per son nom, com per algun de sos detalls, crech ben bé poder assegurar que es gitanesch (...) Además los flochs, cintas y colors, los llassos y mocadors tal com hem vist que s’usan pera dit ball, lo burro ó ruch de Caldas de Montbuy, los cavalls de la Atmella y St. Celoni, lo Vell ab son bastó ó mangala, las Collas anant d’un poble al altre, y lo conjunt de las meteixas ab llurs Vells y Nuvis, jovens y noyas, los Diablots, las Vestidoras y acompanyament, com formant una sola familia ó tribu, no donan cap lloch á dubte de que es una costúm ó festa importada per los gitanos. (...) Es indubtable que l’ball pausat, de poch moviment, de la espolsada, recorda algo deis balls meridionals, ó mellor, de las rasses árabes, y si á aixó s’hi afegeix los crits y salts del Diablots al acabar aquella y las demás parts del ball, y sobre tot lo galejar ab pólvora, algunas prendas del trajo ab que s’balla, y fins las corridas de cavalls en la Atmetlla, no s’tindrà cap dubte del origen del ball de que m’ocupo, y que essent importat pe’ls gitanos, es oriundo dels deserts d’Africa, d’ahont aquells portan llur nissaga” (Maspons y Llabrés, *op.cit.*: 74-76).

Otro autor folklorista del siglo XIX, Valentí Almirall apreció en el Ball de les Gitanes todos aquellos elementos que lo alejan de la identidad catalana, sobretodo en la enseñanza moral que los bailes tienen para la sociedad:

“Un ball, donchs, executat per homes fets sens lo concurs de parellas púbers, es un ball castrat. Quan se pretén suplir la parella ó ja per medi d’homens disfressats de dona, ó ja per nenas que no son encara noyas, no sols es un ball castrat, sino un acte hipócrita de moxigatería. (...) Aquells jovens en la lor de la edat que s’donan en espectacle y fingéixen obsequiar á nenas per las

quals no pòden sentir cap interés que 'ls moga á lluhir la lleugeresa y habilitat del cos (...) A un jovent com lo catalá, dada la situació en que 'ns trobém, li escauria molt més tirar la barra, fer partits de pilota ó de botxas, tornar á la rodella y acostumar lo pols y la vista al tiro ab bala (...) Y si tant vol ballarse, com convé que s'balle, y si del ball se'n vol fer una costum popular, ¡viscan cent vegadas las sardanas, los contrapassos, los tirabour y tots los altres balls que s'ballan á plassa! Pero ballats per parellas, per homens y donas, y esmeratse cada ballador en obsequiar á sa balladora, puig que aixís mana que s'balle la santa mare naturalesa" (Almirall, 1887: 78-90)

En definitiva, la creación del nacionalismo catalán mediante los movimientos artísticos del Modernisme musical y la Renaixença ayudaron a consolidar la estética romántico-costumbrista entre los gitanos catalanes al no considerarlos como representativo de «lo catalán» y al otorgarles una identidad foránea a la catalana, españolizada, que contribuyó a afianzar la imagen del gitanismo entre los *bomians*.



5. EL FLAMENCO EN CATALUÑA²¹

El fenómeno de transposición de la identidad del gitano andaluz al gitano catalán también se produjo en sus manifestaciones musicales, por lo que se designó una conceptualización derivada del flamenco hacia todas las formas musicales gitanas, así como a los contextos culturales en los que se reproduce.

Sin embargo, el flamenco en Cataluña presenta unos rasgos diferenciales y propios, entre otros motivos por tener una estructura social diferenciada de la andaluza, por el asentamiento histórico de los gitanos catalanes que se convirtieron en un potencial artístico y por la llegada de inmigrantes murcianos y andaluces, tanto gitanos como payos, que iniciaron un proceso de uniformidad que ayudó a mantener los lazos de unión con el flamenco.

La visión de los folcloristas y la musicología catalana confirmó una perspectiva andalucista y estereotipada a la historia del flamenco en Cataluña, visión que por otra parte difundió la flamencología tradicional, sin tener en cuenta los hechos históricos e identitarios que lo diferencia del flamenco andaluz, como son el tener una escuela guitarrística flamenca propia, concertística y docente; ser el centro impulsor del mercado discográfico flamenco y dinamizador del flamenco posmoderno, así como ser generador de propuestas musicales alternativas, como la rumba catalana.

De la misma forma, el flamenco catalán presenta unos rasgos identitarios que lo singularizan mediante los diferentes usos y funciones que ha realizado la sociedad receptora, al ser utilizado por sus connotaciones andalucistas por el proletariado urbano en contra de la emergente burguesía catalana²², y posteriormente al adaptar a una pluriculturalidad las antiguas formas denominadas como flamenco andaluz.

El desarrollo del presente capítulo abarca desde la Protohistoria del flamenco, a finales del siglo XVIII hasta los años setenta del siglo XX.

²¹ Desarrollo el capítulo como resumen de nuestra publicación sobre el flamenco en Cataluña, Valencia y Baleares. Ver Castro (2001).

²² Por el contrario, el flamenco en Andalucía está asociado desde su inicio con las clases marginadas, tanto gitanas como payas, y ha sido apoyado y utilizado por las clases privilegiadas andaluzas para su beneficio.

Somos conscientes de que quizá se aparte un poco del tema de investigación, pero consideramos importante que, a través de la abundancia de datos y referencias históricas, se consiga dar una idea de la importancia del flamenco en la sociedad catalana, para inscribir posteriormente el fenómeno musical gitano en ella.

Sí que hemos obviado deliberadamente el periodo histórico flamenco posterior a los años setenta, ya que a partir de esta etapa la rumba gitano-catalana ya está configurada y, por lo tanto, se aleja de los objetivos propuestos en este trabajo.

5.1. LA PROTOHISTORIA DEL FLAMENCO EN CATALUÑA

El nacimiento del flamenco en la Baja Andalucía²³ y su posterior expansión hacia el norte y el este dio lugar a su arraigo en tierras catalanas, como producto de determinados factores dominantes: la existencia de un gran número de asentamientos gitanos, un interés por los aires andaluces según la moda del Romanticismo y la aparición de la escuela bolera en la coreografía teatral.

Efectivamente, las localidades de mayor arraigo flamenco fuera de Andalucía, como Madrid, Barcelona o Valencia²⁴, eran las que tenían un mayor número de gitanos y las que recibieron a las poblaciones inmigrantes posteriores. A pesar de tener rasgos culturales diferenciales, *els gitanos catalans* y los gitanos andaluces, pertenecen a un mismo grupo étnico y sus semejanzas favorecieron un mestizaje musical entre ambos.

Uno de los factores principales que ayudaron acelerar este mestizaje fue la afición por las corridas de toros, que existía desde principios del siglo XIX en

²³ Según las teorías de la flamencología tradicional, el origen del flamenco se ha de buscar en la segunda mitad del siglo XVIII, entre las familias gitanas de la Baja Andalucía que creaban en la intimidad de sus hogares los cantos primigenios. Ver Machado (1881), Molina/ Mairena (1963) y Grande (1979). Contrariamente, la flamencología científica defiende el nacimiento del flamenco entre los personajes de la majeza agitanada que se nutrieron del ambiente costumbrista del teatro musical, de los sainetes y de los bailes agitanados. Ver Steingres (1993) y García Gómez (1993).

²⁴ En Valencia, donde se concentraba un gran número de moriscos, con las leyes de expulsión se pretendió repoblar los campos con los gitanos nómadas y así obligarlos a sedentarizarlos (Sánchez, *op.cit.*).

Cataluña²⁵ y que potenció el intercambio de la mano de numerosos toreros y subalternos gitanos que alternaban las dos profesiones, como José Giménez tío *José el Granaino*, torero y cantaor que consta en las plazas barcelonesas del año 1852 y al cual se le atribuye la creación de diversos cantes como el mirabrás, los caracoles o las romeras.

Por otra parte, la introducción en tierras catalanas de bailes populares, como las seguidillas, los boleros o los fandangos, se reflejó no solo en los bailes populares sino también en la música instrumental, ya que la guitarra se convirtió en el instrumento más popular en todos los estratos sociales.

La principal fuente de esta época en Cataluña es la obra de Rafael d'Amat i Cortada, el *Baró de Maldà*, quien nos describe en Sant Feliu de Llobregat el 12 de agosto de 1770 una reunión de aristócratas y clérigos en casa Falguera, el palacio del pueblo, donde se bailaron minuetos y contradanzas, además de *balls de quatre* y *sardanes*. En oposición a la participación colectiva de las danzas tanto por parte de los invitados como de las criadas, el fandango bailado por Cayetana no fue participativo del resto de invitados:

“Una minyoneta hi entraba, ab las ditas criadas, de 12 a 13 anys de edat, nomenada 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 qual no hi dexà res per fer, y més lo Ribas, que los dos lo ballaren a compàs 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'n portaren la atenció dels mirons, no podent dir de cert si acabat los palmatejaren per lo bé que l'havian ballat” (Amat, 1994: 69-70).

El mismo autor nos da referencias del papel que los músicos ambulantes tenían como difusores de la música popular, pues el 19 de agosto de 1804 *“Se troben en Barcelona rodant carrers i places los dos músics cegos naturals de la ciutat de Lleida, l'un ab la guitarra i l'altre ab lo violí, tocant i cantant Boleros, Tiranés, Fandangos i Siguidillas. I per lo tanbé que toca l'un la guitarra puntejant-la a temps, i l'altre que toca lo violí, (...) encantan a quants i quantes los ouen”* (Amat, 1804) ²⁶.

²⁵ Barcelona tuvo numerosas plazas de toros: la primera fue la plaza de la Barceloneta en 1802, la de las Arenas en 1900 y la Monumental en 1914. Ver Cossío (1997: 605).

²⁶ Rafael de Amat y de Cortada en *Calaix de Sastre* (1804), extraído de Mangado (1998: 10).

Estos bailes populares proporcionaron una base para fusionarse con la danza clásica y dar nacimiento al baile teatral por excelencia: la escuela bolera o de palillos, que se convirtió en danza nacional en el siglo XVIII y fue profusamente observada por los viajeros románticos, como Richard Ford para quien *“El gran encanto de los teatros españoles es su propia danza nacional, impecable, inigualada e inimitable, y que sólo puede ser ejecutada por los andaluces: el bolero”* (Ford, 1980:89).

Y Swinburne, que describe su asistencia a una función teatral, en la que *“Entre el primero y segundo acto se cantaron seguidillas, música salvaje e incomprensible para nosotros, pero que de vez en cuando adquiere acentos patéticos y melódicos que se pegan al oído”* (Swinburne, 1775).

El motivo de que sea el bolero la danza nacional es principalmente por el efecto que produce en los espectadores, pues *“el sonido de las castañuelas despierta siempre a los más indiferentes”* y produce una reacción inmediata *“porque despierta la vida bajo las costillas mismas de la muerte, acalla las lenguas de incontables mujeres, on n’ècoute que le ballet”* (Ford, 1980: 91-92).

Numerosos fueron los artistas catalanes de la escuela bolera, como Manuela Perea “La Nena”, Marià Camprubí o Dolors Serral, entre otros (Llorens/Aviñoa, 1987), que representaron el baile teatral andaluz mediante los bailes de palillos, como fandangos, seguidillas o boleros, cuya característica principal es la terminación musical en la famosa cadencia andaluza²⁷, lo que le confiere un aire oriental aunque claramente perteneciente al folclore popular, bailes con los que se inauguró el Gran Teatre del Liceu en 1847, en que se desarrolló un final de fiesta a base de rondeñas, cachucha, malagueñas y el jaleo ²⁸. (ANEXO C1).

Con el crecimiento de la industria y el emerger de una nueva clase social, las principales ciudades catalanas activaron su vida artística y musical favorecida por la nueva burguesía. El gusto burgués hacia obras de temática popular propició que, junto al baile teatral andaluz, en los teatros catalanes representaran obras de temática andaluza que reflejaban la imagen idealizada de

²⁷ Se define como “progresión armónica flamenca o cadencia andaluza a la disposición que se crea del segundo tetracordo melódico dórico griego (o frigio gregoriano descendente)”, cit. en Granados (2004: 42).

²⁸ Hidalgo Gómez en *Quaderns de El País*, 6-VII-1995, entrevista a Jaume Tribó.

lo popular y que llevaban una gran cantidad de estereotipos procedente del popularismo urbano.

Así, se interpretaron sainetes en castellano con temática gitana, tonadillas, y zarzuelas (ANEXO C2), lo que llevó a los compositores catalanes a *crear un teatro líric català*, que frenara la influencia del género lírico madrileño “*donades les seves característiques de transparència melòdica y fàcil aprenentatge*” ya que “*El predomini, fins a un cert punt absolut, del gènere líric importat de Madrid en els sectors populars de la nostra ciutat molestava profundament els homes més desperts*” (Aviñoa, op.cit.: 260).

En el teatro barcelonés de la Santa Creu, a principios del siglo XIX, se representaron numerosos sainetes en castellano con temática gitana, como *La gitanilla fingida* (1814), *El Gitano chismoso* (1829), *El gitano enredador* (1814), y *El Gitano francés* (1829), escrito en Cádiz por González del Castillo; óperas como *La Gitanilla por amor* (1814), compuesta por Laserna, *Los gitanos en la Feria* (1830), compuesta por Paisiello-Palomba, y tonadillas a dúo, como *Los Gitanillos zelosos* (1800), *El gitano pobre o La solitaria* (1828) y *El gitano preso* (1808) (Suero, 1990: 430-436) (ANEXO C3).

A pesar de ser un género eminentemente madrileño, algunos compositores catalanes, como Manuel Pla, Lluís Mison y Pau Esteve Grimau adaptaron las canciones y danzas populares de la tonadilla escénica al utilizar por igual los ritmos regulares en jotas, murcianas o rondeñas como los contrastes rítmicos de la zarabanda (ANEXO C4).

5.2. LOS TEATROS Y LOS CAFÉS CANTANTES

En el último tercio del siglo XIX se configuró el repertorio flamenco con la normalización de los ciclos métricos y las estructuras armónicas que definen cada uno de los modelos básicos, con lo que se produjo la consecuente expansión fuera de su zona de creación, Andalucía, hacia la totalidad de las ciudades industriales españolas.

Los nuevos espacios públicos creados a partir de las nuevas formas de diversión propias de finales de siglo, lugares como los cafés cantantes y los teatros que alternaban en su programación las canciones del género chico, de variedades y de la zarzuela con los elencos flamencos, irradiaron desde las ciudades nuevas formas de entretenimiento, como en Barcelona, ya que las canciones auténticamente populares en la Cataluña finisecular *“Eren les peces del género chico. Aquesta era sobretot la música consumida pel públic català, divulgada pel teatre per hores, el cafè, les musiques de carrer i el piano de maneta”* (Marfany, 1987: 95).

El trasvase continuo de artistas entre los distintos cafés andaluces, catalanes y madrileños, así como la similitud de repertorio demuestran una cierta homogeneización en los gustos del público de la época:

“El que un estat feble havia estat incapaç de dur a terme en dos segles tenia lloc ara ràpidament com a resultat de la creixent integració de totes les regions d’aquest estat en un únic mercat de productes de consum (...). Però he escrit ‘totes les regions’ i he de corregir-me: certes zones en particular, i aquestes, és clar, eren les més desenvolupades econòmicament, és a dir, les catalanes. Per una d’aquelles ironies de la vida, les cançons del género chico arribaven sens dubte més fàcilment a Cardedeu, Sallent o l’Arboç, que no a Porcuna, Riaza o Navalcarnero” (Marfany, op.cit.: 98).

En Barcelona, y coincidiendo con la Exposición Universal de 1888, el antiguo Teatro Ribas inaugurado en 1884 se transformó en El Dorado, Teatro de Cataluña, a imitación del famoso café concierto parisino del homónimo nombre, y ostentó el título de Catedral del Género Chico. Allí actuó, entre otros, Antonio de Bilbao con la revista Arco Iris, e incluía entre sus números habituales las actuaciones de las Hermanas Pastor con su Baile de Panaderos y Bailes de sevillanas por tiples y artistas (ANEXO C5) ²⁹.

Junto a este, otros teatros como el Teatro Calvo-Vico o Granvía, el Teatro de Novedades y el Teatro Tívoli, aprovecharon la gran afluencia de público para incluir en sus carteleras numeros atractivos al gran público con toda la imaginería del sur, intercalando números de baile español con las compañías de

²⁹ Hay una descripción del antiguo Teatro Ribas: “Semicircular, sencillo y elegante es el Teatro Ribas, con butacas de platea, dos órdenes de palcos y una galería corrida encima de ellos para el público y con corredores adjuntos a los palcos. Su capacidad es algo mayor que la del español. Como edificio (...) un barracón más, pulcra y cuidadosamente presentado” Caballé (1942: 9).

zarzuela y óperas, como en 1881 en el Teatro Principal, que se representó *La Tertulia*, también realizada en el Teatro del Circo en 1883; *La Garbosa y Ramo de Azucenas* en 1882 en el Teatro Tívoli; en el Teatro Calvo-Vico en 1893 con baile español, o el Teatro de Novedades con los artistas Monroch y Prous y su intermedio de baile español (ANEXO C6).

Otros teatros se adaptaron a los nuevos gustos de la época, como el Teatro *Quevedo* que “*se transformó en Café concierto con canto flamenco y con derecho a una consumición*”, según la descripción del librero Palau, con lo que se convirtió en uno de los primeros cafés en Barcelona ³⁰.

El repertorio de los teatros variaba desde numerosos sainetes, uno de los más conocidos *La canción de la Lola* fue representado en 1883 por la compañía del señor Mario en el Teatro Principal, hasta los espectáculos de flamenco, como el Teatro de Novedades que en 1896 tuvo la actuación de “*Tango bailado y cantado. Malagueñas y Sevillanas, por un cantador y una bailadora y Guajiras*”³¹.

Los cafés cantantes se convirtieron en el nuevo espacio público en el que la mezcla de géneros musicales fue su mayor atracción. Influenciados por la moda francesa de los cafés conciertos, las actuaciones fueron diversas con todo tipo de variedades, canciones y bailes españoles, gimnastas, cupletistas e incluso números circenses; en este variado repertorio se incorporó el flamenco llegado de tierras andaluzas.

A diferencia de los teatros, la entrada en los cafés era gratuita y se ofrecían los espectáculos por el precio de la consumición: el espectador podía fumar, hablar o reír, por lo que se creó de esta manera un lugar más de esparcimiento que de representación artística.

Así, el flamenco en Cataluña de finales del siglo XIX se ubica en el centro de Barcelona, como un espectáculo más al servicio de la burguesía y del turismo extranjero.

³⁰ Citado por Hidalgo (1993).

³¹ *La Vanguardia*, sábado, día 4 de abril de 1896.

Uno de los más famosos en la Barcelona decimonónica fue el Café de la Alegría, situado en la calle Conde de Asalto nº12, que más tarde cambió su nombre por el de Edén Concert, abierto desde 1878.

Considerado en su época como el establecimiento más importante en su género, se sucedían las representaciones de las cupletistas de fama europea, con números de variedades entre los que se incluía flamenco³², y en el que actuó durante dos años la cantaora granadina África Vázquez "La Pecaña", quien alternaba sus actuaciones con el Alcázar Español.

Entre los números habituales se hallaban los Bailes de Peteneras y Sevillanas de Isabel Santos, el Canto y baile español de Aurora Molina, el Canto flamenco de las Hermanas Leal y las Canciones españolas de Pepita Felip (ANEXO C7).

En el Edén Concert también actuó esporádicamente en 1893 el cantaor Fernando el de Triana, que se hizo famoso cantando un tango a Barcelona, y le acompañó a la guitarra el célebre Francisco Díaz Fernández *Paco de Lucena*, también conocido como *el Lentejo*, guitarrista cordobés que ya había cosechado anteriores éxitos en la ciudad condal:

“Edén Concert (Asalto, 12). Tarde y noche. Dos extraordinarias funciones- La bonita zarzuela en un acto, Dos canarios de Café, por tiple Srta. Rosita Castillo – La siempre aplaudida zarzuela, Los Batros, por la distinguida primera tiple D^a María Molgo (gran éxito) – Troupe française – Canto y baile español – Audición (función de noche) del célebre tocador de guitarra Francisco Díaz (a) Paco el de Lucena y del renombrado cantador Fernando Rodríguez (a) El de Triana (grandioso éxito) – Finalizando con la gran pantomima en 6 cuadros, El Maestro de Armas, por la célebre troupe Adams. Gran Restaurant á la carta día y noche”³³.

Junto al Edén Concert había otro café muy importante en la calle Unión nº7, el Café Concierto Barcelonés conocido por Café de la Unión, y sobretodo por Alcázar Español.

³² La sucesión de espectáculos era habitual según la moda imperante. Afirmación contraria a las investigaciones de flamencólogos como Blas Vega, quien hablando del Edén Concert nos dice “Abierto alrededor de 1878 con dedicación exclusiva al flamenco” Blas Vega (1999: 11).

³³ La Vanguardia, martes, día 20 de junio de 1893.

En este se sucedían las representaciones de Baile Español con la pareja Astorga y Moreno, Cantos populares y coplas³⁴, y años más tarde se introdujeron los Bailes de Peteneras y Sevillanas (ANEXO C8):

“Alcázar Español. Variadas funciones de zarzuela y verso – Baile español por las señoritas Quirós y Casas – Baile de peteneras y sevillanas por las señoritas Rosario, Salud (Hermanas Gómez), Concha y Consuelo”³⁵.

Se conserva una descripción del Alcázar Español realizada por Josep Plá:

“En otras épocas fue muy bonito. Su propietario era el Mero. A la entrada tenía un local grande, vacío, sin mesas; al fondo se veía una puertecilla que daba a una especie de vestíbulo. Desde este, bajando unos peldaños, se llegaba al café que estaba en un cielo raso y algunos días tenía lugar una luz de claraboya que daba un aire espectral y vago al calor de nicotina de pipa que tenía el local. Era el café cantante típico, con galerías colgantes, frecuentado por aragoneses que todavía llevaban el pañuelo en la cabeza, por estudiantes gandules, golfos de piano de manubrio, con las camisetas a rayas blancas y azules y su catadura de monos y gentes del hampa y del bronce. La estrella de la casa era la Trini, una mujer alta y gorda, de caderas apretadas, muy descarada, con un peinado de cuatro pisos. La Trini cantaba con una insolencia provocativa”³⁶.

Funciones similares realizaban otros establecimientos como el Palais des Fleurs en la calle Escudellers nº6, con la actuación de la Pareja Santos y su Baile de Peteneras y Sevillanas, y el Canto español y francés de Valdés y Pepita Felip (a) Gitana (ANEXO C9), así como el Gran Concert des Varietes en la calle Ginjol nº3, también conocido por Café Sevillano y Alcázar Francés, con la actuación de San Matías en el Canto español.

Otros locales que vieron abrir sus puertas en Barcelona a finales del siglo XIX compitiendo en importancia con los de Sevilla y Madrid fueron: Ca L'Escanyo, en la calle de las Euras que fue uno de los pioneros; el Café del Puerto, en la Barceloneta donde actuó Antonio de Bilbao con gran éxito; el Café de Sevilla, en la calle Marqués del Duero con el cantaor Antonio Chacón; Casa Macià, en el Arco del Teatro; Casa Sacristà; Café Fornos, en la calle Tallers; La Gran Peña, en

³⁴ La Vanguardia, jueves, día 25 de mayo de 1893.

³⁵ La Vanguardia, miércoles, día 13 de mayo de 1896.

³⁶ Josep Plà en *Vida de Manolo*, extraído de José Blas Vega (1999: 10).

la calle San Pablo con Antonia la Sillera *Dora la Gitana*, y el Café de la Bolsa, en la plaza del Palau.

Por último, el fenómeno de los cafés cantantes llegó hasta otras importantes poblaciones industriales catalanas, como Sabadell, donde se encontraban dos cafés: la Cervecería del Siglo y el Café Soler, así como también en Lleida, ciudad en la que se conocen dos cafés conciertos en el año 1916 “*titulados Royal Concert y Café París, en donde actúan cantantes y bailarinas, se fomentan todos los vicios y son permitidas, toleradas y aplaudidas todas las obscenidades e inmoralidades*” ³⁷.

5.3. LOS COLMAOS Y LOCALES NOCTURNOS (1920-1940/50)

A partir de los años veinte y hasta la década de los cincuenta del siglo XX, el flamenco evolucionó hacia una música popular urbana e inició su proceso de comercialización y masificación, y Barcelona se convirtió en uno de los focos principales gracias, entre otras razones, a que en 1925 se instaló la discográfica Odeón y realizó grabaciones de los cantaores y cantaoras estelares del momento, como Manuel Vallejo, el Cojo de Málaga, el Niño de Marchena y la Niña de los Peines, al igual que otras discográficas internacionales, como La voz de su Amo y la Cía. Del Gramófon (Blas/Rios, 1990: 254).

El flamenco catalán durante las décadas de 1920 a 1940 tuvo su representación en los cafés cantantes y teatros y se introdujo en la industria discográfica y el mercado de masas mediante la ópera flamenca y los espectáculos folklóricos.

La visión romántico nacionalista elaborada por el imaginario popular atrajo el interés del turismo, que vió un prototipo ideal en la figura del gitano andaluz, y que en ciudades como Barcelona, con una gran afluencia de turismo a raíz de sus dos exposiciones universales, la de 1888 y la de 1929, junto con la explotación del litoral catalán, potenció este tipo de espectáculos, al convertirse lo racial en la esencia misma del flamenco, como lo reflejó Josep María Planes al escribir sobre el café flamenco Villa Rosa:

³⁷ Rabasa i Fontserè, nombrado por Prats (1996: 168).

“Villa Rosa és una concessió magnífica que Barcelona fa a l’estranger. Poseeix tot el misteri, tot l’inconfort i la manca de netedat precises per tal que el turista típic no se senti defraudat. L’exotisme de Villa Rosa és de bona mena i no acaba de fer mal a ningú. És un exotisme intel·ligent i calculat que opera al mateix temps sobre el veí del carrer d’Aribau i el mariner de Liverpool. Les gitanes de Villa Rosa tenen el punt just de morenor, de castissisme i de la mala educació per a no esparverar la clientela local ni frapar excessivament el senyor de més enllà del Pireneu” ³⁸.

Los cafés conciertos decimonónicos donde se exhibía el flamenco, junto a todo tipo de variedades, fueron evolucionando hacia el music-hall, y otros nuevos locales especialistas en espectáculos flamenco se concentraron en el centro de Barcelona, el llamado distrito V.

“La nostra gent ignora que és precisament en aquest districte V on us persegueixen, implacables i obsessionants, insistents, els planys esqueixats del meravellós cante, i on us arriba constantment l’eco punyent i adolorit dels tablados estremits, que es queixen patèticament en ésser fuetejats vigorosament pels talons ardents i desesperats, exasperats, de tantes i tantes balladores que s’encabriten furiosament, subjugades i hipnotitzades, per un ritme sec i precís, al·lucinant. La nostra gent ignora que és precisament en aquest districte V on l’andalusisme, sense gota d’escenografia, es manifesta amb cruesa terrible i amb patetisme punyent. Més purament potser que en la mateixa Andalusia” ³⁹.

La importancia de los cafés y locales con espectáculos flamencos se vio reflejada por el interés de la incipiente crítica musical que, en manos de periodistas como Sebastià Gasch o Josep Maria Planes, describieron en las páginas de la revista Mirador la actividad musical del momento.

En este distrito, en medio de los espectáculos de diversión y entretenimiento e impulsados por el auge del turismo y la fascinación por el exotismo del género, emergieron locales como el Villa Rosa o el Café de Juanito el Dorado.

El Villa Rosa, ubicado en el antiguo Casa Macià, fue traspasado en 1916 a Miguel Borrull, padre, y fue conocido como la *Catedral del Flamenco*, lugar de preferencia de la burguesía y del turismo barcelonés. Josep María Planes nos describe así el local:

“El Tibidabo, Montserrat, la Sagrada Família, la ‘Monumental’, Montjuïc, la casa d’En Milà ... i Villa Rosa. Heus aquí els noms més destacats que

³⁸ Mirador, núm. 9, dijous, 28 març 1929.

³⁹ “Avez-vous vu dans Barcelone...?” en Mirador, núm. 120, Barcelona, dijous, 21 de maig de 1931.

trobareu en l'itinerari de qualsevol turista que s'hagi deixat caure a Barcelona (...) A mà esquerra, dos taulells. El primer fa de guardarroba i en el segon tallen el pernil i distribueixen pels plats, en combinació artística, uns peixets torrats, de color de gabardina (...) Un petit corredor i ja som al saló de festes. Les parets són decorades amb unes pintures sobre temes taurins. (...) Al fons de l'establiment s'aixeca un petit escenari on, de vegades, es fa art flamenc”⁴⁰.

Regentado por los Borrull, por su escenario pasaron los artistas flamencos de más fama de la época en cada una de sus manifestaciones. De entre los bailaores y bailaoras encontramos: la jerezana Juana Vargas *La Macarrona*, quien rivalizaba con Magdalena Seda Loreto *La Malena*; el sevillano Francisco Mendoza Ríos *Faíco*, que alternaba sus actuaciones en el Edén Concert; el jerezano Juan Sánchez Valencia y Rendón Ávila *Estampío*, quien bailó en 1917 en un festival benéfico en el Teatro del Liceo; el también jerezano Manolillo de la Rosa, que destacó durante los años veinte; el sevillano Manuel Ríos *El Mojigongo*; Escudero *El Gato* y otras figuras relevantes, como Antonio Vidal Antonio el de Bilbao, Juan Domínguez Pereira *El Batato* o Regla Márquez Ortega *Regla Ortega*.

De entre los cantaores/oras que actuaron en el Villa Rosa destacan el famoso Manuel Torre, la Niña de los Peine y Manuel Vallejo, que cantó en Barcelona en 1926 y posteriormente en 1930 junto a *el Sevillanito* presentando el espectáculo Nobleza gitana. Por último, de los guitarristas el hijo del propietario Miguel Borrull Giménez y el jienense Ángel Baeza.

Uno de los más famosos colmaos que competían con el Villa Rosa fue el Café de Juanito el Dorado, en la calle Guardia, inaugurado por Juanito el Dorado, guitarrista mallorquín que sin pretender ser profesional acompañaba a las figuras del momento; en él actuaron la Ciega de Jerez y las Hermanas Chicharra. Visitado por turistas, snobs, literatos y artistas fue traspasado en 1935 con el nombre de El Gran Kursaal.

Otro local que regentó lo típico andaluz y flamenco fue la Bodega Andaluza, en los bajos del Hotel Colón, en el Paseo de Gracia, lugar de la aristocracia y la burguesía. Allí actuó a partir de 1926 el cuadro flamenco de Miguel Borrull (hijo), ya independizado del seno familiar, y que fue visitado por el delegado

⁴⁰ Mirador, núm. 9, dijous, 28 març de 1929.

francés en Sevilla del *Tourist Office*, quien se sorprendió ante el tipismo y el ambiente andaluz de la bodega:

*“Des del punt de vista del ‘Tourist Office’, doncs, tots hem de convenir que els sevillans difícilment podran oferir a la curiositat dels forasters un establiment tan andalús com la Bodega del Passeig de Gràcia (...) L’andalusisme està representat a la Bodega per una decoració molt fina i molt intel·ligent del senyor Oleguer Junyent, i pel quadre flamenc del senyor Miquel Borrull”*⁴¹.

Otro local como La Nueva Pastora, después bautizado como La Feria, enfrente de Can Juanito, y el Bar del Manquet en el Portal de Santa Madrona, se convirtieron en el refugio del inmigrante andaluz: *“Recons miserables de la baixa colònia andalusa, on els xatos es despatxen a 0’25, el turista no hi ha gosat encara entrar. I l’escenografia, fetes algunes excepcions, n’es absent. Ací, canten i ballen per a ells. No per als altres”*⁴², y se erigieron en centro de reunión del proletariado industrial, en aumento gracias a la emigración rural proveniente del campo catalán y a la intensificación de la inmigración murciana y andaluza. Fueron *“centros de activismo y propaganda de las ideas de los sectores más avanzados de los trabajadores y del radicalismo liberal, y contrarios, por lo tanto, a los intereses de los sectores más reaccionarios de la sociedad catalana”* (Martín, 1998: 256).

Locales como el Bar Cádiz, la Casa l’Apañao, donde se ubicaba la Peña Marchena, Mundo Nuevo en el carrer Nou, La Taurina en la calle del Cid y El Cangrejo Flamenco, que hacía las veces de centro de contratación de artistas y donde se reunían los carabineros de Huelva, con los marineros de Cartagena y la Guardia Civil de Ronda⁴³.

Junto a los tradicionales cafés-cantantes, otros locales acogieron los nuevos espectáculos entre los que se intercalaban los artistas flamencos en medio de números de zarzuela, ballet, teatro, revista, conciertos, circo e incluso corridas de toros con toreros bufos, como el Circo Barcelonés, donde actuaron Antonio Chacón, Manuel Torres y La Macarrona; el Nuevo Mundo, con la presencia de

⁴¹ Artículo de J. M. Planes “La Bodega andaluza” en *Mirador*, año I, núm. 44, Barcelona, dijous 28 de nov. 1929.

⁴² Sebastià Gasch “Avez-vous vu dans Barcelona...?” en *Mirador*, núm. 120, dijous, 21 de maig de 1931.

⁴³ Nombrado en el famoso artículo de Gasch, op.cit. 1931 “Avez-vous vu dans Barcelona...?”.

Estampío y el saetista Niño de la Huerta; el Teatre Nou o el Circo Olympia, con capacidad para seis mil espectadores.

El Teatro de Variedades de Barcelona acogió a las estrellas del momento y actuaron en el año 1933 el Niño de la Rosa fina, Antonio Guerrita y Angelillo, que también actuó en "La Viña" y el "Kursaal", y al año siguiente los cantaores Cepero, Niño de Marchena, Penna (hijo), Canalejas, Pepe Pinto, y la Niña de los Peines, acompañados por los guitarristas Ramón Montoya, Miguel Borrull (hijo) y Manuel Serrapí "Niño Ricardo".

A partir de los años cuarenta, el folclore andaluz aflamencado de la Ópera Flamenca y el teatro de variedades fue evolucionando hacia un nuevo género, mezcla de canción andaluza y cante jondo, que tuvo su mejor escenario en los llamados Espectáculos Folklóricos, sainetes de corte andaluz en los que los cantaores subían a la escena, convirtiéndose en estrellas del espectáculo (Román, 1994: 20).

Los cancionistas y cantaores se convirtieron en estrellas conocidas del público catalán al representar sus propios espectáculos con temática andaluza en los teatros de Cataluña, como *Curro Lucena*, que estrenó Pepe Marchena en el Teatro Romea de Barcelona en el año 1948; *Pena y oro* de Quintero, León y Quiroga, estrenada en 1951 por Juanito Valderrama en el Teatro Poliorama de Barcelona, o la conocida La Niña de la Puebla, quien junto a su marido Luquitas de Marchena presentó en el Teatro Cómico de Barcelona, en enero de 1944, su espectáculo *Cuando la noche es eterna* de Diego de Isern y Lloset.

Durante la posguerra, el flamenco se refugió en locales nocturnos y colmados andaluces una vez desaparecidos los cafés cantantes, y en los años cuarenta y cincuenta destacan los locales Sevilla de noche, en la calle San Rafael, donde actuó *Tobalo*, la *Trinitaria*, el *Niño de la Perla* y los guitarristas Alfonso Aguilera y Antonio Sánchez; La Feria, con la dirección de la cantaora *Niña de Linares* y el guitarrista Manolo Bulerías; La Macarena; la Bodega Apolo, donde tenían lugar grandes veladas de canto flamenco, con la actuación de José Córdoba Reyes, Enrique el Sevillano, la Trinitaria y el Niño Genil, en agosto de 1952, y el Charco la Pava, en la calle escudillers, que en los años 50 se anunciaba como una "maravilla de cante y baile con un ambiente alegre y distinguido (...) No es un

espectáculo ... es la bulliciosa alegría de las ferias de Jerez en el local más típico de Barcelona” y en el que tocaba el guitarrista el Pescaña, hijo⁴⁴.

En los años sesenta, con la llegada de nuevos emigrantes andaluces, murcianos y extremeños, el flamenco se trasladó al extrarradio barcelonés, a localidades como L'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Cornellá de Llobregat y Santa Coloma de Gramenet, así como a poblaciones como Manlleu, Mataró o Ripollet.

En unos años en los que el flamenco en Cataluña se vinculó con la dictadura franquista y se inició un rechazo de la sociedad catalana que duró hasta mediados de los ochenta, los artistas se refugiaron en los tablaos y en las peñas flamencas como los únicos lugares donde poder seguir con su actividad artística.

Las peñas tienen entre sus fines primordiales *“la exaltación y difusión del cante, el baile y el toque flamenco”* (Blas/Ríos, *op.cit.*: 587), pero se convirtieron, en la mayoría de los casos, más en lugares de esparcimiento que verdaderos centros de enseñanza y aprendizaje del flamenco.

Algunos cantaores andaluces se instalaron en Cataluña al inicio de la inmigración, como Manuel Ávila y José Beltrán Ortega *el Niño de Vélez*, y fueron los artistas locales los que incentivaron las actuaciones de las peñas flamencas en tierras catalanas.

Por último, los nuevos escenarios del flamenco junto a las peñas fueron los tablaos, continuadores en esencia de los antiguos cafés cantantes, que mantuvieron la estética andalucista y, junto al repertorio clásico, incorporaron piezas del folclore andaluz para la diversión y el entretenimiento del espectador.

Tablaos barceloneses fueron Los Tarantos en la Plaza Real, con la actuación de Maruja Garrido y acompañada por el guitarrista Pepe Pubill; Carmen en el Pueblo Español, antiguo Patio Cordobés construido en 1929 donde debutó Carmen Amaya durante la Exposición Universal del 29; El Cordobés en las

⁴⁴ La Vanguardia española. Domingo, 27 de enero de 1952.

Ramblas, regentado por el guitarrista Luis Adame; Las Cuevas en la calle Cignás; El Patio Andaluz y La Macarena, en la calle Nueva San Francisco.

Asimismo, con los tablaos el flamenco se trasladó a las zonas costeras, preferentemente a la Costa Brava, en los que utilizaron el reclamo turístico de lo *típical spanisch*, y cuyos cuadros flamencos estaban formados en especial por artistas catalanes salidos de las numerosas academias de baile y toque.

A modo de conclusión, la historia del flamenco en Cataluña presenta una evolución en ascenso desde finales del siglo XIX que demuestra el arraigo popular ante un género musical importado. Muchos de los numerosos artistas que actuaban en los espacios flamencos catalanes eran gitanos, tanto del sur como catalanes, lo que favoreció un intercambio entre ellos, en especial mediante la música instrumental.



6. LOS PRIMEROS ARTISTAS GITANO CATALANES FLAMENCOS

Con el inicio de la industrialización catalana los gitanos catalanes vieron desaparecer sus principales medios de vida, centrado en oficios tradicionales como el chalaneo. Una de las salidas profesionales a las que se acogieron los gitanos fue como intérpretes del folclore en las representaciones musicales, en las obras de teatro y la tonadilla, impulsando de esta manera su profesionalización.

Entre los ejemplos de hemeroteca destacan en los teatros catalanes, sainetes como *La gitanilla fingida* (1823), que fue interpretada “con todos sus coros y acompañamientos”, al igual que la ópera de Laserna *La gitanilla* que se presentaba “exornada con sus correspondientes coros de gitanos de ambos sexos, cantando y bailando según su carácter”, añadiendo más adelante que el coro de gitanos bailarían sus “bailecitos análogos” (Martín, 1998).

Así, los gitanos catalanes fueron los intérpretes del folclore peninsular en los teatros catalanes y valencianos, sin embargo, en Mallorca no hay ningún indicio de la aportación de estos a las manifestaciones artísticas del país, hecho que quizá explica la falta de noticias en el periodo posterior de la existencia de cafés cantantes en dicha localidad.

Por otra parte, a pesar del trasiego de profesionales flamencos y el asentamiento de algunos artistas flamencos, payos y gitanos, que vinieron con las primeras migraciones de murcianos y andaluces, podemos afirmar que estos no fueron suficientes para cubrir la demanda de artistas profesionales de los numerosos espacios flamencos de la ciudad, por lo que al no haber artistas catalanes payos flamencos, hemos de considerar que fueron los gitanos catalanes los que se ocuparon de actuar ante el público.

Esta profesionalización se produjo fácilmente, a pesar de sus diferencias culturales, gracias a la capacidad de asimilación de la etnia gitana hacia la música y la danza y al fenómeno de transposición que se dio entre los dos subgrupos gitanos, los catalanes y los sureños, con lo que se vincularon al ambiente andaluz.

En definitiva, los gitanos catalanes adoptaron la estética romántico-costumbrista y los estilos flamencos andaluces, en especial en el toque y el baile, y estos junto a artistas payos andaluces conformaron el elenco artístico de la época.

Según el gitanólogo Joan Guillaumet que escribió sobre los gitanos catalanes:

“En «Tom Mix», el veritable nom del qual es Josep Batista, era el qui tocava la guitarra i amb força traça. El seu germà, en Joan, era el ballador més destacat. Tenia un art força remarcable i una gràcia especial en el ball flamenc. Uns anys després, la ballarina Lola Cabello va anar a fer unes actuacions a Figueres, va veure ballar en Joan i se l'endugué inclòs en el seu quadre artístic. Al cap d'un temps el vaig trobar que actuava en un local de Barcelona i ara, segons tinc entès, actua els estius a un night club de Calella de la Costa. En «Tom Mix» i en Joan eren fills del «Toqui», un gitano vell que, abans d'estar-se a Figueres, s'havia estat un temps a Besalú; va morir al temps de la guerra” (Guillaumet, 1970: 47)

6.1. LA GUITARRA

Esta ambigüedad en su posición permitió a los gitanos catalanes gozar de distintas identidades, diferenciándose del gitano andaluz, pero a su vez adoptando como suyos los estilos flamencos, por lo que se convirtieron en máximos representantes del flamenco catalán y cuyo principal rasgo característico es su aportación a la escuela catalana de guitarra flamenca.

Guitarristas gitanos de la época fueron: Francisco Escudé (Valls (Tarragona), 1868-1928), que fue discípulo del célebre tocaor gitano Valentín y destacó como creador de falsetas y modismos; Antonio Montoya, nacido en 1851, que se instaló en la capital valenciana y fue conocido como *el Faraón*; Vicente Gilabert (Barcelona, 1878) y Manuel Pubill Giménez Parrano, gitano catalán natural del Pla d'Urgell, que recibió los mejores elogios como intérprete del garrotín, por su singular manera de interpretarlo, por parte de un espectador que escuchó tocar a Emilio Pujol:

“Al terminar, la pareja de auditores se levanta del sillón y el forastero muy amable se expresa en estos términos: -Si he de serle sincero, a mí me gusta más como lo toca el “Parrano”- y tenía razón, porque el Parrano lo tocaba en gitano y estaba en su pleno carácter” (Riera, 1974:36).

La escuela catalana de guitarra flamenca tiene una línea continuadora que se inicia con Miguel Borrull (padre) sigue con Miguel Borrull (hijo), Paco Aguilera,

Alfonso Aguilera, Andrés Batista, Paquito Simón, Pepe Pubill, y Juan Pubill, entre otros.

Junto a estos, destacan otros guitarristas gitanos catalanes, como Antonio Francisco Serra, guitarrista clásico, y los rumberos Peret y Peret Reyes, como principales.

Miguel Borrull Castelló (padre), gitano valenciano, nacido en el año 1866 en Castellón de la Plana, perteneció a la escuela antigua de tocaores y fue el acompañante de Tomás el Nitri, Silverio Franconetti, la Trini o El Canario. Entre sus méritos, destaca el ser pionero del concepto concertístico de la guitarra flamenca y el introductor del toque por rondeña con la afinación tan característica, extraída de la interpretación a la guitarra de la música para vihuela del siglo XVI.

Influenciado por la escuela de Francisco Tárrega, mantuvo numerosos contactos con él⁴⁵, aunque, según las fuentes encontradas hasta la fecha, esta faceta de estudio y conocimiento del género clásico lo cultivó en la intimidad. Borrull creó un toque personal y característico del que posteriormente se nutrió la escuela concertística catalana, heredando su escuela directamente su hijo Miguel Borrull Giménez.

Miguel Borrull Jiménez (hijo), fue el guitarrista acompañante más destacado de la mitad del siglo XX y acompañó a figuras como Manuel Torre, Manuel Vallejo o Guerrita. Colaboró en numerosos espectáculos en los años cuarenta y como concertista dejó grabadas numerosas obras para guitarra flamenca, entre las que destacan las realizadas para La Voz de su Amo.

Paco Aguilera, nació en Barcelona e intervino en espectáculos de ópera flamenca grabando con los mejores del momento, y fue uno de los guitarristas que grabó más discos junto a Miguel Borrull, Niño Ricardo o Ramón Montoya, acompañando a los cantaores de la época.

⁴⁵ Emilio Pujol nos habla de la relación entre el maestro Francisco Tárrega y el guitarrista valenciano: “*Junto al maestro, escuchándole, se encontraban, además de su hermano Vicente y su hijo Paquito, sus amigos Miguel Borrull y Enrique García*”, cit. Pujol (1978: 234).

Andrés Batista nació en Barcelona, y fue alumno de Antonio Francisco Serra en la guitarra clásica y de Miguel Borrull (hijo) en la flamenca. Su faceta de guitarrista acompañante más destacada se desarrolló junto a Carmen Amaya y sus actuaciones en locales de la Costa Brava, junto a la bailaora Ana Mercedes.

Antonio Francisco Serra, gitano barcelonés que se dedicó al estudio de la guitarra clásica, aunque a través de su técnica y sus métodos realizó una incursión al mundo flamenco y heredó los aspectos de la notación musical clásica aplicados a la escritura flamenca.

Manolo Bulerías, **Alfonso Aguilera**, **Alfonso Labrador** y **A. Dueñas** fueron guitarristas flamencos no gitanos que participaron activamente, tanto en los espectáculos flamencos —en los años cuarenta, Aguilera y Antonio Sánchez fueron los guitarristas del local Sevilla de noche y Manolo Bulerías en La Feria junto a la Niña de Linares— como también acompañando a los gitanos rumberos que iniciaron sus grabaciones discográficas, como Alfonso Labrador y Dueñas que acompañaron a Peret y sus gitanos en el año 1963 en el disco *Patio flamenco*, entre otros.

Manuel González, el *Chindo*, “llegó a Barcelona a principios de siglo desde su Murcia natal. Se instaló en La Barceloneta como vendedor de pescado, actividad que simultaneaba con la de guitarrista en ciertos tablados del Casc Antic y de la Rambla” (Formentor, 1988)⁴⁶.

Su hijo, **Antonio González**, el primer *Pescaïlla*, se casó con una gitana catalana, **Antonia Batista**, del barrio de Gràcia y allí se instalaron teniendo cuatro hijos varones. La importancia de esta dinastía de guitarristas en la formación de la rumba catalana es crucial en los años cuarenta y cincuenta: los hermanos **González Batista**, **Manuel**, **Baldomero el Onclo Mero**, **Antonio el segundo Pescaïlla** y **Joan el Onclo Polla**, compaginaban el trabajo de acompañamiento al cante con la creación de nuevos ritmos, al incorporar nuevas técnicas de guitarra como el ventilador. **Antonio El Pescaïlla**, que actuaba en los años cincuenta en el Charco

⁴⁶ Publicado en “Barcelona Metròpolis Mediterrània”, núm. 9, tardor de 1988 y extraído de la web <http://www.calarumba.com>

de la Pava en la calle escudillers, que se anunciaba como una *“maravilla de cante y baile con un ambiente alegre y distinguido”*.

Esta dualidad de los guitarristas flamencos, que realizaban también incursiones en el ambiente rumbero catalán aparte de su faceta guitarrística flamenca, fue especialmente promovida años más tarde por Andrés Batista, quien acompañó como guitarrista en numerosas grabaciones de rumba catalana de los años sesenta a los rumberos más famosos de la época: en 1965 en el disco *Chacho y sus rumbas*; en el mismo año y 1966 en *El piano de Chacho y sus rumbas*; en 1967 colaboró junto a Juan Pubill en el disco de *Rumbas de Chacho y Peret y sus gitanos*. También grabó como solista en los años 70 obras de rumba con títulos como *Ilusión*, *Como tú*, o *Sin tu amor*. Asimismo, se convirtió en productor de gitanos rumberos de la época, de Chacho, Enriquet y Los Amaya, en 1966 de *La Camboria y sus gitanos*, con la guitarra de Juan Pubill, en 1969 con el disco de *Rumbas de Enriquet con las guitarras de Remolino, hijo y Pepe Pubill*, y en el año 1970 con *Los Amaya y su combo gitano*.

Por último, otros guitarristas gitano-catalanes de los que tenemos referencia, pero se ubican fuera del área de influencia barcelonesa son, *Tom Mix* en Figueres *“el veritable nom del qual es Josep Batista, era el qui tocava la guitarra i amb força traça”*. (Guillamet, *op.cit.*:47) o Manuel Pubill Giménez Parrano, de Lleida, fundador de una dinastía de artistas que se convirtieron en los representantes de la Lleida *carrinclona*, junto con *Cap de Ferro*, *Faraón* y el Maestro Tonet, de la familia de los Dona.

6.2. EL BAILE

En el baile profesional flamenco destacaron gitanas catalanas, como la stirpe de la familia Borrull, con las hijas de Miguel Borrull (padre), Julia, Isabel y Concha nacidas en Barcelona, y sus nietas, Mercedes y Trini Borrull.

Julia Borrull Giménez, bailaora, llevó la regencia del Villa Rosa inaugurado por su padre, fue una de las figuras del baile flamenco más destacada de su tiempo y causó la admiración del pintor Julio Romero de Torres que la inmortalizó en su famoso cuadro *Alegrías*.

Isabel y Concha Borrull Giménez se iniciaron en los numerosos tablaos, y esta última introdujo el toque de castañuelas en el baile por alegrías.

Mercedes Borrull *la Gitana Blanca*, hija de Miguel Borrull Giménez, nació en Barcelona y creó su propio espectáculo junto a su padre titulado *Alma Española* y *Romancero gitano*, con el que recorrieron algunos países europeos y la Península Ibérica con un notable éxito.

Trini Borrull, hija de Julia Borrull, aunque nació en Madrid, su formación la realizó en Barcelona. Heredera de la escuela flamenca de su madre, unió sus estudios clásicos y llegó a ser pareja de Joan Magriñà en numerosas ocasiones, durante la temporada 1938-39 tanto en el Teatre del Liceu de Barcelona como el Palau de la Música presentando el ballet *Corrida de feria*, así como diversos conciertos. Protagonista en 1941 en el Liceu de *El amor brujo* se independizó y presentó su propia compañía en numerosos recitales en el Palau de la Música.

Junto a estas bailaoras y bailarinas gitano catalanas se encontraban las bailaoras flamencas gitanas de origen andaluz que tuvieron una gran representatividad en el flamenco catalán, como Juana Amaya *la Faraona*, gitana del Somorrostro barcelonés, tía de Carmen Amaya, que actuó en el Villa Rosa, y Carmen Amaya, que nació en el Somorrostro, y empezó desde muy niña bailando en el restaurante Las Siete Puertas, junto a su hermano Paco y su padre El Chino, y el bailar Vicente Escudero, gitano de Valladolid que se instaló en Barcelona y creó su residencia habitual en esta ciudad hasta su muerte.

En la segunda mitad del s. XX destacaron algunas gitanas flamencas nacidas en Cataluña pero de origen andaluz, como Micaela Flores Amaya *La Chunga*, Anita Mascareñas *La Morucha*, que destacó desde niña ganando el concurso Trofeo Carmen Amaya en el año 1959; Antonia Singla Contreras *La Singla*, que nació en Badalona y participó en la película *Los Tarantos* (1963) junto a Carmen Amaya siendo una niña; y Antonia Santiago Amador *La Chana*, sobrina del guitarrista *El Chano*.

Por último, como ejemplo de bailaores catalanes que formaban parte de los cuadros flamencos, se encuentra Joan, gitano bailar de Figueres, hermano del

guitarrista local Tom Mix, que actuó en los escenarios de la Costa Brava catalana (Guillamet, *op.cit.*).



7. LOS ESTILOS FLAMENCOS Y LOS MODELOS GITANO CATALANES

7.1. LOS ESTILOS FLAMENCOS DE RITMOS CUATERNARIOS: LA RUMBA Y EL GARROTÍN

Las características musicales de la rumba y el garrotín flamenco presentan rasgos comunes tanto en su estructura vocal como instrumental. Ambos son variantes del modelo de los tangos/tientos y se definen en su estructura métrica con un compás cuaternario (4/4) en ciclos de 8 tiempos. Armónicamente el garrotín se basa en el modo mayor y la rumba en el modo flamenco con alternancia al modo mayor y menor.

En relación con la técnica guitarrística, utiliza las propias del guitarrista flamenco según las distintas épocas: rasgueos, pulgar, etc.

La melodía vocal se define por ser cantes modales, el uso de un microtonalismo, técnicas vocales de carácter melismático, propio del repertorio flamenco, y utilización lingüística del andaluz con sus característicos ceceos.

Por último, la rumba flamenca emergió como estilo de baile, se consolidó como estilo de cante y alcanzó categoría al introducirse en el repertorio de la guitarra flamenca de concierto.

EL TANGO FLAMENCO

El tango tiene su origen en la música para bailar de los esclavos negros de Cuba a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Estilo de baile en compás cuaternario (4/4) y tonalidad en modo mayor y menor, hacia 1814 hay constancia de unos bailes en Cádiz que se denominan tangos (Blas/Ruiz, 1988) y que se difundieron por toda España.

El tango primitivo, forma bailable preflamenca, derivó al tango flamenco al “desaparecer el silencio de corchea del segundo tiempo, para que el tema resulte más seguido y menos cortado, sin embargo, se suprime el primer tiempo del compás quedando como un silencio de negra, lo que produce un efecto de contratiempo al entrar el segundo compás tras este silencio. Estas modificaciones crean un ritmo mucho más dinámico que el original” (Hernández, 2002: 157).

El tango flamenco, pues, presenta una estructura armónica basada en el Modo Flamenco o cadencia andaluza y una métrica dividida en ciclos de ocho tiempos de dos compases cuaternario (4/4), con numerosas versiones, como los tangos del Piyayo o tangos de Málaga, así como variantes, entre las que destacan el garrotín y la rumba flamenca.

EL GARROTÍN FLAMENCO

A finales del siglo XIX y principios del XX aparecieron estilos como la farruca y el garrotín, que convertidos ya en estilo de baile fueron famosos gracias al bailar Faico.

Según el maestro Otero (1912):

“El garrotín, a pesar de ser nuevo para nosotros y ser Faico el que lo ha dado a conocer en esta época, me parece que hace dos siglos lo bailaban todos los gitanos de la costa sur de España, no creo que se pareciera mucho al garrotín de hoy; pero yo he visto baile de gitanos en Málaga, Granada y Valencia y quizá alguna persona le diera la idea a Faico, y él, modificándolo, ha inventado lo que se baila hoy, pero quizá sobre lo que hacían sus antepasados. Este estilo de baile permite que en dos meses se hagan estrellas las que lo cultivan; llegará el día que los públicos se cansen y que les vuelva a gustar el baile difícil y no ocurrirá lo de hoy que todas quieren ser bailarinas y cupletistas, habiendo muchísimas que en una semana se hacen artistas con esas danzas exóticas”⁴⁷.

Faico adaptó los movimientos de otros bailes flamencos, como los tangos y las alegrías, a los nuevos estilos, creados según el maestro Otero por Faico “en unión de un buen maestro de guitarra –Ramón Montoya- arreglaron el garrotín y la farruca”. Esta recreación tuvo tanto éxito que “al poco tiempo lo contrataron para el Edén Concert de Barcelona; de aquí salió contratado para París, y más tarde para Londres y muchas poblaciones del extranjero”. El maestro Otero nos sigue dando información sobre la evolución que el garrotín flamenco, junto a la farruca, tuvo en Cataluña:

⁴⁷ Extraído de Gamboa (2005: 346).

*“Después ocurrió que en Barcelona hicieron estos bailes más furor que en Madrid, y no había bailarina o cupletista que no lo solicitara; todos los maestros de baile establecidos en Barcelona tuvieron que ponerlos en práctica y enseñarlos a sus discípulos. Después se extendió a Madrid por los artistas que venían de Barcelona, y por último, tuvimos que enseñarlos en Sevilla los maestros que estamos dedicados a dar clase de baile, por más que la mayoría de los que dan lecciones en Madrid y Barcelona son sevillanos, y en particular los que enseñan bailes andaluces”*⁴⁸.

El garrotín y la rumba tienen una base común que se caracteriza musicalmente por la utilización de los modos mayor y menor, y rara vez el Modo Flamenco (excepto en la resolución de algunas frases), sobre ritmo cuaternario en ciclos de ocho tiempos.

Así, en los cafés cantantes el garrotín se convirtió en un baile festero de hombre destinado al entretenimiento:

“Antiguamente, salvo raras excepciones, los bailaores y bailaoras eran especialistas ‘cortos’, intérpretes limitados a uno o dos bailes. Las mujeres acostumbraban a bailar por ‘soleares’, por ‘tango’ o por ‘alegrías’, y más corrientemente por ‘fandangos’ o por ‘zambras’. Igualmente, los hombres se circunscribían al estricto repertorio de ‘zapateado’, ‘farruca’ y ‘alegrías’ y más frecuentes por ‘garrotín’ y por chufra (‘bulerías’), reservados estos dos últimos para las juergas íntimas del clan y fines de fiesta en los ‘cuadros’” (Puig, *op.cit.*: 43-44).

La Niña de los Peines realizó una versión del garrotín, como cante festero por tangos, que posteriormente tuvo representatividad en el periodo de la ópera flamenca, gracias a cantaores como el Niño Medina, el Niño de la Isla y Jacinto Almadén y la interpretación de Carmen Amaya, ya con influencias catalanas.

El garrotín, como cante variante de los tangos, fue también recreado por las escuelas del cante de la segunda mitad del siglo XX, con intérpretes como Antonio Mairena, Fernanda de Utrera, Bernardo el de los Lobitos, Chano Lobato, Naranjito de Triana, Jesús Heredia, la Paquera de Jerez, José Sorroche, José de la Tomasa y Rafael Romero.

En relación al repertorio de la guitarra flamenca, el garrotín formó parte del repertorio de la escuela preconcertística, como toque derivado del cante flamenco, y con Sabicas en la escuela concertística flamenca se configuró como estilo principal.

⁴⁸ Citado en Gamboa, *op.cit.*

A partir de los años cincuenta del siglo XX, el garrotín se une a la farruca y en las conocidas taxonomías de la época se le clasifica como cantes folklóricos aflamencados de origen galaico-asturiense:

“Su adaptación flamenca (del garrotín) tuvo lugar a finales de siglo de manera tímida al principio, luego briosa, por la influencia definitiva de Manuel Torre, que ennobleció y dotó de gracia a las farrucas. De nuevo Pastora Pavón, “Niña de los Peines”, aparece transformando una canción – esta vez asturiana-, el garrotín, en cante festero con ritmo de tangos. (...) Entre 1900 y 1930 gustaron mucho estas canciones que eran aplaudidas junto con las de ascendencia hispanoamericana (...) Córdoba, Málaga, Cádiz, Sevilla han cantando y bailado garrotines (...) Tanguillos de Cádiz y tanguillos de Sevilla le han prestado su ritmo y su alegría (...) Garrotines y farrucas pasaron a la historia. Su interés, meramente accidental, estriba en su tangencia al cante” (Molina/Mairena, 1979: 329-320).

Posteriormente Hipólito Rossy introduce la teoría sobre el origen catalán del garrotín, *“Hay algo de sardana y poco de flamenco en el ritmo del garrotín, y en lo que de flamenco tiene, recuerda a la farruca” (Rossy, 1966: 281)*, que numerosos investigadores mantuvieron y recientes investigaciones empiezan a negar, pues una vez analizada la difusión que el garrotín flamenco tuvo en cataluña afirman que *“el supuesto origen leridano del garrotín no es más que una recreación por parte de los gitanos de la zona de la pieza que estuvo de moda” (Gamboa, op.cit.: 344).*

LA RUMBA FLAMENCA

La rumba negrocubana, música para bailar entre la rumba brava y el son cubano, surge a finales del siglo XIX en los suburbios de las ciudades cubanas. Basada en el ritmo del tango, llegó a los espectáculos españoles como estilo de baile con el nombre de rumba americana o cubana, gracias a las relaciones comerciales entre La Habana y Cádiz (Blas/Ríos, 1988).

La convivencia de la rumba cubana con el flamenco de la época dio como resultado el aflamencamiento de dichas canciones, *“Esta transculturación de aquellas rumbas la podríamos entender como un desdoblamiento rítmico del tango, de aquí que a veces se designe a las rumbas flamencas como tango-rumba. Otras veces recibe el grácil nombre de rumbitas” (Molina/Espin, 1992: 90)*

Como estilo de cante “*En la discografía flamenca anterior a 1935, solamente se encuentran grabaciones de este estilo a cargo de La Niña de los Peines, Bernardo el de los Lobitos y Manuel Vallejo, aunque hay que citar de aquella época a otros de sus intérpretes, entre ellos José Ortega, Diego Antúnez y Pepe de la Matrona.* (Blas/Ríos, 1990: 328).

Por lo tanto, las características formales definitivas de la rumba flamenca como cante festero de la época se configuraron a mediados del siglo XX, con grandes intérpretes como la Paquera de Jerez, el Cojo de Huelva y Fosforito y, en especial, el Chaqueta y Chano Lobato.

En los años sesenta destacó Miguel Vargas Jiménez *Bambino*, Antonio el Sevillano y Juanito Valderrama, y en los ochenta Camarón puso de moda el aire mixto de tango-rumba (Gamboa, *op.cit.*: 349) con intérpretes como Pansequito, Enrique el Extremeño, Enrique Morente, Calixto Sánchez y Luis de Córdoba.

Por otra parte, como estilo de baile, la rumba no fue conocida en los cafés cantantes como lo fue el garrotín, solo en periodos posteriores se recrearon coreografías de bailaoras como Rafael de Córdoba, Lucero Tena, La Chunga, La Singla, Manuela Vargas y Antonio.

Por último, el repertorio de la guitarra de concierto adaptó la rumba como obra solista a mediados de siglo de la mano de Mario Escudero y otros guitarristas como Pepe Habichuela y Luis Maravillas, y se popularizó con la famosa rumba de Paco de Lucía "Entre dos aguas" del disco *Fuente y caudal* (1973).

7.2. LOS MODELOS GITANO CATALANES: LA RUMBA Y EL GARROTÍN

La rumba gitano-catalana es un estilo de canción que se basa en la armonía tradicional y con ritmo cuaternario (4/4) o binario según su análisis.

El garrotín, de similar estructura métrica y armónica, se basa exclusivamente en el modo mayor a excepción del fraseo final que se convierte en modo menor para volver otra vez a modo mayor antes del estribillo (ANEXO D1).

La melodía vocal del garrotín y de la rumba se define por ser cantos tonales con técnicas propias de carácter silábico y la utilización lingüística del catalán,

preferentemente, y del castellano, sin rastro de las características fonéticas andaluzas.

La técnica guitarrística es la que confiere identidad a la rumba catalana, ya que el uso de la técnica conocida como ventilador se considera como algo propio de los gitanos catalanes. Según Manuel Granados, el ventilador es *“Una modalidad de rasgueo que da inicio con una subida de pulgar de agudos a graves, bajada de medio anular, subida de pulgar de agudos a graves y acto seguido apagado en todas las cuerdas con la palma de la mano, simultaneado con golpe en la tapa superior e inferior con los dedos pulgar y meñique produciendo el sonido de chasquido característico”*.

Tradicionalmente se conocen distintos tipos de ventilador, todos ellos, sin embargo, solo son utilizados para tocar rumba catalana.

El acompañamiento instrumental primordialmente es el guitarrístico, pero, junto a este, es imprescindible el uso de instrumentos de percusión, como los bongos, y la utilización de las palmas siguiendo el ritmo y sin grandes contratiempos, al contrario de las palmas flamencas.

Por último, la rumba catalana se vinculó desde el inicio como un estilo de baile, canciones cuya función principal eran las de ofrecer diversión: primero en el ambiente gitano catalán, desvalorizadas pues eran cosa de mujeres, y después con su entrada en el mercado discográfico como música de entretenimiento de las clases populares catalanas.

EL GARROTÍN CATALÁN

El garrotín catalán nació entre los gitanos catalanes de Lleida, según diversos testigos, como Jaime Jiménez, *El Leridano*:

“Aquí, en el Pla (de l’Aigua), nació el famoso garrotín que luego se extendió por todos los pueblos y villorrios, interpretándolo todos los gitanos de España. Todos los flamencos de Lérida colaboraron en el nacimiento del garrotín, desde el padre y el tío de Jaime, Jaime y Martín Jiménez, Lo Vell Moron; Manuel del Guitarré, Pepe Pubill, El Canona, y su hermano Manuel Pubill, El Parrano, siendo este último quien compuso la primitiva letra que, andando el tiempo, habría de sufrir considerables alteraciones, interviniendo en su confección incluso algunos payos. Francisco el Paralets, su hermano, El

Civil y El Tonet de la Lluna o del Bero se encargaron de dar forma a la coreografía” (Gamboa, op.cit.: 346)⁴⁹.

Música de transmisión oral que formaba parte de la tradición de los gitanos del lugar, el Marqués de Pota registró en 1987 el disco Lleida Carrinclona donde se puede escuchar la única grabación que existe de la voz de Enrique Parrano cantando el garrotín de Lleida, y que tuvo una segunda parte con la grabación de Lleida Carrinclona II en 1995. Más recientemente, el grupo La Violeta han grabado el disco *Rumbes velles i Noves de Lleida* en un intento de recuperar la tradición musical de los gitanos de Lérida.

LA RUMBA CATALANA

La creación específica del gitano catalán más internacionalmente conocida es la rumba catalana y, a pesar de que su nacimiento se puede constatar entre los gitanos repartidos por Lérida y Barcelona relacionados entre sí, fueron los gitanos de los barrios barceloneses los que popularizaron el nuevo estilo.

Los gitanos catalanes de los barrios de Gracia, Hostafrancs y de la calle de la Cera tenían una mejor posición que les permitía acudir a los locales y salas de fiestas donde fueron influenciados por los combos tropicales que actuaban en los escenarios barceloneses, ya que a principios de los años treinta, la rumba es promocionada junto a la conga por las grandes orquestas de Azpiazu, Ernesto Lecuona y Armando Oréfiche por el extranjero (Leymarie, 1997: 43):

“Des d’abans de la guerra, la ciutat es converteix en escala obligada dels combos tropicals, i tal febre del Carib torna a manifestar-se renovadament al començament dels anys cinquanta, de la mà d’Armando Orefiche, de l’orquestra Rumbavana o els Lecuona Cuban Boys, establint-se així un fort vincle ya que els gitanos barcelonins estaven entre els més fidels admiradors” (Álvarez, Iglésias, Sànchez, op.cit.: 4)

La creación de la rumba gitano-catalana se sitúa entre los gitanos que actuaban en los locales de la ciudad condal:

“Vaig aprendre aquesta història de la boca d’un gitano desterrat de Múrcia, que s’havia endut a la Barceloneta el garrotín (cant folklòric afluencat d’origen galaico-asturià) i els tanguillos, i em van dir que havia fundat una dinastia de guitarristes anomenats els ‘Pescadillas’, que havien creuat el flamenc llevantí amb la música cubana, gràcies als mariners del Carib que recalaven a la Planxeta del port de la Barceloneta, i que al ‘Charco de la

⁴⁹ Reportaje “El garrotín nació en Lérida” de L.Conde de Rivera publicado en la revista *Dígame* el 13-VII-1943.

Pava' del carrer dels Escudellers, 'El Legañas' i els 'Pescadillas' van deixar fecundar les seves guitarres del güiro i el bongó, i que aquesta barreja l'anomenaven rumba catalana, i que Carmen Amaya, del Somorrostro, la va passejar per tot el planeta" ⁵⁰.

Los nuevos ritmos que emergieron al fusionar la música popular, los tangos y el garrotín, de ritmo cuaternario, y los caribeños, tuvieron su espacio en bares frecuentados por las familias gitanas catalanas, como el Salchichón en la calle de la Cera o el Petxina cerca de la plaza del Raspall de Gràcia, pero también en salas de la ciudad en las que guitarristas como el Gitanet y Antonio l'Orelles empezaban a dar a conocer los nuevos ritmos, y donde tocaores gitanos flamencos, influenciados por la cultura musical gitano catalana, como los Pescaïlla, adoptaron y dinamizaron una creación específica que se sitúa fuera del dominio del repertorio flamenco.

Así, la rumba, que inició su andadura durante los años previos a la Guerra Civil española entre las familias de gitanos catalanes, inició su discografía con los primeros álbumes de El Pescaïlla II y l'Onclo Polla, y se incorporó a partir de los años sesenta al mercado discográfico convertida en una música popular, conocida como rumba pop, gracias a Pere Pubill Calaf Peret.

El boom de la rumba de Peret a mediados de los sesenta se debe a la producción de la discográfica Discophon quien “contrata los saberes musicales de una serie de músicos del país (...) (Chupi padre, Miralles, Papà Cunill) les encarga tareas de producción artística y desvela una constelación rumbera de primera magnitud: Moncho y su Wawancó gitano (sublime sin paliativos), Chacho, Teresiya, el Gitano Portugués, el Noi, la Marelu” (Formentor, 1988).

Otros representantes de la rumba pop catalana fueron Los Amaya, sobrinos de Carmen Amaya, que con su Combo gitano marcaron una época al mezclar las guitarras eléctricas con las palmas rumberas; Rumba tres, grupo compuesto por tres hermanos barceloneses del barrio del Buen Pastor; Bordón 4 que comenzaron en el barrio del Besós, y Dolores Vargas “La Terremoto”, gitana nacida en el barrio barcelonés de Hostafrancs que consolidó su fama gracias a

⁵⁰ Confesión de Gato Pérez, extraída de Alvarez, Iglesias y Sánchez (*op.cit.*: 44).

la fusión de la guitarra de José Castellón, gitano catalán, con instrumentos electrónicos.

En los años setenta la rumba cae en el olvido, aunque algunos nombres se mantienen en la escena, como Peret, y otros surgen como Agustín Abellán Malla *Chango*, su hermano, Francisco Abellán Malla *Sisquetó*, o Enrique Malla *el hijo de la China*.

Estas nuevas generaciones de rumberos mezclaron la tradición con nuevos sonidos más salseros, como el grupo Salsa gitana compuesto por Enrique Malla *El hijo de la China*, el *Sisquetó* y Chango Abellán, y crearon la solidez necesaria para que emergieran a finales de los setenta figuras tan importantes para la rumba catalana como Javier Patricio Pérez *Gato Pérez*. Gato Pérez *“va accentuar en les seves rumbes l’element salsero i mestís del gènere, i amb alguns dels seus millors discos a principis dels anys vuitanta va tornar a exigir l’atenció per aquella música que, amb molt d’olfacte, ell va percebre com una de les més genuïnes que hi havia a Barcelona”* (Pauner, 2005)⁵¹.

A partir de los años 80, y especialmente los 90, la rumba vuelve a ponerse de moda y las empresas discográficas inician nuevas producciones con artistas nuevos, como el grupo *Ai, ai, Ai, Rumbeat* que cambió su nombre por el de *Bamboo*, los *Petitet*, *Tekameli*, los *Yumitus* y los famosos *Los Manolos*, que hicieron de la rumba catalana la bandera durante los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992.



⁵¹ Miquel Pauner, “Història de la rumba catalana” Maig 2005 extraído de <http://www.calarumba.com>

CONCLUSIONES

Los gitanos catalanes presentan una particularidad cultural que, a pesar de pertenecer a una etnia común los *rumí*, se diferencian del resto de subgrupos gitanos, ya que como grupo manifiestan unos rasgos culturales propios, como el uso del catalán junto al castellano, y unas especificidades locales o del ámbito laboral.

Estas singularidades se produjeron históricamente a partir de que en el siglo XV los gitanos hicieran su entrada en la Península Ibérica. Oriundos del noroeste de la India, los cingaros *lom* emigraron hacia Tracia desde Anatolia occidental a mediados del siglo XIII, iniciando así la historia del pueblo gitano en Europa.

Los *ejiftos* griegos emigraron por el este europeo, a través de los territorios de Valaquia, Moldavia, Hungría y por los países de Europa central y occidental, hasta llegar a la frontera pirenaica.

Esta primera oleada migratoria de los *egipcianos* centroeuropeos a mediados del siglo XV se instaló en la mitad norte de España. En la década de los ochenta llegaron otros gitanos provenientes de Grecia y Albania por el Mediterráneo que fueron llamados *grecianos* o *griegos* y se instalaron preferentemente en poblaciones andaluzas.

El nombre que recibieron los gitanos catalanes fue *bomiáns*, en referencia a su origen galo pues descienden de los *égyptiens* o *bohémiens* franceses, que desde el sur en localidades como el Rosellón se desplazaban continuamente a ambos lados de los Pirineos. Ambos grupos compartían su conocimiento de la lengua catalana como adaptación al territorio y su proceso de asimilación se reforzó en Cataluña a partir del siglo XVIII con las leyes que obligaron a la sedentarización forzosa de la población gitana nómada.

Mediante las distintas pragmáticas que a partir del siglo XV se dictaminaron en España es posible ver las diferencias desarrolladas entre los dos subgrupos principales de gitanos que nos ocupa: mientras que el gitano andaluz realizó preferentemente el oficio de herreros y caldereros y se sedentarizó en fecha temprana, los gitanos catalanes, por el contrario, ejercían de chalanes, esquiladores y negociantes de caballerías y continuaban siendo principalmente nómadas a pesar de su asimilación en la población catalana.

Asimismo, otro rasgo cultural que establece las diferencias entre los dos subgrupos se encuentra en la práctica lingüística, ya que aunque ambos colectivos abandonaron el uso del romaní, el gitano andaluz y castellano en general adoptó el castellano como lengua principal, y el gitano catalán la lengua catalana junto al castellano, fenómeno que contribuyó a configurar su cultura musical, ya que, a consecuencia de la adopción de las lenguas locales, su música se expresó de diferente manera mediante un uso lingüístico distinto: el andaluz en el flamenco y el catalán en las manifestaciones musicales *dels gitanos catalans*.

Por otra parte, los rasgos culturales semejantes, como su organización social basada en la solidaridad del clan familiar y el uso de costumbres y ritos propios, y la visión gitanista que recreó Europa facilitó que se produjera un fenómeno de transposición del significado identitario de la etnia gitana a todos los gitanos, sin contemplar las singularidades de cada subgrupo, bien delimitadas, aparte, por el marco geográfico.

La identidad de la etnia gitana se basó en el gitanismo, entendido como el sistema de ideas que configuró el imaginario español y occidental de la imagen del gitano, que se nutrió de personajes estereotipados extraídos de los prototipos romantizados andaluces y personificó la imagen de lo español en Andalucía y lo andaluz, y con ello universalizó la imagen del gitano español en el gitano andaluz.

En los siglos XVI y XVII se produce un protogitanismo con la moda *egipcia* en el que la ejecución de las danzas populares por las gitanas en las distintas festividades, tanto religiosas, como el Corpus Christi y los Autos, como profanas,

que se reflejaron en la literatura de la época, favoreció la configuración de un «modo gitano» que se nutrió de estereotipos: lingüísticos, al asociarles un ceceo como rasgo característico, la transformación de la /o/ en /u/ y el uso de glosolalias o lalias particulares; musicales con una interpretación propia con referencias exóticas, así como en relación a su indumentaria, una vestimenta particular que los categorizaba como foráneos a la cultura española.

La imagen desvalorizada que del gitano se tuvo en el siglo XVIII, debido a la racionalidad de la ilustración, presenta excepciones, como la representación que de lo gitanesco realizó la tonadilla escénica, en la que se escenificaban los estereotipos atribuidos a los gitanos como ladrones, astutos o honrados.

Por último, el siglo XIX vio como «lo gitano» adquirió una valoración positiva y se crearon estereotipos relacionados principalmente con el tipo físico, el estilo de vida errante o las artes adivinatorias. Paralelamente a la imagen negativa que se construye de ellos, los gitanos despertaron una gran fascinación, especialmente por su expresividad para la música y las danzas y por el atractivo de las gitanas.

Los viajeros románticos encontraron en Andalucía los principales mitos que buscaban: lo meridional, el orientalismo y el medievalismo que configuraron el ideario de los románticos.

Entre los personajes del imaginario que los viajeros recrearon se encuentran los campesinos andaluces, el torero, el bandolero, los majos, el gitano y la gitana, como prototipo de belleza andaluza y como fascinante intérprete de la danza y la música, figuras populares que convirtieron en símbolos al extraerlos de su situación social marginal.

En otro orden de cosas y volviendo a los gitanos catalanes, estos tuvieron en las distintas ferias de ganado de Cataluña el lugar donde intercambiar con los payos sus manifestaciones musicales, como en Verdú, el Pallars o en Tàrraga.

Tradicionalmente, las canciones que interpretaban eran los garrotines o canciones similares en ritmo cuaternario y armonías occidentales, y solo a principios del siglo XX, la rumba catalana se incluyó en su repertorio.

En paralelo a la interpretación de su propio repertorio, los gitanos catalanes participaron del folclore catalán con antiguas interpretaciones del Corpus Christi en la ciudad de Barcelona, así como la participación de estos en las danzas tradiciones de las fiestas anuales de las comunidades.

Danzas conocidas en el folclore catalán y que indican la convivencia existente entre las dos comunidades, la gitana y la paya, son la *Gitanada*, del Pallars Sobirà y Pallars Jussà, el *Ball de Torrent* valenciano, el *Ball de Bastons* de Lleida, el *Ball de les gitanes* del Vallés, el *Ball de les gitanes* del Penedès, Camp de Tarragona y Conca de Barberà, y el *Ball de la Magrana* y el *Ball de la Carxofa* en Valencia.

De igual forma, junto a la función de intérpretes del folclore catalán y a la recreación de su propio folclore, los gitanos catalanes trabajaron como artistas profesionales en las representaciones musicales de las obras de teatro y la tonadilla y, asimismo desde finales del siglo XIX, como profesionales de los distintos espacios flamencos, principalmente, como guitarristas y bailarines y bailarinas.

Por consiguiente, hemos de introducir brevemente una aproximación histórica del flamenco en Cataluña, manifestación musical que tiene unos rasgos diferenciales y propios a causa de la estructura social catalana, la integración histórica de los gitanos catalanes y el asentamiento de los inmigrantes murcianos y andaluces, tanto gitanos como payos, que iniciaron un proceso de uniformidad que ayudó a mantener los lazos de unión con el flamenco andaluz.

La importancia del flamenco en la sociedad catalana es comparable al arraigo que los bailes populares peninsulares del siglo XVIII tuvieron en Cataluña. Esta afición se vió consolidada por el gusto burgués hacia obras de temática popular, lo que propició que, junto al baile teatral andaluz, se representaran obras de temática andaluza que reflejaban los estereotipos del andalucismo y el gitanismo.

Este ambiente favoreció que se consolidaran los nuevos espacios flamencos, como teatros y cafés cantantes, en los que numerosos artistas andaluces y

gitanos catalanes ejecutaban el repertorio flamenco, lo que favoreció la introducción del flamenco en la industria discográfica a partir de los años veinte.

El flamenco catalán tuvo gran representatividad en el centro barcelonés hasta los años cuarenta y cincuenta, y se trasladó al extrarradio en los años sesenta con la llegada de los nuevos inmigrantes, que lo adoptaron como uno de sus marcadores identitarios principales, y a las zonas costeras, que utilizaron el reclamo turístico del *typical spanish* para revalorizar los numerosos tablaos.

La búsqueda de trabajo por parte de los gitanos catalanes, por un lado, y el desajuste entre la oferta de profesionales flamencos y la demanda del mercado, por otro, propició que los gitanos catalanes actuaran ante el público y se profesionalizaran fácilmente a pesar de sus diferencias culturales, gracias al fenómeno de transposición que se dio entre los dos subgrupos gitanos: los catalanes y los andaluces, y la tradición guitarrística existente entre los *bomians*.

Los gitanos catalanes adoptaron la estética romántico-costumbrista y los estilos flamencos andaluces, en especial en el toque y el baile, y junto a artistas payos andaluces conformaron el elenco flamenco de la época en Cataluña. Por el contrario, no se produjo este proceso en la manifestación musical más representativa de la identidad flamenca, el cante, como evidencia de la frontera entre dos culturas musicales desemejantes.

Entre los artistas gitano catalanes destacan los numerosos guitarristas que sirvieron de puente entre las dos manifestaciones artísticas, la flamenca y la gitano-catalana, al actuar en los locales de la época y participar en la intimidad festera de los gitanos catalanes, una dualidad que les permitió gozar de distintas identidades al diferenciarse del gitano andaluz, pero a su vez al adoptar como suyos los estilos flamencos, por lo que se convirtieron en máximos representantes del flamenco catalán y creadores por un lado, de la escuela catalana de guitarra flamenca y, por otra, de autores del marcador principal de la rumba catalana: la técnica del ventilador.

La fijación de la estética romántico-costumbrista entre los gitanos catalanes tuvo su más firme apoyo con los movimientos artísticos del *Modernisme musical*

català y la *Renaixença*, que fomentaron el cultivo de la música popular y el Teatre Líric Català.

La consiguiente invención cultural se nutrió de las imágenes estereotipadas que los folcloristas recrearon, al recoger lo que se consideraba representativo del *ànima catalana* y obviando aquellos aspectos de la cultura popular que se alejaban de los criterios estéticos y morales considerados. Los gitanos catalanes y sus manifestaciones musicales no fueron representativos de «lo catalán» a pesar de hablar en la misma lengua, y en consecuencia se les otorgó una identidad foránea a la catalana, la andaluza.

En consecuencia, a los modelos musicales gitano catalanes anteriores a las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XX se les designó una conceptualización derivada del flamenco y solo a partir de estas fechas, con el surgimiento de la rumba gitano-catalana como principal marcador cultural, se inició una categoría musical propia del gitano catalán diferenciada del sistema musical flamenco de origen andaluz.

En definitiva, las diferencias entre los estilos flamencos y los gitanos catalanes son evidentes tanto en su estructura vocal como instrumental:

La rumba y el garrotín flamenco son variantes del modelo de los tangos/tientos y se definen en su estructura métrica con compás cuaternario (4/4) en ciclos de 8 tiempos. Armónicamente el garrotín se basa en el modo mayor y la rumba en el modo flamenco con alternancia al modo mayor y menor.

La melodía vocal se define por ser cantes modales de carácter melismático, el uso de microtonalismo, propios del repertorio flamenco y la utilización lingüística del andaluz con sus característicos ceceos.

Por el contrario, la rumba y el garrotín catalán es un estilo de canción que se basa armónicamente en los modos occidentales, mayor y menor, con ritmo cuaternario (4/4).

La melodía vocal del garrotín y de la rumba catalana se define por ser cantos tonales de carácter silábico, y la utilización lingüística del catalán, preferentemente, y del castellano, pero sin rastro de las características fonéticas andaluzas.

Por último, la técnica guitarrística es la que confiere identidad a la rumba catalana, ya que el uso de la técnica conocida como ventilador se considera como algo propio de los gitanos catalanes.

En definitiva, el fenómeno musical de los gitanos catalanes se aproxima más al folclore catalán y a las corrientes musicales que influenciaron la música popular urbana, como la música caribeña o el pop-rock, que al flamenco andaluz, y con la rumba catalana se va a configurar la identidad del gitano catalán al abandonar los estereotipos adjudicados a la etnia gitana y otorgarle categoría propia.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABLANEDO C., Enrique C.:

- 1991** "La música y la danza en el libro Viaje por España de Gustave Doré y del Barón Charles Davillier" en *Revista Musicología*, vol XIX, pp. 389-398.

AGUIRRE FELIPE, Javier:

- 2006** *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Institución "Fernando el Católico". Zaragoza.

ALBERICH, Jose María:

- 1987** "Actitudes inglesas ante la Andalucía romántica" en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*. Diputación provincial de Málaga, Málaga.

ALMIRALL, Valentí:

- 1887** "Consideracions sobre lo ball de gitanas en lo vallés". *Miscelánea Folclórica*, pp. 78-90.

ÁLVAREZ, A., IGLESIAS, D., SÀNCHEZ, J.:

- 1995** *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*. Editors Pagès. Lleida.

AMADES, Joan:

- 1925** "El Ball de les Gitanes". Barcelona, extraído del *Butlletí de la Associació Catalana d'Antropologia, etnologia i Prehistoria*. Volum III, pp. 44-73.

AMAT I DE CORTADA, Rafael d':

- 1994** *Miscel·lània de viatges i festes majors (1747)*. En la edición de Editorial Barcino. Barcelona.

ANDRADE DE SILVA, Tomás:

- 1955** "Sobre los orígenes de treinta y tres cantes" en *Antología del Cante Flamenco*. Discos Hispavox, HH 1201-2-3.

AVIÑO, Xosé:

- 1985** *La música i el modernisme*. Curial. Barcelona.

BARRIOS, Manuel:

- 1989** *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. RC Editor. Barcelona.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel:

- 1985** *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología).*
Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Barcelona.

BLACKING, John:

- 1999** *Fins a quin punt l'home és músic?.* Eumo Editorial, Barcelona.

BLAS VEGA, Jose/M. Rios Ruiz:

- 1990** *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco.* Cinterco. Madrid.

BORROW, George:

- 1979** *Los zingali (Los gitanos de España) (1838).* Ediciones Turner. Madrid

BUONAVENTURA, Wendy:

- 1989** *Les mille et une danses d'orient.* Les Editions Arthaud. París.

BURKE, Peter:

- 2006** *¿Qué es la historia cultural?.* Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.

CABALLÉ, Tomás:

- 1942** *Evocaciones históricas barcelonesas. Los teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888.* Barcelona.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO:

- 1981** "Los viajeros románticos franceses y el mito de España" en *Imagen romántica de España. Introducción.* Ministerio de Cultura/Dirección general de Bellas Artes, Madrid.

CAPMANY, Aurelio:

- 1944** "El baile y la danza" en *Folclore y costumbres de España. Tomo II,* dirigida por F. Carreras y Candi. Casa editorial Alberto Martín. Barcelona.

CARO BAROJA, JULIO:

- 1988** *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Círculo de lectores. Barcelona.

CARRERAS Y CANDI, F.:

- 1944** *Folclore y costumbres de España.* Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona.

CASTRO, María Jesús:

- 2001** "El flamenc a Catalunya, València i Balears" en *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear.* Vol. VII. Ed. 62. Barcelona.

- 2007** *Historia musical del flamenco.* Editorial Casa Beethoven. Barcelona.

COSSIO, José María de:

- 1997** *Los toros.* Espasa Calpe. Madrid.

COTARELO Y MORI, Emilio:

1911 *Colección de entremeses. Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas.* Casa Editorial Bailly/Baillièrre. Madrid.

CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, Josep:

1975 "El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca" en *Anuario Musical*, vol XXX, pp. 155- 166.

DELGADO, Manuel:

1998 *Diversitat i integració.* Empúries. Barcelona.

FÀBREGAS, Xavier:

1975 *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica.* Curial. Barcelona.

FORD, Richard:

1980 *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa (1845).* Ediciones Turner. Madrid.

GAMBOA, José Manuel:

2005 *Una historia del flamenco.* Espasa Calpe. Madrid.

GARCÍA GÓMEZ, Génesis:

1993 *Cante flamenco, cante minero.* Anthropos. Barcelona.

GARCÍA MATOS, Manuel:

1950 "Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes" en *Anuario Musical*, vol. V, Barcelona, pp. 97-124.

1958 a *Spanish folk music and dance.* Madrid.

1958 b "Bosquejo histórico del cante flamenco" en *Una historia del Cante Flamenco.* Hispavox, discos HH 1023 y 1024.

1960 "Sobre algunos ritmos de nuestro folclore musical" en *Anuario Musical*, Barcelona, pp:101-121.

1961 "Sobre algunos ritmos de nuestro folclore musical" (continuación) en *Anuario Musical*, pp: 27-54. Barcelona.

1985 "España es así. Música y danza popular" en *Música folclórica y Tradicional de los continentes occidentales* por Bruno Nettl. Alianza. Madrid.

1987 *Sobre el Flamenco. Estudios y notas.* Ed. Cinterco. Madrid.

GARCÍA-MATOS ALONSO, M^a Carmen:

1981 "Un Folklorista del siglo XVIII: Don Preciso" *Revista de Musicología*, vol. IV, 1981, n^o2. Madrid.

GRANADOS, Manuel:

1998 *Teoría musical del flamenco 1 y 2.* Casa Beethoven Publicacions. Barcelona.

2004 *Armonía del flamenco.* Casa Beethoven Publicacions. Barcelona.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo:

1955 *Flamencología (1988).* Ed. La Posada. Córdoba.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto:

1987 "Los viajeros románticos y la seducción 'polimórfica' de Andalucía" en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan.* Diputación Provincial de Málaga. Málaga.

GRANDE, Félix:

1979 *Memoria del flamenco.* Espasa Calpe. Madrid.

GUILLAMET, Joan:

1970 *Els gitanos. Aproximació a un racisme.* Editorial Pòrtic. Barcelona.

HEMETEK, Ursula:

1996 *Echo der Vielfalt. Echoes of diversity. Traditional music of ethnic groups/ minorities.* Wien: Böhlau.

HEMPEL-LIPSCHUTZ, Ilse:

1987 "Andalucía, de lo vivido a lo escrito, por tres románticos franceses: François-René de Chateaubriand, Prosper Mérimée y Théophile Gautier" en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan.* Diputación Provincial de Málaga. Málaga.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel:

2002 *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución musical de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita.* Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía. Sevilla.

HIDALGO, Francisco:

1993 "Ayer y hoy del flamenco en Cataluña" en *Revista Candil*, nº90, año XVI, pp: 1532-1536.

LAGUNAS Arias, David:

2000 *Dentro de "dentro": Estudio antropológico y social de una comunidad de gitanos catalanes.* (Tesis doctoral). Facultad de Humanidades y CC. de la Educación. Universidad de Jaén.

LARREA PALACÍN, Arcadio:

- 1945** "El baile de las Gitanillas de Hajar" en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Tomo I. Madrid.
- 1974** *El Flamenco en su raíz*. Editora Nacional. Madrid.
- 1980** "La canción andaluza y el Flamenco" en *Los Andaluces*, Istmo, pp. 419-445.

LEBLON, Bernard:

- 1991** *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Editorial Cinterco, 1991. Madrid.

LEYMARIE, Isabelle:

- 1997** *La música latinoamericana. Ritmos y danzas de un continente*. Ediciones B, S.A. Barcelona.

LLORENS, P., AVIÑOÀ, X., RUBIO, I., VIDAL, A.:

- 1987** *Història de la Dansa a Catalunya*. Caixa de Barcelona. Barcelona.

LLORENS, Pilar:

- 1987** "L'Escola Bolera o Espanyolisme romàntic" en *Història de la dansa a Catalunya*. Barcelona.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio:

- 1996** *Colección de cantes flamencos (1881)*. Portada editorial. Sevilla.

MANFREDI CANO, Domingo:

- 1955** *Geografía del cante jondo*. El Grifón. Madrid.

MANGADO ARTIGAS, Josep María:

- 1998** *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*. Tecla Editorial. London.

MARFANY, Joan-Lluís:

- 1987** "Al damunt dels nostres cants...": nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle" en *Recerques: Història, economia i cultura*, nº 19, pp. 85-113.

MARCO, Tomás:

- 1997** *Historia de la Música española. Siglo XX. Vol 6. Alianza Música*. Madrid.

MARTÍ, Josep:

- 1995** *El Folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.
- 1996** *Etnomusicología, folclore y relevancia social*. Actas del Primer Congreso de la SIBE.

MARTÍN CORRALES, Eloy:

- 1998** "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" en *Flamenco y Nacionalismo. Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*. Fundación Machado. Sevilla.

MARTÍN MORENO, Antonio:

- 1997** *Historia de la música española*. Vol 4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo:

- 1944** "La canción tradicional española" en *Folclore y costumbres de España*, tomo II, Ed. Alberto Martín. Barcelona.

MAS CORRETGÉ, Rosa:

- 1992** *Dansàneu. Els Balls populars del Pallars*. Vol. I. Ed. El Medol. Tarragona.

MASPONS Y LABRÓS, Francisco de S.:

- 1887** "Ball de Gitanas en lo vallés" en *Miscelánea folclórica*, pp. 50-77.

MAYALL, David:

- 2004** *Gypsy Identities, 1500-2000: From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*, Routledge. London.

MÉRIMÉE, Prosper:

- 1988** *Viajes a España*. Aguilar.

MITJANA, Rafael:

- 1993** *Hª Música en España*. Madrid.

MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio:

- 1963 (1979)** *Mundo y formas del Cante Flamenco*. En la edición de Librería Al-Andalus. Granada.

MOLINA, Romualdo y ESPIN, Miguel:

- 1992** *Flamenco de ida y vuelta*. VII Bienal de Arte Flamenco. Guadalquivir, S.L. Ediciones. Sevilla

MORENO, Isidoro:

- 1996** "El Flamenco en la Cultura Andaluza" en *Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla.

MUÑOZ ROJAS, Jose Antonio:

- 1981** "La imagen romántica de España 'Los precursores'" en *Imagen Romántica de España*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura/Dirección general de Bellas Artes. Madrid.

NUÑEZ RUIZ, Rafael:

- 1995** "Sobre algunos aspectos de la presencia del Flamenco en Cataluña a finales de siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. Flamenquismo y Modernismo" en *Libro de comunicaciones y ponencias del XXIII congreso de arte flamenco*. Santa Coloma de Gramanet.
- 1998** "Catalanismo, inmigración y asociacionismo cultural andaluz y flamenco en Cataluña entre los años 60 y 90. Los procesos identitarios de la nueva cultura popular urbana" en *Flamenco y Nacionalismo. Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*. Fundación Machado. Sevilla.

ORTIZ NUEVO, José Luis:

- 1996** *Alegato contra la pureza*. Colección PM flamenco. Barcelona

PÉREZ DE GUZMAN, Torcuato:

- 1982** *Los gitanos herreros de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

PRATS, Llorenç:

- 1996** *La Catalunya rància*. Editorial Alta Fulla. Barcelona.
- 1988** *El mite de la tradició popular*. Edicions 62. Barcelona.

PRIETO I FLORES, Óscar:

- 2007** *Sobre la identidad gitana y su construcción panétnica: el caso gitano en Barcelona*. (tesis doctoral). UB.

PUIG CLARAMUNT, Alfonso:

- 1977** *El arte del Baile flamenco*. Ediciones Polígrafa. Barcelona.

PUJOL, Emilio:

- 1978** *Tárrega. Ensayo Bibliográfico*. Valencia.

ROSSY, Hipólito:

- 1966** *Teoría del cante jondo*. Credsa. Barcelona

ROMÁN, Manuel:

- 1994** *Memoria de la Copla*. Alianza Editorial. Madrid.

SAMPSON, John:

- 1920 ***The wind of the Heath. A gypsy anthology (Romany History Series), Londres.***
SAN ROMÁN, Teresa:
- 1986 ***Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos. Alianza Editorial. Madrid.***
- 1997 ***La diferencia inquietante. Viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos. Siglo XXI. Madrid.***
- SÁNCHEZ, M^a Helena:
- 1977 ***Los gitanos españoles. Castellote editor. Madrid.***
- SEGUI, S. y PARDO, F.:
- 1978 ***Danzas del Corpus Valenciano. Cuadernos de Música Folclórica Valenciana. Valencia.***
- SEVILLA ARROYO, Florencio y REY HAZAS, Antonio, edición:
- 1996 ***Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares I. Colección Austral, Espasa Calpe. Madrid.***
- STEINGRESS, Gerhard:
- 1993 ***Sociología del cante flamenco. Centro Andaluz de Flamenco. Jerez.***
- SUBIRÁ, José:
- 1921 ***“El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña”. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1920. Madrid.***
- 1928-30 ***La tonadilla escénica, 3 vols. Tipografía de Archivos, Madrid.***
- SUERO ROCA, María Teresa:
- 1990 ***El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830. Institut del Teatre. Barcelona***
- SWINBURNE, Charles:
- Viajes por España en los años 1775 y 1776.***
- VALLS I GORINA, Manuel:
- 1969 ***Història de la Música catalana. Ed. Taber. Barcelona.***
- VARGAS GONZÁLEZ, Alejandro:
- 1998 ***“La legislación sobre gitanos en la España de los Borbones” en I tchatchipen, número 23, julio-septiembre. Instituto Romanò.***
- VAUX DE FOLETIER, François de:
- 1977 ***Mil años de historia de los gitanos. Plaza & Janés. Barcelona.***
- V.V.A.A.:
- 1953 ***Publicació de Ballets per a cobla: Ball de Bastons (Lleida). Archiu de Folklore del “I. de E. Ilerdenses”. Arrahona. Sabadell.***

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

AGUILAR PIÑAL, Francisco:

1996 *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Trotta y CSIC. Madrid.

ASCOLI, Graziadio Isaia :

1865 *Zigeunerisches..., besonders auch als Nachtrag zu dem Pott'sechn Werke « Die Zigeuner in Europa und Asien ».. Halle.*

BEYNON, E.D.:

1936 "The gypsy in a Non-gypsy Economy" en *The American Journal of Sociology*. **42:358-370.**

BLAS VEGA, M. y RÍOS RUIZ, M.:

1988 *Maestros del flamenco*. Barcelona.

FLECNIAKOSHA, Jean-Louis :

1956 "Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)", *Estudios Segovianos*, t. VIII, Segovia.

FORMOSO, B. :

1986 *Tsiganes et Sédentaires. La reproduction culturelle d'une société*. L'Harmattan.Paris.

GRELLMANN, H.M.G.:

1810 *Histoire des Bohémiens, ou Tableau des mœurs, usages et coutumes de ce peuple nomade*. Paris.

LEBLON, Bernard :

1964/1 «Tableau chronologique des principaux evenements interessant les Gitans dans la Peninsule Iberique du XV au XIX siècle», *Études Tsiganes*, pp.22. París.

1964/2 «Les gitans dans la Péninsule Ibérique I» *Etudes Tsiganes*, mars-juin. París.

1964/3 «Les gitans dans la Péninsule Ibérique II» *Etudes Tsiganes*, oct. París.

1985 *Les gitans d'Espagne. Le prix de la différence*. P.U.F. París.

1987 *Los gitanos de España*. Edit. Gedisa. Barcelona.

LÓPEZ DE MENESES, Amada:

1968 «La inmigración gitana en España en el siglo XV» en Martínez Ferrando, *Miscelánea de Estudios*.

MACRITCHIE, David :

1889 «The Gypsies of Catalonia» en *Journal of the Gypsy Lore Society* I, 3: 35-45. Edinbrough.

OKELY, Judith :

1983 *The Traveller Gypsies*. Cambridge : University Press.

OTERO, José:

1912 *Tratado de Bailes*.

PASPATI, Alexander:

1870 “Études sur les Tchinghianés ou Bohémiens de l’Empire ottoman ».

1861 «Memoir on the language of the Gypsies as now used in the Turkish Empire» *Journal of the American Oriental Society* , 7, pp.143-270.

POTT, August Friedrich :

1844-45 *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische Untersuchungen*, Hall, 2 vol.

SAMPSON, John:

1923 “On the Origins and early Migrations of the Gypsies”, en *JGLS*, 3ª serie, II, pp. 156-169.

SOULIS, George:

1961 “Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the late Middle Ages” en *Dumbarton Oaks Papers* n°15, pp.142-165.

TURNER, RALPH:

1926 “The position of romani in indo-aryan” en *Journal of the Gypsy Lore Society (JGLS)*, 3ª serie, V, pp. 145- 189

VON MIKLOSICH, Franz:

1872-1880 *Ueber die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europa’s*. Viena, 2 vol.



ANEXOS

A

A1.....TONADILLA "LA JITANILLA EN EL COLISEO"

B

B1.....EL BALL DE TORRENT DE VALÈNCIA

B2.....EL BALL DE BASTONS DE LLEIDA

B3.....EL BALL DE LES GITANES

B4.....EL BAILE DE GITANILLAS DE HÍJAR

B5.....EL BALL DE LA MAGRANA DE VALÈNCIA

C

C1.....BAILES 1800-1830

C2.....ÓPERA BUFA, TIRANAS Y COMPOSICIÓN MUSICAL 1800-1830

C3.....SAINETES 1800-1830

C4.....TONADILLAS 1800-1830

C5.....TEATRO EL DORADO 1881-1915

C6.....TEATROS DE BARCELONA 1881-1915

C7.....EDÉN CONCERT 1881-1915

C8.....ALCÁZAR ESPAÑOL 1893-1915

C9.....PALAIS DES FLEURS 1893

D

D1.....FRAGMENTO DE GARROTÍN DE LLEIDA

A1: TONADILLA 'LA JITANILLA EN EL COLISEO'

La jitanilla en el coliseo

Tonadilla a solo y coros

José CASTEL

(1778)

Allegretto

Reducción para piano

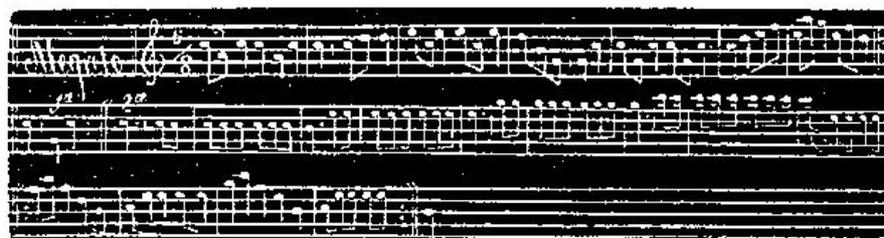
The musical score is written for piano in a single system. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is a reduction for piano, as indicated by the text 'Reducción para piano'. The piece starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. It features a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. Dynamics include mf, dim., p, mf, cresc., and f. The score concludes with a final cadence.

B1: EL BALL DE TORRENT DE VALÈNCIA

Figura la escena un tablado, cerrado en su fondo por un telón ó bastidor que representa la casa municipal de la villa. Una cabalgata de figurones invita al público con la siguiente tonadilla, que interpreta sólo la orquesta, que se compone de un clarinete, una dulzaina, un tamboril y varias guitarras y bandurrias.



La señora, á la que el pueblo suele llamar la virreina, rompe el baile con el cura por pareja, y su ejemplo es seguido por los individuos del séquito.



Cuando cesan éstos, demostrando su fatiga con grandes aspavientos, los criados y los guardas de campo sirven el agasajo, que consiste en una enorme tortada, de la que sale un niño vestido de diablo al partirla, produciendo el pánico en todos los presentes, que huyen despavoridos; bandejas con pasteles, de los que salen volando diferentes pájaros; esponjados de corcho pintado, que embadurnan de rojo la boca de los incautos que tratan de probarlos, y botellas de vino que son recibidas con muestras de júbilo por el animado concurso, que rie y aplaude regocijado las continuadas libaciones del cura.

Un grupo de gitanos se presenta y comienza a danzar, no sin haber antes prendido fuego a un cohete atado a la chaquetilla del alcalde.



El barbero del lugar, que es un galopín, al afeitarse a uno de los forasteros que han acudido a la fiesta, lo degüella aparatosamente para robarle un bolsillo, crimen que, observado por unos ancianos lisiados, les aterroriza hasta el punto de bailar con el barbero asesino el *allegretto* siguiente:



B2: EL BALL DE BASTONS DE LLEIDA

BALL DE BASTONS

(Lleida)

Armonització i Instrumentació:
D. SANAHUJA CAPELLA

PIANO.

N.º 1 - Lo Tirititero

Alegre.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a forte (ff) dynamic marking and an 'A' above the first measure. The second system has an 'A' above the first measure. The third system has an 'A' above the first measure. The fourth system ends with a double bar line and a section symbol (§) to the right, preceded by the word 'Al'.

Tirititero cara d' ambustero
de les figues blanques
que fas per aquí?

Coger un ramo
de piel de gitano
de piel de tosino
cara de mosti.

B3: EL BALL DE LES GITANES



B4: EL BAILE DE GITANILLAS DE HÍJAR



Híjar.—Gitanillas, palonero, mayoral y danzantes.

B5: EL BALL DE LA MAGRANA DE VALÈNCIA

Dansa de la Magrana

Allegretto

The musical score is written for Dulzaina (treble clef) and Tamboril (bass clef) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The Dulzaina part begins with a series of eighth notes, followed by a repeat sign and a 'simile' instruction. The Tamboril part features a rhythmic pattern of eighth notes with trills. The score includes first and second endings (1ª and 2ª) for both instruments.

C

C1: BAILES 1800-1830

C2: ÓPERA BUFA, TIRANAS Y COMPOSICIÓN MUSICAL 1800-1830

C3: SAINETES 1800-1830

C4: TONADILLAS 1800-1830

C5: TEATROS DE BARCELONA 1881-1915

C6: EDÉN CONCERT 1881-1915

C7: ALCÁZAR ESPAÑOL 1881-1915

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|-------------------------------------|--|-----|
| 1801 | 20/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Niña de siete años | Volero | 11 |
| 1807 | 17/may | TEATRO PRINCIPAL | La segunda Dama y Francisco Piatoli | Bolero | 27 |
| 1807 | 19/jul | TEATRO PRINCIPAL | La segunda Dama y Ramon Fontanellas | Bolero | 42 |
| 1807 | 06/dic | TEATRO PRINCIPAL | Compañía española | Seguidillas manchegas á quatro | 56 |
| 1811 | 18/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 60 |
| 1811 | 19/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 61 |
| 1811 | 31/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 65 |
| 1811 | 28/oct | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | Un bayle de gitanos El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 66 |
| 1811 | 29/oct | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | Un bayle de gitanos El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 67 |
| 1811 | 30/oct | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | Un bayle de gitanos El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 68 |
| 1811 | 01/nov | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 69 |
| 1811 | 10/nov | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 70 |
| 1811 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 71 |
| 1811 | 13/nov | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 72 |
| 1811 | 17/nov | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 73 |
| 1812 | 03/feb | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 77 |
| 1812 | 24/jun | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 80 |
| 1812 | 20/jul | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 85 |
| 1812 | 10/ago | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática Española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 86 |
| 1812 | 29/ago | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 88 |
| 1812 | 08/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 90 |
| 1812 | 13/sep | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 92 |
| 1812 | 21/sep | TEATRO PRINCIPAL | | El Zorongo | 94 |
| 1812 | 15/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 101 |
| 1812 | 19/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 103 |
| 1812 | 27/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 105 |
| 1812 | 01/dic | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 106 |
| 1812 | 02/dic | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 107 |
| 1812 | 03/dic | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el Caballito de Cádiz | 108 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|-------------------------------------|--|------|
| 1812 | 05/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 109 |
| 1812 | 22/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 112 |
| 1813 | 19/ene | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 116 |
| 1813 | 22/ene | TEATRO PRINCIPAL | | Zorongo | 117 |
| 1813 | 15/feb | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 120 |
| 1813 | 18/mar | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 123 |
| 1813 | 29/mar | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 124 |
| 1813 | 10/abr | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 125 |
| 1813 | 01/may | TEATRO PRINCIPAL | Sociedad dramática española | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 128 |
| 1813 | 11/jun | TEATRO PRINCIPAL | Plátoli y Burés | Fandango | 130 |
| 1813 | 17/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 131 |
| 1813 | 29/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 132 |
| 1813 | 16/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 134 |
| 1813 | 27/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 138 |
| 1813 | 28/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 139 |
| 1815 | 04/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 162 |
| 1815 | 26/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Cachucha | 165 |
| 1815 | 26/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 1665 |
| 1815 | 18/dic | TEATRO PRINCIPAL | Fuentes | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 166 |
| 1815 | 19/dic | TEATRO PRINCIPAL | | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 167 |
| 1816 | 11/ene | TEATRO PRINCIPAL | | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 168 |
| 1816 | 20/ene | TEATRO PRINCIPAL | | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 169 |
| 1816 | 02/feb | TEATRO PRINCIPAL | | El Jaleo o el caballito de Cádiz | 170 |
| 1816 | 05/feb | TEATRO PRINCIPAL | Fuentes y Bures | Boleras acachuchadas | 171 |
| 1816 | 21/feb | TEATRO PRINCIPAL | Raymunda Gonzalez y Francisco Bueno | Bolero | 173 |
| 1816 | 22/feb | TEATRO PRINCIPAL | Raymunda Gonzalez y Francisco Bueno | Bolero | 174 |
| 1816 | 23/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Cachucha | 175 |
| 1816 | 25/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 176 |
| 1816 | 22/jul | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Moretti | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Andalucía | 179 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|---|---|-----|
| 1816 | 22/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas Manchegas | 179 |
| 1816 | 22/jul | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Moretti | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Andalucía | 179 |
| 1816 | 22/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas Manchegas | 179 |
| 1816 | 25/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Bolera de la Marica o los Fanfarrones de Andalucía | 181 |
| 1816 | 12/ago | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Moretti | Boleras de la Marica o los Fanfarrones de Andalucía | 182 |
| 1816 | 13/ago | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Moretti | Boleras de la Marica y los Fanfarrones de Andalucía | 183 |
| 1816 | 31/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de las Matracas | 184 |
| 1816 | 01/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero de la Marica | 185 |
| 1816 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 186 |
| 1816 | 10/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 187 |
| 1816 | 28/oct | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baua y Moreti | Bolero de la Matraca | 188 |
| 1816 | 07/nov | TEATRO PRINCIPAL | Dusen, Escosaria, Baroni, Moretti y Búres | Los Gitanos en la plaza | 189 |
| 1816 | 07/nov | TEATRO PRINCIPAL | Pusen, Escosaria, Baroni, Moretti y Burés | Los Gitanos en la plaza | 178 |
| 1816 | 10/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Los Gitanos en la plaza | 190 |
| 1816 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Moretti | Bolero de la Marica | 191 |
| 1816 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango y manchegas | 191 |
| 1816 | 21/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Los Gitanos en la plaza | 192 |
| 1816 | 15/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Los Gitanos en la plaza | 193 |
| 1817 | 27/ene | TEATRO PRINCIPAL | Escosaria, Teresa Baus, Moretti y Burés | Seguidillas Manchegas | 194 |
| 1817 | 27/ene | TEATRO PRINCIPAL | Escosaria, Moretti y Burés | Bolero | 194 |
| 1817 | 27/ene | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus | El Polo del contrabandista | 194 |
| 1817 | 11/jul | TEATRO PRINCIPAL | Chiarina y Piatoli | Minué afandangado | 196 |
| 1817 | 28/jul | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | El Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 197 |
| 1817 | 29/jul | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | El Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 198 |
| 1817 | 08/ago | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | El Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 199 |
| 1817 | 09/ago | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | El Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 200 |
| 1817 | 10/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 202 |
| 1817 | 12/sep | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | El Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 203 |
| 1817 | 24/sep | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Baus y Estéban Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 204 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|-------------------------------|---|-----|
| 1817 | 13/oct | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 207 |
| 1817 | 25/oct | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 208 |
| 1817 | 26/oct | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 209 |
| 1817 | 20/nov | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 210 |
| 1817 | 21/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 211 |
| 1817 | 18/dic | TEATRO PRINCIPAL | Sormani y Piattoli | Fandango | 212 |
| 1818 | 02/ene | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Piattoli | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 213 |
| 1818 | 08/ene | TEATRO PRINCIPAL | Chiarina Sormani y Piattoli | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 214 |
| 1818 | 17/ene | TEATRO PRINCIPAL | Sormani y Piattoli | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 215 |
| 1818 | 26/ene | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Bausy y Ballote | Bolero de la Marica o los fanfarrones de Cádiz | 216 |
| 1818 | 27/mar | TEATRO PRINCIPAL | Julian Lucia y Vicenta Medina | Bolero | 217 |
| 1818 | 28/mar | TEATRO PRINCIPAL | Julian Lucia y Vicenta Medina | Bolero | 218 |
| 1818 | 29/mar | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 219 |
| 1818 | 30/mar | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Ballote | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 220 |
| 1818 | 01/abr | TEATRO PRINCIPAL | Vicenta Medina | Cachucha | 221 |
| 1818 | 05/abr | TEATRO PRINCIPAL | Vicenta Medina y Ballote | Boleras de la Matraca | 222 |
| 1818 | 14/abr | TEATRO PRINCIPAL | Medina | Cachucha | 223 |
| 1818 | 23/abr | TEATRO PRINCIPAL | Medina y Ballote | Boleras de la Matraca | 224 |
| 1818 | 27/abr | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Ballote | Boleras de la Marica | 225 |
| 1818 | 18/may | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 226 |
| 1818 | 03/jun | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica | 227 |
| 1818 | 14/jun | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piatoli | Gabota con bals | 229 |
| 1818 | 15/jun | TEATRO PRINCIPAL | Medina | Cachucha | 230 |
| 1818 | 17/jul | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piatoli | Boleras de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 231 |
| 1818 | 29/jul | TEATRO PRINCIPAL | Medina y Ballote | Boleras de la Matraca | 233 |
| 1818 | 03/ago | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 234 |
| 1818 | 01/sep | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Gabota con vals | 236 |
| 1818 | 07/sep | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego | Zapateado | 235 |
| 1818 | 21/oct | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Bolero de la Marica o los Fanfarrones de Cádiz | 237 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|---------------------------------------|-----------------------|-----|
| 1818 | 18/nov | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Gines Fontanella | Bolero | 239 |
| 1818 | 29/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 240 |
| 1818 | 17/dic | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica | 241 |
| 1819 | 26/may | TEATRO PRINCIPAL | Fuentes | El caballito jaleado | 242 |
| 1819 | 01/jun | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y Alsina | Boleras de la Matraca | 243 |
| 1819 | 06/jun | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Fandango | 246 |
| 1819 | 07/jul | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y su marido | Bolero | 247 |
| 1819 | 08/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 248 |
| 1819 | 09/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas | 249 |
| 1819 | 13/jul | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica | 250 |
| 1819 | 24/jul | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y Alsina | Boleras de la Matraca | 251 |
| 1819 | 25/jul | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y Alsina | Boleras de la Matraca | 252 |
| 1819 | 05/ago | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y Alsina | Seguidillas manchegas | 253 |
| 1819 | 25/ago | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Bolero de la Marica | 254 |
| 1819 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Bolero | 255 |
| 1819 | 27/sep | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Bolero de la Marica | 256 |
| 1819 | 21/oct | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica | 257 |
| 1819 | 13/dic | TEATRO PRINCIPAL | Rita Chiner | Cachucha | 261 |
| 1819 | 14/dic | TEATRO PRINCIPAL | Rita Chiner | Cachucha | 262 |
| 1819 | 31/dic | TEATRO PRINCIPAL | González y Alsina | Boleras de la Matraca | 265 |
| 1820 | 01/ene | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Bueno | Bolero | 266 |
| 1820 | 02/ene | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Bolero | 267 |
| 1820 | 10/ene | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego, Gonzalez, Bueno y Piattoli | Boleras a cuatro | 268 |
| 1820 | 11/ene | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego, Gonzalez, Bueno y Piattoli | Boleras a cuatro | 269 |
| 1820 | 13/ene | TEATRO PRINCIPAL | Gonzalez y Alsina | Boleras de la Marica | 270 |
| 1820 | 30/ene | TEATRO PRINCIPAL | González y Alsina | Bolero de la Matraca | 271 |
| 1820 | 01/feb | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Piattoli | Boleras de la Marica | 272 |
| 1820 | 12/abr | TEATRO PRINCIPAL | Sinforosa Galan | Cachucha | 273 |
| 1820 | 14/abr | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Matraca | 274 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|-----------------------|----------------------|--------------------------|-----|
| 1820 | 15/may | TEATRO PRINCIPAL | Galan y Alsina | Boleras de la Matraca | 275 |
| 1820 | 16/may | TEATRO PRINCIPAL | Galan y Alsina | Boleras de la Matraca | 276 |
| 1820 | 18/jun | TEATRO PRINCIPAL | Munné y Alsina | Boleras de la Marica | 277 |
| 1820 | 03/jul | TEATRO PRINCIPAL | Rosa Pelufo y Alsina | Bolero de la Matraca | 278 |
| 1820 | 21/oct | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 280 |
| 1820 | 21/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 280 |
| 1820 | 22/oct | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras del Zorongo | 281 |
| 1820 | 22/oct | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 281 |
| 1820 | 23/oct | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 282 |
| 1820 | 30/oct | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 283 |
| 1820 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | Pelufo y Alsina | Boleras de la Matraca | 284 |
| 1820 | 12/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Matraca | 285 |
| 1820 | 26/nov | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 286 |
| 1820 | 27/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 287 |
| 1820 | 28/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Las Boleras de la Tirana | 288 |
| 1820 | 04/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 289 |
| 1820 | 05/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 290 |
| 1820 | 13/dic | TEATRO PRINCIPAL | Munné y Alsina | Bolero de la Marica | 291 |
| 1820 | 23/dic | TEATRO DE LA CALLE DE | Margarita Cantos | Boleras de la Marica | 292 |
| 1820 | 24/dic | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 293 |
| 1820 | 24/dic | TEATRO DE LA PLAZA D | | El Trágala | 293 |
| 1821 | 07/ene | TEATRO DE LA CALLE DE | | Boleras de la Tirana | 294 |
| 1821 | 11/ene | TEATRO PRINCIPAL | Pelufo y Alsina | Boleras del Trágala | 295 |
| 1821 | 03/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 296 |
| 1821 | 05/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 297 |
| 1821 | 07/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 298 |
| 1821 | 09/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 299 |
| 1821 | 09/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras jaleadas | 299 |
| 1821 | 10/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Zapateado | 300 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|----------------------|--------------------------|--------------------------|-----|
| 1821 | 11/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Bolero | 301 |
| 1821 | 11/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 301 |
| 1821 | 12/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 302 |
| 1821 | 12/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 302 |
| 1821 | 13/feb | TEATRO PRINCIPAL | Pelufu y Alsina | Zapateado con el trágala | 303 |
| 1821 | 13/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 303 |
| 1821 | 17/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Jaleo del Trágala | 304 |
| 1821 | 17/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras | 304 |
| 1821 | 17/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Fandango de Cádiz | 304 |
| 1821 | 23/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras del Tango | 305 |
| 1821 | 28/feb | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras del Trágala | 306 |
| 1821 | 03/mar | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero de la Matraca | 307 |
| 1821 | 03/mar | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras del Zorongo | 307 |
| 1821 | 03/mar | TEATRO DE LA PLAZA D | | Fandanguito de Cádiz | 307 |
| 1821 | 05/mar | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 308 |
| 1821 | 06/mar | TEATRO PRINCIPAL | | seguidillas manchegas | 309 |
| 1821 | 06/mar | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Marica | 309 |
| 1821 | 06/mar | TEATRO DE LA PLAZA D | | Boleras de la Tirana | 309 |
| 1821 | 29/abr | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego menor y Alsina | Boleras de la Tirana | 310 |
| 1821 | 29/abr | TEATRO DE LA PLAZA D | | Bolero | 310 |
| 1821 | 29/abr | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego menor y Alsina | Boleras de la Tirana | 310 |
| 1821 | 30/abr | TEATRO DE LA PLAZA D | | Bolero | 311 |
| 1821 | 30/abr | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego menor y Alsina | Boleras de la Tirana | 311 |
| 1821 | 01/may | TEATRO PRINCIPAL | Teresa Rafo y Alsina | Bolero de la Matraca | 312 |
| 1821 | 06/may | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 313 |
| 1821 | 20/may | TEATRO DE LA PLAZA D | Margarita Puig | Boleras de la Marica | 314 |
| 1821 | 21/may | TEATRO PRINCIPAL | Pelufu y Alsina | Bolero de la Marica | 315 |
| 1821 | 21/may | TEATRO DE LA PLAZA D | Margarita Puig | Boleras de la Marica | 315 |
| 1821 | 25/may | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Boleras de la Marica | 316 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|---------|------------------|-----------------|---------------------------------|-----|
| 1821 | 28/ may | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 317 |
| 1821 | 29/ may | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 318 |
| 1821 | 18/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 319 |
| 1821 | 25/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Cachucha | 320 |
| 1821 | 27/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 321 |
| 1821 | 29/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 322 |
| 1822 | 12/ ene | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero de la Marica | 324 |
| 1822 | 12/ ene | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 325 |
| 1822 | 16/ feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 326 |
| 1822 | 17/ feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 327 |
| 1822 | 07/ abr | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 328 |
| 1822 | 13/ may | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 329 |
| 1822 | 14/ may | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 330 |
| 1822 | 31/ may | TEATRO PRINCIPAL | Pelugo y Alsina | Boleras de la Tirana | 331 |
| 1822 | 01/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Pelugo y Alsina | Boleras de la Tirana | 332 |
| 1822 | 15/ jun | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 333 |
| 1822 | 22/ jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro o de la Caleta | 334 |
| 1822 | 23/ jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro o de la Caleta | 335 |
| 1822 | 24/ jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro o de la Caleta | 336 |
| 1822 | 25/ jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro o de la Caleta | 337 |
| 1822 | 26/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 338 |
| 1822 | 27/ ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 339 |
| 1822 | 02/ dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a tres o del Serení | 340 |
| 1822 | 03/ dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a tres o del Serení | 341 |
| 1822 | 23/ dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení | 342 |
| 1822 | 24/ dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení | 343 |
| 1823 | 20/ ene | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 344 |
| 1823 | 21/ ene | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 345 |
| 1823 | 07/ feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Trágala | 346 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|---------------------------------------|--|-----|
| 1823 | 22/feb | TEATRO PRINCIPAL | Rita Chiner y Alsina | Boleras del Serení | 347 |
| 1823 | 23/feb | TEATRO PRINCIPAL | Rita Chiner yAlsina | Boleras del Serení | 348 |
| 1823 | 03/may | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 349 |
| 1823 | 05/may | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 350 |
| 1823 | 07/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 351 |
| 1823 | 15/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional El caballito o los Majos de Cádiz | 352 |
| 1823 | 16/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional El Caballito o los Majos de Cádiz | 353 |
| 1823 | 24/sep | TEATRO PRINCIPAL | | El caballito o los Majos de Cádiz | 354 |
| 1823 | 25/sep | TEATRO PRINCIPAL | | El caballito o los Majos de Cádiz | 355 |
| 1823 | 01/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 356 |
| 1823 | 04/oct | TEATRO PRINCIPAL | | El caballito de Cádiz y el bolero a seis | 357 |
| 1823 | 05/oct | TEATRO PRINCIPAL | | El caballito de Cadiz con el bolero a seis | 358 |
| 1823 | 10/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 359 |
| 1823 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 360 |
| 1823 | 12/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 361 |
| 1823 | 20/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Polo el Contrabandista | 362 |
| 1823 | 23/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 364 |
| 1824 | 26/ene | TEATRO PRINCIPAL | | Polo del Contrabandista o Caballito de Cádiz | 365 |
| 1824 | 27/ene | TEATRO PRINCIPAL | | El Polo del contrabandista o Caballito de Cádiz | 366 |
| 1824 | 03/feb | TEATRO PRINCIPAL | Concepción Samaniego y Alsina | Boleras de la Tirana | 367 |
| 1824 | 16/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení | 368 |
| 1824 | 17/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení a cuatro | 369 |
| 1824 | 23/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Polo el contrabandista | 370 |
| 1824 | 24/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Polo el contrabandista | 371 |
| 1824 | 18/abr | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 372 |
| 1824 | 03/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro del Serení | 373 |
| 1824 | 04/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro del Serení | 374 |
| 1824 | 08/nov | TEATRO PRINCIPAL | Concepción Samaniego | Cachucha | 375 |
| 1824 | 08/nov | TEATRO PRINCIPAL | Concepción Samaniego y Tiburcio Lopez | Boleras de la Tirana | 375 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|----------------------|--|-----|
| 1824 | 15/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 376 |
| 1824 | 16/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 377 |
| 1824 | 13/dic | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Lopez | Boleras de la Tirana | 378 |
| 1824 | 14/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 379 |
| 1825 | 13/ene | TEATRO PRINCIPAL | | El Polo del contrabandista o el Caballito de Cádiz | 380 |
| 1825 | 20/ene | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tirana | 381 |
| 1825 | 21/abr | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Boleras de la Matraca | 382 |
| 1825 | 20/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení a cuatro | 383 |
| 1825 | 21/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Serení a cuatro | 384 |
| 1825 | 11/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro del Serení | 385 |
| 1825 | 12/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro del Serení | 386 |
| 1825 | 18/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta a cuatro | 387 |
| 1825 | 19/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta a cuatro | 388 |
| 1825 | 01/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 389 |
| 1825 | 08/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 390 |
| 1825 | 09/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 391 |
| 1825 | 19/sep | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego | Cachucha | 392 |
| 1825 | 19/sep | TEATRO PRINCIPAL | Marques y Piatoli | Boleras de la Marica | 392 |
| 1825 | 20/sep | TEATRO PRINCIPAL | Marques y Piatoli | Boleras de la Marica | 393 |
| 1825 | 15/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 394 |
| 1825 | 16/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Cachucha | 395 |
| 1825 | 05/dic | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Boleras del Serení | 396 |
| 1825 | 19/dic | TEATRO PRINCIPAL | Concepción Samaniego | El Cavallito de Cádiz | 397 |
| 1825 | 19/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta a cuatro | 397 |
| 1825 | 29/dic | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Boleras de la Marica | 398 |
| 1826 | 19/ene | TEATRO PRINCIPAL | | El caballito de Cádiz con las boleras de la Jaleta | 399 |
| 1826 | 25/ene | TEATRO PRINCIPAL | Samaniego y Alsina | Voleras de la Tirana | 400 |
| 1826 | 01/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 401 |
| 1826 | 01/feb | TEATRO PRINCIPAL | Cortesi | El Polo del Caballito jaleado de Cádiz | 401 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|--|--|-----|
| 1826 | 14/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 402 |
| 1826 | 31/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 403 |
| 1826 | 08/oct | TEATRO PRINCIPAL | Saldoni y Alsina | Boleras del Polo del contrabandista | 404 |
| 1826 | 28/oct | TEATRO PRINCIPAL | Saldoni y Piattoli | Boleras de la Matraca | 405 |
| 1826 | 13/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Baile | 406 |
| 1826 | 14/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Baile | 407 |
| 1826 | 19/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Baile | 408 |
| 1827 | 22/ene | TEATRO PRINCIPAL | R. Saldoni, J. Moliner, J. Lucía y J. Alsina | Boleras de la Caleta | 409 |
| 1827 | 22/ene | TEATRO PRINCIPAL | R. Saldoni, J. Moliner, J. Lucía y J. Alsina | Seguidillas manchegas a cuatro | 409 |
| 1827 | 23/ene | TEATRO PRINCIPAL | R. Saldoni, J. Moliner, J. Lucía y J. Alsina | Boleras de la Caleta | 410 |
| 1827 | 23/ene | TEATRO PRINCIPAL | R. Saldoni, J. Moliner, J. Lucía y J. Alsina | Seguidillas manchegas a cuatro | 410 |
| 1827 | 20/abr | TEATRO PRINCIPAL | Carbaja, Juana Moliner, Pavia y Alsina | Baile de las Manchegas | 411 |
| 1827 | 24/abr | TEATRO PRINCIPAL | Moliner y Alsina | Boleras de la Marica | 412 |
| 1827 | 30/abr | TEATRO PRINCIPAL | Moliner y Alsina | Boleras de la Marica | 413 |
| 1827 | 03/may | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Pavía | Boleras del Zarandé | 414 |
| 1827 | 07/may | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 415 |
| 1827 | 11/may | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 416 |
| 1827 | 15/may | TEATRO PRINCIPAL | Giro, Moliner, Alsina y Font | Boleras de la Matraca a cuatro | 417 |
| 1827 | 21/jul | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Font | Boleras del Pilili | 428 |
| 1827 | 25/jul | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Pavia | Boleras del Zarandé y Fandango | 419 |
| 1827 | 07/ago | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Font | Boleras del Pilili | 420 |
| 1827 | 20/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 421 |
| 1827 | 21/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 422 |
| 1827 | 23/ago | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Font | Boleras nuevas de los Ciegos de Toledo | 423 |
| 1827 | 26/ago | TEATRO PRINCIPAL | | Manchegas a seis | 424 |
| 1827 | 03/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 426 |
| 1827 | 07/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 427 |
| 1827 | 18/sep | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Pavia | Boleras del Charandé | 429 |
| 1827 | 22/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Zapateado | 432 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|---|--|-----|
| 1827 | 27/oct | TEATRO PRINCIPAL | Moliner y Alsina | Boleras de la Marica | 434 |
| 1827 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 435 |
| 1827 | 12/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta de Cádiz | 436 |
| 1827 | 13/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta de Cádiz | 437 |
| 1827 | 15/nov | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal, Moliner, Giron, Pavía, Alsina y Giron | Boleras jaleadas a seis | 438 |
| 1827 | 17/nov | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Tinga | 440 |
| 1827 | 08/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Manchegas a seis | 444 |
| 1827 | 09/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta a cuatro | 445 |
| 1827 | 14/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Fandango | 447 |
| 1827 | 14/dic | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Font | Boleras del Pilili | 447 |
| 1828 | 14/ene | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras nuevas a seis | 449 |
| 1828 | 07/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 455 |
| 1828 | 08/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a seis | 456 |
| 1828 | 18/feb | TEATRO PRINCIPAL | | Seguidillas manchegas a seis | 458 |
| 1828 | 28/abr | TEATRO PRINCIPAL | Cun y Alsina | Boleras de la Marica | 459 |
| 1828 | 29/abr | TEATRO PRINCIPAL | Cun y Alsina | Boleras de la Marica | 460 |
| 1828 | 22/may | TEATRO PRINCIPAL | | Bolero | 461 |
| 1828 | 23/jun | TEATRO PRINCIPAL | | Caballito de Cádiz jaleado con acompañamiento | 462 |
| 1828 | 26/jun | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal | El Caballito de Cádiz (jaleado con acompañamiento) | 463 |
| 1828 | 27/jun | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal | El Caballito de Cádiz | 464 |
| 1828 | 03/jul | TEATRO PRINCIPAL | Giron y Font | Boleras de la Tinga | 465 |
| 1828 | 14/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta | 466 |
| 1828 | 15/jul | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta | 467 |
| 1828 | 16/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Caleta | 468 |
| 1828 | 08/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras de la Marica | 470 |
| 1829 | 15/ene | TEATRO PRINCIPAL | M. Carbajal, Alsina, Font, Castañer y Julian | El Caballito de Cádiz | 472 |
| 1829 | 26/ene | TEATRO PRINCIPAL | M. Carbajal, Alsina, Font, Castañer y Julian | El Caballito de Cádiz | 473 |
| 1829 | 03/sep | TEATRO PRINCIPAL | | Baile nacional | 474 |
| 1829 | 15/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras a cuatro | 475 |

| Año | Fecha | Teatro | Artistas | Espectáculo | Nº |
|------|--------|------------------|--|---|-----|
| 1830 | 01/ene | TEATRO PRINCIPAL | Castaño y Camprubi | Baile español | 477 |
| 1830 | 20/ene | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal, Font, Lucia y hermanos Camprubí | El Caballito de Cádiz | 478 |
| 1830 | 20/ene | TEATRO PRINCIPAL | Maria Fabiani | El Zapateado | 478 |
| 1830 | 01/feb | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal, Font, Lucia y hermanos Camprubí | El Caballito de Cádiz | 479 |
| 1830 | 15/feb | TEATRO PRINCIPAL | M. Carbajal, Font, Lucia y Camprubí hermanos | El Caballito de Cádiz | 480 |
| 1830 | 16/abr | TEATRO PRINCIPAL | M. Carbajal y Vicente Perales | Boleras del Charandé | 481 |
| 1830 | 17/abr | TEATRO PRINCIPAL | M. Carbajal y Vicente Perales | Boleras de la Caleta | 482 |
| 1830 | 24/abr | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Perales | Boleras jaleadas | 483 |
| 1830 | 25/abr | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Perales | Fandango de variaciones | 484 |
| 1830 | 04/may | TEATRO PRINCIPAL | | El Careo de los Majos | 485 |
| 1830 | 10/may | TEATRO PRINCIPAL | Maria Carbajal y Vicente Perales | Boleras del Charandé | 486 |
| 1830 | 04/jun | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Perales | Boleras de la Cucharita | 487 |
| 1830 | 02/sep | TEATRO PRINCIPAL | Carbajal y Perales | Baile español | 489 |
| 1830 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | Fabiani | Baile español | 488 |
| 1830 | 04/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras nuevas de Bartolillo (a cuatro) | 490 |
| 1830 | 05/oct | TEATRO PRINCIPAL | | Boleras del Charandé | 491 |
| 1830 | 08/nov | TEATRO PRINCIPAL | Antonio y Maria Fabiani, Carbajal y Perales | Boleras del Bartolillo | 492 |
| 1830 | 09/nov | TEATRO PRINCIPAL | Antonio y Maria Fabiani, Carbajal y Perales | Boleras del Bartolillo | 493 |
| 1830 | 28/dic | TEATRO PRINCIPAL | | Intermedio de baile | 495 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/ Compositor | Tema | Nº |
|------|---------|------------------|--|-------------------|------------|----|
| 1801 | 09/ may | TEATRO PRINCIPAL | Tirana del Trípili Trípili | N.C. | Tirana | 8 |
| 1801 | 10/ may | TEATRO PRINCIPAL | La Tirana del Trípili Trípili | | Tirana | 9 |
| 1807 | 16/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 26 |
| 1807 | 17/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 27 |
| 1807 | 19/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 28 |
| 1807 | 20/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 29 |
| 1807 | 21/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 30 |
| 1807 | 25/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria (segundo acto) | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 31 |
| 1807 | 26/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 32 |
| 1807 | 27/ may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 33 |
| 1807 | 05/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 34 |
| 1807 | 06/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 35 |
| 1807 | 10/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 36 |
| 1807 | 26/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 37 |
| 1807 | 28/ jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 38 |
| 1807 | 07/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria (Primer acto) | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 39 |
| 1807 | 09/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 40 |
| 1807 | 13/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria (Segundo acto) | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 41 |
| 1807 | 19/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 42 |
| 1807 | 20/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria (Primer acto) | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 43 |
| 1807 | 22/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 44 |
| 1807 | 26/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 45 |
| 1807 | 31/ jul | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 46 |
| 1807 | 18/ ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 47 |
| 1807 | 02/ sep | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 48 |
| 1807 | 16/ sep | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 49 |
| 1807 | 02/ oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 50 |
| 1807 | 11/ nov | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 51 |
| 1807 | 15/ nov | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 54 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Compositor | Tema | Nº |
|------|--------|------------------|--------------------------------|-------------------|---------------------|-----|
| 1807 | 06/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 56 |
| 1807 | 17/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 57 |
| 1808 | 29/ene | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 58 |
| 1808 | 14/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanos en la Feria | Paisiello-Palomba | Ópera bufa | 59 |
| 1814 | 23/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | | Ópera bufa | 156 |
| 1814 | 24/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | Laserna | Ópera bufa | 157 |
| 1814 | 29/oct | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | | Ópera bufa | 158 |
| 1814 | 30/oct | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | | Ópera bufa | 159 |
| 1819 | 05/jun | TEATRO PRINCIPAL | La canción del Trípili Trápala | | Composición musical | 245 |
| 1820 | 26/nov | TEATRO PRINCIPAL | Canción patriótica del Trágala | | Composición musical | 286 |
| 1827 | 30/ago | TEATRO PRINCIPAL | Tirana del Trípili | N.C. | Tirana | 425 |
| 1827 | 30/sep | TEATRO PRINCIPAL | Coplas del Trípili | | Tirana | 431 |
| 1827 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | Coplas del Trípili | | Tirana | 435 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/ Compositor | Nº |
|------|---------|------------------|---|-----------------------|-----|
| 1800 | 27/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 1 |
| 1800 | 28/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 2 |
| 1800 | 21/ sep | TEATRO PRINCIPAL | Saynete | | 6 |
| 1803 | 07/ ago | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 15 |
| 1803 | 09/ ago | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 16 |
| 1805 | 28/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 19 |
| 1805 | 29/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo Cómico | Ramón de la Cruz | 20 |
| 1805 | 30/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo Cómico | Ramón de la Cruz | 21 |
| 1805 | 02/ feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo Cómico | Ramón de la Cruz | 22 |
| 1805 | 03/ feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo Cómico | Ramón de la Cruz | 23 |
| 1805 | 31/ dic | TEATRO PRINCIPAL | La Maja majada | Cruz | 24 |
| 1806 | 07/ ene | TEATRO PRINCIPAL | La Maja majada | Cruz | 25 |
| 1807 | 12/ nov | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta | González del Castillo | 52 |
| 1807 | 13/ nov | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta o el Marques de Torregorda | González del Castillo | 53 |
| 1812 | 04/ jul | TEATRO PRINCIPAL | El Payo de la Carta | González del Castillo | 83 |
| 1812 | 19/ dic | TEATRO PRINCIPAL | Payo de centinela | N.C. | 111 |
| 1813 | 06/ feb | TEATRO PRINCIPAL | Bolero | | 119 |
| 1813 | 15/ feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo de la Carta | González del Castillo | 120 |
| 1814 | 04/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo centinela | N.C. | 146 |
| 1814 | 05/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo centinela | N.C. | 147 |
| 1815 | 12/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Café de Cádiz | González del Castillo | 160 |
| 1815 | 13/ ene | TEATRO PRINCIPAL | El Café de Cádiz | González del Castillo | 161 |
| 1815 | 04/ jun | TEATRO PRINCIPAL | La vecindad de Cádiz | González del Castillo | 162 |
| 1815 | 25/ sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta o el Marques de Torregorda | González del Castillo | 163 |
| 1815 | 26/ sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta o el Marques de Torregorda | González del Castillo | 164 |
| 1816 | 05/ feb | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla fingida por amor | | 171 |
| 1816 | 06/ feb | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla fingida por amor | | 172 |
| 1816 | 21/ feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 173 |
| 1816 | 22/ feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 174 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/ Compositor | Nº |
|------|--------|------------------|---|-----------------------|-----|
| 1816 | 23/feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 175 |
| 1816 | 25/feb | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 176 |
| 1817 | 27/jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos envidiosos | González del Castillo | 195 |
| 1817 | 11/jul | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano enredador | | 196 |
| 1817 | 18/ago | TEATRO PRINCIPAL | El Careo de los Majos | Cruz | 201 |
| 1817 | 10/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 202 |
| 1817 | 29/sep | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 205 |
| 1817 | 30/sep | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 206 |
| 1817 | 18/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Casa de vecindad de Cádiz | González del Castillo | 212 |
| 1818 | 28/mar | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 218 |
| 1818 | 29/mar | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 219 |
| 1818 | 01/abr | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos | Ramón de la Cruz | 221 |
| 1818 | 14/abr | TEATRO PRINCIPAL | La Maja de Lavapies | | 223 |
| 1818 | 12/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Boda de los Majos en Cádiz | González del Castillo | 228 |
| 1818 | 14/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Boda de los Majos en Cádiz | González del Castillo | 229 |
| 1818 | 18/jul | TEATRO PRINCIPAL | Payos y Soldados | Ramón de la Cruz | 232 |
| 1818 | 01/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Café de Cádiz | González del Castillo | 236 |
| 1818 | 07/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano enredador | | 235 |
| 1818 | 06/nov | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos | Ramón de la Cruz | 238 |
| 1818 | 18/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Maja de Lavapies | | 239 |
| 1819 | 02/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | | 244 |
| 1819 | 05/jun | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 245 |
| 1819 | 06/jun | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 246 |
| 1819 | 07/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Casa de vecindad de Cádiz | González del Castillo | 247 |
| 1819 | 08/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Casa de vecindad de Cádiz (2º parte) | González del Castillo | 248 |
| 1819 | 09/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Casa de vecindad de Cádiz (2º parte) | González del Castillo | 249 |
| 1819 | 05/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos | Ramón de la Cruz | 253 |
| 1819 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Careo de los Majos | Cruz | 255 |
| 1819 | 27/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Café de Cádiz | González del Castillo | 256 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Compositor | Nº |
|------|--------|-----------------------|---|-----------------------|-----|
| 1819 | 22/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla por amor | | 258 |
| 1819 | 14/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos envidiosos | González del Castillo | 262 |
| 1820 | 01/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 266 |
| 1820 | 02/ene | TEATRO PRINCIPAL | El payo cómico | Ramón de la Cruz | 267 |
| 1820 | 12/abr | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta | González del Castillo | 273 |
| 1820 | 14/abr | TEATRO PRINCIPAL | La Maja del Lavapies | | 274 |
| 1820 | 27/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Casa de vecindad (1ª parte) | González del Castillo | 279 |
| 1821 | 01/feb | TEATRO PRINCIPAL | Trágala | | 303 |
| 1821 | 07/ene | TEATRO DE LA CALLE DE | El Payo de Centinela | N.C. | 294 |
| 1821 | 09/feb | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta | González del Castillo | 299 |
| 1821 | 29/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Payo en la tertulia | N.C. | 310 |
| 1821 | 29/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Payo en la tertulia | N.C. | 310 |
| 1821 | 30/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Payo en la tertulia | N.C. | 311 |
| 1821 | 27/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos envidiosos | González del Castillo | 321 |
| 1823 | 07/jun | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 351 |
| 1823 | 01/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano enredador | | 356 |
| 1823 | 22/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla fingida | | 363 |
| 1823 | 23/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Gitanilla fingida | | 364 |
| 1824 | 18/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 372 |
| 1825 | 08/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta o el Marqués de Torregorda | González del Castillo | 390 |
| 1825 | 09/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta o el Marqués de Torregorda | González del Castillo | 391 |
| 1825 | 15/oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos | Ramón de la Cruz | 394 |
| 1825 | 16/oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos | Ramón de la Cruz | 395 |
| 1826 | 14/ago | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 402 |
| 1826 | 31/ago | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 403 |
| 1826 | 13/nov | TEATRO PRINCIPAL | Majos y estudiantes | N.C. | 406 |
| 1826 | 14/nov | TEATRO PRINCIPAL | Majos y estudiantes | N.C. | 407 |
| 1826 | 19/nov | TEATRO PRINCIPAL | Majos y estudiantes | N.C. | 408 |
| 1827 | 20/abr | TEATRO PRINCIPAL | La casa de vecindad (1º parte) | González del Castillo | 411 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Compositor | Nº |
|------|--------|------------------|---|-----------------------|-----|
| 1827 | 07/may | TEATRO PRINCIPAL | Majos y estudiantes | N.C. | 415 |
| 1827 | 11/may | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 416 |
| 1827 | 20/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Payos encelados | N.C. | 421 |
| 1827 | 12/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta | González del Castillo | 428 |
| 1827 | 22/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta y Marqués de Torregorda | González del Castillo | 430 |
| 1827 | 15/nov | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 438 |
| 1827 | 16/nov | TEATRO PRINCIPAL | El día de toros en Cádiz | González del Castillo | 439 |
| 1828 | 15/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 450 |
| 1828 | 07/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos o Manolito el carpintero | Ramón de la Cruz | 455 |
| 1828 | 08/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos vencidos o Manolito el carpintero | Ramón de la Cruz | 456 |
| 1828 | 22/may | TEATRO PRINCIPAL | El Majo de repente | Ramón de la Cruz | 461 |
| 1828 | 16/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja resuelta | González del Castillo | 468 |
| 1828 | 27/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 469 |
| 1829 | 03/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano chismoso | | 474 |
| 1829 | 07/dic | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano Francés y Frances Gitano | González del Castillo | 476 |
| 1829 | 15/dic | TEATRO PRINCIPAL | El Payo cómico | Ramón de la Cruz | 475 |
| 1830 | 01/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Payo de Centinela | N.C. | 477 |
| 1830 | 25/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Careo de los Majos | Cruz | 484 |
| 1830 | 02/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Careo de los Majos | Cruz | 489 |
| 1830 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | Majos y estudiantes | N.C. | 488 |
| 1830 | 01/dic | TEATRO PRINCIPAL | El Careo de los Majos | Cruz | 494 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Composit | Nº |
|------|--------|------------------|--|----------------|----|
| 1800 | 30/may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanillos zelosos | | 3 |
| 1800 | 31/may | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanillos zelosos | | 4 |
| 1800 | 01/jun | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanillos zelosos | | 5 |
| 1800 | 21/sep | TEATRO PRINCIPAL | Los Gitanillos zelosos | | 6 |
| 1801 | 09/may | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla del compositor | | 7 |
| 1801 | 10/may | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla del compositor | | 9 |
| 1801 | 19/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja constante | Laserna | 10 |
| 1801 | 20/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Maja constante | Laserna | 11 |
| 1802 | 30/ene | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla del Zorongo | | 12 |
| 1802 | 31/ene | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla del Zorongo | | 13 |
| 1802 | 01/mar | TEATRO PRINCIPAL | La tonadilla de la segunda parte del Zorongo | | 14 |
| 1803 | 07/ago | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla | | 15 |
| 1804 | 03/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Zorongo | | 17 |
| 1804 | 04/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Zorongo | | 18 |
| 1811 | 18/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 60 |
| 1811 | 19/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 61 |
| 1811 | 28/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 62 |
| 1811 | 29/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 63 |
| 1811 | 30/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 64 |
| 1811 | 31/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 65 |
| 1812 | 18/ene | TEATRO PRINCIPAL | Los Payos inocentes | N.C. | 75 |
| 1812 | 19/ene | TEATRO PRINCIPAL | Los Payos inocentes | N.C. | 76 |
| 1812 | 10/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 78 |
| 1812 | 18/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 79 |
| 1812 | 25/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 81 |
| 1812 | 04/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 83 |
| 1812 | 09/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 82 |
| 1812 | 18/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 84 |
| 1812 | 20/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 87 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Composit | Nº |
|------|--------|------------------|----------------------------------|----------------|-----|
| 1812 | 28/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 88 |
| 1812 | 07/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 89 |
| 1812 | 08/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 90 |
| 1812 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 91 |
| 1812 | 15/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 93 |
| 1812 | 21/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 94 |
| 1812 | 26/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 95 |
| 1812 | 01/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 96 |
| 1812 | 09/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 97 |
| 1812 | 16/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 98 |
| 1812 | 28/oct | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 99 |
| 1812 | 11/nov | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 100 |
| 1812 | 15/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Gitana pobre y Majo enamorado | | 101 |
| 1812 | 16/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 102 |
| 1812 | 19/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 103 |
| 1812 | 22/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 104 |
| 1812 | 27/nov | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 105 |
| 1812 | 05/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 109 |
| 1812 | 15/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 110 |
| 1812 | 19/dic | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 111 |
| 1812 | 22/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 112 |
| 1812 | 28/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 113 |
| 1813 | 08/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 114 |
| 1813 | 16/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 115 |
| 1813 | 19/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Paya y los cazadores | Esteve | 116 |
| 1813 | 22/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 117 |
| 1813 | 25/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 118 |
| 1813 | 06/feb | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 119 |
| 1813 | 21/feb | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 121 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Composit | Nº |
|------|--------|------------------|---|----------------|-----|
| 1813 | 10/mar | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 122 |
| 1813 | 18/mar | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 123 |
| 1813 | 10/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 125 |
| 1813 | 22/abr | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 126 |
| 1813 | 26/abr | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 127 |
| 1813 | 14/may | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 129 |
| 1813 | 11/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 130 |
| 1813 | 17/jun | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 131 |
| 1813 | 29/jun | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 132 |
| 1813 | 06/jul | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 133 |
| 1813 | 16/jul | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 134 |
| 1813 | 10/ago | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 135 |
| 1813 | 24/ago | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 136 |
| 1813 | 07/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 137 |
| 1813 | 27/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 138 |
| 1813 | 28/sep | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 139 |
| 1813 | 03/oct | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 140 |
| 1813 | 16/oct | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 141 |
| 1813 | 10/nov | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 142 |
| 1813 | 29/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 143 |
| 1813 | 24/dic | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 144 |
| 1813 | 26/dic | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 145 |
| 1814 | 06/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 148 |
| 1814 | 07/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano que llega a su destino y Gitana enamorada | | 149 |
| 1814 | 08/ene | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano que llega a su destino y Gitana enamorada | | 150 |
| 1814 | 20/ene | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 151 |
| 1814 | 03/feb | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 153 |
| 1814 | 24/feb | TEATRO PRINCIPAL | El Gitano preso | | 152 |
| 1814 | 04/mar | TEATRO PRINCIPAL | La Solitaria | | 154 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Autor/Composit | Nº |
|------|--------|------------------|--|----------------|-----|
| 1814 | 19/jun | TEATRO PRINCIPAL | El Zorongo | | 155 |
| 1815 | 26/oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Payos astutos | Laserna | 165 |
| 1816 | 09/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Trípili Trápala | N.C. | 186 |
| 1816 | 10/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Trípili Trápala | N.C. | 187 |
| 1819 | 20/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Maja pobre y Gitano enamorado o el Zorongo | Bruzzoni | 259 |
| 1819 | 30/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Maja pobre y Gitano enamorado o el Zorongo | Bruzzoni | 260 |
| 1819 | 21/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo (Tirana del Trípili) | Valledor | 263 |
| 1819 | 22/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 264 |
| 1820 | 10/ene | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo o el Trípili | Valledor | 268 |
| 1820 | 11/ene | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo o el Trípili | Valledor | 269 |
| 1827 | 20/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 421 |
| 1827 | 21/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 422 |
| 1827 | 26/ago | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 424 |
| 1827 | 03/sep | TEATRO PRINCIPAL | El Majo | | 426 |
| 1827 | 22/oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 432 |
| 1827 | 24/oct | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 433 |
| 1827 | 12/nov | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla de la Tahona | | 436 |
| 1827 | 13/nov | TEATRO PRINCIPAL | Tonadilla de la Tahona | | 437 |
| 1827 | 16/nov | TEATRO PRINCIPAL | La Tahona | | 439 |
| 1827 | 08/dic | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 444 |
| 1828 | 14/ene | TEATRO PRINCIPAL | Las Payas inocentes o Los soldados y los Contrabandistas | N.C. | 449 |
| 1828 | 15/ene | TEATRO PRINCIPAL | Las Payas inocentes o Los soldados y los Contrabandistas | N.C. | 450 |
| 1828 | 24/ene | TEATRO PRINCIPAL | El gitano pobre o la Solitaria | | 451 |
| 1828 | 02/feb | TEATRO PRINCIPAL | El gitano pobre o la Solitaria | | 452 |
| 1828 | 07/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 455 |
| 1828 | 11/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 457 |
| 1828 | 18/feb | TEATRO PRINCIPAL | Los Majos de rumbo | Valledor | 458 |

| Año | Fecha | Teatro | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|---------|----------------------|--------------------------------------|-------------------------------|---------------------|-----|
| 1881 | 23/ may | TEATRO DE NOVEDADES | Velada catalanista literario-musical | | Composición musical | 6 |
| 1881 | 19/ nov | TEATRO PRINCIPAL | La Tertulia | | Baile | 11 |
| 1882 | 24/ jul | TEATRO DE NOVEDADES | Seguidillas | | Pieza (Sainete) | 18 |
| 1882 | 31/ jul | TEATRO DE NOVEDADES | El sainete La cancion de la Lola | Paquita vergés | Composición musical | 21 |
| 1883 | 04/ may | TEATRO DEL CIRCO | Las Campanas de Carrión | | Zarzuela | 30 |
| 1883 | 04/ may | TEATRO DEL CIRCO | La Tertulia | | Baile | 30 |
| 1883 | 28/ may | TEATRO PRINCIPAL | La Canción de la Lola | Compañía del señor Mario | Sainete | 34 |
| 1893 | 16/ abr | TEATRO CALVO-VICO | Baile español | | Baile | 50 |
| 1896 | 01/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | Cantador y bailadora | Cantes Flamencos | 120 |
| 1896 | 02/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | Cantador y bailadora | Cantes Flamencos | 121 |
| 1896 | 04/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | cantador y bailadora | Cantes Flamencos | 122 |
| 1896 | 05/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | Cantador y pareja de baile | Cantes Flamencos | 123 |
| 1896 | 06/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | Cantador y pareja de baile | Cantes Flamencos | 124 |
| 1896 | 07/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Malagueñas, Sevillanas y Guajiras | Cantador y pareja de baile | Cantes Flamencos | 125 |
| 1896 | 22/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Intermedio de baile español | Monroch y Prous | Bailes | 140 |
| 1896 | 24/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Intermedio de Baile español | Monroch y Prous | Bailes | 142 |
| 1896 | 25/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Intermedio de Baile español | Monroch y Prous | Bailes | 143 |
| 1896 | 26/ abr | TEATRO DE NOVEDADES | Intermedio de Baile español | Monroch y Prous | Bailes | 144 |
| 1910 | 18/ feb | TEATRO SALA IM PERIO | La pareja de baile español | Carmen Diaz y Enrique Sánchez | Bailes | 181 |
| 1910 | 18/ feb | TEATRO TIVOLI | Con su nuevo garrotín | Gitana Dora | Bailes Flamencos | 181 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|--------|---------------------------------|------------------------------|------------------|----|
| 1893 | 01/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Isabel Santos | Bailes Flamencos | 35 |
| 1893 | 02/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 36 |
| 1893 | 03/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 37 |
| 1893 | 04/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 38 |
| 1893 | 05/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 39 |
| 1893 | 06/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 40 |
| 1893 | 07/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 41 |
| 1893 | 08/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 42 |
| 1893 | 09/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 43 |
| 1893 | 10/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 44 |
| 1893 | 11/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 45 |
| 1893 | 12/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 46 |
| 1893 | 13/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 47 |
| 1893 | 14/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 48 |
| 1893 | 15/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 49 |
| 1893 | 16/abr | Canto y baile español | | Folklore | 50 |
| 1893 | 17/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 51 |
| 1893 | 18/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 52 |
| 1893 | 19/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 53 |
| 1893 | 20/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 54 |
| 1893 | 21/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 55 |
| 1893 | 22/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 56 |
| 1893 | 23/abr | Baile español | Cazoría-Lozano | Baile | 57 |
| 1893 | 23/abr | Canciones españolas | Pepita Felip y Aurora Molina | Folklore | 57 |
| 1893 | 23/abr | Canto flamenco | Hermanas Leal | Cantos Flamencos | 57 |
| 1893 | 24/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 58 |
| 1893 | 25/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 59 |
| 1893 | 26/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 60 |
| 1893 | 27/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 61 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|--------|-----------------------|-------------------------------|------------------|----|
| 1893 | 28/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 62 |
| 1893 | 29/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 63 |
| 1893 | 30/abr | Canto y baile español | Aurora Molina | Folklore | 64 |
| 1893 | 01/may | Canto y baile español | | Folklore | 65 |
| 1893 | 02/may | Canto y baile español | | Folklore | 66 |
| 1893 | 03/may | Canto y baile español | | Folklore | 67 |
| 1893 | 04/may | Canto y baile español | | Folklore | 68 |
| 1893 | 05/may | Canto y baile español | | Folklore | 69 |
| 1893 | 06/may | Canto y baile español | | Folklore | 70 |
| 1893 | 07/may | Canto y baile español | | Folklore | 71 |
| 1893 | 08/may | Canto y baile español | | Folklore | 72 |
| 1893 | 09/may | Canto y baile español | | Folklore | 73 |
| 1893 | 10/may | Canto y baile español | | Folklore | 74 |
| 1893 | 11/may | Canto flamenco | Aurora Molina y Hermanas Leal | Cantes Flamencos | 75 |
| 1893 | 12/may | Canto y baile español | | Folklore | 76 |
| 1893 | 13/may | Canto y baile español | | Folklore | 77 |
| 1893 | 14/may | Canto y baile español | | Folklore | 78 |
| 1893 | 15/may | Canto y baile español | | Folklore | 79 |
| 1893 | 16/may | Canto y baile español | | Folklore | 80 |
| 1893 | 17/may | Canto y baile español | | Folklore | 81 |
| 1893 | 18/may | Canto y baile español | | Folklore | 82 |
| 1893 | 19/may | Canto y baile español | | Folklore | 83 |
| 1893 | 20/may | Canto y baile español | | Folklore | 84 |
| 1893 | 20/may | La Canción de la Lola | | Sainete | 84 |
| 1893 | 21/may | Canto y baile español | | Folklore | 85 |
| 1893 | 22/may | Canto y baile español | | Folklore | 86 |
| 1893 | 23/may | Canto y baile español | | Folklore | 87 |
| 1893 | 24/may | Canto y baile español | | Folklore | 88 |
| 1893 | 25/may | Canto y baile español | | Folklore | 89 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|---------|-----------------------|---|------------------|-----|
| 1893 | 26/ may | Canto y baile español | | Folklore | 90 |
| 1893 | 27/ may | Canto y baile español | | Folklore | 91 |
| 1893 | 28/ may | Canto y baile español | | Zarzuela | 92 |
| 1893 | 28/ may | Canto y baile español | | Folklore | 92 |
| 1893 | 30/ may | Canto y baile español | | Folklore | 93 |
| 1893 | 01/jun | Canto y baile español | | Folklore | 95 |
| 1893 | 02/jun | Canto y baile español | | Folklore | 96 |
| 1893 | 03/jun | Canto y baile español | | Folklore | 97 |
| 1893 | 04/jun | Canto y baile español | | Folklore | 98 |
| 1893 | 05/jun | Canto y baile español | | Folklore | 99 |
| 1893 | 06/jun | Canto y baile español | | Folklore | 100 |
| 1893 | 07/jun | Canto y baile español | | Folklore | 101 |
| 1893 | 08/jun | Canto y baile español | | Folklore | 102 |
| 1893 | 09/jun | Canto y baile español | | Folklore | 103 |
| 1893 | 10/jun | Canto y baile español | | Folklore | 104 |
| 1893 | 11/jun | Baile español | | Folklore | 105 |
| 1893 | 12/jun | Canto y baile español | | Folklore | 106 |
| 1893 | 13/jun | Canto y baile español | | Folklore | 107 |
| 1893 | 14/jun | Canto y baile español | | Folklore | 108 |
| 1893 | 15/jun | Canto y baile español | | Folklore | 109 |
| 1893 | 16/jun | Canto y baile español | | Folklore | 110 |
| 1893 | 20/jun | Audición | Paco el de Lucena y Fernando el de Triana | Cantes Flamencos | 113 |
| 1893 | 20/jun | Canto y baile español | | Folklore | 113 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|--------|-----------------------------|----------|----------|----|
| 1893 | 01/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 35 |
| 1893 | 03/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 37 |
| 1893 | 04/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 38 |
| 1893 | 05/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 39 |
| 1893 | 06/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 40 |
| 1893 | 07/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 41 |
| 1893 | 08/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 42 |
| 1893 | 09/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 43 |
| 1893 | 10/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 44 |
| 1893 | 11/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 45 |
| 1893 | 12/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 46 |
| 1893 | 13/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 47 |
| 1893 | 14/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 48 |
| 1893 | 15/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 49 |
| 1893 | 17/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 51 |
| 1893 | 18/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 52 |
| 1893 | 19/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 53 |
| 1893 | 20/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 54 |
| 1893 | 22/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 56 |
| 1893 | 23/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 57 |
| 1893 | 24/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 58 |
| 1893 | 25/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 59 |
| 1893 | 26/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 60 |
| 1893 | 27/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 61 |
| 1893 | 28/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 62 |
| 1893 | 29/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 63 |
| 1893 | 30/abr | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 64 |
| 1893 | 01/may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 65 |
| 1893 | 02/may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 66 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|---------|-----------------------------|--------------------------------------|---------------|----|
| 1893 | 03/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 67 |
| 1893 | 04/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 68 |
| 1893 | 05/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 69 |
| 1893 | 06/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 70 |
| 1893 | 07/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 71 |
| 1893 | 08/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 72 |
| 1893 | 09/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 73 |
| 1893 | 10/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 74 |
| 1893 | 11/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 75 |
| 1893 | 12/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 76 |
| 1893 | 13/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 77 |
| 1893 | 14/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 78 |
| 1893 | 15/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 79 |
| 1893 | 16/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 80 |
| 1893 | 17/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 81 |
| 1893 | 18/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 82 |
| 1893 | 19/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 83 |
| 1893 | 20/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 84 |
| 1893 | 21/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 85 |
| 1893 | 22/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 86 |
| 1893 | 23/ may | Cantos populares y flamenco | | Flamenco | 87 |
| 1893 | 24/ may | Baile español | | Bailes | 88 |
| 1893 | 24/ may | Cantos populares | Emilia San Matías | Canto español | 88 |
| 1893 | 25/ may | Baile español | Astorga Moreno | Bailes | 89 |
| 1893 | 25/ may | Coplas | Emilia San Matias y Conchita Fortuny | Canto español | 89 |
| 1893 | 26/ may | Cantos populares y coplas | San Matías y Fortuny | Canto español | 90 |
| 1893 | 26/ may | Baile español | Astorga Moreno | Bailes | 90 |
| 1893 | 27/ may | Baile español | Astorga Moreno | Bailes | 91 |
| 1893 | 27/ may | Cantos populares y coplas | San Matías y Fortuny | Canto español | 91 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|---------|---------------------------------|-----------------------------------|------------------|-----|
| 1893 | 28/ may | Cantos populares y coplas | San Matías y Fortuny | Canto español | 92 |
| 1893 | 28/ may | Baile español | Astorga Moreno | Bailes | 92 |
| 1893 | 30/ may | Cantos populares y coplas | San Matías y Fortuny | Canto español | 93 |
| 1893 | 30/ may | Baile español | Astorga Moreno | Bailes | 93 |
| 1893 | 31/ may | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 94 |
| 1893 | 01/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 95 |
| 1893 | 02/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 96 |
| 1893 | 03/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 97 |
| 1893 | 04/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 98 |
| 1893 | 05/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 99 |
| 1893 | 06/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 100 |
| 1893 | 07/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 101 |
| 1893 | 08/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 102 |
| 1893 | 09/ jun | Baile español | Astorga y Moreno | Bailes | 103 |
| 1893 | 10/ jun | Baile español | | Bailes | 104 |
| 1893 | 11/ jun | Baile español | | Bailes | 105 |
| 1893 | 12/ jun | Baile español | | Bailes | 106 |
| 1893 | 13/ jun | Baile español | | Bailes | 107 |
| 1893 | 14/ jun | Baile español | | Bailes | 108 |
| 1893 | 15/ jun | Baile español | | Bailes | 109 |
| 1893 | 16/ jun | Baile español | | Bailes | 110 |
| 1893 | 18/ jun | Baile español | | Bailes | 111 |
| 1893 | 27/ jun | Canto y baile español | | Folklore | 116 |
| 1893 | 28/ jun | Canto y baile español | | Folklore | 117 |
| 1893 | 29/ jun | Canto y baile español | | Folklore | 118 |
| 1893 | 30/ jun | Canto y Baile español | | Folklore | 119 |
| 1896 | 04/ abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 122 |
| 1896 | 04/ abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 122 |
| 1896 | 05/ abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 123 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|--------|---------------------------------|-----------------------------------|------------------|-----|
| 1896 | 06/abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 124 |
| 1896 | 07/abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 125 |
| 1896 | 07/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 125 |
| 1896 | 08/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 126 |
| 1896 | 09/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 127 |
| 1896 | 10/abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 128 |
| 1896 | 11/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 129 |
| 1896 | 11/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 129 |
| 1896 | 12/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 130 |
| 1896 | 12/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 130 |
| 1896 | 13/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 131 |
| 1896 | 13/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 131 |
| 1896 | 14/abr | Baile de Peteneras y sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 132 |
| 1896 | 14/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 132 |
| 1896 | 15/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 133 |
| 1896 | 15/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Hermanas Gomez, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 133 |
| 1896 | 16/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 134 |
| 1896 | 16/abr | Baile de peteneras y sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 134 |
| 1896 | 17/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 135 |
| 1896 | 17/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 135 |
| 1896 | 18/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 136 |
| 1896 | 18/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 136 |
| 1896 | 19/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 137 |
| 1896 | 19/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 137 |
| 1896 | 20/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 138 |
| 1896 | 20/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 138 |
| 1896 | 21/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 139 |
| 1896 | 21/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 139 |
| 1896 | 22/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 140 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|--------|---------------------------------|-----------------------------------|------------------|-----|
| 1896 | 22/abr | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 140 |
| 1896 | 23/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 141 |
| 1896 | 24/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 142 |
| 1896 | 24/abr | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 142 |
| 1896 | 25/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 143 |
| 1896 | 25/abr | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 143 |
| 1896 | 26/abr | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 144 |
| 1896 | 26/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 144 |
| 1896 | 27/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 145 |
| 1896 | 27/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 145 |
| 1896 | 30/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 147 |
| 1896 | 30/abr | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 147 |
| 1896 | 01/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 148 |
| 1896 | 01/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 148 |
| 1896 | 02/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 149 |
| 1896 | 02/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 149 |
| 1896 | 03/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 150 |
| 1896 | 03/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 150 |
| 1896 | 04/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 151 |
| 1896 | 04/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 151 |
| 1896 | 05/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 152 |
| 1896 | 05/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 152 |
| 1896 | 06/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 153 |
| 1896 | 06/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 153 |
| 1896 | 07/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 154 |
| 1896 | 07/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 154 |
| 1896 | 08/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 155 |
| 1896 | 08/may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 155 |
| 1896 | 10/may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 156 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|------|---------|---------------------------------|-----------------------------------|------------------|-----|
| 1896 | 10/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 156 |
| 1896 | 11/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 157 |
| 1896 | 11/ may | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 157 |
| 1896 | 12/ may | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 158 |
| 1896 | 12/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 158 |
| 1896 | 13/ may | Baile español | Quirós y Casas | Folklore | 159 |
| 1896 | 13/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 159 |
| 1896 | 14/ may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 160 |
| 1896 | 14/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 160 |
| 1896 | 15/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 161 |
| 1896 | 15/ may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 161 |
| 1896 | 16/ may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 162 |
| 1896 | 16/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 162 |
| 1896 | 17/ may | Baile español | Quirós y Casas | Bailes | 163 |
| 1896 | 17/ may | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 163 |
| 1896 | 18/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 164 |
| 1896 | 19/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 165 |
| 1896 | 20/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 166 |
| 1896 | 21/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 167 |
| 1896 | 22/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 168 |
| 1896 | 23/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 169 |
| 1896 | 24/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 170 |
| 1896 | 25/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 171 |
| 1896 | 26/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 172 |
| 1896 | 27/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 173 |
| 1896 | 28/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 174 |
| 1896 | 29/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 175 |
| 1896 | 30/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 176 |
| 1896 | 31/ may | Bailes españoles y sevillanas | | Bailes | 177 |

| Año | Fecha | Espectáculo | Artistas | Tema | Nº |
|-------|--------|---------------------------------|-----------------------------------|------------------|---------|
| 18996 | 23/abr | Baile de Peteneras y Sevillanas | Rosario, Salud, Concha y Consuelo | Bailes Flamencos | 141 |
| 1903 | 25/oct | Bailes españoles | | Bailes | 178 |
| 2893 | 01/jun | Couplets y canto | Fortuny y Rosita | Canto español | 951-jun |

D1: FRAGMENTO DE GARROTÍN DE LLEIDA

Transcripción de Manuel Granados

Veu i Guitarra Flamenca

Manuel Granados

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). Above the vocal line, there are lyrics: 'P i Poi P' and 'i Poi P m m m'. Below the guitar line, there are rhythmic patterns represented by vertical arrows pointing up and down, indicating the timing of the guitar accompaniment. The guitar part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, characteristic of flamenco guitar.

AUDICIONES

- **GARROTÍN FLAMENCO.** “Pregúntale a mi sombrero”. Cantaor: Rafael Romero *El gallina*. Tocaor: Tomatito.
- **GARROTÍN DE LLEIDA.** Cantantes: Tío Rafael, Joan Garriga, y Ríó Rafael, Joan Garriga. Acompañamiento: Cajón, Guitarra, Acordeón.
- **RUMBA FLAMENCA.** Cantaor: Camarón de la Isla.
- **RUMBA** (Guitarra). “Entre dos aguas”. Guitarrista: Paco de Lucía.
- **RUMBA CATALANA.** Cantantes: Patriarcas de la rumba, tío Paló, tío Toni, tío Pepe El Chino, tío Joanet, tío Rafael.

