



Història de la Música  
Catalana,  
Valenciana  
i Balear

VII

Música de participació  
i de noves tecnologies

edicions  
**62**

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62*

*Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear.*

Dirección: Xosé Aviñoa

Volum VII

Música de participació i de noves tecnologies

Barcelona, Edicions 62

D.L.: B-35.484-2001

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62*

## **El flamenco**

por María Jesús Castro

Introducción

La protohistoria del flamenco en los Países de habla catalana

Los espacios flamencos en Barcelona

El flamenco espectáculo en Barcelona

La rumba catalana

La guitarra flamenca

El baile flamenco

El flamenco en Lérida

El flamenco en Valencia

El flamenco en las Baleares

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

La característica común que define al flamenco en el área geográfica comprendida por Cataluña, Valencia y Baleares es la introducción y asentamiento del género principalmente en áreas urbanas y zonas costeras, favorecido por la apertura a las influencias exteriores y por el asentamiento de gitanos catalanes, quienes se van a convertir en el potencial artístico al adoptar las formas flamencas del sur.

La inmigración de andaluces, tanto gitanos como payos, hacia tierras levantinas, baleares y catalanas, inició un proceso de uniformidad que mantuvo los lazos de unión con el flamenco andaluz y anuló parte de la identidad catalana, reforzada por la limitación de la flamencología que confirió una visión andalucista y estereotipada a la historia del género.

Sin embargo, la identidad del flamenco en los países de habla catalana se concretiza por la gran cantidad de artistas que han surgido aquí, pudiendo hablar especialmente de una escuela guitarrística propia, vinculada con la guitarra clásica y precursora del concertismo actual, así como de la innovación en el campo del baile y el cante, artistas que indican el arraigo del flamenco, que irá adoptando diversos usos en la sociedad a lo largo del tiempo y cuyas funciones marcarán las diferencias con el flamenco andaluz.

Hacer una historia del flamenco crítica y objetiva significa adoptar el punto de vista del observador y aceptar en cada etapa el significado que se le ha atribuido al género. Por ello esta Historia del Flamenco de Cataluña,

Valencia y Baleares engloba aquellos periodos que la flamencología tradicional obvió por no entrar dentro de los cánones clásicos. Por un lado, la línea purista del flamenco tuvo su marco idóneo en los espacios flamencos, en los primeros cafés cantantes y en los teatros, fruto de un folklorismo acentuado, y que se perpetua hasta hoy día en las peñas flamencas y los tablaos.

Por otro, el flamenco entró a formar parte de la música popular urbana, introduciéndose en el mercado discográfico y utilizando los nuevos medios de difusión como el cine y la radio, para posteriormente incorporarse en la posmodernidad con las fusiones. Así, se puede seguir la evolución del flamenco espectáculo desde la Ópera flamenca al Espectáculo Folklórico, pasando por la Rumba Pop y el Jazz Flamenco, entendiendo al flamenco como algo dinámico y vivo en la sociedad, moldeable y siempre cambiante<sup>1</sup>.

## **LA PROTOHISTORIA DEL FLAMENCO EN LOS PAISES DE HABLA CATALANA**

El nacimiento de cantes como la debla, la toná o el martinete<sup>2</sup> se va a producir en la baja Andalucía, en poblaciones como Sevilla o Cádiz, con un gran número de gitanos asentados en barrios periféricos llamados “gitanerías” que trabajaban mayoritariamente en las forjas, convirtiéndose la herrería en la verdadera generadora de los aspectos métricos de los cantes básicos<sup>3</sup>.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

Este periodo en el que emergieron los primigenios cantes flamencos abarca desde mediados del siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX. Música de transmisión oral, la falta de documentos escritos impide conocer con exactitud el nacimiento y la evolución de los primeros estilos, cuyo repertorio se fue ampliando gracias a la versatilidad de sus creadores, quienes irán estableciendo distintas variantes de un mismo palo o estilo.

La expansión de los cantes gitanos andaluces hacia tierras catalanas, valencianas y baleares, de acuerdo con las características singulares de estos lugares de acogida, sigue tres 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. Estas características favorecieron la introducción del canto gitano en un período de la protohistoria del flamenco en Cataluña, Valencia y Baleares, en la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX, en la que el género todavía no se había consolidado.

El asentamiento de los gitanos catalanes viene de lejos<sup>4</sup>. A pesar de las diferencias culturales existentes entre éstos y los gitanos andaluces, la idea de pertenecer a una etnia común posibilitó la adopción de los estilos flamencos andaluces. Uno de los principales factores que ayudó a acelerar esta adopción fue la afición por las corridas de toros, que existía desde comienzos del siglo XIX en los Países Catalanes, y que favoreció el intercambio de los nuevos estilos de la mano de los numerosos toreros y subalternos gitanos que alternaban sin dificultad ambas profesiones.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

El segundo aspecto a tener en cuenta en la Protohistoria del flamenco es la introducción en tierras catalanas de bailes populares originarios del sur y del folklore peninsular como las seguidillas, los boleros, las tonadillas o los fandangos y sus derivados, reflejándose dicha influencia no sólo en los bailes populares sino también en la música instrumental, al convertirse la guitarra en el instrumento más popular en todos los estratos sociales.<sup>5</sup>

La introducción de estos bailes populares también se realizó en las otras zonas catalanohablantes, como lo refleja la pervivencia en el folklore campesino de danzas como la jota en Valencia o el Fandango y el Bolero en la isla de Mallorca.<sup>6</sup>

La escuela bolera se convirtió en el género por excelencia de la coreográfica teatral, fusionando la danza clásica y los bailes populares como los boleros, los fandangos y las seguidillas de raíz sevillana. Esta escuela, denominada bolera o de palillos, tomará la recreación musical de la cadencia andaluza, transformando una parte del folklore en un género nacional, que dio lugar al baile teatral andaluz y que numerosos bailarines catalanes lo representaron. Es el caso de Manuela Perea “La Nena” que destacó por su magnífica creación del olé formando pareja con Manuel Pérez, bailarín, guitarrista y director del cuerpo de baile del Liceu. Otras parejas destacadas fueron Marià Camprubí y Dolors Serral, quien transmitió su famoso baile de la cachucha a la bailarina Fanny Elssler, y también Joan Camprubí y Manuela García, quienes junto a un grupo de bailarines realizaron, en la inauguración

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

del Gran Teatre del Liceu en 1847, un final de fiesta a base de rondeñas, seguidillas manchegas, boleras, y cachuchas<sup>7</sup>.

Los teatros catalanes representaron el baile teatral andaluz junto a obras de temática andaluza, como *La boda de los Majos de Cádiz* y *El Café de Cádiz*, o de temática gitana, como los sainetes que se pusieron en escena en el teatro barcelonés de la Santa Creu *La gitanilla fingida (1814)* y *El Gitano chismoso (1829)*, o tonadillas a dúo como *Los Gitanillos zelosos (1800)* y *El gitano pobre y La solitaria (1828)*.<sup>8</sup>

La incorporación en las obras teatrales de la escuela bolera y el folklore andaluz también se produjo en Mallorca donde se representó en el Teatro Principal de Palma obras como *El Café de Cádiz* y *La casa de vecindad de Cádiz* o en el Teatro Ruzafa de Valencia donde se estrenó la zarzuela *Un flamenco d'Alboraya (1885)*.<sup>9</sup>

## LOS ESPACIOS FLAMENCOS EN BARCELONA

La creación a finales del siglo XIX de nuevas formas de diversión generó la necesidad de utilizar nuevos espacios en los que representar el gusto de la diversidad musical, como cafés cantantes y teatros que alternaban en su programación las canciones del género chico y las variedades, incorporándose así el nuevo género flamenco desde tierras andaluzas.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62



En Barcelona el antiguo Teatro Ribas, inaugurado en el año 1884, se transformó en El Dorado, Teatro de Cataluña, que ostentó el título de catedral del género chico, y en el que actuó, entre otros, el bailar Antonio de Bilbao (Antonio Vidal) con la revista Arco Iris.

Junto a este, otros teatros como el Granvía, el Teatro de Novedades, el Tívoli o el Circo Barcelonés, donde actuó La Macarrona (Juana Vargas) durante la Semana Andaluza en el año 1929, aprovecharon la gran afluencia de público para incluir en sus carteleras actuaciones con toda la imaginería del sur. Otros, como el Quevedo vio cerrar sus puertas para transformarse en café concierto.

Por otra parte, la normalización de los ciclos métricos y las estructuras armónicas que definen a cada uno de los palos básicos y sus variantes tuvo lugar en los cafés cantantes, al configurar encima del escenario los llamados cuadros flamencos formados por el cantaor, tocaor y bailar o bailaora, en los que la guitarra adquirió un papel primordial en la interpretación de los acordes de paso de los estilos en el acompañamiento de cada uno de los cantes y bailes. El repertorio habitual de los cantes por soleá de Alcalá, Utrera y Lebrija, por siguiriyas de Jerez y por alegrías de la escuela gaditana, con sus variantes melódicas, se fue ampliando con los numerosos derivados del fandango.<sup>10</sup>

Numerosos fueron los cafés cantantes en la Barcelona del siglo XIX. Uno de los más famosos fue el Café de la Alegría, que más tarde cambió su nombre por el de Edén Concert. Considerado en su época como el

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

establecimiento más importante en su género, llegó a actuar durante años la cantaora granadina La Peceña (África Vázquez), quien alternaba sus actuaciones entre éste y el Café Concierto Barcelonés, conocido como Café de la Unión o Alcázar Español. En el Edén Concert también actuó en 1893 el cantaor Fernando el de Triana, que se hizo famoso cantando un tango a Barcelona, con el acompañamiento a la guitarra del célebre Francisco Díaz Fernández “Paco de Lucena”, guitarrista cordobés que ya había cosechado anteriores éxitos en la Ciudad Condal<sup>11</sup>.

Otros locales que vieron abrir sus puertas en Barcelona a finales del siglo XIX fueron Ca L’Escanyo que había sido uno de los pioneros, el Alcázar, el Café Sevillano, que cambió su nombre por el de Alcázar Francés, el Café del Puerto en la Barceloneta, el Café de Sevilla donde actuó el cantaor Antonio Chacón, Casa Maciá en el Arco del Teatro, Casa Sacristà, Café Fornos, Café de la Bolsa y La Gran Peña, en el que actuó entre los años 1905 y 1910 Antonia la Sillera, “Dora la Gitana”, y Enrique Lara.

El fenómeno de los cafés cantantes llegó hasta otras importantes poblaciones catalanas como Sabadell, donde se tiene noticia de dos cafés: la Cervecería del Siglo y el Café Soler.

Durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, los cafés conciertos habían ido evolucionando hacia el music-hall, y aparecieron nuevos locales especializados en flamenco. En el llamado Distrito V, en medio de los espectáculos de diversión impulsados por el incipiente turismo y

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

la fascinación por el exotismo del género, emergieron locales como el Villa Rosa o el Café de Juanito el Dorado.

El Villa Rosa, conocido como "la catedral del flamenco" y ubicado en el antiguo Casa Macià, fue traspasado en 1916 por Miguel Borrull padre. Lugar de preferencia de la burguesía y del turismo barcelonés, fue regentado por los Borrull y por su escenario pasaron los artistas flamencos andaluces de mayor fama de la época en cada una de sus expresiones. Bailaores y bailaoras como La Macarrona y Faíco (Francisco Mendoza), que alternaban sus actuaciones en el Edén Concert, Juan Sánchez Valencia, Estampío (Rendón Ávila), Manolillo de la Rosa, El Mojigongo (Manuel Ríos), Escudero "El Gato" y otras figuras relevantes, como Antonio el de Bilbao, El Batato o Regla Ortega (Regla Márquez); cantaores como Manuel Torre (Manuel Soto Loreto), La Niña de los Peines (Pastora Pavón) y Manuel Vallejo (Manuel Jiménez Martínez de Pinillo), y los guitarristas Ángel Baeza de Jaén y el madrileño Ramón Montoya.

Uno de los más famosos colmaos que competían con el Villa Rosa fue el Café de Juanito el Dorado inaugurado por el propio Juanito El Dorado; visitado por turistas, literatos y artistas, actuó La Ciega de Jerez y fue traspasado en 1935 con el nombre de El Gran Kursaal.

Otros locales fueron La Bodega Andaluza, en los bajos del Hotel Colón, donde actuó a partir de 1926 el cuadro flamenco de Miguel Borrull hijo, ya independizado del seno familiar; La Nueva Pastora, después bautizado como La Feria; el Bar del Manquet, que fue popular entre los años 1930 y 1936;

La Taurina y El Cangrejo Flamenco, que hacía de centro de contratación de artistas.

Sin embargo, no sólo hemos de hablar de los artistas andaluces que realizaron su actividad artística en los cafés cantantes de nuestras tierras durante el clasicismo, sino que también lo hemos de hacer de aquellos artistas catalanes que formaron parte de la mayoría de los cuadros flamencos de aquí.

El flamenco catalán tuvo figuras como las bailaoras Concha “la Chicharra”, natural de Barcelona y estrella del Villa Rosa durante los años 20; Carmen de Toledo, gitana catalana que después de su presentación en Barcelona se fue de gira por Sudamérica, y la Faraona (Juana Amaya), hermana de El Chino y tía de Carmen Amaya que actuó en el Villa Rosa, famosa por su movimiento de brazos y su magnetismo en el escenario, y cantaores como Juan Varea, nacido en Burriana (Castellón) y criado en Barcelona, que se presentó a un concurso de cantaores en el local de Miguel Borrull hijo donde lo vio Angelillo (Ángel Sampedro Montero) y lo llevó a actuar al Circo Barcelonés con la compañía de Manuel Vallejo.

Entre los artistas catalanes de este período resalta la figura de Carmen Amaya. Nacida en el Somorrostro barcelonés, comenzó a trabajar desde muy pequeña bailando en el restaurante Las Siete Puertas, junto a su hermano Paco y acompañados a la guitarra por su padre, El Chino. Los locales de moda fueron escenario de sus primeros pasos, como La Taurina donde el crítico musical Sebastià Gasch la descubrió, así como La Feria y El Bar del Manquet, lugar en el que consolidó su cuadro flamenco acompañada por La

Faraona, El Chino, El Gato, Bulerías y La Romanita. También actuó en el famosísimo Villa Rosa y en los colmados del Pueblo Español de Montjuïc durante la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. De los cafés cantantes pasó a los teatros de variedades, como el Teatro Espanyol, hasta que finalmente debutó con su propio espectáculo en su ciudad natal en el año 1951 en el Teatro Tívoli, posteriormente en el Teatro Barcelona y en 1956 en el Palau de la Música.

Mención especial merece la familia de los Borrull, formada por Julia, Isabel, Concha y Miguel, quienes transmitieron la escuela heredada de su padre y afianzaron el flamenco catalán con una identidad propia.

Julia Borrull Giménez, bailaora, que llevó la dirección del Villa Rosa inaugurado por su padre, llegó a ser una de las figuras del baile flamenco más destacada de su tiempo y causó la admiración del pintor Julio Romero de Torres quien la inmortalizó en su cuadro *Alegrías*. También bailaoras fueron Isabel y Concha Borrull Giménez, quienes se iniciaron en los tablaos, siendo Concha quien introdujo el toque de las castañuelas en el baile por alegrías, baile que enseñó a Rosalía Mulero, y Mercedes Borrull “La Gitana Blanca”, hija de Miguel Borrull Giménez, que fue bailaora y bailarina y con sus propios espectáculos, como *Alma Española* y *Romancero gitano*, recorrió Europa y toda la península junto con su padre con un éxito notable.

Muchos artistas no catalanes fijaron su residencia en Barcelona, como el caso de La Tanguera (Rafaela Valverde), estrella del Villa Rosa, que también actuó en el Café de Sevilla junto a Pepe el de la Matrona (José Núñez

Meléndez), Antonio “El Viruta”, bailar asiduo del cuadro flamenco de Villa Rosa en los años diez y veinte, la cantaora y cancionista Lola Cabello, así como Las Mendañas, grupo formado por los hermanos Antonio, Carmen, María y Micaela Mendaña.

Durante la posguerra, una vez desaparecidos los cafés cantantes, el flamenco se refugió en los locales nocturnos y los colmaos de ambiente andaluz. En los años cuarenta se encontraban locales como Sevilla de noche, La Feria, con la dirección de la cantaora Niña de Linares y el guitarrista Manolo Bulerías; La Macarena, donde actuó el guitarrista Alfonso Labrador; la Bodega Apolo, con grandes veladas de cante flamenco, y el Charco la Pava, que en los años 50 se anunciaba como una “*maravilla de cante y baile con un ambiente alegre y distinguido*”. A finales de esta década y principios de los sesenta el flamenco se trasladó a la periferia urbana, aunque algunos locales de la ciudad, como El Camarote, se convirtieron en el centro de interés artístico de la ciudad y lugares de reunión de los artistas y aficionados.

Entre los artistas que surgieron durante esta época y que se establecieron en Barcelona estaban los cantaores el Cojo de Málaga (Joaquín Vargas Soto), el Cojo Luque y el guitarrista Pepe Hurtado.

En unos años en los que el flamenco se vinculó en Cataluña con estereotipos creados por la dictadura franquista, los artistas se refugiaron en los *tablaos* y en las peñas flamencas como los únicos lugares donde poder continuar con su actividad artística.

Los nuevos escenarios del flamenco fueron los tablaos, espacios que mantuvieron la estética andalucista y se convirtieron en continuadores de los cafés cantantes, incorporando en su repertorio piezas del folklore andaluz junto con los estilos flamencos.

En Barcelona durante los años setenta se encontraban los tablaos Los Tarantos, con la actuación de Maruja Garrido y el guitarrista Pepe Pubill; Carmen en el Pueblo Español, que era el antiguo Patio Cordobés construido en 1929 y en el que debutó Carmen Amaya durante la Exposición Universal de 1929; El Cordobés, regentado por el guitarrista Luis Adame y donde actuó La Tolea cuando comenzaba; Las Cuevas, en el que actuó la cantaora Dolores de Córdoba en sus inicios; El Patio Andaluz y La Macarena. A partir de mediados de los ochenta se abrieron nuevos tablaos, convertidos muchos de ellos en restaurante-espectáculo, como El Duende, Andalucía, Romería y Las Sevillanas del Patio.

Esta nueva visión del *flamenco show* se trasladó a mediados del siglo XX de las ciudades urbanas a las zonas costeras, preferentemente a la costa de Gerona, donde, utilizando el reclamo turístico de *typical spanish*, los numerosos tablaos y salas de fiesta que abrían sus puertas enfocaron sus espectáculos hacia la diversión y el entretenimiento del espectador, mezclando el flamenco con el folklore y volviendo a la idea de los espectáculos de variedades, en los que se suceden diversos géneros en el mismo escenario.

Locales como El Patio flamenco y El Cortijo en Rosas, La Siesta en Santa Susanna o El Relicario en Lloret de Mar conjugaron las escenografías del ballet flamenco con todo tipo de variedades.

En las décadas de los años cincuenta y sesenta, con la llegada masiva de los trabajadores andaluces, murcianos y extremeños a Cataluña, el flamenco se trasladó al Área Metropolitana, a L'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Cornellà de Llobregat y Santa Coloma de Gramenet, así como a poblaciones como Mataró, Manlleu, Cerdanyola o Ripollet .

Algunos cantaores andaluces se habían instalado en Cataluña al inicio de la inmigración, como Manuel Ávila y El Niño de Vélez (José Beltrán Ortega), y se convirtieron en los artistas locales e incentivaron las actuaciones de las peñas flamencas. De esta manera, estos locales devinieron símbolos identitarios de los inmigrantes andaluces en tierras catalanas, fomentando el andalucismo flamenco y siguiendo las directrices que marcaban las numerosas peñas existentes en Andalucía, cuya actividad principal era la organización de concursos a imitación del Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba, celebrado en el año 1956.

Siguiendo el modelo de las primeras peñas, las numerosas asociaciones existentes hoy día en Cataluña promueven la afición por el flamenco organizando festivales y concursos en los que se valora el respeto por la tradición y no se valora tanto cualquier cambio o innovación por parte del ejecutante; los más conocidos son el Concurso Nacional de Cante Yunque Flamenco de Santa Coloma de Gramenet, el Certamen Nacional de Guitarra



Flamenca Ciutat de l'Hospitalet y el Certamen Jóvenes Valores del Baile Flamenco Ciutat de l'Hospitalet.

Por otra parte, con la inmigración andaluza también se produjo una fuerte llegada de gitanos a tierras catalanas provenientes de diferentes partes de la península. Entre sus descendientes destacaron numerosas bailaoras, como La Chunga (Micaela Flores), quien debutó en el Teatro Victoria en el año 1961 con su espectáculo *Chunga Carrusel*; La Morucha (Anita Mascareñas), que sobresalió desde pequeña ganando el concurso Trofeo Carmen Amaya celebrado en el año 1959; La Singla (Antonia Singla), que nació en Badalona y participó en la película *Los Tarantos* (1963) junto a Carmen Amaya; La Chana (Antonia Santiago), sobrina del guitarrista El Chano, y Joanna Ximenis; y también cantaores como Juan el de la Vara (Juan Amaya), emparentado con Carmen Amaya y que participó en numerosos espectáculos con las figuras del momento.

El flamenco gitano de los años ochenta y noventa ha tenido en el Centro Cultural Gitano de la Mina el local en el que canalizar las actividades artísticas de la comunidad. Cantaoras como Mercedes y Montse Cortés, bailaoras como La Tani y Chunchún Flores Amaya, artistas que combinan el mundo del espectáculo con la enseñanza, y guitarristas como Lucerito (Paco Heredia) y Juaneque (Juan Fernández Amador) ven un primer empujón a sus carreras en las actuaciones que realizan en las peñas, en los bares y en el mismo centro cultural, así como el aliciente del Concurso de Cante Flamenco de la Mina que organiza la citada asociación.

## EL FLAMENCO ESPECTÁCULO A BARCELONA

La evolución que el flamenco realizó desde un género minoritario hacia una música popular urbana generó su difusión a través de los medios de comunicación de masas con el consiguiente aumento de público y la necesidad de ocupar espacios más amplios.

El nuevo género recibió el nombre de Ópera Flamenca,<sup>12</sup> y el flamenco se convirtió en un producto de consumo que hizo que desde los intimistas cafés cantantes se trasladara hacia locales como el Circo Barcelonés, donde actuaron Antonio Chacón, Manuel Torres y La Macarrona; el Nuevo Mundo, con la presencia de Estampío; el Teatre Nou o el Circo Olympia con capacidad para seis mil espectadores.

Las nuevas estrellas del teatro de variedades actuaron en Barcelona en la década de los años treinta, como los cantaores El Niño de la Rosa Fina (Francisco Doncel), Guerrita (Manuel González), El Niño de la Puerta del Ángel, Angelillo, que actuó en La Viña y el Kursaal, José Cepero (José López), Niño de Marchena (José Tejada), Pena (hijo) (José Muñoz), Canalejas de Puerto Real (Juan Pérez), Pepe Pinto (José Torres) y La Niña de los Peines, acompañados por los guitarristas Ramón Montoya, Miguel Borrull hijo y Niño Ricardo (Manuel Serrapí).

A partir de los años cuarenta, el folklore 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

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

escenario en los llamados espectáculos folklóricos, sainetes de estilo andaluz en los que los cantaores subían a la escena <sup>13</sup>.

Los cantaores consolidaron el nuevo género representando sus propios espectáculos, como *Curro Lucena* estrenado en 1948 por Pepe Marchena en el Teatro Romea; *Caravana de coplas* con La Galleguita; *Pena y oro* de Quintero, León y Quiroga, representado en 1951 por Juanito Valderrama en el Teatro Poliorama, o *Cuando la noche es eterna*, puesta en escena por la conocida La Niña de la Puebla (Dolores Jiménez) junto a Luquitas de Marchena (Lucas Soto) el año 1944 en el Teatro Cómico.

Estos espectáculos abandonaron de manera progresiva el acompañamiento de guitarra e incorporaron la orquestación que amenizaba las zambras y las coplas aflamencadas. La evolución desde los palos básicos hacia estilos más fáciles de aceptar por el gran público, como fandangos de Huelva y fandangos naturales o personales, fue acentuándose introduciendo en el repertorio estilos provenientes del continente americano, como milongas y colombianas.

En los años 70, con la influencia de la música pop americana, emergió el llamado "Flamenco Pop", mezcla de ritmos flamencos con música pop y rock, cuya máxima representante catalana fue Dolores Vargas "La Terremoto" (Dolores Castellón), gitana nacida en el barrio barcelonés de Hostafrancs, que consolidó su fama con la mezcla de la guitarra de su marido José Castellón, también gitano catalán, con instrumentos electrónicos.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

En Cataluña el pop y el rock flamencos arraigó ligeramente, en una época aún muy cercana a las connotaciones españolistas del género. Sin embargo, en el resto de España una nueva generación de cantaores reivindicaron un impulso renovador, materializando en tono de protesta un realismo social, al adaptar las letras a las nuevas circunstancias. A pesar de que algunos de estos cantaores visitaron los escenarios catalanes, como Enrique Morente en el año 1978 en Zeleste, José Menese en el primer festival flamenco de Barcelona en 1969 o Manuel Gerena (Manuel Fernández), la gran mayoría de la sociedad catalana siguió observando el flamenco como un género folklórico de entretenimiento. Excepcionalmente, una parte de la intelectualidad catalana como Guinovart, Javier Corberó, Eduardo Arroyo, Puig Palau, Paco Nois y la fotógrafa Colita se acercaron al flamenco reivindicativo, que en el caso del pintor catalán Guinovart llegó a ser promotor de la Peña Flamenca José Menese de l'Hospitalet<sup>14</sup>.

Pero el flamenco espectáculo, entendido como el gran género de masas, llegó de la mano de la fusión instrumental a partir de finales de los años setenta y principios de los ochenta con dos figuras claves en el flamenco posmoderno: Paco de Lucía (Francisco Sánchez) y Camarón de la Isla (José Monje).

Las fusiones de la guitarra flamenca con otros instrumentos que no pertenecían tradicionalmente al género se iniciaron décadas atrás;<sup>15</sup> sin embargo, la incorporación del flamenco en el mercado de masas vino determinada por las innovaciones introducidas por Paco de Lucía, junto a

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

John McLaughlin y Al Di Meola, con la mezcla de los estilos festeros con acompañamiento de instrumentos de viento, de percusión, etc.

De los guitarristas flamencos catalanes que siguen esta línea destaca Juan Manuel Cañizares, nacido en Sabadell en el barrio de Can Oriach, quien orienta su camino profesional hacia fusiones guitarrísticas y jazzísticas y que junto al bajista Carlos Benavent forma parte de la compañía habitual de Paco de Lucía.

Otros de los guitarristas catalanes que representan las fusiones del género con otro tipo de música son Diego Cortés, quien tras una publicación en solitario en 1980 con el mismo nombre del autor creó el grupo Jaleo y que en 1990 grabó un disco donde las armonías flamencas se mezclan con ritmos rockeros, y Pedro Javier González, quien junto a Rafael Maya creó el grupo Arrebato y en 1992 grabaron un único disco titulado *Rumba canalla*.

También entre las segundas generaciones de gitanos andaluces en Cataluña se formaron grupos que se iniciaron por el camino del experimentalismo, destacando entre ellos el grupo Fantasía, con influencias del jazz y del blues, y Potaje, que ha grabado su primer disco, *Tasunko*.

Los músicos catalanes que no pertenecen al ámbito flamenco también se han interesado por las fusiones. Uno de los primeros fue Toti Soler, quien tras aprender flamenco con el guitarrista Diego el del Gastor (Diego Flores) grabó en 1973 el disco *Gat Blanc*, con una experimental sardana flamenca, y más tarde fusionó el flamenco con la música oriental en *Laia*; también el

bajista Carles Benavent, con un trabajo en solitario llamado *Agüita que corre*, de 1995, incluía temas con influencia flamenca.

La otra gran figura del flamenco posmoderno ha sido Camarón de la Isla, quien a través de sus primeras grabaciones, como *La leyenda del tiempo* de 1979, acercó el flamenco a un público joven al incorporar sonidos del rock. Camarón forjó una etapa y un estilo propio muy imitado por los jóvenes entre el llamado “Nuevo Flamenco”; el caso más singular entre los cantaores catalanes es el de Duquende (Juan Cortés), gitano del barrio de Can Puiggener en Sabadell, que se inició siguiendo a Camarón y continuó su carrera con un aire moderno, sin salirse de los patrones rítmicos-melódicos de cada estilo.

Otra de las cantaoras flamencas catalanas fruto del Nuevo Flamenco es Ginesa Ortega. Gitana nacida en Francia pero afincada en Cornellà, su modelo fue Camarón de la Isla hasta adoptar nuevos caminos dentro del experimentalismo flamenco, lo que le llevó a participar en el espectáculo *Noun* de La Fura dels Baus. Junto al guitarrista Diego Cortés, Salvador Niebla, Sergi Riera, y Joan Albert Amargós, formaron el grupo Iberia entre los años 1988 y 1989 con el que fusionaron sonidos de jazz con flamenco.

Por último, cierran el grupo de la nueva generación de flamencos catalanes Miguel Poveda, quien en 1998 grabó su trabajo *Suena Flamenco*, y Mayte Martín, que en 1996 creó el espectáculo *Tríptic* junto con la bailaora Belén Maya. Ambos artistas están promocionados por el Taller de Músics.

Esta actitud innovadora propia del flamenco catalán tuvo su mejor apoyo en los numerosos festivales musicales que se realizan en Cataluña. Destacan

el Festival de Flamenco de Barcelona que organizó La Caixa a partir del año 1980, las actuaciones en el Grec o la coproducción que en su área de *manegement* el Taller de Músics lleva a cabo, con la organización del Festival de Flamenco de Ciutat Vella desde 1994 y más recientemente el Festival Flamenco Nou Barris.

También los nuevos locales de vanguardia acogieron estas nuevas expresiones, ocupando espacios más reducidos e intimistas, como L'Eixample Jazz Club, Jazz Si Club, o la Sala Bikini, entre otros.

## **LA RUMBA CATALANA**

Una mención especial merece la rumba catalana, creación específica del gitano catalán. Pese a que su nacimiento se puede constatar entre los gitanos establecidos en Lérida y Barcelona emparentados entre sí, fueron los gitanos de los barrios barceloneses los que popularizaron este nuevo estilo de canción afluamencada.

Los gitanos de los barrios de Gracia, Hostafrancs y de la calle de la Cera acudían asiduamente desde antes de la guerra a las salas de fiestas donde actuaban los combos tropicales.<sup>16</sup>

Los nuevos ritmos que emergieron al fusionar los estilos flamencos de ritmo cuaternario, como los tangos y el garrotín, y los caribeños tuvieron su espacio en bares frecuentados por las familias gitanas, como el Salchichón o el Petxina, pero también en salas de la ciudad en las que guitarristas como El

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

Gitanet y Antonio "L'Orelles" empezaron a dar a conocer los nuevos ritmos durante los años cuarenta y cincuenta, y especialmente los miembros de la familia González, entre los que destacaba El Pescaílla (Antonio González), que se dedicaba al acompañamiento de la guitarra en El Charco de la Pava.

A partir de los años sesenta y setenta la rumba catalana se introdujo en el mercado discográfico como rumba pop de la mano de El Pescaílla y sobretodo de Peret (Pere Pubill Calaf), y adoptó formas más populares. Otros representantes de la rumba pop catalana fueron Los Amaya, que con su *Combo gitano* marcaron una época; Vicente Castro "Parrita"; Rumba tres, compuesto por tres hermanos del barrio del Buen Pastor, y Bordón 4, que comenzaron en el barrio del Besós.

Las nuevas generaciones mezclaron la tradición con nuevos sonidos más salseros, como el grupo Salsa gitana, compuesto por Enrique Malla, El Sisquetó y Chango Abellán, fusiones que crearon la solidez necesaria para que emergieran figuras tan importantes como Gato Pérez.

A partir de los años ochenta y especialmente de los noventa, la rumba volvió a ponerse de moda y las empresas discográficas iniciaron nuevas producciones con artistas nuevos como el grupo Ai, ai, Ai, Rum-beat, que cambió su nombre por el de Bamboo, Los Petitet, Tekameli, Yumitus y los famosos Los Manolos, que hicieron de la rumba catalana la bandera durante los Juegos Olímpicos de Barcelona 92.

Otros grupos también se interesaron por la rumba catalana fusionándola con distintos ritmos, como Claustrofobia, que mezclaron en *Un chien andaluz*



la rumba con la música marroquí; Alara Kalama y su disco *L'essència dels colors*, con la participación de Toti Soler y Joan Amèric, e incluso Albert Pla, que grabó *No sólo de rumba vive el hombre* junto a Juan Manuel Cañizares y Carles Benavent.

## LA GUITARRA FLAMENCA

La escuela de guitarra flamenca en los Países Catalanes se ha caracterizado por la existencia de un gran número de tocaores con un alto nivel de creatividad y perfeccionamiento, gracias al acercamiento que éstos han realizado al género clásico.

Desde la mitad del siglo XIX destacaron las figuras de Francisco Escudé, gitano nacido en Valls, que fue discípulo del célebre tocaor gitano Valentín y creador de falsetas y modismos; Manuel Pubill Giménez "Parrano", gitano catalán natural del Pla d'Urgell que mereció los mejores elogios como tocaor del garrotín por su singular manera de interpretarlo;<sup>17</sup> Vicente Gilabert, nacido en Barcelona, y Antonio Montoya, conocido como "El Faraón", que se instaló en Valencia.

De este periodo, la gran figura de los guitarristas flamencos en los países de habla catalana fue Miguel Borrull Castelló. Gitano valenciano, Borrull perteneció a la escuela antigua de tocaores, fue pionero del concepto concertístico de la guitarra flamenca y el introductor del toque por rondeña en el repertorio flamenco, con la afinación extraída de la interpretación a la guitarra de la música para vihuela. Influenciado por la escuela de Tárrega,

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

mantuvo numerosos contactos con guitarristas de la época, gracias a los cuales cultivó el género clásico en la intimidad, y creó un toque personal y característico del que se nutriría posteriormente la escuela concertística flamenca.<sup>18</sup>

Su escuela la heredó directamente su hijo Miguel Borrull Gimenez, Juan Ramón Bustamante, guitarrista valenciano que pronto destacó en el género flamenco, y José Sirera Prats, quien cultivó el estilo flamenco junto a Francisco Escudé y Antonio Romero.

Miguel Borrull (hijo), conocido como “El Mago de la guitarra”, fue el guitarrista más destacado a mediados del siglo XX y acompañó a figuras como Manuel Torre, Manuel Vallejo o Guerrita. Entre los espectáculos en los que participó se encuentran las obras *Tu gitano y yo gitana*, con la participación de los cantaores Guerrita, Pepita Sevilla y Manolo Bulerías, con un notable éxito en el Teatro Apolo, y *Panoramas*, estrenada en 1944 en el Teatro Cómico de Barcelona junto a su hija Mercedes Borrull, bailaora, a la que habitualmente acompañó en sus cuadros flamencos.

Como concertista, Miguel Borrull dejó registradas numerosas obras para guitarra flamenca, de las cuales destacan por su extraordinaria personalidad y virtuosismo las que realizó como solista con el sello discográfico La voz de su Amo.

De mediados del siglo XX, la escuela de tocares en el área catalanohablante tuvo nombres como Paco Aguilera, que nació en Barcelona e intervino en espectáculos de ópera flamenca grabando con los mejores del

momento; Mario Escudero, que nació en Alicante y realizó su carrera profesional en Estados Unidos junto a Sabicas; Antón Vargas, natural de Valencia, que intervino en los espectáculos de El Príncipe Gitano (Enrique Castellón) y Dolores Vargas "La Terremoto"; Paquito Simón Sarasate; Diego Blanco, guitarrista mallorquín heredero de la escuela del Niño Ricardo que ha destacado como acompañante al cante y al baile; Fenollosa "El Chufa", de Valencia, y Juan Ramón Bustamante, que fue contratado en 1932 para una *tournee* en Sudamérica con la compañía de García León Perales.

De la nueva generación de guitarristas catalanes para acompañar al cante y al baile destacan "El Noño", José Luis Montón, Pedro Sierra, Juan Ramón Caro, "El Califa" (Julián Navarro) y Juan Gómez "Chicuelo", que oscilan entre el acompañamiento tradicional y el acercamiento a la nueva concepción de los Jóvenes Flamencos.

La guitarra flamenca de concierto ha tenido su máxima expresión con los herederos de los Borrull. Guitarristas como Andrés Batista, nacido en Barcelona y alumno de Antonio Francisco Serra en la guitarra clásica y de Miguel Borrull, hijo, en la flamenca, desarrolló su faceta de guitarrista acompañante junto a Carmen Amaya, aunque su erradicación en Madrid le alejó de elaborar su trayectoria artística en la Ciudad Condal; y Manuel Granados, nacido en Andújar (Jaén) su niñez transcurrió en Barcelona en contacto con la familia Borrull, aprendiendo del Maestro Serra guitarra clásica y flamenca. Uno de los pocos concertistas actuales cuyas obras se enmarcan en el patrón musical de cada uno de los estilos guitarrísticos en la

línea más tradicionalista del género, a partir de donde el flamenco espectáculo ha elaborado sus variaciones.

Esta escuela concertística se ha caracterizado por una gran dedicación pedagógica. Antonio Francisco Serra, alumno de Miguel Llobet y Emili Pujol, fue el iniciador de la normalización de la escritura en notación musical de aspectos tan complejos como el rasgueo.<sup>19</sup> Su labor ha sido continuada por Andrés Batista<sup>20</sup>, ya desde Madrid, y consolidada por Manuel Granados desde el Departamento de Guitarra Flamenca del Conservatorio Superior de Música del Liceu, centro musical en el que realiza una labor didáctica y divulgativa para la dignificación de la guitarra flamenca, asimismo es pionero de la normalización académica en el Estado español y autor entre otras obras del primer tratado de armonía del flamenco.<sup>21</sup>

## **EL BAILE FLAMENCO**

El baile flamenco, ya consolidado a finales del siglo XIX, configuró, junto a la escuela bolera, la escuela de danza clásica española, cuyas primeras bailarinas a menudo representaban sus bailes en solitario en los numerosos teatros de las ciudades mezcladas como artistas de varietés.

De entre los artistas que pisaron los escenarios barceloneses destacó La Argentina (Antonia Mercé), quien actuó numerosas veces entre los años 1919 y 1934 en uno de los teatros más representativos de la época, El Dorado, el mismo teatro en el que también actuaron Pastora Imperio (Pastora Rojas) y La Argentinita (Encarnación López).

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

Numerosas fueron las bailarinas y bailaoras que nacieron en Cataluña o se instalaron aquí. Figuras como Soledad Miralles, de Alicante, que actuó en el Gran Teatro del Liceo junto a Laura de Santelmo (Laura Navarro); Amalia Molina, cantaora y bailaora sevillana que actuó en el Teatro El Dorado, o Carmita García, nacida en Barcelona, cuya carrera artística está unida a la del famoso bailarín Vicente Escudero y que, según su compañero "era la única de hacer una competencia seria a la Argentina", por su gran formación tanto en el ballet clásico como en la escuela bolera y el español.<sup>22</sup>

Entre las bailarinas resaltó Trini Borrull, hija de Lola Borrull y nieta del famoso guitarrista Miguel Borrull Castelló, que fue la heredera de la escuela flamenca de su familia, a lo que unió sus estudios clásicos, y llegó a ser pareja de Joan Magriñà en numerosas ocasiones tanto en el Teatro del Liceu como en el Palau de la Música. En su faceta de pedagoga, en 1965 publicó su libro *La danza española*.

En este segundo tercio del siglo XX destacó entre los bailaores la figura de Vicente Escudero, gitano de Valladolid que se instaló en Barcelona hasta su muerte, y que actuó en el espectáculo *Bailes de vanguardia* el año 1929 en el Teatro Novedades, así como en diversas representaciones en el Palau de la Música entre los años 1940 y 1941, en el Teatro Tívoli y en la Sala Mozart. Amigo personal del crítico musical Sebastià Gasch, se conocen sus impresiones a través de la Revista Mirador y de su libro *Mi baile*, publicado en 1947, en el que relata, acompañado de notas biográficas, su concepto estilístico, sobrio y personal del baile flamenco.

A partir de los años cincuenta y sesenta, nuevas figuras aparecieron en los escenarios catalanes, como Pilar López, Antonio, Mariemma y Rosario, y se incorporaron a sus compañías algunos bailarines catalanes como Aurora Pons, que lo hizo al ballet de Antonio y posteriormente al de Pilar López, y Rosita Segovia, que se integró en la compañía de Antonio y recorrió los mejores teatros del mundo hasta el año 1969, cuando se dedicó plenamente a la pedagogía.

Otros bailarines crearon compañías propias, como José de Udaeta, nacido en Barcelona, que formó pareja con Susana Audeoud y fueron conocidos con el nombre de Susana y José; y José de la Vega, sevillano, que se instaló en Barcelona, y tras pertenecer al elenco de diversos ballets, creó su propia compañía incorporando como primeras bailarinas a Emma Maleras y a Pastora Martos, e inaugurando su propia escuela de baile.

A partir de las décadas de los años setenta y ochenta, bailarines y bailarinas como Antonio Gades, Cristina Hoyos, Antonio Canales o Joaquín Cortés han sido habituales de nuestros escenarios, incorporándose a sus compañías algunos bailaores y bailaoras catalanes, como Mónica Fernández, Ignacio Sánchez, Rosana Romero o Miguel Toleo.

En Cataluña el ballet flamenco se ha consolidado no sólo por la presencia de bailarines y bailarinas y de bailaores y bailaoras, sino también por las numerosas escuelas de baile que han abierto los profesionales de la danza.

Uno de los primeros maestros conocidos fueron Rafael Vega "El Quinquillero", que después de sus actuaciones en Rusia con la Bella Otero volvió a Barcelona y fijó allí su residencia. También el maestro Coronas, profesor de la escuela bolera que enseñó, entre otros, a Joan Magriñá y a Emma Maleras, quien aprendió el baile del garrotín con "sus pasos y braceo característicos de los gitanos de Lérida"; Batista, los hermanos Paco y Vicente Reyes, Enrique y Federico de Lara, Lombardero y José Molina.

Más recientemente han destacado Flora Albaicín, que en el año 1977 publicó, junto con el experto en ballet Alfonso Puig Claramunt, *El arte del baile flamenco*, en el que desarrolló su propio método, y Emma Maleras, con la edición de un método de castañuelas en el que ha normalizado la escritura de este instrumento por medio del bigrama.

## EL FLAMENCO EN LÉRIDA

Las tierras comprendidas entre la Noguera, el Pla d'Urgell, la Segarra y la ciudad de Valls se vieron favorecidas con el desarrollo de estilos propios de los gitanos catalanes como el garrotín, el sandó, el crispín o la rumba, alejados de las estructuras rítmico-armónicas del flamenco tradicional.<sup>23</sup>

Así, por un lado, los gitanos catalanes desarrollaron sus propios estilos, que se convirtieron en los bailes representativos de la Lérida festiva de los años veinte y treinta, mientras que paralelamente se produjo la popularización de los mismos bailes en el ambiente flamenco. Bailes como el garrotín, al que especialistas como Dora la Gitana, Regla Ortega y Faíco incorporaron

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

movimientos del tango, del sandó -especie de baile caricaturesco que posiblemente fue el origen del baile flamenco catalán conocido en los cafés cantantes barceloneses como el crispín<sup>24</sup> y la rumba.

El flamenco en Lérida tuvo a principios de siglo dos cafés conciertos donde escenificarse: el Royal Concert, ubicado en la calle de Caballeros, y el Café París<sup>25</sup>. Los artistas fueron los gitanos catalanes instalados en la Plana d'Urgell, familias como los Pubill "Parrano", los Dona y los Escudé-Renes, que incorporaron en su repertorio los estilos flamencos gracias a las relaciones existentes entre ellos y los gitanos andaluces y los barceloneses; en este periodo destacó la figura de Manuel Pubill Giménez, "Parrano", guitarrista y cantaor, fundador de una dinastía de artistas que se convirtieron en los representantes de la Lérida "carrinclona", junto a Cap de Ferro, Faraón y el Maestro Tonet, de la familia de los Dona.

En la posguerra, las fiestas gitanas se refugiaron en los *cellers*, como el del Rialto, el de los Joglars y el de la Sabaleta, lugares como *El bar dels gitans* en el Pla de l'Aigua de Lleida, y locales con espectáculos de variedades como el Teatret La Violeta y La Rosaleda, local este último donde en los años cuarenta se hizo famoso el cuadro flamenco formado por La Caqui, La Soto, Enrique Pubill como cantante, Diego Pubill como guitarrista, y Teret "Polvorilla" como bailaor. Los hermanos Pubill "Parranos", que lideraban el cuadro, remodelaron el espectáculo en los años sesenta integrando a Joanel y las propias hijas de Enrique Pubill, Dolors y Soledad.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62



En esta época la influencia del flamenco llegó a través de las emisiones radiofónicas de Radio Lérida que dio a conocer las estrellas de la Ópera flamenca como La Niña de la Puebla, Pepe Pinto o Juanito Valderrama, y se ofreció algún espectáculo de guitarristas locales, como el concierto que celebró Paquito Abolafio<sup>26</sup>.

Alejados del ámbito comercial, a partir de los años ochenta se inició una recuperación del patrimonio musical bajo la figura de El Marqués de Pota, quien grabó el disco *Lleida Carrinclona*, donde se puede escuchar la única grabación que existe de la voz de Enrique Parrano cantando el garrotín, y más recientemente, en el año 1998, el grupo La Violeta con un disco titulado *Rumbes velles i Noves de Lleida*.

## EL FLAMENCO EN VALENCIA

La gran tradición taurina del País Valenciano desde el siglo XIX favoreció la introducción del flamenco en tierras levantinas, comunidad en la que había numerosos cafés conciertos como el famoso Salón Novedades de Valencia y el Café del Chufero en Alicante, que acogían artistas flamencos entre los números de variedades.

A finales del siglo XIX, el célebre cantaor Juan Brea (Antonio Ortega Escalona) realizó una gira por tierras valencianas en el año 1883; destacó también La Andalucita (Rosario Núñez), que se presentaba en Valencia como “cantadora de aires regionales y flamenco fino”, quien actuó en 1884 en el

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

Salón España de Alicante y posteriormente realizó una gira por Elche y Villena.<sup>27</sup>

Las décadas de los años veinte y treinta vieron aumentar el número de *music-halls* ante el auge de las variedades y del *vaudeville*, los más famosos fueron el Ba-ta-clan, el Edén-Concert y el Maxim's, locales que incluían con mucha asiduidad en sus repertorios los cuadros flamencos.

El local que ofrecía un mayor número de espectáculos flamencos era el Ba-ta-clan, que se convirtió en un sitio de referencia del cante flamenco y en el que actuaron, entre otros, Guerrita junto al guitarrista Manuel Rodríguez.

Cantaos de la Ópera Flamenca como Guerrita acudieron en numerosas ocasiones a tierras levantinas y actuaron en los teatros más famosos. En el año 1926 tuvo lugar en el Teatro Apolo de Valencia diversas reuniones de cante jondo con los bailaores Paco Senra, sevillano conocido como "El Bolero", y Teresita Ibarra, los cantaores La Minerita, Vicente Pomares, Lorencín de Madrid, y Gregorio Valenzuela "Palillos", y los guitarristas José Bonifa, Francisco Giménez "El Ros" y Manolo Rodríguez, popular profesor sevillano. Esta compañía realizó una gira artística por la región en poblaciones como Catarroja, Algemés y Alzira con enorme éxito.

Otros artistas que desfilaron por el Teatro Apolo fueron, en el año 1936, Juanito Escudero, estilista del cante andaluz, junto al guitarrista Antón Vargas; La Niña de Marchena (Josefa Ramos), el año 1937, cantaora de flamenco de quien Fernando el de Triana describió como aficionada a los cantes viejos; Paquito Insa, intérprete de la canción gitana, Gloria Romero y

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

El Sevillanito (Manuel Carrera), cantaor especialista en fandangos, que residió algunos años en Barcelona.

También en el Teatro Moderno de Valencia actuó en el año 1926 el cantaor Niño de Valdepeñas (Antonio Moreno), y en el Salón Novedades, con un programa seleccionado de variedades, en 1937 tuvo lugar la actuación del cantaor de Jerez El Posaero (José Corbacho) junto al guitarrista Bautista Bellver hijo, y la famosa Niña de la Puebla, quien compartió cartel junto a su marido, el cantaor Luquitas de Marchena, y los guitarristas Alfredo Cabrera, El Chufa (Paquito Fenollosa) y Juan Ramón Bustamante.

En estas teatros valencianos no sólo actuaron compañías de cante flamenco, sino que también se representaban obras con temática flamenca, como la comedia asainetada *Cuadro flamenco* estrenada en el Teatro Moderno en 1926, el sainete *Ópera flamenca* en el Salón Novedades en 1930 y la obra *Los Flamencos* en el Teatro Tívoli en 1929,<sup>28</sup> así como espectáculos folklóricos como *La copla andaluza*, estrenada en el Teatro Apolo en 1929 con la actuación de los cantaores Guerrita y Paco el Americano (Francisco Valls).

De los ballets flamencos sobresalió la actuación en el año 1925 de La Argentinita, a la que “*con ovaciones unánimes y entusiastas premió el público la labor eminente de esta artista*”, la de Pilar López, quien “*también obtuvo una acogida muy favorable*”, en el Teatro Central de Alicante, así como la actuación de Pastora Imperio el año siguiente en el mismo teatro.<sup>29</sup>

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

También fueron numerosos los bailaores que, como Enrique de la Vega, recorrieron los cafés cantantes alicantinos y valencianos.

A mediados del siglo XX la tradición por el flamenco en tierras levantinas se manifestaba en bares, alquerías y tabernas. En Castellón había lugares como el Bar Vaqueret, el Baret de Vicente Andrés, el Bar Sevilla, Casa Noles y el Bar de la Manzano donde los artistas locales podían expresar su arte. Algunos cantaores locales de esta época fueron Joaquín “El Cullero”, Baltasaret, El Palud, Hilario Borraches, Agustinet “El Saboner”, Tafalet “El Carromago”, El Cuquero, Manolo y Jaime “Els Vaquerets”, Vicente “El Calentet”, Serafín, Vicente “El Brian”, Tía Dolores, Tía Morena, Antonet Bustamante, Morrut de Burriana, El Platero y Pascual de Marianet. Otros, como El Pono (Salvador Cerisuelo), tuvieron en su barbería de Villarreal el lugar idóneo en el que realizar reuniones de cabales, y se convirtió incluso en lugar de actuación de los flamencos de paso por la ciudad.

Numerosos fueron en esta época los guitarristas del país, como El Vinagrero, Gaspar y Pascual Membrado, Toni “El Salero”, Vicente “el del Baret”, El Manchao, Vicente Saura Más y el gran Maestro castellonés El Bomba (Enrique Membrado), algunos de ellos llegó a compartir cartel con las estrellas de la Ópera Flamenca que recalaban en estas tierras, como el famoso guitarrista valenciano El Chufa quién actuó en la compañía de la Niña de la Puebla.

Esta escuela guitarrística antigua valenciana tuvo su mejor herencia en nombres como Antonio Moreno, nacido en Burriana, que acompañó a figuras

como Juan Varea, Diego Clavel (Diego Andrade) o Fosforito (Antonio Fernández), Juanito El Tremendo (Juan Cirilo), castellonés que ha absorbido la enseñanza de los maestros antiguos, y Salvaoret, Niño de la Plana (Salvador Aledón).

A partir de los años sesenta, la abertura hacia el extranjero hizo de la Costa del Azahar y la Costa Blanca un lugar preferente para el turismo, y el flamenco se incorporó a nuevos espacios escénicos como tablaos y salas de fiestas.

En los Jardines del Mercado de Valencia tuvo lugar en agosto de 1966 los espectáculos de Dolores Vargas “La Terremoto”, el ballet racial de la madrileña Tona Radely y el conjunto Juanito Segarra, y en la Playa de Gandía, en Miami Park, los Festivales de España con las actuaciones del ballet del mejicano Luisillo (Luis Pérez) y del ballet gitano de Luisa Ortega. También salas de fiestas como Los Molinos acogieron entre otras las actuaciones de Mariola y Gloria María, y un espectáculo musical en 1974 con los cantaores Manuel Amuedo, Tino Begine y Luis Beret, junto a los guitarristas Paco Moreno y Antonio Rayo.

La nueva generación del flamenco tradicional tuvo, a partir de los años cincuenta y sesenta, un nuevo escenario donde ubicarse, los locales de las asociaciones y peñas culturales andaluzas que los inmigrantes inauguraron.

Las numerosas peñas flamencas existentes en las tierras valencianas, que organizaban festivales y concursos en localidades como Almassora, Villareal,

Benicarló, Catarroja, Burriana o Nules, han servido para que los aficionados al género desarrollen allí su carrera artística.

Entre las peñas flamencas destacan la Tertulia Flamenca de la Plana, que organiza en Villarreal diferentes galas y festivales flamencos, La Peña Cultural Flamenca Andaluza "Luis de Córdoba" en Almazora, que colabora en la organización junto al Centro Cultural Andaluz de numerosos festivales flamencos realizados en esta localidad, y la peña flamenca La Toná de Valencia, que organizó los Festivales Flamencos.

El flamenco posmoderno ha tenido en su versión más comercial a una nueva generación de artistas valencianos que ocupan la escena actual.

Guitarristas como Ricardo Esteve, representante del flamenco fusión valenciano, ha creado el grupo Salpicao, y ha colaborado con Seguridad Social aportando el toque al aflamencamiento del grupo rockero. También el castellonense Salva del Real, que desde su conocimiento del acompañamiento al cante a partir de su participación en numerosos espectáculos flamencos ha evolucionado hacia un flamenco-heavy.

Otros, como Juan Grecos, Pedro Sierra y Javier Zamora, han optado por el concertismo sin abandonar el acompañamiento ni las colaboraciones con otros géneros musicales; cabe destacar a Juan Fenollosa "El Chufa, hijo", heredero del toque familiar y continuador de una de las mejores y más antiguas escuelas guitarrísticas de Valencia.

Numerosos también han sido los cantaores locales, como El Peti (Juan Castro), nacido en Barcelona pero residente en Valencia, gran conocedor de

los cantes clásicos aprendidos de la mano de Antonio Piñana, Vicente Briones, El Camionero (Antonio Ferrer), Antonio "El Malagueño", Antonio Cantero y La Susi; también bailaores y bailaoras como Martín Vargas, quien después de ser maestro del Ballet Nacional de España se trasladó a Valencia y creó su propio ballet, Julia Grecos con su ballet, José Porcel y su compañía, y la bailaora y cantaora valenciana Isabel Julve, creadora de un quinteto junto a Ricardo Esteve, Óscar Cuchillo, Paco Bernal y Eva Sánchez, en el que ha incorporado elementos modernos al flamenco tradicional.

El flamenco posmoderno en tierras valencianas ha ocupado nuevos espacios, como el Auditorium o el Palau de la Música. Desde 1993 se han sucedido anualmente seis festivales flamencos en el Palau de la Música de Valencia, con la participación de los artistas flamencos locales y las figuras más representativas del flamenco actual, así como el Festival Flamenc de l'Auditori de la Ciudad de Torrent, que en sus ediciones de los años 1997, 98 y 99 ha consolidado la afición al flamenco en la región.

Pero también en bares musicales y locales nocturnos se suceden las actuaciones de flamenco en directo. Locales como Bésame mucho, en el que ha actuado entre otros Ricardo Esteve Trío Flamenco, formación creada por el polifacético guitarrista, el Café del Duende o Matisse de València y el Desden Café Bar en Alicante, que acoge el flamenco-fusión de José Campaña, son los nuevos espacios en los que se ubica el flamenco posmoderno.

## EL FLAMENCO EN LAS ISLAS BALEARES

Este género musical tuvo en las Baleares durante el clasicismo flamenco dos figuras relevantes, Juanito el Dorado, guitarrista y empresario que desarrolló su vida profesional en Barcelona, que sin pretender ser profesional acompañaba a las figuras del momento, y El Niño Valencia (Rafael Gisbert), quien según su biógrafo Andrés Salom actuó en el Café del Tuerto de Mallorca durante la guerra civil.<sup>30</sup>

En las primeras décadas del siglo XX las actuaciones flamencas se concentraron en los ballets flamencos que actuaban en el Teatro Principal de Palma; el de La Argentinita el año 1933 y el de Pilar López en 1934 fueron los primeros.<sup>31</sup>

Tras la Guerra Civil la radio fue la encargada de hacer llegar las canciones de moda con temática folklórica, como la canción de la película *Pena gitana* o una selección de *El Alma de la Copla*, y de Ópera flamenca como la emisión del *Fandanguillo del Perchel* o el fandango *La Guitarra y tu querer*.

También a través de la radio se difundieron las grabaciones de cantaores de la época, y se transmitieron recitales de cante flamenco como el de Antonio Hernández en 1936, especialista en estilos populares de la época como media granaína, fandanguillos y granadinas.

Algunos cantaores de Ópera Flamenca llegaron a las Baleares, como Juanito Valderrama quien con su espectáculo *Redondel* actuó en el Teatro Principal de Palma en 1948, Teresa Mozaret, "Catedrática del género gitano",

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62



y Carmelita del Río, "estrella del cante flamenco", quienes inauguraron la temporada de variedades del Teatro Balear con un cóctel de estrellas.<sup>32</sup>

Durante las décadas de los años cuarenta y sesenta, el Teatro Principal de Palma acogió numerosos espectáculos de ballet flamenco, con figuras como Pilar Bello, Pilar López, Rosario y Antonio, así como espectáculos folklóricos como el de la Compañía de Manolo Caracol (Manuel Ortega).

A partir de los años sesenta y con el *boom* turístico se produjo la apertura de numerosos tablaos, como el del Palacio de Peñaflores en el Pueblo Español de Palma, en el que actuaba Eugenia Montero y su cuadro flamenco, y El Patio del Farolillo, en los bajos del Hotel Mediterráneo, donde se incluía junto al espectáculo un museo taurino, además de locales que ofrecían espectáculos flamencos como Trocadero, Rosales, Tito's, Sésamo y La Cueva del Burro Platero.

El auge turístico convirtió a las Baleares en centro de interés para los artistas flamencos. Promociones del Ministerio de Información y Turismo favorecieron la actuación en 1967 de La Chunga en el Palacio de Congresos de Palma en una gran gala benéfica, así como la celebración en 1963 de los Festivales de España, en los que actuó Pilar López en el Teatro Principal junto a la orquesta sinfónica de Palma de Mallorca, acompañada por el guitarrista Pepín Salazar y el cantaor Julio Almedina. En el mismo festival también actuó Mariemma en las Cuevas del Drac con su recital de danza española acompañada por el guitarrista Paco Izquierdo.<sup>33</sup>

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

Con la emigración de andaluces, numerosos artistas flamencos se instalaron en la isla y enfocaron su espectáculo hacia el turismo extranjero. Guitarristas como Lorenzo Aparicio, de Jerez, alumno de Rafael de Jerez, quien después de una gira por Japón ha vivido temporalmente en la capital balear, y de Antonio Carrillo, de Jaén, quien ha compaginado su trabajo artístico con la hostelería. También fueron gitanos andaluces como Benjamin Habichuela, guitarrista granadino emparentado con la famosa dinastía de los Habichuela, representante del flamenco mallorquín actual.

Entre los artistas locales destaca la figura de Diego Blanco Bisquerra. Nacido en el barrio de s'Hort des Cà de Palma, heredó la escuela de El Niño Ricardo y aprendió guitarra clásica con Juanito Coll "El Viejo Duque". Junto con su esposa, también mallorquina, Leonor Amaya, creó un cuadro flamenco con el que participaron en actos como la ópera *Carmen*, representada en el Teatro Principal de Palma en los años 1992 y 1993, y actuaron en las mejores salas tanto de la isla como del extranjero. Ambos registraron en 1979 el disco *La guitarra española*.

También la rumba catalana ha tenido algunos exponentes en las Baleares con grupos como Moreno de Verde Luna, compuesto por Antonio Cruz, Joel y Kiki Maya, emparentado con Chango; el solista Azuquita, gitano valenciano afincado en Mallorca, que deriva su estilo hacia una tecnorumba, y el grupo *Oxalis*, formado por Gregorio Garde y Bienvenido Rubio, que, influenciados por la guitarra flamenca de Benjamín Habichuela, se han consolidado como el

grupo revelación de la isla, con discos como Oxalis, en 1999, con rumbas y salsa pop.

Finalmente, el flamenco posmoderno de las Baleares ha tenido a partir de los años noventa nuevos locales interesados por el flamenco, fuera del ambiente turístico. En Palma de Mallorca se encuentra el Bar Barcelona, en el que actuó el cantaor local Chango (Agustín Abellán) junto a la guitarra de Manolo Cortés, y el Auditorium de Palma que ofrece el flamenco más comercial.

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer a Manel Ponsa y a Dolors Pubill, de Lérida, la cesión del material gráfico de la familia Parrano, su colaboración a Núria Pijoan, las indicaciones sobre el flamenco en las islas a Diego Blanco y a Gregorio Garde, de Mallorca, la ayuda en la investigación en Valencia a José Luis Alabarta y el asesoramiento del Maestro Manuel Granados del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona.

<sup>2</sup> Cantes sin acompañamiento y sin patrón métrico determinado sobre la escala dórica griega que evolucionan hacia estilos básicos como la siguiiriya, definida melódicamente por la escala dórica griega, armónicamente por el modo dórico flamenco y métricamente por un compás alterno 3/4 - 6/8 en ciclos de cinco tiempos, y la soleá, sobre la escala dórica griega y el modo dórico flamenco y un compás de 3/4 en ciclos de 12 tiempos. Ver M. GRANADOS (1998-1999), p. 61.

<sup>3</sup> 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 cantes primigenios. Dicho periodo va a ser conocido como la Etapa hermética del cante. Ver A. MACHADO Y ÁLVAREZ (1881), D. MANFREDI CANO (1955), A. GONZÁLEZ CLIMENT (1955), M. MOLINA Y A. MAIRENA (1963) y F. 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 G. STEINGRESS (1993) y C. GARCÍA GÓMEZ (1993).

<sup>4</sup> El primer documento que se conserva de la entrada de los gitanos a la Península Ibérica es el que otorgó Alfonso V a la villa de Alagón el 12 de enero de 1425. Algunos años después su entrada está documentada en Barcelona el 11 de Julio de 1447 y en Castellón de la Plana en 1460.

<sup>5</sup> El Baró de Maldà habla de una reunión de aristócratas y clérigos en casa Falguera en Sant Feliu de Llobregat el 12 de agosto de 1770, donde Cayetana bailó un fandango. Ver R. D'AMAT I DE CORTADA (1787), p. 69-70.

<sup>6</sup> Ver J. INZENGA (s.f.) y A. NOGUERA (1893).

<sup>7</sup> Ver P. LLORENS, X. AVIÑO, I. RUBIO, A. VIDAL, (1987).

<sup>8</sup> Ver M. T. SUERO ROCA (1987) y E. MARTÍN CORRALES (1998).

<sup>9</sup> Ver A. SERRÀ CAMPINS (1987).

<sup>10</sup> A partir de las melodías basadas en la escala dórica griega y una concepción armónica del modo dórico flamenco, se van introduciendo en el repertorio flamenco cantes locales que cambiaron su morfología e introdujeron las escalas de concepción occidental basadas en el modo

mayor y menor, y los ritmos simétricos. Ver M. GRANADOS (1998-1999), vol. I, p.38-40, i vol. II, p. 32.

<sup>11</sup> La Vanguardia, 20-VI-1893: "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)."

<sup>12</sup> Algunos empresarios, como Verdines, optaron por denominar este tipo de espectáculos Ópera Flamenca en parte por las ventajas fiscales que disfrutaban los espectáculos operísticos, sólo el 3 % frente al 10 % de las variedades.

<sup>13</sup> Ver M. ROMÁN (1994a), p. 20.

<sup>14</sup> Ver G. GARCÍA GÓMEZ (1996), p. 127.

<sup>15</sup> Las fusiones guitarrísticas comenzaron con la figura de Ramón Montoya en obras como *Media Granaína* y *Petenera*, grabadas en 1925, en las que se incluye el saxofón de Fernando Vilches. Sabicas también grabó experimentos en Estados Unidos uniendo la guitarra flamenca y la guitarra rock de Joe Beck, que dio lugar a un disco titulado *Rock Encounter*.

<sup>16</sup> Según Marcos Ordóñez "*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 del anys cinquanta, de la mà d'Armando Orefiche, de l'orquestra Rumbavana o els Lecuona Cuban Boys, establint-se així un fort vincle ja que els gitanos barcelonins estaven entre els més fidels admiradors*". A. ÁLVAREZ, D. IGLÉSAS, J. SÀNCHEZ, (1995), p.4.

<sup>17</sup> Ver J. RIERA (1974), p. 36-37.

<sup>18</sup> Emilio Pujol 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". E. PUJOL (1978), p. 234.

<sup>19</sup> Ver A. F. SERRA (1979).

<sup>20</sup> Ver A. BATISTA (1982, 1985, 1993).

<sup>21</sup> Ver M. GRANADOS ( 1991-1992, 1991-1993a, 1991-1993b,1995-2000).

<sup>22</sup> Ver Sebastià GASCH: "L'Escudero a Barcelona", Mirador, año IV, núm. 177, Barcelona, 23 de juny de 1932.

<sup>23</sup> El garrotín, el sandó 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 dórico flamenco (excepto en la resolución de algunas frases) sobre ritmo cuaternario en ciclos de ocho tiempos; Hipólito Rossy dijo sobre el 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", H. Rossy (1966), p. 281.

<sup>24</sup> El crispín consistía en la alternancia del zapateado con movimientos provocativos desprendiéndose de una prenda de ropa con cada desplante del bailar. A. PUIG CLARAMUNT (1977), p. 36.

---

<sup>25</sup> En 1916 Rabasa i Fontserè nos habla de los cafés conciertos o cabarets: "Dos establecimientos de esta índole existen en Lérida, 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", *LI. PRATS* (1996), p. 168.

<sup>26</sup> *La Mañana*, Lleida, 2 de enero de 1945: "El notabilísimo guitarrista Paquito Abolafio, obsequió con sendos conciertos, en la tarde del último día del año, a los ancianos de Hermanitas de los Pobres y a los enfermos del Hospital Provincial. Felicitamos al joven artista por este rasgo"

<sup>27</sup> *Los espectáculos*, Valencia, 9 de Agosto de 1884, y *Scena. Revista decenal de espectáculos*, Valencia, 5 de Junio 1917.

<sup>28</sup> Ver A. VÁZQUEZ ESTÉVEZ (1987).

<sup>29</sup> *Fantasio*, Barcelona, año I, núm. 11, 25 de noviembre de 1925 y 10 enero de 1926.

<sup>30</sup> Ver J. BLAS VEGA, M. RÍOS RUIZ (1990), p. 778.

<sup>31</sup> Ver G. SABATER (1982), p. 108.

<sup>32</sup> *Correo de Mallorca*, Palma de Mallorca, 14 de Noviembre de 1948.

<sup>33</sup> Festivales de España 1963. Palma de Mallorca. II Festival 21 de mayo-3 de junio. Ministerio de información y turismo. Excmo. Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, A., IGLÉSIAS, D., SÁNCHEZ, J. (1995): *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*. Lleida, Pagès Editors.
- AMAT I DE CORTADA, Rafael d' (1787): *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Editorial Barcino, 1994.
- BATISTA, A. (1982): *Apuntes Flamencos*, Madrid, Gráficas Agenjo, SA, 3 vol.
- BATISTA, A. (1993): *Manual Flamenco*, Madrid, Gráficas Agenjo, SA.
- BATISTA, A. (1993): *Guitarra Flamenca "Paisajes y Trilogía"*, Madrid, Ed. Arambol.
- BORRULL, T. (1965): *La Danza española*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer.
- CABALLÉ, T. (1942): *Evocaciones históricas barcelonesas. Los teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888*. Barcelona, Fomento de la Producción Española. "Evocaciones históricas barcelonesas".
- CAPMANY, A. (1944): *El baile y la danza*, Barcelona.
- CLEMENTE, Luis (1995): *Filigranas: una historia de fusiones flamencas*, Valencia, La Máscara.
- ESPÍN, M., MOLINA, R. (1986): *Homenaje a Juan Varea "Rey sin corona" (1908-1985)*, Madrid, Ministerio de Cultura. INAEM.
- FÀBREGAS, X. (1975): *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.
- GARCÍA GOMEZ, G. (1996): *José Menese. Biografía Jonda*, Madrid, El País.
- GARCÍA GÓMEZ, G. (1993): *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación socio-cultural*, Barcelona, Anthropos.

- GARCÍA MARTÍNEZ, J. M. (1996): *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*, Madrid, Alianza Editorial.
- GASCH, S. (1997): *Barcelona de nit. El món de l'espectacle*, Barcelona, Parsifal Edicions.
- GRANADOS, M. (1998-1999): *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca*, Barcelona, Casa Beethoven Publications, 2 vol.
- GRANADOS, M. (1991-1992): *Cuadernos Monográficos*, Barcelona, Casa Beethoven Publications, 5 vol.
- GRANADOS, M. (1991-1993a): *Obras de concierto*, Barcelona, Casa Beethoven Publications, 7 vol.
- GRANADOS, M. (1991-1993b): *Estudios Técnicos para Guitarra Flamenca*, Barcelona, Casa Beethoven Publications, 3 vol.
- GRANADOS, M. (1995-2000): *Manual Didáctico de la Guitarra Flamenca*, Barcelona, Ventilador Edicions, 4 vol.
- GRANDE, F. (1979): *Memoria del Flamenco*, Madrid, Espasa Calpe.
  - GONZALEZ CLIMENT, A. (1955): *Flamencología*, Madrid.
  - HIDALGO, F. (1955): *Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando*, Barcelona, Libros PM.
  - INZENGA, J. (s.f.): *Cantos y Bailes populares de España. Valencia*, Madrid, Unión Musical Española.
- LEBLON, B. (1991): *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Editorial Cinterco.
- LLORENÇ P. (1996): *La Catalunya rància*, Barcelona, Ed. Alta Fulla.
- LLORENS, P., AVIÑOÀ, X., RUBIO, I. , VIDAL, A. (1987): *Història de la Dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Barcelona.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1881): *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, El Porvenir.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62



MANFREDI CANO, D. (1955): *Geografía del cante jondo*, Madrid, El Grifón.

MANGADO ARTIGAS, J. M. (1998): *La Guitarra en Cataluña, 1769-1939*, London, Tecla.

MARTÍN CORRALES, E. (1995): “Pre-Flamenco en Barcelona a fines de siglo XVIII y comienzos del XIX” *Rev. Candil*, núm. 102, año XVIII, p. 2.271-2.284.

MARTÍN CORRALES, E. (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*, Sevilla, Fundación Machado.

MOLINA, R., MAIRENA, A. (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente.

NOGUERA, A (1893): *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca*, Barcelona.

NUÑEZ RUIZ, R. (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”, *Candil. Revista de Flamenco*, núm. 101, año XVIII, p. 2.191-2.207.

NUÑEZ RUIZ, R. (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*, Sevilla, Fundación Machado.

ORDOVAS, J. (1987): *Historia de la Música pop española*, Madrid, Alianza Editorial.

*Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum VII "Música de participació i de noves tecnologies", (2001) pp. 143-171, Barcelona: Edicions 62

- PARRA EXPÓSITO, J. M. (1999): *El compás flamenco de todos los estilos*, Barcelona, Apóstrofe.
- PRATS, Ll.; LLOPART, D.; PRAT, J. (1982), *La cultura popular a Catalunya*, Barcelona, Serveis de Cultura popular.
- PUIG CLARAMUNT, A. (1977): *El arte del Baile Flamenco*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- PUJOL, E. (1978): *Tárrega. Ensayo Biográfico*. Valencia, Artis Estudios Gráficos.
- RIERA, J. (1974): *Emilio Pujol*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses.
- ROMÁN, M. (1994): *Memoria de la copla*, Madrid, Alianza Editorial.
- ROSSY, H. (1966): *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Credsa.
- SABATER, G. (1982): *De la Casa de las comedias al Teatro Principal*, Palma de Mallorca, Consell Insular de Mallorca.
- SALLÉE, A. (1985): “*Le caf’ conc’*”. *Music Hall et café concert*, París, Bordes.
- SERRA, A. F. (1979): *Guitarra Flamenca*, vol. 1, Barcelona, Ed. Boileau.
- STEINGRESS, G. (1993): *Sociología del Cante Flamenco*, Jerez de la Frontera, Centro Andaluz de Flamenco.
- SUBIRÁ, J. (1932): *La tonadilla escénica*, 4 Vol., Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1930): *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona.
- SUERO ROCA, M. T. (1987): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre.
- TRIANA, F. el de (1935): *Arte y artistas flamencos*, Madrid.
- VALLS I GORINA, M. (1969): *Història de la Música catalana*, Barcelona, Ed. Taber.

VÀZQUEZ ESTÉVEZ, A. (1987): *Fons de Teatre Valencià a les Biblioteques de Barcelona*, Barcelona, Institut del Teatre.

CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ "FLAMENCS" (1997). Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona.