



¿Exótico en casa?

**El *flabiol* y la comparsa de gigantes
de la ciudad de Barcelona.**

Una continuidad paradójica.

--

Universidad Nacional de Educación a Distancia
Trabajo de Fin de Máster universitario en
investigación antropológica y sus aplicaciones
Curso 2020-2021

Alumno: Àngel Vallverdú Rom
Tutor: Alfredo Francesch Díaz

--

Agradecimientos

Mi más sincera y sentida gratitud hacia todas las personas que han colaborado en la elaboración de este trabajo. Sin su apoyo no hubiera sido posible.

A Rafel Mitjans, Teresa Soler, Gerard Pouget, Jordi Quintana, Nil Rider, Xavier Oliveras, Daniel Vilarrúbias, Nicolás Alonso y Marc Riera por sus comentarios al manuscrito que, sin duda alguna, han mejorado el resultado final.

A Pau Plana por la realización de la portada.

Al profesor Aldredo Francesch por aceptar el trabajo de tutorización, su inestimable ayuda e infinita paciencia.

ÍNDICE

Índice	3
Índice de imágenes	5
1. Introducción.....	6
2. Estado de la cuestión	7
3. Problematización del caso	9
3.1 Un poco de historia.....	10
3.1.1 De los gigantes en Barcelona	10
3.1.2 De la música para acompañar a los gigantes en Barcelona.....	12
3.2 Un poco de organología	15
3.2.1 Del flabiol	15
3.2.2 De otros instrumentos «tradicionales»	17
3.2.2.1. Gralla	18
3.2.2.2. Cornamusa	19
3.2.2.3. Fiscorno	19
4. Orientación teórica	20
5. Metodología	23
6. Análisis	26
6.1 Los Gegants de la Ciutat de Barcelona: un campo polifacético.....	26
6.1.1 Los Gegants como símbolo	26
6.1.2 Los Gegants como actividad económica	29
6.2 Los Gegants como víctimas de la modernidad tardía.....	36
6.3 Los Gegants reactivados	38
7. Los flabiolaires	40
7.1. ¿Quiénes eran y quiénes son?	40
7.2. ¿Qué tocaban y qué tocan?	42
7.3. ¿Con qué tocaban y con qué tocan?.....	50
7.4. ¿Cómo se nos mostraban y cómo se nos muestran?	63
8. Tradición y modernidad: un debate inútil.....	70
8.1 Cambio de imagen de los Gegants a través de la historia	70
8.2 Los Gegants en la construcción de una «identidad barcelonesa»	72
8.3 Papel del flabiol en la construcción de una «identidad barcelonesa»	74
9. Conclusión	75
Referencias	79
Anexos	84
1. Entrevistas	84

2. Archivos consultados 84

Índice de imágenes

Imagen 1. Partitura de “Lo Ball del Sr. Jagant”	13
Imagen 2. Abanico ilustrado con gigantes	14
Imagen 3. Varios modelos de flabiol	16
Imagen 4. Músicos tocando varios modelos de tamborino	17
Imagen 5. Varios modelos de <i>gralla</i>	19
Imagen 6. Gegants de la Ciutat con el <i>flabiolaire</i> Tomàs Bosch en primer término	28
Imagen 7. Gegants de la Ciutat con atuendos modernistas	29
Imagen 8. Gigantes de la basílica de Santa Maria del Mar a finales del siglo XIX.....	32
Imagen 9. Comparsa Picasso de Barcelona	34
Imagen 10. Jordi León tocando con los Gegants de la Ciutat	45
Imagen 11. <i>El flabiolaire</i> Tomàs Bosch	51
Imagen 12. El <i>flabiolaire</i> Josep Pidelaserra Duran <i>Gran Manel</i>	53
Imagen 13. El <i>flabiolaire</i> Josep Pidelaserra Duran <i>Gran Manel</i> con la comparsa de los Gegants de la Ciutat	53
Imagen 14. Procesión de Corpus de Barcelona con el <i>flabiolaire</i> Pau Orpí Gili <i>Matador</i>	54
Imagen 15. El <i>flabiolaire</i> Ramon Paulís con los Gegants de la Ciutat	55
Imagen 16. El <i>flabiolaire</i> Ramon Paulís con los gigantes de la Plaça Nova.....	56
Imagen 17. El <i>flabiolaire</i> Ramon Paulís con los gigantones del Pi	57
Imagen 18. El <i>flabiolaire</i> Ramon Paulís con los gigantes de Casa Paquita	58
Imagen 19. Los Gegants de la Ciutat acompañados por un músico de caja	59
Imagen 20. David Puertas a punto para tocar con los Gegants de la Ciutat	60
Imagen 21. El <i>flabiolaire</i> Pau Orpí Gili <i>Matador</i> posando con los Gegants de la Ciutat	64
Imagen 22. Cartel anunciador de las fiestas patronales de Igualada. 1934	65
Imagen 23. Cartel anunciador de las fiestas patronales de Vilafranca del Penedès. 1954.....	66
Imagen 24. Portada de <i>Revista. Semanario de información, artes y letras.</i>	67
Imagen 25. Plafón del retablo de la capilla del Bon Consell	68
Imagen 26. Els Perdigots en plena actuación	74

*En llur dansa encarcerada
hi ha riallera majestat;
flabiol i tamborino
escau bé an el llur posat.
Joan Maragall (1895)*

1. INTRODUCCIÓN

Corren malos tiempos para la lírica. De vivir aún, no sé si Bertolt Brecht diría lo mismo sobre la etnografía en nuestros días pero sí es cierto que podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que corren tiempos extraños a causa de la pandemia que nos toca vivir desde principios de 2020.

No han sido pocas las dificultades que se han presentado para la elaboración de este trabajo: desde archivos cerrados o con horarios inverosímiles a informantes infectados; desde un cambio radical en las condiciones en que se produce acción social de los agentes que he pretendido estudiar a tener que llevar a cabo el trabajo de campo en situación de semiconfinamiento, y todo ello con la consecuente presión a nivel mental que ello provoca. Pese a estos obstáculos, y a muchos otros, me ha sido posible hacerlo de una forma estimulante que me ha permitido aguzar el ingenio a la hora de producir datos dadas las emergencias que se han producido en el campo estudiado.

El campo que he elegido es conocido por mí: la música que acompaña a la comparsa de los Gegants de la Ciutat de Barcelona,¹ preguntándome cómo era posible que una formación musical mínima como es la del *flabiol i tamborí*² había tenido una perdurabilidad tan marcada en el tiempo en un contexto urbanita, cosmopolita y moderno. Desde luego que no existe una explicación unívoca sino que, como de costumbre, la cosa es bastante más compleja ya que las respuestas son múltiples y variadas en cada momento histórico en función de una gran cantidad de variables.

Debo aclarar que yo mismo soy un *flabiolaire*³ (al menos un aprendiz) y que, actualmente, soy uno de los encargados de tocar las músicas con que se acompaña a los Gegants de la Ciutat. Esto, y mi curiosidad, me ha llevado a investigar durante años sobre los viejos músicos de flauta-y-tambor (*flabiolaires*) catalanes, los más

¹ Comparsa de gigantes propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. Su nombre oficial, en catalán, es con la grafía que aquí presento. En el estudio la que utilizaré indistintamente a ésta o Gegants como forma abreviada.

² Conjunto instrumental interpretado por un músico individual. Se empleará esta denominación en catalán original.

³ Músico de *flabiol i tamborí*.

representativos de los cuales me han precedido en aquel trabajo. Tal inquietud viene dada, más que por una inquietud intelectual, que también, por lo molesto y un tanto perturbador que me resultaba en mis primeras épocas como intérprete que se acercara alguien del público agolpado en cualquiera de los pasacalles en que me encontraba participando para preguntarme cuál era aquel instrumento que tocaba. Inocente de mí, creía que aquello sólo lo podía preguntar algún turista norteamericano despistado, con su sombrero mejicano comprado en cualquier tienda de souvenirs de las Ramblas barcelonesas y con más gramos de sangre por litro de sangría de lo que un cuerpo humano en plenitud física puede soportar. Realmente eso sucede, y sucedió, pero lo más común ha sido que lo hiciera alguien sin pinta de turista y con una pronunciación de la lengua catalana sin marcador étnico alguno.

Por supuesto, estamos ante un problema que atañe al llamado “patrimonio cultural”. En el patrimonio propiamente dicho, los discursos que se producen a su alrededor o de los de quienes directamente lo producen han sido –y son– estudiados por la antropología. Sin embargo, no existe ningún trabajo antropológico que se haya ocupado de las preguntas que plantearé enseguida con lo cual se trata de un problema poco o nada estudiado en este ámbito concreto.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al menos en Cataluña, se han vertido ríos de tinta para hablar de los gigantes; unas figuras mayoritariamente antropomorfas que se mueven gracias a la fuerza y la habilidad de un porteador situado en el interior de sus ropajes. El estudio sobre los mismos, que empezó a llevarse a cabo a mediados del siglo XIX, se ha focalizado enormemente en descubrir sus orígenes y significado primigenio, corriente que aún en nuestros días sigue vigente, llevada a cabo sobre todo por etnógrafos y folkloristas aficionados que continúan bebiendo acríticamente del pensamiento y los datos producidos hace aproximadamente un siglo. Esto ha dado como fruto un conocimiento de tales comparsas generalmente apartado de unos mínimos estándares de rigor científico. Además, con demasiada frecuencia actúan como portadores de la interpretación canonizada de la tradición local (Testa, 2020, p. 31).

Son ilustrativas de lo dicho las palabras de un reputado investigador (de quien mantendré el anonimato) que, sin ser antropólogo, goza de merecido prestigio dentro del conocimiento de lo que antes conocíamos como folklore. Con punzante ironía,

comentaba en una comunicación personal a propósito de la epistemología producida por la *gigantología post-falérica*:⁴

Se ve que los depositarios de la tradición oral son, ahora, los que pusieron en marcha la new-wave de los gigantes hacia 1980. Y que las fuentes documentales son las obras completas de Amades y de sus adoradores acrílicos.

Me doy cuenta que tengo la edad que tengo y que “mi” tradición oral, la que he conocido de los antiguos porteadores de gigantes (y músicos) llamados profesionales, no cuenta. Como tampoco cuenta la revisión y la crítica que la gente de nuestro tiempo hemos ido haciendo de los trabajos de los folkloristas de la primera mitad del siglo XX. Las licencias documentales y concesiones conceptuales que, cuando éramos jóvenes, criticábamos (...) se han extendido a elementos que entonces conservaban una cierta normalidad conceptual.

Pero sería injusto achacar la totalidad de estos males a quienes han dedicado a este empeño tiempo, dinero y lo mejor de su saber. En efecto, la academia se ha alejado de estos amateurs en lugar de intentar colaborar con ellos para producir buenas etnografías; dedicándose más a estigmatizarlos que no a aprovechar sus datos de primera mano y tender puentes que condujeran a la tan cacareada interdisciplinarietà.

La cosa se agrava cuando hablamos de la música que acompaña a tales figuras. En el mejor de los casos, la literatura existente se limita a un estudio organológico y/o a una recolección de melodías que los acompañan olvidando, la mayor parte de las veces, que se trata de un hecho social en sí mismo, tal como intentaré demostrar a lo largo del estudio. Como decía un folklorista en una conversa informal la «música es la parte peor tratada de todo el estudio de los gigantes».

Puede parecer que la elección de un campo y un problema tan concretos sea una especie de lecho de Procusto, hecho a medida de mis intenciones y necesidades académicas. Eso es verdad, pero sólo en parte y este posible reproche, a mi entender, se desvanecerá a partir de las preguntas que me formulé en el momento de proyectar este trabajo y que planteo con más detalle a continuación.

Desde hace siglos no se puede entender la presencia pública de los Gegants sin su acompañamiento musical. Para ser más precisos, sin la presencia del *flabiolaire*: un músico individual que acciona un conjunto instrumental compuesto por una pequeña flauta de una mano conocida como *flabiol* junto con un tamboril de dimensiones

⁴ Desde luego, no existe, que sepamos, ninguna disciplina académica que, como *gigantología*, estudie el discurso sobre los gigantes. *Post-falérica* se refiere a la *fal·lera*, etiqueta *-émic* de la que daré cuenta más abajo.

variables según la época y las modas, práctica que se mantiene vigente en nuestros días en la comparsa municipal barcelonesa.

Así, pues, me pregunto ¿Cómo se ha dado una continuidad tan palpable a una formación instrumental tan pequeña en una ciudad cosmopolita como Barcelona pudiendo contar con el concurso de grandes bandas de música u otras formaciones a la moda para acompañar a tan insignes figuras? ¿Puede, entonces, tener más poder simbólico este simple músico que cualquier otra posibilidad al alcance?

Sabiendo con bastante precisión quiénes han sido los músicos que han llevado a cabo dicho cometido durante al menos los últimos ciento treinta años ¿por qué casi siempre se ha contratado a los músicos de estos instrumentos con más renombre y no a otros, más aún cuando la cantidad de ellos era escasa?

¿Cómo se ha dado en los últimos diez años un proceso de reforzamiento en la presencia de tales músicos llegándose al punto de hacer “cástings” para elegir a quién contratar?

En cierta ocasión, durante una conversación con un amigo folklorista, llegué a decir algo así como que «Barcelona es un agujero negro cultural que absorbe cualquier práctica [festiva] y la regurgita reelaborada». Pero una reflexión más cuidadosa me lleva a preguntarme si, en realidad ¿no es Barcelona quien produce productos [culturales] que se reelaboran en otras partes? ¿O este proceso de ida y vuelta se da continuamente? La pertinencia de tal duda se hace plausible cuando he visto, en los últimos años, procesos similares al de Barcelona en otros lugares de Cataluña.

3. PROBLEMATIZACIÓN DEL CASO

Antes de entrar a problematizar el caso, considero que es importante aportar algún dato genérico de lo que sería el *Seguici Popular de la Ciutat Barcelona* (Ajuntament de Barcelona. 2012)⁵ para situar el problema en un contexto más amplio.

Este cortejo festivo, como se verá, ha ido variando con el paso de los años en función de múltiples vicisitudes. Cuando a un cortejo barcelonés se le añade el epíteto «de la Ciudad» significa que es aquel que representa a la totalidad del municipio pero que no está compuesto por todos aquellos elementos que existen en el mismo sino que incluye a aquellos que han sido designados, por el ayuntamiento, como representativos de la ciudad. Lo componen las comparsas festivas que aparecen en momentos determinados

⁵ Cortejo Popular de la Ciudad de Barcelona. Si no se dice lo contrario, las traducciones del catalán al castellano son mías.

de las fiestas barcelonesas que requieren de cierta solemnidad, como las patronales o el Corpus Christi. Cuando hablamos de comparsas podemos referirnos en la actualidad tanto a imaginería (generalmente figuras de cartón piedra) o a danzas de varios tipos. Anteriormente habían participado en el mismo algunas otras comparsas, como personajes bíblicos o determinados músicos. En nuestros días se han añadido al cortejo otras de las que no se tiene certeza que hubieran existido en Barcelona aunque sí en otros lugares de la geografía catalana.

Así, pues, el Seguici está compuesto actualmente por:

- Gegants de la Ciutat (Gigantes de la Ciudad), con los *Capgrossos Macers* (Cabezudos Maceros)
- *Àliga de la Ciutat* (Águila de la Ciudad de Barcelona)
- *Lleó* (León)
- *Mulassa* (Mula festiva)
- *Bou* (Buey)
- *Víbria* (Dragón hembra)
- *Drac* (Dragón)
- Tarasca
- *Gegants del Pi* (Gigantes del Pi)
- *Gegants de Santa Maria del Mar* (Gigantes de Santa Maria del Mar)
- *Ball de bastons del Seguici* (danza de palos)
- Falcons de Barcelona (formación acrobática similar a los Castells)⁶

3.1 Un poco de historia

3.1.1 De los gigantes en Barcelona

Para hablar de los gigantes en Barcelona es inevitable mencionar la solemnidad católica del Corpus Christi de la que no será necesario ahora mismo que me entretenga en los pormenores de sus orígenes ya que existe una vastísima bibliografía al alcance de

⁶ Según el protocolo que regula dicho cortejo (Ajuntament de Barcelona. 2012) habría que añadir los siguientes elementos:

- Cavallets Cotoners (Caballitos danzantes)
- Gegantona Laia (Gigantilla Laia)
- Gegants de Sant Roc de la Plaça Nova (Gigantes de San Roque de la Plaça Nova)
- Gegants nous de la Casa de la Caritat o del Corpus de Barcelona (Gigantes nuevos de la Casa de la Caritat o del Corpus de Barcelona)
- Gegants vells de la Casa de la Caritat o del Carnaval de Barcelona (Gigantes viejos de la Casa de la Caritat o del Corpus de Barcelona)
- Una pareja representativa de los de los barrios de Barcelona y los correspondientes acompañamientos musicales. Esta representación dejó de estar presente, según me hace notar Nicolás Alonso (actual *Pare dels gegants*), hacia el año 2003.

cualquiera.⁷ Sí que debe reseñarse, en cambio, que el acto principal de dicha solemnidad, la procesión, ha servido de modelo para otras celebraciones tales como entradas reales, beatificaciones, canonizaciones o cualquier otro hecho notable que quisiera realizarse, no sólo en el calendario, sino geográficamente dado que el Corpus de Barcelona no sólo fue uno de los primeros en celebrarse en toda la Cristiandad (precisamente en 2020 se han cumplido 700 años de la primera procesión de Corpus documentada en la Ciudad Condal)⁸ sino en adquirir notoriedad y prestigio.

Tampoco será este el lugar ni el momento para discutir sobre el origen de los gigantes puesto que tal propósito supera de mucho la intención de este trabajo. Acaso sí es conveniente destacar que en la documentación medieval aparecen en las procesiones de Corpus del siglo XV sin que, hasta ahora, haya sido posible determinar con exactitud si se trataba de hombres disfrazados sobre zancos, esculturas más o menos efímeras montadas sobre carros o sobre ruedas o bien figuras más o menos similares a las actuales con un porteador en su interior que acostumbraban a representar a personajes bíblicos: el gigante Goliat en el entremés de David contra éste; el gigante San Cristóbal; el gigante Sansón, etc., o quizá aparecían todos simultáneamente, o algunos de ellos en determinados momentos.⁹

Según parece, será el siglo XVI cuando encontramos unos gigantes mucho más similares a los actuales. Aunque pocos años antes aparecen en otras ciudades (Vilarrúbias, 2017), en Barcelona se documentan en 1568 gracias a la aparición de otro personaje que permanecerá hasta nuestros días indisolublemente unido al gigante: su pareja, la giganta (Carbó, 2011).

Debo aclarar, para evitar futuras confusiones, que Barcelona ha gozado de la presencia de más de una pareja de gigantes ya desde antiguo, generalmente ligados a parroquias, como es lógico dada su condición de elemento procesional, con variabilidad en función de la época y de otros factores. De entre estos quizá los más conocidos sean los de la parroquia de Santa Maria del Pi, seguidos de los de la basílica de Santa Maria del Mar. También algunos barrios, como el de la Plaça Nova, y poblaciones que han sido absorbidas con el tiempo por Barcelona también dispusieron históricamente de ellos. Pero, como símbolo de poder que han sido, y son, quien ha dispuesto de estas figuras con más continuidad ha sido, sin duda, el ayuntamiento. En efecto, las diferentes

⁷ Por citar algunas de diferentes épocas, ámbitos e intencionalidades, sin ánimo de exhaustividad, véanse Mariano (1865), Duran (1943), Capmany (1953), Amades, Carbó y Serés (1997), Miró (1998) o Albaladejo *et al.* (2004).

⁸ Como consta en el pregón conservado de tal fecha en el que se convoca «a la missa et a la professó et a la ofici que ser fara ab gran solemnitat». AHCB: 02.01/1B.I; Llibre del Consell, 1320.

⁹ Para un interesante análisis de este problema recomiendo a Vilarrúbias (2017).

corporaciones municipales han tenido un interés especial en demostrar su capacidad de control sobre la vida de la ciudad, poder en definitiva, mediante las procesiones de Corpus (como en tantas otras ocasiones). No hay más que ver, a modo de ejemplo, los quebraderos de cabeza que podían llegar a dar algo que hoy en día podría parecer tan nimio como la posición ocupada por los participantes en las procesiones (Raufast, 2006, p. 682).

Aunque me ocuparé de ello con más detalle un poco más adelante, no estará de más avanzar que la imagen de estos personajes ha ido cambiando con el paso de los años, siempre sometidos a modas (especialmente la de la giganta que, en no pocas épocas, se ha dicho de ella que ha marcado la pauta en costura y peluquería femenina aunque parece más lógico pensar lo contrario: que ella ha seguido tales modas) y a todo tipo de avatares históricos como guerras, concilios, revoluciones y legislación de todo orden.

Ejemplo de esto último fue, en 1780, la Real Cédula de Carlos III

Por la qual se manda que en ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Cathedral, Parroquial, ò Regular haya en adelante Danzas, ni Gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones, y demás funciones Eclesiasticas, como poco conviene à la gravedad, y decoro que en ellas se requiere. (Sánchez, 1803, p. 405)

En efecto, los gigantes se quedaron sin salir en Barcelona. Pero los gigantes gustaban y, consciente de ello, el capitán general de Cataluña, duque de Lancaster, concedió en 1798 que volvieran a salir (Vilarrúbias, 2017, p. 67) siempre que se hubiera solicitado licencia a su autoridad o sustituto en su ausencia (Carbó, 2011, pp. 91-93).

El siglo XIX será prolijo en noticias y documentación sobre los gigantes barceloneses con detalles interesantísimos en cuanto a su trayectoria y numerosas transformaciones, algunas veces con polémica incluida. El cambio de siglo traerá más transformaciones aunque no se detendrán con las figuras actuales, fechadas en 1929.

A partir de entonces los Gegants de la Ciutat han resistido los embates del tiempo para llegar hasta nuestros días con fuerzas renovadas, siendo capaces de reinventarse aun cuando se liquidó el marco festivo que los vio crecer, el Corpus, y adaptándose a los nuevos usos rituales que se han ido creando, ora rehuyendo el marco religioso, ora buscando significado en el mismo. En definitiva, se trata de «activaciones patrimoniales» en el sentido propuesto por Prats (1997) y que comentaré más profusamente en el aparato teórico.

3.1.2 De la música para acompañar a los gigantes en Barcelona

Para poder hablar con algo de propiedad de la música –y cuando digo «música» no me refiero únicamente a las melodías sino a todo el contexto que va asociado a la producción de sonido– que ha acompañado a los gigantes (en Barcelona o en cualquier parte de Cataluña) no nos podemos remontar a los momentos iniciales de su historia documentada. Al contrario, no empezamos a tener noticias, escritas o iconográficas, hasta el siglo XVII y siempre parcas en información pero que delatan ya que el uso del conjunto flauta-y-tambor (todavía no se puede hablar con rotundidad de *flabiol*, pudiendo tratarse, en realidad, de alguna flauta de una mano, ver epígrafe «Un poco de organología») interpretado por un músico individual que era común en el acompañamiento de este tipo de comparsas no sólo en Barcelona sino en otras ciudades, como por ejemplo Girona (Vallverdú, 2012).

En el siglo siguiente la tónica será similar pero aparecerán ya algunas ilustraciones en azulejos pintados así como la que podría considerarse como primera partitura conservada de la que se podría inferir que se usaba para el acompañamiento de los gigantes. Se trata de *Lo Ball del Sr. Jagant* (El Baile del Sr. Gigante), procedente del manuscrito 741/22 (Anónimo, f. 30v) de la Biblioteca Nacional de Catalunya, fechable a principios del siglo XVIII (Imagen 1) cuyo texto escrito en la hoja de guarda ya nos advierte que el amplio repertorio que en él se recopila consta de:

Folías, ballets, sardanas, contradanzas, minués, bailes, pasapiés y muchas otras cosas de aquel tiempo viejo, que ahora son poco usadas, pero con todo son bonitas y muy alegres.

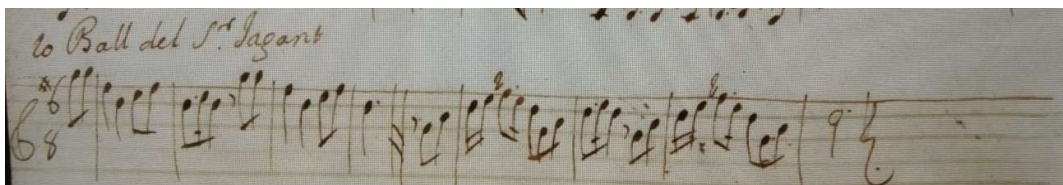


Imagen 1. Partitura de *Lo Ball del Sr. Jagant*. Manuscrito 741/22 (Anónimo, f. 30v) de la Biblioteca Nacional de Catalunya

La cosa cambiará notablemente ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando las *auques* (aleluyas) ilustraran las procesiones de Corpus y otros fastos en los que aparecen los gigantes con sus inseparables músicos, generalmente de flauta-y-tambor o esporádicamente algún otro como el *sac de gemecs* (cornamusa) o el violín. Más abundante será aún a partir de mitad de siglo cuando proliferarán los grabados, y dibujos publicados.



Imagen 2. Dibujo en abanico ilustrado con gigantes. Medios s. XIX. Imprenta de Joan Llorens.

A finales de la centuria la fotografía y el caricaturismo tomarán la imagen de los gigantes y, claro está, sus músicos constatando que siempre era un intérprete de *flabiol i tamborí* el encargado de hacerles bailar con sus melodías.

Más importante será todavía el papel del Romanticismo y los investigadores del folklore que en el cambio de siglo se dedicarán a recopilar las melodías que se usaban, además de preocuparse tímidamente por la figura de los músicos a quienes considerarán como «supervivencias» (al estilo de Tylor) de los viejos juglares o ministriles. Las principales corrientes tanto estéticas, como políticas o filosóficas del momento imperantes en la Cataluña de preguerra (Romanticismo, Novecentismo o Republicanismo) abogarán por mantener la figura del músico individual de *flabiol i tamborí* como forma genuina de acompañamiento musical de los gigantes, de forma coincidente con lo propugnado por los folkloristas.

Terminada la Guerra Civil el acompañamiento musical continuará a cargo de *flabiolaires* de la tradición oral, con unas formas organológicas e interpretativas distintas de los que podríamos llamar «*flabiolaires cultos*». Éstos acabarían sustituyendo de manera intermitente a aquellos a finales de la década de los cuarenta y se mantendrían en el puesto hasta que el *flabiol* sería arrinconado en los años ochenta por la omnipresente *gralla* (ver epígrafe «Un poco de organología») u otras formaciones musicales, siguiendo la moda del momento.

Pero a principios de los noventa del siglo pasado, con el cambio de modelo ideológico y organizativo de las fiestas barcelonesas se abrió una brecha que permitió la reentrada del *flabiol* en la comparsa de los gigantes. Primero de forma tímida y en momentos muy concretos, de alto contenido simbólico, para pasar, ya en 2009, a ser el acompañamiento oficial y permanente. Y no sólo eso sino con una formación amplia y novedosa.

3.2 Un poco de organología

Antes de seguir adelante, y para contextualizar mejor sobre qué estamos hablando, es un buen momento para dar algunas pinceladas, sin ánimo de exhaustividad, sobre unos instrumentos musicales que aparecerán reiteradamente.

De igual modo daré algunos datos sobre otros instrumentos que, a parte del *flabiol* i *tamborí*, merecen alguna explicación por hallarse presentes en el campo en un momento u otro.

3.2.1. Del *flabiol*

El *flabiol* es un instrumento de viento, generalmente de madera dura, de aproximadamente veinte o veinticinco centímetros de longitud. El sonido se produce por el aire que se rompe en el bisel y que ha sido introducido en el conducto por el intérprete (Mitjans y Soler, 2001, p. 13).

Su sonido es considerablemente agudo, entorno al DO5 como nota central en relación al LA3 de 440 Hz. Las notas se obtienen tapando o destapando los agujeros que se encuentran en el tubo melódico y que son, como mínimo, tres en la parte anterior y un mínimo de dos en la posterior, de manera que, si se toca con una sola mano, los dedos meñique y pulgar quedan en la parte posterior y los dedos anular, corazón e índice en la anterior (*Ibid*, p. 13).

Es casi forzado remarcar el error en que han caído multitud de autores al asimilar este aerófono a las conocidas como «flautas de tres agujeros». Estas últimas tienen un principio sonoro totalmente distinto que se basa en la conjugación de diferentes digitaciones sobre sus tres orificios en varias posiciones de armónicos. La confusión viene dada por dos razones: en primer lugar, tanto uno como las otras acostumbran a interpretarse junto a otro instrumento de percusión, generalmente tamboril; en segundo lugar, el *flabiol* es, como mínimo desde el siglo XVIII, un endemismo del Principado de Cataluña frente a la amplia difusión de las flautas de tres agujeros que se encuentran esparcidas, de una u otra forma, por la península y la mayor parte de Europa occidental.



Imagen 3. En primer término. Varios modelos de *flabiol*. Fotografía del autor.

Aunque puede tocarse con las dos manos, siempre que disponga de agujeros suficientes, es habitual que se acompañe, como decía hace un momento, con algún instrumento de percusión, generalmente un tambor que se conoce como *tamborí*, *tamborino* o *bombo*. Existen varias tradiciones, cada una con sus recursos interpretativos y, además, con tipologías diferentes de tambores que han ido cambiando cronológica y geográficamente en usos, medidas, materiales, etc. No puedo expandirme aquí en ellas pero conviene retener este dato ya que aparecerá a lo largo del trabajo.



Imagen 4. Los músicos de Els Perdigots tocando tamborinos de varios modelos y medidas.

Fotografía: Silvia Morales Farré. 2011.

Remarco, pues, que estamos ante un conjunto instrumental interpretado por un músico individual que, aunque divisible, puede y debe ser tomado como una unidad al menos en el contexto que nos ocupa ya que en rarísimas ocasiones veremos que se produzca tal segregación.

Finalmente, he señalado más arriba la existencia de los «*flabiolaires cultos*», los que tocan para las coblas de sardanas. A nivel organológico esta división es importante ya que los instrumentos utilizados generalmente por éstos tienen unas características organológicas y funcionales muy distintas a los que se utilizan por el resto de *flabiolaires*. Así, el *flabiol de cobla* dispone de llaves y la capacidad para interpretar mayor número de notas, más agudas, que el resto de *flabiols* mientras que su *tamborí* tiene unas medidas irrisorias comparados con sus congéneres. De todos ellos veremos imágenes a lo largo del estudio.

3.2.2 De otros instrumentos «tradicionales»

Dado que al menos deberán nombrarse otros instrumentos musicales que han entrado en relación con el *flabiol* a lo largo de la historia, ya sea ésta de competencia o simbiótica, se hace necesario dar algunos datos generales para hacernos una mejor idea sobre de qué estamos hablando. Destacar que el entrecomillado del término

«tradicionales» no es accidental ya que ésta es una etiqueta moderna, casi contemporánea, que se ha dado a ciertos instrumentos, no a todos, que han sido usados en el acompañamiento musical de varias manifestaciones pretéritas y que esto se ha hecho en función de condicionantes ideológicos, cuando no políticos –igual que lo fueron «rústicos» o «pastoriles» hasta no hace tanto—. A modo de ejemplo podemos señalar al acordeón diatónico, inventado en el primer tercio de siglo XIX, que pocos dudarían en calificar como «tradicional», al menos en el ámbito folk, gracias a su fuerte implantación en todo el territorio catalán por su versatilidad melódica, armónica y rítmica. Habiendo sobrevivido en zonas rurales apartadas de los grandes núcleos de población, la reinención de la música tradicional de los años setenta y ochenta lo erigió como digno representante de la «música tradicional». Más complicado lo ha tenido, en cambio, el violín, que durante bastantes siglos antes que el acordeón, ha acompañado infinidad de comparsas callejeras (de gigantes también). Pero su adaptación a la música «culta» y, más concretamente, a la sinfónica han proyectado una representación de instrumento no apto para el uso «tradicional», a parte de su bajo volumen sonoro. La excepción a tal regla se encuentra en la música denominada *folk* destinada a ser consumida por un público que acude a un lugar estático donde los músicos tocan en un escenario con el correspondiente equipo de amplificación. Lo mismo puede predicarse de las grabaciones destinadas a ser comercializadas.

3.2.2.1. Gralla

Instrumento musical aerófono de lengüeta doble y sección cónica de la familia de los oboes, fabricado en madera, en sus versiones más simples con aros metálicos y sin llaves. Dispone de siete orificios practicables. Su sonido potente lo hace especialmente indicado para acompañamiento de cortejos callejeros. Habitualmente va acompañado del tambor ejecutado por otro instrumentista.



Imagen 5. Varios modelos de *gralla*. Fotografía del autor

3.2.2.2. Cornamusa

La cornamusa propia de Cataluña que, en la actualidad, se ha difundido bajo la denominación de *sac de gemecs*. Dispone de receptáculo de piel para el aire que es insuflado en su interior a través del *bufador* (soplete), tres *bordons* (roncones) cuyo sonido se produce mediante lengüetas simples que dan un pedal con las notas Do-Sol-Do y un tubo melódico llamado *grall* (puntero) cuyo sonido se produce por vibración de una lengüeta doble, dando una octava más la sensible de la nota más baja. Entre otras denominaciones también se conoce como *manxa borrega* o el genérico *cornamusa*.

3.2.2.3. Fiscorno

Instrumento musical de viento metal, con válvulas y tubo cónico, de la familia de los *flugelhorns*. En Cataluña es utilizado principalmente en las coblas de sardanas, afinados generalmente en Do y con el pabellón o campana mirando hacia adelante. Fue introducido en Cataluña por las reformas de las antiguas formaciones de ministriles que culminaron en lo que hoy conocemos como *cobla de sardanas*, iniciadas, ya a principios

del siglo XIX por los Toron (padre e hijo) y el gran empuje de les dio Pep Ventura poco después.

4. ORIENTACIÓN TEÓRICA

En mi TFG planteé la siguiente desiderata: que su planteamiento teórico y metodológico pudiera ser una herramienta útil para el estudio antropológico de las activaciones patrimoniales. Pese a ello, no considero adecuado ver al antropólogo como un demiurgo que mueve a «sus» agentes y sujetos en el campo para hacer un planteamiento, ni por asomo, similar al de Evans-Pritchard en virtud del cual «los hechos sólo pueden ser seleccionados y ordenados a la luz de la teoría» (1969, p. 261).

El presente trabajo está íntimamente relacionado con el concepto de «patrimonio cultural» en el sentido *-ético* del término, dado que, como ocurre en otros campos diferentes a éste, la mayoría de sus agentes no lo usan aunque lo tienen perfectamente incorporado. Si la cultura, en el sentido antropológico del término, no es algo etéreo que esté flotando por los aires y que, en cierto momento, es aprehendido por las personas para ponerlo en juego, el patrimonio tampoco lo es. Concretando más aún, me atrevo a dudar que sea apropiado siquiera utilizar concepto de «patrimonio inmaterial», tan en boga últimamente tanto en círculos académicos como a nivel folk, por tratarse más una propiedad de la acción social¹⁰ que de algo realmente asible y transmitible. Una peligrosa reificación, a mi modo de ver.

Sea como fuere es aquí cuando cito, y no estará de más hacerlo, a Prat (1999, p. 88) para constatar que «cuando en los años setenta hablábamos de Folklore, en los ochenta de Cultura Popular y en los noventa lo hacemos de Patrimonio, nos estamos refiriendo a la misma realidad, al mismo objeto de estudio». De manera coincidente Velasco (2009) considera que «cultura popular tradicional» era una modernizada denominación de «folklore» mientras que «cultura inmaterial» era más próximo al concepto antropológico de «cultura». Todos estos entrecomillados son conceptos *-ético* que pasan, en el caso barcelonés, al campo como *-émics*. Hace un momento he dicho que «patrimonio» ha sido un concepto muy poco utilizado por los agentes que he estudiado pero, en cambio, sí han utilizado otros quizá menos glamurosos hoy en día como «cultura popular

¹⁰ Al hablar de «patrimonio inmaterial» como propiedad de la acción social lo hago inspirándome en Díaz de Rada (2011). Dicho autor insiste en que «Las culturas no son personas, las culturas son producidas por personas. La cultura es una propiedad de la acción de las personas, pero no es una propiedad de las personas.»

tradicional».¹¹ Queda claro, a mi modo de ver, que el aparato teórico que nos ofrece el «patrimonio cultural» es de plena aplicación para el caso estudiado, al menos en las etapas más recientes de la historia y es que, como veremos, nos encontramos ante una concatenación de activaciones patrimoniales

Cierto que sería un anacronismo imperdonable hablar de «patrimonio» y de «activaciones patrimoniales» en épocas anteriores al siglo XX. Entre dicho siglo y las primeras citas que hablan de gigantes median casi quinientos años que difícilmente se pueden, si no explicar, sí vislumbrar con la aproximación teórica «patrimonial» y es por ello que daré un enfoque más etnohistórico al problema dado que, como establecía Eric Wolf,

la antropología necesitaba descubrir a la historia, a una historia que pudiera explicar las formas en que el sistema social del mundo moderno llegó a ser lo que es, y que se esforzara por atribuir un sentido analítico a todas las sociedades, inclusive a la nuestra. (1994, p. 9)

Para intentar dar respuesta a las preguntas que me he formulado en la Introducción me parece claro, pues, que el enfoque tiene que ser procesual dado que, como constructo social que es, el patrimonio se construye (valga la redundancia), es decir, que no viene dado ni existe por sí solo. Como diría Cruces (1998), la construcción del patrimonio puede entenderse, más que como una fase terminal en la que se ofrece un producto ya acabado, como un proceso de intercambio en el que una diversidad de agentes negocia posiciones de valor e interés sobre lo que es o no digno de conservación y estudio. Eso no significa que el patrimonio sea un significativo vacío, una adscripción entera, arbitraria y socialmente determinada sino que, como Brumann (2014) me tomaré en serio la experiencia «patrimonial» de la gente aceptando la idea que alguna de las cualidades del patrimonio —como la antigüedad, rareza o procedencia— son realmente verificables aunque evitando considerar a tales cualidades como un valor intrínseco de objetos y prácticas así etiquetadas.

Para acercarme a este «valor» aludido hace un momento me serviré del trabajo de Díaz de Rada dejando claro de entrada que

¹¹ A ello contribuye, probablemente, que el propio ayuntamiento de Barcelona cuente en su organización institucional con un Servei de Cultura Popular (Servicio de Cultura Popular) o la Generalitat de Catalunya con la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural (Dirección General de Cultura Popular y Asociacionismo Cultural).

...el valor es una relación diferencial entre sujetos sociales concretos y localizados, que se traduce en asimetría por referencia a un espacio social de poder, y que se expresa por medio de múltiples vehículos en la práctica social, entre ellos, el lenguaje verbal. (2007, p. 121)

De la última cita destaco que el lenguaje verbal es nada más que sólo uno de entre los múltiples vehículos para expresar el poder en la práctica social aunque (posiblemente) el más relevante y extendido tanto por su impacto como la reestructuración cognitiva que puede implicar. Si, como reclama Díaz de Rada, debe tenerse en cuenta el poder, ya que éste es un condicionante clave para determinar el valor, habrá que buscar más vehículos para expresarlo. Es así como me decanto por analizar los «discursos» que se emiten en el campo del modo propuesto por Hall:

Los discursos son formas de referirse a, o de construir el conocimiento sobre, un tópico o práctica particulares. Un conjunto (o formación) de ideas, imágenes y prácticas que proporciona formas de hablar sobre, formas de conocimiento de, y conductas asociadas con un tema, actividad social o lugar institucional particulares en la sociedad. Estas formaciones discursivas, como se las conoce, definen lo que es o no apropiado en nuestra formulación y nuestras prácticas en relación con un tema o lugar particulares de actividad social; qué conocimiento es considerado útil, relevante y «verdadero» en dicho contexto; y qué tipo de personas o «sujetos» encarnan tales características. (2011, p. 60)

A partir de aquí pretendo construir una parte de la explicación con los conceptos de «encantamiento», «desencantamiento» y «reencantamiento» conceptualizados por Hernández (2008) así como el que considera al patrimonio como «zombi de la modernidad» y esto tiene mucho que ver con el «exotismo en casa» que he mencionado más arriba.

Conviene señalar, dado que ha sido invocada en el postulado de Hernández y aparecerá no pocas veces durante el trabajo, que debemos entender como «modernidad», y más concretamente la «modernidad tardía» desde la propuesta de Appadurai y su «modernidad desbocada» que, según el prologuista, Hugo Achugar, “la modernidad es vista como entrando en una nueva etapa donde grandes flujos reestructuran la vida de las sociedades en el conjunto del planeta, en particular, el flujo migratorio y el de la información. Pero donde, además, *el trabajo de la imaginación* se ha vuelto central.” (2001, p. 11)

Volviendo al antes mencionado reencantamiento se hace presente de manera especial en la visión leachiana del ritual (Leach, 1970). Agentes y sujetos de este campo crean nuevos y reformulan antiguos rituales para dotar de sentido a su actividad. En definitiva,

se reencantan, revolviéndose contra la lógica racionalista impuesta desde el gobierno municipal en función del color que éste tenga, cuando se niega a participar en ciertos actos que declara como «religiosos».¹²

Otro aspecto fundamental para el estudio no sólo del problema que he elegido, sino para toda la fiesta en general, es el económico que demasiadas veces ha sido obviado por investigadores de todo tipo de este ámbito. Aunque podría estudiarse desde una multitud de puntos de vista, he elegido hacerlo desde la perspectiva de Karl Polanyi y su concepto de «incrustación». Aunque no es mi intención hacer un análisis económico al estilo del sabio vienés, sí me sirve como metáfora para dar cuenta de cómo la actividad económica se ha querido separar de la institución en los últimos decenios por intereses del poder y la cooptación que éste ha hecho de las clases subalternas. Esta incrustación se puede ejemplificar mediante la constatación de cómo algunos agentes del campo han trocado de «activistas» más o menos románticos a «gestores culturales» que han hecho de su actividad altruista su sustento económico, en todo o en parte.

5. METODOLOGÍA

El presente trabajo se fundamenta en cuatro pilares: la observación participante, las entrevistas, la bibliografía y el material de archivo.

Sería de esperar que un TFM incluyera no pocas horas de observación participante más o menos programadas exprofeso pero, como he señalado al principio de la introducción, corren malos tiempos para la etnografía al uso y ha habido ocasiones contadísimas para poder ver en acción a los Gegants de la Ciutat. Como en tantos otros sectores, la pandemia ha causado estragos en sus apariciones en público debido a las precauciones sanitarias. Aun así, mi experiencia en el campo, ejerciendo como músico de la comparsa desde 2009 y hasta la actualidad, me ha permitido «vivir desde dentro» la práctica totalidad de eventos en que ésta ha participado en los últimos once años, no sólo interpretando la música que hace bailar a las figuras sino conversando con los portadores, compartiendo mesa con ellos, escuchando sus conversaciones y pasando largas horas esperando el turno de actuar en inacabables concentraciones de gigantes. Previo a estos años tengo que remarcar también mi actividad como intérprete de música «tradicional» desde 1993, amenizando un sinfín de bailes, danzas y comparsas de todo tipo, dentro y fuera de Barcelona, con lo cual puedo gozar una visión amplia de los

¹² Por ejemplo, en las fiestas de la Mercè de 2015 el oficio religioso de la patrona ni siquiera apareció en el programa oficial y la alcaldesa no acudió al mismo esgrimiendo la “laicidad” del equipo municipal (Blanchar, 2015).

múltiples modos de vivir la fiesta y, más concretamente, la música que se toca en tales eventos.

Es aquí donde me apresuro a aclarar que intentaré solventar los problemas epistemológicos y metodológicos que puede suscitar mi doble posición de etnógrafo y de agente mediante la técnica, poco habitual pero útil para el caso, del desdoblamiento. Por una parte, utilizaré la primera persona del singular para referirme a mí, el estudiante Àngel Vallverdú Rom, quien ha realizado este estudio, interpretación y redacción, mientras que para dar cuenta de mi experiencia utilizaré la tercera persona del singular para referirme a un personaje inventado, que se llamará Andreu Roca, mi heterónimo que actuará como un informante como cualquier otro. Creo que de este modo será más fácil discernir qué tipo de discurso se está emitiendo en cada momento.

¿Acaso es esto una autoetnografía? Es lógico y lícito preguntárselo y no acabo de estar seguro de que lo sea. Entendemos por autoetnografía «tradicional»

una estrategia metodológica de investigación cualitativa, que se enfoca en el análisis de un discurso focalizado en el *yo*¹³ y localizado en un hecho significativo del pasado. Lo anterior pone en relieve el lugar que ocupa el científico en contextos de producción de conocimiento, y es a través de la creación de textos altamente personalizados y reveladores en donde el investigador cuenta relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural (Luévano, 2016, p. 4)

Lo que me hace dudar es el énfasis en la focalización en el *yo* dado que lo único que pretendo, a nivel metodológico, con esta técnica es simplemente aprovechar el conocimiento etnográfico adquirido por mi experiencia, o sea, trasladar la observación participante en el tiempo. Dicho de otro modo, se trata de anotar en el diario de campo de una etnografía «actual» observaciones llevadas a cabo no pocos años atrás con la intención de que enriquezcan un análisis que, si las deja de lado, perderán mucho de su valor.

El segundo pilar metodológico, las entrevistas, necesita de pocas presentaciones. Entendida como una «situación intencionalmente producida por el etnógrafo para obtener discurso verbal» (Díaz de Rada, 2011, p. 84) remarco que se ha obtenido discurso de múltiples fuentes. La importancia de este tipo de discurso radica en la posibilidad de obtenerlo individualizadamente, de forma dialógica e intersubjetiva «para extraer una idea de diversidad de puntos de vista» (Velasco y Díaz de Rada, 1997, p. 218). Todas se han llevado a cabo con total libertad, comprendiendo a la muestra intencional no probabilística desde encargados de la dirección de la cuadrilla de los

¹³ Cursiva en el original.

Gegants de la Ciutat a *flabiolaires* vivos que han actuado individualmente con la comparsa, pasando por responsables municipales de festejos o portadores de gigantes.

Las preguntas que se formularon fueron elaboradas *ad hoc* para cada uno de los entrevistados, teniendo en cuenta su situación en el campo y la relevancia de los conocimientos que cada uno de ellos podía aportar y tenían que ver, naturalmente, con las categorías analíticas que yo suponía que iban a aparecer en cada una.

Todas estas entrevistas se han realizado en un clima de confianza mutua y de interés por el trabajo que he llevado a cabo. Se produjeron en lugares variopintos, pudiendo ir desde la terraza de un bar a domicilios particulares y no pocas de ellas mediante llamada telefónica o videoconferencia en los momentos álgidos de pandemia para salvaguardar la salud de los informantes (y la mía propia).

El resultado ha sido que se han llevado a cabo un total de 9 entrevistas (ver anexo 1), todas individuales excepto una de ellas en que se trabajó con dos informantes a la vez, a personas diferentes que se han grabado en formato digital en su totalidad. Todas las personas entrevistadas han ofrecido el consentimiento informado para ello y ninguno de ellos ha solicitado permanecer en el anonimato.

El tercer pilar, la bibliografía, se ha centrado en publicaciones sobre gigantes, especialmente aquellas dedicadas a la comparsa objeto de este estudio intentando manejar materiales cuanto más cercanos a la actualidad mejor y que ofrecieran unas mínimas garantías de fiabilidad no tanto en las interpretaciones vertidas en ellas sino sobre informaciones primarias. Aun así, no se han desdeñado publicaciones más añejas, como alguna de Joan Amades anterior incluso a la Guerra Civil. En lo que respecta a bibliografía específica sobre el *flabiol i tamborí* y sus intérpretes, aunque mucho más escasa que la producida con respecto a comparsas de gigantes, sí que debe considerarse, a mi entender, de mayor rigor científico por haber sido producida en los últimos años por voces más que autorizadas en la materia que han publicado en revistas científicas de intachable recorrido.

Finalmente, la información archivística ha resultado clave para producir datos e interpretaciones de índole etnohistórica. Cierto que muchos de estos datos habían sido ya publicados, algunos en múltiples ocasiones, pero también lo es que han sido casi siempre más citados que leídos. Una revisita a las fuentes originales me ha permitido su lectura a una nueva luz que permite producir no pocos datos que habían sido pasados por alto hasta ahora, y que son de sumo interés para el problema que nos ocupa. En honor a la verdad, tengo que aclarar que aún queda mucho por hacer en este sentido

dado que existen muchas fuentes inexploradas por múltiples razones (que van desde la falta de catalogación hasta una ocultación interesada) y que no me ha sido posible explorar con más intensidad por las restricciones en el acceso a archivos debido a las medidas sanitarias de contención de la pandemia.¹⁴

6. ANÁLISIS

6.1. Los Gegants de la Ciutat de Barcelona: un campo polifacético

6.1.1. Los Gegants como símbolo

El anexo III del *Protocol festiu de la Ciutat de Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 101) establece que algunos de los elementos del Seguici Popular de Barcelona (básicamente los Gegants de la Ciutat y el Àliga de la Ciutat –otro elemento de la imagería festiva municipal–) deben participar por su simbolismo en actos de protocolo en los que se exija su presencia tales como grandes eventos, recepción de personalidades y jefes de estado por su marcado papel de representación de la ciudad.

No es ésta la primera vez en que se constata la importancia simbólica de los Gegants de la Ciutat. De hecho, existe la creencia ampliamente difundida de que hacia 1910, el ayuntamiento hizo suya la propuesta del eminente poeta Joan Maragall proclamando que los gigantes son propiedad de los niños y las niñas de Barcelona sin que exista documentación que avale tal promesa. Según se cuenta, Maragall empuñó la bandera alzada por la chiquillería de la ciudad que protestó enérgicamente hasta en dos ocasiones (hacia finales del siglo XIX) ya que, por varios motivos, el ayuntamiento no dispuso su aparición callejera durante la festividad de Corpus (Carbó, 2011).

No hay duda que los gigantes son un polo de atracción importante para los niños y el poder, municipal o cualquier otro, es plenamente consciente de ello.

Si hay algo que los símbolos precisan para existir y a su vez generan es la complicidad humana, la coparticipación, en definitiva, la acción social, a partir de la cual se construye el consenso y el disenso que produce el símbolo y con él su poder y eficacia. (Velasco y Sama, 2019, p. 15)

Como símbolos que son, los gigantes condensan cantidad de significados que, algunas veces, se hacen patentes a simple vista y otras no. Sabemos ya, acabamos de verlo,

¹⁴ Vaya desde aquí mi agradecimiento y reconocimiento para todos los profesionales de los archivos que me han brindado todo lujo de facilidades durante mis horas de consulta, a pesar de las dificultades en el desempeño de su labor.

que los Gegants de la Ciutat incorporan de un tiempo hacia aquí el significado de «infantil» pero, con sólo ver las figuras, se nos muestran muchos más como, por citar algunos, «antiguo» por la indumentaria medieval que visten hoy en día; «poderoso» por su altura y los atributos reales; «rico» por su indumentaria y atributos reales de nuevo y «benigno» por el semblante pacífico. Pero hay más: de unos pocos años hacia aquí ha sido costumbre poner nombre a los gigantes, costumbre que se llevaba a cabo en contadísimos lugares antes del siglo XX. En la actualidad representan a Jaime I de Aragón y su esposa Violante de Hungría (*Jaume i Violant*), igual que sucedió (pero sólo él) en varios momentos del siglo XIX y principios del XX. A nivel simbólico ya es un dato importante porque refleja las épocas «gloriosas» del poderío militar y económico de la Corona de Aragón, uno de cuyos centros principales, por no decir el principal, era precisamente Barcelona, del mismo modo en que, acabada la Guerra Civil, adoptaron la personalidad de los Reyes Católicos (Isabel y Fernando) igual que lo hicieron gran cantidad de gigantes catalanes, en concordancia con el momento político. Otra denominación a destacar, y que no me atrevo a asegurar si fue promovida por el ayuntamiento, la prensa o simplemente por la voz popular, es el *Hereu* y la *Pubilla* (el Heredero y la Heredera), instituciones ambas promovidas por la visión tradicionalista y católica del movimiento de la *Renaixença* que los idealizó como símbolo de la reproducción social del campesinado catalán.

Volviendo al campo de la imagen, y sin entrar en profundidad por ahora ya que dedicaré el epígrafe 8.1. a tratarlo con más detalle, es obligado señalar que los Gegants de la Ciutat, como tantos otros en Cataluña, han cambiado de apariencia en infinidad de ocasiones, habiendo sido valerosos guerreros cristianos, nobles consejeros de la ciudad, ricos comerciantes, poderosos emperadores bizantinos, aguerridos moros o incluso reyes con modernísimos vestidos de corte gaudiniano.

Todo esto nos habla de la eficacia simbólica de los gigantes y cómo, en tanto que símbolos, son relevantes ya que importan a la comunidad. Son, pues, significativos. Para ejemplificar la eficacia simbólica es fácil remitirse a lo dicho anteriormente sobre la moda femenina (ver Imagen 6) o la corta vida que tuvieron los atuendos modernistas de los gigantes (Imagen 7) creados en 1999 que, tras una agria polémica entre sectores «tradicionalistas» y «renovadores» –que Andreu Roca recuerda haber vivido– provocaron que fueran retirados prematuramente en 2005.



Imagen 6. Gegants de la Ciutat con el flabiolaire Tomàs Bosch en primer término. Arxiu Joan Amades de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya.



Imagen 7. Gegants de la Ciutat con atuendos modernistas. Fuente: www.vilaweb.cat

6.1.2. Los Gegants como actividad económica

Naturalmente que mover un gigante significa mover, de una forma u otra, los engranajes del intercambio. Salta a la vista que la simple existencia de estas figuras ha requerido pagar dinero (a un artesano) para ser construidas; que para que luzcan con un mínimo de decoro es necesario pagar a sastres, modistas y peluqueros, etc., y así tantas cosas. Pero en el contexto cultural de nuestros días hay actividades relacionadas con ellos que parece intolerable que sean remuneradas. Me refiero a los portadores y a los músicos

de los gigantes y me centraré en estos dos casos para no alargar excesivamente el discurso y por ser particularmente ilustrativos de lo que deseo reflejar.

Decía Polanyi (1942, p. 56) que la organización de la economía es en primer lugar un proceso incrustado en instituciones económicas y no económicas. Si tomamos a los Gegants de la Ciutat como institución, veremos que el trabajo de moverlos, de hacerlos bailar, ha sido durante siglos remunerado, por lo menos a partir del XVIII, tal como lo atestiguan varios recibos de la época. En uno de ellos, fechado en 1715, consta que todos los años se pagaba a estibadores –presumiblemente agremiados– la cantidad de diez sueldos por llevar a los gigantes y la *víbria* (Carbó, 2011, p. 109). Otros que he podido consultar yo mismo en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), atestiguan la misma práctica en 1726, también citado por Carbó (íbid.)¹⁵. Es decir, que esta manera de proceder tuvo una perdurabilidad nada desdeñable. El último documento citado, además, incluye el pago al *tamborino*, el músico, por un importe de dos libras (una por la procesión de Corpus y otra para la de San Sebastián). Si tenemos en cuenta que se pagaron a la cuadrilla, capitaneada por el estibador Joseph Bila, cinco libras por procesión y que, como veremos a continuación, eran diez u once porteadores más el músico, las cuentas salen pronto para ver que éste último estaba mejor pagado que el resto de sus compañeros. Posteriormente, entre 1744 y 1756 se siguen pagando anualmente por el trabajo de transportar a los gigantes, dragón y *víbria* la suma de 16 libras que incluía el estipendio del músico.¹⁶

Sabemos del número de personas encargadas del trabajo de mover a los gigantes por los recibos que se pagaron en esos mismos años¹⁷ a zapateros ya que era costumbre, y todavía hoy en muchos lugares, que el Consejo Municipal corriera con el gasto de suministrar calzado incluso al músico.

Pero nos queda todavía un dato, tanto o más, interesante: además de sueldo y calzado a porteadores y músicos, el Consejo municipal gastaba no poco dinero en vestir decorosamente al tamborino.¹⁸ Por ejemplo, en 1750 se gastaron 17 libras y 12 sueldos por aproximadamente 22 varas de ruán rojo para vestir al gigante y al tamborino.¹⁹ Dos años después se gastaron nada más y nada menos que 30 libras para vestir únicamente al músico.²⁰ En 1759 fueron 88 libras, 6 sueldos y 2 dineros por vestir de damasco

¹⁵ AHCB 1D.XXI-19/1.16.

¹⁶ AHCB 1D.XXI-19/13 a 1D.XXI-19/18

¹⁷ AHCB 1D.XXI-19/12.1.6; 1D.XXI-19/15.5; 1D.XXI-19/18.3.1

¹⁸ *Tamborino* es la denominación que, durante siglos y por metonimia, ha servido para designar al músico individual de flauta-y-tambor en catalán, castellano, francés (*tambourin*) o inglés (*taborer*).

¹⁹ AHCB 1D.XXI-19/1.16.

²⁰ AHCB 1D.XXI-19/12.1.2.

carmesí y blanco al tamborino y al gigante.²¹ Vemos que, ya en aquella época, no se trataba de pagar solamente a un músico, un profesional en cualquier caso, sino que debía presentarse en público de una forma no sólo decorosa sino casi lujosa. Queda claro que el poder municipal ya emitía por aquel entonces un discurso a través de dotar a quienes ostentaban una de las más altas representaciones de la ciudad de una imagen muy cuidada y poderosa.

En los años anteriores a la II República sabemos que

...una cuadrilla de estibadores dirigidos por un tal Feló, conocido nuestro, cobraba veinticinco duros por la empresa. Estaba obligado a hacer la pasada de los Gigantes la vigilia del Corpus (...) Tenía que hacer una visita a las autoridades, concurrir a la procesión de Corpus y a todas las de la octava en que la ciudad prestaba los gigantes. Además, por su cuenta, la cuadrilla podía dar los paseos que deseara y dedicarse a la cuestación, que en todos los actos le era permitida e iba en provecho suyo. (...) La empresa daba el rendimiento suficiente al Feló para poder vivir todo el año. (Amades, 1934, p. 20)

Y, además, llegaban a recoger nada más y nada menos que unas 3000 pesetas de la época con lo que recaudaban con la cuestación en la temporada de procesiones de Corpus (Íbid., p. 21).

Sabemos que, hasta los años ochenta del siglo pasado, la actividad era lucrativa y se explica, en buena parte, por el derecho ya mencionado, y que ha llegado a ser imagen icónica, de llevar a cabo una cuestación *–passar la barretina–* (Imagen 8) durante los actos en que participaban.

La entrevista con Josep Lluís Esteras, que había militado en la cuadrilla de un tal Joan Valls, encargada de las apariciones de los Gegants de la Ciutat hasta 1980, resultó muy esclarecedora ya que dio, una vez más, testimonio de cómo la circulación de cuadrillas entre comparsas de gigantes no sólo era una constante sino un lucrativo negocio como hemos visto antes. Esteras se inició en la *gigantería* con la recuperación de la comparsa de la parroquia del Pi, en 1960, siendo en aquel momento un niño enrolado en la catequesis y asociaciones parroquiales. A él, y a sus jóvenes compañeros, se les encargó *passar la barretina* al grito de «*Tirin! Tirin pels gegants! Que ara ballaran!*»²² En los primeros compases de la activación del Pi no se disponía de cuadrilla propia para conducir a los gigantes, con lo cual, el organismo encargado de la comparsa contrató un par de años a portadores de la población de Solsona, con quien la parroquia

²¹ AHCB 1D.XXI-19/18

²² «Echen! Echen para los gigantes! Que ahora bailarán!»

mantenía relaciones por varios motivos.²³ Posteriormente el ayuntamiento encomendó a la cuadrilla encargada de conducir a los Gegants de la Ciutat que se ocupara también de los del Pi. Con el paso de los años los chiquillos del Pi crecieron y algunos de ellos, como Esteras, se enrolaron en la cuadrilla de Joan Valls y quedó unificada para ocuparse de ambas comparsas. Como en cualquier otra circunstancia, la cuadrilla debió tener sus altos y sus bajos pues, los años en que no había suficientes efectivos, se hacían venir de la cercana ciudad de Mataró para reforzarla.²⁴ Pero los años en que sí había suficientes porteadores la cosa debía ser diferente ya que Esteras afirma que su cuadrilla había sido contratada en otros lugares como Terrassa, Granollers, Manresa, Martorell o Igualada, que disponían de gigantes, pero no de porteadores.



Imagen 8. Gigantes de la basílica de Santa Maria del Mar a finales del siglo XIX. Algunos porteadores posan simulando hacer cuestación. Arxiu Joan Amades de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya.

²³ Uno de ellos fue que Manel Caserras, de Solsona, hubiera sido el encargado de restaurar las figuras del Pi.

²⁴ Debían ser los mismos que refiere Carbó (2011, p. 122), que también eran contratados en lugares como su propia localidad, Granollers, Sant Celoni o Arenys de Mar.

Otras voces me han hecho saber que llegó a haber algún altercado con otra cuadrilla de Barcelona, en competencia con la de Mataró, en el que, según parece, brillaron las navajas. Sea cierto o no, interesa ver cómo existía una competencia por ocupar el puesto y cómo el relato trasciende al resto de la comunidad, ya sea como verídico o como leyenda.

En cuanto a los *flabiolaires*, Amades nos dice que

Para la contratación del *flabioler* había dos tipos de trato: a sueldo fijo o a la parte; en el segundo caso, él y los portadores se repartían lo que habían recaudado; pero el *flabioler* cobraba una parte y media, pues su trabajo era considerado de mayor mérito. (Amades, 1934, p. 20)

Del *flabiolaire* Quirze Perich conocemos, gracias a Mitjans i Soler (1987, p. 25), que en 1969, último año en que participó acompañando a los gigantes del Pi y/o de la Ciutat (recordemos que, en realidad, el funcionamiento de ambas era como una única comparsa), ganó 1400 más otras 514 pesetas por la cuestación en el Corpus de Barcelona y 1300 (no consta cuestación) por las fiestas de la Mercè.

Jordi León, *flabiolaire* sucesor de Perich en los Gegants de la Ciutat, facilitó amablemente una información relevante en el sentido económico de su actividad como puede a continuación:

- 1971. Corpus: 3 actuaciones a 500 ptas c/u + 135 ptas de la cuestación.
- 1975. Corpus: 2500 ptas por la víspera + 1200 ptas por la mañana del día de Corpus + 2500 ptas por la procesión (no consta cuestación).
- 1975. La Mercè: 2500 ptas por la mañana + 500 ptas de la cuestación + 2500 ptas por la tarde.
- 1979. Corpus: 3000 ptas miércoles por la mañana + 3000 jueves por la tarde (no consta cuestación).
- 1979. La Mercè: 4000 ptas por sesión de tarde (Cabalgata?).

Si tenemos en cuenta, por ejemplo, que tal como me hizo saber León, en 1975 acostumbraba a cobrar unas 500 pesetas por una *ballada* de sardanas llegamos a la conclusión, reconocida por él mismo, que el trabajo de músico de los Gegants de la Ciutat era, al menos en aquellos años y no pocos anteriores, bien remunerado.

En 1979 León dejó la comparsa, no por gusto sino porque, a partir de 1980, se le deja de contratar por imposición del ayuntamiento debido a la incompatibilidad con su puesto como funcionario en la Banda Municipal.

Los nuevos aires de reactivación festiva que corrían por Cataluña a partir de la muerte de Franco produjeron un auge del voluntarismo que dejó en entredicho la participación a título lucrativo en las comparsas festivas. Todo esto, claro está, con el beneplácito de las administraciones públicas que las pusieron bajo su control a base de «repartir» subvenciones.

Es a mediados de los ochenta cuando se quiso dar un giro al «modelo festivo» barcelonés (del que me ocuparé más adelante) y en 1984 la Coordinadora de Gegants de Barcelona se hizo cargo de los Gegants de la Ciutat mediante una gestión delegada. Como creen la mayor parte de los entrevistados, los Gegants venían de unos años «muy negros» por dejadez municipal para con ellos y por una visión más «renovadora» de quienes diseñaban las fiestas populares que los relegó a un segundo plano frente a la pujanza de nuevas comparsas. La gestión de la Coordinadora les dio nueva vida, pero con cambios. Uno de los más relevantes fue la desaparición de porteadores «mercenarios», como gustan de usar varios de los entrevistados e incluso algún autor (Carbó, 2011).

Algo similar sucedió con la música que acompañaba a los Gegants. Ya fuera pagado directamente desde las arcas municipales o subcontratado por las sucesivas cuadrillas que cerraban acuerdos con el ayuntamiento, el *flabiolaire* siempre cobraba y, a decir verdad, acostumbraba a ser el mejor pagado de todos cuantos participaban en sus actuaciones. Según relataba el gestor cultural Xavier Cordermí, que durante mucho tiempo ha organizado las fiestas populares por cuenta del consistorio barcelonés, en los años ochenta, siguiendo la moda del momento, se contrataban grupos de *grallers* de renombre. Eso quiere decir que también se les pagaba, pero la plétora de formaciones musicales que corrían, y corren, desinteresadamente el territorio tocando detrás de unos gigantes proyectaba sobre ellos una imagen nada deseable. Esta imagen persiste hoy en día, tal como destacaban los miembros del grupo Els Perdigots, actuales músicos de los Gegants de la Ciutat. En efecto, muchas comparsas de gigantes valoran más la «buena voluntad» que la calidad musical, habiéndose contagiado a no pocos políticos quienes, según ellos, les «ningunean» a menudo haciéndoles salir a tocar más rato del necesario para evitar eventuales «desequilibrios» entre el servicio pactado y lo que se cobra o bien el fuerte regateo con «pocos modales» al que son sometidos por parte de técnicos municipales.

Es precisamente uno de los miembros de Els Perdigots, Marc Riera, quien resume bien las dinámicas salariales no sólo de los *flabiolaires* sino de buena parte de los músicos del ámbito «tradicional» en los tiempos más recientes

...la media para pagar a un músico tradicional que se pretenda profesional [a finales de los años noventa del siglo pasado] —especialmente en la música callejera— era de 15.000 a 20.000 pesetas netas (90 a 120€). Desde entonces la gran lucha ha sido poder mantener la cifra de 100€ netos en este ámbito. En los últimos años, poder estar dados de alta en la Seguridad Social en las actuaciones ha sido un avance, pero la lucha para no bajar de los 100€ netos en este ámbito concreto, veinte años más tarde (!), continúa siendo el pan nuestro de cada día. (...)

Además, de año en año los incrementos de impuestos y el coste de la vida se continúan repercutiendo en el músico y la mayoría de organizadores se desentienden del problema. Si a esto le sumamos la competencia desleal de los músicos que revientan precios y no se dan de alta en la SS, llegamos a un desmantelamiento del oficio. (Riera, 2020)

Es en este momento cuando, a mi modo de ver, toma más relevancia el planteamiento de Polanyi (1992) ya que, paradójicamente, desde una loable posición voluntarista —altruista— se pretende deslindar una institución de una actividad económica «incrustada» en la ella. A mi entender, este voluntarismo es el fruto del capitalismo tardío, una especie de desencantamiento, en el sentido weberiano del término, por parte de los actores que estaban adquiriendo protagonismo en ese momento, los voluntarios, que se reencantaban alzándose inconscientemente contra la práctica económica que contaminaba, a su entender, la pureza de aquel bien común que era la fiesta o el «patrimonio cultural», aunque sea un anacronismo utilizar este término en aquellos años. Y, dialécticamente, esta posición fue apropiada y reelaborada por quienes detentan el poder, económico y político, para usarla en beneficio de las instituciones que representaban.

Continuando con un sucinto análisis de corte weberiano sobre la que podríamos considerar como economía política de la música en los gigantes hago notar que, a partir del advenimiento de los gobiernos municipales posfranquistas, se ha entrado en una *jaula de hierro* forjada por la progresiva racionalización y burocratización, introducida por dichos poderes. ¿De qué otra forma podría explicarse que un músico de la categoría y con las capacidades de Jordi León tuviera que dejar de prestar sus servicios en la comparsa? Andreu Roca recuerda haber cobrado las actuaciones durante muchos años (hasta finales de la primera década del presente siglo) en efectivo o con cheque (mejor metálico para evitar facturas) al finalizar las actuaciones incluso si el contratante era un ayuntamiento. Hoy en día esto es casi impensable dado el control férreo impuesto por la inspección de la Seguridad Social y Hacienda que hace prácticamente inviable cobrar un *bolo* sin la correspondiente factura, con sus cotizaciones sociales y retenciones a

cuenta del IRPF. Desde luego que esto tiene su lado positivo (a todos nos gusta cobrar un sueldo cuando estamos de baja laboral).

No sólo eso sino que, en mi opinión, la *jaula* tiene su cerrojo con las políticas de subvenciones que he apuntado anteriormente. Hoy en día

El asociacionismo es a la vez salvación y perdición para muchos elementos festivos. Erigirse en entidad quiere decir entrar en la rueda de un círculo vicioso: a menudo, no hay más remedio cuando hay que sostener aquella actividad festiva de valor local. (...) Porque sin los papeles y la forma organizativa de una asociación no hay sustento público. (Vallverdú y Vilarrúbias, 2014, p. 46)

Y si nos referimos a los años ochenta, que es cuando el poder municipal barcelonés acaba por delegar la gestión de la comparsa en una coordinadora reservándose, eso sí, amplias cuotas de poder de decisión, como en tantos otros lugares y situaciones

Queda claro que existía un interés recíproco entre los grupos festivos y el mismo poder político para que cristalizara un nuevo orden asociativo, aunque con intenciones diferenciadas. Los unos para poder ejercer un control más próximo y afinado sobre los segundos; los segundos para poder presionar y obtener recursos de los primeros. Todo esto, claro está, conjugado con otras intencionalidades y connotaciones, conviene no olvidarlo. (Vallverdú y Vilarrúbias, 2014, p. 47)

6.2. Los Gegants como víctimas de la modernidad tardía

Un análisis diacrónico de lo ocurrido en la comparsa en los últimos cincuenta años nos servirá para profundizar en cómo se han encadenado una serie de dinámicas de desencantamientos y reencantamientos que han dado como fruto distintos productos culturales basados en un mismo principio funcional: el de realzar las fiestas.

A partir de 1957 el alcalde Porcioles reactivó las fiestas de la Mercè (virgen patrona de la ciudad) que, desde el final de la Guerra Civil habían quedado relegadas a los actos estrictamente religiosos. Como apunta el estudioso de las fiestas barcelonesas, Jordi Pablo, Porcioles las recuperó para convertirlas en una fiesta de otoño internacional como un modelo de Carnaval (prohibido durante la Dictadura) en la que aprovechó para hacer propaganda e inauguraciones varias. Uno de los actos centrales de dichas fiestas pasó a ser, y lo es aún, la *Cavalcada* (Cabalgata) aunque por aquel entonces tenía un formato de desfile de carrozas (Cia, 2017). En los últimos años del *porciolismo* y primeros de la Democracia la *Cavalcada* dio un giro hacia los gigantes, aumentando su presencia en la misma pero, paradójicamente, y como ha quedado dicho más arriba, el descuido hacia la comparsa municipal iba haciendo mella en su imagen.

Quien fuera jefa del Servicio de Fiestas y Tradiciones del ayuntamiento, Marta Tatjer, fue la encargada de dar una especie de giro copernicano a las fiestas de la Mercè entre 1978 y 1984. Según manifestó ella misma, reinventó la ciudad y para hacerlo se sirvió de las fiestas patronales diseñando una fiesta nueva con una estética diferente y sentenciado: «Yo incorporo la cultura con mayúsculas a la fiesta popular» (Ajuntament de Barcelona, 18-09-2019).

La inmodestia de Tatjer es directamente proporcional a su capacidad, efectivamente, de cambiar las cosas y de incorporar formas culturales novedosas a unas fiestas que, si hacemos caso a los testimonios entrevistados, en aquel momento olían más a naftalina que a nuevo. En estas condiciones, no nos debe extrañar que los Gegants de la Ciutat pasaran por tiempos complicados, máxime cuando Tatjer tuvo la idea de «renovar» la comparsa municipal. Pese lo extenso de la cita, me permito reproducirla casi íntegramente por cuanto tiene de jugoso e ilustrativo:

Yo no quería hacer unos gigantes como los que se hacen ahora, que me da vergüenza. Repiten lo que se hacía hace trescientos años. Barcelona no es eso, Barcelona es la capital y se tiene que buscar otra estética que sirva para la misma función. (...) Hice la Comparsa Picasso [Imagen 9]. Y eran los gigantes del Ayuntamiento de Barcelona. Por favor, salgamos de esta estética de cartón piedra de hace trescientos años. Claro, yo fui mucho más contemporánea. (Ajuntament de Barcelona, 2019).



Imagen 9. Comparsa Picasso de Barcelona. Fuente: www.escenografia.com

Está claro que, en estas condiciones, los Gegants de la Ciutat lo tenían muy difícil para seguirse pareciendo a lo que habían sido hasta entonces. Y más aún cuando, a finales

de los años setenta, desapareció la procesión de Corpus, la fiesta más importante de la ciudad durante siglos, y con ella la aparición de los gigantes. Los cambios políticos y sociales de la época, junto a las recomendaciones y disposiciones del Concilio Vaticano II provocaron que la exaltación eucarística del Corpus Christi y todo su aparato se viera reducido a la mínima expresión en la mayor parte de Cataluña. El desencantamiento de aquello que oliera a *ancien régime* había llegado a su cénit. Tanto, que parecía que ni la propia Iglesia Católica se lo tomara muy en serio. Acababa de instaurarse un nuevo «modelo festivo» que dejaría una profunda huella en las fiestas barcelonesas, pero eso no sería óbice para que fuera impugnado, como veremos a continuación.

6.3. Los Gegants reactivados

Xavier Cordoní considera que el modelo de la época Tatjer tenía su vertiente positiva ya que promovía «valores» para que la ciudad se convirtiera en más innovadora e integradora, como siempre ha sido, según su parecer. Ahora bien, lo cortés no quita lo valiente y, a mediados de los ochenta, un nuevo grupo de personas, entre los que deben contarse él mismo o el actual director de Cultura Popular del Institut de Cultura de Barcelona, trabajaron para cambiar ese modelo festivo. Se trata de personas procedentes de la militancia en asociaciones y comparsas de lo que, por aquel entonces, se denominaba «cultura popular». Cordoní ilustra la procedencia e ideología de estas personas explicando su propio caso, el de un vecino del antiguo barrio llamado Plaça Nova, en los aledaños de la Catedral, que vivía en una «anomalía»: un barrio que había sido aniquilado y destruido por los bombardeos de la Guerra Civil y por la especulación; un barrio con unas tradiciones «como un pueblo». Le causaba fuertes contradicciones que algunas personas que ya no vivían en el mismo se dedicaran a celebrar las fiestas de aquel barrio que ya no existía. De joven se apuntó a la comisión de fiestas y eso le llevó a hacer palpable el hecho de que ahí había existido un barrio, una comunidad, tan sólo 50 años antes. Esto se condensa en la militancia, resistencia y resiliencia por mantener vivo ese sentido de comunidad. A partir de esta experiencia cree firmemente que Barcelona tiene una «identidad», una personalidad desconocida por muchos de los mismos barceloneses y, para él, la «cultura popular» ha sido una herramienta para promoverla. Ha trabajado para reinventar o crear una personalidad, una «barcelonidad» que se desconoce. Dice que la ciudad se asienta en una modernidad, en un cosmopolitismo que niega unas bases (identitarias) que él cree que sí existen y se ha dedicado a buscarlas y a reivindicarlas. Unas raíces «quemadas por mil tanques» y él las ha querido hacer aflorar.

Sobre estas bases ideológicas se trabajó para instituir un nuevo modelo festivo que empezó a construirse a partir de un nuevo cortejo que incluyera a toda una serie de comparsas con bagaje histórico, la reintroducción de fiestas que llevaban décadas desaparecidas, como las de Santa Eulàlia (12 de febrero) patrona de la ciudad durante siglos hasta que la virgen de la Mercè le arrebatara el título y la relegara a copatrona o la recuperación de la procesión del Corpus Christi que, como se ha dicho, dejó de llevarse a cabo a finales de los setenta.

Cordomí es explícito a la hora de explicar el *modus operandi*: «Trabajábamos con lo que teníamos y lo que no teníamos nos lo inventábamos». Fue más un trabajo de recreación e invención que de búsqueda e investigación; se «tiraron millas». La reflexión sobre el nuevo cortejo festivo fue llevada a cabo con las agrupaciones, asociaciones y federaciones, pero impulsada y guiada por el ayuntamiento, a través de él mismo y de Francesc Fabregat, que empezaron a trabajar en el departamento de Fiestas (despacho de Tradiciones) en 1985. El hecho de redactar un protocolo no era suficiente sino que también tenía que haber una *mise en scène* adecuada, con buenos artesanos para restaurar las piezas, vestuario adecuado para los portadores, buenos músicos para interpretar los bailes... Un proceso con un principio «alocado» que se ejecutó entre 1984 y 1993, inspirado en buena parte por la ciudad de Tarragona, que estaba haciendo lo propio desde un tiempo antes.

En lo que respecta a los gigantes existentes en el casco antiguo barcelonés (Ciutat, Pi y Plaça Nova) en el momento de aquella «reactivación» –aunque creo que podríamos hablar en propiedad de una activación patrimonial en el sentido propuesto por Prats (1997)²⁵ se intentó dotarles de nueva vitalidad y dignidad. Esta última incluía, por supuesto, la sustitución de los portadores «mercenarios» por voluntarios, tal como se explicado más arriba, además de otras medidas como la contratación de músicos de calidad.

No fue hasta después de 1993, cuando ya se había completado el proyecto inicial de cortejo, cuando se empezó a «pulir» lo hecho hasta ese momento, siendo la parte musical una de las que recibió más atención a partir de entonces.

²⁵ Escoger determinados referentes y exponerlos de una forma u otra. Esto equivale a un discurso que quedará avalado por la sacralidad de los mismos referentes. Este discurso dependerá de los que se escojan, los significados que de los mismos se destaquen, la importancia relativa que se les otorgue y del contexto.

7. LOS FLABIOLAIRES

7.1. ¿Quiénes eran y quiénes son?

A estas alturas ya casi parece una obviedad decirlo, pero un *flabiolaire* es aquella persona que toca el *flabiol*, ya sea con *tamborino* o sin él. En definitiva, se trata de un músico, un especialista que toca aquellos instrumentos en público y cuya práctica hunde sus raíces en la Edad Media, como mínimo, ya que es a partir del siglo XIII cuando empezamos a encontrar testimonios de la misma (Vallverdú, 2011). De todas formas, debe decirse que se hace muy difícil especificar de forma nítida si en aquellos tiempos se trataba de *flabiols* o bien de otros tipos de flautas tocadas con una sola mano. En cualquier caso, lo que interesa aquí es que se trata de músicos individuales que tocan un conjunto compuesto por una flauta con una mano y un instrumento de percusión con la otra. Esto permite disponer de una formación instrumental versátil y barata ya que un único músico produce melodía y ritmo por sí mismo. Su versatilidad viene atestiguada por su capacidad de incorporarse en cualquier clase de formación musical y contexto, pudiendo pasar por la música militar o heráldica (Mas, 2003 y Vallverdú, 2011b), al acompañamiento de danza o música cortesana.

Estos músicos, juglares primero y ministriles después, podrán compaginar la actividad musical con otras, pero no olvidemos que nos encontramos en una época, que se alargará hasta el siglo XIX, en la que el ejercicio de cualquier actividad profesional vendrá regida por las estrictas normas de la maquinaria gremial que afectarán tanto al ejercicio de la profesión como a su aprendizaje. No hay más que ver el contrato entre el *tamborino* Pere Tomàs y Miquel Vall-llebrera, que sería su discípulo, firmado el día 11 de agosto de 1477 y protocolizado ante notario (Vallverdú, 2012b).

Más adelante parece que, a parte de su concurso como músico en solitario, se había incorporado a las formaciones de ministriles²⁶ denominación que, según parece, a partir del siglo XVII se reservará a las familias instrumentales de viento (cornamusas, chirimías, flauta y tamborino, etc.), y no sólo eso sino que nuestros *flabiolaires* tenían una posición especial y concreta ya que en aquel mismo siglo se establece que, en la reorganización de la música de cuerda de la ciudad,²⁷ o sea, del ayuntamiento, debe tener como jefe y maestro al «*tamborino y flauta per a aportar lo compàs*» (Mas, 2005, p. 53).

²⁶ Como, por ejemplo, en Valls (Sans, 2018: 70) o la Selva del Camp (Palomar, 1985: 19)

²⁷ Formación instrumental de cuerda, a cargo de la Ciudad que, según parece, en el siglo XVII se encontraba completamente normalizada tanto en funciones litúrgicas en las iglesias como para tocar en procesiones y otros cortejos cívicos (Mas, 2005: 47).

La abolición de la institución gremial a principios del siglo XIX y los cambios organológicos y en los gustos musicales, como la aparición de las bandas de música, dejarán a los *flabiolaires* relegados a una situación marginal, pasando a ser en la mayor parte de los casos, músicos al margen de los canales de enseñanza más o menos reglada y con motivos de actuación alejados de las clases pudientes. Ya antes de la revolución liberal, en 1770, Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, escribía que cornamusas y *fluviols* y *tamburinos* eran instrumentos ya relegados al uso de danzas del Ampurdán, gente del Urgel y la Segarra, bailar los gigantes en Corpus y los de la «olla dels pobres de la presó en Barcelona per Carnastoltas» (Aritzeta, 1994).

A partir de entonces el *flabiolaire* continuará siendo un músico especialista que tanto podrá aprender el oficio de forma autodidacta como con algún maestro compaginando, eso sí, la práctica musical con otra actividad económica, la mayoría de las veces labriego, por estar el uso social del *flabiol* desplazado principalmente hacia zonas rurales donde todavía animará, hasta bien entrado el siglo XX, bailes de plaza además del acompañamiento de comparsas en cortejos ceremoniales.

Paralelamente aparecerá otra tipología de *flabiolaire*, el que más arriba he denominado como «culto», que lo hará al calor de la nueva cobla de sardanas, cuya reformulación he mencionado ya, que eliminará la presencia de la cornamusa en las mismas, modernizará a las antiguas chirimías, incorporará otros instrumentos como el fiscorno y relegará al *flabiol* a funciones prácticamente ornamentales y de realce de cambios coreográficos de la sardana. Por supuesto que estos cambios no se llevaron a cabo de un plumazo sino que fue un proceso que se culminó a finales del XIX y principios del XX pero, para entonces, el *flabiolaire de cobla* ya se había especializado en aquella práctica musical concreta, siendo más un músico «de orquesta» que no un músico callejero, necesitado de saber solfeo y con unas aptitudes casi virtuosísticas.²⁸ No olvidemos, además, que estos *flabiolaires* se concentrarán, hasta entrado el siglo XX, en la zona centro y norte de Cataluña (en muchas partes del territorio catalán la sardana fue introducida casi al unísono que el fútbol o el ciclismo) y empezarán a ocupar los puestos que hasta entonces ocupaban los *flabiolaires* «tradicionales» de forma bastante tardía.

Pero la representación del «*flabiolaire* rústico formado a sí mismo como fruto del genio popular» será plato de gusto para los movimientos estéticos y políticos tales como el

²⁸ Jordi León, seguramente el máximo exponente de la academización del *flabiol*, consideraba que Josep Vilà –uno de sus principales referentes– demostró que el *flabiol* tenía las mismas posibilidades que cualquier otro instrumento musical mientras que «puesto en manos de más de cuatro intérpretes de la época [finales de los años sesenta del siglo pasado] parecía más un artículo de broma que un instrumento musical».

Romanticismo, Novecentismo o Republicanismo y buscarán, por encima de otros, a aquellos músicos que, aunque no sean procedentes de zonas rurales, proyecten esa imagen de «autenticidad». En esta época empezaremos a tener imágenes fotográficas, nombres e historias escritas de los *flabiolaires* que acompañaron a los Gegants de la Ciutat, un grupo selecto y casi mitificado de intérpretes²⁹ que desempeñarán esta función hasta prácticamente la mitad del siglo XX, casi desapareciendo del panorama y siendo substituidos por *flabiolaires* de cobla que, para aquel entonces, serán prácticamente los únicos que queden (a parte de algunos reductos muy concretos en las comarcas del Maresme y la Selva que serán la excepción como substrato que proporcione instrumentistas de la anterior tradición oral en los cortejos barceloneses con participación de gigantes; sería el caso de Quirze Perich). Esto último será así hasta la ya mencionada entrada de la *gralla* en el panorama musical de las fiestas populares y en los primeros momentos de la reintroducción del *flabiol* en el acompañamiento de los Gegants. A finales de la primera década de este siglo, serán músicos procedentes de la reinención de la música folk que combinan buena parte las características de todo tipo de *flabiolaires* vistos hasta ahora. Mitjans y Soler describen al actual grupo encargado de tocar para los Gegants, Els Perdigots, añadiendo otra característica: el conocimiento experto. Lo hicieron en estos términos:

El grupo nace como la suma de trayectorias individuales ricas y diversas. Los tres son multiinstrumentistas, habitualmente callejeros, cultivados y hasta estudiosos, de la música, urbanitas, pluriocupados para vivir; probablemente constituyan el ejemplo contemporáneo más similar a lo que debieron ser los antiguos ministriles. Ninguno de ellos ha aprendido el *flabiol* de la tradición oral (lo hace la edad), ni ninguno de ellos se estrenó como músico tocando el *flabiol*. Pero pocos *flabiolaires* tienen hoy el conocimiento y la perspectiva histórica que se acumulan en este grupo. (2016, p. 58)

7.2. ¿Qué tocaban y qué tocan?

Ya hemos visto que hasta el siglo XVIII no tenemos una aproximación de cuáles podían ser los repertorios musicales que los *flabiolaires*, ponían en práctica para el acompañamiento musical de los Gegants, pero sí podemos al menos imaginar qué era lo que sonaba cuando aparecían. Debían ser melodías de moda en cada época y, además, que no eran endémicas de la ciudad, ni de Cataluña ni de la península Ibérica, sino que corrían por toda Europa. No faltan ejemplos para fundamentar esta suposición. Si nos fijamos en la música utilizada en el siglo XVIII para acompañar el *àliga*

²⁹ Como cuando Amades y Tomàs, en su misión investigadora (Tomàs y Amades, 1994), se trasladaron en noviembre de 1927 al domicilio del músico de los Gegants de la Ciutat del momento, Pau Orpí Gili *Matador*, en Sant Llorenç d'Hortons, lo etiquetaron como «ministril de la ciudad» aunque tal figura llevara mucho tiempo desaparecida.

barcelonesa veremos de su análisis (Vilarrúbias y Vallverdú, 2013) que se ejecutaban piezas como Mantuanos, Españolaletas o, posteriormente, Contradanzas.

A principio del siglo siguiente (1805) sabemos que los gigantes salían a *dar la contradanza* como cita Carbó (2011, p. 125) a partir de documentación conservada en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, con lo cual se atestigua de nuevo el gusto por repertorios actuales en aquel momento, puesto que las contradanzas, después de más de ciento cincuenta años de existencia, no habían iniciado aún su declive.

Adelantado ya ese siglo comienzan a aparecer las primeras compilaciones y cancioneros que recogerán, al menos en parte, los repertorios que utilizaban los músicos aquí estudiados. La más importante de estas compilaciones es, sin duda, la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* que desde 1922 hasta 1936 recorrió lo largo y ancho de la geografía catalana y balear en busca de la «auténtica» música tradicional catalana. El entrecomillado de este último término no es solo por requerimientos metodológicos y epistemológicos, que también, pues debe matizarse que la labor llevada a cabo por los esforzados recolectores conllevaba actos de poder que se centraban en aquellos repertorios que les parecían más «auténticos» y «genuinos», dejando de lado a otros que, a su juicio, eran de uso corriente entre sus encuestados. A modo de ejemplo, veamos como de nuevo Amades y Tomàs validaban, o no, lo que les tocaba Pau Orpí en su entrevista:

Nos da a conocer algunas marchas propias para el acompañamiento de estos entremeses, algunas de un fuerte sabor popular y en general de mucho color. También ha compuesto algunas de ellas, que obvia decir que no tienen el encanto de las que son de autor anónimo. (Amades y Tomàs, 1998, p. 188)

Gracias al estudio profundizado del repertorio de Pau Orpí (Castellví et al., 2013), que sería extrapolable a cualquier músico de la época con un mínimo de competencia, sabemos que la visión de las músicas y de las danzas (entre ellas, las de gigantes) era muy diferente a la que se suele tener hoy en día, tendente a la patrimonialización: interesaba mucho más la novedad, la estética, la adaptabilidad coreográfica y la sencillez melódica que no que se tratara de una música con connotaciones localísimas. Era posible mantener buena parte del repertorio preexistente, por las circunstancias que fuere, pero no se dudaba en aportar cualquier otra melodía de moda (Castellví et al., 2013). Estos mismos autores recogen en su trabajo lo dicho por el que fuera cronista municipal de Martorell, Isidre Clopas, en un artículo en el que glosa la figura del discípulo y competidor de Pau Orpí, Josep Pidelaserra Duran *Gran Manel*, indicando que «Igualmente interpretaba una “americana”, una polka, un vals o un ritmo moderno».

Nótese que, para el cronista, americanas, polkas y vales ya no serían ritmos modernos y que éstos, por conocidos y contemporáneos, ni los enumera. Algo similar sucedía con Quirze Perich hacia los años sesenta del siglo pasado; Josep Lluís Esteras decía de él en la entrevista realizada que era «una pasada» por su versatilidad a la hora de tocar cualquier música. Incluso le pedían las “Marionetas en la cuerda”³⁰ y él la tocaba.

De lo dicho hasta ahora en este epígrafe no puedo hacer más que estar de acuerdo con el recordado etnomusicólogo³¹ Ramón Pelinski cuando afirma que

Si bien las músicas tradicionales siempre han cambiado y se han mezclado, lo han hecho sin prisa, con el *tempo* lento de las estructuras musicales bien arraigadas (Pelinski, 1997, p. 6).

Retengamos la apreciación en cuanto al *tempo* ya que me parece un asunto clave será necesario volver a ello un poco más abajo.

Los repertorios usados por los sucesores de aquellos *flabiolaires* «de tradición oral», los de cobla, eran diferentes al igual que su estética performativa (de cuyo análisis me ocuparé más adelante). El primero de ellos fue Ramon Paulís que, pese a lo dicho, y en opinión de Jordi León –que fue discípulo de Narcís Paulís, hijo de Ramon– considera que Paulís padre era un *flabiolaire* polivalente, capaz de moverse sin problemas tanto en el registro «culto» (*sic.*) propio de la cobla de sardanas (a León no le cabe duda de que este era su sustrato profesional) como en el «popular» (*sic.*), que sería el que correspondería, a su juicio, al acompañamiento de gigantes.

Jordi León se considera a sí mismo como un *flabiolaire* de extracción «clásica» y «académica». Pese a sus inicios en el aprendizaje del flabiol con Narcís Paulís, cursó la carrera de oboe, instrumento que lleva muchos años «estandarizado» y «universalizado», cosa que le permitió aplicar sus conocimientos metodológicos para academizar al *flabiol* e, incluso, introducirlo en el Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Su maestro le recomendó que tocara lo que quisiera, incluso «un estudio», siempre que tuviera «sentido de música popular», «que encaje con la tradición musical *gegantera*». En estas condiciones manifiesta que la elección del repertorio no le venía impuesta por ningún lado; él mismo lo seleccionaba del suyo propio. Para un final de exhibición en lugares estáticos acostumbraba a tocar un «vals animadito», para que los gigantes pudieran dar vueltas, y piezas «populares» para desfilar.

³⁰ Versión española de “Puppet on a string” compuesta por Bill Martin y Phil Coulter, e interpretada en inglés por Sandie Shaw que llegó a ganar el festival de Eurovisión 1967.

³¹ Por cierto, si es verdad lo que decía una etnomusicóloga que un etnomusicólogo es un antropólogo que sabe de/estudia la música, la cita es más que pertinente.



Imagen 10. Jordi León tocando con los Gegants de la Ciutat. La Vanguardia, 21-09-1979.

A la retirada de León le sucedió por un breve espacio de tiempo un discípulo suyo y de Quirze Perich, Joaquim Alís, de Mataró. Según parece, Alís substituía a Perich en las actuaciones fuera de Mataró en un momento en que la comparsa local de gigantes vivía época de alta actividad pero pronto arrinconó el instrumento para dedicarse profesionalmente a la magia (Bassas, 2013, p. 45). No es nada descabellado pensar que Alís prestara sus servicios en la comparsa Barcelonesa de la mano de los portadores mataronenses que colaboraban con la local.

A partir de entonces la *gralla* se adueñó del panorama musical barcelonés en lo que a cortejos de gigantes se refiere, no sin encontrar algún foco de resistencia como el de Josep Lluís Esteras, para quien este instrumento es el propio de los *castells* y no el de los gigantes, ya que el *flabiol* formaba parte de su vivencia con éstos, amén de algunas referencias históricas por él conocidas. O como el de un joven Carles Mas, prestigioso

flabiolaire que, por aquel entonces, se iniciaba en la práctica del instrumento después de haber probado con algunos otros. Carles relataba que en los tiempos inmediatamente anteriores a 1984 (momento en que se constituye la Coordinadora de Geganters de Barcelona) mantenía una estrecha relación con la comparsa de gigantes de la Plaça Nova los cuales se entremezclaban con otras de las pocas que existían antes del boom de mediados de los ochenta. Recuerda la organización musical de los pasacalles en que participaba como algo sumamente informal que se montaba en el último momento.

La recuperación del *flabiol*, más simbólica que funcional, en el acompañamiento de los Gegants se concretó a mediados de los noventa aunque de forma no completa. En efecto, no fue completa dado que reintrodujo la figura del *flabiolaire* como *símbolo de autenticidad* avalada por una continuidad contrastable históricamente pero como figura ritualizada en momentos culminantes de sus apariciones públicas (en concreto las fiestas de la Mercè y Corpus) pero no en otras con menos realce o, al menos, en contextos diferentes, que seguían sirviéndose de la *gralla*. No sólo se trataba de haber visto *auques* y publicaciones antiguas con referencias de tales músicos en la comparsa sino que todavía era posible conversar con personas que habían visto en acción –y oído– a alguno de ellos.³²

Precedido en algunas ocasiones por algún otro *flabiolaire*, en 1996 se incorporó David Puertas, alumno de Jordi León. Puertas es un *flabiolaire de cobla*, como corresponde a su formación, que acompañaba a la comparsa únicamente en la entonces recién recuperada procesión de Corpus, las fiestas de la Mercè, ocasionalmente por Santa Eulàlia y en alguna otra esporádica. Manifiesta que cuando aceptó el encargo, él no había tocado nunca con unos gigantes, inquietud que fue mitigada por Xavier Cordomí diciéndole que «estaba todo por inventar». Configuró «su» repertorio para los Gegants a partir de algunas recomendaciones que le dio Jordi León, se compró un libro de Joan Amades con músicas para el acompañamiento de gigantes y, sobre todo, a partir de las indicaciones que le daban los portadores. Para él, un músico que procede del mundo de la cobla y la sardana, tocar con los gigantes resultó impactante dado que era un trabajo absolutamente solista. Además, considera que lo más importante en esta no era comparsa la precisión técnica en la interpretación (cosa que, por formación, dominaba ampliamente) sino la elección y combinación de repertorio. Se dio cuenta que era muy interesante y bonito buscar la implicación del público, tocando en el momento oportuno piezas que se pudieran reconocer y, se terciá, cantar.

³² He tenido la oportunidad de entrevistar, a principios de este siglo, a danzantes del Ball de bastons de Masquefa que habían danzado con la música de Pau Orpí *Matador* (Vallverdú, 2005 y 2007) o personas que habían oído tocar a Josep Pidelaserra *Gran Manel* (Castellví, ea., 2013).

Puertas fue sucedido por Marc Riera, uno de los integrantes del grupo Els Perdigots en la actualidad. Riera, dio un giro al repertorio y, como él mismo explicó en la entrevista, a la forma de tocar las músicas para hacer bailar a los Gegants. Era una forma más próxima a lo que hacen actualmente con su grupo, cosa perfectamente comprensible, que causó una muy buena impresión a los porteadores quienes manifestaron la mayor facilidad en poder bailar con esa música. Así, pues, en su glosado Mitjans y Soler dan buena cuenta de este repertorio:

bailables de los siglos XVIII, XIX y XX (contradanzas, polcas, valeses, vals-jota, pasodobles, chotis, mazurcas, rumbas, marchas, coplas, havaneras, rigodones, cuplés, jotas, lanceros, sardanas antiguas y así hasta versiones de grupos de los ochentas y noventas). Además, claro está, de las tonadas propias de las danzas del cortejo, entre las que se debe destacar las asociadas a los Gegants de la Ciutat de Barcelona, en buena parte fruto de la investigación del propio grupo sobre los flabiolaires que les habían acompañado en la primera mitad del siglo XX. (2016, p. 59)

Para ser más precisos, el grupo editó en 2005, año de su fundación, un folleto publicitario en el que declaraba que

Para componer nuestro repertorio nos hemos fijado en los flabiolaires del siglo XX y los temas que nos legaron cuando tocaban solos o en grupo. Así, hemos recogido partituras de músicos de las comarcas del Maresme, Vallès, Penedès, Barcelonès, Osona, etc.

Pero los años pasan y sostener un repertorio formado por, pongamos por caso, media docena de músicas tocadas una y otra vez en pasacalles que pueden durar entre dos y tres horas es simplemente insostenible. Ya no sólo por el aburrimiento de los propios músicos sino porque los porteadores de la comparsa y el público piden variedad, una variedad que, a juzgar por las más de cuarenta piezas que componen el repertorio del grupo en el momento de realizar el trabajo de campo, se ha conseguido con creces. Como se ha dicho más arriba interesaba, tanto antes como ahora, la novedad pero Els Perdigots han recurrido al pasado más que al presente para encontrarla, buceando entre antiguos manuscritos de organistas o las compilaciones de los folkloristas de principios del siglo pasado para nutrirse. Una forma de proceder acorde con el folklorismo, entendido aquí desde la posición de Josep Martí (Martí, 1996, p. 23) «Si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia» que nos da muestra de cuánto tiene éste de reelaboración y de ideología con un amplio despliegue de formas culturales y prácticas sociales. Pero no todo es folklorismo. Las etiquetas nos ayudan, pero no tienen que ser un corsé analítico porque nos llevarían por derroteros que falsearían la construcción del conocimiento. De este modo no creo que sea pertinente considerar como folklorismo la incorporación al repertorio de Els Perdigots de músicas de nueva

composición o que, sin estar de moda en la actualidad, no pueden etiquetarse, ni mucho menos, como tradicionales.

Conviene hacer mención expresa a tres músicas que hoy en día se han convertido en buque insignia de la comparsa, con unas funciones muy precisas y estrictamente delimitadas. Hablo de la *Contradansa dels gegants*, el *Ball dels Gegants de la Ciutat* y la *Gavaldana*.

La primera de ellas fue recogida por Amades y Tomàs en 1927 del *flabiolaire* Josep Pidelaserra (Amades y Tomàs, 1998, p. 202). Dicha contradanza cayó en el olvido hasta el *revival* folk de los ochenta, en que fue versionada por varios grupos. Con la entrada en juego de Els Perdigots se le dio de nuevo un sentido ritual y, desde hace ya algunos años, es imposible ver entrar o salir a del Palau de la Virreina (lugar donde se guardan los gigantes) sin que ésta suene, igual que cuando hacen su entrada o salida de alguna plaza.³³ En lo que respecta al *Ball dels Gegants de la Ciutat* es la suma de varias partituras que se interpretaban históricamente para acompañarles (recogidas por Joan Amades) cuya reelaboración corrió a cargo de Xavier Muixench en 1994. Los momentos en que se puede interpretar están estrictamente delimitados en el protocolo que tienen los gigantes. Algo similar ocurre con la *Gavaldana*, una pieza ésta de composición moderna, obra de Xavier Pedrissa que data de 1999 que sirve para que dancen los *capgrossos* Macers, pareja de cabezudos que acompañan habitualmente a los gigantes.

La simple existencia de estas tres músicas, su marcadísimo aire ceremonial y uso bien regulado nos habla de una cristalización de repertorios a través de músicas que podían haber tenido unas funciones más o menos determinadas (y más o menos enaltecidas por los folkloristas) pero que contradicen lo que era la práctica habitual hasta épocas no tan reculadas y que he ido desgranando hasta ahora: la búsqueda de la novedad o, simplemente, una funcionalidad utilitaria de la música. Un proceso que se ha dado en toda Cataluña en cantidad de comparsas festivas, no sólo de gigantes, en busca de una «identidad» local que ¿cómo no? en la Ciudad Condal ha fomentado la construcción de la «barcelonidad».

Me permito aquí un pequeño debate con Ramón Pelinski a las músicas del *Otro* y las visiones tanto de los *outsiders* como de los *insiders*. Dice el autor argentino

³³ Hasta el punto que Andreu Roca recuerda haber sido regañado –tanto él como su grupo– por algún miembro de la organización de la Cavalcada de la Mercè por no parar de tocar al entrar en la plaza de Sant Jaume, donde un *speaker* iba anunciando a las comparsas que iban entrando con la música de algún grupo folk de fondo.

...vistas desde afuera, las 'músicas tradicionales' son las músicas del otro, supuestamente sedentario, territorializado, idéntico consigo mismo y poco dispuesto a abrirse al mundo. (ibid., p. 7)

Tal planteamiento, a mi modo de ver, es un tanto reduccionista y entra en las dinámicas dicotómicas (culto/popular, tradicional/moderno...) que el propio autor discute en su artículo. ¿Qué o quién sería un *outsider*? Recordemos la anécdota del *autóctono* relatada en la introducción de este ensayo, que desconocía qué instrumentos acompañaban a la comparsa de gigantes barcelonesa. ¿Tendría que ser tratado como un *outsider* o como un *insider*? Considero que esto tiene que hacernos reflexionar sobre la posición de cada agente en el campo cuando se produce la interacción social que, en este momento, se produce a través de la producción de discursos (a través de sonidos, imágenes, o presencia en determinados contextos) y de su recepción e interpretación. Quizá el receptor sea, para el caso que nos ocupa, un barcelonés de enésima generación que, simplemente, desconoce qué son aquellos instrumentos y qué es lo que están tocando. Sin embargo, su desconocimiento le convierte en un *outsider*, pero no un *outsider* meramente geográfico, si se me permite el término, sino cultural que se desenvuelve normalmente en unas coordenadas espaciotemporales e ideológicas diferentes a las propias de quien emite ese discurso. Pongamos por caso que el mismo agente presenciara el paso de la comparsa de gigantes pero al son de una banda de música que tocara *Paquito Chocolatero*, pasodoble de Gustau Pascual Falcó, en lugar de hacerlo con el grupo Els Perdigots tocando una contradanza del siglo XVIII. Seguro que no se sentirá incómodo con ello, pero el grupo de *flabiols* le resultará, sin duda, mucho más «exótico» si entendemos este último término como una categoría *-étic* ya que difícilmente ese agente, si le interrogáramos, utilizaría un término como «exótico» sino que, seguramente, diría «antiguo» y no le faltaría razón.

Existen, pues, unas formaciones discursivas, emitidas por un grupo concreto –en este caso la comparsa– que no tienen por qué ser captadas con el mismo sentido en que se emiten porque el mensaje es susceptible de ser reelaborado, y de hecho así acostumbra a pasar, cuando es recibido. Desde la propuesta semiótica de Eco (2000, p. 97) coincidiría en que «*usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí* y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO a varios niveles».³⁴

El receptor no es un sujeto paciente sino que le da un sentido u otro en virtud del contexto y de su experiencia. De este modo no tiene que extrañarnos que aquel

³⁴ Cursivas y mayúsculas en el original.

barcelonés, poco o nada habituado a ver y escuchar a la comparsa de los Gegants de la Ciutat con el acompañamiento musical de *flabiol* al son de músicas de épocas pretéritas, asocie todo el conjunto a etiquetas como «antiguo», «tradicional» y/o «popular». Como advertía Eco (2000, p. 222) «a veces el sistema de las unidades culturales de destinatario (y las circunstancias concretas en que vive) autorizan una interpretación que el emisor no habría podido prever (o desear)...» Mucho más cuando, desde hace por lo menos un siglo, la modernidad se ha encargado de inculcar en nuestras vidas tales epítetos a partir de ciertos estándares: armonías, cadencias, ritmos, compases y tonos que remiten al pasado; imágenes de instrumentos que remiten a orígenes étnicos; indumentarias que parecen adecuadas, o no, para el cometido³⁵... y así un largo etcétera. Estos contextos ambiguos y no codificados, una vez interpretados coherentemente, dan origen, en caso de que la sociedad lo acepte, a una convención (ibid., p. 209). En consecuencia, dado que las formaciones discursivas deben ser entendidas dentro de campos semánticos y éstos dan forma a las unidades de una cultura determinada y constituyen una organización (o visión) del mundo determinada, están sometidos, por tanto, a los fenómenos de aculturación, de revisión crítica del conocimiento, de crisis de los valores, etc. (ibid., p. 126)

Más aún, el contenido de tales formaciones discursivas es a menudo negociado por el propio grupo de emisores, no siendo el criterio siempre homogéneo. En este sentido, sirva como ejemplo lo sucedido entre el grupo Els Perdigots y los jefes de la cuadrilla de los Gegants de la Ciutat cuando los primeros propusieron incorporar al repertorio el tema *I Will survive*, de Freddie Perren y Dino Fekaris, popularizado por la cantante Gloria Gaynor a lo que, si tenemos que hacer caso al semblante que mostraron los dirigentes, hay que entender que no les convencía la idea.

7.3. ¿Con qué tocaban y con qué tocan?

No hará falta insistir de nuevo en que, organológicamente hablando, es difícil asegurar que en los primeros tiempos de la comparsa, y hasta el siglo XVII ó XVIII se pueda hablar con propiedad de *flabiol* y tamborino, y no de alguna otra flauta de una mano. Es a partir de este último siglo y, especialmente, en el XIX cuando vemos con profusión que, efectivamente, el conjunto instrumental que nos ocupa se convierte en

³⁵ A propósito de la uniformidad cabe remarcar la tendencia de los últimos 30 años aproximadamente de que los músicos «tradicionales» vistan camisa blanca y pantalón negro (uniforme al que, jocosamente, se acostumbra a denominar como “de camarero”). Andreu Roca recuerda la anécdota en que, durante un pasacalles, vestía tal indumentaria con un bolso negro en bandolera. En cierto momento se le acercó un fotógrafo que, a juzgar por el tamaño del objetivo de su cámara, debía ser profesional y le pidió que posara tocando a lo cual accedió. Antes de tomar la fotografía, el fotógrafo le pidió que se quitara el bolso ya que no era “auténtico” a lo que Andreu respondió burlonamente “Sí que es auténtico. ¡Tóquelo, tóquelo!”.

omnipresente en el acompañamiento de gigantes (no sólo de los de Barcelona) aunque en algunas ocasiones se pueda ver alguna cornamusa o algún violín. En esta época las representaciones artísticas de que disponemos dan pocos o ningún detalle sobre el aerófono que toca el músico. Sí en cambio sobre el tambor que, más allá de la fiabilidad de la propia representación, tenía como característica común que era de doble membrana y encordado, con la tensión ejercida a través de tensores, y medidas variables entre finales del XVIII y mediados del XIX, momento este en que los tamborinos crecen hasta llegar a los voluminosos ejemplares de la época cercana a Tomàs Bosch, el cual debió empezar su carrera hacia la década de 1870 hasta que le sucediera Pau Orpí.



Imagen 11. El *flabiolaire* Tomàs Bosch. Fotografía: L. Canut. AFB, C56_235. La misma imagen apareció en una noticia de *Mundo Gráfico*. 17 de diciembre de 1913.

Bosch se nos presenta con lo que parece ser un *flabiol de gegants*, un modelo fabricado por el obrador Reig de Torelló que también utilizaría Orpí y esporádicamente Pidelaserra, quien tenía pocos problemas para cambiar de instrumento. Se puede ver

este último en varias fotografías de la época con diferentes modelos de *flabiol*, incluso de cobla, como en la imagen siguiente.



Imagen 11. El *flabiolaire* Josep Pidelaserra Duran *Gran Manel*. Probablemente en 1943. Arxiu Balanza de Martorell.

Tanto Orpí como Pidelaserra se han presentado a sus actuaciones con distintos tamborinos pero, mientras que Orpí lo hacía siempre con modelos similares; de madera, con doble membrana, aros, encordados y con tensores de cuero (Imagen 14) Pidelaserra los cambiaba con suma facilidad (por ejemplo en Imagen 13), siendo sus primeros instrumentos como los de su maestro Orpí y en sus últimos días con redoblantes de banda militar pasando por otras cajas metálicas.



Imagen 13. El *flabiolaire* Josep Pidelaserra Duran *Gran Manel* con la comparsa de los Gegants de la Ciutat. 11-06-2025. Fotografía: Rodríguez. AFB, Bcn001990.



Imagen 14. Procesión de Corpus de Barcelona con el *flabiolaire* Pau Orpí Gili *Matador*. Probablemente 1913. Arxiu Centre Excursionista de Catalunya.

En otro lugar he dejado escrito (Vallverdú, 2017) que en la zona que comprende las comarcas del Alt Penedès, Baix Llobregat, Anoia y Garraf tenía que existir algún tipo de almacén comercializador de instrumentos musicales en algún punto céntrico, no sólo en el sentido geográfico sino también socioeconómico, que distribuyera este tipo de instrumentos dado que hemos podido localizar en dicha zona no pocos tamborinos casi iguales y que no eran otra cosa que tambores intercambiables con otras formaciones musicales, como los grupos de *grallers*, de los cuales tenemos también un buen número de testimonios de su uso. De todo esto se puede inferir con cierta facilidad que el uso de uno u otro tambor no dependía tanto de unas normas estrictas, por muy consuetudinarias que fueran, sino que, al contrario, podía depender de la disponibilidad de producto, de la estética de éste o de su precio, entre otros factores.

Pero ¿qué otros factores? En el campo en que nos movemos no todo puede subsumirse al gusto o a las posibilidades del músico sino que las necesidades simbólicas del cliente tienen una importancia vital y esto se ve especialmente en el caso del *flabiolaire* Ramón Paulís cuyo *tamborí* de cobla (recordémoslo, con unas medidas especialmente pequeñas y unas posibilidades sonoras extremadamente limitadas) parece ser que era poco adecuado para tocar con los Gegants de la Ciutat. Existe un buen número de

fotografías suyas acompañándolos (Imagen 15) o acompañando a otros gigantes, como los de la Plaça Nova (Imagen 16), con tambores más próximos a los que utilizaban sus predecesores Orpí y Pidelaserra.

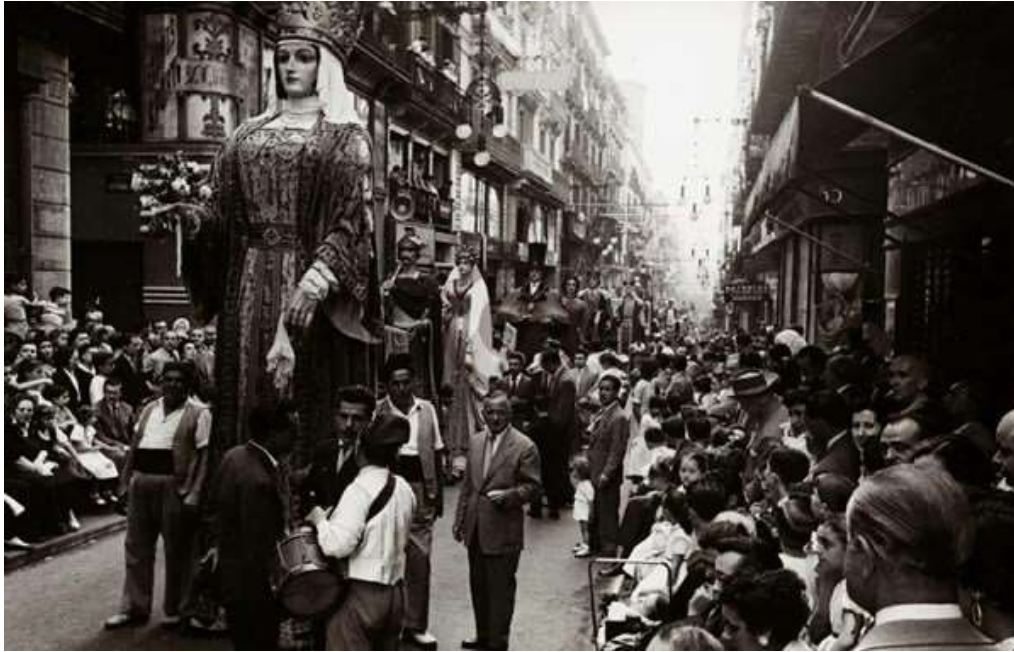


Imagen 15. De espaldas, el *flabiolaire* Ramon Paulís con los Gegants de la Ciutat. Cabalgata de la Mercè. 24-09-1955. Arxiu Històric de Barcelona.



Imagen 16. El *flabiolaire* Ramon Paulís con los gigantes de la Plaça Nova. Años cincuenta siglo XX. Arxiu Cuyàs. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

En varias misivas dirigidas a los organizadores de las fiestas en el antedicho barrio, Paulís da instrucciones para que le tengan a punto el tambor que, se deduce, le ha proporcionado el ayuntamiento para acompañar a los de la ciudad y avisa que, por si acaso, llevará consigo el de cobla, como ha hecho otros años (Vallverdú, 2015). La competencia como músico de Paulís estaba fuera de toda duda y podía haber cubierto la actuación sin problemas, como haría años más tarde con los gigantes del Pi (Imagen 17) o con los de la empresa de alquiler de vestuario y gigantes Casa Paquita³⁶ (Imagen

³⁶ Era habitual que algunas parroquias o ayuntamientos de otras poblaciones contrataran los servicios de dicha firma, o de otras como El Ingenio (taller de construcción de gigantes y artículos para fiestas), para disponer de gigantes en sus festejos, principalmente en Corpus y su octava, que incluía a portadores e incluso al músico. Para un acercamiento interesante a esta práctica ver Ibáñez (1996).

18). Es lícito, pues, deducir que sus contratantes de aquel momento necesitaban reeditar la representación, todavía fresca, del músico con tambor grande como venía haciéndose, al menos, desde setenta años atrás. Más adelante veremos como los agentes del campo responden a ello.



Imagen 17. El *flabiolaire* Ramon Paulís con los gigantones del Pi. Años sesenta siglo XX. Arxiu Cuyàs. Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya



Imagen 18. El *flabiolaire* Ramon Paulís con los gigantes de Casa Paquita. Años cincuenta siglo XX. Colección del autor.

Pero el substrato de «tambor grande», con unas posibilidades acústicas diferentes de las del de sardanas y su eficacia simbólica, nunca llegaron a desaparecer del todo. La llegada de Quirze Perich, éste con el llamado «bombo» en argot flabiolístico –que no deja de ser una caja o un redoblante dispuesto en vertical como si fuera, precisamente, un bombo– dio nuevo impulso a la vieja práctica. Y no sólo por la percusión: junto a su *flabiol*, el conjunto flauta-y-tambor sonaba, en palabras de Josep Lluís Esteras, «como si hubiera dos *flabiols* y dos *tamborins*» que conducían la danza con una mayor claridad. No es, pues, casual que, a falta de *flabiolaire* en ocasiones puntuales, la cuadrilla se dotara de un único percusionista para el acompañamiento de la comparsa, generalmente una caja (Imagen 19).



Imagen 19. Los Gegants de la Ciutat –y seguramente del Pi– acompañados por un músico de caja. 24-09-1964. Fotografía: J. Postius. AFB, C56_404_415

Y no sólo eso; Josep Lluís Esteras explica que, según su criterio, el *tamborí* de Jordi León apenas se oía y le reclamaba que buscara una solución más próxima, en cuanto a percusión, a la de Perich. León explicó que, en primera instancia, pusieron a un porteador de la comparsa para que le reforzara con un tambor y que, más adelante, él mismo se proporcionaba a algún percusionista de entre sus compañeros de conservatorio.

David Puertas tampoco se quedó de brazos cruzados ante la problemática de la poca adecuación del *tamborí* de sardanas para acompañar a una comparsa de gigantes por lo cual decidió hacerse con uno algo más grande y con un look diferente. Las formas interpretativas eran las mismas que con el de sardanas, pero con el nuevo conseguía que su música pudiera conducir mejor la danza. Por otro lado, en un entorno ruidoso como es el de los pasacalles, optó por la solución de aumentar una cuarta el tono con

que interpretaba las melodías de su repertorio, con lo cual conseguía que los portadores le oyeran mejor desde el interior de las figuras. Esto, que para un *flabiolaire* que no proceda del ámbito de la cobla puede ser una ardua tarea, para él no suponía problema alguno ya que, por su formación, dominaba todas las digitaciones posibles requeridas por las nuevas tonalidades y, además, un instrumento como el *flabiol* de cobla, pensado especialmente para tocar en las tonalidades y el registro sobreguado.



Imagen 20. David Puertas a punto para tocar con los Gegants de la Ciutat de Barcelona.

Fotografía: Archivo David Puertas.

Si hacemos caso a Marc Riera, su sucesor, adoptó unas soluciones que obtuvieron mejores resultados con los portadores al dar un paso más y armarse de *flabiols* con unas prestaciones diferentes a los de sardanas. Aunque de factura contemporánea, su sonido y volumen era más próximo al que podían conseguir Perich o Orpí. Además, su forma de tocar la percusión no era la típica de sardanas, que se limita a ciertas pulsaciones, sino mucho más rica y compleja y que sería el prelude de lo que sucedería a continuación.

La aportación más novedosa en mucho tiempo ha sido la de Els Perdigots por varios motivos. Me permito citar otra vez a Mitjans y Soler para ilustrarlo por la exquisitez y precisión:

Así, si tres *flabiols* a la manera de la tradición oral tienen la limitación de una extensión demasiado corta, una de las primeras realizaciones de Els Perdigots fue ensancharla, aprovechando tanto las posibilidades del sobreagudo de los *flabiols* actuales, como las del *flabiol* a dos manos, como la de los nuevos *flabiols* graves. (...) Tampoco les da asco el *flabiol* con llaves, cuando lo necesitan: las voces de Els Perdigots (unos arreglos que, generalmente, se hacen ellos mismos) suelen ser bastante más complejas que las líneas paralelas de sus antecesores de la tradición oral.

Este mismo talante de tozuda investigación empírica los ha llevado también a hacer y a presentar toda clase de experimentos con la percusión (...) muy pronto empezaron a ensayar tanto una politimbría (tamborinos mallorquines de medidas diferentes...) como, y sobre todo, una polirritmia percusiva. Hay precedentes de percusiones polítmbricas (...), pero no de polirritmias percusivas: hasta donde se sabe, la tradición oral entendía el «ir a una» de la percusión en términos de producir unas series (de golpes, rebotes, redobles) tan iguales como fuera posible. (2016, p. 58)

He hablado de los «ambientes ruidosos» en que deben desenvolverse, al menos en los últimos cuarenta años, los músicos que acompañan comparsas de gigantes que han propiciado, en buena parte, los cambios organológicos que he ido desgranando de manera sucinta. Es un buen momento para intentar dar una aproximación de cuáles han sido los cambios en el paisaje sonoro para darnos cuenta que éste ha tenido una influencia relevante.

Para dar una breve aproximación al problema me serviré del trabajo del musicólogo y *flabiolaire* Sergi González. Destacar ya de entrada que

Directamente podemos concluir que el cambio de los sonidos propios de la sociedad, los sonidos tónicos,³⁷ han obligado a aumentar el número de intérpretes que hay en cada formación.

El aumento de personas en las formaciones responde principalmente al aumento de decibelios al que está sometida la sociedad en la actualidad. Tanto las marcas sonoras

³⁷ La propuesta de González descansa sobre las bases asentadas por Schafer que define a los sonidos tónicos como «aquellos que una sociedad determinada escucha de manera continua o muy frecuente, formando de esta manera el fondo en que se oyen otros sonidos». Por señal sonora se entiende «cualquier sonido al que se dirija la atención de manera especial. En los estudios de paisaje sonoro, las señales sonoras se distinguen de los sonidos tónicos de la misma manera que en la percepción visual se diferencia entre figura y fondo». Por último, marca sonora «indica aquel sonido exclusivo de una comunidad o aquel en que sus cualidades hacen que sea observado o percibido de una manera determinada por los individuos de esta comunidad».

del público, en general, como los sonidos tónicos han aumentado sustancialmente (...). En general, podemos decir que dado que los sonidos que forman parte de este segundo plano cada vez son más, las formaciones musicales también tienen que aumentar el número de decibelios con tal de quedar en este primer plano sonoro. Esto se ha solucionado con el incremento de intérpretes en las formaciones, así como potenciar tanto los instrumentos agudos como las frecuencias agudas de las melodías. (2019, p. 346)

No hace falta agudizar la imaginación para suponer que el paisaje sonoro barcelonés ha variado de manera sustancial, por lo menos, en los últimos cien años o más. La industrialización de la ciudad, el aumento demográfico, la turistificación de los últimos años, la motorización de la vida cotidiana han añadido más y más sonidos tónicos (y eliminado a otros).

Como señal sonora me atrevo a remarcar un hecho derivado de una situación social y que no es otro que el contexto en que se producen las apariciones de los gigantes. Si otrora tenían como *leitmotiv* la procesión del Corpus (u otras) en las que, es de suponer, los asistentes se desenvolvían en un ambiente de decoro y un mínimo de contención, en la actualidad las apariciones tienen lugar en un ambiente expansivo en que el silencio acostumbra a brillar por su ausencia, exceptuando momentos muy concretos. Es lógico, pues, que sea necesario que los músicos, para hacerse inteligibles, se vean obligados a ganar volumen sonoro, ya sea aumentando el número de efectivos por comparsa, optando por instrumentos mucho más ruidosos o ambas cosas a la vez.

Por otro lado, hay que tener muy en cuenta que el espacio donde tiene lugar la performance y que es directamente el espacio urbano entendido como escenario natural de sus evoluciones (González, 2019, p. 350). La geografía humana de Barcelona, como en tantísimas otras ciudades, ha cambiado de manera notoria a lo largo del tiempo, habiendo pasado de ser una ciudad conformada durante el medioevo como escenario de las celebraciones ciudadanas (calles estrechas y sinuosas, plazas pequeñas...)³⁸ a grandes avenidas y enormes plazas donde los instrumentos más graves y con menor volumen nada tienen que hacer frente a otros.

Finalmente, hay que entender la transformación de las marcas como un proceso a estudiar de forma diacrónica, como «articulación», en el sentido propuesto por Clifford (2003), que refiere a la conexión o desconexión política, un enganche o desenganche de elementos en el sentido de que cualquier conjunto sociocultural que se presenta

³⁸ No hay más que ver el caso de la Plaça Nova, barrio que fue borrado para dejar paso a la enorme plaza de la Catedral de nuestros días.

como una totalidad es un conjunto de conexiones y desconexiones históricas. Las articulaciones y desarticulaciones son procesos constantes en la producción y reproducción de las culturas. Escapando de la noción de «inautenticidad», demasiado rígida para el análisis de este tipo de cambios y casi sinónimo de bastardo, la articulación evita el juego de suma cero, o todo o nada, y es fiel al desorden, a las relaciones de poder cambiantes, a la apertura dialógica e histórica del contacto.

No profundizaré en qué llevó a la *gralla* a ocupar la casi totalidad del panorama musical tradicional durante prácticamente tres décadas. Simplemente dejar constancia que, con el movimiento de reactivación festiva posfranquista, el uso de la *gralla* (hasta entonces circunscrito a un puñado de comarcas del centro-sur de Cataluña —y a un uso muy esporádico en alguna otra del centro-norte—) se ha difundido de manera vertiginosa, tendencia que se mantiene hoy en día, aunque con una intensidad algo menor, para el acompañamiento principalmente de comparsas de gigantes y danzas. Al tratarse de un instrumento muy barato y de sonido potente se ha preferido a otros considerados también tradicionales, como el *flabiol*, existiendo importantes bolsas de bajos niveles de competencia interpretativa.

7.4. ¿Cómo se nos mostraban y cómo se nos muestran?

Por esquemático que fuera, hacer un resumen de cómo se han representado a lo largo de la historia sería una tarea vastísima que superaría con creces el objeto de este trabajo. Es por eso que me limitaré a dar algunas pinceladas de cómo se han representado a los *flabiolaires* en su tarea de tocar para los Gegants de la Ciutat con alguna mención a cuando lo hacen en otros campos. Por otro lado veremos cómo ellos mismos se muestran en su trabajo para darnos cuenta que no son unos meros productores de sonidos sino que hacen un trabajo de presentación que tiene consecuencias en otros ámbitos como el simbólico o el económico.

Lo primero que hay que remarcar es que son pocas las representaciones gráficas, al menos durante los siglos XVIII y XIX, que muestren a los gigantes sin el correspondiente músico y sin uno de los portadores haciendo cuestación. Ya he mencionado a las aleluyas o a los *fulls de rengle* que rara vez los olvidaban. Ya hemos visto en el epígrafe 6.1.2. cómo el poder municipal tenía sumo cuidado en la presentación de dichos músicos.

Del mismo modo, la fotografía tampoco los olvidará cuando opte por inmortalizar la imagen de la comparsa posando. Más aún, los mismos *flabiolaires* se cuidarán mucho de aparecer en un lugar preeminente y en actitud de tocar, para que quede constancia

de su oficio y buen hacer. No en vano, en 1928, Amades y Tomàs dan cuenta de cómo Josep Pidelaserra

Tiene predilección por acompañar gigantes, y trae varias fotografías de estos elevados personajes en las que se ve también a él vestido con la clásica barretina y tocando el *flabiol*. Usa dichas fotografías como reclamo para encontrar contrataciones. Va mostrando retratos de los gigantes de la ciudad de Barcelona, Mataró y Ripoll. (1998, pp. 201-202)

Tomàs Bosch y Pau Orpí eran auténticos maestros del posado ante los gigantes.



Imagen 21. El *flabiolaire* Pau Orpí Gili *Matador* posando con los Gegants de la Ciutat en el patio interior del Ajuntament de Barcelona. 19 de junio de 1930. Arxiu Històric de Barcelona.

La de Orpí, además, acabó siendo una imagen casi icónica que, a posteriori, ha sido tomada como modelo de lo que es un «buen *flabiolaire* popular»: su generoso mostacho y huesudas facciones dan una imagen de venerabilidad que se ve acrecentada por lucir la barretina y el blusón oscuro. No en vano, su imagen fue elegida, aún en vida, para anunciar las fiestas de Igualada (Imagen 22) y *post mortem* las de Vilafranca del Penedès (Imagen 23) o las de la Plaça Nova de Barcelona y aparecía asiduamente en

la portada de periódicos y suplementos cuando se celebraban las fiestas en que participaba. El *flabiolaire* es «el otro en casa», un personaje exótico que está entre nosotros y cuya imagen es digna de ser explotada como prototipo de lo deseable en una «buena fiesta popular».



Imagen 22. Cartel anunciador de las fiestas patronales de Igualada. 1934.



Imagen 23. Cartel anunciador de las fiestas patronales de Vilafranca del Penedès. 1954.

De modo diferente, Jordi León también se presentaba de una forma determinada a sus actuaciones. Lo hacía vistiendo de traje, de forma elegante según los cánones de los años setenta del siglo pasado. Para él era una forma de marcar su estatus en contraposición a los porteadores, que tenían una especialización menor. Como él mismo diría, quería «marcar una diferencia» por aquello de ser «el señor músico y el músico señor».

El arte también se ocupará de los gigantes y de los *flabiolaires* durante el siglo XX y sería tarea ardua intentar dar un repaso a su producción, por panorámica que fuera. Daré un par de ejemplos por resultarme significativos.



Imagen 24. Portada de Revista. *Semanario de información, artes y letras*. 23 a 29 de septiembre de 1954.

El dibujo de la imagen 24, obra del vanguardista Marc Aleu Sociés *Cram*, muestra una de las habituales concentraciones de gigantes e imaginario festivo de los años cincuenta durante las fiestas de la Mercè que no olvida detalle alguno, ni siquiera la del *flabiolaire* en el centro de la imagen.

Durante el pregón de las fiestas de la Mercè de 2020 tuvo lugar la actuación, nada usual, de los Gegants de la Ciutat en el Saló de Cent de la Casa de la Ciutat. Andreu Roca, que actuaba con Els Perdigots accedió casi por casualidad a la aledaña capilla del Bon Consell y, para regocijo suyo y de sus compañeros de grupo, localizó el plafón de la imagen 25.

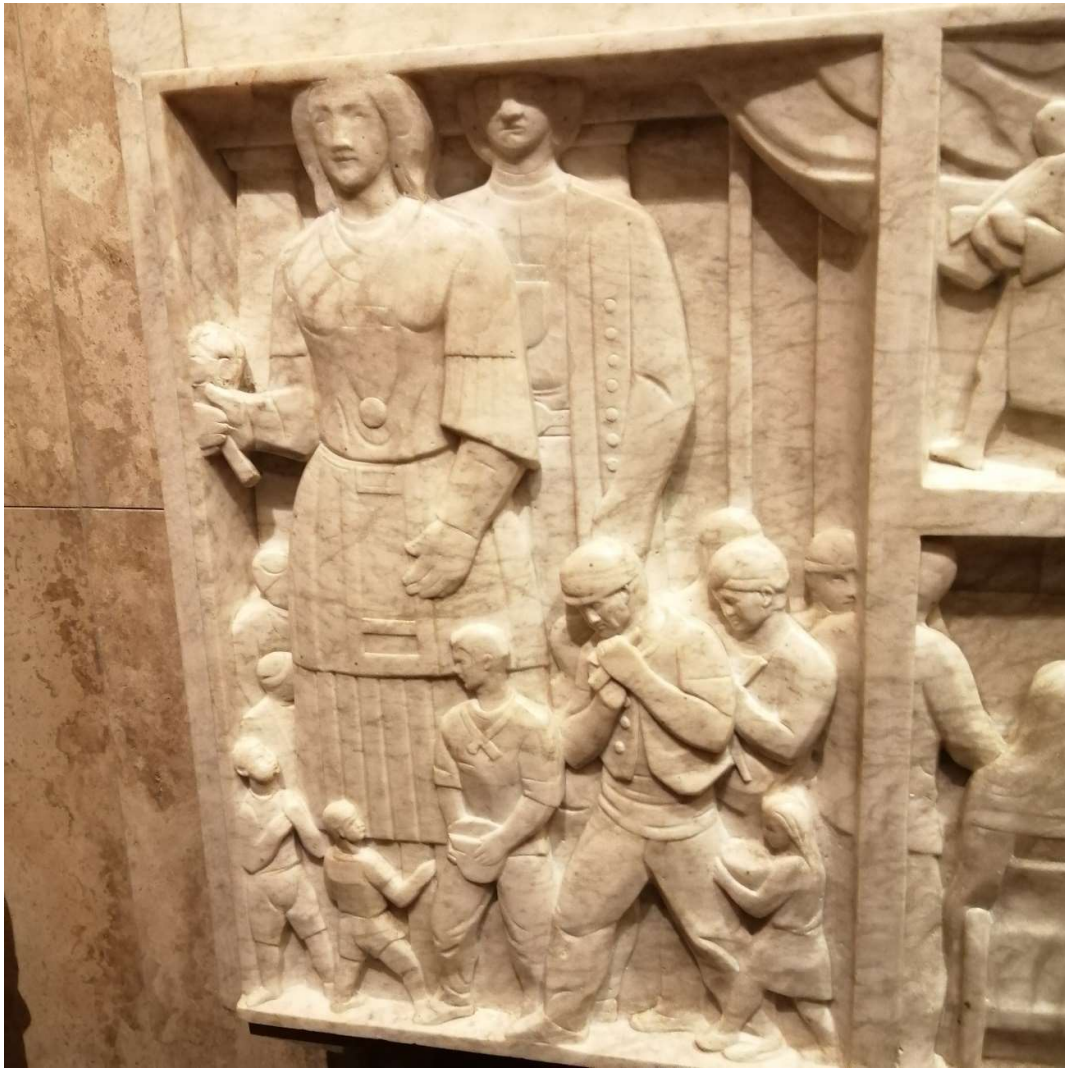


Imagen 25. Plafón del retablo de la capilla del Bon Consell, en la Casa de la Ciudad de Barcelona. Fotografía del autor.

El plafón, realizado en piedra, se encuentra en la parte inferior derecha del retablo del altar y es obra del escultor Enric Monjo (Wikipedia, s.f). Entre otras temáticas, religiosas y profanas, se nos muestra una pareja de gigantes –sospechosamente parecida a los del Pi– con varios personajes entre los que se cuentan un joven haciendo cuestación y, en segundo término, a la derecha, un *flabiolaire*. En 1966, año en que se inauguró la decoración actual de la capilla, la figura de nuestro músico seguía viva en cualquier representación de gigantes barceloneses que se preciara.

Y no sólo la imagen: el caso de Ramon Paulís es denotativo de cómo la utilización de calificativos, *a priori* inocentes, puede esconder intenciones que, sin ser malévolas, sí buscan algo más que la simpatía. Él mismo firmaba sus cartas con los epítetos *L'Avi*, *L'Avi Frubiolaire*, *El Decano de Cataluña*, *Decano de los frubiolaires de Cataluña* cosa

que tuvo recorrido hasta el punto que la revista *Destino* o el periódico *La Vanguardia* se referían a él con estos términos en las reseñas sobre su defunción, en 1962 (Vallverdú, 2015, p. 24).

En definitiva, actuar para los Gegants suponía un motivo de prestigio que era explotado por los *flabiolaires* que lo hacían ya que veían que podían convertirlo en nuevas contrataciones y/o hacerlas pagar más, como acabamos de ver en el caso de Josep Pidelaserra. Todo ello son discursos en los términos que he propuesto antes, siguiendo a Hall.

Redundado en el valor de estos discursos me remito a Díaz de Rada (2007) quien sostiene que no tiene por qué ser explícito ya que es incomprensible fuera de la acción social y exige una definición de lo deseable, no sólo de lo deseado. Esto se solventa por el hecho de que entre el agente y el objeto media un código moral que determina la deseabilidad o indeseabilidad del objeto. Y concluyo, siguiendo al mismo autor, que la «jerarquía convencional de las diferentes formas de valer, es decir, la capacidad que una forma de valer tiene para absorber a las demás, subordinándolas a su lógica concreta» (2007, p. 130). El análisis contextual y empírico de este campo valida tal proposición con lo dicho hace un momento: aprovecharse del prestigio que daba tocar para los Gegants podía dar más contrataciones y/o otras mejor remuneradas.

Una última muestra de cómo se presentaban y se representan los *flabiolaires* en la actualidad: hace pocos meses, el Estado Español se encontró bajo confinamiento y no se pudo llevar a cabo en la forma habitual la procesión del Corpus Christi de Barcelona de 2020³⁹, año en que se conmemora su 700 aniversario. Para dar realce a la efeméride, y por encargo de la Coordinadora de Gegants de Barcelona, Els Perdigots produjeron dos videoclips en los que interpretaron sendas músicas con imágenes de ellos mismos en los que se intercalaron muchas otras de antiguas procesiones, baldosas del siglo XVIII, dibujos del XIX y fotografías antiguas de *flabiolaires* que han acompañado a los Gegants. Con ello se conformó un discurso que combinaba antigüedad, actualidad y el lustre que da saberse sucesores de músicos de prestigio.

³⁹ Sí tuvo lugar una procesión en formato reducido, muy diferente al habitual, que discurrió por el claustro de la Catedral a la que acudió un único *flabiolaire* solista para acompañar a los Gegants de la Ciutat.

8. TRADICIÓN Y MODERNIDAD: UN DEBATE INÚTIL

Un debate recurrente tanto en los medios de comunicación como en algunos discursos más o menos eruditos es el de la convivencia, o no, o la combinación, o no, de tradición y modernidad. Creo que a estas alturas ya es posible darse cuenta de que se trata de una discusión que no lleva a ninguna parte dado que ambas no son más que un constructo social, una ideología que no se puede medir mediante parámetros «objetivos» y perfectamente delimitables sino que, como ya ha quedado dicho, nos encontramos ante discursos.

Lo que pretendo en este epígrafe es demostrar cómo este tipo de debates son más fruto de una modernidad tardía que una problemática presente en todas las épocas históricas.

Asumo que estos discursos tienen que ser tomados desde una perspectiva dinámica y, como tales, pueden ser tratados desde el concepto «articulación», propuesto por Clifford (2003), que he tratado anteriormente.

Ahora bien, entiéndase que el uso de esta herramienta teórica no tiene que servir para justificar cualquier iniciativa llevada a cabo por cualquier agente o sujeto del campo y relegar a los otros simples pacientes de la actividad de aquellos. Muy al contrario, como Brumann (2014), adopto el «agnosticismo patrimonial» que reúne a la vez el reconocimiento por las «creencias patrimoniales», reconociendo la dificultad de deconstruirlas por completo, con un compromiso crítico que busca descubrir las agendas e intereses detrás de cualquier institución, artículo o categoría de patrimonio.

8.1. Cambio de imagen de los Gegants a través de la historia

He esbozado al principio de este estudio que la imagen de los gigantes ha ido variando a lo largo de su historia. Esto no ha sucedido solamente en Barcelona sino que ha sido la tónica común en todas partes, al menos en Cataluña.

En opinión de Vilarrúbias (2017, p. 39) los gigantes dejaron de ser entremeses bíblicos o hagiográficos (Goliat, San Cristóbal, etc.) en el siglo XVI para adquirir identidad propia, pudiendo pasar a ser un monarca o noble feudal, un turco exótico que podía encarnar simultáneamente a un sarraceno derrotado en Lepanto o la sumisión del Infiel al Santísimo Sacramento (ibid., pp. 42-43) acompañado de una dama vestida a la moda del momento.

Aunque Carbó (2011, p. 40) encuentre dudosa la fuente que cita –un artículo de 1875– se decanta por darle una cierta credibilidad ya que la descripción que hace de la indumentaria de los gigantes coincide con las ilustraciones de las baldosas, aleluyas,

abanicos y *fulls de rengle*, dando una idea muy aproximada de cómo eran hasta principios de siglo XIX. La descripción dice que ambos vestían largas faldas, él (el gigante) a lo romano con broquel, porra y chafarote; ella (la giganta) a la moda del tiempo, con corpiño y basquiña, peinado a la Tudor, abanico y ramillete en la mano. Debía ser realmente así porque muchos años después, en 1798, el ya mencionado Baró de Maldà –citado por Carbó (2011, p. 45)– daba una descripción del gigante muy similar a la que acabamos de ver y se queja de lo ridícula, extravagante y poco honesta moda de las señoras con que se había vestido a la giganta.

No será hasta 1863 en que se documenta un cambio en profundidad de la imagen de los Gegants en la que él vestiría como el protagonista de la ópera *Il profeta*, de Giacomo Meyerbeer, que se estaba representando en el Liceo (suponemos que ella debía seguir la moda del momento) pero el cambio no fue del gusto del público y se cambió la apariencia del gigante para vestirlo como el rey Jaime I de Aragón. Esta tónica de vestir a él como un rey del siglo XV (que algunas veces se asocia con Alfonso V de Aragón) y el cambio anual de modelo para ella se mantendrá hasta 1892 en que representarán al rey persa Asuero y a su esposa Ester. Se desterrará la práctica de vestir la moda femenina que tantos años había durado, adornándola de manera acorde a su pareja, pero el destierro durará poco ya que al cabo de dos años recuperarán su imagen anterior.

En 1900 se vuelven a armonizar los trajes de ambas figuras que vestirán como en el siglo XIII. Para no extenderme más de lo necesario, lo apropiado es decir que, a partir de entonces, los Gegants de la Ciutat siempre lucirán como reyes o nobles de la época medieval y ella nunca más volverá a ir a la moda. Claro está que, desde entonces, su estética puede haber cambiado mucho, igual que las figuras y el vestuario, que se han ido renovando por lógico desgaste de su uso. Lo que me interesa destacar es que en aquel momento quedó cristalizada la representación de los gigantes como reyes medievales, ya fueran Jaime I, los Reyes Católicos o monarcas bizantinos. Esta práctica es acorde con la ideología romántica que había calado muy hondo de recuperación del espíritu nacional, rememorando épocas (supuestamente) gloriosas que se remontaban a la Edad Media. Daba igual a qué bando se adscribieran: Reyes Católicos para los tiempos de Primo de Rivera o Franco, Jaime I para los tiempos de la Mancomunitat, sin gigantes y sin Corpus en los tiempos de la II República. Los gigantes son discurso y, como diría Hall, encarnan lo útil, relevante y «verdadero»

Todo esto, desde luego, puede ser impugnado. Como hemos visto, se intentó hacerlo en la época de Marta Tatjer con la imagen «rompedora» de unos gigantes de corte

picassiano. Pero ¿realmente eran tan rompedores? Quizá sí, pero no más que los modelos que, año tras año, estrenaban las gigantas ni tampoco tanto como los reyes de estilo modernista de finales de los noventa. En realidad, el cambio ha sido consustancial a la vida de los gigantes y no se trata simplemente que haya de cambiarles vestiduras y armazones por el desgaste de su uso sino que, muy al contrario, significan. Otra cosa será que las modificaciones que se lleven a cabo se hagan con «mejor o peor gusto», mejor dicho, que sean del agrado de más o menos gente pero, al final, el cambio es lo propio en su existencia ya que son una representación del poder y éste, como bien sabemos, cambia de manos.

8.2. Los Gegants en la construcción de una «identidad barcelonesa»

En epígrafes anteriores me refería a la construcción de la «barcelonidad» a través de la «cultura popular», una especie de identificación positiva de los barceloneses con su ciudad, en la línea de las «identidades políticas básicas» propuestas por Prats (1997), a saber, locales, regionales o nacionales aunque, bajo mi punto de vista, es preferible hablar de «identificaciones», tal como propone Díaz de Rada (2019, pp. 92-93), por ser más adecuado su uso en el lenguaje analítico como procesos de «identificación» que constituyen una propiedad de la acción. En este apartado pretendo dar un bosquejo, un tanto especulativo, del papel que han tenido los Gegants de la Ciutat en tal construcción y qué resultados ha dado.

Abel Plana, el que fuera *Pare dels gegants* (jefe de la cuadrilla de porteadores), quien me brindó en la entrevista mantenida la información empírica de los próximos tres párrafos, promovió desde el inicio de su mandato en 2006 que las apariciones de los Gegants de la Ciutat se produjeran únicamente en eventos de relevancia, como aniversarios o similares, además de las fiestas que les son «tradicionales». Dice que no quiere una imagen de unos gigantes «de barrio».⁴⁰ Nótese aquí una relación paradójica entre lo que significa «de la ciudad» que se contrapone a lo que es ser «de barrio». El valor simbólico totalizante de los que son de propiedad municipal no se puede comparar, a ojos de este agente, al valor simbólico de los que son «de una parte de la ciudad», de un barrio. En consecuencia, la metonimia *pars pro toto* no funciona en este campo. La suma de las partes no es más que el total. Los Gegants de la Ciutat sí la representan. Todos los demás juntos, no.

Preguntado sobre qué imagen quiere Plana de los Gegants de la Ciutat dice que, cuando tomó las riendas, la imagen era mala por poca participación de porteadores, falta de

⁴⁰ Recordemos que, hoy en día, existen en Barcelona una cantidad numerosísima de gigantes, propiedad de escuelas, barrios, distritos, asociaciones, entidades vecinales o parroquias.

músicos, mala gestión, etc. Intentó cuidar la imagen a nivel de participación en actos (de común acuerdo con el Ayuntamiento) reduciendo los motivos de aparición, que tuvieran música propia y, sobre todo, que las figuras estuvieran impolutas. También promovió la creación de nuevos motivos de aparición como la *Anada a ofici*, en la que ahora ya participa todo el cortejo festivo de la ciudad y el *Toc a plegar*, del que, entre risas, dice que fue una «copia barata» del *Anem a tancar* con que los gigantes de Mataró concluyen sus fiestas. En definitiva, buscar actos en la que los Gegants de la Ciutat fueran los protagonistas.

A pesar de este ingente trabajo, Plana no cree que haya sido suficiente como para que calara hondo en la ciudadanía. Dice: «En Barcelona no nos creemos todo lo que tenemos. Y no sólo nosotros sino que el Ayuntamiento tampoco se lo cree.» Se pregunta, a partir de su conocimiento de lo que sucede en otros lugares, por qué en Barcelona no hay el cuidado, el esmero ni los fondos que se destinan en otros lugares a sus gigantes municipales. Considera que el Ayuntamiento no cree en la «cultura popular». Cree que no es un problema de color político de los consistorios sino que todos los políticos creen que la «cultura popular y tradicional» no vende. Es mejor tener museos o hacer obra pública y pone como ejemplo las fiestas de la Mercè de las que opina se han convertido en un gran festival.

Vemos, en definitiva, la reedición de viejos problemas y, más aún, viejas prácticas. Ese desconocimiento de la población ya era aludido por Cordero en los ochenta y la «festivalización» que ya era buque insignia en la corporación municipal en tiempos del alcalde Porcioles o de Marta Tatjer, jefa del Servicio de Fiestas y Tradiciones del ayuntamiento.

Podemos reducir más el enfoque con que observamos el campo y analizar más pormenorizadamente aún algunas otras prácticas que emergen en pos de esta «barcelonidad». Ejemplo de ello sería un movimiento «patrimonialista» observable en el campo estudiado, similar al de varias comparsas de gigantes catalanas que se alzan en contra de la visión más lúdica y menos cuidada de la práctica festiva a quienes en mi Trabajo de Fin de Grado (Vallverdú, 2019) denominé como «faleros». Estos «patrimonialistas» se mueven bajo un estado de ánimo que algunos etiquetan como «hiperventilado» aunque últimamente he podido oír en otros campos a quien les llama «Nova fal·lera». Estos sujetos, según relataban varios de mis entrevistados, forman una especie de red y son reconocibles a través de prácticas que son comunes, especialmente en los aspectos coreográfico y ceremonial además de manifestar no poco desprecio por la práctica llevada a cabo por los «faleros». No dispongo de espacio aquí

para presentar pormenorizadamente tal análisis de redes, pero han sido esbozados por algunos de los agentes que entrevistado.

8.3. Papel del *flabiol* en la construcción de una «identidad barcelonesa»

Si, como hemos visto, la activación patrimonial iniciada a mediados de los ochenta del siglo pasado comenzó de una forma un tanto desordenada su culminación dio resultados, como mínimo, poco vistos a nivel festivo catalán.

En una ciudad cosmopolita como Barcelona y con los antecedentes que se han ido desglosando a lo largo de este trabajo era muy esperable que, en la busca de esa «barcelonidad», se optara, por ejemplo, por alguna de las bandas que han proliferado en los últimos años que combinan instrumentos tradicionales y sección de metal, a menudo conocidas como *tradibands*. Pero no, se ha optado por el *flabiol* aunque, eso sí, con adaptaciones para poder competir en ambientes ruidosos como en los que se mueven habitualmente los gigantes, tal como se ha expresado más arriba.



Imagen 26. Els Perdigots en plena actuación. Fotografía del perfil de Facebook del grupo.

Debo hacer un matiz a lo dicho y es que, por ejemplo, desde 2016 el acto del *Toc a plegar* cuenta con una versión ampliada del grupo Els Perdigots (Els Perdigots Talla Gran) que recrea, precisamente, a una de estas bandas para dar mayor realce a la clausura de las fiestas de la Mercè. Abel Plana manifestaba en primera instancia que le

gustaría, si la disponibilidad presupuestaria lo permitiera, que esa formación ampliada se mantuviera como fija en el acompañamiento de los Gegants pero, acto seguido reflexionó y corrigió argumentando que habría que estudiar el tema con detenimiento ya que, de hacerlo así, el Toc a plegar perdería buena parte de su gracia.

9. CONCLUSIÓN

Los gigantes en Barcelona tienen una dilatada historia, con continuos cambios a todos los niveles: desde la imagen a las funciones protocolarias, desde la música a la representación simbólica que ellos mismos han sido y son.

Como se ha mostrado, con anterioridad al siglo XIX la imagen de los gigantes municipales permaneció estable durante periodos muy prolongados mientras que, a partir del auge del liberalismo, la Ilustración y, muy especialmente, la industrialización de Cataluña, con Barcelona al frente, se empiezan a producir cambios constantes e importantes en los gigantes que serán pasto de corrientes ideológicas y estéticas de todo orden hasta nuestros días.

Esta concatenación tan acelerada de cambios es, a mi modo de ver, una sucesión de encantamientos, desencantamientos y reencantamientos. A lo largo de la investigación se ha destacado que la activación patrimonial en la que nos encontramos actualmente se explica por una búsqueda de la «identidad barcelonesa». Ahora bien, las activaciones patrimoniales no pueden ser explicadas únicamente a través de la «identificación» ya que ésta es, más bien, una consecuencia intermedia entre tales activaciones y la reacción contra la Modernidad. Cabe insistir en el planteamiento que me inspira Hernández para hacer tal propuesta:

Ante las numerosas transformaciones experimentadas, ante la conciencia de riesgo y la amenaza del presente, ante la fugacidad y la contracción espacial, el patrimonio representa una advertencia para preservar y conservar un pasado elegido y una llamada a la identidad colectiva. El patrimonio cultural es una respuesta al desencantamiento del mundo tradicional y el advenimiento de la modernidad, que genera un reencantamiento del mundo a través de la razón, la ciencia y el progreso (...). Sin embargo esto genera un nuevo desencantamiento que tiene como consecuencia un retorno simbólico a un nuevo encantamiento compensatorio, basado en el culto moderno a la tradición, los rituales, el pasado, el espectáculo, el patrimonio. En definitiva, la aparición del concepto de patrimonio es el resultado de la reflexividad moderna que redefine al pasado como marco de sentido. (2010, p. 1)

A partir de este estudio cabe profundizar un poco más y pensar como un proceso de encantamientos, desencantamientos y reencantamientos lo ocurrido con los gigantes barceloneses en los últimos ciento cincuenta años.

Estamos, pues, en disposición de dar respuesta a las preguntas que se plantearon al principio de este estudio. A mi modo de ver, el *flabiol* se ha mantenido hasta hoy en la comparsa barcelonesa por dos razones: una, que se situaría en el tiempo hasta finales del siglo XIX, tendría que ver con su versatilidad y bajo coste que lo harían adecuado para cumplir con el cometido de acompañar a los Gegants. La segunda razón se situaría a partir de finales del XIX hasta nuestros días (salvando lapsos de tiempo más o menos dilatados) y su perdurabilidad estaría íntimamente relacionada con los procesos de encantamiento, desencantamiento y reencantamiento, de reacción contra la Modernidad. En efecto, estos procesos han dotado a este conjunto instrumental de un poder simbólico que lo ha mantenido en el mismo lugar que había ocupado antaño por razones bien diferentes. El reforzamiento de este poder simbólico ha dado como fruto en los últimos diez años a la búsqueda de fórmulas para mantenerlo en ese mismo lugar gracias a hacerlo más «digerible» a ojos del público y de los agentes del campo, a la vez que más «funcional», de manera acorde a las prácticas festivas vigentes en la actualidad. Se ha llevado a cabo, pues, un trabajo de reelaboración tanto a nivel simbólico, con una reformulación discursiva anclada en formas culturales anteriores, como a nivel práctico.

El *flabiol*, este pedazo de madera labrada con maestría por un artesano que produce algunos de los sonidos más agudos que pueden oírse en la música tradicional de Cataluña y que gusta de ser acompañado por una simple chapa de madera doblada con dos parches de cuero de cabra que marca roncamente el ritmo y que llamamos *tamborí* o *tamborino*, siguiendo de nuevo a Hernández, se ha convertido, para mí, en un zombi. Un zombi patrimonial

cuya energía es producto de una vida insuflada desde el presente por parte de unas instancias vivas a las que, por varios motivos, interesa rescatar fragmentos del pasado. El zombi patrimonial (...) goza, pues, de una vida artificial. Se trata de una vida conectada a la máquina de las urgencias del presente. (2008, p. 34)

Un zombi que, efectivamente, goza de sustento con los Gegants de la Ciutat y que le permite disfrutar de una vida más o menos digna. Pero no deja de ser un zombi que, a la que se le quitan los flujos vitales que le ofrecen los altos personajes barceloneses, tiene una vida penosa que no puede nutrirse casi más que por su exotismo. Fea paradoja la de ser exótico en casa. Por si a alguien le queda alguna duda de ello, que

pregunte a cualquiera de los músicos de Els Perdigots cuántas actuaciones contratan como grupo lejos de los faldones de los Gegants de la Ciutat. Destaco el “como grupo” ya que, como *flabiolaires* en solitario o en otras formaciones sí disponen de más recursos para ser contratados.

Retomando la última de las preguntas que planteé al inicio del estudio, no creo que el producto cultural objeto del mismo pueda ser considerado como netamente barcelonés. Como se ha mostrado, Barcelona se miró, y continúa mirándose, en el espejo que son las prácticas festivas de otros lugares y los reelabora. En los años ochenta del siglo pasado sucedió con Tarragona y en la actualidad con otros lugares, tal como han puesto de manifiesto varios de los entrevistados (los casos de las llamadas «tradibands» o la adaptación de actos como el *Anem a tancar* de Mataró serían indicativos de ello). Ahora bien, hay que tener en cuenta un factor, a mi modo de ver, determinante en estos procesos de apropiación y de aceptación: Barcelona juega con el factor de «capitalidad», de escaparate que, durante siglos, ha proyectado los discursos de deseabilidad en lo conocido como «cultura popular» y, más recientemente, como «patrimonio».

Habida cuenta de lo necesariamente breve de este estudio y de las dificultades para llevarlo a cabo, creo que puede ser una aportación heurística para ampliar este campo de estudio a partir de las premisas teóricas y metodológicas utilizadas en el mismo, no como manual cerrado sino como un bloque más con el que construir un edificio que pueda albergar ricas reflexiones con herramientas que, demasiadas veces, son ladeadas.

Finalmente, volviendo al título de este trabajo, me permito reflexionar brevemente sobre la condición de «exótico» del *fabiol* y del *flabiolaire* ya no sólo en tiempos actuales sino en tiempos pasados. A buen seguro que hoy en día cualquier músico de algún instrumento «tradicional» sentirá lo mismo que un *flabiolaire* en cuanto a ser considerado como «especimen raro» por el público en general, por mucho que trabaje para dar un estatus similar a los de uso más corriente en la actualidad en los ámbitos de consumo masivo de música. No hace falta ser antropólogo para darse cuenta de esto. Ahora bien, si como antropólogos estamos avezados a movernos entre lo obvio y los intersticios de la práctica social es conveniente, a mi entender, que sin perder de vista lo general nos zambullamos entre lo concreto. Para ello podríamos preguntarle a Andreu Roca sobre cuántas veces cualquiera de sus contratantes (personas que, en principio, tendrían que conocer mínimamente el instrumento) han confundido el nombre del mismo. Seguro que respondería que centenares de veces. Y, yendo para atrás, más

allá de regularidades taxonómicas, si las anotaciones históricas de la presencia de tales instrumentistas no eran, en absoluto, homogéneas en cuanto a nomenclatura ¿no será que, a ojos de quien escribía, la cosa no era tan cotidiana entre todos los miembros de la comunidad?

El exotismo, entonces, tiene que ser entendido posicional y relacionalmente, en función del punto de la estructura social en que se encuentran emisores y receptores del discurso y cuáles son las relaciones que median entre unos y otros. Por descontado, estas posiciones y relaciones variarán en función del tiempo y del espacio. Todos tenemos a *otros* que pueden llegar a formar parte del *nosotros*. Esos *otros* podrán estar más o menos alejados del *yo* en función de mil circunstancias que hacen que el movimiento sea constante. Si se tuviera que aparejar al *flabiolaire* con algún tipo ideal éste sería, quizá, el *extraño* de Simmel (citado por Ritzer, 2012, p. 280): ese actor que no está ni demasiado cerca ni demasiado lejos, cuya interacción con el grupo supone una combinación de cercanía y distancia, pero una distancia que variará en función de la posición que ocupe y el tipo de interacción que lleve a cabo en cada momento.

Estamos ante una alteridad que no viene dada de antemano sino que se construye a través de discursos tanto emitidos por aquel *extraño* como por quienes interactúan con él de un modo u otro y se entrelazan para dar un producto específico. Estos procesos de alterización discursiva, desde luego, no tienen por qué ser muy diferentes de los que se dan en tantísimos otros (casi infinitos) de la vida social. Pero, más que darlo por sentado, valía la pena analizarlo.

REFERENCIAS

- Ajuntament de Barcelona (2012). *Protocol Festiu de la Ciutat de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. <https://continguts-www.barcelona.cat/culturapopular/sites/default/files/protocolsfestiusajbcn.pdf>
- (18 de septiembre de 2019). *Marta Tatjer: 'Amb la Mercè, vaig reinventar la ciutat'*. Recuperado de https://www.barcelona.cat/culturapopular/ca/noticia/infobarcelonacaentrevista-marta-tatjer_854348
- Albaladejo, N. (2004). *El Corpus. Rito, música y escena*. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Promoción Cultural.
- Amades, J. (1934). *Gegants, Nans i altres entremesos*. La Neotipia.
- Amades, J., Carbó, A. y Serés, A. (1997). *L'auca de la processó-Un passeig per la historia i per la Festa*. Edicions El Mèdol.
- Amades, J. y Tomàs, J. (1998). *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VIII. Memòries de missions de recerca*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Appadurai, A. (2001). *La Modernidad desbocada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce, S.A. – Fondo de cultura económica de Argentina, S.A.
- Artizeta, M. ed. (1994). *Rafael d'Amat i de Cortada Baró de Maldà. Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcino
- Bassas, G. (2013). *Imatgeria festiva de Canet de Mar. Gegants, capgrossos i bestiar i els flabiolaires que els han acompanyat*. Mecanuscrito inédito, Premi Ramon Bonal i de Falgás, existente en la Biblioteca P. Gual i Pujadas de Canet de Mar.
- Blanchar, C. (27 de septiembre de 2015). "La primera missa de la Mercè sense alcaldessa". El País. Recuperado de https://cat.elpais.com/cat/2015/09/23/catalunya/1443035290_893159.html.

- Brumann, C. (2014). Heritage agnosticism: a third path for the study of cultural heritage. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, (22), 173-188.
- Capmany, A. (1953). *Les enramades del Corpus de la Ciutat de Barcelona*. Dalmau i Jover, S.A.
- Carbó, A. (2011). *El llibre dels gegants de la ciutat*. Ajuntament de Barcelona.
- Castellví, M., Vallverdú, A., Soler, T., Mitjans, R. (2013): Aplecs, bastons i gegants: els flabiolaires al Martorell de la primera meitat del segle XX. *Col·loquis del flabiol 2012*. Ajuntament d'Arbúcies.
- Cia, B. (21 de septiembre de 2017). La Mercè, una festa sense por. *El País*. Recuperado de https://cat.elpais.com/cat/2017/09/20/actualidad/1505937558_347509.html
- Clifford, J. (2003). *On The Edges of Anthropology (Interviews)*. Prickly Paradigm Press.
- Cruces, F. (1998). Problemas en torno a la restitución del patrimonio. *Política y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid.
- Díaz de Rada, A. (2007). Valer y valor. Una exhumación de la teoría del valor para reflexionar sobre la desigualdad y la diferencia en relación con la escuela. *Revista de Antropología Social*. (16), 117-158.
- (2011). *Cultura, antropología y otras tonterías*. Editorial Trotta.
- (2019). *Discursos del ethnos. Una etnografía incompleta sobre procesos étnicos y etnopolíticos en Ártico Europeo*. Licencia Creative Commons.
- Duran, A. (1943). *La fiesta del Corpus*. Ediciones Aymá.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, SA.
- Evans-Pritchard, E.E. (1969). *The Nuer*. Oxford University Press.
- González, S. (2019). *Evolució del paisatge sonor del seguici festiu de la festa major de Santa Tecla a Tarragona*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hall, S. (2011). Representación: representaciones culturales y prácticas significantes.

Textos de Antropología contemporánea. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Hernández, G. (2000). Les transformacions de la cultura popular. *Afers. Fulls de recerca i pensament*. (37), 751-760.

-(2008). Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*. (5), 27-37.

-(2010). La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra. *VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria" La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2008, Valladolid, España*. Junta de Castilla y León.

Ibàñez, M. (1996). *Gegants de Sabadell. 150 anys d'història*. Edicions El Mèdol.

Leach, E. (1970). *Replanteamiento de la Antropología*. Seix Barral.

Luévano, M. (2016). Comprendiendo lo sociocultural desde la autoetnografía. *V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 16 al 18 de noviembre de 2016, Mendoza, Argentina. Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América*. Memoria Académica.

Maragall, J. (1895). *Poesies*. L'Avenç.

Mariano, J (1865). *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. Imprenta de José Rius, editor.

Martí, J. (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel.

Mas, C. (2003). Les funcions heràldiques dels flabiolaires catalano-aragonesos a Nàpols entre els segles XV i XVI. *Col·loquis del flabiol 2002*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2005). La renovació de la «música de corda de la ciutat», segons el *Llibre de diferents coses pertenen a la ciutat de Barcelona (1648)*. *Col·loquis del flabiol 2004*. Ajuntament d'Arbúcies.

Miró, R. (1998). *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera, segles XIV-XIX*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Mitjans, R y Soler, T. (1987). *En Quirze Perich, flabiolaire*. Altafulla.
- (2001). *El flabiol dels flabiolaires*. Altafulla.
- (2016). De l'imaginari a la imaginació. Divagacions sobre Els Perdigots. *Caramella*. (35), 58-59.
- Palomar, S. (1985). Una cobla de ministrils a la Selva del Camp. *Fulls de Treball de Carrutxa* (18),19.
- Polanyi, K. (1992). *La gran transformación: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo (1944)*. Fondo de Cultura Económica.
- Pelinski, R. (1997). Dicotomías y sus descontentos: Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. *Txistulari*. (172), 4-12.
- Prat, J. (1999). Folklore, cultura popular y patrimonio sobre viejas y nuevas pasiones identitarias. *Arxius de sociologia*. (3), 87-109.
- Prats, LL. (1997). *Antropología y patrimonio*. Editorial Ariel, SA.
- Raufast, M. (2006). «E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls» Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real. *Anuario de Estudios Medievales*. (36/2), 651-686.
- Riera, M. (2020) *Retrospectiva i actualitat de les condicions laborals dels músics professionals de la tradició oral*. Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Música de Música d'Arrel, noviembre, Barcelona.
- Ritzer, G. (2012) *Teoría sociológica clásica*. McGraw-Hill/Interamericana Editores, S.A.
- Sánchez, S. (1803). *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el consejo real en el reinado del señor don Carlos III*. España, Madrid: Imprenta de la viuda é hijo de Marín.
- Sans, C. (2018). Els ministrers de Valls al segle XVII. *Caramella*. (18), 70-72.

Testa, A. (2020). Intertwining Processes of Reconfiguring Tradition: Three European Case Studies. *Ethnologia Europaea*, 50 (1), 20–38.

Vallverdú, A. (2007). Ball de bastons amb flabiol. *Col·loquis del Flabiol 2006*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2011). Flabiols a la Baixa Edat Mitjana. Un petit recorregut iconogràfic. *Col·loquis del flabiol 2010*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2011b) Flabiols a Itàlia a les portes del Renaixement. *Col·loquis del flabiol 2010*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2012) Flabiols a Girona entre els segles XVI i XVIII. *Col·loquis del flabiol 2011*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2012b) Un contracte per a l'ensenyament del tamborino a la Barcelona del segle XV. *Col·loquis del flabiol 2011*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2015) Flabiols i gegants a la Plaça Nova de Barcelona. *Col·loquis del flabiol 2014*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2017) Nous materials sobre el flabiolaire Felip Escala. *Col·loquis del flabiol 2016*. Ajuntament d'Arbúcies.

-(2019) *Igualada: Fiesta, conflicto y discursos sobre el patrimonio*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Vallverdú, A. y Rovira, R. (2005). *Les músiques del ball de bastons i el seu context*. Cossetània Edicions, SL.

Vallverdú, A. y Vilarrúbias, D. (2014). Moviment associatiu català i patrimoni festiu. Una visió crítica. *Canemàs. Revista de pensament associatiu*. (7), 41-59.

Velasco, H.M. (2009). El Patrimonio Cultural como sistema de representación y como sistema de valor. *La protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural. Especial referencia a España*. Colex. 35-70.

Velasco, H.M. y Sama, S. (2019). *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*. Editorial Ramón Areces.

Vilarrúbias, D. (2017). "-Que ballaran els gegants? -Que ballin!". *Els gegants i nans processionals a Igualada (segles XV-XXI)*. Ajuntament d'Igualada.

Wikipedia (s.f.). *Casa de la Ciudad (Barcelona)*. Recuperado de

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Casa_de_la_Ciudad_\(Barcelona\)](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Casa_de_la_Ciudad_(Barcelona))

Wolf, E. (1994). *Europa y la gente sin historia*. Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

1. Entrevistas.

Número	Participante/s	Fecha
1	Abel Plana Campos (jefe de la cuadrilla de <i>los Gegants de la Ciutat</i> entre 2007 y 2013)	19-03-2020
2	Marc Riera Albajés y Pau Plana Parés (miembros del grupo Els Perdigots)	22-03-2020
3	Xavier Cordoní Fernández (activista y gestor cultural)	27-03-2020
4	Carles Mas Garcia (<i>flabiolaire</i> y maestro de danza)	16-07-2020
5	Jordi León Royo (<i>flabiolaire</i> de los <i>Gegants de la Ciutat</i> durante los años setenta del siglo pasado)	30-07-2020
6	Xavier Oliveras Campà (porteador de los <i>Gegants de la Ciutat</i> en la actualidad)	19-08-2020
7	Nicolás Alonso Crozet (actual jefe de la cuadrilla de los <i>Gegants de la Ciutat</i>)	25-08-2020
8	David Puertas Esteve (<i>flabiolaire</i> de los <i>Gegants de la Ciutat</i> durante los años noventa del siglo pasado)	27-08-2020
9	Josep Lluís Esteras Gimeno (jefe de la cuadrilla de los <i>Gegants de la Ciutat</i> durante los años setenta del siglo pasado)	28-08-2020

2. Archivos consultados.

Abreviación	Archivo
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AJA	Arxiu Joan Amades de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya
ABM	Arxiu Balanza de Martorell
ACEC	Arxiu Centre Excursionista de Catalunya
AC	Arxiu Cuyàs del Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya
AFB	Arxiu Fotogràfic de Barcelona