

Regionalización turística de la música popular y resistencias campesinas: El Parado de Valldemossa en Mallorca (1913-34)*

Tourist regionalisation of popular music and peasant resistance:
El Parado de Valldemossa in Mallorca (1913-34)

Antoni Vives Riera

Universitat de Barcelona

tonivives@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-0128-678X>

Recibido: 07-03-2025 - Aceptado: 23-06-2025

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION

Antoni Vives Riera, “Regionalización turística de la música popular y resistencias campesinas: El Parado de Valldemossa en Mallorca (1913-34)”, *Hispania Nova*, 24 (2026): 285 a 306.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2026.9310>

DERECHOS DE AUTORÍA

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

* Subvención PID2021-123790NB-C22 financiada por MCIN7AEI/10.13039/501100011033 y, en su caso, por FERA way of making Europe de la Unión Europea.

Resumen

El presente artículo cuenta la pequeña historia del Parado de Valldemossa, la agrupación de música, baile e indumentaria tradicional que nació como espectáculo turístico en 1915 y con el tiempo se consagró como modelo oficial de baile regional mallorquín ya en los años treinta. En primer lugar, se analiza cómo la convergencia de los deseos turísticos de las celebridades viajeras con los intereses políticos de las élites locales desembocó en la imaginación de un paraíso apolítico de armonía social a partir del que prevenir la politización del campesinado en un momento de profunda angustia e inestabilidad. En segundo término, explica como este imaginario trascendió a norma social a través de su performatividad corporal en un espectáculo de baile en pleno proceso de nacionalización y oficialización gubernamental. Finalmente, se cuenta cómo las clases populares locales, emplazadas a performativizar el estereotipo del campesino conformista y apolítico, se resistieron a asumir esta identidad asignada y consiguieron reproducir su propia subjetividad política de forma autónoma.

Palabras clave

música, turismo, culturas regionales, construcción nacional, resistencias campesinas, performatividad.

Abstract

This article tells the short history of the Parado de Valldemossa, the traditional music, dance and costume group that was born as a tourist show in 1915 and established itself as the official model of Mallorcan regional dance in the 1930s. Firstly, it explains how the convergence of the tourist desires of travelling celebrities with the political interests of the local elites led to the proposal of an apolitical paradise of social harmony from which to prevent the politicisation of the peasantry at a time of anguish and profound instability. Secondly, it explains how this imaginary transcended into social norm through its bodily performativity in a dance show amid a process of governmental officialization and nationalisation. Finally, it tells how the local popular classes, who were forced to performativise the stereotype of the conformist and apolitical peasant, resisted assuming this assigned identity and managed to reproduce their own political subjectivity in an autonomous way.

Keywords

music, tourism, regional cultures, national construction, peasant resistance, performativity.

El 15 de abril de 1934, la agrupación mallorquina de baile regional Parado de Valdemossa bailaba en la Plaza de la Armería de Madrid ante el presidente de la República Niceto Alcalá Zamora y el jefe del gobierno Alejandro Lerroux¹. Un miembro masculino bailó junto a dos mujeres un bolero surgido de la tradición española de la tonadilla escénica, en una versión lenta y refinada en la que se habían incorporado pasos y poses propias de balé clásico.² De todas formas, en el contexto de los actos oficiales de celebración del tercer aniversario de la Segunda República, el baile tenía una significación regional. Para dicha efeméride, el nuevo gobierno radical-cedista había organizado dos días de festejo con los que pretendía resignificar el régimen republicano, desmarcándose de las reformas empezadas por las anteriores mayorías parlamentarias de izquierdas. En el marco de estas celebraciones, se había invitado a participar en una cabalgata y a una exhibición a diferentes comparsas folclóricas venidas de todo el territorio del Estado, cada una representando a su propia región³.

El Parado llevaba varios años ofreciendo espectáculos de baile regional en los que se combinaba música, danza e indumentaria. Sus orígenes se remontan a 1915, cuando el mecenas artístico Joan Sureda y su esposa, la pintora Pilar Muntaner, decidieron amenizar las veladas de los huéspedes en su residencia del municipio serrano de Valldemossa con un espectáculo de baile regional⁴. Situado en el antiguo convento cartujo donde en 1838 ya se habían hospedado Frederic Chopin y George Sand, Can Sureda había acogido un número considerable de visitantes desde 1905, cuando la casa apareció por primera vez en las guías publicadas por Fomento del Turismo de Mallorca, entidad creada con

1. Antoni Mulet, *Mallorca. “El Parado de Valldemossa”. Antecedentes y desenvolvimiento en el baile popular* (Palma: Impresor Duran, 1953).

2. Francesc Vallcaneras, “Valldemossa, quan la identitat és ball”, en *El Parado de Valldemossa: un segle d’història* (Palma: Fundació Coll Bardolet, 2009): 35-40.

3. Lara Campos, *Celebrar la nación: conmemoraciones oficiales y festejos durante la Segunda República* (Madrid: Marcial Pons, 2016).

4. Silvia Pizarro y Bartomeu Estaràs, “El Parado de Valldemossa. Cent Anys d’Història”, en *El Parado de Valldemossa: Un Segle d’història* (Palma: Fundació Coll Bardolet, 2009), 53-85.

el objetivo de contribuir al desarrollo turístico de la isla⁵. Por tanto, en plena Gran Guerra, vecinos y vecinas de Valldemossa bailaban para satisfacer las ansias de autenticidad cultural de artistas e intelectuales llegados de diferentes puntos de Europa. Esto se producía precisamente en un momento de aceleración de la modernización en el que los jóvenes del pueblo estaban dejando de interesarse por los bailes que a lo largo de varias generaciones habían celebrado sus padres y abuelos.

El presente artículo examina cómo este espectáculo turístico llegó a convertirse en tradición regional. En este sentido, se explica porque las canciones de su repertorio acabaron siendo las más habituales en la posterior discografía de baile regional publicada en Mallorca, incluidas las grabaciones de Coros y Danzas⁶. De todas formas, también se pregunta por las consecuencias sociales y políticas de un proceso de invención de la tradición en el que intervinieron diferentes actores⁷: turistas de alto nivel económico y cultural, élites locales anfitrionas y las clases populares del campesinado. Con este planteamiento se pone especial énfasis en la agencia de este último grupo históricamente silenciado.

A lo largo de los siglos, la música ha tenido un papel primordial en la construcción de identidades nacionales en Europa⁸. Las élites nacionalistas del siglo XIX la vieron como un instrumento de primer orden para superar las barreras del analfabetismo y despertar las “conciencias dormidas”⁹. Así, en la búsqueda de la particularidad cultural diferenciadora se establecieron para cada nación ciertos estilos, géneros y repertorios considerados propios¹⁰. Con el redescubrimiento romántico de las melodías populares y campesinas, a lo largo del siglo XIX las élites nacionalistas empezaron a explorar las aldeas de las áreas más alejadas de las capitales y los centros industriales¹¹. Sin embargo, el ámbito de recopilación de folclore no siempre coincidió con las fronteras nacionales. También se circunscribió a regiones subestatales¹². En efecto, desde finales de siglo XIX se fue configurando la idea de región: una patria pequeña generalmente de significación cultural y despojada de cualquier sentido político que acababa funcionando como complementos de la identidad nacional¹³.

5. Antoni Vives-Reus, *Història del Foment del Turisme de Mallorca: 1905-2005* (Palma: Foment del Turisme de Mallorca, 2005).

6. Joan Parets y Tomeu Gomila “Discografia de 45 i 78 rpm de les cançons, balls i danses populars de les Balears” IV Jornades de Cultura Popular a les Balears (Manacor: Ajuntament de Manacor, 1997): 187-220

7. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *L'invent de la tradició*, ed. Eric J. Hobsbawm and Terence O. Ranger (Vic: Eumo, 1988).

8. Celia Applegate y Pamela Potter (eds.), *Music and German National Identity* (Chicago: Chicago University Press, 2002).

9. Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004).

10. Krisztina Lajosi, “National Stereotypes and Music”, *Nations and Nationalism* 20, nº 4 (2014): 628-45,

11. Joep Leerssen, “Romanticism, Music, Nationalism”, *Nations and Nationalism* 20, nº 4 (2014): 606-27.

12. David Hopkin, “Regionalism and Folklore”, en *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*, Xosé M. Núñez Seixas y Eric Storm (eds.) (Londres: Bloomsbury, 2019), 43-65

13. Ferran Archilés, “‘Hacer región es hacer patria’. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración”, *Ayer*, 64 (4) (2006): 121-147.

La recreación material de los repertorios musicales de identificación regional se realizó en Europa ya entrado el siglo xx a través de espectáculos que combinaban música, danza e indumentaria¹⁴. Si en siglo anterior las culturas regionales se circunscribieron a la compilación folclorística y a la creación de imaginarios literarios-pictóricos¹⁵, ahora el regionalismo cultural se extrapolaba a manifestaciones más tangibles como la arquitectura o la práctica corporal de excursión o baile¹⁶. A través de redes societarias asociadas al ocio, la nueva identidad ruralista se extendió a las clases populares, convirtiéndolas en protagonistas de las políticas de recuperación de fiestas y demás tradiciones perdidas¹⁷. Es esta fase movilizadora del desarrollo de las culturas regionales, el turismo desempeñó un papel clave¹⁸.

En la medida que la práctica de viaje se fue convirtiendo en un acto de consumo de países, el turismo empezó a contribuir a crearlos en tanto que destinos turísticos¹⁹. De este modo, lejos de actuar como un elemento de homogeneización cultural, las diferencias nacionales y regionales han sido construidas y reproducidas en el encuentro turístico²⁰. En consecuencia, la relación entre los imaginarios turísticos y los procesos de construcción regional y nacional ha sido ampliamente abordada en la joven historiografía del turismo²¹. De este modo, son numerosos los estudios realizados sobre las políticas turísticas nacionalizadoras de los diferentes Estados-nación²², o la configuración turística de imaginarios regionales a partir de la literatura de viajes o las guías turísticas²³.

De todas formas, el presente artículo intenta ir más allá de los imaginarios de las guías turísticas y demás materiales de promoción. Propone un acercamiento a los espectáculos de baile regional entendidos como performatividad corporal de la nación, en tér-

14. Eric Storm, *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939* (Manchester: Manchester University Press, 2010),

15. Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France: Le Mouvement Littéraire Régionaliste de Langue Française entre la Belle Epoque et la Libération* (Presses universitaires de France, 1991).

16. Celia Applegate, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat* (Berkeley: University of California Press, 1990), Orvar Löfgren, “Know Your Country: A Comparative Perspective on Tourism and Nation Building in Sweden”, en Baranowski and Furlough, (2001): 137-55.

17. Patrick Young, *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939* (Farnham: Ashgate, 2012)

18. Eric Storm, “Tourism and the Construction of Regional Identities”, en *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*, editado por Xosé M. Núñez y Eric Storm, 43-65 (Londres: Bloomsbury Academic, 2019): 99-119,

19. Nigel Morgan y Annette Pritchard, *Tourism Promotion and Power: Creating Images, Creating Identities* (Chichester: Wiley, 1998).

20. Michel Picard, *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture* (Singapur: Archipelago, 1996). Edward Bruner, *Culture on Tour: Ethnographies of Travel* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

21. Shelley Baranowski y Ellen Furlough (eds.), *Being Elsewhere: Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002).

22. Eric Zuelow, *Making Ireland Irish: Tourism and National Identity Since the Irish Civil War* (Syracuse: Syracuse University Press, 2009). Ana Moreno y Jorge Villaverde. “De un sol a otro. Turismo e imagen exterior española (1914-1984)”, *Ayer*, 114 (2) (2019): 95-122.

23. Katherine Grenier, *Tourism and Identity in Scotland, 1770-1914: Creating Caledonia* (Ashgate, 2005). Ivonne Galant, “La España inventada de los hispanistas franceses”, en *¿El turismo es un gran invento? Usos políticos, identitarios y culturales del turismo en España*, editado por Jorge Villaverde e Ivonne Galant, 77-110 (Valencia, Alfons el Magnànim, 2021).

minos de Judith Butler²⁴. Es decir, explica como en encuentros turísticos y otros eventos igualmente tangibles, los imaginarios regionales se materializaron corporalmente a través de los espectáculos de baile, repitiéndose de forma continuada hasta llegar a un punto de naturalización que los hiciera trascender a norma social reguladora de los comportamientos. En este sentido, el texto muestra como la performatividad de los imaginarios turístico-regionales de harmonía social y negación política acababan disciplinando a las poblaciones locales mayormente campesinas emplazadas a encarnar la región.

Con estos objetivos, en el primer apartado del artículo indagamos en la configuración histórica del Parado como espectáculo de baile regional en el encuentro turístico, en todas sus connotaciones sociales y políticas. En sentido inverso, en el segundo apartado analizamos como la nacionalizadora oficialización gubernamental del espectáculo turístico contribuyó a sellar su autenticidad como manifestación cultural y a naturalizar a través de la repetición corporal las fantasías turísticas de harmonía social y existencia apolítica. Finalmente, en el tercer apartado ponemos el acento en la agencia del campesinado local solicitado para performar del baile y así encarnar el estereotipo impuesto de obediencia social y nulidad política.

Bailar para los turistas: la invención del paraíso apolítico

En un primer momento, el Parado fue conocido dentro y fuera de Mallorca no como agrupación folclórica, sino como canción. Quien la hizo famosa fue uno de los ilustres invitados de Can Sureda, Santiago Rusiñol. En efecto, en su libro sobre sus estancias en Mallorca *L'illa de la calma* publicado en 1913²⁵, el pintor barcelonés dedicaba un capítulo entero a describir el canto coral del llamado Bolero Vell en Can Marió, una vieja fonda de Valldemossa. El carácter reposado e incluso “parado” de la canción hizo que Rusiñol la percibiera como la materialización sonora de lo que consideraba principal característica de la isla y sus habitantes: la calma. En este sentido, afirmaba que su tono más pausado con respecto a los boleros peninsulares se debía al “ambiente de misticismo que había percibido al desembarcar”²⁶. Rebautizada por él mismo como “Parado”²⁷, la canción constituía la manifestación regional del bolero español reconvertido en una “marcha del paso lento, un himno al trabajo descansado y una oda musical a la calma”²⁸.

Can Marió era descrita por Rusiñol como una metáfora de la sociedad isleña imaginada en términos turísticos como un paraíso social y moral. En este sentido, elogia la calma con la que era atendido por el propietario del establecimiento y sus trabajadoras. Con relación a los albañiles y campesinos que frecuentaban la fonda, comentaba que su trabajo no les cansaba ni les ensuciaba. Además, en su caracterización de la idiosincrasia mallorquina, destacaba la condición casi abstemia de los parroquianos. A pesar de que sus veladas se podían alargar hasta altas horas de la madrugada escuchando a impro-

24. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (New York: Routledge, 1993)

25. Santiago Rusiñol, *L'illa de La Calma* (Barcelona: Antonio López, 1913).

26. Santiago Rusiñol, *L'illa de La Calma* (Palma: Ensiola Editorial, 2004): 32.

27. Antoni Mulet, *El baile popular en Mallorca* (Palma: Impr. Mossèn Alcover, 1956).

28. Rusiñol, 2004, 153-54.

visadores de versos llamados *glosadors*, el pintor barcelonés afirmaba que los clientes de Can Marió “no necesitan alcohol para sentir alegría”²⁹. De esta manera, concluía que en Mallorca “no hacen falta estudios sociológicos para entender los vicios de las clases trabajadoras como los que pagan los ayuntamientos de las grandes ciudades”³⁰. Con este comentario, Rusiñol hacía referencia a su Barcelona de procedencia, oponiendo el paraíso social y moral que describía en sus escritos mallorquines a una ciudad marcada en aquella época por la Semana Trágica de 1909. De hecho, el pintor barcelonés procedía de una importante familia burguesa dedicada a la industria textil. Así pues, en su narrativa se manifestaba como el prototipo de turista moderno que a través del viaje busca escapar de los problemas planteados en su procedencia e imagina en su destino un reverso opuesto de descanso vacacional, una utopía turística sin trabajo ni conflictividad social³¹. Al igual que otros viajeros contemporáneos en Mallorca,³² Rusiñol acababa imaginando la isla como una anacronía histórica sin actualidad periodística, un paraíso de tintes coloniales congelado en el tiempo donde nunca pasaba nada, un espacio primitivo sin política ni historia plenamente desvinculado del ejercicio de la soberanía³³.

Estas fantasías turísticas proyectadas sobre Mallorca trascendieron el ámbito textual y fueron corporalmente performadas en el espectáculo de baile regional organizado en Can Sureda poco después de la publicación de *L'illa de la calma*. Allí, los sueños turísticos de integridad moral y armonía social se hacían realidad cuando los cuerpos locales danzantes encarnaban de manera efectiva el carácter mallorquín calmado imaginado por Rusiñol. Entonces, el poder de la mirada supervisora del turista podía desembocaba en disciplina social con la que gobernar a los cuerpos locales³⁴.

En lo que respecta al espectáculo de Can Sureda, su número estrella fue el baile de la canción de El Parado. Aunque Rusiñol no describió su coreografía en su relato turístico, sí dedicó uno de sus capítulos a los bailes campesinos visionados en el vecino pueblo de Deià, que comparaba con un pesebre navideño. De hecho, consideraba el baile como una muestra del carácter de los isleños, llegando a afirmar que “para comprenderlos, hay que verlos bailar”³⁵. De las coreografías observadas, destacaba el control de los impulsos sexuales y el recato moral de las parejas, comparado con la ejecución de los mismos palos en la Península. Además, asociaba esta pureza moral a una cierta inocencia política atribuida a un idealizado campesinado mallorquín que no tenía necesidad de “revolucionar las co-

29. *Ibid.*, 165.

30. *Id.*

31. Chris Rojek, *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel* (Londres: Macmillan, 1993).

32. Eduard Moyà, *Journeys in the Sun: Travel Literature and Desire in the Balearic Islands (1903-1939)* (Palma: Universitat Illes Balears, 2016)

33. Para el contexto del África meridional ver Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest* (Nueva York: Routledge, 1995).

34. John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (Londres: Sage Publications, 1990). Para el caso de Nueva Zelanda, sabemos que la performatividad corporal de los imaginarios turísticos, obligada en la práctica cotidiana, contribuyó históricamente a la reproducción de órdenes coloniales de raza. Margaret Werry, *The Tourist State: Performing Leisure, Liberalism, and Race in New Zealand* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2011).

35. Rusiñol, 2004, 194.

sas, [...] ni protestar, ni adherirse”³⁶. En sus reflexiones, incluso llegaba a manifestarse en contra del sufragio universal masculino con relación a unos campesinos que “si están contentos y no alborotan, si están tristes, pero no se quejan [...] ¿por qué tienen que hacerles votar?”³⁷. Significado el baile regional mallorquín en estos términos, el número concreto del Parado pretendía performativizar corporalmente la anacronía turística imaginada que excluía a la población local del conflicto social y la participación política. En un contexto de movilizaciones masivas y democratización de la opinión pública, el Parado pretendía reproducir corporalmente los viejos órdenes del siglo xix³⁸. De todas formas, los actores locales del espectáculo regional modificaron estos significados políticos y sociales en la misma performance, como veremos más adelante.

En cualquier caso, la coreografía del Parado ejecutada en Can Sureda tenía poco que ver con los gustos del campesinado que pretendían representar. En la Valldemossa de la época, todo el mundo identificaba aquella danza lenta con el estilo novedoso de Joan Mercant “Sabataret”³⁹. El bailarín citado era uno de aquellos “*mestres de ball*” que desde la década de 1880 creaban en la isla estudiados y refinados números de baile con influencias del balé francés como reclamo publicitario de las clases pagadas ofrecidas a las hijas de las familias acomodadas⁴⁰. Desde 1915, el baile en cuestión fue aún más depurado en el contexto de las actuaciones en Can Sureda, en las que diferentes miembros de la ilustre familia anfitriona proponían cambios en ciertos movimientos y corregían las posturas corporales de bailarines y bailarinas⁴¹. Fuera como fuere, los llamados “*balls compostos*” como el Parado estaban lejos de figurar entre las preferencias de las clases populares locales, que los percibían como algo prefabricado que solamente bailaban “los cuatro presumidos del pueblo”⁴². Según testigos orales de la época, “lo que la gente quería y disfrutaba eran los boleros y las jotas” improvisados, “sin combinaciones ensayadas de antemano”⁴³. Los vecinos y vecinas de Valldemossa no reconocían el baile del Parado en Can Sureda como propio porque era poco más que, en términos de Dean MacCannell⁴⁴, una escenificación turística pensada para satisfacer las insaciables ansias de autenticidad de viajeros y visitante. De hecho, a excepción del reputado Sabataret, el combo de músicos y bailarines que realizaba el espectáculo estaba formado por miembros de generaciones jóvenes poco vinculadas a la tradición cultural de los antiguos bailes campesinos. Incluso las bailari-

36. *Ibid.* 189.

37. *Ibid.* 191.

38. Saida Palou y Gemma Torres, “Turismo y nación en el diseño de la ciudad cosmopolita disciplinas de género y clase en la obra de Gonçal Arnús”, en *El placer de la diferencia: turismo, género y nación en la historia de España*, Antoni Vives, Gemma Torres (coords.), (Comares: Granada, 2021): 105-123.

39. Ensenyat, 1975, 154

40. Guillem Bernat, *El ball popular als segles XIX i XX* (Manacor: Escola Municipal de Mallorquí, 1993).

41. Gabriel Janer, “La bellesa dels balls”, en *El Parado de Valldemossa: un segle d’història* (Palma: Fundació Coll Bardolet, 2009): 21-32.

42. Ensenyat, 1975, 138

43. *Ibid.*

44. Como en los análisis clásicos de Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Nueva York: Knopf Doubleday, 1976).

nas que acompañaron al maestro durante un tiempo fueron la hija del matrimonio Sureda Muntaner y la pintora norteamericana Margaret Sweeney⁴⁵.

El Parado pasó de ser un número turístico de baile a convertirse en una agrupación folclórica a partir de 1927, cuando Can Sureda tuvo que cerrar por problemas económicos⁴⁶. Sin un espacio donde actuar, uno de los jóvenes integrantes del combo allí conjuntado, el violinista Bartomeu Estaràs “Reüll”, decidió trasladar la actividad musical de carácter regional al Hotel Turismo, el pequeño establecimiento que sus padres regentaban en el pueblo. Con una clientela menos distinguida, las veladas de música regional en el café del hotel familiar eran descritas por la turista suiza Marta Weber como eventos musicales donde se mezclaban los viejos cantadores campesinos, como Bartomeu Vila “Caló”, con las nuevas generaciones que habían aprendido la música regional en el contexto del espectáculo reglado de Can Sureda⁴⁷. Si las generaciones más viejas cantaban “melodías extrañas y melancólicas”, las más jóvenes tocaban y cantaban “temas más joviales y bailables”⁴⁸. En este ambiente, la agrupación surgió de la combinación de las generaciones jóvenes con formación musical y algunos viejos músicos autodidactas, que en el futuro darían cierta legitimidad al espectáculo regional ante la población local.

En efecto, sin abandonar las actuaciones para turistas, el Parado empezó a orientarse comercialmente hacia un público local. Pero el camino hacia la consolidación del espectáculo como muestra fehaciente del carácter regional mallorquín no fue fácil. En sus primeras salidas para animar las fiestas patronales de los pueblos de los alrededores de Valldemossa, sus números no siempre fueron reconocidos como propios por un público poco acostumbrado al folclore turístico. Por ejemplo, en la feria de Sóller de mayo de 1929, la prensa local los recibió con escepticismo. Sin nombrar a la agrupación, el único periódico del municipio les atribuía “un carácter de verdadera novedad” y los diferenciaba de “aquellos bailes típicos al estilo del país que veíamos antiguamente en toda fiesta popular”⁴⁹. La crónica periodística explica que, si bien los bailes de antaño se acostumbraban a celebrar dentro de un círculo de bancos dispuestos en la plaza, el nuevo espectáculo se ejecutaba en un tablado elevado que, a modo de escenario, separaba a los artistas del gran público. En lo que respecta a la vestimenta, se comenta que las galas comunes de la época habían sido sustituidas por coloridos trajes regionales.

Bailar para los locales: nacionalización autentificadora de la representación turística

Ante la evidencia de la farsa turística manifestada en Sóller, el Parado necesitaba ser aceptado como verdadero por la población local del conjunto de Mallorca. El número de baile regional necesitaba ser “autentificado” en términos de la antropología del turismo.⁵⁰ Des-

45. Pizarro y Estaràs, 2009.

46. Pilar Montaner, *Memòries* (Palma: Ajuntament de Palma, 2010).

47. Marta Weber, *Ihr glücklichen Augen! Drei Blätter aus meinem Wanderbuche* (Zúrich: Verein gute Schriften, 1940).

48. *Ibid.*, 60.

49. Sóller: *Semanario independiente*, 18 de mayo de 1929.

50. Philip Xie, *Authenticating Ethnic Tourism* (Bristol: Channel View, 2011).

de este campo de conocimiento se han criticado las aproximaciones de Dean MacCannell a la escenificación turística de la autenticidad local por presuponer la existencia de una esencia cultural previa. En consecuencia, el interés se ha desplazado de la búsqueda de evidencias sobre el carácter construido de la autenticidad turística, al análisis de los procesos de “autentificación” posteriores, especialmente en lo que respecta a su negociación por parte de diferentes y desiguales actores sociales. En el caso del Parado de Valldemossa, su correspondiente autentificación se produjo en la medida que el espectáculo trascendió el ámbito local y se dio a conocer a nivel insular e incluso estatal. En este proceso de verificación, los diferentes colectivos e instituciones involucradas negociaron la significación social y política del baile en el marco de un proceso nacionalizador en clave española que tuvo como puntos álgidos la celebración de tres efemérides: el 700 aniversario de la conquista cristiana de Mallorca en celebrado en Palma en 1929, la canonización la santa mallorquina Catalina Tomás festejada en la misma capital mallorquina en 1930, y el tercer aniversario de la Segunda República celebrado en Madrid en 1934.

En septiembre de 1929 se bailaba El Parado por primera vez en Palma en el marco de la conmemoración del 700 aniversario de la conquista cristiana. En la capital insular, la población había dejado de bailar los palos tradicionales ya antes que en Sóller o Valldemossa. Por lo tanto, no conservaba un recuerdo tan preciso sobre sus pasos y coreografías⁵¹. Además, la influencia de los “*mestres de ball*” fue allí mayor⁵², por lo que el público palmesano estaba más acostumbrado a estilos de baile más próximos al Parado. Ello sin duda facilitó que fuera percibido como un antiguo y genuino baile mallorquín.

En el evento de 1929, El Parado se bailó en la Plaza de España, en torno a la estatua ecuestre de Jaume I, el antiguo rey de la Corona de Aragón, artífice de la conquista. La prensa de la época describía la cabalgata de homenaje al rey conquistador como un desfile con importante presencia militar acompañado de “una comparsa de chirimías y tamboriles con el típico traje del antiguo payés”⁵³. De hecho, ha sido recordado con posterioridad como momento inaugural del agrupacionismo folclórico en Mallorca, ya que junto con el Parado también actuó el otro colectivo pionero en la isla: Tall de Vermadors⁵⁴.

Los orígenes de esta última agrupación originaria de Binissalem no tenían que ver con el turismo, sino con la presencia en el pueblo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Liderada en Mallorca por el músico Baltasar Samper, la Obra era un macro-proyecto colectivo de recopilación científica que respondía a objetivos nacionalizadores y catalanizantes. La iniciativa partió del Orfeó Català y creció bajo el impulso ideológico de la Mancomunitat de Catalunya⁵⁵. En Binissalem, colaboró con la Obra el maestro de

51. Antoni Bibiloni, “Els balls populars a Mallorca: Una evolució insòlita a la Mediterrània”, *Caramella*, nº 22 (2010): 84-87.

52. Bernat, 1993.

53. *La Almudaina*, 10 de septiembre de 1929.

54. “Entrevista a Bartomeu Estaràs Lladó”, *Baleares*, 1 de febrero de 1973, 74.

55. Antoni Vives-Riera, “Tourism and Nationalism in the Production of Regional Culture: The Shaping of Majorca’s Popular Songbook between 1837 and 1936”, *Nations and Nationalism* 24, nº 3 (2018): 695-715.

la escuela Ramon Morey, quien, con la intención de resucitar el baile de las decaídas fiestas locales de la vendimia, contribuyó a la creación de Tall de Vermadors⁵⁶.

A pesar de los orígenes turísticos del Parado, en un primer momento el espectáculo de Can Sureda fue también encasillado en la identidad nacional catalana, especialmente cuando en 1924 Samper decidió incluir el Bolero Vell en el Cançoner. La canción fue integrada en el catálogo catalanizante de tipismo regional en una versión grabada directamente del canto ejecutado por Bartomeu Vila “Caló”, quién afirmaba haberla cantado ya para Santiago Rusiñol⁵⁷. Su inclusión no dejaba de ser una excepción al ímpetu catalanizador de la Obra, debido a la presencia de la lengua castellana en su letra y al hecho de que el bolero era un palo compartido con la mayor parte del territorio español. Seguramente, el músico catalanista tuvo que hacer una excepción y autorizar científicamente la farsa turística debido a que en Mallorca la publicación de *L'illa de la calma* había dividido las élites literarias y políticas entre catalanistas defensores del texto y anticatalanistas detractores⁵⁸. A los relatos de Rusiñol, estos últimos propusieron como alternativa el libro de Josep Maria Tous Maroto *De la isla dorada*, que en realidad ofrecía la misma imagen de Mallorca como anacronía turística. De hecho, Tous mencionaba igualmente a “sencillos y tradicionales bailes” e incluso comparaba nuevamente el pueblo de Deià con un pesebre⁵⁹. Con su inclusión en el Cançoner, Samper decantaba al Parado al bando catalanista y rusiñoliano en el marco de la disputa regional.

A pesar de su adscripción más o menos catalanista, las dos agrupaciones de baile regional participaron en 1929 en el 700 aniversario de la conquista de Mallorca, una celebración de claro tono españolizador organizada por las autoridades primorrivieristas. En cierto sentido, el evento encajaba en las políticas de la dictadura de nacionalización de los regionalismos anteriores que se visualizaron aquel mismo año en los pabellones de las exposiciones internacionales de Sevilla y Barcelona⁶⁰. La inclusión de ambas agrupaciones en el evento oficialista se debía a la participación de Tall de Vermadors en el documental de promoción turística *Mallorca, la Isla de la Calma*, estrenado en Madrid en 1929 gracias a la intermediación de la Comisaría Regia de Turismo. La película fue incluso proyectada en privado para el mismo rey Alfonso XIII⁶¹. Su éxito en Madrid seguramente empujó a las autoridades del Estado en Palma a incluir las dos comparsas folclóricas en su fiesta de conmemoración regional. De este modo, tanto la casa real como la dictadura fascistizante se estaban apropiando de los imaginarios turístico-regionales de Mallorca de matriz catalanista.

56. Benjamí Salom, “L'origen històric de l'associacionisme folklòric a Mallorca: 1925-1937” (Trabajo de fin de grado, Universitat de les Illes Balears, 2021-2022).

57. Josep Massot (ed.), *Estudis sobre la cançó popular* (Barcelona: Abadia de Montserrat, 1994).

58. Margarida Casacuberta, “Santiago Rusiñol a Mallorca. La interpretació artística del paisatge illenc entre els jardins abandonats i *L'illa de la calma*”, *Randa*, nº 38 (1996): 5-42.

59. Josep M. Tous, *La isla dorada (postales i bocetos)* (Palma: Tipolitografía Amenagual i Muntaner, 1912): 24.

60. Alejandro Quiroga, *Miguel Primo de Rivera. Dictadura, populismo y nación* (Barcelona: Crítica, 2022). Víctor Pérez Escolano, “Sevilla y Barcelona. Las Exposiciones de 1929 en España”, *Anales del Instituto de Arte Americano* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1992): 219-234

61. María M. Rubí, “Primers lligams entre cinema i turisme. El documental *Mallorca* (Josep Maria Verger, 1927)”, *BSAL*, nº 69 (2013): 273-285.

El significado españolizante y políticamente autoritario quedaba claro con la misma presencia en el acto de conmemoración del dictador en persona⁶². De hecho, la celebración de 1929 fue precedida de la publicación unos años antes de un largo poema épico sobre la conquista de Mallorca, escrito por el poeta Francisco Seguí, en el que se fijaba en términos nacionales el significado histórico del acontecimiento. Por ejemplo, en el texto en cuestión Seguí calificaba a la estirpe aragonesa del rey conquistador como “el alma de España”, y en la misma publicación se incluía otro poema en el que se loaba la bandera española “que Prim enarboló por el ambiente africano cuando el moro subyugó”⁶³. De esta manera, se asociaba la conquista cristiana de Mallorca en 1229 con el proyecto imperial español en el norte de África aún vigente en aquellos momentos. Esta misma conexión fue de hecho subrayada en 1929 por el gobernador civil, quien calificaba los actos conmemorativos como “unas fiestas de celebración de haber desalojado estas islas de la morisma, quien tiene como uno de sus timbres de gloria la pacificación de Marruecos sometiendo a los indómitos rifeños”⁶⁴. Así pues, desde instancias oficiales del primorrivismo se vinculaba la figura del rey Jaime I a la reciente victoria española en la Guerra de África atribuida al dictador. De esta manera, la performance del espectáculo del Parado de Valldemossa y Tall de Vermadors simbolizaba el encaje de la región turística en el proyecto de nacionalización española y expansión imperial de la dictadura.

El segundo punto álgido de autentificación del Parado de Valldemosa en el contexto de los procesos de nacionalización española coincidió con la canonización en 1930 de la monja mallorquina del siglo XVI Catalina Tomás. Solo un año después del colapso de la Dictadura, en un contexto de incertidumbre y vacío de poder en Madrid, las élites políticas y culturales de Mallorca continuaron con el proceso de configuración histórica del baile regional mallorquín a través de las instituciones municipales. En un contexto generalizado de nacionalización española de un nuevo catolicismo de masas,⁶⁵ la canonización de la monja oriunda de Valldemossa situaba de nuevo al municipio del Parado en el centro simbólico de la construcción regional de Mallorca. Por consiguiente, cuando el futuro acto de canonización se anunció ya en 1929, la fiesta mayor de Valldemossa cambió de fecha en honor a la llamada “santa mallorquina”⁶⁶. En aquella edición, se propuso también un nuevo modelo de celebración en el que la tradicional verbena de música variada fue sustituida por una velada de “baile mallorquín”. En ella, “los aficionados del pueblo cantarán los boleros antiguos del Parado”, mientras que diferentes parejas de baile competirían para conseguir los premios a la mejor coreografía e indumentaria, otorgados conforme a los nuevos criterios regionales⁶⁷.

Este primer ensayo de autentificación producido en el ámbito local precedió a la consagración definitiva del Parado como baile regional en el concurso de baile organi-

62. *La Almudaina*, 11 de septiembre de 1929.

63. Francesc Seguí, *Conquista de Mallorca por el serenísimo señor rey D. Jaime I de Aragón: poema épico* (Palma: Impr. de José Tous, 1925): 16.

64. *La Almudaina*, 11 de septiembre de 1929.

65. Francisco J. Ramon Solans, “«El catolicismo tiene masas». Nación, política y movilización en España, 1868-1931.” *Historia Contemporánea*, 51 (2015): 427-454

66. Antònia Serrano, “Vint-i-cinc anys de festes a Valldemossa”, *Miramar*, nº 101 (2014): 21.

67. *Ibid.*

zado en 1930 por el Ayuntamiento de Palma con motivo de la canonización de la también llamada “beata”. Este nuevo evento, centralizado en la capital provincial, pretendía acoger todas las nuevas propuestas de regionalización y folclorización de los antiguos bailes populares con el objetivo de establecer el canon de referencia para futuras agrupaciones⁶⁸. Al final, el premio a la mejor pareja fue compartido entre el Parado y otra propuesta⁶⁹. De todas formas, el posterior activista y promotor folclórico Jaume Company afirmaba que la actuación del Parado fue la más admirada, y “a partir de aquí, muchas agrupaciones adoptaron este ritmo impuesto por Sabataret”⁷⁰.

A pesar de su tono religioso y regional, con las celebraciones de la canonización de Catalina Tomás el baile regional pasó a asociarse a la nacionalización españolizante de Mallorca. De hecho, en la composición del jurado del correspondiente concurso destacaba la figura del inevitable literato anticatalanista Tous Maroto⁷¹. Puede que, por esta razón, la principal publicación del regionalismo catalanista en Mallorca, *La Nostra Terra*, dio poca trascendencia a los festejos de la beata. Con relación al concurso solo se quejó de que los panegíricos habían sido publicados en castellano⁷². Al denostado baile regional, la revista filocatalana oponía en su crónica festiva del evento el canto coral ejecutado por El Áncora de Tarragona y el Orfeó de Sabadell, ambas procedentes de “tierras hermanas”⁷³. Así pues, las nuevas disputas culturales entre catalanismo y españolismo entre las élites de Palma decantaban ahora el baile regional, y por tanto El Parado, hacia la identidad nacional española.

De todas formas, con la verificación del Parado como auténtico baile regional de Mallorca, también se aprehendía la identidad turística rusiñoliana de *L'illa de la calma* en todas sus connotaciones sociales y políticas de ausencia de conflictividad laboral e innecesaria democratización. Prueba de ello es que la carga social y política del nuevo baile regional se asemejaba sorprendentemente a la lectura que el archienemigo de Rusiñol, Tous Maroto, hizo de la canonización de la Beata en 1930. En efecto, ese mismo año, el escritor mallorquín había publicado una comedietita lírica que ensalzaba las glorias de la vida campesina de Catalina Tomás como jornalera cosechadora de la aceituna, antes de su ingreso en la vida religiosa⁷⁴. De ella destacaba su asombrosa capacidad de trabajo sin aparentemente cansarse, auxiliada por los ángeles. En este sentido, la apología del trabajo descansado y conformado, que Rusiñol había atribuido al carácter regional mallorquín, ahora se manifestaba en la obra de Tous en el coro de las compañeras de trabajo de la Santa, que decía “qué alegre es cosechar cuando hay buena cosecha, y pasar cantando la jornada, sin preocupaciones ni sufrimiento”⁷⁵.

Así pues, con la canonización de Catalina Tomás se vinculaba la nueva identidad regional a un orden social preestablecido que se performativizaba corporalmente en

68. *La Almudaina*, 29 de julio de 1930.

69. *La Almudaina*, 31 de julio de 1930.

70. Caterina Ortega, “Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys”, *Lluc*, nº 759 (1990): 25-27.

71. *La Almudaina*, 29 de julio de 1930.

72. *La Nostra Terra*, 31 de julio de 1930: 277.

73. *Ibid.*

74. Josep M. Tous, *La Santa Pagesa* (Palma: Estampa Amengual i Muntaner, 1930).

75. *Ibid.* P. 23

el baile del Parado. Todo ello sugiere que la interrelación detectada por Nira Yuval Davies o Anne MacClintock entre los procesos históricos de construcción nacional y la consolidación de órdenes de desigualdad de género o raza, puede extrapolarse a las relaciones de clase y a las identidades regionales⁷⁶. De la misma manera que la nación ha sido concebida históricamente a través de metáforas de género relativas a iconografías domésticas y familiares, la región puede haber sido imaginada como la concreción popular de la nación en el territorio a partir de la metáfora de una anacrónica comunidad vecinal socialmente harmoniosa⁷⁷.

¿Cantar para el gobierno? Resistencias políticas del campesinado a la regionalización

El tercer episodio en el proceso de autentificación y nacionalización del Parado fue la celebración del tercer aniversario de la Segunda República, cuando la agrupación en cuestión participó de los festejos organizados en Madrid. El evento coincidió con la creación meses antes de Amics de les Arts Populares⁷⁸. Esta asociación tenía una clara orientación turística, ya que fue creada por Fomento del Turismo de Mallorca. Su objetivo principal era “recuperar” y promocionar la nueva cultura regional, y su valedor más comprometido fue Antoni Mulet, folclorista presente en la directiva de Fomento desde 1919. En la práctica, Mulet acabó ejerciendo de mánager del Parado, por lo que sus actuaciones a lo largo de toda la isla se multiplicaron desde entonces⁷⁹. En consecuencia, la agrupación empezó a profesionalizarse, llagando a grabar dos discos y apareciendo en otras dos películas documentales⁸⁰. Por otra parte, de la mano de Amics también surgieron agrupaciones homónimas que seguían el modelo establecido por el Parado⁸¹. En Sóller, el escepticismo inicial mostrado por periodistas locales en 1929 fue seguido después por una pequeña explosión de combos *amateur*, influenciados por la recordada actuación de los de Valldemossa en la sala Kursaal⁸². Solamente seis años después, la población de este municipio ya había naturalizado El Parado, seguramente como efecto de su consagración en las celebraciones de

76. Desde una perspectiva de género, Nira Yuval-Davies ya planteó en su momento el papel clave de los procesos de construcción nacional en el establecimiento de los órdenes sociales. Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation* (Londres: Sage, 1996). En contextos específicamente coloniales, Anne MacClintock había extendido la relación entre identidad nacional y orden social a la perspectiva de raza Anne McClintock, “No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism”, en *Gender, Knowledge: Feminist Readings*, ed. Linda McDowell y Joanne Sharp (Londres: Routledge, 2016). Sobre las múltiples historias en las que se construye la identidad nacional están claramente connotadas desde el punto de vista de género y raza ver Jackie Hogan, *Gender, Race and National Identity: Nations of Flesh and Blood* (Nueva York: Routledge, 2008).

77. Alon Confino, *The Nation as a Local Metaphor: Wurttemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997).

78. *La Nostra Terra. Revista mensual de literatura, art y ciències*, año VII, nº 75 (1 de marzo de 1934): 120.

79. Pizarro y Estaràs, 2009. Lo sabemos por el álbum de fotos confeccionado en su momento por el miembro de la agrupación Joan Antoni Palmer.

80. Rafel Estaràs, *Personatges de Valldemossa: una relació entranyable* (Palma: Lleopard Muntaner, 2001): 107.

81. Mulet, 1953, 76-79.

82. Sóller, 31 de diciembre de 1983.

Palma de 1930. Ya fuere a través de las actuaciones del Parado o de las de sus numerosos sus imitadores, la repetición sistemática de la misma música y los mismos patrones de baile favorecía la performatividad corporal y social de los valores políticamente conservadores que llevaba consigo el número de exhibición folclórica.

En este contexto de expansión, el Parado se desplazó a Madrid para representar a las Islas Baleares en la celebración del tercer aniversario de la Segunda República. El diario *ABC* destacaba del acto la presencia del presidente de la República y del jefe de gobierno para “poner en relieve el carácter nacional de la fiesta”⁸³. De esta manera, Lerroux reanudaba la nacionalización española de los bailes regionales de Mallorca desde el gobierno central después de que fuese interrumpida en 1929. A pesar de su estética tradicionalista, el evento de regionalización cultural fue amplificado con altavoces y radiado para toda la nación. De hecho, esta apuesta gubernamental por una identidad nacional castiza en plena Segunda República⁸⁴ ya estaba presente en la promoción del país a través del Patronato Nacional de Turismo⁸⁵.

En efecto, la celebración republicana del gobierno de Lerroux tenía como objetivo la nacionalización de la República en contraposición a las intenciones del anterior gobierno de Azaña, que pretendía republicanizar la nación⁸⁶. En este sentido, la fiesta escolar de las pasadas ediciones de la efeméride fue reconvertida en un “elogio de la expansión española por el mundo y loor de la lengua española de Castelar”⁸⁷. Ello suponía una declaración de intenciones sobre el desarrollo del régimen de autonomías que la constitución de 1931 preveía, ya que se alababa el presidente de la Primera República que en la práctica paralizó el proyecto de federalización de España anteponiendo la ley y el orden. Así pues, en un momento parecido de congelación del proceso autonómico, se decidió como compensación incluir en la nueva celebración republicana un desfile de comparsas regionales folclorizantes, seguidas de una carroza dotada de escolta militar⁸⁸. La cabalgata constituía la perfecta performance simbólica del reconocimiento desde las periferias regionales de la unidad nacional garantizada por el ejército, combinando pluralidad cultural regional y centralismo administrativo⁸⁹.

Las celebraciones de la República en 1934 no solamente fueron polémicas por su centralismo, sino también por su carácter derechizante. Al menos la prensa de izquierdas las criticó en este sentido por reducir el peso simbólico de la educación pública en sus actos por contraposición a la mayor presencia de instituciones culturales más elitistas, asociadas a la universidad o a academias de Bellas Artes⁹⁰. Esta concepción

83. *ABC*, 14 de abril de 1934.

84. Marta García, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia: Universitat de València, 2014).

85. Jorge Villaverde, “El *Spain is different* de Rafael Calleja: identidad nacional e imágenes de feminidad en la promoción turística de la II República”, en Vives y Torres (2021): 63-86.

86. Nigel Townson, *The Crisis of Democracy in Spain: Centrist Politics under the Second Republic, 1931-1936* (Brighton: Sussex Academic Press, 2000).

87. *ABC*, 14 de abril de 1934.

88. *ABC*, 15 de abril de 1934.

89. Anne-Marie Thiesse, “Centralismo Estatal y Nacionalismo Regionalizado. Las Paradojas del Caso Francés”, *Ayer*, 64, nº 4 (2006): 33-64.

90. Campos Pérez, 2016.

excluyente de la educación, y por consiguiente de la política, era complementaria con la cabalgata de comparsas regionales, ya que todo el conjunto señalaba a las clases populares la cultura supuestamente inferior que les era propia, de tradición oral y en principio excluida de la opinión pública. De esta manera, la versión ahistórica y despolitizada de la identidad insular realizada décadas antes por Santiago Rusiñol entraña definitivamente el encaje político en un nuevo proyecto nacional español de carácter centralista y conservador.

Los artífices de este encaje fueron las élites insulares que mediaron para la presencia del Parado en la celebración. El director de la agrupación Bartomeu Estaràs “Reüll” recordaba en sus memorias manuscritas la intercesión de Mulet y el pintor vecino de Valldemossa Bartomeu Ferrà. El mismo Mulet atribuía el logro a Josep Tous Ferrer⁹¹, propietario del periódico insular de posiciones republicanas de centro derecha *La Última Hora*. Al igual que Tous, el perfil de Mulet más o menos encajaba con la nueva celebración. La actitud pragmática y espíritu comercial de sus inquietudes folclóricas dan cuenta de ello. No es este el caso de Ferrà, manifiestamente comprometido con el regionalismo político y el autonomismo en las Islas Baleares⁹². Igual que otros militantes conservadores y católicos del Centre Autonomista⁹³, la politización de las masas en los centros industriales y las políticas de reforma agraria y secularización de los primeros gobiernos de Azaña sin duda le empujaron hacia el supuesto mal menor del centralismo republicano del Partido Radical y la CEDA⁹⁴.

Desde el punto de vista de los vecinos y vecinas de Valldemossa que performaron corporalmente el espectáculo regional en Madrid, su participación voluntaria parecía significar la asunción del estereotipo campesino de nulidad política. Aun así, los mismos intérpretes de la agrupación no accedieron a la negación completa de su subjetividad pública. De hecho, contrariaron dicho cliché en la misma actuación realizada en la Plaza de la Armería. Allí, el viejo cantador Bartomeu Vila “Caló” dedicó a los representantes del gobierno presentes una canción que decía:⁹⁵

*Voltros duis ses corretjades
Comandau i dau azots
Però de majorals n'hi ha pocs
que no els engeguin per lladres*

En los dos primeros versos de la estrofa aparentemente improvisada, el cantador los comparaba con el conductor de un carro —la nación—, y les reconocía el derecho a castigar al ganado que tiraba de él —el pueblo—. Sin embargo, en los dos últimos versos

91. Mulet, 1953, 20.

92. “Bartomeu Lluís Ferrà i Juan”, *Gran Encyclopèdia Catalana* (Barcelona: Grup Encyclopèdia Catalana).

93. Bartomeu Carrión y Antoni Marimon, *El nacionalisme a Mallorca: Evolució històrica des dels orígens fins a l'actualitat* (Perifèrics, 2003).

94. fenómenos semejantes se produjeron entre las élites provinciales durante el Segundo Imperio Alemán o la Italia fascista. Applegate, 1990. Stefano Cavazza, “El culto de la pequeña patria en Italia, entre centralización y nacionalismo. De la época liberal al fascismo”, *Ayer* 64, nº 4 (2006): 95-119.

95. “Ustedes que manejan las riendas/comandad y azotad/ aunque son pocos los mayoriales/ que no los echan por ladrones”, *Sóller*, 10 de mayo de 1958.

con más carga de significado, hacía un giro semántico e identificaba al presidente del gobierno con el mayoral que gestiona una finca —la nación—, y le advertía que podía ser despedido por haber robado al terrateniente —el pueblo—. Aunque en abril de 1934 no se tenía noticia de las investigaciones de los casos Straperlo y Monbela, la figura de Lerroux ya era objeto de controversia en este sentido desde 1910. En este contexto, la canción difícilmente podía estar más alejada de las pretensiones de silenciamiento de la protesta popular en las celebraciones del aniversario de la República. También desmentía manifiestamente el estereotipo turístico de calma y despreocupación política.

Cantando esta canción ante el gobierno del Estado, Caló no hacía más que reproducir la tradición de improvisación de versos de los *glosadors*, los improvisadores de versos que animaban las veladas de Can Marió en los relatos de Santiago Rusiñol. Estos poetas orales históricamente habían ejercido de portavoces populares en momentos de protesta asociados contextos festivos y carnavalescos⁹⁶. Por ejemplo, en la década anterior habían trasladado a las autoridades locales y a los estamentos sociales superiores quejas sobre el sistema de quintas en los reclutamientos militares, o sobre los impuestos al consumo de subsistencias⁹⁷. De hecho, Caló era reconocido por sus vecinos como *glosador* e incluso como “el último intérprete popular”⁹⁸.

A pesar de los contenidos de la canción incómodos para las autoridades, el viejo cantador no parecía tener miedo a posibles represalias para la agrupación. Cantados los versos en la variante mallorquina del catalán, sabía que nadie los entendería. Según la memoria colectiva local, recogida años después en el semanario *Sóller*, “aquel buen señor [el presidente], que no entendía ni pizca de mallorquín, recibió y aplaudió con agrado aquello que creía una loanza”⁹⁹. Así, la razón por la que Caló cantó la canción no era para que las autoridades se sintieran cuestionadas o tomaran nota del malestar popular, sino para que la escucharan sus compañeros y compañeras de Valldemossa. Cantó la canción para que los suyos recordaran que la participación en la cabalgata folclórica de la celebración republicana no fue necesariamente un acto de sumisión social y autonegación política.

Como estrategia subalterna de resistencia de baja intensidad, James C. Scott apuntaba que el canto de canciones rebeldes, cuya letra no podía ser entendida por las autoridades, ayudaba a mantener viva la subjetividad política del colectivo en momentos de vulnerabilidad, cuando su reconocimiento público no era posible¹⁰⁰. En lo que podría considerarse una estrategia de mimetismo subalterno en términos de Homi Bhabha¹⁰¹, las clases populares de las periferias campesinas aceptaban recrear corporal y sonoramente la alteridad regional subordinante que se proyectaba sobre ellas para así, en su

96. Antoni Serrà, “Aproximació al poeta oral en llengua catalana: Creació col·lectiva o creació individual?”, *Llengua & Literatura*, 7 (1996): 7-59.

97. Antoni Vives-Riera, *Cultura popular i identitat local en la configuració de les veus subalternes de la pagesia: la tradició dels arguments a Artà entre 1846 i 1952* (Lleida: Universitat de Lleida, 2013).

98. *Sóller*, 10 de mayo de 1958.

99. *Ibid.*

100. James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (New Haven: Yale University Press, 1990).

101. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994).

performance pública, poder cuestionar, aunque solo fuera a puerta cerrada, su supuesta inferioridad. Ante las autoridades del Estado en Madrid, Caló asumía la identidad regional asignada para transformarla en el correspondiente proceso de performatividad corporal, que solo podía realizar él o personas de su misma procedencia social.

A pesar de la externa significación regional de su canto, nada indica que la politización del estereotipo campesino en la performance de Caló fuera de signo nacionalista o autonomista. La canción no denunciaba la paralización autonómica gubernamental, simplemente afirmaba la subjetividad política del campesinado provincial expresada a través de la propia cultura popular de tradición oral, al margen de instituciones académicas y educativas. En este sentido, la expresión dialectal de la canción, la tradición de improvisación oral en la que se compuso, y el carácter netamente agrario de su semántica, implicaban la expresión de una subjetividad política al margen de los lenguajes y las culturas políticas de las élites republicanas u obreristas.

La desidentificación de su canción con nacionalismos o posicionamientos políticos explícitos sin duda hizo más efectiva su acción, ya que permitió que su hazaña fuera recordada durante las dos primeras décadas del franquismo. En este caso, más significativo que el hecho de la canción en sí misma fue la conservación de su memoria en la comunidad vecinal. Prueba de ello es la publicación de sus versos por la prensa de Sóller tras su muerte en 1958¹⁰². Para que la canción fuera publicable y recordable, el pequeño rotativo local reproducía una incorrección que, a pesar de ser significativa, no alteraba el mensaje de fondo. En el artículo, no se mencionaba en ningún momento el nombre de Alejandro Lerroux, a quien iban dirigidos los versos. Solamente se hacía alusión a “un alto magistrado del gobierno de la República”¹⁰³. Esto permitía adelantar la fecha del acto al año 1932, pudiendo de esta manera atribuir las corruptelas denunciadas al gobierno reformista de Azaña. No sabemos si la incorrección fue intencionada por parte del periodista para poder publicar los versos, o si, por el contrario, se trataba de un fallo de la memoria colectiva para esquivar la represión franquista en sus etapas más duras¹⁰⁴. Sea como fuere, la negación del estereotipo regional de nulidad política del campesino y la autoafirmación de su subjetividad pública quedaban salvaguardadas.

Conclusiones

Gestado a inicios del siglo xx como espectáculo turístico, el número de música, baile e indumentaria del Parado de Valdemossa llegó a convertirse en el exponente oficial de la cultura regional mallorquina, alineándose con cierta identidad nacional española de carácter conservador que posteriormente desembocaría en el regionalismo cultural franquista.

En un contexto de profunda desestabilización de la sociedad de clases del siglo xix, los imaginarios turísticos sobre destinos de viaje concebidos como paraísos apolíticos sin conflictividad social convergieron con los deseos de las élites provinciales del regionalis-

102. Sóller, 10 de mayo de 1958.

103. *Ibid.*

104. Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Albany: State University of New York Press, 2003).

mo, temerosas de la irrupción de las masas en la esfera pública. Más allá de los relatos y las imágenes turísticas, esta primigenia cultura regionalista emplazaba a las clases populares de las periferias provinciales a encarnar, a través de su conducta, el estereotipo del campesino conformista y sin voluntad política. Así, la repetida performance pública de la música y el baile del Parado funcionaba en el contexto local como una disciplina social gubernamentalizadora en términos de Michel Foucault¹⁰⁵, ya que pretendía que los cuerpos subalternos encarnasen la vigencia regional de los viejos órdenes sociales.

Sin embargo, esta forma de teatro social resultaba difícil de creer para una población campesina que en su entorno local inmediato distinguía sus propias tradiciones populares de música y baile de la farsa turística propuesta por el regionalismo. En este sentido, la autentificación de la tradición inventada solo se pudo llevar a cabo en las capitales, lejos de la supuesta cuna rural de la cultura regional. Aquello que en el ámbito local se evidenciaba como una farsa, acontecía como algo auténtico a escala provincial y nacional. Entonces, la oficialización gubernamental de los espectáculos turísticos locales, incluido su encaje en las correspondientes identidades nacionales, contribuyó a la naturalización de las nuevas culturas regionales, en toda su significación social y política.

Frente a este panorama, las clases populares de los campesinados locales, actores protagonistas imprescindibles en la performance del paraíso turístico-regional, no se conformaron en reproducir el cliché que los inferiorizaba culturalmente y los negaba políticamente. En la misma recreación escénica del espectáculo regional, lograron salirse del guion preestablecido y discretamente manifestar su subjetividad política, aunque solo fuera de manera camuflada para evitar posibles represalias. Dicha subjetividad subalterna pasaba completamente desapercibida el contexto nacional y provincial. De todas formas, en el ámbito local fue ampliamente recordada y reproducida. En este sentido, la memoria colectiva sobre la naturaleza política de la cultura popular campesina vigente a lo largo de todo el franquismo puede explicar porque en Mallorca los bailes regionales promovidos por Coros y Danzas fueron resignificados en clave democratizadora y autonomista durante la transición¹⁰⁶.

105. Colin Gordon, Graham Burchell y Peter Miller, eds., *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Londres: Harvester Wheatsheaf, 1991).

106. Marina Viedma, “A sa plaça hi fan ballades. El procés de revitalització de la música i el ball tradicionals de Mallorca als anys 70-80” (trabajo final de máster, 2020).

Bibliografía

- Applegate, Celia. *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*. University of California Press, 1990.
- Applegate, Celia y Potter, Pamela (eds.). *Music and German National Identity*. Chicago University Press, 2002.
- Archilés, Ferran. “‘Hacer región es hacer patria’. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración”. *Ayer, Revista de Historia Contemporánea*, 64(4), (2006): 95-119.
- Baranowski, Shelley y Furlough, Ellen. *Being Elsewhere: Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*. University of Michigan Press, 2002.
- Bernat, Guillem. *El Ball Popular Als Segles XIX i XX*. Escola Municipal de Mallorquí, 1993.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Bibiloni, Antoni. “Els balls populars a Mallorca: Una evolució insòlita a la Mediterrània”. *Caramella*, 22 (2010): 84-87.
- Bohlman, Philip. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. ABC-CLIO, 2004.
- Bruner, Edward. *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. University of Chicago Press, 2005.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, 1993.
- Campos, Lara. *Celebrar la nación: conmemoraciones oficiales y festejos durante la Segunda República*. Marcial Pons, 2016.
- Carrió, Bartomeu y Marimon, Antoni. *El Nacionalisme a Mallorca: Evolució Històrica Des Dels Orígens Fins a l'actualitat*. Perifèrics, 2003.
- Casacuberta, Margarida. “Santiago Rusiñol a Mallorca. La interpretació artística del paisatge illenc entre els jardins abandonats i L’illa de la calma”. *Randa*, 38 (1996): 5-42.
- Cavazza, Stefano. “El culto de la pequeña patria en Italia, entre centralización y nacionalismo. De la época liberal al fascismo”. *Ayer*, 64(4) (2006): 95-119.
- Confino, Alon. *The Nation as a Local Metaphor: Wurttemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*. University of North Carolina Press, 1997.
- Ensenyat, Bartomeu. *Folklore de Mallorca: Danzas. Música. Ritos y Costumbres*. Escuela de Música y Danza de Mallorca, 1975.
- Estaràs, Rafel. *Personatges de Valldemossa: una relació entranyable*. Lleonard Muntaner, 2001.
- Galant, Ivonne. “La España inventada de los hispanistas franceses”, en *¿El turismo es un gran invento? Usos políticos, identitarios y culturales del turismo en España*, editado por Jorge Villa-verde e Ivonne Galant, Alfons el Magnànim, 2021: 77-110.
- García, Marta. *Por un cine patrio: Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Universitat de València, 2014.
- Gordon, Colin, Burchell, Graham y Miller, Peter (eds.). *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.). *L'invent de la tradició*. EUMO, 1988.
- Hogan, Jackie. *Gender, Race and National Identity. Nations of Flesh and Blood*. Routledge, 2008.
- Hopkin, David. “Regionalism and Folklore”. En *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*, editado por Xosé M. Núñez y Eric Storm, Bloomsbury, 2019: 43-65.
- Janer, Gabriel. “La bellesa dels balls”. En *El Parado de Valldemossa: Un Segle d'història*. Fundació Coll Bardolet, 2009: 21-32.
- Lajosi, Krisztina. “National Stereotypes and Music”. *Nations and Nationalism*, 20(4) (2014): 628-45.

- Leerssen, Joep. "Romanticism, Music, Nationalism". En *Nations and Nationalism*, 20(4) (2014): 606-27.
- Löfgren, Orvar. "Know Your Country: A Comparative Perspective on Tourism and Nation Building in Sweden". En *Being Elsewhere: Tourism, Consumer Culture, and Identity in Modern Europe and North America*, editado por Shelley Baranowski y Ellen Furlough. University of Michigan Press, 2001.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Knopf Doubleday, 1976.
- Massot, Josep. (ed.). *Estudis sobre la cançó popular*. Abadia de Montserrat, 1994.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge, 1995.
- _____. "No Longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism". En *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, editado por Linda McDowell y Joanne Sharp. Routledge, 2016.
- Montaner, Pilar. *Memòries*. Ajuntament de Palma, 2010.
- Moreno, Ana y Villaverde, Jorge. "De un sol a otro. Turismo e imagen exterior española (1914-1984)", *Ayer*, 114 (2) (2019): 95-122.
- Morgan, Nigel y Pritchard, Annette. *Tourism Promotion and Power: Creating Images, Creating Identities*. Wiley, 1998.
- Moyà, Eduard. *Journeys in the Sun: Travel Literature and Desire in the Balearic Islands (1903-1939)*, Universitat de les Illes Balears, 2016.
- Mulet, Antoni. *Mallorca: El Parado de Valldemossa: antecedentes y desenvolvimiento en el baile popular*. Imprenta Duran, 1953.
- _____. *El baile popular en Mallorca*. Impr. Mossèn Alcover, 1956.
- Ortega, Caterina. "Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys". *Lluc*, 759, 1990: 25-27.
- Parets, Joan y Gomila, Tomeu. "Discografia de 45 i 78 rpm de les cançons, balls i danses populars de les Balears". En *IV Jornades de Cultura Popular a les Balears*. Ajuntament de Manacor, 1997: 187-220.
- Pérez, Víctor. "Sevilla y Barcelona. Las Exposiciones de 1929 en España", *Anales del Instituto de Arte Americano*, Universidad de Buenos Aires, 1992: 219-234
- Picard, Michel. *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Archipelago, 1996.
- Pizarro, Silvia y Estaràs, Bartomeu. "El Parado de Valldemossa. Cent Anys d'Història". En *El Parado de Valldemossa: Un Segle d'història*, 53-85. Fundació Coll Bardolet, 2009.
- Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. State University of New York Press, 2003.
- Quiroga, Alejandro. *Miguel Primo de Rivera. Dictadura, populismo y nación*. Crítica, 2022.
- Ramon. Francisco J. "«El catolicismo tiene masas». Nación, política y movilización en España, 1868-1931", *Historia Contemporánea*, 51 (2015): 427-454
- Rojek, Chris. *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Macmillan, 1993.
- Rubí, M. Magdalena. "Primers lligams entre cinema i turisme. El documental *Mallorca* (Josep Maria Verger, 1927)". *BSAL*, 69 (2013): 273-85.
- Rusiñol, Santiago. *L'illa de La Calma*. Ensiola, 2004.
- Salom, Benjamí. "L'origen històric de l'associacionisme folklòric a Mallorca: 1925-1937". Trabajo de fin de grado, Universitat de les Illes Balears, 2022.
- Scott, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press, 1990.
- Seguí, Francesc. *Conquista de Mallorca per el sereníssim señor rey D. Jaime I de Aragón: Poema Èpico*. Impr. de José Tous, 1925.
- Serrà, Antoni. "Aproximació al poeta oral en llengua catalana: Creació col·lectiva o creació individual?". *Llengua & Literatura*, 7 (1996): 7-59.

- Serrano, Antònia. "Vint-i-cinc anys de festes a Valldemossa". *Miramar*, 101, (2014).
- Storm, Eric. *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*. Manchester University Press, 2010.
- _____. "Tourism and the Construction of Regional Identities." En *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*, editado por Xosé M. Núñez y Eric Storm, 99-119. Palgrave Macmillan, 2019.
- Thiesse, Anne-Marie. *Écrire la France : Le Mouvement Littéraire Régionaliste de Langue Française entre la Belle Époque et la Libération*. Presses Universitaires de France, 1991.
- _____. "Centralismo estatal y nacionalismo regionalizado. Las paradojas del caso francés." *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 64(4) (2006).
- Tous, Josep M. *La Isla Dorada (Postales i Bocetos)*. Tipolitografía Amenagual i Muntaner, 1912.
- _____. *La Santa Pagesa*. Estampa Amengual i Muntaner, 1930.
- Townson, Nigel. *The Crisis of Democracy in Spain: Centrist Politics Under the Second Republic, 1931-1936*. Sussex Academic Press, 2000.
- Vallcaneras, Francesc. "Valldemossa, quan la identitat és ball". En *El Parado de Valldemossa: Un Segle d'Història*, 35-40. Fundació Coll Bardolet, 2009.
- Viedma, Marina. "A sa plaça hi fan ballades: El procés de revitalització de la música i el ball tradicionals de Mallorca als anys 70-80". Trabajo final de máster, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.
- Villaverde, Jorge, "El Spain is different de Rafael Calleja: identidad nacional e imágenes de feminidad en la promoción turística de la II República ". En *El placer de la diferencia: turismo, género y nación en la historia de España*, coordinado por Antoni Vives y Gemma Torres, 63-86. Comares, 2021.
- Vives-Reus, Antoni. *Història del Foment del Turisme de Mallorca: 1905-2005*. Foment del Turisme de Mallorca, 2005.
- Vives-Riera, Antoni. "Tourism and Nationalism in the Production of Regional Culture: The Shaping of Majorca's Popular Songbook between 1837 and 1936". *Nations and Nationalism*, 24 (3) (2018).
- _____. *Cultura popular i identitat local en la configuració de les veus subalternes de la pagesia: la tradició dels arguments d'Artà entre 1846 i 1952*. Universitat de Lleida, 2013.
- Weber, Marta. *Ihr glücklichen augen! Drei Blätter aus meniem Wanderbuche*. Verein gute schriften, 1940.
- Werry, Margaret. *The Tourist State: Performing Leisure, Liberalism, and Race in New Zealand*. Minnesota University Press, 2011.
- Xie, Philip. *Authenticating Ethnic Tourism*. Channel View, 2011.
- Young, Patrick. *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*. Ashgate, 2012.
- Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. Sage, 1996.
- Zuelow, Eric. *Making Ireland Irish: Tourism and National Identity Since the Irish Civil War*. Syracuse University Press, 2009.