CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Espacios performativos del flamenco: una revisión histórica

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Flamenco, espacios performativos, historia, Sevilla.
Keywords:	*Flamenco, Performative Spaces, History, Seville*

Cita recomendada:

Cruces Roldán, Cristina. 2022. "Espacios performativos de flamenco: una revisión histórica". *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/.No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (*Cuadernos de Etnomusicología*), *either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/*

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

ESPACIOS PERFORMATIVOS DEL FLAMENCO: UNA REVISIÓN HISTÓRICA

Cristina Cruces Roldán (Universidad de Sevilla)

Resumen

El artículo sintetiza los principales espacios performativos del género flamenco desde que este ve la luz como género comercial a mediados del siglo XIX. Una clasificación en cafés cantantes, tablaos y zambras, teatro musical, ópera flamenca y compañías de baile, festivales y peñas flamencas, academias y fiestas privadas ayuda a comprender las propuestas escénicas en relación con los contextos de desarrollo que el flamenco vive en cada etapa, identificando algunos de sus protagonistas y emplazamientos. Se propone un detalle de los espacios flamencos de Sevilla a lo largo de este recorrido, ciudad donde ven la luz, se definen y propagan algunos de sus modelos más reconocibles.

Palabras clave: flamenco, espacios performativos, historia, Sevilla.

Abstract

This article synthesizes the main performative spaces of flamenco from its birth in the mid-nineteenth century. It proposes a classification into “cafés cantantes” and tablaos, musical theatres, “ópera flamenca” and dance companies, “Festivales” and flamenco “peñas”, “zambras”, academies and private flamenco "fiestas" o "juergas". Performance is contextualized in the historical development of flamenco, identifying each stage, some of its protagonists and locations. The flamenco spaces of Seville, a city where some of its most recognizable models come to light, are defined and spread, is suggested throughout this route.

Keywords*:* Flamenco, Performative Spaces, History, Seville.

Introducción

Capaz de sobrevivir y adaptarse a las adversidades, la breve vida del flamenco —apenas dos siglos— está plagada de esplendor, heridas y cicatrices. Su discurrir ha sido el de un arte sometido a éxitos, crisis y recomposiciones, al que se dio por muerto varias veces e intentó matar tantas otras hasta que, en 2020, fuera atrozmente asolado por los efectos de la pandemia COVID-19. Trece años antes había aparecido con su nombre en el Estatuto de Autonomía para Andalucía (2007)[1], y en 2010 fue incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco (Cruces 2014, Mellado 2017, Macías 2019). Entre las siete comunidades que se citan como portadoras y transmisoras en el formulario de solicitud están los artistas, las escuelas y academias flamencas, y las industrias culturales[2]. Es la conexión entre estos tres elementos la que ha marcado el devenir escénico del "flamenco de cambio" desde su nacimiento, según una pauta de multiplicación de roles y perfiles performativos[3]. Poco tienen que ver ni *el* flamenco, ni *los* flamencos, ni *lo* flamenco actuales[4] con aquel género nacido en el ecuador del siglo XIX, incluso si algunos elementos de sus longevas culturas del trabajo se resisten a morir. En este recorrido, el flamenco ha ido construyendo modelos propios de exhibición comercial. ¿Qué lugares han acogido la representación escénica? ¿Cómo han reflejado la evolución del género? ¿Qué conexiones muestran con un contexto social también cambiante? El objeto de nuestro artículo es ofrecer una aproximación a los espacios performativos del flamenco, su clasificación y características, y

[1] En sus artículos 37.18 y 68, el texto atribuía a la Comunidad Autónoma respectivamente la función de velar por la "conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco", y "la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz" (Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía).

[2] En el formulario se incluyeron: etnia gitana, familias y dinastías flamencas, peñas y asociaciones, artistas, críticos e investigadores, escuelas y academias flamencas e industrias culturales. El expediente publicado en inglés y francés puede consultarse en la página web de la Unesco, que incluye los documentos de consentimiento de las comunidades.

[3] Flamenco "de cambio" o "de consumo", esto es enajenable, volcado hacia la mercantilización del arte. Es una de las dos cualidades por las que, con modificaciones y continuidades, el flamenco ha discurrido históricamente, junto al "flamenco de uso" y sus espacios privados. La distinción que establece Gil Calvo (1991) entre la actividad humana concebida como "fiesta" o como "trabajo", es permeable en el flamenco, donde ambos capitales (expresivo e instrumental), conviven y se interrelacionan en intérpretes y formas.

[4] Recogemos aquí las tres dimensiones que sugiere Juan Manuel Suárez Japón como ámbitos semánticos posibles del calificativo (sustantivado) "flamenco" (Suárez 2021).

explicar las modificaciones históricas habidas en relación con los públicos y las condiciones materiales de su producción. Dirigiremos la mirada especialmente al caso sevillano, donde se verificaron algunos hitos explicativos y ejemplos significativos de tales procesos.

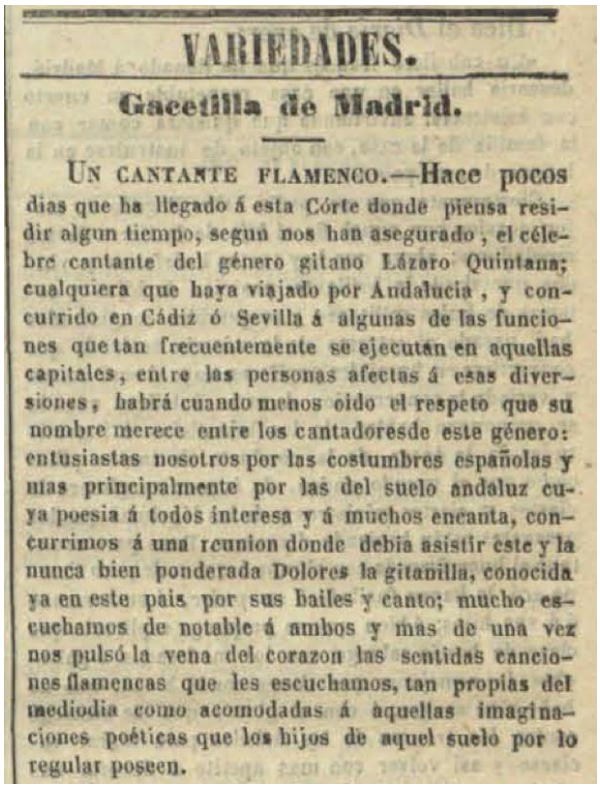
Artistas y espacios escénicos en el *big-bang* flamenco

Para entender cómo hemos llegado hasta aquí, retrotraigámonos a los inicios. Una noticia breve sitúa la palabra "flamenco" documentada por primera vez, al menos con el significado que hoy le otorgamos, elogiando al "célebre cantante del género gitano" Lázaro Quintana, pariente gaditano del Planeta que está actuando en Madrid (Figura 1). Lo hace en la publicación *El Espectador* de 6 de junio de 1847, un documento que vio la luz en 2010 gracias a las pesquisas de Alberto Rodríguez Peñafuente, y que nos ofrece las claves de lo que se cocía manifiestamente como "flamenco"[5]. Primero, menciona este arte como "gitano", y el calificativo se confunde con el género mismo: el "cantante flamenco" y el "cantante del género gitano" son idéntica persona, y por tanto "flamenco" y "gitano" funcionan de forma intercambiable[6]. Acompaña a Lázaro Quintana Dolores la Gitanilla, con "sus bailes y su canto", lo que confirma, en segundo lugar, que el flamenco se reconoce fundamentalmente por su adscripción étnica, su música y sus danzas. Tercero, se alude a lo que Mario Penna (1996 /1968/) plantearía más de un siglo después como "la afición": "las personas afectas á

[5] Es fecha pionera por la palabra, pero este Quintana, según documenta Faustino Núñez, veinte años antes estaba cantando "las seguidillas de Pedro Lacambra (¿livianas?) para el baile, el zapateado y la petenera americana que un año antes ya bailara Luis Alonso". La noticia aparece en el *Diario Mercantil de Cádiz* el 5 de abril de 1827 y reza como sigue: "En la Calle Compañía nº 10: […] A continuación el Sr. Lazaro Quintana cantará las seguidillas de Pedro La-Cambra, las que bailarán el Sr. Francisco Cevallos y el Sr. José López. Seguirá el zapateado por el Sr. López, y el Sr. Quintana cantará la petenera americana" (Núñez 2010).

[6] No cabe duda de la identificación entre "flamenco" y "gitano" en los inicios del género, como reconocía en 1841 el viajero inglés George Borrow, aun con una justificación débil: "Gitanos o egipcios, es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en la presente, a los que en inglés llamamos 'gipsies', pero también se les ha dado otros varios nombres, por ejemplo, Castellanos Nuevos, Germanos y Flamencos […] El apelativo de *flamencos* con que al presente se les conoce en varias partes de España no se les habría dado nunca probablemente a no ser por la circunstancia de llamárseles o creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados sinónimos por los ignorantes" (Borrow 1932 /1841/: 72-20). Unos años después, la sinonimia se dicta en la comedia de 1866 *El Collar del Diablo,* donde, en un diálogo entre Pastrana y el viajero Lord New-Tower, el primero identifica bohemio, con gitano, con cañí y con flamenco: "¿Y qué es bohemio, señor? […] ─ Gitano, que dicen en España […] ─¿Y qué es *cañí*? ─ Lo que vuecencia dice, señor, gitano […] También nos llaman *flamencos*, señor, dijo Pastrana" (Fernández y González 1866: 18).

[*sic*] estas diversiones". La noticia se incluye en la sección de Variedades, no en cultura, ni en arte, ni en sociedad: el flamenco —cuarta providencia— es un género inscrito en la miscelánea de propuestas escénicas que se viven en este momento en teatros, fiestas y cafés. De hecho, aunque el papel remite a un arte "solemne" y de respeto, entendemos que la actuación se produce en una fiesta privada, el contexto performativo más duradero de toda su historia. Quinto, la gacetilla alude a un arte "de sentimiento", que pulsa "la vena del corazón", un arte "sentido" y, además —sexto dictamen— territorializado. Se publica en Madrid, donde actúan (suponemos que en un salón) intérpretes partícipes de la movilidad geográfica que caracterizó a los artistas. Pero, ojo: en todo momento se habla de un arte andaluz. Más concretamente, de la Baja Andalucía, del corredor Cádiz-Sevilla. Se mencionan un "suelo andaluz", las "sentidas canciones *flamencas* que les escuchamos, tan propias del mediodía", y "los hijos de aquel suelo", a quienes se esencializa como poseedores de una particular "imaginación poética". Con lo que, añadimos en séptimo lugar, se atiende al componente estructural de la lírica, de la poesía, como parte indisoluble de ese corpus que se llamará cante. Al fin y al cabo, "copla" es "cópula".



VARIEDADES.

Gacetilla de Madrid.

UN CANTANTE FLAMENCO.—Hace pocos dias que ha llegado á esta Córte donde piensa residir algun tiempo, segun nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana; cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz ó Sevilla á algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales, entre las personas afectas á esas diversiones, habrá cuando menos oido el respeto que su nombre merece entre los cantadoresde este género: entusiastas nosotros por las costumbres españolas y mas principalmente por las del suelo andaluz cuya poesia á todos interesa y á muchos encanta, concurrimos á una reunion donde debia asistir este y la nunca bien ponderada Dolores la gitanilla, conocida ya en este pais por sus bailes y canto; mucho escuchamos de notable á ambos y mas de una vez nos pulsó la vena del corazon las sentidas canciones flamencas que les escuchamos, tan propias del mediodia como acomodadas á aquellas imaginaciones poéticas que los hijos de aquel suelo por lo regular poseen.

Figura 1. Recorte "Variedades. Gacetilla de Madrid. Un cantante flamenco". *El Espectador*, 5 de junio de 1847. Biblioteca Nacional de España. Extraído de http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2012/06/lazaro-quintana-con-dolores-la-gitana.html

Este anuncio aparentemente anecdótico da cuenta, en realidad, del proceso que se fragua a mediados del XIX, cuando emerge una nueva categoría diferenciada de lo que el público reconocía hasta entonces como "género gitano", "aires andaluces" o "bailes de palillos". Unas formas que iban más allá de aquellas mujeres de gracia y salero que, desde los años treinta, venían ofertando ensayos públicos con danzas nacionales y bailes de gitanas. También eran distintas de las bailarinas boleras que, como la Nena o Pepa Vargas, que inundarían los teatros españoles y europeos y serían copiadas ─eso sí, sin la sal y la encarnadura andaluzas─ por la austriaca Fanny Elssler o la francesa Guy Stephan (Berlanga 2021, Vergillos 2021). El género naciente mantenía conexiones con todo esto, lo anterior y lo coetáneo, y también con el folclore, y con los rasgueos de las guitarras, y con las voces gitanas en soledad. Pero su identidad expresiva era evidente, y es por ello que hubo que ponerle un nombre, una etiqueta que diera cuenta de una nueva oferta monográfica, marcada por la estética gitana y que apenas en unos años iniciaría su "Edad de Oro". La eclosión de lo flamenco, como afirmaría Ortiz Nuevo, llegó a su *big bang* definitivo en la "década prodigiosa" de 1860[7], momento en que producen acontecimientos como la conexión ferroviaria entre Madrid y Andalucía, y el regreso desde América de quien estaba llamado a ser la gran figura del cante recién nacido: Silverio Franconetti (1831-1889). En los años sesenta, Silverio está actuando en los teatros de Sevilla y Jerez, y en 1880 se asocia con Manuel Ojeda, "el Burrero", para inaugurar en Sevilla el café cantante La Escalerilla. El suyo propio, con nombre en solitario, será uno de los espacios flamencos más significativos de su tiempo: el Café de Silverio. El espacio y el tiempo de los cafés cantantes instaurarán el concepto del flamenco contemporáneo.

Los cafés cantantes

En el flamenco, los artistas son simbólicamente centrales y hacen visibles los criterios de especialidad, autenticidad y creatividad, además de convertirse en articuladores básicos para la transmisión y la industria profesional (Aoyama 2009). La oferta escénica del flamenco germinal nace, de hecho, personificada

[7] Así tituló su curso *La Década Prodigiosa (1960-1869). El Big Bang de lo Flamenco*, celebrado en Archidona del 4 al 7 de julio de 2017 en el marco de los Cursos de la Universidad de Málaga.

en ellos. Artistas populares, si nos atenemos a criterios de clase social y a poco que rastreemos sus orígenes, y profesionales con nombre o apodo propio que engrandecieron una expresión cantaora, tocaora y bailaora de base popular. Porque, si bien el flamenco es un género artístico, su tuétano es el de una mezcla de músicas y danzas históricas practicadas por las capas más bajas de la estructura social, en un contexto concreto de vida material y de construcción simbólica: el de una Andalucía romantizada, pero cuya vida real estaba marcada por una profunda polarización de clase[8]. Fueron grupos de esa mayoría proletaria urbana y rural y de la numerosa comunidad gitana ─al fin y al cabo estratos subalternos de la sociedad andaluza─ quienes reflejaron en las músicas y las danzas la comprensión de su propia experiencia. Lo hicieron de forma rotunda y diversa, a veces festiva y jocosa, otras centrada en el trabajo, la miseria o la enfermedad. Anclado siempre a la experiencia cotidiana, el cante es un testimonio de cómo estos hombres y mujeres interpretaron los grandes temas de la existencia humana: el amor, la muerte, el destino.

Los escenarios proyectaron a unos pocos de ellos hacia la profesión y la creación. La mayoría formarían parte de esa bohemia artística decimonónica y del tránsito al siglo XX que definieron magistralmente Gerhard Steingress (1993) y Génesis García (1993), y algunos elegidos llegaron a ser reconocidos e incluso socialmente considerados. Juan Breva, Antonio Chacón, la Niña de los Peines o la Macarrona son ejemplos de una generación de cantaores, guitarristas y bailaores que engrandecieron los repertorios primordiales. Voces y cuerpos dispuestos a ganarse la vida con aquello que otros estaban dispuestos a gastar en música y ambientes muchas veces *canallas*. Fue gracias a este pacto capitalista entre artista y espectador que el flamenco existió y persiste en las malagueñas de la Trini o las cartageneras de Chacón, formas reelaboradas a partir de un sustrato previo popular, mientras que el avance de la industrialización fue debilitando el uso social de las malagueñas bailables o los fandangos almerienses a compás, hoy especies en vía de extinción o directamente

[8] Ello sin negar las interinfluencias que "lo popular" tiene con lo académico, como se comprueba en las conexiones con géneros del teatro musical como tonadillas, intermedios "a la andaluza" o zarzuelas, o en el desarrollo de las técnicas del toque flamenco (Castro 2014). Acerca de cómo el estereotipo en andaluz y en gitano ocupó los entremeses e intermedios de los teatros desde el siglo XVIII, consultar desde Caro Baroja (1969, 1980) a Del Campo y Cáceres (2013).

fosilizadas[9]. Esta es la clave del devenir flamenco, también para el corpus gitano, acrecentado con las seguiriyas de Manuel Torre o las soleares de la Serneta, y que ha sabido consolidarse como un fondo clásico reproducido hasta nuestros días. Nuevas morfologías han mutado al adaptarse a los entornos urbanos contemporáneos, las fusiones con el rock o el soul, y hasta los designios creativos del culto evangélico.

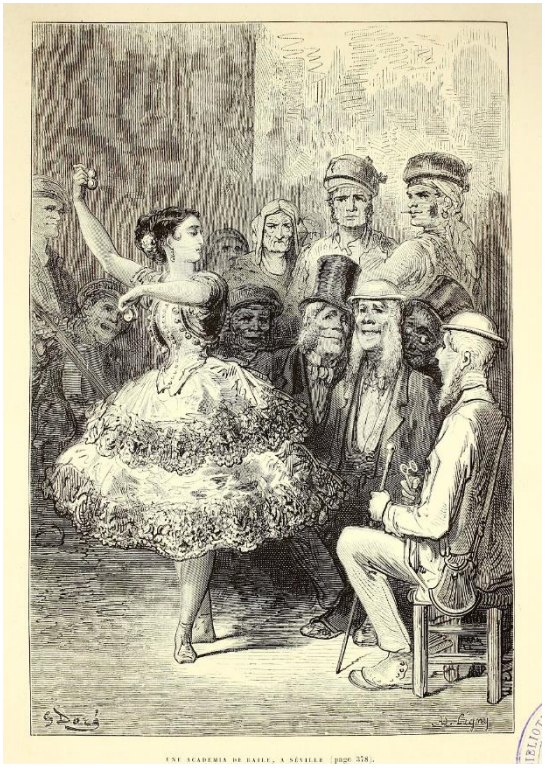


Figura 2. "Una academia de baile en Sevilla", Gustavo Doré. Grabado reproducido en Davillier, Charles. 1998 / 1862. *Viaje por España*. Madrid: Editorial Miraguano.

Es cierto que el café cantante no fue el único espacio performativo de todo este proceso. El flamenco se fue cociendo en escenarios como salones y academias (Figura 2) y otros afines, como teatros y recintos para la celebración de fiestas privadas, reuniones de vecindad, ventas y ventorrillos, lugares domésticos, festivos y rituales. A su vez, conviene no olvidar que la escena era entonces promiscua en ofertas, como evidencia el calificativo inicial de "café de cante y variedades" para aquellos locales donde actuaban, junto a los flamencos, artistas de la acrobacia, la magia o el baile regional, y junto a las bailaoras gitanas las bailarinas boleras, calzadas de satén y en pareja, jadeantes y hambrientas como nos las recuerda Davillier en 1862 para el cuadro del sevillano Café del Recreo, donde tuvo lugar una demostración de "Grandes y sobresalientes Bailes del País". Lo interesante es cómo, desde mediados del siglo XIX, comienzan a documentarse junto a bailes nacionales, géneros gitanos, escenas andaluzas y estampas dramáticas, el polo andaluz y el de Tobalo, o la antigua caña y las rondeñas del Negro, temas como la serrana,

[9] En relación con el flamenco de uso y de cambio, se han forjado mitos acerca de una pureza original y prístina que habría sido destruida por el mercado con la localización de lo jondo en estos espacios escénicos comerciales. Nada más lejos de la evidencia: si las formas del magma flamenco se hubieran limitado a su expresión de uso, el vértigo de la contemporaneidad las habría abducido y hecho desaparecer, como lo han hecho otras muchas tradiciones (por ejemplo, las folclóricas a las que nos referimos).

la guajira o la malagueña al piano, la rondeña, la caña dulce, la "seguidilla del sentimiento" o la seguiriya gitana. La lectura que los coetáneos hacen de estos últimos es, a menudo, la de una interpretación doliente, barroca y oriental, señuelo sin duda del nuevo género: el definitivo *jipío*. La voz de Silverio en el Teatro Principal de Jerez (1865) se calificó como la de un cantor que "gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia" (Steingress 1989: 367), recordando así las muchas alusiones previas a una estética que terminará codificándose como "flamenca": chillidos, desentono, voces que salen de sus quicios, gorjeos y gorgoritos violentos, entonaciones plañideras, cantes extraños y salvajes, tonos ásperos, canciones monótonas e ininteligibles, gritos, sonidos ásperos y guturales, guitarras destempladas, danzas contrahechas[10].

Toda vez que, en los grandes núcleos urbanos, algunos cafés cantantes se especializaron en flamenco y repertorios gitanos, puede afirmarse que devinieron el *locus* definitivo para la cristalización del género (Gómez-García 2006). Allí se forja un estereotipo, en buena medida en base al cliché gitano, que funcionó como marca diferenciada en técnica, expresividad y apariencia. En lo indumentario, la marca gitana de flor, adorno y mantoncillo cruzado sobre bata de percal fue avanzando hacia un cuerpo de costumbres que fundía un fondo romántico majista, otro castizo, el elegante de clase alta, el popular urbano, el gitano y el campero, para dar lugar, andando el tiempo, a los trajes de flamenca/gitana con coloridos de volantes, encajes, adornos, colines y batas de cola y, para el hombre, el terno de cantaor y tocaor y la calzona y la chaquetilla de los bailaores (Martínez 2009, Plaza 2009, Cruces 2016).

De los cafés cantantes flamencos nos han quedado precisas descripciones literarias, fotográficas y pictóricas: escenarios en alto, entradas por el consumo, sillas y mesas, pequeños palcos, adornos alusivos, carteles de toros, cuadros costumbristas, espejos, iluminación escasa con velones, quinqués o lámparas de gas, humo de los cigarros y de los aceites en el ambiente. Los hubo, no obstante, de mejor y peor traza, desde cafés más refinados a tugurios

[10] De las tenidas por "voces" preflamencas, indispensables las referencias del Bachiller Revoltoso (Alba y Diéguez, 1995 /1750/), Cadalso (1793), Iza Zamácola (1799), o Estébanez Calderón (18447), por citar unas clásicas referencias. De lo que por las décadas de 1850/60 podían considerarse cantes y bailes andaluces, Doré y Davillier (1998 /1862/), entre otros muchos viajeros románticos.

malolientes. Su emplazamiento preferido, allí donde circulara el dinero ─puertos, enclaves mineros, grandes ciudades─, será una decisión estratégica que aprovecha la creciente democratización de las diversiones públicas, marcadas todavía por las diferencias de clase y la condición minoritaria de una afición donde convivieron la base popular y burguesa. La proliferación de cafés se verificará en Bilbao, Barcelona o el eje Cartagena-La Unión, a rebufo del apogeo minero. En Madrid llegaron a estar activos coetáneamente más de cincuenta cafés cantantes, entre los más destacados el Café de Naranjeros en la Plaza de la Cebada, el Imparcial en la Plaza de Matute, el Café Romero en Atocha, o La Marina en la calle Jardines (Blas Vega 2006). En Andalucía abundaron los cafés en la zona minera de Linares, y sobre todo en capitales de provincia y grandes localidades, destacando Málaga (con el célebre Café de Chinitas), Jerez (Café Junquera) y Sevilla, núcleo original de todo este recorrido, santo y seña de un camino que fueron recorriendo desde el pionero Café de Los Lombardos, en la calle del mismo nombre, al Café Teatro Suizo en Sierpes, con la Macarrona y las Coquineras como estrellas respectivas (Blas Vega 1987). Los de Los Cagajones, Las Triperas, El Arenal o La Marina se situaban en el centro de la ciudad, y en el trianero El Café Sin Techo aconteció la muerte del cantaor el Canario a manos del padre de la Rubia en 1885.

Algunos cafés incorporaron la denominación de “salón”, o mutaron el uno en el otro, de academia a salón de bailes, ocupando el mismo establecimiento. Así, por ejemplo, el Salón Recreo o Café Botella, situado en la calle Tarifa 1 de Sevilla, había sido antes academia de baile. Una vez se asociaron Silverio Franconetti y Manuel Ojeda, “el Burrero”, abrirían el Café de la Escalerilla, que con el tiempo se convertirá en el Café del Burrero, donde Beauchy tomó sus conocidas fotografías (Figura 3). Trabajarían allí Gabriela Ortega, Juan Breva, la Peñaranda, el Canario, Fosforito el Viejo y la Rubia, entre otros. Robert B. Cunninghame describía así el Café del Burrero en el año 1898:

> Así que, esa noche, el “Burrero” estaba lleno de hombres. Desde las estrechas puertas, donde las ancianas se sentaban a vender flores y cajas de cerillas con pinturas obscenas, y a través del estrecho pasadizo, especialmente diseñado como trampa mortal en caso de incendio, la gente empujaba para entrar. Un music-hall enorme, sin espejo, sin barra, sin un asiento tapizado en terciopelo, medio iluminado por miserables lámparas de aceite y lo suficientemente desnudo como para complacer a un “simbolista”. En el medio, filas de

sillas de mimbre frente a mesitas de madera desnuda, donde se sentaba a beber la flor de la picaresca de España. En la galería había más sillas de mimbre y mesas de madera, tres o cuatro palcos donde, en esta ocasión, se sentaban unas señoras extranjeras que venían "a ver la vida", y sobre todo el humo de los cigarrillos inundando el templo como con vapores de incienso. El público, casi medieval en cuanto al tipo: chulos y chalanes, es decir, holgazanes y tratantes de caballos, hombres peinados hacia delante, engominados, de apurados afeitados, vestidos con ajustados pantalones, chaquetas cortas, sombreros de fieltro rígidos y redondos, camisas con volantes y corbatas como cordones de zapatos. Otros, con mantos hechos jirones, y mezclados con ellos algunos pastores y boyeros, y la escoria de aspecto no muy antropomórfico que pulula por Sevilla y por todos los pueblos del sur de España. Sobre el escenario, ocho o diez mujeres vestidas con trajes de estampado alegre, mantones de Manila, botas con punta de tela y tacones altísimos, cada una con el cabello como le parecía, generalmente con un peinado alto, a veces colgando hacia adelante para ocultar las orejas, y con rizos que casi les tapaban los ojos. Flores pegadas al pelo, caras pintadas a la manera española, sin ocultar el maquillaje, y peinetas sobre la cabeza, se sentaban a charlar, fumar, pellizcarse e intercambiar bromas delante de sus amistades (Cunninghame 1898: 17-18, traducción propia).

Figura 3. "Café del Burrero" (1884-1887c). Fotografía de Emilio Beauchy Cano. Hemeroteca Municipal de Sevilla. Extraído de https://beauchyphoto.com/el-cafe-cantante-el-burrero-de-emilio-beauchy-un-espacio-testimonial-del-germen-del-flamenco-en-sevilla/

Tras la ruptura de su sociedad en 1881, Ojeda mantendría El Burrero, que siguió abierto hasta 1897 con un cambio de emplazamiento al número 11 de la calle Sierpes, y en 1882, Franconetti abrirá el Café de Silverio en el número 4 de la calle Rosario. Actuaron allí Chacón, la Serneta, Pepa de Oro, la Macarrona, la Malena, Antonio el Pintor, el Perote y la Macaca entre otros, creándose una célebre competencia entre Chacón y Fosforito. En 1889, año de su muerte, Silverio cerró el Café Novedades que había abierto en La Campana, donde cantaron la Niña de los Peines y Juan Breva. Es el mismo nombre del Teatro-Salón creado en 1897 en la confluencia entre La Campana y la calle Martín Villa que concentró actuaciones memorables de los consagrados Niño Medina, Pastora o Manuel Torre, y también de cantaores que comenzaban entonces, como Marchena, Pepe Pinto o el Carbonerillo. El Novedades fue derruido en 1923, para producir el ensanche del viario.

Proletarios, aristócratas, soldadesca, comerciantes, artesanos y vividores varios fueron el repertorio humano de los cafés cantantes originarios, aquel que tan certeramente definiera Demófilo en Sevilla (1881), en tono apocalíptico respecto al futuro de un arte que, en realidad, estaba casi recién nacido:

> [L]a clase de público que de ordinario asiste a estos espectáculos, público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante, que alguna que otra vez concurre a estos lugares, el terne y el torero, que hacen de ellos su centro favorito; al lado del hombre de sentimientos delicados que goza con la música triste de la seguidilla gitana o levemente melancólica de la soledad, el de espíritu alegre y bullicioso que va a recrearse con la música, también retozona y alegre, de ese infinito número de composiciones, puramente andaluzas, conocidas con el nombre de juguetillos o alegrías (Machado y Álvarez 1881: IX).

La condición lumpenizada del café ─convertido, al decir de las gentes de orden, en un antro de desórdenes e inmoralidades, bebida, juego, prostitución y reyertas, fiesta y nocturnidad─ hizo del antiflamenquismo una cruzada algo más que literaria que alcanzó a la prensa, las artes plásticas y, por supuesto, también a las plumas de intelectuales y escritores regeneracionistas (Cobo 1997, 2019),

especialmente del renombrado Eugenio Noel (1911, 1916)[11]. De hecho, los primeros años del siglo XX presenciarán la orden de cierre de los cafés (1908) y los nuevos establecimientos, como el Café Filarmónico o El Tronío en Sevilla, buscarán nombres más honrosos. El Salón de Variedades (1918-1936), el Ideal Concert (1919-1924) y el Kursaal (que, como el Salón Olimpia de la calle Tarifa, cerró ya en 1935, Figura 4) acogerán a un público más diverso y quedarán lejos de la evocación tabernaria. Se situaron en la flamenquísima zona de la Alameda de Hércules ─ Amor de Dios ─ Trajano ─ Campana (Figura 5), donde se cocían las principales diversiones públicas y se ubicaban también el Novedades (Figura 6), el Teatro del Duque, el Lido o el Excelsior, con sus alrededores mundanos de cabarets, cafés, colmaos, teatros, barracas o cinematógrafos que alojaban desde flamenco y género frívolo al formato de cafés "de camareras" y salas de fiesta, dentro de una geografía de marginalidad festiva que se ha mantenido hasta que ha sufrido la característica gentrificación de los centros urbanos del siglo XXI.

Figura 4. El Kursaal sevillano, *Blanco y negro,* 27 de marzo de 1921

[11] El emblema de procacidad y mala vida con que se asoció el flamenco mantiene una alargada sombra en el imaginario colectivo: todavía a finales de 2020, *El Español* del 2 de diciembre de 2020 divulgaba en su sección de Cultura una referencia a un conocido bailaor flamenco, detenido "por pertenencia a una banda criminal y por tráfico de drogas". La titulaba "Cárceles, droga y marginación: la maldición de los flamencos, de Rafael Amargo a Las Grecas", y calificaba la "idiosincrasia profunda" del flamenco como "Ese gamberrismo. Esa trampa ─tantas veces─. Un pillaje inteligentísimo amasado por los siglos de los siglos. Un coqueteo con la nocturnidad y la alevosía. Un gusto por el exceso. Por la fiesta entendida como una vida larga de palmas y vinos y amigos y cantes de unos y otros, celebrando al menos que no estamos muertos, arrancándonos por otra coplilla". *El Independiente*, en su sección de Música del 3 de diciembre, remitía a los "muchos artistas del género [que] han pasado meses o años en prisión por posesión de estupefacientes, homicidio imprudente o trastorno psicológico", y *El País* enfrentaba la misma noticia titulando el día 13 "La maldición de los bailaores: escándalos, drogas y cárcel" (véanse referencias en bibliografía final).

Figura 5. Fotografía de La Alameda sevillana, principios del siglo XX

Figura 6. Novedades y Casa Plata. Archivo Universidad de Sevilla

Una rudimentaria organización y un incipiente empresariado contribuirán a definir el género humano del café y la división sexual y técnica del trabajo en torno al cuadro. Respecto a la sexuación escénica, la pauta será la de hombres cantaores, tocaores y esquineros, y mujeres bailaoras de relieve o secundarias. El conteo estadístico del libro de Fernando el de Triana, *Arte y Artistas Flamencos* (1935, con referencias a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX), arroja, para 313 artistas clasificados según ocupación principal, 96 bailaoras por 37 bailaores, 97 cantaores por 30 cantaoras, y 52 tocaores por una sola tocaora. Esta distribución no se ha roto del todo: en la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2014, por ejemplo, fueron 47 las actuaciones de cantaoras por más del doble de cantaores-hombres (103). Las tasas de representación femenina eran, obviamente, más altas que a principios de siglo, pero quedan aún muy por debajo de la paridad (Cruces 2015)[12].

[12] Elaboración propia según datos de Fernando de Triana (1935) y *Catálogo de la Bienal de Flamenco de Sevilla,* 2014. La presencia de los bailaores-hombres en la Bienal se incrementó hasta un cierto equilibrio entre mujeres y hombres (52-49 respectivamente), pero no ha cambiado el hecho de que las mujeres queden literalmente excluidas del toque y la percusión, y no precisamente por la ausencia de estas parcelas en el flamenco escénico del siglo XXI. La guitarra y todo tipo de percusiones flamencas detentaron más de un centenar y tres decenas de intervenciones respectivamente en la Bienal citada. Todas ellas, masculinas. En un contexto cada vez más complejo y de diversificación y especialización de tareas como el que vive el arte flamenco, el análisis arroja un escaso 16% de mujeres en actividades técnicas de escenografía, iluminación, sonido, audiovisual, maquinaria, montaje o regiduría. Sólo hay una mayor presencia femenina en producción, intermediación y comunicación, algo menor en creación, dirección y coordinación. Es significativo, asimismo, que el número de titulares masculinos de espectáculos (92) duplique prácticamente al de mujeres (49), y que las mujeres (58, el 17.5%) supongan sólo uno de cada seis artistas de acompañamiento.

Es en los cafés donde se asienta la división técnica de la profesión flamenca. La separación del cantaor, convertido casi en mito heroico, y del toque y el baile como especializaciones artísticas no se hizo, desde luego, en un día. Durante un tiempo liminal, las flamencas hacían bailes andaluces o bailes de parejas, y hasta bien avanzado el siglo XX podía contemplarse la trovadoresca imagen del cantaor-tocaor, como aquel Juan Breva que García Lorca glosara con "cuerpo de gigante y voz de niña"[13]. Es también en los cafés cantantes donde se asiste al ordenamiento definitivo de la guitarra flamenca de acompañamiento y el despegue del concertismo jondo (Monge 2021), desapareciendo del cuadro instrumentos populares de percusión, viento y cuerda que habían formado parte de la música popular, desbancados ya para siempre (o, al menos, hasta los experimentalismos consolidados desde finales del siglo XX) por guitarras y percusiones corporales. Se concretaron los protocolos heterofónicos de los cantes derivados del fandango, los mini-conciertos de falsetas de autor, y toda una serie de avances técnicos se vieron favorecidos por la ósmosis del toque de "escuela ecléctica" (Torres 2005, Rioja 2017), una vez quedó organológicamente perfeccionado el prototipo de guitarra de Antonio de Torres. Se complejizó asimismo la armonización musical de los cantes, ensamblada con la voz humana, y el diálogo entre toque y voz, encarnado particularmente por parejas artísticas como Chacón ─ Montoya o la Niña de los Peines ─ Luis Molina, fue esencial para la afirmación melódica, la modulación y el acoplamiento rítmico de los estilos. El tocaor se convirtió en figura vertebral para la creación, como también para la gestión del cuadro, una suerte de director o mediador para la fiesta y para la selección de los cantaores y guitarristas de la incipiente discografía del *quejío*. Ya desde finales del siglo XIX se registran cantes en cilindros de cera y después pizarra (goma laca), ecos esenciales que forman un patrimonio inconmensurable de historia jonda (Gamboa 2005).

[13] El baile de pareja era frecuente en el estudio académico y el espectáculo de flamenco hasta los años sesenta del siglo XX. En cuanto a la guitarra, Norberto Torres ha hecho notar la continuidad de estos cantaores-tocaores históricos en figuras como Diego Carrasco o Manuel Molina (Torres 2005). Cantaores tanto "de adelante" como "de atrás" (para el baile) han tocado y practican la guitarra para sí, como Camarón de la Isla, Lebrijano, "El Pele", Juan José Amador, David Pino o Antonio Campos, por citar sólo algunos. Una afición que contribuye, sin duda, a la mejor armonización de la voz flamenca.

Como lugar de confluencia de artistas de diversos orígenes, la competitividad profesional en los cafés cantantes no fue óbice para el fructífero intercambio de estilos, formas y repertorios, amalgamados en el corpus flamenco hoy conocido. En este sentido, fortalecieron la maduración musical y coreográfica del flamenco y su proyección profesional y empresarial. En ello fue definitiva la individualidad artística de nombres como Antonio Chacón, Manuel Torre, Pastora Pavón, Ramón Montoya, la Macarrona, la Malena, Antonio el de Bilbao, Fosforito el Viejo, Habichuela el Viejo, Manolo de Huelva o Ramón Montoya, por citar solo conspicuos ejemplos de una lista inagotable, y también directores de cuadro y mediadores de esta pequeña industria del ocio, como el ya citado Silverio Franconetti. Timothy Mitchell (1994) ha sugerido las oportunidades aprovechadas por el lumpen "denominado gitano" para ascender económica y socialmente gracias a la comercialización de estos espectáculos.

Tablaos y zambras

Si atendemos a sus características, y dando un salto en el tiempo, los cafés cantantes de principios de siglo eran similares a lo que serán los *tablaos* flamencos desde la década de 1950, que reproducen muchas de las pautas anteriores: pequeño tamaño, distribución del espacio y segmentación del escenario respecto a la/s zona/s de consumo, frontalidad imperfecta, lógica y morfología del baile y protocolos de intervención, distinguiendo cuadros y figuras o "atracciones". Cual sucediera con el crisol de alegrías, farrucas, tangos, garrotines y zapateados de moda en los cafés, en los tablaos cohabitaron seguiriyas y soleares, alegrías con bata de cola, bailes por fandangos, sevillanas y rumbas y cuplés por bulerías, con sus correspondientes adaptaciones estéticas e indumentarias al hilo de los tiempos. Los tablaos se emplazaron allí donde, gracias al desarrollo económico, y particularmente del turismo, se aseguraba la atracción de público: aunque los tablaos también se orienta(ba)n a espectadores locales, su expectativa más sólida era/es la de los visitantes extranjeros (Calado 2007). Desde mediados del siglo XX, la capital de España fue el foco principal de estos establecimientos que inauguraría Zambra en 1954 y continuarían Torres Bermejas, El Duende, Corral de la Morería o Los Canasteros (Murillo 2017). Proliferaron también en ciudades como Barcelona y, sobre todo, Sevilla,

donde El Guajiro incluyó desde los años cincuenta bailes con orquesta y canciones, y, como La Parrilla del Cristina, El Patio Andaluz (Figura 7), El Arenal, Los Gallos y El Patio Sevillano, se nutrió tanto de la clientela sevillana como del naciente turismo de las bases americanas y los paquetes norte y centroeuropeos que se expandirían a lo largo de todas las costas españolas ya en la década de los sesenta, a rebufo del desarrollismo de sol, playa y *typical spanish*. El tablao fue un reclamo de trabajo fijo al que no pudieron resistirse los flamencos, la mayoría andaluces y extremeños, temporeros veraniegos en unos casos y que, en otros, darían lugar a generaciones propias en los lugares de destino, como los Habichuela, los Sordera o los Salazar en Madrid.

Figura 7. Farruco bailando en el tablao El Patio Andaluz (Sevilla).
Extraído de https://elpatiosevillano.com/historia

Como bisagra de transmisión, los tablaos han cumplido un papel fundamental en el flamenco de la segunda mitad del siglo XX, gozne como fueron entre los testigos del arte de la primera mitad de la centuria, como Pastora Imperio, Pepe el de la Matrona o Perico el del Lunar, y los del siglo XXI: bailaores y bailaoras como Rosita Durán, Faíco, Manuela Vargas, Matilde Coral, Mario Maya o el Güito; cantaores “de alante” o “de atrás”, como Sordera, Terremoto, Fernanda y Bernarda, Sernita, la Paquera de Jerez, Lebrijano, Camarón de la Isla, Pansequito, Carmen Linares o Enrique Morente; guitarristas como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Paco Cepero, Enrique de Melchor o Juan Habichuela, y muchos más nombres referentes para los artistas actuales. Pero el tablao no es solo un rastro del pasado: sigue funcionando como sector refugio que alberga

un (inusual) puesto de trabajo diario dentro un mercado alternante, inestable y diversificado, y para muchos artistas cubre los vacíos de agenda. Después de atravesar un periodo de crisis, que condujo al cierre de algunos tablaos durante las décadas de los ochenta y noventa, se mantienen los históricos y han surgido otros de apariencia renovada. En Sevilla, por ejemplo, siguen abiertos los legendarios Los Gallos, El Patio Sevillano y el Arenal, fundado por el bailaor trianero Curro Vélez, pero, si consultamos el sitio web *Turismo de Sevilla,* se reconocen un total de 16 tablaos en la ciudad que, con algunas singularidades, responden al modelo. Excepto uno, se ubican en el centro histórico (11) o en el emblemático barrio de Triana (5). Algunos serían más bien salas aptas para conciertos; otros deben calificarse como sección de otra actividad principal, como el Museo del Baile Flamenco, el Centro Cultural Flamenco Casa de la Guitarra y la Casa de la Memoria de Al-Andalus, que también tiene una vocación museística como centro de interpretación. El Teatro Flamenco Triana se ubica en la sede de la Fundación-Escuela Cristina Heeren, y similar formato adopta el tablao Orillas de Triana, que comprende salas de ensayo para impartición de cursos (Flamenquería), y un espacio de representación de pequeños espectáculos[14].

Algo debemos decir del sucinto espacio de la zambra granadina, formación autóctona cuya singularidad consiste en albergar cante, baile y toque en un dominio doméstico: la cueva. Aunque la población de gitanos sacromontinos de Granada, sus cantes y sus bailes, se documenta desde mucho antes, es en la segunda mitad del XIX cuando queda estructurado el repertorio de sus “danzas”, a caballo entre las formas folclóricas y la estética flamenca (Figura 8). En la zambra, todo es distinto: la indumentaria, el adorno, los sonidos, las voces, los bailes (individuales, sí, pero también en parejas y grupales, frontales, enfrentados y circulares, con sus giros, corros, elevaciones y caídas al suelo característicos) y los repertorios cantaores, con la cachucha, el fandango, el tango de los merengazos, la mosca o la alboreá. Curiosamente, estos apenas

[14] Además de los mencionados, la fuente recoge La Casa del Flamenco, Pura Esencia Flamenco, Teatro Palacio Andaluz, Baraka Sala Flamenca, Flamenco en Sevilla, Auditorio Álvarez Quintero, Teatro Flamenco Sevilla y nueve bares de ambiente flamenco. La búsqueda en Google nos devuelve algunos tablaos más: Sala Fabiola, La Milonga Tablao, Tablao Flamenco la Cantaora Sevillana, Tablao Sevilla, Tabanco Ole Jerez. Cuatro de ellos aparecen como cerrados temporalmente. Datos de febrero de 2022.

se han trasladado a los escenarios salvo como estampa o demostración, sin alcanzar a crear (excepciones aparte) números propios en teatros, peñas, salas o festivales de verano. En la actualidad, aquellas cuevas abandonaron su función residencial y dibujan un rosario de locales de ocio que mantienen la condición troglodita del habitáculo encalado, el adorno de mantas, calderos y otros objetos de cobre y bronce, fotografías y cuadros, en angostos espacios de techo abovedado y flanqueados por sillas de enea.

Figura 8. Zambra granadina del Sacromonte de Juan Amaya

Teatro musical, "ópera flamenca" y compañías de baile

Las compañías de baile que protagonizaron la Edad de Plata de la danza (desde finales del siglo XIX hasta finales de los años veinte del siglo XX) alinearon una narrativa y un armazón material más sofisticados que los del café o el teatro musical (Sánchez 1999, Murga Castro 2009). Impregnarían el mundo de lo que todavía hoy se conoce como *spanish dances*, *danses espagnoles* o "baile español", y, aunque sí la forma, su proyección internacional no era cosa nueva. Sólo hay que recordar a las "*troupes* de gitanos" que asistieron a las exposiciones de París de 1889 y 1900 o el periplo de Carmen Dauset, "Carmencita", hacia Estados Unidos en los años interseculares (Mora 2011, González Alcantud 2017).

Tampoco fue ajena la Edad de Plata de la danza a los géneros de variedades, regionales, castizos, de zarzuela y revista donde, desde principios de siglo, se hicieron fuertes las cupletistas, el dorado sueño de una sofisticación hiperespañolista (Salaün 1990, Zubiaurre 2014, Cruzado 2022). El espacio performativo fue muy variado: salones, *music-halls* y teatros, como en Sevilla el Eslava, Teatro del Duque, Cervantes, Trajano, San Fernando, Novedades (también salón), Llorens y el Imperial, donde vivieron una ampliación con la

celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. Como apunta Victoria Cavia Naya, aquellos artistas

> emergerán con una identidad propia desde los estertores del género chico y el magma del género ínfimo. En este sentido, es necesario reconocer la masa crítica de bailarinas de variedades que actúa desde finales del siglo XIX y hasta los años 30 como cadena de transmisión e hibridación de géneros y conduce hacia la explosión internacional de la danza española que despegará en los años 40 y encontrará su madurez en la creación de ballets en los años 50 (Cavia 2013: 73).

Proyectos enlazados con las vanguardias, nutridos de figurines y escenografías de Néstor Martín-Fernández de la Torre o de Pablo Picasso, como *Le Tricorne* (1919) y *Cuadro Flamenco* de los Ballets Rusos de Diaghilev (1921), nos hablan de magnos recintos donde se dieron la mano la danza estilizada, el flamenco, los bailes regionales y la escuela bolera en un diseño complejo de música, escenografía, indumentaria y coreografía grupal que marcó la pauta de formaciones contemporáneas. Entre las más conspicuas referencias, Antonia Mercé, "la Argentina" ─especialmente su montaje cumbre *El Amor Brujo* (1925) y su compañía *Les Ballets Espagnols* (1928), pauta de muchos posteriores (Figura 9)─, Vicente Escudero y sus propuestas vanguardistas, y Encarnación López Júlvez, "la Argentinita", que supo reconocer a viejas bailaoras para su Compañía de Bailes Españoles *El amor brujo* (1933), pero también incorporar decorados de Salvador Dalí para *El Café de Chinitas*, representado en 1943 en el Metropolitan Opera House de Nueva York. Pilar López continuará esta propuesta de compañía de baile que hace del teatro su espacio performativo idóneo, precisamente por esa dimensión global que se le dio a la danza para grandes públicos nacionales e internacionales.

Figura 9. Antonia Mercé, "la Argentina" y Vicente Escudero en *El Amor Brujo*, 1925c.

Durante los años treinta y cuarenta del siglo XX, y en particular después de la Guerra Civil española, un rosario de artistas exiliados pobló de estampas y sonidos flamencos tanto Estados Unidos como los países de América Latina, con Argentina y México a la cabeza. Plasmaron su obra en los círculos de ocio dominantes en estos destinos: teatros, salas de fiesta y *music-halls*. También en el cine, cuya industria bebió de la escena musical norteamericana. El empresario Sol Hurok tuvo aquí un papel trascendental, como demuestra la celebridad de Carmen Amaya, una bailaora que partía de los colmaos y fiestas de su Barcelona natal, incursiones cinematográficas y una carrera en ciernes, y que recreció tras su viaje al nuevo continente, donde estrenó el baile por taranto en 1942 en el Carnegie Hall y filmó una decena de películas (Madridejos 2012). También Antonio Ruiz Soler ─simplemente "Antonio" o Antonio "el bailarín"─ ilustra la expansión americana del baile, en este caso como continuación de la pareja que habían sido desde niños los Chavalillos Sevillanos con su compañera Rosario (Florencia Pérez Padilla). Grandes espacios teatrales como el Waldorf Astoria se mezclaron con otros de variedades, y, a su regreso a España, ya en solitario, Antonio desarrollaría un concepto de la escena que bebía de la experiencia transoceánica (Pérez y Martí 2021), y un proyecto de compañía personal que dio lugar a grandes coreografías teatrales, amplificadas con su trabajo al frente del Ballet Nacional de España (1980-1983).

Figura 10. Patio de los Aljibes durante el Concurso. Cuadro flamenco de la zambra y baile de La Macarrona. Fuente: *Nuevo Mundo*, 23 de junio de 1922

En clave interna, el flamenquismo reinante en España hizo que intelectuales y artistas como Manuel de Falla, Federico García Lorca o Ignacio Zuloaga promovieran la convocatoria del Concurso de Cante Jondo de Granada (1922), que quiso prestigiar un formato muy similar a lo que se correspondería con un concurso-festival flamenco del siglo XXI, pero abominando del profesionalismo jondo (Figura 10). El éxito de sus objetivos es discutible, pero no así la continuidad del formato. La crisis de los cafés cantantes desde la década de 1910 fue en paralelo al desarrollo del teatro musical (incluido el cuplé de moda) y la denominada "ópera flamenca", un periodo interesante más que por los espacios ocupados, desde coliseos a plazas de toros, por el modelo de organización que los caracterizó y perduró en España hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX. La comedia andaluza, de un lado, y las compañías en gira de los grandes empresarios Monserrat, Vedrines y Oliete, con su interminable lista de grandes voces, de Manuel Vallejo al Carbonerillo, y una generación de guitarristas, de Niño Ricardo a Sabicas, multiplicaron a los públicos en torno a los géneros autóctonos y abrieron la puerta a la generalización de los auditorios femeninos (Figura 11). Teatros y compañías fueron simultáneos o se hermanaron con espectáculos de copla y variedades: la erótica pulsión que Manolo Caracol y Lola Flores exhibieron en las convocatorias anuales de *Zambra* desde su estreno en 1943 fue aquí antológica (Romero Ferrer 2016). Las "estampas escenificadas" popularizaban a las figuras en la escena y la gran pantalla, mientras que los temas cantados lo hacían en la pizarra, el microsurco o la radio. Durante los años veinte, treinta y cuarenta, la música grabada, las ondas y el cine fueron medios

Figura 11. Entrevista de Josefina Carabias a La Niña de los Peines en el Circo Price (Madrid), 1935. Fuente: https://flamencodepapel.blogspot.com/2009/10/josefina-y-pastora-1935.html

populares de comunicación de masas responsables, en buena medida, de la celebridad de intérpretes y proyectos flamencos.

Abanderados por cabezas de cartel y, a la vez, empresarios de sus propias compañías como Juanito Valderrama, Pepe Marchena, Rafael Farina, Pepe Pinto o la Niña de la Puebla, las barajas de artistas en ruta llegaron a ser apenas propuestas residuales en los años sesenta, derrotadas ante las nuevas tendencias escénicas y la modernización general de la sociedad española. Un punto de ruptura en el que mucho tendría que ver la aclimatación del franquismo a los nuevos tiempos y al nuevo orden internacional. Dentro del país, se diseñó el Plan Nacional de los Festivales de España, lanzado hacia la ocupación de espacios singulares, monumentales en su mayoría, con representaciones musicales, dramáticas y dancísticas de las que formaron parte el baile flamenco, la danza estilizada, el folclore y la escuela bolera (Pérez Zalduondo 2017). El formato de compañía de cante había perdido fuelle, y probablemente no facilitaba el objetivo de ennoblecimiento de lo español, que se encarnó ahora en formas plásticas "blanqueadas" respecto a su aspereza original, más académicas y refinadas. Respecto a las relaciones exteriores del régimen, y una vez abandonada la autarquía tras el derrumbe del eje Roma-Berlín y la Guerra Fría, se abrieron algunas espitas diplomáticas y se verificó un despliegue de compañías de baile en escenarios internacionales. Mientras en las salas de fiestas, tablaos y teatros españoles se mantenían representaciones de baile flamenco o variedades con alguna referencia folclórica, Antonio, Lucero Tena, la Singla o María Rosa visitaban los escenarios de Washington y Moscú, y delegaciones de tablaos y artistas españoles hacían temporada en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964, donde actuó diariamente el cuadro flamenco de Zambra y pudo disfrutarse el arte de Fernanda y Bernarda y Matilde Coral, Antonio Gades, Manuela Vargas y el Güito, entre otros entonces jóvenes talentos (Figura 12). Algunos de ellos llevarían a cabo proyectos escénicos de repercusión internacional, como la *Antología dramática del flamenco* de Manuela Vargas, bajo la autoría y dirección de José Monleón (1964), y sobre todo los montajes de la Compañía de Antonio Gades durante tres décadas, desde el *Don Juan* (1965) a *Bodas de Sangre* (1974) o *Fuenteovejuna* (1994). Concebidos ya como auténtica dramaturgia dancística, tuvieron una

extensión al mundo del cine, con la trilogía dirigida por Carlos Saura entre 1981 y 1985. Otros flamencos caminarían hacia un teatro de compromiso social y repercusión interna, produciendo obras teatrales como *Camelamos Naquerar* (1976) o *¡Ay! Jondo* (1977), de Mario Maya.

Figura 12. Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964. Fotograma extraído de https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/espana-feria-nueva-york/2898455/

Queda dicho, pues, que el teatro se convierte en un espacio performativo sustancial para el flamenco de la segunda mitad del siglo XX, y sigue siéndolo desde entonces. La representación encuentra en ciclos, festivales y convocatorias del más diverso signo un lugar teatral legitimado entre otros géneros musicales y dramáticos de la escena en todos los países del mundo. En la España democrática, la transferencia de las competencias de cultura a las distintas comunidades autónomas y las políticas culturales de alcance municipal o provincial de ayuntamientos y diputaciones, convirtieron la red de teatros nacionales, autonómicos y locales en dominio privilegiado para un flamenco de medios y grandes públicos, en combinación con otros privados que también vienen acogiendo ciclos temáticos o eventos puntuales. En Andalucía, por ejemplo, la red se consolida entre las décadas 1990-2000, y se disemina en grandes ciudades y poblaciones medias. Entre las convocatorias, descuellan la Noche Blanca del Flamenco en Córdoba, la Bienal de Flamenco de Málaga, el Festival de Jerez y la Bienal de Flamenco de Sevilla, ciudad donde el flamenco sufrió un relanzamiento indiscutible dentro del panorama escénico y musical en torno a la Expo'92 gracias al magno Teatro de la Maestranza, con 1.800 butacas y administrado por el Ayuntamiento, Diputación y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Como los teatros Lope de Vega (Figura 13) y Alameda (de titularidad municipal) y el Teatro Central (autonómico), convoca ciclos flamencos en su temporada anual, y también lo hacen el Espacio Turina o, en línea de vanguardia, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. La Bienal de Flamenco

Figura 13. La Bienal en el Teatro Lope de Vega. Fotografía: Paco Puentes. *El País*, 27/9/2020. https://elpais.com/elpais/2020/09/26/album/1601121836_743184.html#foto_gal_17

de Sevilla, que se celebra desde 1980, es un ejemplo de diversificación escénica por los teatros de la ciudad que se extiende a salas, peñas, espacios monumentales como el Alcázar o la iglesia de San Luis de los Franceses (Figura 14), y otros emplazamientos menores. Programaciones y espectáculos flamencos se espigan también en teatros de titularidad privada y, a menudo, subvención pública, como Teatro Cajasol-Sala Chicarreros, La Fundición, Teatro TNT-Atalaya, Teatro Salvador Távora, Sala Cero, Cartuja Center, Sala X, Teatro los Remedios, Sala Garufa y Teatro Flamenco de Triana.

La expansión del subgénero del baile explica, en buena medida, la prevalencia del espacio teatral en el flamenco actual. Mientras la constitución de compañías públicas como el Ballet Flamenco de Andalucía (con sede en el Estadio Olímpico de Sevilla) o el Ballet Nacional de España utilizan amplios espacios de ensayo, en algunos teatros se han instalado compañías residentes, como la de María Pagés en el Teatro Bulevar de Torrelodones, y teatros nacionales e internacionales planifican estancias y residencias de bailaores y coreógrafos que pueden así dialogar con otras tradiciones y disciplinas, componiendo algunos espacios de creación fundamentales del flamenco contemporáneo.

Figura 14. Dorantes actuando en la iglesia de San Luis de los Franceses. Bienal de Flamenco.

Festivales y peñas flamencas

En las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX se fue instalando entre artistas y aficionados una ideología neoclasicista reivindicadora del purismo jondo, de vocación fuertemente intelectualizada[15]. La publicación de los textos de Anselmo González Climent, *Flamencología* (1955) y, sobre todo, *Mundo y Formas del Cante Flamenco* (1963), del poeta Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, y su recepción y aceptación por la prensa, la industria y hasta la investigación, redefinirán el contenido del espectáculo flamenco, dando el rejón de muerte a los de tono folclórico y de copla aflamencada. El Concurso de Córdoba de 1956 establece un orden jerárquico de estilos y una normatividad estética que tendrán futura implantación entre la afición. En paralelo o al socaire de este movimiento, se vive en el flamenco una dinámica de gran producción discográfica (con varias antologías destacadas según familias de cantes), expansión de tablaos y festivales, presencia en medios (descollando la radio) y desarrollo del peñismo, que retocó los espacios flamencos conocidos hasta entonces.

Uno de ellos es el festival flamenco de verano. Estos eventos nacen como una revisión del formato de los Festivales de España en organización, distribución y ocupación de espacios, normalmente un lugar simbólico o un espacio diáfano de la localidad titular: plaza del pueblo, estadio, plaza de toros. En origen, añadían referencias a los espacios privados, como la búsqueda de la confraternidad y el sentido comunitario de los que da cuenta el comensalismo colectivo que dio nombre a algunos de ellos, como en Sevilla el Potaje de Utrera (que abrió brecha en 1957), la Caracolá Lebrijana o el Gazpacho de Morón. Otras referencias pueden ser temáticas (Festival de la Guitarra de Marchena) o incorporar algún icono local (Festival de Cante Jondo “Antonio Mairena”, de Mairena del Alcor). Algunos festivales alcanzaron a componer un decorado propio para sus espacios performativos, sobresaliendo la Reunión de Cante Jondo de la Puebla de Cazalla (Sevilla), deudora del impulso del pintor y poeta Francisco Moreno Galván, diseñador de una escenografía con el inconfundible racimo de candiles e ideólogo del perfil artístico, los repertorios, el papel del

[15] También se han utilizado las denominaciones “neojondismo”, “etapa de revalorización”, “regeneracionismo” o directamente “mairenismo”, confundiendo a veces lo uno con lo otro.

aficionado e incluso la noción de “reunión” en torno al festival, acompañado de una generación de cantaores que casaban con la filosofía jondista del momento: Diego Clavel, Miguel Vargas y, fundamentalmente, José Menese, cuya partida a Madrid permitió una mayor trascendencia a su compromiso político.

El modelo escénico del festival flamenco de verano modificó por completo el viejo formato de espectáculos en gira propio de la ópera flamenca, aunque rescató la vocación central del cante que los caracterizaba (Figura 15). Los artistas, encumbrados en caché y celebridad en un contexto de apoyo del sector público, ya no viajaban de pueblo en pueblo, montados en autocares y malviviendo en pensiones; se les llamaba para trabajar ese día concreto como parte de lista de actuaciones consecutivas, distinta para cada festival y sometida a las modas, que se distribuía en dos partes de cante dominadas por los estilos “básicos” y rematadas por el baile o, excepcionalmente, el cante de la “ronda por tonás”. Ya desde los años setenta, precedían a las fechas de algunos festivales una convocatoria de concurso que también podía localizarse en la peña flamenca de la localidad.

Figura 15. XLVI Potaje Gitano de Utrera, 2002.

Los festivales se expandieron rápidamente en Andalucía y se diseminaron en los años setenta y ochenta por pueblos y agrociudades en número de centenares, con cierta pendulación hacia las provincias occidentales. Fue inestimable aquí el impulso del representante Jesús Antonio Pulpón, quien con su perspicacia hizo partícipes a los ayuntamientos del auge de la afición y los convenció con una llamada al deber identitario de sus citas culturales. Todavía hoy, los festivales que perduran reúnen a miles de espectadores y existen convocatorias de subvención para su celebración. Reflejan por lo común un flamenco tradicional, aquel que hizo fuertes, además de otros que hemos citado para los tablaos, a flamencos no todavía totalmente profesionalizados de

genealogías y comarcas flamencas de Sevilla y Cádiz, y con el tiempo los grandes nombres de Naranjito, Agujetas, Rancapino, Juanito Villar, Turronero, Chiquetete, José Mercé, Calixto Sánchez, José de la Tomasa, el Pele, el Cabrero, Remedios Amaya o Aurora Vargas, tocaores como Manuel Parrilla, Manolo Domínguez, Pedro Bacán, José Luis Postigo, Ricardo Miño, Paco Cepero, Quique Paredes o Moraíto Chico, y bailaores/as como Farruco (que formaría junto a Matilde Coral y Rafael el Negro el trío "Los Bolecos"), Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar o Pepa Montes.

Otro segundo espacio performativo definidor de la segunda mitad del siglo XX es el de las peñas flamencas, asociaciones voluntarias que, como movimiento propio —el "peñismo"— comienzan a organizarse durante los años sesenta y setenta, en un contexto de modificaciones legales y apertura a la libre reunión y asociación. Algunas de ellas se fundaron al socaire la Ley de Asociaciones no Políticas de 1964, y la gran mayoría cuando la Constitución Española de 1978 reconoció el derecho de asociación en su artículo 22[16]. Su eclosión y expansión principal han de relacionarse con las del neojondismo y la defensa de la "pureza" flamenca, presente en los estatutos fundacionales de muchas de ellas, y con un momento de auge de seminarios, conferencias, homenajes, concursos y ciclos, como las Jornadas que se celebraron en la Universidad de Sevilla en 1969 (Figura 16).

Figura 16. Jornadas de Flamenco celebradas en la Universidad de Sevilla en 1969

[16] Como señala José Daniel Pelayo, lo más llamativo de la Ley de 1964 es que "estuvo vigente en nuestro sistema actual hasta la entrada en vigor de una nueva regulación sobre el derecho de asociación en el año 2002. En consecuencia, fue una norma con una dilatada vigencia que hubo de adaptarse de un régimen ampliamente restrictivo a un sistema democrático de expansión de los derechos y basado en los principios de igualdad, libertad, justicia y pluralismo" (Pelayo 2007: 114). Es decir, la regulación del derecho de asociación, desde la promulgación de la Constitución Española y hasta 2002, estuvo realmente "vaciada de espíritu" (*Ibidem*).

Lugar de encuentro de aficionados y artistas, algunos de ellos en sus inicios, las peñas siguen siendo un complemento de los festivales de verano por su concentración de actividades entre los meses de octubre y junio. De las 550 peñas flamencas que se contabilizan aproximadamente en España, la mayoría de ellas en la Baja Andalucía[17], algunas se formaron a partir de reuniones previas; otras, con el despertar del asociacionismo vecinal o como entidades vinculadas a territorios o nombres centrales del flamenco. Pueden haber surgido en contextos de emigración andaluza, donde el flamenco sirve de conductor para modos asociativos y prácticas de autoafirmación identitarias (Ruiz Morales 2011), y también existen peñas vinculadas a centros académicos o de estudio, como en Sevilla la Tertulia Flamenca de Enseñantes "Calixto Sánchez" o la Peña "Sentir Flamenco" de la Universidad Pablo de Olavide.

El denominador común, la afición, ha dado lugar a espacios performativos que reproducen modelos de sociabilidad de pequeña reunión flamenca donde se busca una combinación entre lo comercial y lo personal, como en Sevilla la veterana Peña Torres Macarena (Figura 17). Durante mucho tiempo fuertemente masculinizados (Cruces 2003), los espacios peñísticos suelen estar a caballo entre el tablao y la tertulia, o incluso la taberna o el bar de reunión diaria en los que, en algunos casos, han terminado por convertirse, cuando no han desaparecido por factores como el envejecimiento de su cuerpo social, la incapacidad de afrontar los gastos que comporta la contratación, la estacionalidad de las actividades o las fluctuaciones organizativas internas. En general, las peñas recrean el patrón del viejo café o el tablao, otorgándole un sentido más cercano e íntimo (escenario, sillas y mesas, pequeños cuartos, fotografías de artistas flamencos, zona de bar) que sugiere relaciones personalizadoras e igualitaristas, una suerte de domesticidad interna contra la comodificación exterior (Malefyt 1998).

[17] Datos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco. Fuera de Andalucía, son Cataluña, Madrid, País Vasco, Francia, Bélgica, Alemania y Estados Unidos los principales emplazamientos de peñas flamencas. Una tercera parte de las 56 peñas internacionales registradas se ubican en Francia, según esta fuente.

Figura 17. Actuación de La Debla en la Peña Flamenca Torres Macarena (Sevilla).

Academias y maestros

Escuelas y academias son espacios antiguos y persistentes del arte flamenco. Más o menos personalizadas o formalizadas, conocemos los nombres de maestros históricos que impartían clases regularmente (como el Estampío o la Quica), otros que han marcado alumnado y escuela (como Angelita Gómez en Jerez), o academias que se han convertido en referencias internacionales (como Amor de Dios en Madrid). Imposible citarlas en largo, pues proliferan de todo tipo y rango, tanto en España como en el extranjero, o enumerar la atomizada oferta de cursos que se multiplican por todo el mundo, sea de forma puntual, continuada, o como formación paralela al hilo de festivales o ciclos.

Ejemplos de magisterio tomaron asiento en Sevilla ya en el siglo XIX de la mano de los maestros de danzas andaluzas y boleras, como Félix Moreno en el barrio del Arenal, Miguel de la Barrera, a quien ubicamos en su sede de la calle Jimios en 1838 (tendría academia en la calle Pasión y en la década de los sesenta abrió casa en Cádiz), y Manuel de la Barrera, bolero maestro en su academia de la Calle Tarifa 1. De ellos tomaría clases Amparo Álvarez, “la Campanera”, nacida en la Giralda y docente para jóvenes de la alta sociedad, asociada finalmente con su maestro Manuel para abrir escuela en la Campana. Este Manuel de la Barrera fue propietario también del Salón Oriente o Salón

Barrera, situado en el número 10 de la calle Trajano de Sevilla, allí donde, según noticias de José Luis Ortiz Nuevo en su ineludible volumen *¿Se sabe algo?* (Ortiz, 1990), se anunciaría su repertorio con la palabra "flamenco" en 1866: "Gran concierto de bailes del país con cantos y bailes flamencos". Porque estos locales eran a la vez academias y salones que, durante los fines de semana, se utilizaban como recintos para "conciertos" y "ensayos públicos", que eran, en realidad representaciones de "bailes del país".

Figura 18. Exterior de la Academia del Maestro Realito (Sevilla), años cuarenta del siglo XX. Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Serrano.

Danzas andaluzas, de palillos o boleras, se seguían impartiendo a principios del siglo XX en las academias de José Otero (que publicó su propio *Tratado de bailes* en 1912), Ángel Pericet (Carrasco 2013) o Realito (Figura 18). Flamencas eran las clases de baile que daba Juana Vargas, "la Macarrona", ya en el final de sus días, en su casa de la Alameda. Un barrio en el que, durante la segunda mitad del siglo XX, Adelita Domingo preparaba a las artistas de la copla mientras Eloísa Albéniz ─esposa de Arturo Pavón y cuñada por tanto de Tomás y Pastora─ hacía lo propio con el baile español y el flamenco en la Plaza de la Mata. La estela de las academias continuó en Sevilla con maestras y maestros que han marcado a generaciones de intérpretes, como Enrique el Cojo en la calle Espíritu Santo, y en Triana, Manolo Marín y Matilde Coral (Figura 19), siguiendo la pauta frecuente de rematar una carrera artística con la docencia, o compatibilizar ambas. Academias, estudios y, en contados casos, centros de formación integrados de cante, baile y toque se distribuyen hoy por Sevilla. Una sencilla búsqueda en Google nos devuelve un total de 76 referencias en la ciudad, cifra que expresa la continuidad y vigencia de estas formas de transmisión oral.

Figura 19. Escuela de danza Matilde Coral en Triana (Sevilla).

Se confirman también singulares formas de enseñanza con vocación inclusiva, sea para un tipo de alumnado con diversidad funcional (las actividades de José Galán son un ejemplo), sea con objetivos sociales. Así, por ejemplo, la Escuela de Arte de la Fundación Alalá, situada en el Polígono Sur y con otra sede en Jerez de la Frontera, tiene como objetivo la integración de niños y adolescentes de la zona, "apoyar a las familias a combatir el absentismo escolar, utilizando como incentivo la posibilidad de aprender diferentes disciplinas artísticas durante la tarde: guitarra, percusión, baile, canto, teatro y artes plásticas", según describe su página web (Figura 20). Este modelo de enseñanza educativa en valores cuenta con la implicación personal como docentes de profesionales flamencos. Similar formato sigue la Escuela Social de Flamenco de Málaga.

Figura 20. Clases de flamenco en Fundación Alalá, Polígono Sur (Sevilla).

Un caso particular desde el punto de vista tanto formativo como performativo es el de los conservatorios de música y danza, que requeriría capítulo aparte. En 2011 se aprobó la creación de la especialidad de Flamenco en las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Música, y el flamenco vio abrirse las puertas a titulaciones superiores de cante flamenco, guitarra flamenca, baile flamenco y flamencología. Andalucía cuenta ya con profesorado titular y varios catedráticos y catedráticas de flamenco en los conservatorios profesionales y en los superiores de música y danza de Málaga, Córdoba y Sevilla. Al tiempo que se normaliza la presencia del flamenco en los conservatorios, docentes y alumnos exponen la legitimidad de estos estudios en un entorno históricamente hostil, y las especificidades que presenta la forma flamenca de aprendizaje tradicional chocan con instituciones todavía reticentes, o con los valladares de titulaciones y competencias que a menudo dificultan el encaje entre los dos mundos. Existe un malestar evidente por la falta de reflejo en estos conservatorios de los saberes no formalizados ni institucionalizados para quienes podrían abrir una espita a formas de transmisión alternativas, sustentadas en la oralidad y la experiencia.

Juerga, fiesta privada, espacios fragmentarios y callejeros

La historia más difícil de contar en la evolución del flamenco comercial es aquella que se dispersa por emplazamientos fragmentarios y mudables, pero duraderos en esencia. Murieron los cafés cantantes y no lo hicieron las zambras ni las academias. Tampoco la fiesta privada, su forma más permanente y que, con otros rostros, se ha localizado en los rincones más heterogéneos durante sus casi dos siglos de vida. Un anchuroso mundo suficiente por sí mismo para completar todas las páginas de su historia, de donde nunca desapareció.

Se llamaron durante mucho tiempo “fiestas de señoritos”, adoptando el sustantivo sugestivo de una Andalucía agrarizada y caciquil. Pero los pagadores podían tener cualquier faz, y la fiesta celebrarse casi en cualquier sitio. Comúnmente, en pequeños espacios privados o “reservados” de tabernas, ventas y *colmaos*, como los antiguos Villa Rosa y Los Gabrieles en Madrid, desde un cortijo a un monumento, en las deshoras de los cabarets, *music-halls* y cafés cantantes, en los casinos, en las tabernas, en garitos y cafetines o en

cualquier tugurio de alterne, como los muchos que poblaron desde finales del XIX hasta la Guerra Civil las sevillanas calles Lumbreras, Relator, Amor de Dios, Trajano, Rosario y la Plaza de la Europa. En la periferia próxima, fueron memorables las ventas de carretera que, como en San Fernando la Venta de Vargas o en Sevilla la Venta de Marcelino, la Venta Vega o la Venta Eritaña (Figura 21), contaban con servicio de comidas y, a la par, flamencos más o menos fijos asomados en las madrugadas al difícil arte de "ganarse la vida con el cante", esperando que apareciera algún aficionado de posibles o un crápula trasnochado. Bien es verdad es que algunas ventas, como la de Antequera, en poco podían calificarse de innobles.

Figura 21. Antigua postal de la Venta Eritaña (Sevilla)

El modelo de la juerga y "cante de cuartito" (Pantoja 2002, Figura 22) se ha podido diseccionar gracias a la memoria oral y la novela flamenquista que las relatara con toda crudeza. La mediación de un guitarrista o un camarero movilizaba a cantaores, tocaores y, en su caso, bailaoras. Si lo eran de prestigio, serían retribuidos generosamente; si respondían al perfil de los flamencos a deshoras, se ajustaban las retribuciones. Todo ello dentro de la correspondiente discrecionalidad en el pago y las pleitesías debidas, ora frente a aficionados (o no tanto) correctos y respetuosos (Figura 23); ora frente a las conocidas estampas de servilismo, humillaciones,

Figura 22. Niño Gloria en una fiesta privada

deshoras, prostitución, borracheras y hasta hambre. A pesar del degradante estereotipo, la fiesta ha sido una fuente de ingreso principal para generaciones de flamencos que iban perdiendo la lozanía de otros tiempos, incómodos en un papel de artistas, de facultades inapropiadas para públicos masivos, descuadrados respecto a las modas o, simplemente, pendientes de unos ingresos extra después de hacer el pase en el tablao.

Figura 23. Manuel Torre y Juana la Macarrona en una fiesta aristocrática organizada en Tablada (Sevilla)

Con la desaparición de los cafés cantantes y las modas cantaoras de los años veinte a cuarenta, estas juergas fueron el albergue invernal de los cantaores de compañías en gira y algunos de ellos terminarían haciéndose profesionales de la fiesta: Fernando el Herrero, Juanito Mojama, Niño de Aznalcóllar, Manolo Fregenal, Luis Maravilla, Rosalía de Triana, Las Pompis o Tomás Pavón en el cante, y tocaores como Currito de la Jeroma o Manolo de Huelva fueron habituales. Aunque concentradas en torno al cante, también pisaron los cambiantes espacios de la juerga bailaoras flamencas de más o menos garra. El paso del siglo XX siguió encontrando nombres singulares y cuadrillas habituales, desde los clásicos Antonio el Chaqueta a Felipe de Triana, el Andorrano, Pepa de Utrera, Anzonini o Paco Laberinto, hasta nombres contemporáneos que prácticamente viven de los contratos (entiéndase, verbales) para ritos de paso de la comunidad gitana como pedimentos, bodas o bautizos. En Andalucía, un mar de “grupitos” flamencos acuden a la llamada de

la Feria, fiestas de empresa, actuaciones en las casetas de feria o casas rocieras dando forma a un micromercado flexible, trasplantable, que ha movilizado históricamente y sigue haciendo fluir muchísimo dinero, muy desconocido en la investigación al uso.

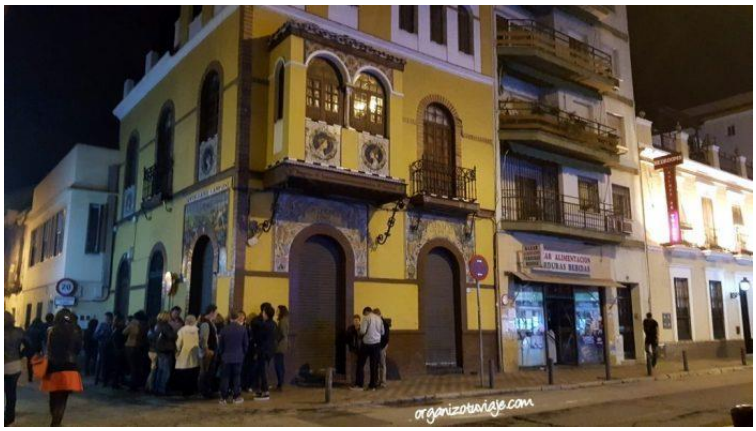


Figura 24. Exterior de Casa Anselma, en Triana (Sevilla). Fotografía promocional, web https://www.organizotuviaje.com

Las ofertas flamencas se multiplican en locales de todo tipo, pequeñas salas y establecimientos de consumo (como las trianeras Lola de los Reyes o Casa Anselma, en Sevilla, Figura 24), bares y salas de fiesta congresos o turismo de eventos, bien como espectáculos finalistas, bien como acompañamiento de otras actividades. Porque la función ornamental del arte flamenco ha sido siempre (y sigue siendo) un destacado factor de diversificación laboral. En su tesis doctoral *Bailaoras de Sevilla,* Carmen Pulpón da cuenta de historias de vida de mujeres nacidas en torno a los años cincuenta que comenzaban acaso con la presentación en las "Galas Juveniles" del Teatro de San Fernando, para, siendo apenas unas adolescentes, pasar al menudeo de hoteles, cruceros y espacios de toda laya, cuadros de tablaos, fiestas privadas, cuadros de baile en la Feria de Sevilla (Figura 25), bolos en compañías, o actuaciones en las bases norteamericanas de Rota y Guantánamo (Pulpón 2016). Lugares que han servido a los artistas para complementar otro mercado más consistente de giras,

Figura 25. Cuadro flamenco en la Feria de Sevilla. Fotograma del NO-DO (1166 C) de 10 de mayo de 1965. Filmoteca Española

compañías o festivales, en el mejor de los casos, o que simplemente han sido el sumatorio de estrategias de una larga vida profesional.

Y aún existe un flamenco callejero, practicado desde antiguo, que para algunos fue una forma de iniciarse en la profesión y para otros un medio más o menos estable de ganarse la vida. Recordemos aquí los viajes que hacían Rancapino y Camarón de la Isla en el tren de San Fernando a Cádiz, cantando "por la voluntad" en los primeros años de la década de los sesenta, o las fotografías de Raimundo y Juan José Amador cuando eran niños, cantando y tocando por el centro de Sevilla para llevarse a casa unas pesetas (Figura 26).

Figura 26. Raimundo y Juan José Amador actuando en las calles de Sevilla a finales de los años sesenta

No es una fórmula desaparecida: a poco que transitemos por los lugares centrales de la capital hispalense, encontraremos agrupaciones de dos o tres jóvenes desplazados desde las barriadas periféricas, recolectando algunas monedas en compensación a su cante. En otro formato, la ciudad acoge una movilización performativa en lugares centrales como la Puerta de Jerez, la Avenida de la Constitución o la Plaza de España (Figura 27), que han pasado de ser espacios lábiles o explorables, a territorios recreables y apropiables (Delgado 2011), resemantizándose como *locus* más o menos fijos de un flamenco callejero donde no faltan ni el pequeño tablao portátil, ni el vestido y el arreglo de las bailaoras.

Figura 27. Actuación flamenca en la Plaza de España de Sevilla. Fotograma extraído de https://www.youtube.com/watch?v=zeD_SPYlnv8

Una reflexión final sobre el flamenco en los tiempos del coronavirus

El flamenco afronta hoy realidades sociales y materiales muy distintas a las de otros periodos históricos. Está socialmente afianzado y participa sin complejos del mercado de las artes contemporáneas. Se ha revisado a sí mismo, y está en un momento de creatividad extraordinario, aun con los debates que ello pueda suscitar en cuanto a la dicotomía purismo/experimentalismo, ya de tan larga vida en este arte "de raíz". Nociones como la autenticidad, la quiebra de la representación, la fragmentación de los discursos, la descomposición de las narrativas o la desgitanización de los escenarios son precisas para analizar el flamenco contemporáneo. Los medios de comunicación han sustituido el tiempo de la radio y la televisión por la omnipresencia de la red, y el flamenco es accesible a la información y la creación de comunidades virtuales. Frente a su histórica desregularización, el flamenco está incurso, como cualquier otro régimen, en precisos procedimientos fiscales y normativas laborales, lo que ha permitido en tiempos de pandemia afrontar expedientes de regulación temporales. La presencia del sector público es una constante desde los años ochenta en los dominios de la salvaguardia, el fomento y la promoción del flamenco, dentro de un proceso de institucionalización hoy consolidado, que no impide la crítica respecto a los efectos reales que, para artistas y otras

comunidades portadoras, hayan podido tener los hitos del Estatuto o de la Unesco.

Sin embargo, el escenario de la COVID-19 situó a los artistas, los empresarios y el público frente al espejo. Por primera vez en su historia ─pues ni durante la Guerra Civil se detuvo─ un arte que ha conseguido prestigiarse a pesar del estigma, pujante y diverso, quedó paralizado y acusó su propia vulnerabilidad. Desde que, aquel 14 de marzo de 2020, el presidente del gobierno español declarara el estado de alarma en el país, se paralizaron las actividades no esenciales, y especialmente aquellas que concitaban la presencia masiva de personas. Se cancelaron espectáculos, programaciones y encuentros en España y países de recepción del flamenco. En apenas unos días, se sucedieron el cierre de espacios y las limitaciones en cadena impuestas a la circulación de personas en los espacios terrestre, aéreo y marítimo a nivel internacional. Como consecuencia de la pandemia, las actividades escénicas y, en general, los sectores del arte y la cultura languidecieron de un modo que años después aún no ha remontado, tanto en la producción como en los patrones de consumo cultural. Se cifraron en un 70% las pérdidas en la recaudación del sector cultural, y se calculó un descenso hasta la mitad de la oferta para el año 2020 (SGAE 2021). Con los meses, se convocaron algunos espectáculos y se celebraron eventos como la Bienal de Sevilla de 2020, pero con aforos reducidos (Figura 28). Salieron a la luz las históricas debilidades del sector, como la dependencia del turismo, la escasa capacidad de respuesta del cuerpo social de las peñas o la falta de organización de los artistas en torno a sus intereses colectivos. Algunas respuestas no se hicieron esperar, unas orientadas a la gratuidad en la elaboración y distribución de contenidos flamencos, y otras a acciones de reivindicación que encabezaron algunos artistas organizados, por una vez, en la asociación *Unión flamenca*[18].

[18] Fundada en plena crisis de la COVID-19, se define en su página web como “una entidad sin ánimo de lucro para UNIR, REGULAR y DEFENDER el sector artístico profesional del flamenco. Entre nuestros objetivos está representar al colectivo de artistas profesionales de este sector, asesorarnos, defender nuestros derechos e intereses y crear un marco jurídico que nos ampare”. Su directiva está formada por destacados artistas flamencos, como Arcángel, Marina Heredia, Dorantes, Andrés Marín, Rocío Molina y Rocío Márquez, bajo la presidencia de la bailaora Eva Yerbabuena.

Figura 28. Reducción de aforos en la Bienal de Sevilla de 2020. Disposición de sillas en el Alcázar de Sevilla para el espectáculo *Cinco*, de Diego Villegas y la Electro-Acustic Band. Fotografía: Paco Puentes, *El País*, 27/09/2020. https://elpais.com/elpais/2020/09/26/album/1601121836_743184.html#foto_gal_17

Aunque la historia de flamenco demuestra, ya lo dijimos, la capacidad de resurgir de sus cenizas, ¿cómo sobrevivir frente a una vida llena de vacío? No por duro el contexto deja de ser apasionante y un verdadero reto para la producción y el mercado. También para la investigación. El flamenco es mitad ave fénix, mitad escorpión. El decurso que vayan a seguir los acontecimientos, en una previsible vuelta a la normalidad, dará la medida *del* flamenco, *de los* flamencos, y *de lo* flamenco del siglo XXI.

Referencias bibliográficas

Alba y Diéguez, Jerónimo de (“El Bachiller Revoltoso”). 1995. *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Baciller Revoltoso para que no se imprimiera.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Aoyama, Yuko. 2009. “Artists, Tourists, and the State: Cultural Tourism and the Flamenco Industry in Andalusia, Spain”. *International Journal of Urban and Regional Research,* 33 (1): 80-104.

Berlanga, Miguel Ángel (ed.), Torres, Norberto; Soler, Ramón; Castro, Guillermo y Cobo, Eugenio. 2021. *El Flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y*

primer desarrollo (1780-1890). Granada: Editorial Universidad de Granada-Editorial Universidad de Sevilla.

Blas Vega, José. 1987. *Los cafés cantantes de Sevilla.* Madrid: Editorial Cinterco.

____ 2006. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez.

Borrow, George Henry. 1932 /1841/. *Los zincali. Los gitanos en España,* traducción de Manuel Azaña Díaz. Madrid: Ediciones La Nave.

Cadalso, José. 1793. "Carta 7". *Cartas Marruecas del Coronel D. Joseph Cadalso*. Madrid: Imprenta de Gabriel de Sancha.

Calado, Silvia. 2007. *El negocio del flamenco.* Sevilla: Signatura Ediciones.

Caro Baroja, Julio. 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid: Revista de Occidente.

____ 1980. *Temas castizos*. Madrid: Ediciones Istmo.

Carrasco, Marta. 2013. *La Escuela Bolera sevillana. La familia Pericet.* Sevilla: Junta de Andalucía.

Castro Buendía, Guillermo. 2014. *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti* (2 vols). Sevilla: Libros con duende.

Catálogo de la Bienal de Flamenco de Sevilla 2014. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Cavia Naya, Victoria. 2018. "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26: 51-73 https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58948 [Consulta: 3 de febrero de 2022].

Cobo, Eugenio. 1997. *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*. Cornellá de Llobregat: Fundación Gresol Cultural.

____ 2019. *La gente del 98 ante el flamenco.* Sevilla: Athenaica.

Cruces Roldán, Cristina. 2003. "Festivales y Peñas Flamencas". En *Antropología, VIII, Folklore y Flamenco*, dir. Salvador Rodríguez Becerra, 342-382. Sevilla-A Coruña: Proyecto Andalucía, Publicaciones Comunitarias.

____ 2014. "El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas." *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 12 (4): 819-835.

____ 2015. “El flamenco escénico y la división sexual del trabajo”. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugá"* 12: 1-33 https://revistas.um.es/flamenco/article/view/225051 [Consulta: 21 de febrero de 2022].

____ 2016. “Vestir el flamenco. Cultura, historia, arte y mercado”. En *Moda, Musica e Sentimento,* eds. Rafaela Norogrando y Alfonso Benetti, 306-365. Sâo Paulo: Estaçâo das Letras.

Cruzado, Ángeles. 2022. Flamencas por derecho. Mujeres que han dejado su impronta en la historia del flamenco https://*flamencasporderecho.com* [Consulta: 16 de febrero de 2022].

Cunninghame Graham, Robert Bontine. 1898. *Aurora la Cujiñí. A Realistic Sketch in Seville.* Londres: Leonard Smithers https://archive.org/details/auroralacujinire00cunn [Consulta: 15 de febrero de 2022].

Davillier, Charles. 1998 /1862/. *Viaje por España,* ilustrado por Gustavo Doré. Madrid: Editorial Miraguano.

Del Campo, Alberto y Cáceres, Rafael. 2013. *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra.* Córdoba: Almuzara.

Delgado, Manuel. 2011. *El Espacio Público como Ideología.* Madrid: Los Libros de la Catarata.

Estébanez Calderón, Serafín. 1847. *Escenas andaluzas: bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios que ... ha dado a la estampa El Solitario nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y compilación, enriquecida con mucho de nuevo y de inédito...* con ciento veinticinco dibujos por D.J. Lameyer. Madrid: Imprenta de Baltasar González.

Fernández y González, Manuel. 1866. *El collar del diablo,* Tomo II. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro.

Fernando de Triana. 1935. *Arte y Artistas Flamencos.* Madrid: Imprenta Heléni.

Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.

García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural.* Barcelona-Murcia: Anthropos-Editora General de Murcia.

Gil Calvo, Enrique. 1991. *Estado de Fiesta.* Madrid: Espasa.

Gómez-García Plata, Mercedes. 2006. “Culture populaire et loisir citadin: Les *cafes cantantes* de 1850 à 1900”. En *Du loisir aux loisirs (Espagne XVIIIe – XXe siècles),* ed. Serge Salaün y Françoise Étienvr, 110-126. París: Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III.

González Alcantud, José Antonio. 2017. "El control del discurso andaluz. Digresión sobre el pabellón *Andalousie dans le temps des maures* de 1900". En *Al Ándalus y lo andaluz. Al Ándalus en el imaginario y en la narración histórica española,* 293-313. Córdoba: Almuzara.

González Climent, Anselmo. 1955. *Flamencología (toros, cante y baile)*. Madrid: E. Sánchez Leal.

Iza Zamácola, Juan Ignacio ("Don Preciso"). 1799. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra; con un discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música española / su autor Don Preciso.* Madrid: Imprenta de Villalpando.

Machado y Álvarez, Antonio. 1881. *Colección de Cantes Flamencos recojidos* [*sic*] *y anotados por Demófilo*. Sevilla, Imprenta y Litografía El Porvenir http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200630&page=1 [Consulta: 2 de enero de 2021].

Macías Sánchez, Clara. 2019. "El flamenco en la Unesco. Expediente de candidatura para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad". *Ciencias Sociales y Humanidades* 6 (1): 9-25.

Madridejos, Montse. 2012. "Carmen Amaya, star de Hollywood". *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugá"* 6: 55-73 https://revistas.um.es/flamenco/article/view/151941 [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Malefyt, Timothy Dewaal. 1998. "'Inside' and 'Outside' Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition ». *Anthropological Quarterly* 71(2): 63-73.

Martínez Moreno, Rosa María. 2009. *El traje de flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Mellado Segado, Andrés. 2017. "Flamenco y música andalusí: candidatos a obra maestra de la humanidad en 2005. Análisis de una declaración fallida." *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 92: 170-190.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco.* Madrid: Revista de Occidente.

Monge García, David. 2021. "La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público". *Enclaves. Revista De Literatura, Música y Artes Escénicas* 1: 18-35 https://revistascientificas.us.es/index.php/enclaves/article/view/14169 [Consulta: 17 de febrero de 2022].

Mora Contreras, Francisco Javier. 2011. "Carmencita on the road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)

http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php [Consulta: 12 de agosto de 2021].

Murga Castro, Idoia. 2009. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Murillo Saborido, Eduardo. 2017. *Los tablaos flamencos en Madrid entre 1954-1973: una aproximación académica a su escena musical*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid https://eprints.ucm.es/id/eprint/45381/ [Consulta: 3 de febrero de 2022].

Noel, Eugenio. 1911. *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

____ 1916. *Señoritos chulos, fenómenos y flamencos.* Madrid-Buenos Aires: Renacimiento.

Núñez, Faustino. 2010. "Lázaro Quintana en 1827 por Livianas y la Petenera americana" http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2010/02/lazaro-quintana-en-1827.html [Consulta: 3 de marzo de 2022].

Ortiz Nuevo, José Luis. 1990. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889).* Sevilla: El Carro de la Nieve.

Otero Aranda, José. 1912. *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y su modo de ejecutarlos*. Sevilla: Tipografía de la Guía Oficial.

Pantoja Guerrero, Dolores. 2002. *El cante de cuartito. El flamenco en la Alameda de Hércules.* Sevilla: Diputación Provincial.

Pelayo Olmedo, José Daniel. 2007. "El derecho de asociación en la historia constitucional española, con particular referencia a las leyes de 1887 y 1964". *Historia Constitucional (revista electrónica)* 8: 94-122 http://hc.rediris.es/08/index.html [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Penna, Mario. 1996 /1968/. *El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música.* Sevilla: Portada Editorial.

Pérez Cruz, Isabel María y Martí Pérez, Emilio. 2021. "El periplo americano de 'Antonio' (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral". *Enclaves. Revista De Literatura, Música y Artes Escénicas* 1: 56-89 https://revistascientificas.us.es/index.php/enclaves/article/view/14171 [Consulta: 30 de enero de 2022].

Pérez Zalduondo, Gemma. 2017. "'Spain Is a Fiesta' / 'Spain Is a Festival': Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963)". En *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1969)*, eds. Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, 139-174. Turnhout: Brepools.

Plaza, Rocío. 2009. *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850.* Córdoba: Almuzara.

Pulpón Jiménez, Carmen Penélope. 2016. *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980).* Universidad de Sevilla https://idus.us.es/handle/11441/40694?show=full [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Rioja. Eusebio. 2017. "La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución". *Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical* 32: 1-133.

Rodríguez Peñafuente, Alberto. 2010. "Un cantante flamenco". *El espectador,* 6 de junio de 1847 https://flamencodepapel.blogspot.com/2009/03/un-cantante-flamenco.html [Consulta: 1 de marzo de 2022].

Romero Ferrer, Alberto. 2016. *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo.* Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Ruiz Morales, Fernando. 2018. "Emigrantes españoles y asociacionismo flamenco: estudio de tres casos en Bélgica". *Migraciones Internacionales* 9(4): 71-98.

Salaün, Sergi. 1990. *El cuplé (1900-1936).* Barcelona: Espasa Calpe.

Sánchez Martínez, José Antonio (coord.). 1999. *La escena moderna. Manifiesto y textos de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

SGAE, Sociedad General de Autores y Editores. 2021. *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2021.* Madrid: SGAE http://www.anuariossgae.com/anuario2021/home.html [Consulta: 3 de marzo de 2022].

Steingress, Gerhard 1989. "La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX". En *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional Jerez 21-25 junio 88*, 343-380. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.

____ 1993. *Sociología del cante flamenco.* Jerez: Centro Andaluz del Flamenco.

Suárez Japón, Juan Manuel. 2021. "Algunas ideas sobre la geografía del flamenco y el territorio, conferencia impartida en el curso "Las fronteras del flamenco, creatividad y

nuevos retos", *Cursos de Otoño* 2021, 15 y 16 de noviembre, Escuela Universitaria de Osuna, Sevilla.

Torres Cortés, Norberto. 2005. *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.

Vergillos, Juan. 2021. *Nueva Historia del Flamenco.* Córdoba: Almuzara.

Zubiaurre, Maite. 2014. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra, Grandes Temas.

Referencias normativas, institucionales y hemerográficas

Ley 191/1964, de 24 de diciembre, de Asociaciones, BOE nº 311, de 28 de diciembre de 1964.

Constitución Española, BOE nº 311 de 29 de diciembre de 1978.

Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de Reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, BOE núm. 68, de 20 de marzo de 2007.

Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, por el que se crea la especialidad de Flamenco en las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música y se regula su contenido básico, BOE nº 137 de 9 de junio de 2011.

El flamenco. España. Inscrito en 2010 (5.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad Unesco https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363 [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Alalá. Fundación Arte y Cultura por la Integración https://www.fundacion-alala.org/ [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Centro Andaluz de Flamenco. Base de datos de peñas de flamenco http://www1.ccul.junta-andalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/ServicioDocumental/Catalogos/form_pennas.php [Consulta: 10 de enero de 2020].

Flamenco inclusivo https://www.flamencoinclusivo.es/ [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Turismo de Sevilla. El Flamenco https://visitasevilla.es/historia/el-flamenco [Consulta: 10 de febrero de 2022].

Unión Flamenca. Regularización y protección https://unionflamenca.org/ [Consulta: 10 de febrero de 2022].

"Cárceles, droga y marginación: la maldición de los flamencos, de Rafael Amargo a Las Grecas". *El Español,* 2 de diciembre de 2020

https://www.elespanol.com/cultura/20201202/carceles-marginacion-maldicion-flamencos-rafael-amargo-grecas/540446252_0.html [Consulta: 10 de diciembre de 2020].

"Seguiriyas, drogas y cárcel: la cara del flamenco más Amargo", *El Independiente,* 3 de diciembre de 2020 https://www.elindependiente.com/tendencias/2020/12/03/seguiriyas-drogas-y-carcel-la-cara-del-flamenco-mas-amargo/ [Consulta: 10 de diciembre de 2020].

"La maldición de los bailaores: escándalos, drogas y cárcel". *El País,* 23 de diciembre de 2020 https://elpais.com/gente/2020-12-13/la-maldicion-de-los-bailaores-escandalos-drogas-y-carcel.html [Consulta: 10 de diciembre de 2020].