CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Otoño 2022, nº17 (1)

ETNOMUSICOLOGÍA

I Jornada de Radio y Divulgación Musical UCM
Esther Fernández Olalla 2

Reseña: *Thalberg. La historia de un himno*. 2022. Dir. Jesús Caramanzana. DVD. Producciones Carrera
Mª Pilar Panero García 6

Dossier
"Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)"

Francisco Javier Bethencourt Llobet (editor)

Introducción: espacios performativos de flamenco
Francisco Bethencourt Llobet 10

Espacios performativos del flamenco: una revisión histórica
Cristina Cruces Roldán 21

Los cafés cantantes de Almería: aproximación a su espacio performativo ecléctico
Norberto Torres Cortés 68

Del escenario al estudio de grabación: la guitarra flamenca solista en los espacios performativos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX
David Monge García 108

Granada, territorio flamenco: historia, crítica y actualidad
Alicia González Sánchez y Pedro Ordoñez Eslava 133

Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940
Inmaculada Matía Polo 142

Espacios performáticos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez
Elena Martín y Eduardo Murillo 165

La evolución del festival Ciutat Flamenco en Barcelona: adaptación a la nueva normalidad
David Leiva y Daniel Gómez Sánchez 205

Los espacios performativos del flamenco en Córdoba. Pasado y presente de la ciudad tras el COVID-19
Sheila del Barrio Ungría 220

De las escuelas de Caño Roto al Círculo Flamenco de Madrid
Mario Montoya y Saul Castillejo 242

DATOS DE LOS AUTORES 260

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto

Equipo editorial en este número: Tatiana Aráez Santiago, Noelia Lorenta Monzón, Ainhoa Muñoz Molano, Teresa Fraile Prieto y Francisco J. Bethencourt Llobet

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiez, Maria Salicrú-Maltas

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

I Jornada de radio y divulgación musical UCM

Universidad Complutense de Madrid, 24 de febrero de 2022

Esther Fernández Olalla

La primera Jornada de radio y divulgación musical tuvo lugar en la Facultad de Geografía e Historia el día 24 de febrero de 2022, en el marco del Proyecto de Innovación *Divulgación musical, crítica y comunicación: nuevas perspectivas y retos*, del que es responsable la profesora Ruth Piquer, y en colaboración entre IASPM-España y el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense.

Dieron la bienvenida a la Jornada la Vicedecana de la Facultad, Inmaculada Matía, el representante del Departamento de Musicología, Julio Arce, y las dos coordinadoras Ainhoa Muñoz y Ruth Piquer como organizadoras del encuentro. La musicóloga Inmaculada Matía hizo referencia a la importancia de este tipo de jornadas relativas a la radio y la divulgación, puesto que hasta hace un tiempo había sido una temática obviada por la musicología en general. A continuación, tomó la palabra el profesor Julio Arce hablando en calidad de Director del Departamento de Musicología, pero también como conocedor especializado en este medio, mencionando por un lado su experiencia personal con la radio retrotrayéndose a los programas de su infancia con Anabel Gatos Cano y Fernando Palacios y, por otro lado, vinculándolo con su Tesis Doctoral *Música y radiodifusión: la programación musical de Unión Radio (1923-1936)*. La coordinadora Ruth Piquer recordó posteriormente que la jornada formaba parte de un proyecto de innovación docente por lo que sus primeras palabras fueron para agradecer encarecidamente a los participantes, todos ellos personas reconocidas dentro del mundo de la radiodifusión, su asistencia. Por su parte, Ainhoa Muñoz se sumó a los agradecimientos y recordó que este tipo de jornadas son una oportunidad magnífica para los estudiantes, reiterando la importancia de las músicas populares en la actualidad.

Inauguración de la Jornada a cargo de Julio Arce, Inmaculada Matía, Ruth Piquer y Ainhoa Muñoz.

En la primera mesa redonda se dieron cita grandes referentes de la historia de la Radio como el crítico Arturo Reverter, la productora Concha Gómez Marco, el pedagogo Fernando Palacios y el directivo de Radio Clásica José Luis García del Busto, moderados por Eva Sandoval en la sesión que llevó por título "Radio clásica, ¿de dónde venimos?".

En la mesa, las personas participantes hablaron personalmente sobre sus vivencias, los comienzos de Radio Clásica y los inicios individuales de cada uno en el ámbito radiofónico. El encuentro sirvió para dedicar un recuerdo al recientemente fallecido compositor Luis de Pablo, el cual según los ponentes tenía una colección de discos de músicas no occidentales y exóticas más que notable que repercutió tanto en la creación como en la escucha musical de toda una generación. En la ronda de preguntas salieron a relucir algunas de las controversias sobre la programación actual y el presente de la radio. Así, José Luis García del Busto contestó con claridad que la radio no es ya la misma que se encontró ni la que dejó, afirmando: "La radio que se hace ahora se ha aligerado". Algo que fue reforzado con las opiniones de sus compañeros de mesa, que señalaron los condicionantes del mundo digital y los hábitos de consumo musical de las generaciones presentes.

Fernando Palacios, Eva Sandoval, Concha Gómez Marco, José Miguel López de Haro, José Luis García del Busto y Arturo Reverter.

La segunda mesa redonda con el nombre de "El Podcast musical en España, ¿a qué te suena?" moderado por Luis Miguel Flores, contó con Marta Salicrú, José Manuel Sebastián, Jésica Cristóbal y Enrique Oromendía para hablar sobre la aparición del Podcast y la relevancia que éste tiene en el desarrollo actual de la radio. Marta Salicrú de Radio Primavera Sound, explicó que la radio se ha actualizado a los nuevos modelos del siglo XXI, y que esta posibilidad de entretener, informar y educar se está revelando como algo esencial que se debe fomentar.

Otra cuestión que salió a relucir fue la actualidad del podcast en la que los ponentes expresaron su perspectiva. José Manuel Sebastián responsabilizaba de la situación actual a la industria musical, comentando que el papel del periodista tiene que cambiar y el podcast tiene que profesionalizarse, para terminar su intervención ensalzando las posibilidades del podcast. Marta Salicrú nos recordó que el mundo anglosajón lleva años de ventaja respecto al podcast español: "Debemos dejar de pensar en pinchar discos, y centrarnos en la voz", afirmó Salicrú. Las entrevistas y los espacios dedicados a buscar una nueva forma de divulgación musical son lo que harán que el podcast se revele y se haga hueco en el siglo XXI.

Luis Miguel Flores, Enrique Oromendía, Jésica Cristóbal, José Manuel Sebastián y Marta Salicrú.

La tercera y última mesa, "Mujeres en las ondas: discursos de género en la radio", contó con la presencia de Paula Quintana, Yolanda Criado, Cande Sánchez Olmos, Alberto Cortés y Patricia Godes como ponentes, así como con Teresa Fraile como moderadora, para hablar sobre la importancia y la necesidad de que voces femeninas tomen parte en la radio.

Comenzó la periodista y profesora de la Universidad de Alicante Cande Sánchez Olmos reivindicando una serie de podcast y programas de radio actuales de identidad feminista como *Estirando el chicle, Saldremos mejores, Deforme semanal, Les golfes, Gent de merda, Tía ni te rayes, Ciber locutorios, Mujeres que suenan, Ruidosa,* o *Las músicas de tu corazón*. Por su parte, la musicóloga con amplia experiencia en Radio Clásica Yolanda Criado puso de manifiesto cómo la música en el folclore siempre ha sido machista en varios aspectos. La pionera periodista Patricia Godes explicó su amplia experiencia en la radio en relación con las cuestiones de género, señalando la escasez de mujeres en el periodismo musical durante los

muchos años que ha estado vinculada a este ámbito. A ella le siguió Paula Quintana, creadora y conductora del programa *Capitán Demo* (Radio 3) quien explicó que la música más importante para ella la han creado mujeres y que de forma inconsciente es a estas nuevas chicas y mujeres a las que da espacio en su programa, centrado en el descubrimiento de nuevas artistas a través de sus maquetas y de sus primeras propuestas discográficas. Finalmente, la mesa concluyó con la intervención del creador de ERA Magazine, Alberto Cortés, hablando de la reconstrucción masculina y la necesidad de crear mujeres referentes para las futuras generaciones.

Patricia Godes, Teresa Fraile, Alberto Cortés, Cande Sánchez, Yolanda Criado y Paula Quintana

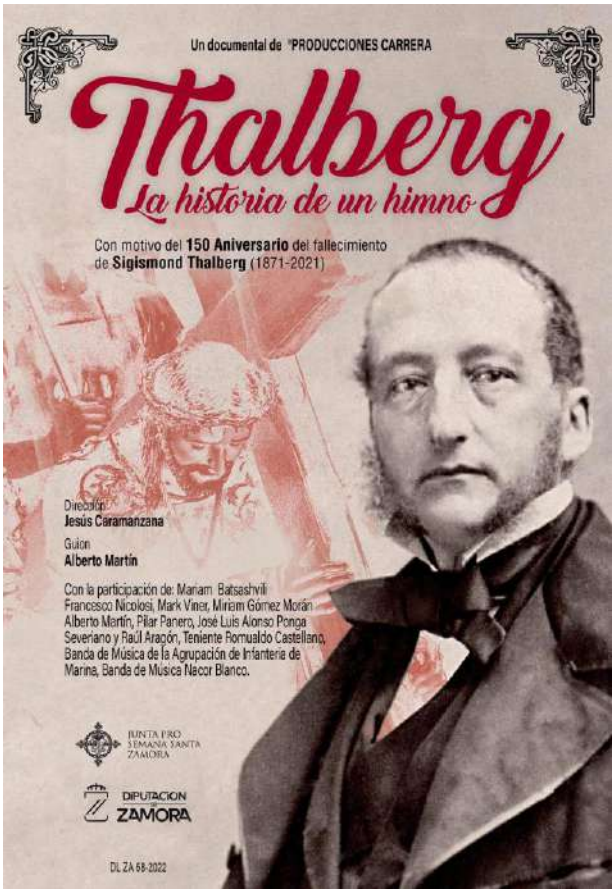
.

Thalberg. La historia de un himno. 2022. Dir. Jesús Caramanzana. DVD. Producciones Carrera

Mª Pilar Panero García
(Universidad de Valladolid)

Nacido en Ginebra, Sigismund Thalberg (1812) fue un virtuoso del piano en el siglo de la pianomanía y compartió el olimpo de los compositores e intérpretes más aclamados del momento como Franz Liszt. Ellos fueron valorados y tuvieron, en consecuencia, cachés astronómicos. Thalberg mantuvo una actividad frenética desde los dieciocho años componiendo, ofreciendo conciertos en toda Europa y viajó a Brasil, Argentina, México y Estados Unidos. Además, difundió óperas de las que hizo numerosas transcripciones para piano y revelándose como un gran pedagogo. En 1964, cansado, se retira a Nápoles donde muere en 1871.

Este documental sobre Thalberg con motivo del ciento cincuenta aniversario de su muerte nace de la curiosidad de Jesús Caramanzana, productor y director de cine y televisión desde el año 1996. En el mismo aúna el rigor y la divulgación que imprime a sus numerosos trabajos para museos, centros de interpretación, exposiciones temporales, y producciones para salas cinematográficas y televisiones, así como para diferentes instituciones y empresas. La imagen se vertebra con un guion elaborado por el historiador y musicólogo Alberto Martín Márquez. En el hilo narrativo en *off* incorpora diferentes testimonios de pianistas como Mark Viner o Mirian Gómez Moran, de músicos



vinculados a bandas, de antropólogos y de cofrades de la Semana Santa zamorana.

La figura de Thalberg es conocida en España sobre todo por una obra que compone en 1845 y que interpreta por primera vez en París, la *Marcha fúnebre.* Op. 59. En esta ciudad era una figura consagrada desde que en 1837 había celebrado un "duelo pianístico" con Lizt en el que el joven Thalberg interpretó *Fantasía sobre temas de la ópera "Moisés en Egipto" de Gioachino Rossini*. Sin embargo, el éxito de su *Marcha fúnebre* en España a nivel popular contrasta con el desconocimiento

generalizado sobre el autor. Esta circunstancia no solo se da en nuestro país, pues su escaso y tardío reconocimiento póstumo contrasta con la fama internacional que tuvo en vida, tal y como sostiene Francesco Nicolosi, pianista y Director del Centro Internazionale "Sigismund Thalberg", fundado en Nápoles en 1990 por él y la bisnieta del compositor, Francesca Ferrara Pignatelli di Strongoli.

El trabajo deja claro desde el primer momento qué se quiere contar, el desarrollo de cómo una obra escrita por un compositor famosísimo se convierte en un himno popular para la ciudad de Zamora, aun cuando este sea solamente un himno oficioso y en ella se sepa muy poco de dicho autor. Al rescatar las circunstancias y casualidades históricas que han propiciado este hecho, también se rescata la figura de su compositor, que es el protagonista en una parte del documental. Sin embargo, a medida que avanza la historia cobra importancia en el relato una ciudad y sus gentes por ser capaces de dotar de sentido y hacer propia una composición ajena. La mirada del documental se articula como un misterio que hay que desvelar y que engancha.

La rigidez de la narración histórica se quiebra con las anécdotas y curiosidades de la vida del compositor, con los avatares en los que se difunde su obra y con la expresión de la emoción profunda que genera el himno en muchas personas. Se explica cómo alumnos españoles del maestro como José Miró o Pedro Albéniz la conocieron, Julián Arcas la arregla para guitarra y, ya desde el s. XIX, está en actos religiosos adaptada para bandas municipales y de instituciones benéficas. No sabemos cómo llega a Zamora, aunque el documental relata la hipótesis más plausible, la importancia del Regimiento de Infantería Toledo y de un nombre emblemáticos para la ciudad del Duero como Inocencio Haedo, fundador de la Real Coral de Zamora vinculada al hospicio, hasta que en los años 30 del s. XX queda ligada a la madrugada del Viernes Santo y a la Cofradía de Jesús Nazareno vulgo Congregación. Una anécdota que verifica la popularidad que gozó en vida Thalberg es, por ejemplo, que un año después de componer la Op. 59 el francés de origen chileno Francisco Fernández Rodella escribe una novela romántica hasta la médula titulada *La marcha fúnebre de Thalberg*. En ella dos jóvenes amantes van hacía un trágico destino que presienten cuando uno escucha la célebre obra. La emoción profunda como un hecho colectivo aparece desde el principio en el documental, pues se nos informa de que se escuchó desde los balcones de muchos zamoranos la madrugada del Viernes Santo de 2020 cuando la pandemia por Covid-19 nos dejó confinados. Después aparecerá la emoción de forma individualizada.

En el documental se nos invita continuamente a pensar en la travesía estética que va de lo popular a lo cultivado y a la inversa, demostrando que los extremos de ambas son construcciones teóricas de los intelectuales. En la práctica, los productos musicales funcionan como el resto de productos culturales, por lo que pueden ser operativos construyendo señas de identidad fuertes sin importar su origen hegemónico o popular. La *Marcha fúnebre.* Op. 59 de Thalberg es popular en Zamora

porque la sociedad lo decide así y la incorpora a su fiesta más querida, la Semana Santa. El desfile procesional gana intensidad y emociona más con la música. Su repetición en el momento pautado por el complejo ritual intensifica las transiciones que van de lo profano a lo sagrado y ejerce una barrera musical, pues la marcha no suena antes del Viernes Santo a las cinco de la madrugada, que se une a los gestos y ritmos para procesionar el paso *Camino del Calvario*, conocido como "Cinco de copas", de Justo Fernández.

La música es asimilada e integrada en patrones de conducta. Estos canalizan emociones profundas y pulsiones expresadas simbólicamente en unos códigos que funcionan en los participantes que han recibido educaciones diferentes. En la Semana Santa en la que se integra una marcha fúnebre, que en origen no fue pensada como una pieza pasionista, se integran numerosos elementos y usos innovadores en un momento que se hacen tradicionales cuando el grupo lo decide. El himno es interpretado en Zamora en una fecha imprecisa en los primeros años del s. XX, que sabemos que se tocaba en la calle porque el Maestro Haedo lo había adaptado para los desfiles procesionales. Convertido ya en tradicional, se incorpora a la madrugada en 1935 por decisión del jefe de paso de *Jesús Camino del Calvario*, José Aragón. La marcha fúnebre sustituía a la *Marcha Real española* en tiempos de la Segunda República española, puesto que su gobierno hizo su adaptación y aportación a una fiesta ya arraigada. La composición de Thalberg en este uso desmiente la simplificación que se hace de la cultura popular como antiquísima, anónima y ahistórica. La cultura popular se construye con restos de culturas anteriores seleccionados según los intereses de las clases dominantes de cada momento.

La tradición hoy día funciona como una alternativa a la sociedad contemporánea, impersonal y globalizada, identificando a la comunidad que la usa y la estima en un rito que celebra la cultura, pero que no puede construirse negando nuestras inclinaciones genéticas y psíquicas. Por ello el rito nos ofrece la posibilidad de indagar en el paso de la vida a la muerte mientras se acompaña al Hijo de Dios que sufre como un hombre, y de la muerte a la vida con el renacer de la Naturaleza, rito cósmico en el que la Semana Santa se incardina. La música, combinada con los otros elementos como los templos y los recorridos, el paso, la indumentaria, las flores, los olores o los recuerdos, especialmente a los antepasados y la vivencia con ellos, nos conmueve y propicia en nosotros respuestas emotivas como aplaudir, llorar o sobrecogerse.

El documental *Thalberg. La historia de un himno* recorre las distintas capas socioculturales en las que se ejecuta la marcha: desde la élite a los pianistas más modestos que hacen sus arreglos, desde estos a las bandas que a su vez hacen sus adaptaciones y, finalmente, llega al pueblo entendido como grupo étnico que, decantándolo o no, lo convierte en parte de su legado cultural. El trabajo narra una historia, la de un elemento emblemático en una pequeña ciudad de provincias que vive los días de la pasión como su fiesta principal. Sin embargo, este relato histórico deja la puerta abierta para combinarlo con

las historias particulares y familiares, porque en realidad la *Marcha fúnebre* es un patrimonio musical heredado, pero con uso y que goza de gran vitalidad.

Destacamos que Jesús Caramanzana no ha caído en la tentación historicista, puesto que una sucesión de datos históricos ordenados cronológicamente no revela por sí sola la realidad poliédrica del rito, su capacidad simbólica y su fuerza en la representación. El audiovisual explica la continuidad de la marcha desde 1935 y da voz a los mantenedores de la tradición y sus vivencias en el presente, ciento cincuenta años después de la muerte de su autor.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)

FRANCISCO JAVIER BETHENCOURT LLOBET

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Cita recomendada:

Bethencourt Llobet, Francisco Javier. 2022. "Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

ESPACIOS PERFORMATIVOS DE FLAMENCO: PASADO Y PRESENTE (EN TIEMPOS DE COVID)

Francisco Javier Bethencourt Llobet
(Universidad Complutense de Madrid)

El flamenco es investigado en la actualidad desde multitud de disciplinas, entre las que se encuentran la antropología (Cruces, 2004; Castillero Quesada 2022), la etnomusicología (Manuel 1989, Berlanga 2000; Bethencourt 2011), la sociología (Steingress 2004; Aix 2014) o los estudios de músicas populares urbanas (Bethencourt 2005; Peinazo 2017; Fellone y De la Paz 2022), que desde hace algunas décadas tienen en cuenta los estudios sobre las escenas (Bennett y Perterson, 2004; Piquer, Pedro, Del Val, 2018)[1], los espacios performativos y los estudios de grabación (Juan de Dios y Roquer, 2020)[2]. Estas aproximaciones académicas enriquecen la investigación del flamenco, que se va afianzando poco a poco en conservatorios, escuelas y universidades[3]. En este dossier confluyen algunas de estas perspectivas mediante la aportación de diversas voces de investigadoras/es de referencia, profesores y músicos flamencos, como Mario Montoya que, desde sus múltiples formaciones tanto teóricas como prácticas, analizan los espacios del flamenco del pasado y el presente en diversas regiones (Almería, Barcelona, Córdoba, Granada, Jerez, Madrid, Sevilla, etc).

Al mismo tiempo, desde los orígenes de lo que conceptualizamos como

[1]Entre estos estudios se encuentran las publicaciones sobre escenas de Andy Bennett y Richard Peterson *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University. Press, 2004) o el dossier de *Cuadernos de Etnomusicología* dedicado expresamente a revisar el concepto de escena editado por Ruth Piquer, Josep Pedro y Fernán del Val, "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº12 (2018)

[2] Dossier de *Cuadernos de Etnomusicología* dedicado a la producción musical editado por Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y Jordi Roquer González en 2020: "La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI". *Cuadernos de Etnomusicología* Nº15(2).

[3] Cada año se presenta un mayor número de Trabajos de Fin de Grado y Fin de Máster o de Tesis Doctorales en Universidades como la Complutense de Madrid, la Universidad de Granada y la Universidad de Sevilla, donde he tenido la suerte de ser invitado como miembro de tribunales. También proliferan los programas de Máster, que se han implementado en la Universidad de Cádiz, en la ESMUC de Barcelona, así como en otros másteres de flamenco, presenciales y online, que están en proceso de creación tanto en universidades públicas (UCM https://www.ucm.es/flamenco, consulta 04/10/2022) como privadas (UNIR) y en centros de estudios superiores privados como Música Creativa de Madrid.

flamenco (Berlanga, Torres, Castro *et al*., 2020) ha habido una relación estrecha entre los músicos flamencos y los espacios performativos (patios, cafés cantantes, peñas, tabancos, tablaos, teatros, ventas, zambras, etc.). Estos espacios, fundamentales para la historia del flamenco, han sido abordados por la investigadora y profesora de la Universidad de Sevilla, Cristina Cruces Roldán, quien traza un recorrido histórico, contrastando la actividad de dichos espacios y teniendo en cuenta la aportación de agentes-productores, hasta llegar a lo que está sucediendo en la actualidad (en los tiempos de COVID)[4].

En el segundo artículo de este dossier se profundiza en algunos de los mencionados espacios del pasado como los cafés cantantes. Norberto Torres, referente en la investigación de la guitarra flamenca y los tocaores (Torres, 1998, 2005) se centra en los cafés de Almería, sacando a la luz material inédito e imágenes de estos lugares que han sido fundamentales para la historia del flamenco a la *parisien*. Con respecto a estos significativos espacios destacamos igualmente la investigación de David Monge sobre la actividad que se producía en los teatros del siglo XIX y principios del siglo XX, además de su investigación sobre los guitarristas-tocaores de la época, que estaban a caballo entre el estilo clásico y el flamenco. La investigadora y profesora de la Complutense, Inmaculada Matía Polo analiza otros espacios fundamentales para la transmisión de la danza como fue el conservatorio de Madrid tras la posguerra. Estos conservatorios y teatros históricos analizados conectan con la aportación de Alicia González y Pedro Ordoñez, que centran su investigación en los espacios performativos de Granada, sus teatros en el siglo XIX, sus zambras y los escenarios efímeros que se levantaron en la Alhambra para el famoso concurso de Cante Jondo de 1922[5]. Las zambras, como espacios performativos, y no como palo flamenco, han sido esenciales para entender la escena del flamenco granadino, como adelantaba Alicia González en *Paseando por Granada* (Gonzalez, 2021). Sin embargo, en este artículo los autores no solo nos muestran su imagen romántica e idealizada y su condición de reclamo turístico,

[4] En la mesa redonda que tuvo lugar durante la I Jornada Complutense de Investigación sobre Flamenco en diciembre de 2020, los participantes analizaron vía *Zoom* cómo los músicos de flamenco se han unido en asociaciones como *Unión flamenca.*

[5] Este año 2022 hemos celebrado los cien años del famoso Concurso de Cante Jondo de Granada, organizado por Manuel de Falla, Federico García Lorca y Andrés Segovia, entre otros, y ya se están preparando nuevas publicaciones tras el Congreso del Cante Jondo en Granada.

sino también lo que han tenido que sufrir los artistas que allí actuaban por las malas condiciones vividas especialmente durante la pandemia.

Elena Martín y Eduardo Murillo se sumergen en los espacios flamencos de Jerez de la Frontera que incluyen tabancos, peñas y el festival flamenco de dicha ciudad, para a posteriori analizar cómo estos pequeños espacios "tradicionales" son incluidos en la amplia programación del festival, de la misma manera que lo hacía, por el ejemplo, el Festival *Fringe* de Edimburgo o el festival *Suma Flamenca* de Madrid integrando las actuaciones del Candela. Se ha tenido en cuenta la voz de sus gestores-programadores, como Francisco López –anterior director y gerente de la Fundación del Gran Teatro de Córdoba y creador del Festival de la Guitarra– y la actual directora del festival de Jerez, Isamay Benavente. En otro artículo el propio director artístico del festival *Ciutat Flamenco* de Barcelona, David Leiva, colabora con Daniel Gómez para analizar el festival flamenco barcelonés de referencia, donde paralelamente a los conciertos se organizan un congreso y espacios de debate, asociados al Taller de Musics y al Institut Flamenco de Barcelona, ambas instituciones sobradamente conocidas por su gran labor educativa en jazz y flamenco.

En la mesa redonda de la I Jornada Complutense de investigación sobre flamenco (diciembre 2020), germen del presente dossier, debatimos y nos preguntamos: ¿Qué impacto está teniendo esta pandemia en los festivales de flamenco como el *Ciutat Flamenco* o las *Noches Blancas* de Córdoba? Sheila del Barrio responde a esta pregunta en su artículo sobre los espacios y festivales de Córdoba en tiempos de COVID. Igualmente nos preguntamos: ¿De qué modo estos grandes festivales incluyen a pequeños espacios performativos, a asociaciones como *El Círculo Flamenco de Madrid* o a los espacios "educativos", como las escuelas del Entri o la de Pedro Ojesto en Madrid? De estos temas se han encargado Saúl Castillejo y Mario Montoya, musicólogos y guitarristas flamencos, que nos cuentan en primera persona cómo les ha afectado la pandemia y cómo se han visto obligados a cambiar de espacios para impartir conciertos y clases.

En aquella misma mesa redonda se tuvo en cuenta la voz de otros artistas-guitarristas flamencos, como la del maestro Gerardo Núñez que nos transmitía

la necesidad de que se permitiera a los flamencos trabajar con autonomía e independencia. También participaron Blanca del Rey (Corral de la Morería) quien, junto a sus hijos como integrantes de la asociación de tablaos, presentaron una propuesta al Congreso de los Diputados para exigir ayudas para los tablaos que estaban a punto de cerrar sus puertas. Carlos Martín Ballester (Director del Círculo Flamenco de Madrid), Cristina Cruces Roldán y David Leiva, debatieron en ese mismo foro sobre la importancia de "unirse" y trabajar juntos, en relación a nuevas propuestas como *Unión Flamenca*, que de algún modo tratan de cuidar a los flamencos que se han visto "desprotegidos" por la pandemia. El excelente trabajo de moderación entre las diversas posturas que hizo nuestra compañera Inmaculada Matía Polo, queda reflejado en este dossier.

La precariedad vivida por muchos flamencos (artistas, aficionados, guitarreros…) se pone de manifiesto no solo en cantes y toques del pasado. El mismo Paco de Lucía cuando recibió el premio Príncipe de Asturias (2004) afirmaba: "Lo que espero es que los flamencos no pasen más fatigas". Asimismo, con la frase "Los flamencos eran aquellos que no tenía nada en el frigorífico", el maestro de Algeciras no estaba incidiendo en cuestiones de identidad, etnia o raza, tantas veces repetidas en los discursos sobre flamenco, sino que aludía a familias humildes que sufrían y siguen sufriendo escasez. En las actuales redes sociales encontramos afirmaciones de cantaores flamencos como Antonio Reyes que comentaba "No creo que para cantar bien haya que pasar fatigas"[6]

En efecto, debido a la precariedad vivida en el contexto cultural en que nacieron o por cuestiones política de la posguerra, en el pasado numerosos artistas se desplazaron a trabajar a Madrid (Blas Vega, 2006),[7] Barcelona (Bethencourt, 2011;), París (Steingress, 2006) o Nueva York (Gamboa, 2013; Madridejos, 2013; Goldberg, 2019;),[8] como mencionaba Enrique Morente, "a ganarse algo más que la vida" (Gutiérrez; Ordoñez ed. 2022)[9]. Estos

[6] Entrevista realizada para *Cordópolis*: https://cordopolis.eldiario.es/cultura/musica/antonio-reyes-principe-flamenco-no-creo-cantar-haya-pasar-fatigas_128_8311862.html [Consulta: 4 de septiembre de 2022)
[7] Como es el caso de Camarón de la Isla que estudian Faustino Núñez y José Manuel Gamboa.
[8] Caso de Carmen Amaya, estudiado por Montse Madridejos, y el de Sabicas, trabajado por José Manuel Gamboa.
[9] Cita recogida por Balbino Gutiérrrez en la *Voz libre* y recordada en el Congreso Enrique Morente organizado por Pedro Ordoñez de la Universidad de Granada, incluido en la publicación. Estamos Vivos de Milagro. 10 años después de Morente.

desplazamientos que en la mayoría de los casos fueron provocados por guerras (Bolhman y Biddle) están relacionados con el concepto de *displacement* abordado por Ramón Peliski en sus publicaciones sobre el "Tango Nómade" (Pelinski; 2004). En nuestros días, artistas como Diego el Cigala, Estrella Morente, Eva Yerbabuena, Sara Baras o Miguel Poveda, que realizaban largas giras por Asia, Europa y EEUU, con la llegada de la pandemia tuvieron que cancelar la mayoría de sus fechas siendo, muchas las familias que dependía económicamente de estos conciertos (Calado, 2007). Sin embargo, a día de hoy, muchos de estos artistas han vuelto a los escenarios, retomando festivales, giras y ayudando directamente a bailaoras/es, tocaoras/es pero también a managers, equipos de producción y técnicos de sonido e iluminación. Muchos de estos artistas y técnicos de sonido trabajaban en tablaos como el histórico Villa Rosa de la plaza Santa Ana de Madrid que ha abierto de nuevo sus puertas como Tablao Flamenco 1911 (2022) o el Casa Patas, que anunciaba que lamentablemente tenía que cerrar sus puertas. Otros espacios históricos como el Corral de la Morería en Madrid han luchado por mantenerse abiertos como nos contaba Blanca del Rey, hoy directora artística del Corral de la Morería y Mario Montoya como guitarrista que trabaja en el tablao.

Finalizamos esta introducción conectando este dossier con números anteriores de *Cuadernos de Etnomusicología*, especialmente los dedicados a las escenas (Piquer, Josep & del Val, 2018) y a la producción musical (Juan de Dios & Roquer, 2020) ya que consideramos los estudios de grabación como espacios performativos que han tenido que adaptarse a los tiempos de pandemia. Al igual que muchos tablaos han tenido que cerrar sus puertas, los estudios han tenido que reinventarse (mezclar o masterizar a distancia vía telemática). Así se puso de manifiesto en la conferencia online ofrecida para los miembros de la IASPM International (septiembre 2021), donde mencionamos no solo a los músicos y técnicos de los tablaos, sino también a los ingenieros de sonido que salieron a manifestarse en el centro de Madrid con sus *flycases*.

En cuanto a los artistas, durante la pandemia, algunos como Gerardo Núñez, mencionado previamente (Bethencourt 2011), o Enrique Heredia "Negri" (Bethencourt, 2021) han podido continuar trabajando en tiempos de COVID-19, gracias a sus *home estudios,* donde graban y producen. No obstante, se ha

perdido en estos años ese lugar de encuentro que nos comentaba Enrique Heredia “Negri”:

> [...] Ahora por el COVID se ha perdido en Madrid este punto de encuentro. Por mi estudio aparecían gente de distintas disciplinas de la música, que venían de otros países a hacer conciertos como venezolanos, cubanos, gente americana, europea, en fin, daba un movimiento muy bonito y además muy natural sin pretenderlo […]

Otros productores como Javier Limón se han desplazado a Boston (donde forma parte del prestigioso equipo del *Berklee School of Music*), como ya hicieran en su momento artistas como Alejandro Sanz, para los cuales el flamenco forma parte de su identidad musical (Bethencourt, 2005). Por su parte la cantante y compositora Rosalía tuvo que pasar la pandemia en Miami, lo que ha sido investigado poniendo el foco en los estudios y la producción (Juan de Dios y Espiga 2020; Gómez 2021; 2022).

Por último, cabe destacar a jóvenes músicos-productores que (auto)producen sus proyectos y diseñan sonido para otros músicos. Por ejemplo, el integrante de Fuel Fandango, Ale Acosta (Bethencourt 2020; Fellone 2022) creó junto a Leticia Rodríguez el proyecto “*Sonando voy*” (https://www.sonandovoy.com/), lo cual les ha permitido sortear las cancelaciones de conciertos de Fuel Fandango durante el COVID y continuar trabajando desde su propio estudio, creando productos musicales para diferentes plataformas (Netflix, Movistar+, Spotify). Estos estudios de grabación, como *Mestizo Puro* y *Sonando Voy* pueden ser igualmente entendidos como espacios performativos donde se produce flamenco contemporáneo y donde se dan cita músicos flamencos que han tenido que reinventarse en época de pandemia.[10]

[10] Me gustaría agradecer a Tatiana Aráez, Noelia Lorenta y Ainhoa Muñoz su ayuda en la edición y proceso de revisión por pares de los artículos, así como a las compañeras Elena Torres, Inmaculada Matía y Teresa Fraile por todo su apoyo desde el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y desde la SIbE, asociación a la que pertenezco desde el Congreso SIBE-IASPM España, celebrado en Zaragoza en 2004.

Referencias bibliográficas

Bennett, Andy y Peterson, Richard. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.

Berlanga, Miguel A. (ed.) Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo, 2020. *El Flamenco Baile, Música y Lírica: Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890).* Granada-Sevilla: Editorial Universidad de Granada, Universidad de Sevilla.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. "Encontrando un lugar en la *Popular Music*: flamenco como música popular". *Nassare: Revista Aragonesa de Musicología*, XXI. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), 21, 1, pp. 121-132.

_____. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. (Tesis doctoral). Universidad de Newcastle. http://hdl.handle.net/10443/1305 [Consulta: 6 de noviembre de 2022].

_____ 2020. "Productores en la nueva escena de flamenco electrónico". *Cuadernos de Etnomusicología.* Nº15(2). https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2 [Consulta: 6 de noviembre de 2022].

_____ 2021a. "En torno a la Copla y el Flamenco: una perspectiva etnomusicológica-*performativa".* En *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson.

_____ 2021b. "Lorca y su Flamenco: Una aproximación Etno-Performativa al proceso de creación y recepción de un espectáculo". *Enclaves. Revista De Literatura, Música Y Artes Escénicas*, n.º 1, diciembre de 2021, pp. 117-24, https://revistascientificas.us.es/index.php/enclaves/article/view/13369. [Consulta: 4 de octubre de 2022].

Bethencourt Llobet, Francisco y Gómez Sánchez, Daniel. 2022. "Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de Jazz-flamenco como puente con América". *Cuadernos de Etnomusicología* 16 (2) https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/37/cuadernos-de-etnomusicologia-n-16-2 [Consulta: 4 de octubre de 2022].

Bethencourt Llobet, Francisco y Murillo Saborido, Eduardo. 2019. "El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea". *Roseta*, 14, 82-103.

Blas Vega, José. 2006. *Flamenco en Madrid.* Córdoba: Almuzara.

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

Castillejo García, Saúl. 2022. *Lo flamenco como territorio para la creación electrónica: El caso de estudio de Los Voluble y Raúl Cantizno* (Trabajo de fin de Máster). Universidad de Granada.

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.

_____ 2009. *La Niña de los Peines: El Mundo flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla: Almuzara.

_____2012. «Hacia una revisión del concepto "nuevo flamenco". La intelectualización del arte». En *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral.* José Miguel Díaz Báñez Francisco Javier Escobar Borrego Inmaculada Ventura Molina (Eds.). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). 2019. *Copla, Ideología y Poder Madrid: Dykinson.*

_____ 2021. *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson.

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

_____ 2013. *La correspondencia de Sabicas nuestro tío de América. Su obra toque x toque*. Madrid: Flamencovive.

_____ 2016. *En er Mundo* (vol.1). Madrid: Athenaica

García Peinazo, Diego. 2017. *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*, Madrid: Sedem.

_____ 2021. «¿Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco: (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico» *Anuario Musical* 76, Editorial CSIC.

Goldberg, Meira. 2019. *Sonidos Negros: On the blackness on flamenco.* Oxford University Press.

_____ 2022. *Sonidos Negros: Sobre la negritud del flamenco*. (Traducción de Kiko Mora). Granada: Libargo musicología.

Gómez Sánchez, Daniel. 2021. "Rosalía, much more than just a topline music composer: a change of paradigm in the songwriting process". *Academia Letters*, Article 1766.

González Sánchez, Alicia. 2021. *Paseando por la Granada Flamenca: Paisajes sonoros de la guitarra.* Granada: Publicaciones Diputación de Granada.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Roquer González, Jordi. 2020. "La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI" (dossier). *Cuadernos de Etnomusicología* Nº15(2).

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Espiga, Pablo, 2021. "De la producción musical de *El Guincho* al sonido de Jaycen Joshua: hibridaciones musicales y mediaciones tecnológicas en el universo sonoro de Rosalía". En *Entre Copla y Flamenco(s).* Madrid: Dykinson.

Madridejos, Montse. 2013. *Carmen Amaya.* Barcelona: Bellaterra.

Manuel, Peter. 1989. "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex". *Ethnomusicology*, 33(1)

_____ 2002. "Flamenco Guitar: History, Style, and Context". *The Cambridge companion to the guitar*, Victor Anand Coelho (ed.). New York: Cambridge University Press.

Massieu, Jaime. 2021. *La música que he visto: Madrid. salas y garitos.* Madrid: Trama editorial.

Murillo Saborido, Eduardo. 2017. *Los Tablaos Flamencos en Madrid entre 1954-1973: una aproximación académica a su escena musical* (Trabajo de Fin de Máster). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Núñez, Faustino. 2021. *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis.

Ordoñez Eslava, Pedro. 2020. *Apología de lo Impuro: Contramemoria y F[r]icción en el Flamenco Contemporáneo.* España: CIOFF.

_____ 2022. *Estamos vivos de Milagro: 10 años sin Enrique Morente* (Ordoñez eds.) Granada: Universidad de Granada-Sevilla.

Ortiz Nuevo, José Manuel. 2019. *Tremendo asombro: huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco (1790-1850).* Sevilla: Editorial Athenaica.

Pelinski, Ramón. 2000. "Diásporas del tango rioplatense". En *Invitación a la Etnomusicología.* Madrid: Akal-Musicología.

Piquer, Ruth; Pedro, Josep; del Val, Fernán. 2018. “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas”. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº12: 63-88 https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf (Consulta: 4 de septiembre de 2022)

Steingress, Gerhard. 2006. …*Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.

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

_____ 2009. *Guitarra Flamenca. Volumen I y II.* Sevilla: Signatura.

Verdú, J. 2015. *El jardín del flamenco*. Madrid: Alfabia.

Washabaugh, William. 1996. *Flamenco: Passion, politics and popular culture*. New York: Berg-Routledge.

_____ 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Surrey: Ashgate.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
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/*

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.

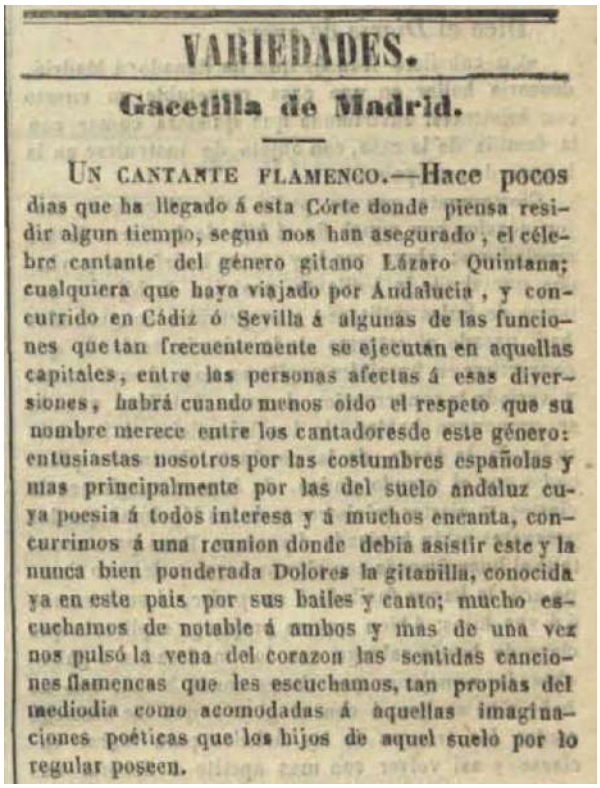
Artistas y espacios escénicos en el *big-bang* flamenco

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 Andalucia, 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".

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

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].

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Los cafés cantantes de Almería: aproximación a su espacio performativo ecléctico

NORBERTO TORRES CORTÉS

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Almería, cafés cantantes, flamenco, café-conciertos, varietés.
Keywords:	*Almería, singing cafes, flamenco, café-concerts, varietés*

Cita recomendada:

Torres Cortés, Norberto. 2022. "Los cafés cantantes de Almería: aproximación a su espacio performativo ecléctico". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

LOS CAFÉS CANTANTES DE ALMERÍA: APROXIMACIÓN A SU ESPACIO PERFORMATIVO ECLÉCTICO

Norberto Torres Cortés

Resumen

Para abrir una nueva perspectiva sobre el concepto de “café cantante” como espacio performativo en la ciudad de Almería, nuestro texto revisa lo investigado en general sobre estos locales, para centrarse en los de Almería. Para ello, el artículo examina el contenido del capítulo que Antonio Sevillano Miralles (1996) escribió sobre estos lugares en Almería, para proponer una nueva lista siguiendo criterios cronológicos, y resumir sus principales actividades musicales.

Palabras clave: Almería, cafés cantantes, flamenco, café-conciertos, varietés.

Abstract

To open a new perspective on the concept of "café cantante" as a performative space in the city of Almería, our text reviews what has been researched in general about these premises, to focus on those from Almería. Review the content of the chapter that Antonio Sevillano Miralles (1996) wrote about these places in Almería, to propose a new list following chronological criteria, and summarizing their main musical activities.

Keywords*:* Almería, singing cafes, flamenco, café-concerts, varietés.

Introducción

Apenas referidos en los estudios sobre flamenco, la nómina de cafés cantantes de Almería, ciudad andaluza-levantina, ha sido ampliada y documentada con la publicación de *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra,* de Antonio Sevillano Miralles (1996), reeditada recientemente (2020). Sin embargo, la lectura de este monográfico plantea problemas metodológicos y conceptuales que requieren una revisión del contenido. Es de lo que trata nuestro artículo, que

repasa, en primer lugar lo publicado sobre cafés cantantes en general y sobre los locales almerienses en particular, a modo de somero estado de la cuestión. En segundo lugar, se procede a la revisión del contenido del capítulo que Antonio Sevillano ha escrito sobre cafés cantantes en Almería, y contrastaremos sus aportaciones documentales con la consulta de fuentes periodísticas del diario local *La Crónica Meridional*. En un tercer tiempo, se reordena la lista de estos establecimientos, siguiendo criterios cronológicos, resumiendo sus principales actividades musicales para establecer conclusiones a modo de reflexión sobre el concepto de "café cantante" como espacio performativo en la ciudad de Almería.

Las publicaciones sobre cafés cantantes

De origen alemán y con notable éxito en París a principios del siglo XIX, Emilio Casares Rodicio ha señalado la importancia de la institución del café para la música española decimonónica, "sitio donde se bebe y se canta, sin ser un café ni un concierto", según el primer artículo de *La Zarzuela* que hacía referencia a este tipo de establecimiento en España (Casares 1999: 871). Destaca la relevancia del café concierto y del café cantante, siendo la segunda modalidad una variante de la primera en la que se interpretaba baile, toque y cante flamenco, pero con aceptación cuestionada, no exenta de cierto rechazo moral, al ser considerado un lugar relacionado con juergas y peleas (Casares 1999: 875).

Desde la óptica de adulteración del llamado *cante gitano*, este rechazo se comprueba incluso en los primeros escritos que se ocuparon de estudiar y sistematizar los cantes flamencos. Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" (Santiago de Compostela, 1846 - Sevilla, 1893) cuestionaba ya en 1881 la idea del cantaor y empresario Silverio Franconetti, quien, con el fin de ennoblecerlo, quería llevar el cante gitano de la taberna, reuniones familiares o de amigos al café, creando el *"género flamenco*, mezcla de elementos gitanos y andaluces" (Machado y Álvarez 1974: 180-181). Este rechazo de la profesionalización y mercantilización del cante andaluz y gitano-andaluz continuó en el siglo XX, convirtiéndose en uno de los principales argumentos que motivó la organización

del célebre Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en junio 1922, liderado por Manuel de Falla y Federico García Lorca.

Celebrados o desacreditados mientras funcionaron hasta las primeras décadas del siglo XX, los cafés cantantes recobraron legitimidad y prestigio en la narrativa de la llamada "Flamencología Tradicional" (Steingress 1991: 109-205), iniciada a partir de los años cincuenta, hasta calificar como "Edad de Oro del Flamenco" (Blas Vega 1995: 227) la época en la que funcionaron, las tres últimas décadas del siglo XIX y primera del XX. En plena apertura de tablaos flamencos −su versión moderna− en el contexto del desarrollismo franquista, el falangista Julián Pemartín parecía iniciar en 1966 la rehabilitación de estos locales, poniendo en valor sus aportaciones y silenciando sus connotaciones "inmorales", cuando los definía de la siguiente manera:

> Establecimiento público en donde se servía café, vinos, licores y en donde se daban recitales de cante y baile flamenco.
>
> Los cafés cantantes representan el lugar en el que el cante, tras una primera época de exhibición restringida, aparece ante un público numeroso. En ellos pues, el cante deja de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo popular.
>
> Los cafés cantantes estaban instalados alrededor de un patrón general: un salón, lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público, se levantaba el tablao en donde actuaba el cuadro flamenco. En los lados del salón solían instalarse palcos para los concurrentes adinerados, y en sitios colindantes, cuartos reservados para las juergas o comidas familiares. (Pemartín, 1966: 23).

Pero será José Blas Vega (1984), investigador del arte flamenco, quien publicará el primer corpus documentado sobre estos establecimientos, datos que le permitirán sintetizar y teorizar sobre este espacio y su *performance* desde un enfoque historicista, en el que analizará estilos e intérpretes, sin considerar sus contextos. Con Manuel Ríos Ruiz establecerá desde el campo cultural del flamenco la definición de este espacio (Blas y Ríos 1986: 135), y resumirá sus aportaciones y expansión geográfica en una obra de carácter enciclopédico (Blas 1995: 227-281). Esquematizaba en cinco puntos el impacto de los cafés cantantes en la historia de este género. Destacó cómo desembocaron en el nacimiento del flamenco como género artístico, con la consolidación y definición

técnica de escuelas y estilos, y cierto enriquecimiento artístico que fijaría los elementos básicos a través del profesionalismo. Asimismo, añadía que propiciaron la aparición de grandes figuras que iban a impulsarlo y desarrollarlo hacia la conquista de nuevos escenarios, un público más numeroso, y el espectáculo como masificación y comercialización plena, con sus ventajas e inconvenientes (Blas 1995: 227).

El vaciado y transcripción de las noticias sobre flamenco publicadas en la prensa sevillana decimonónica marcará un cambio de perspectiva en el estudio de los espacios profesionales del flamenco, considerando como parte de su historia y motivo de estudio las connotaciones sociales negativas que generaron. Será José Luis Ortiz Nuevo quien inicie este camino y recoja, en su capítulo "Con él llegó el escándalo", la transcripción y comentarios de varias noticias sobre cafés cantantes publicadas en la prensa sevillana en la sección de "sucesos" (Ortiz 1990: 339-406). Esta nueva perspectiva revisionista de la historia del flamenco a través del vaciado de noticias de prensa -entre ellas y principalmente las de cafés cantantes- será el objeto de estudio de José Gelardo Navarro, con una tesis doctoral sobre el flamenco en la prensa murciana (2003), que continuará con vaciados y comentarios sobre la prensa en Lorca (2004), la sierra de Cartagena y La Unión (2006, 2014). En paralelo a este cambio de enfoque, aparecen algunas publicaciones que siguen tratando parcialmente los cafés cantantes como espacio en los que se desarrollan las trayectorias artísticas de artistas célebres; tal es el caso de Daniel Pineda Novo (1996), quien escribe sobre la bailaora Juana la Macarrona (1870-1947).

Para finalizar esta recensión cronológica de las principales publicaciones sobre cafés cantantes en los estudios sobre flamenco, queremos señalar el creciente interés sobre estos espacios performativos, desde diferentes perspectivas de análisis. Eusebio Rioja, con dibujos de David Zaafra, marcará la entrada de Málaga como nuevo espacio de estudio de los cafés cantantes (Rioja y Zaafra 2005). Después de su monográfico sobre los cafés cantantes de Sevilla (1984), José Blas Vega, en la misma línea, publicará otro sobre estos locales en Madrid (Blas 2006). José Luis Ortiz Nuevo, director de la Bienal de Flamenco de Málaga en 2007, constituirá el equipo de investigación "Eco de la Memoria" para

rastrear las noticias de prensa de la hemeroteca *Díaz de Escobar*[1] de Málaga*;* entre sus resultados, destacan dos publicaciones que tratan sobre cafés cantantes: una firmada por José Luis Navarro García (2008), y otra por José Gelardo Navarro (2014). En 2006, Ana María Díaz Olaya defenderá la que parece ser la primera tesis doctoral que trata específicamente sobre los cafés cantantes y su contexto, en este caso en el marco de Linares (Díaz 2006), tema también abordado en sus investigaciones de 2008 (Díaz 2008). El compendio de Faustino Núñez (2018) que recoge de forma cronológica las crónicas flamencas que ha dado a conocer esta última década en su blog "El afinador de noticias", constituye, quizás, la última publicación en papel impreso que transcribe y comenta cerca de 400 entradas sobre flamenco, desde 1610 a 1976, con un corpus importante de noticias del siglo XIX y principios del XX que transcurren en cafés cantantes. El medio de difusión de los *blogs*, con sus goteos diarios de reproducciones de reseñas de prensa y variedad iconográfica, parece ser la herramienta actual elegida por una nueva generación de investigadores e investigadoras interesados por la historia del flamenco y sus fuentes impresas[2].

Publicaciones con referencias a los cafés cantantes de Almería

La historia de la música en Almería en el siglo XIX no ha sido aún estudiada de forma global. Obras de referencia sobre la música andaluza, como las de Antonio Martín Moreno, desglosan párrafos sobre cada provincia de esta región, salvo Almería (1985, 2000), y Huelva (2000). Si consultamos el estado de la cuestión sobre la investigación historiográfica, realizado en Almería por Antonio Muñoz Buendía, comprobaremos que, sobre la historia de la cultura, resume que:

[1] Constituido por el propio José Luis Ortiz Nuevo, Eulalia Pablo Lozano, José Gelardo Navarro, Miguel López Castro, Pilar Pérez-Muñoz Sanz y José Luis Navarro García.

[2] Entre los más visitados, cabe citar *Flamencas por derecho,* de Ángeles Cruzado [disponible en www.flamencasporderecho.com], *Papeles flamencos*, de David Pérez [disponible en www.papelesflamencos.com], *Magisterio flamenco,* de María Jesús Castro [disponible en www.magisterioflamenco.wordpress.com], *Flamenco de papel,* de Alberto Rodríguez [www.flamencodepapel.blogspot.com], *La Gazapera,* de Manuel Bohórquez [disponible en www.manuelbohorquez.com], *El Eco de la Memoria,* de José Luis Navarro [disponible en www.elecodelamemoria.blogspot.com].

> Constituye también un sector historiográfico en alza a nivel nacional, en especial la educación, la alfabetización, el consumo cultural, la Historia del libro y las bibliotecas, y de la lectura. Sin embargo, son escasas, aunque no nulas, las aportaciones realizadas para la zona almeriense (Muñoz 2017: 191).

Otra fuente de información habitualmente utilizada son los relatos de viajeros. Para provincias como Sevilla, Cádiz, Málaga, Granada, son copiosos en número y descripción musical, pero, de nuevo, apenas aportan información sobre los hábitos musicales en Almería y provincia. Como comenta María Antonia López-Burgos, "Durante todo el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX la ciudad de Almería se encontró alejada de las principales rutas terrestres de Andalucía" (2007: 3).

Siendo las fuentes escasas en la primera mitad del siglo XIX, la catalogación sistematizada de periódicos y revistas realizada por la Biblioteca de la Diputación Provincial de Almería permite aportar abundantes referencias a partir de la década de los sesenta del siglo XIX, con una importante actividad cultural y literaria en la ciudad ligada a sus transformaciones económicas y urbanísticas. A pesar de la falta de visión de conjunto, hemos señalado recientemente que Almería no quedó ajena a las principales transformaciones de España en lo que concierne a los espacios civiles de producción musical (Torres 2020: 394-398). La creación del Liceo Artístico y Literario en 1843 anunció los cambios que se producirían en la segunda mitad del siglo en una ciudad conventual e intramuros, hasta el derribo de sus murallas medievales en 1855. Le seguiría una época de esplendor en las tres últimas décadas, debido a la intensa actividad de espacios públicos burgueses como teatros, casino, ateneo, círculo mercantil, y otros más populares como cafés cantantes, teatro-circo, casetas de feria. Dos personalidades de la música española de la época, Julián Arcas Lacal y Antonio de Torres Jurado, almerienses de la periferia y de la diáspora que regresaron a su patria chica en una segunda época de sus vidas y carreras paralelas, contribuyeron también en este dinamismo.

Lo que parece ser la primera referencia a un café cantante almeriense, en este caso sin ser nombrado pero ubicado en la plaza de Santo Domingo, es la que da cuenta de la actuación, en su local, del célebre cantaor jerezano Antonio Chacón (1869-1929), acompañado por el tocaor Miguel Borrull (padre). Fuente

oral que el guitarrista, cantaor, bailaor y titiritero Mariano Morcillo Laborda (1870-1954) transmitió a José Bellver Cano, que sería publicada en la revista madrileña *Aquí está* en mayo de 1945 (Blas 1990: 58; Sevillano 2020: 97)[3].

En 1982, la peña flamenca *El Taranto* convocó un concurso de artículos periodísticos con el objeto de difundir el "Cante del Taranto" (VV.AA 1986: 9). Resultaron ganadores José Blas Vega y Fernando Quiñones con el artículo "Almería: luces y sombras del taranto", que publicaron en el diario *El País* el 11 de abril 1983.

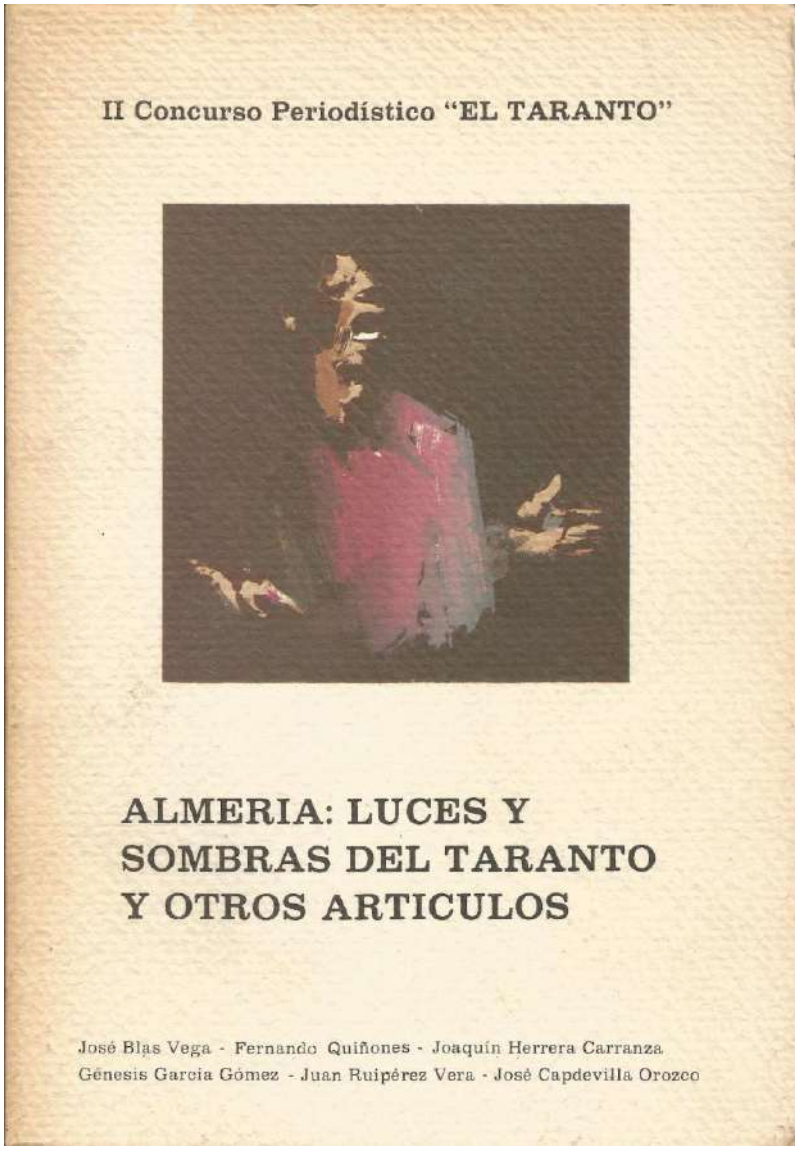


Ilustración 1. Cubierta de la publicación Almería: luces y *sombras del taranto y otros artículos,* de la peña flamenca *El Taranto*, con serigrafía de Carlos Pradal, y que recoge el artículo de José Blas Vega y Fernando Quiñones.

[3] Sobre esta presencia de Chacón en Almería en 1891 existe cierta polémica que hemos resumido y aclarado recientemente (Torres y Parra 2021: 83-87).

Casi cuatro décadas después de la referencia anterior al café de la plaza de Santo Domingo, se observa cómo los cafés cantantes almerienses se integran en los estudios sobre flamenco. Señalan los autores del texto la siguiente información sobre los espacios performativos del flamenco en Almería:

> Aparte colmaos y tabernas castizas, entre el pasado siglo y el nuestro tres cafés de cante descuellan entre los que calentaron las noches flamencas de Almería. El del Frailito, en la plaza de Santo Domingo, funcionó al menos desde 1875: el de España, de la calle Sebastián Pérez (hoy General Rada) acogió en su escenario al censo grande de los años cumbre y el Lyon de Oro abrocha el trío de locales clásicos, cuyas sustancias actualiza y conserva la ejemplar peña flamenca *El Taranto*, emplazada en los antiguos aljibes árabes del centro de la ciudad. (Blas y Quiñones 1986: 16).

Si Blas Vega y Ríos Ruiz solo nombran los Café de Santo Domingo y Café Lyon d´Or en el *Diccionario Enciclopédico* (Blas y Ríos 1988: 130), Blas Vega añadirá el Café España en la otra obra general de referencia, *Historia del flamenco* (Blas, 1995: 250).

Con el precedente de la peña *El Taranto* y su concurso nacional de artículos, el aficionado almeriense Lucas López[4] publicó en 1987 tres entregas sobre "Cafés cantantes en Almería" en el boletín informativo *Taranto*, editado por la asociación cultural del mismo nombre, con la que tuvo una estrecha relación desde su creación en 1963. Según comenta José Luis Navarro sobre este tipo de publicaciones, señalando sus carencias y aciertos:

> Ya en el XX destaca la labor de aficionados "cabales" y desinteresados que le han dedicado horas y más horas a estos quehaceres. Generalmente, han sido y son personas vinculadas a peñas flamencas que publican revistas que generalmente empiezan como boletines informativos de sus actividades y luego dan el salto a un público general. De ellas es imprescindible recordar la inestimable labor realizada por Candil de la Peña Flamenca de Jaén, fundada en 1978 y activa hasta 2006, Sevilla Flamenca de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas, fundada en 1980 y todavía viva, y El Olivo Flamenco de la Peña de

[4] Socio fundador de esta asociación, presidente en 1982 y 1990, patrocinador del trofeo "Lucas López" de 1983 a 1994 (trofeo "Peña el Taranto" a partir de 1995) que esta peña flamenca otorga cada año a la mejor actuación. Su vinculación a la corriente conocida como "mairenista" y estrecha amistad con el cantaor Antonio Mairena, ha marcado la orientación del flamenco en Almería y la programación de flamenco en esta ciudad durante varias décadas.

> Villanueva de la Reina, fundada en 1989 y ya desaparecida. En ellas conviven textos de los autores más heterogéneos, desde el aficionado "cabal", pero poco informado, hasta el investigador más cualificado. (Navarro García 2018:16).

A pesar de los defectos propios de la llamada "flamencología tradicional" de la época, en la que aficionados se dedicaban a investigar sin formación metodológica previa, Lucas López, sin citarla adecuadamente −como el resto de sus fuentes−, pone en valor y transcribe lo que puede ser la primera descripción pormenorizada de un café cantante almeriense. Según señala, aparece publicada en 1880 en una revista gaditana, testimonio de E. Gillis, quien describe con todo lujo de detalles el contexto y desarrollo de una actuación que presenció en un café cantante almeriense, sin que sepamos el nombre (López 1987: 18-22). Sin embargo, la lectura y revisión crítica de esta y otras fuentes sobre cafés cantantes almerienses realizada por Génesis García Gómez, evidenciaría, pocos años después, de que se trataba de un cliché, propio de la mirada extranjera romántica sobre los cafés cantantes (García 1996: 17-19). Además, y sin citar las fuentes, Lucas López documenta cinco cafés cantantes en Almería: Casino de Almería, Café del Paseo, Teatro Principal, Teatro Calderón, Cervecería Inglesa. Llama la atención, en primer lugar, que no figuren los señalados por Blas Vega y Quiñones, el del Frailito, el de España y del Lyon de oro, por lo que se puede deducir que, quizás, escriba para lectores que ya conocen el artículo premiado por la peña flamenca, o sea, sus socios. Por otra parte, y con clara actitud identitaria provinciana, solo selecciona datos sobre artistas, unos célebres y otros no tanto, para poner en valor que hubo flamenco y lugares públicos para su representación en la Almería de finales del siglo XIX. Depurando la información de connotaciones negativas −que las hubo con profusión como reflejan nuestros anexos− traza una visión idílica de los mismos, en sintonía con la campaña de dignificación del género llevada a cabo en la época por la corriente del campo cultural flamenco adepta a los predicados del cantaor Antonio Mairena (1909-1983). No en balde recibió la Orden del Mairenismo y fue un activo militante de esta corriente, de vocación evangelizadora[5].

[5] Así comentaba Luis Soler Guevara su actividad en pro del flamenco, en el prólogo de un pequeño libro que Lucas López escribió en 2013 sobre los cantes de Almería: "No sería acertado decir de él que es un gran aficionado. Siendo éste, de por sí, ya un hermoso título, además de ello, Lucas, es un misionero. Un misionero que del cante gitano andaluz hizo su muy particular

Antonio Sevillano Miralles, ligado a la peña *El Taranto* de la que fue presidente entre 1995 y 1997, publica en 1996 su monografía *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, obra de referencia sobre artistas y cafés cantantes almerienses (Sevillano 1996 y 2020).

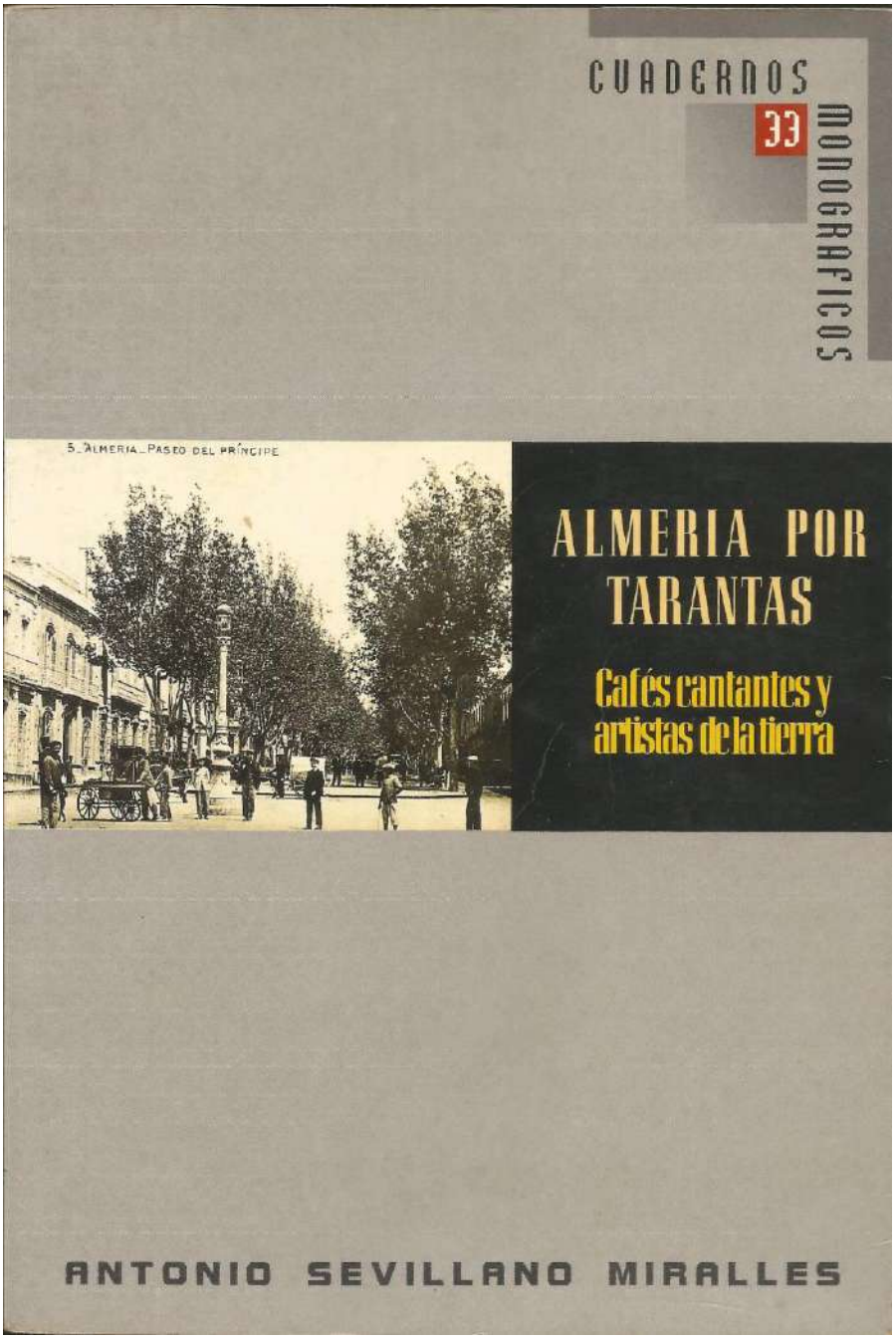


Ilustración 2. Cubierta del libro de Antonio Sevillano Miralles sobre cafés cantantes y artistas de Almería, publicada en 1996 por el IEA (Almería).

evangelio, predicándolo por todos los rincones donde le ofrecieran afecto y calor" (López 2013: 10).

Reeditada recientemente y completada por otros dos volúmenes que abarcan el flamenco en Almería en el siglo XX hasta 1996, el autor dedica el sexto capítulo, a los cafés cantantes. Aunque muy documentado con vaciados de la prensa almeriense, adolece de lo que ya hemos señalado en gran parte de los estudiosos del flamenco procedentes de peñas, esto es, la falta de metodología a la hora de citar adecuadamente y tratar las fuentes. Asimismo, el capítulo al que aludimos presenta una narrativa farragosa en la que se rompe a menudo la descripción cronológica e interpretación de fuentes, para ponerlas en diálogo con otras referencias seleccionadas por el autor, sin explicar muy bien los criterios seguidos. Sin embargo, este escrito tiene el valor de no haber filtrado el material en aras de "blanquear" el objeto de estudio; el autor transcribe numerosos documentos que dan cuenta del contexto empresarial competitivo de estos locales de ocio, de campañas a favor y en contra en la prensa local, con pugna entre periódicos conservadores y progresistas, y de las políticas alternativamente tolerantes y censuras que adoptó el estado y sus representantes en la provincia. Antonio Sevillano enumera y documenta 33 cafés cantantes, por orden alfabético: Café de los Amigos, Café Teatro Apolo, Teatro Calderón, Café Casino Almeriense, Casino de Almería, Café Cervantes, Cervecería Inglesa, Café del Comercio, Café España, Café Español, Café el Frailito, Salón Ideal, Café Imperial, Kursaal Salón Music Hall, Café Lion d´Or, Salón Luz Edén, Café Madrid, Café Méndez Nuñez, Café teatro Novedades, Café de Novo, Café Nuevo, Café del Paseo, Café el Porvenir, Café teatro Principal, Café Santo Domingo, Salón del Sol, Café Suizo, Café Universal, Café teatro Variedades, Salón Victoria, Teatro Cervantes, Salón Hesperia y Salón Trianón.

Llama la atención, en primer lugar, el elevado número de este tipo de establecimientos en Almería. Según anuncia el capítulo de Sevillano, más de veinte[6]. Estamos muy lejos del único Café de Santo Domingo señalado en la

[6] Si bien el título del capítulo anuncia "Cafés cantantes en Almería", observamos cómo luego se matiza y problematiza el término: "llámese como se llame el local -*café, salón o teatro*-, en solitario o arropado, prioritario o secundario, el cante, toque y baile tuvieron en Almería un sitio importante. Lo que sí va a quedar claro es que el número de *Cafés* supera con creces la veintena… cifra que se aleja bastante de los tres o cuatro a los que estamos acostumbrados en la bibliografía flamenca" (Sevillano 1996: 87). Volvemos, por consiguiente, a la problemática señalada: ¿por qué esta falta de referencias e investigación en los estudios flamencos, sean "desde fuera" o "desde dentro" de Almería?

primera fuente, la de José Bellver Cano publicada en 1945, o de los tres rubricados por José Blas Vega en su geografía española de cafés cantantes. Surgen, de inmediato, dos preguntas: ¿por qué los estudios sobre flamenco solo han señalado tres locales? ¿Por qué los propios almerienses no han reseñado hasta 1996, los cafés cantantes de la ciudad, aparentemente tan activos y numerosos[7]? Como veremos más adelante, el propio Antonio Sevillano descartará varios de estos locales por no programar flamenco, mientras que otros, como señalaremos, no corresponden a lo que se entiende como café cantante[8].

Para proceder a la revisión de la lista de cafés cantantes enumerados por este autor y sacar conclusiones sobre estos espacios performativos en Almería, proponemos una nueva organización, siguiendo criterios cronológicos, con la elaboración de una tabla (ver Anexo 4), con tres casillas: el nombre del espacio escénico, la fecha de apertura y cierre, (y si se dispone de ella, la de inauguración como café cantante, presentada entre paréntesis), el resumen de sus actividades. Esta última información, de elaboración propia, está basada en los datos documentados por Antonio Sevillano Miralles (1996: 87-201), que hemos contrastado con la consulta de la prensa local, básicamente *La Crónica Meridional*, gracias al fondo digitalizado de la Biblioteca Provincial de la Diputación de Almería[9].

Antes de presentar nuestras conclusiones y por tratarse, según nuestra percepción coincidente con la de Antonio Sevillano (1996: 87), del espacio más ilustrativo de cómo funcionaron estos locales en Almería, hemos considerado pertinente, a modo de ejemplo, comentar en primer lugar las actividades del Café Casino Almeriense.

---

[7] Sin embargo, el Padre Tapia (1914-1992), autor de una de las principales monografías sobre la historia de la ciudad de Almería, *Almería piedra a piedra. Biografía de la ciudad* (1970), destacaba la importancia de los cafés como "la gran institución decimonónica de relaciones sociales", reseñando varios de ellos, ubicados en el Paseo de la ciudad (Tapia, 1970: 398-399).
[8] Con el fin de aclarar el concepto de "cafés" y su variada tipología, donde se reunía gente de muy distinta condición social, resulta esclarecedor el párrafo "Canción lírica, café cantante y cante flamenco" que dedica Celsa Alonso a esta cuestión en su libro *La canción lírica española en el siglo XIX* (Alonso, 1998: 362-368). Asimismo, para apreciar la diferencia entre salones, bailes y cafés, fenómeno asociativo cultural que se desarrolla en el periodo isabelino, se recomienda la consulta del artículo de María Aurelia Díez Huerga, "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)" (2006: 189-210).
[9] Disponible en shorturl.at/dejLP [Consulta 3,4,5 de febrero, 8, 9. 10 de marzo, del 3 al 10 de abril 2021].

Un caso paradigmático, el Café Casino Almeriense: 1854 - (1875) - final de los años 80 del siglo XIX

Inaugurado en febrero de 1854, según Antonio Sevillano Miralles (2020: 105), hay que esperar el año 1873 para encontrar una primera referencia en prensa que nos aproxime al género flamenco, con bailes donde predomina la escuela bolera:

> Casino almeriense- En dicho casino se pasa un buen rato con la variación de cantos y bailes! Esta noche por la Mariquita y el niño Miguel se bailarán las Boleras zapateadas, la Jota Aragonesa y el bailete del género francés[10] "La Danza de las Flores" por la Mariquita y el Sr. Fernández.
>
> Mariquita es un prodigio
>
> Y le hará pecar a un fraile,
>
> Le pediré cuando baile
>
> Que se ponga el gorro frigio.
>
> (*La Voz Republicana, Diario Federal*, año 1, núm. 4, 6/4/ 1873: 3).

La reseña hace referencia al Sr. Fernández, conocido maestro bolero de etnia gitana. Francisco Fernández Fernández, que tiene una conocida academia en la ciudad, desde 1860 oferta en la prensa local clases de bailes de sociedad, baile inglés, bolero, sevillanas, manchegas y fandangos (Torres 2020a: 398). Las referencias anteriores que podemos leer en prensa (Sevillano 2020: 105-107) describen más bien el ambiente ecléctico de un café concierto, en el que se cantan piezas líricas acompañadas con el piano, recitados de poesía, bailes de rigodones, dúos clásicos de guitarra, cancanes, sainetes, zarzuelas, juguetes lírico-gitanescos. Sin embargo, se puede apreciar en los intermedios la presencia cada vez más recurrente de bailes del género andaluz en su versión bolera.

Con la actuación en 1875 de la célebre Trinidad Huertas, de Málaga, queda confirmado que este café concierto, referido también como Casino de Santo Domingo por estar ubicado en la plaza del mismo nombre, se orienta hacia el género flamenco:

[10] Para facilitar la lectura, hemos optado por actualizar las citas a la escritura actual.

> Casino de Santo Domingo - Anoche tuvimos el gusto de asistir a este cómodo café y a la verdad que salimos admirados de la gracia con que la simpática Cuenca, baila al estilo de la tierra donde todo es gloria.
>
> Tan bueno fue el rato que pasamos allí, que recomendamos a los condenados que quieran salvarse, vayan a ver la gracia con que se canta, se toca y se baila en aquel casino. (*La Crónica Meridional (Almería)*[11], 26/9/1875: 3).

Tanto el tono irónico del cronista, como la expresión "pasar el rato", pueden ser indicadores del ámbito frívolo y de diversión en el que categoriza el género. Llama la atención esta temprana referencia a Trinidad Huertas *La Cuenca* (Málaga, 1857 − La Habana, 1890), bailaora, guitarrista, cantaora, torera, actriz flamenca de célebres pantomimas taurinas (Navarro 2008: 334-337), artista andrógina polifacética de carrera internacional en Europa y las Américas (Ortiz, Cruzado y Mora 2016), cuya obra y trayectoria ofrece hoy un nuevo enfoque desde la perspectiva *queer* (López 2020). Pionera en bailar vestida de hombre, zapateando por soleares (Álvarez 1998: 88-89), cuyas virtudes castizas y artísticas Fernando de Triana glosaba en estos términos, poniendo en valor sus cualidades:

> En su fotografía se aprecia de pronto que es el prototipo de la majeza, el arte y la simpatía. En el retrato representa uno de sus bailes: la parodia de la lidia de un toro, desde el primer capotazo hasta que muere; y al compás de las diferentes suertes del toreo, hace con los pies verdaderas filigranas, llenas de ritmo y arte depurado. El baile de hombre lo ejecutaba maravillosamente; fue la primera lumbrera como mujer vestida de hombre, con traje corto; y por si esto no fuera bastante, también fue una excelente guitarrista. ¡Viva Málaga! (De Triana 1986: 146).

[11] Insertamos las referencias de fuentes, según aparecen en el fondo de la Biblioteca Digital de la Diputación de Almería. En varias de ellas, no aparecerá el número del periódico, por carecer la fuente de la página 1, donde aparece este número.

Ilustración 3. Fotografía de Trinidad Huertas "La Cuenca". (Fuente: De Triana, 1986).

Es la segunda vez que Trinidad Huertas actúa en este lugar, debutando en la ciudad en mayo (Sevillano 2020: 107), concretamente el día 30, en la que se considera como una de sus primeras referencias como profesional de este género[12]. Una reseña publicada el 6 de mayo de 1876 confirma que el Casino Almeriense se está orientando en ofrecer de forma amena lo que demanda el público, o sea lo que está de moda:

> Casino Almeriense.- El dueño de dicho Casino, situado en la plaza de Santo Domingo, siempre consecuente a las muchas deferencias que sus numerosos parroquianos le guardan, y preocupado halagar siempre al público en general, ha conseguido, que desde el domingo 7 del corriente se hagan más amenos los espectáculos que se vienen presentando en este círculo: para lo cual, habrá una modificación en los cantos y bailes, variando y aumentando el personal, contando entre otros artistas, con dos parejas de baile, las señoritas Matilde Guerrero y

[12] Así lo recoge la Real Academia de la Historia en su web. [Disponible en https://dbe.rah.es/biografias/61737/trinidad-huertas-cuenca. [Consulta: 6 de junio de 2021].

> Mariquita Piterí, Rafael y el simpático Miguel, cuya dirección le está encomendada a Don Francisco Fernández, del que tan buenos recuerdos se tienen en sus vistosos cuadros bailables, y de cuyas tareas le han tenido alejado desgracias de familia. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 6/5/1876: 3).

Una reseña publicada a primero de julio confirma con el uso de expresiones coloquiales entrecomilladas y "andaluzadas", que el género se está introduciendo en un ambiente ecléctico y de jaleo, en el que conviven y comparten bailes del país, bailaoras de rompe y rasga y cancanistas:

> Animación. […] En el Casino Almeriense hubo cantos, palmas y bailes, por todo lo alto; la *seña Matirde* y la cancanista *mademoiselle* Enriqueta, ejecutaron una muñeíra con mucho del aquel y del salero, dejando *espirrabaos* y partíos por el *mesmo* eje al público del género masculino y neutro, que estornudaba de gusto como si oliera vinagre *juerte*. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 4/7/1876: 3).

La referencia a parejas de baile, y la del maestro bolero Francisco Fernández como director del cuadro de baile, parecen indicar que prevalece el gusto por los bailes boleros entre el público almeriense, que ya ha recepcionado sin embargo la novedad de Trinidad Huertas *La Cuenca* el año anterior. Afición por los cuadros de bailes del país y por sus decorados, que volvemos a encontrar en la programación del mes de julio:

> Casino Almeriense. (Plaza de Santo Domingo)- Hoy viernes se pondrá en escena el magnífico cuadro bailable, a tres parejas, titulado LA RONDALLA, o sea EL SITIO DE ZARAGOZA, el que será adornado con todo el aparato que requiere su argumento. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 9/6/1876: 3).

El Casino Almeriense tiene su cuadro fijo de cantos y bailes, y aporta variedad con más propuestas de baile, además de los "gorgoritos" del célebre cantaor Rojo *El Alpargatero*, en lo que podría ser una de las primeras reseñas escritas de lo que será más tarde conocido como "cantes de Levante":

> Casino almeriense. (Plaza de Sto. Domingo). Esta noche se pondrá en escena, además de los cantos y bailes, que tienen lugar diariamente, la graciosa *quadrille* a dos parejas, titulada LOS BOMBEROS DE NAUTEIRE (sic). (*La Crónica Meridional (Almería)*, 16/7/1876: 3).

> Noche buena.- No puede dar mejor que la de que gozamos anteanoche en el Casino Almeriense, (Plaza de Santo Domingo) donde nuestra curiosidad natural nos llevó, deseosos de saber que casta de baile seria el anunciado con el título de *Les pompiers de Nanterre*, acostumbrados como estamos en la tierra de *Maria Zantisima* a que solo lleguen a nuestro oído los 1º Zapateado, Bolero, Sevillanas, y otros por ese estilo, propios de nuestra lengua.- Pues francamente; siento en el alma que tan aficionados seamos los más a los espectáculos de Valdivia, porque la graciosa *quadrille*, como decía el anuncio, bailada por la inimitable *zeñá Matirde* (con l) y la bella Enriqueta, acompañadas de los Sr. Fernández y Luque, en su género bufo, es de los bailes más bonitos que hasta ahora ha presentado su director. Abunda aquel en actitudes cómicas y se hace más grotesco por los raros trajes de bomberos y grisetas parisienses con que le visten; y tan perfectamente interpretan las mímicas de sus papeles que entusiasmado el público pidió su tercera repetición entre nutridos aplausos.
>
> Añádase a esto un *can can de pé y pé*, arreglo del Sr. Fernández, bailado en *zi, vemor* por la nunca bien ponderada *Petaquera*-cuya soltura y facilidad, lo mismo en lo flamenco que en lo diplomático, demuestran que sirve para todo-y el simpático Miguelito; los cantos variados del Rojo ruiseñor, que dan el hipo, el opio y el apio, y el incansable ¡ay! ¡ay! ¡ay! De la flamenca que se sienta a su vera y que es más larga que la *voluntá é Dios* y …vamos..., *er Diluvio*! (*La Crónica Meridional (Almería)*, 18/7/1876: 3).

Otra variedad propuesta en las coreografías, es lo que Fernando López Rodríguez llama el transformismo, esto es, mujeres vestidas de hombres, y hombres vestidos de mujeres (2020: 84-99). Así lo reseñaba la prensa, siempre en el Casino Almeriense, para corresponder a un público de seguidores entusiastas, “fans” de la Petaquera, que se divertía con el género bufo:

> Casino almeriense (Plaza de Sto. Domingo). Esta noche tendrá lugar los bailes y cantos de costumbre. A petición de varios apasionados de la Srta. Matilde, conocida por *La Petaquera*, esta artista coreográfica ejecutará las diez de la noche, disfrazada en traje masculino, el celebrado BAILE INGLES. También se ejecutará el muy aplaudido, de ridículas y figurones, titulado LA ATALA. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 23/7/1876: 3).

A partir de este momento, los sueltos de la sección de gacetillas dan cuenta de la afición creciente que se tiene por el cante, sus gorgoritos, sus ayes, con la figura de Rojo el Ruiseñor, conocido más tarde como Rojo el Alpargatero, en plantilla en el Casino Almeriense de julio de 1876 a junio de 1878 (Sevillano Miralles 2020: 111). Se confirmará esta afición por el cante "con gorgoritos" con la contratación en 1881 de la cantaora Emilia Gimeno, "la Rubia". La guitarra a solo también se programa, con Manuel del Águila contratado en 1884, año en el que llega desde Cartagena un cuadro de artistas del género flamenco "que se tocan, se bailan y se cantan por todo lo alto", como reseña *La Crónica Meridional* en abril, mientras serán artistas de Sevilla los que serán anunciados en septiembre. Los primeros meses de 1886 el conocido ahora como Café de Santo Domingo se publicita, anunciando "función diaria de cantos y bailes flamencos en unión del cuadro lírico-dramático".

Nuevo Café Cantante

DE SANTO DOMINGO.

Deseando el actual dueño de este establecimiento complacer en extremo al público almeriense, así como á todos los hijos de la provincia, que acuden á esta capital con frecuencia á ventilar sus asuntos, acaba de montar el Café Cantante de Santo Domingo á la altura de los primeros de España con artistas de primera en el género flamenco, tocadores de guitarra superiores y un personal excelente, hace saber que el juéves próximo inaugurará sus tareas con una función extraordinaria.

En el mismo local se ha instalado una repostería magnífica, en la que se servirán almuerzos, comidas y cenas á précios módicos, pues el objeto no es otro *que satisfacer al público.*

Ya lo saben; inauguración el juéves próximo.

2.

Ilustración 4. Anuncio de la apertura del café de Santo Domingo como "Nuevo Café Cantante", *La Crónica Meridional (Almería)*, 6/5/1890, p. 3.

La entrada es al consumo, por lo que no es difícil deducir que cada noche la afición almeriense de clase popular puede escuchar y ver a artistas del género flamenco, alternando con obras dramáticas. En 1887 esta programación de años parece haber calado entre los aficionados, y se tiene la referencia de dos artistas locales, ya profesionales de lo flamenco, el cantaor José Sánchez, "el Marmolista" y el tocaor virgitano Eduardo Salmerón, además de los Tres Pies,

del célebre Tango “Las viejas ricas de Cádiz”. La culminación de la calidad de la programación de este café cantante llega en 1889 en el mes de febrero, con conciertos de guitarra a solo del célebre Paco de Lucena.

Ilustración 5. Fotografía del tocaor y concertista Paco de Lucena. (Fuente: De Triana, 1986).

Revisión de los cafés cantantes de Almería: conclusiones

En base a las referencias de prensa y descripciones (ver Anexo 4), siete locales se han definido en algún momento como “café cantante”, o corresponden en sus descripciones a lo que se entiende como café cantante, esto es, un lugar donde se asiste “al consumo” a funciones, con el reclamo principal de la actuación estable de un cuadro de baile y de artistas de este género: Café del Comercio (desde 1874), Café Casino Almeriense (1875), Café Teatro Principal (1877),

Café Teatro Novedades (1885), Cervecería Inglesa (1885), Café Santo Domingo (1890), Café Teatro Apolo (1896). Desde una perspectiva guitarrística, llama la atención la coincidencia del inicio de estos locales con la llegada y residencia en Almería en una segunda época, procedentes de Sevilla, del guitarrero Antonio de Torres y del concertista Julián Arcas (Torres 2018), muy activo con sus actuaciones por la geografía andaluza.

Hemos identificado tres cafés cantantes abiertos entre 1874[13] y 1877, tres entre 1885 y 1890, uno en 1896. La recepción de la moda por la "flamencomanía"[14], se produce en Almería en las tres últimas décadas del siglo XIX, entre 1874 y 1896. Ocurre durante la primera etapa de la Restauración (1875-1902), en una ciudad caracterizada por una sociedad liberal consolidada y una economía basada en una triple exportación: la minería de plomo y su tránsito a la de hierro con irrupción de capital extranjero, la del esparto, y la de la uva de mesa (Martínez 2020: 174-177), con el protagonismo de una burguesía local reciente de corte liberal y afán de progreso, que transforma la ciudad en varios aspectos y perfila la Almería moderna, como ha señalado Inmaculada Calvo Gutiérrez (2018: 20-21).

[13] Al estudiar la cartelería teatral de 1874 en Almería a través de la prensa diaria, Olga Cruz Moya ha señalado en una de sus conclusiones cómo "Llama la atención el número de obras y representaciones por el volumen que alcanzaron: 129 piezas, y un total de 307 funciones; en fuerte contraste con la época anterior y aun con la contemporánea", indicando además el predominio aplastante de las zarzuelas en lo que respeta al género dramático (Cruz Moya 1998: 118-119).

[14] Para entender mejor este fenómeno social que invade desde Madrid todo el país a principio de la Restauración, resulta esclarecedor consultar el párrafo que le dedica Lénica Reyes Zuñiga en su tesis doctoral (2015: 178-190). Sobre la forma musical malagueña en el XIX, la autora acota periodos, como las primeras décadas del siglo (1800-1840), la época de los bailables (1840-1855), el renacer de la "zarzuela grande" (1855-1875), la flamencomanía (1875-1895), el género ínfimo y las primeras grabaciones (1895-1915) (2015: 157-204). Se podrá comprobar que la presencia de bailes y músicas andaluces en los cafés conciertos y cafés cantantes de Almería corresponde a esta periodización, con una destacada recepción de la forma malagueña en diferentes espacios musicales civiles, entre ellos los que recepcionaron y programaron flamenco. En este sentido, cabe señalar que no es una casualidad que los tres principales profesionales del género flamenco que actuaron en Almería (Rojo el Alpargatero a finales de los setenta, Juan Breva a finales de los noventa, Antonio Chacón a principio del siglo XX) fuesen creadores de estilos de malagueñas y derivados, ni que el concertista de guitarra Julián Arcas se ganase a los públicos de la época con un repertorio que incluía, como tema estrella, una rondeña de concierto, o sea, una malagueña, y, más adelante, una murciana, es decir, una malagueña en otra tonalidad que el toque "por arriba". La afición musical almeriense ha sido principalmente consumidora de bailes, cantos/cantes e instrumentales interpretados sobre la forma malagueña.

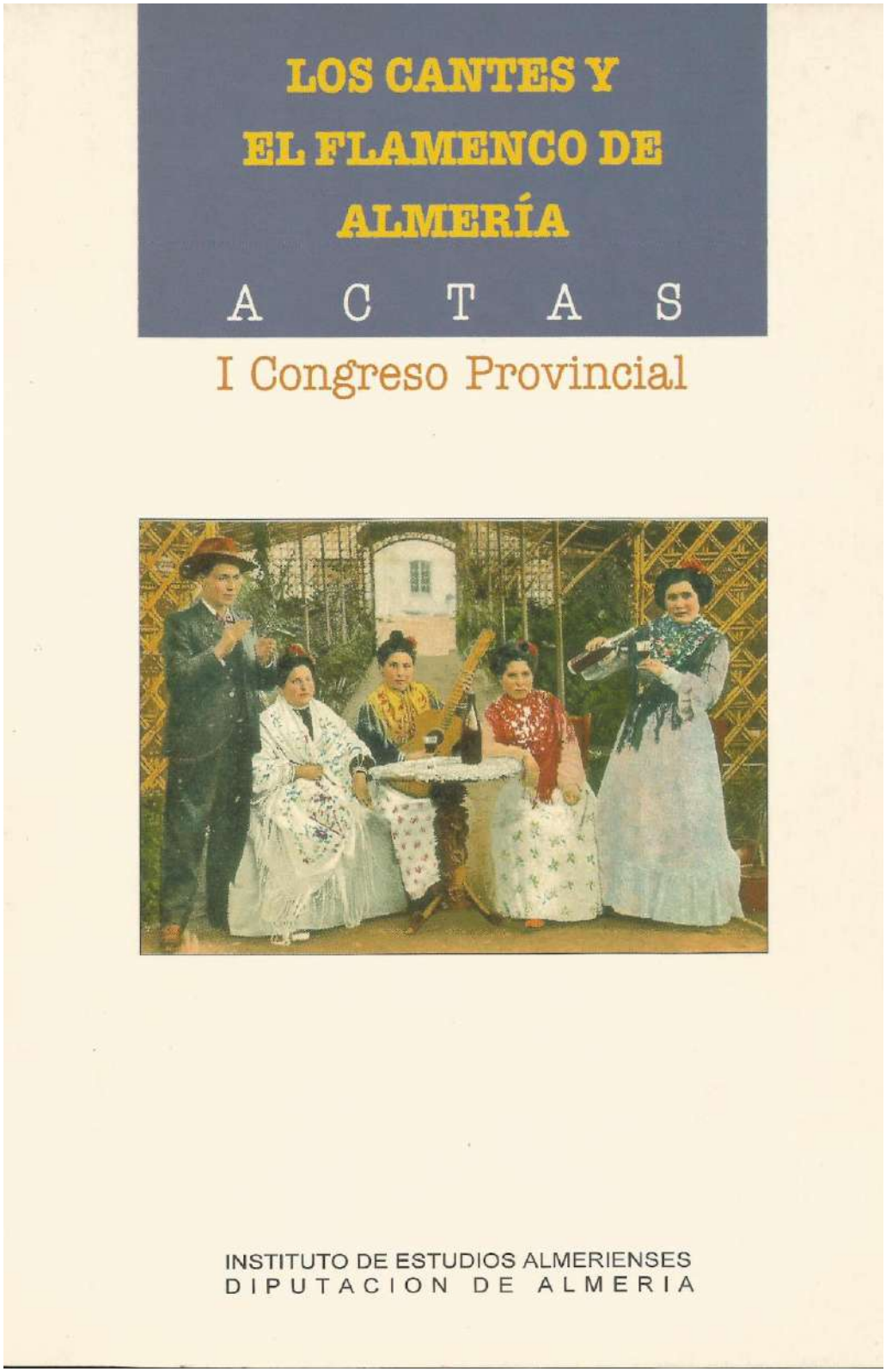


Ilustración 6. Cubierta de las Actas del 1º congreso provincial sobre los cantes y el flamenco de Almería, celebrado en los Baños de Sierra Alhamilla (Pechina) en agosto 1994. Con fotografía de flamencas, realizada en Almería en un jardín en 1895.

Los demás locales señalados por Antonio Sevillano (1996 y 2020), programan flamenco de forma parcial, en espacios eclécticos teatrales y salones dedicados inicialmente a lo lírico y lo dramático. Estos lugares pasarán a reconvertirse en cafés-teatros y café-conciertos. En una tercera fase, siguiendo las modas, lo harán en café-teatro de varietés, a medida que comience el siglo XX. Estos espacios son: Teatro Calderón, Salón Victoria, Salón-teatro Trianón, Salón Ideal, Salón Hesperia, Salón Luz Edén, Café Universal, Café Suizo, Café Teatro Variedades, Café El Porvenir, Café Lion d´Or. Por otra parte, no consta que se haya programado flamenco en los recintos siguientes: Casino de Almería, Café Novo, Café de los Amigos, Café Méndez Núñez, Café Español, Café Nuevo, Café Cervantes, Café España, Café Madrid, Café Imperial, Kursal Music Hall.

La prensa liberal del momento pone en valor la iniciativa empresarial de los locales, con varios cambios de dueños, ubicaciones, decorados, mobiliario, con reaperturas e inauguraciones, siguiendo las modas que se estilaban en las principales ciudades del país. Esta presentación materialista contrasta con otra conservadora, e incluso ultra-conservadora, con campañas de descrédito de estos locales que “atentan a la moral y están pervirtiendo la juventud de la ciudad”[15].

Antes de la inauguración de cafés cantantes, se puede constatar un sustrato previo de bailes boleros, regionales, de guitarra a solo y a dúo, de cantantes líricos, hombres y mujeres que interpretan canciones andaluzas acompañándose a la guitarra, que corroboran la inclinación del gusto del público almeriense hacia “lo andaluz”.

Por otra parte, y una vez consolidada la presencia de lo flamenco, observamos elementos que denominamos “bisagras”. Consisten en la programación de “conciertos” de guitarra a solo y a dúo, así como de “cantos andaluces”. En este último caso, los y las intérpretes, calificados a menudo como “célebre tenor andaluz” o “tiple andaluza”, ubicados en un espacio estético mixto entre la zarzuela y lo “agitanado”, cantan y se acompañan a la vez. Por otra parte,

[15] La propia *Crónica Meridional, Diario liberal independiente y de intereses generales*, se sumará a la campaña en un largo e ilustrativo artículo titulado “flamencomanía” que, publicado el 25 de mayo de 1884, rubrica, de alguna manera, el apogeo de lo flamenco y la moda por imitar a “la gente del bronce” en Almería durante estas fechas.

los guitarristas intervienen además como solista para exhibir su virtuosismo a través de “ejercicios” con la guitarra. El Teatro Principal, coliseo de referencia de la ciudad desde su creación en 1829, ilustra, con sus programaciones y transformaciones, este cambio de perfil que pone en pugna lo lírico y la zarzuela, con la moda por lo flamenco. Constituyó una alternativa popular durante un tiempo al Café Suizo, local que, para competir y ganarse otro tipo de público, principalmente burgués, se especializó en música clásica (Calvo 2018: 32-56). La versatilidad de estos intérpretes hace que intervengan en varios tipos de locales, o en los mismos que se van reconvirtiendo, de café-conciertos, a café cantantes, y a café-teatros de varietés. Voces “a lo fino” del ámbito zarzuelístico andaluzado entran en competencia, en algunos casos, con voces referidas como “cantaor” o “cantaora”. El caso más elocuente en Almería fue el del tenor Manuel Reina, “Canario Chico”, en pugna con el cantaor local José Sánchez, “el Marmolista”. Cabe suponer en este caso la división y discusiones de la afición, con apuestas incluidas, y de su gusto por la mayor o menor interpretación “a lo fino” o “a lo sentido” de “gorgoritos, ayes y jipíos” con los que la prensa describe, no sin cierta sorna, la moda por el canto/cante flamenco.

Ilustración 7. El Paseo del Príncipe Alfonso, principal calle de Almería, en 1910.

Llama la atención, para terminar, la ausencia de cantaores/as profesionales almerienses contratados en estos locales, salvando los casos del referido José Sánchez, “el Marmolista”, Francisca la Calandria, Juan Díaz y Francisco Fuentes Vilchez “Paco Barranquete”. Este dato contrasta con recurrentes referencias a guitarristas, en concierto a solo, a dúo, acompañando el cante y el baile, las más numerosas y, en segundo lugar, noticias sobre maestros boleros, boleras, bailarinas y bailaoras.

Todo tiende a indicar que, en un primer tiempo, el flamenco en Almería se ha tocado y bailado profesionalmente. La llamativa ausencia de referencias a los llamados “cantes de Almería” o “tarantas” parece corroborar este dato. Este repertorio, asociado a un espacio geográfico, el Levante, y a una actividad económica, la minería, no se configuró en la capital y sus cafés cantantes. El cantaor local el Marmolista compite con el célebre Juan Breva a través de un repertorio constituido, fundamentalmente, por malagueñas.

Ilustración 8. Fotografía de Juan Breva. (Fuente: De Triana, 1986).

Se deduce, por consiguiente, que la singular referencia a “almerienses” como parte de su repertorio, alude, casi con seguridad, a malagueñas con entonaciones y/o con temática locales. O lo que viene a ser lo mismo, nuevas malagueñas, al igual que las tenía el Canario o el cantaor/trovero y guitarrista el Ciego de la Playa.

Como señalamos en su momento, los intérpretes locales y sus cantes no fueron protagonistas en Almería y sus cafés cantantes. Lo hicieron en otro tipo de espacios performativos muy diferentes y más modestos: ventas, ventorrillos, tabernas, casas, cortijos, espacios abiertos improvisados, etc. Voces que formaron parte de la diáspora anónima de aficionados jornaleros-mineros, braceros del Poniente al Levante, en el contexto económico de la minería del sureste español y su colonialismo (Torres 1995,1996 y 2020b).

Bibliografía

Alonso, Celsa. 1998. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX.* Madrid. ICCMU.

Álvarez Caballero, Ángel. 1998. *El baile flamenco.* Madrid. Alianza Editorial.

Blas Vega, José. 1984. *Los cafés cantantes de Sevilla.* Madrid, Editorial Cinterco.

_____1995. “Los cafés cantantes”. En *Historia del Flamenco. Tomo II.* Sevilla. Tartessos: 227-251.

_____2006. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936).* Madrid. Ediciones Guillermo Blázquez.

Blas Vega, José y Quiñones, Fernando. 1986. “Almería: luces y sombras del taranto”. En *Almería: luces y sombras del taranto y otros artículos.* Almería. Peña “El Taranto”: 15-21.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. 1988. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del flamenco. Tomo I.* Madrid. Cinterco.

Calvo Gutiérrez, Inmaculada. 2018. *La vida musical de Almería en el periodo 1876-1878 a través de la prensa diaria.* TFM dirigido por Francisco J. Jiménez Rodríguez.UNIA. https://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/3864/0827_Calvo.pdf?sequence=5&isAllowed=y [Consulta: 15 de mayo de 2021].

Casares Rodicio, Emilio. 1999. “Café”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoaméricana.* Madrid. SGAE: 871-876.

Cruz Mora, Olga. 1998. “La cartelera teatral almeriense de 1874 a través de la prensa diaria”. En *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA.* Almería. IEA: 109-134.

De Triana, Fernando. 1986. *Arte y artistas flamencos.* Madrid. Editoriales Andaluzas Unidas. (Primera edición del autor, Madrid, 1935).

Díaz Olaya, Ana. 2006. *Cafés cantantes y otras manifestaciones sociales y culturales en la ciudad de linares, durante su apogeo minero e industrial, en la encrucijada de los siglos XIX y XX.* Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

_____2008. *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868-1918).* Sevilla. Signatura Ediciones.

_____2011. “El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares (1868-1900)”. En *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza.* Oviedo. Universidad de Oviedo: 199-218.

_____2012. “Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico”. En *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* nº 205*.* Jaén. Instituto de Estudios Giennenses: 233-246.

Díez Huerga, Mª Aurelia. 2006. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. En *Anuario Musical*, nº 61. https://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/10/10 [Consulta: 15 de febrero de 2021].

García Gómez, Génesis. 1996. “Los cantes de Almería: contexto socio-cultural”. En *I Congreso Provincial sobre los Cantes y el flamenco de Almería,* editor Norberto Torres Cortés. Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería: 9-22.

Gelardo Navarro, José. 2003. *El flamenco: otra cultura otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX.* Dos Hermanas (Sevilla). Portada Editorial y Región de Murcia (Consejería de Educación y Cultura).

_____2004. *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco. Murcia. Azarbe.*

_____2006*. Con el flamenco llegó el escándalo*. Murcia. Azarbe.

_____2014a. *Libro flamenco minero de La Unión. Siglo XIX.* Cartagena. Fundación Cante de las Minas.

_____2014b. *Orígenes del flamenco en Málaga (1796-1900).* Sevilla. Libros con Duende.

López-Burgos, María Antonia. 2007. *Almería dorada. Relatos de viajeros de habla inglesa.* Sevilla. Junta de Andalucía.

López López, Lucas. 1987. "Cafés cantantes en Almería". Tres entregas en *Taranto. Boletín Informativo,* nº 22. Almería. Peña flamenca "El Taranto": 18-22.

_____ 2013. *Cantes de Almería.* Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

López Rodríguez, Fernando. 2020. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018).* Barcelona - Madrid. egales editorial.

Machado y Álvarez "Demófilo", Antonio. 1974. *Colección de cantes flamencos.*Madrid. Ediciones Demófilo. (1ª edición, Sevilla, Imprenta El Porvenir, 1881).

Martín Moreno, Antonio. 1985. *Historia de la música andaluza.* Madrid. Ediciones Andaluzas Unidas.

_____ 2000. "La música andaluza". En *Conocer Andalucía: gran enciclopedia andaluza del siglo* XXI, Gabriel Cano García (dir.), Vol. 6. Sevilla: Tartessos.

Martínez López, Fernando. 2020. "La primera etapa de la Restauración (1875-1902)". En *Historia de Almeria. Tomo 4. Época contemporánea. De la revolución liberal a la crisis de la democracia.* Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería: 174-177.

Muñoz Buendía, Antonio. 2017. "Análisis historiográfico de la época moderna en Almería". En *La historia de Almería y sus historiadores. Centenario del Padre Tapia,* ed. Julián Pablo Díaz López. Almería: Instituto de Estudios Almerienses: 113-195.

Navarro García, José Luis. 2008a. *Historia del Baile Flamenco. Volumen I.* Sevilla. Signatura Ediciones.

_____2008b. *Flamenco en cafés cantantes y teatros. (Noticias de prensa. 1849-1936).* Sevilla. Signatura Ediciones.

_____2010. "La Malagueñita, bailaora de tarantas". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá",* nº 2. Murcia. Universidad de Murcia:1-3. https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110011/104691 [Consulta: 23 de febrero 2021].

_____2018. "Las revistas de Flamenco, voluntarismo y precariedad". En *Desiderata, nº 7,* Academia Auxiliar de Biblioteca: 16-19. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6239031 [Consulta: 6 de febrero de 2021].

Núñez, Faustino. 2018. *El Afinador de Noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados.* Sevilla. La Droguería Music.

Ortiz Nuevo, José Luis. 1990. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX.* Sevilla. Ediciones El Carro de la Nieve.

Ortiz Nuevo, José Luis; Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko. 2016. *La Valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla. Libros con duende.

Pineda Novo, Daniel. 1996. *Juana,* La Macarrona *y el baile en los Cafés Cantantes.* Sevilla. Signatura Ediciones.

Reyes Zuñiga, Lénica. 2015. *Las malagueñas del siglo XIX en España y México. Historia y sistema musical.* Tesis doctoral, etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.academia.edu/17690517/Las_malague%C3%B1as_del_siglo_XIX_en_Espa%C3%B1a_y_M%C3%A9xico_Historia_y_sistema_musical_Tesis_doctoral_etnomusicolog%C3%ADa [Consulta: 17 de mayo de 2021].

Rioja Eusebio y Zaafra, David. 2005. *El café de la Loba. Los cafés cantantes y las ventas de La Caleta de Málaga. Una aproximación a su historia y a su ambiente.* Granada. Edición de los autores.

Sevillano Miralles, Antonio. 1996. *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra.* Almería. Instituto de Estudios Almerienses.

2020. *Historia del flamenco en Almería.* 3 volúmenes. Almería. Instituto de Estudios Almerienses.

Steingress, Gerhard. 1991. *Sociología del cante flamenco.* Sevilla. Signatura Ediciones.

Tapia Garrido, José Ángel. 1970. *Almería, piedra a piedra. Biografía de la ciudad.* Almería. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.

Torres Cortés, Norberto. 1995. "Tarantas y tarantos de Almería. ¿Un caso reciente de flamenquización?". En *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía, nº 15. Estudios de Antropología y Folclore en Almería,* ed. Francisco Checa. Sevilla. Fundación Machado: 229-249.

shorturl.at/DE124 [Consulta: 14 de mayo de 2021].

_____1996. "El folcore musical y el flamenco de Almería: una primera aproximación". En *I Congreso Provincial sobre los Cantes y el flamenco de Almería,* editor Norberto Torres Cortés. Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería: 77-

99. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12168 [Consulta: 14 de mayo de 2021].

_____2009. *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX).* Tesis doctoral. Almería. Universidad de Almería.

_____2010. "La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco "por medio", hasta los toques mineros del siglo XX". En *revista de investigación sobre flamenco "La Madrugá",* nº 2. Murcia. Universidad de Murcia.

_____2018. *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española.* Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería.

_____2020a. "Culturas musicales". En *Historia de Almeria. Tomo 4. Época contemporánea. De la revolución liberal a la crisis de la democracia.* Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería: 394-398.

_____2020b. "Cantes de Almería y minería". En *Historia de Almeria. Tomo 4. Época contemporánea. De la revolución liberal a la crisis de la democracia.* Almería. Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería : 77.

_____2021. "El flamenco en Almería. Una historia, desde el siglo XIX hasta hoy". *Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical, nº 40.* http://www.sinfoniavirtual.com/revista/040/proyecto_flamenco.php [Consulta 14 de mayo de 2021].

Torres Cortés, Norberto y Parra Ortiz, Gerardo. 2021. "La Peña Flamenca "el ciego de la playa". 25 años divulgando el flamenco y su cultura como patrimonio inmaterial de Huércal de Almería". En *Real. Revista de Estudios Almerienses,* nº 1. Almería. IEA (Instituto de Estudios Almerienses), Diputación de Almería: 82-105.

Anexos

Anexo 1. Información detallada sobre el cuadro de artistas que intervenía en el Salón Victoria a principios de 1911, publicada en *Almería Nueva. Bisemanario Radical*, 25 de enero de 1911: 2.

ALMERIA NUEVA

VICIOS CONVENTUALES

Para el Requeté

¡Cuantos maleres de víctimas se ejecutan en los colegios religiosos! Los padres deben saber que el joven que se habitua á masturbaciones impúdicas y tratos deshonestos con otro del mismo sexo, hasta luego más delictos en estos placeres viciosos que en los cuerpos ajenos y que en el amor legítimo del otro sexo. Esto sucede por igual en el hombre que en la mujer. La masturbación, la pederástrica activa y pasiva, la misogenia á horror al matrimonio, tienen en los colegios abonado terreno; los extragos de estos vicios son innumerables é irreparables. Los padres no deben proceder con ligereza en prevenir este mal si deben darse de aquiescencias. El capuchino padre Andrés de Valencia, hablando de los estragos de la lujuria en los religiosos y monjas exclama: ¡Cuantos cedros del Líbano vicsen! ¡Cuantas que no cayeron en la juventud, cayeron en la vejez!

Los padres, al llevar su hija á esos colegios, piensan que van á perderlos de vista; que día y noche estarán á disposición de un extraño y bajo su sugestión; piensan que en la aristocracia hay numerosas víctimas de grandes títulos, de millonarios de enhorabuenas... que en su juventud sirvieron de vergonzosos instrumento de lujuria á maestros desgraciados y á compañeros viciosos, adquiriendo vicios denigrantes que les acompañan hasta la tumba.

Lo que hacen los otros

España entera sabe que en los veinte años primeros de la restauración, muchos de los partidarios apenas si se dedicaron á otra cosa que á robar. Luego, bien fuere por la ley física que impide á las sanguijuelas chupar más sangre cuando están llenas, bien por que no hubiera ya donde satisfacer sin riesgo sus instintos, el caso es que sólo han hecho negocios en grado, pero cuidando siempre de envolverlos lo más decentemente posible en el manto de la legalidad.

Pués bien; no se ha dado el caso de que, si en sus luchas de partido, si sin en las personales, se arrojen al rostro esas .. (irregularidades le llamaban ellos). Y no llevemos el apasionamiento hasta negar que entre los monárquicos hay también hombres honrados y de conciencia escrupulosa.

Nosotros, en cambio, nos apresuramos á hacer público el más leve rumor que se esparce sobre la moralidad de cualquiera, sin tomarnos siquiera la molestia de comprobar si es cierto.

No negaré qué, perteneciendo á un partido que aspira á regenerar el país en todos sentidos, estamos obligados á ser más morales que los monárquicos; pero á la vez creo que debiéramos arregularlos en familia, llegando, si preciso fuere, hasta la expulsión de los individuos que hubieren faltado á la moralidad, pero sin dar armas á los contrarios.

LA ELEGANCIA
Gran establecimiento de
CALZADO
Extenso surtido de todas clases, para señoras, caballeros y niños. Especialidad en botas de lujo.
JUAN MORENO GALLEGO
PRINCIPE, 21
SUCURSAL: TIENDAS, 34
ALMERIA

SALON VICTORIA

CORALINA

La empresa del favorecido salón de variété de la calle de Sebastián Pérez, camina de triunfo en triunfo con la variedad que viene dando á sus espectáculos, y de aquí que las funciones se cuenten por llenos.

La Tanguerita

Esta simpática artista ha logrado cautivar al público con su saber remuneradísima y discreta sin «trampa ni cartón».

«La Tanguerita» es una artista de cuerpo entero. Tiene gracia, elegancia; conoce como poca, el secreto del baile y su trabajo fino y honesto es digno del público más exigente y más pulcro.

Puede asegurarse, sin incurrir en alabanzas, que «La Tanguerita» es una de las mejores artistas en su género, de las que figuran en los salones de variété.

«La Trigueña» y el «Malagueño»

Este simpático matrimonio ejecutan uno de los números más aplaudidos del programa, y el público les aplaude á rabiar todas las noches. A la «Trigueña», en las jotas que canta tiene una consumada «chaturra»; á él en sus cantes y bailes grotescos, cada día más del agrado de los asiduos concurrentes al «Salón Victoria».

«La Coralina»

En la noche del pasado lunes se verificó el debut de la afamada cupletista «La Coralina» y el público, como era de esperar, acogió á la artista cariñosamente, tributándole muchos y merecidos aplausos.

«La Coralina» era ya conocida en Almería, donde cuenta con gran número de admiradores, y su aparición en el escenario del «Salón Victoria» ha sido un éxito para la Empresa, que verá engrosar las entradas en la taquilla.

«La Coralina», que viene primorosamente «tragada», ha ganado mucho así como artista. Se mueve en la escena como una actriz consumada y sabe dar á los couplés que canta, toda la gracia é intención que el «argumento» requiere».

El amigo Bonifacio, que es hombre que sabe donde le aprieta el zapato, ha tenido «quinque» al contratar á la simpática «Coralina», seguro de haber encontrado un filón inagotable de ingresos.

Que aproveche, amigo Bonifacio.

Le Rosicler

El nombre de guerra elegido por la simpática bailarina, que desde el lúnes viene actuando en el Salón Victoria, no puede ser más oportuno y acertado.

«Le Rosicler» es una joven hermosísima, que no ha menester de artificio para ganarse las simpatías y los aplausos de cuantos la admiran; basta contemplarla para sentir una profunda admiración.

Esta bellísima artista es casi una principiante, y por consecuencia, no tiene picardía; pero su hermosura y su gracia incomparable le hacen ganar al público, que la aplaude electrizado.

Está visto que la empresa del Salón Victoria ha nacido con estrella.

Garrotín

ROSICLER

Tu no duermes sola,
mientes como hay Dios;
quien en casa vive siempre se reverendo
y sólo á veces dos.

No se explica

Concedamos que el Sr. Azcárate posée realmente todas las cualidades que algunos le atribuyen: talento, ilustración, seriedad, honradez, conciencia recta; no le escatimamos ningún mérito ni le regateamos ninguna virtud; reconozcamos rectitud en los móviles que determinan todas sus acciones, para preguntarnos luego: «Bien; pero todo eso, ¿á quién ha aprovechado siempre?»

Y se nos impondrá forzosamente esta respuesta:

«A él, y á los monárquicos. A los republicanos, no. A la idea revolucionaria, menos.»

Renunciar al acta de diputado por no querer atacar la inmoralidad conservadora, y conservarla después de haber introducido en los republicanos esta confusión espantosa, es algo que no se explica: los que no aprovechan la ocasión para hacer en los mitins y en la prensa alardes de honradez.

Subí á la muralla
y me dijo el viento:
En toda tu vida no tendrás camisa
si andas entre clérigos.

Fráile y galeoto

Como la carne es uno de los tres enemigos del alma, el fráile Ridini, de acuerdo con varias personas piadosas, fundó en la ciudad de Parma (Italia) una casa de lenocinio, á la que concurrían personas de fé religiosa inmaculada, con el santo fin de magullar al tercer enemigo y hasta extropearlo.

Mas como siempre hay envidiosos, dieron las gentes en decir que aquello era una casa de prostitución; la policía intervino y el P. Rudini puso pies en polvorosa, por figurar como gerente, y á la vez encargado de procurar pupilas á la virtuosa clientela.

Todas las pesquisas para dar con su honorable persona, han sido inútiles; únicamente han detenido á la condesa Amalia de Collalto, hermosísima joven de veintidos años, que hace tres y por consejo de su padre espiritual abandonó á su esposo, para dedicarse á la santa vida aquella, joven que hoy residía la avaricia y la lujuria del fráile.

Entre las pruebas encontradas figura una extensa colección de libros pornográficos, escritos en varios idiomas, objetos de goma de todas clases, cilicios, correas, látigos con mango de sacar á incrustaciones alcalípticas, y varios albums de postales con mujeres desnudas y grupos escandalosos.

El juzgado se incautó á la vez de dos cuadros que figuraban en la sala de visitas, el uno con el retrato de las pupilas en actitudes provocativas y el otro con la tarifa de precios. Entre ambos cuadros estaban un San Antonio de gran tamaño, y un cepillo destinado á las propinas, ostentando la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

¡Malditas sean las escuelas laicas!

Anis Sanchez Especialidad de la Casa. Calle de Mariana.—Almería.

Marcita mía,
valiente cochina,
con cuatro millones é más que tenía
ni un céntimo daba.

Anexo 2. Artículo publicado en *La Crónica Meridional* el 25 de mayo de 1884, denunciando los "vicios" de la flamencomanía.

La Cronica Meridional.

DIARIO LIBERAL INDEPENDIENTE Y DE INTERESES GENERALES

AÑO XXV. | Precios de suscricion.—En Almería 6 reales al mes, anticipados.—Fuera franco de porte, por un trimestre 20 rs.—Para el extranjero y Ultramar, un trimestre 60 rs. | Domingo 25 de Mayo de 1884. | Precios de insercion.—Anuncios judiciales reales en la 4.ª plana.—Anuncios religiosos y comunicados en la 3.ª plana á real línea.—Para los suscritores la mitad. | NUM. 7,259

ADVERTENCIA.

Hoy hemos entregado á nuestros cobradores los recibos del mes de Mayo actual, haciendo presente á nuestros abonados que el pago de la suscricion debe ser anticipado, lo mismo en provincias que en la capital.

TESORO DE LA ROCA.

PREPARADO POR ANTONIO VELAZQUEZ ALONSO

(Véase la cuarta plana.)

LINFA DE VACA REGENERADA

DEL INSTITUTO DE VACUNACION

EN LA CORUÑA.

(Véase la cuarta plana.)

CORRESPONDENCIA

DE

La Crónica Meridional.

Sr. D. F. T. y M. Madrid, pagada su suscricion hasta fin de Julio.
Sr. D. F. M. Beja. Id. hasta fin de Julio.
Sr. D. J. V. Albox, id. id.
Sr. D. T. G. S. Motril, id hasta fin de Junio.
Sr. D. J. R. F. Burgos, id. hasta fin de Junio.
Sra. D.ª J. G. R. Málaga, pagada su suscricion hasta 15 de Agosto.

LA FLAMENCOMANIA.

I.

Muy á la ligera tocamos este punto, cuando nos ocupamos del célebre proceso Monasterio. Entonces las palabras de un fiscal nos sirvieron para demostrar la gravedad y desarrollo de la dolencia. Y hoy nos proponemos escribir algunas observaciones nuestras.

La flamencomanía no supone un desmedido entusiasmo y aficion por el canto de que toma nombre, sino que abraza hábitos y costumbres contrarias á la cultura y la moral.

No es un vicio, sino un conjunto de ellos, no presenta el carácter especialísimo de apasionamiento por este género de canto, con sus exageraciones ridículas, ni por el baile que le acompaña y que trasforma á la persona en un ser inmundo, despojándole de su condicion de hombre para convertirle en una especie de mico, cuyas obscenas contorsiones causan asco, sino que impone un género de vida especialísimo que tiene diferentes acepciones en el lenguaje soez ó la jerga de los que siguen al pié de la letra las leyes flamencas.

Hé aquí, pues, el motivo poderoso de que se haya levantado terrible protesta contra la flamencomanía, ántes muerta, y resucitada cuando menos se creia, mediante el valimiento ó la proteccion de gentes que la han sacado en mal hora del tugurio y el cafetin cantante, para llevarla á mas lujosos aposentos.

II.

Observad á cualquiera de los iniciados. Empieza por entretener el peluquero mas tiempo que si se tratara del tocado de una dama. Le han de peinar de un modo especialísimo, segun el modelo que ninguno olvida, en términos de que su cabeza ofrezca al descubrirse, caprichosas combinaciones de cabellos que alzan mas por este lado que por el otro; de que los rizos se burlen de las orejas y las rayas presenten un aspecto sui generis.

Bien claro se vé que no gusta que le peinen para el aseo y ornato de su persona, sino que procura llevar la afectacion hasta su último extremo.

Esta afectacion no le abandona ni en el traje y el calzado, ni en el trato social, donde no pueden ser mas cargantes, sin que ellos lo conozcan, ni en ninguna de sus manifestaciones, hasta lograr que las personas sérias, dignas y sensatas los consideren como entes verdaderamente insufribles.

III.

No seria tan alarmante para la juventud esta epidemia si sus peligros quedaran reducidos á lo que hemos dicho.

Es verdad que apartándose de la ilustracion por sistema, haciendo alarde de contrariar las leyes de la cultura, mofándose de los hombres estudiosos, repugnando invertir el tiempo en cosas útiles y convenientes, correriase el riesgo de que una parte de la juventud *á la moda*, fuese por esta causa, todo lo necia é ignorante que puede suponerse.

Pero hay mas.

La flamencomanía obliga á gastar la vida en *bergas* continuas, entre la manzanilla y las aventureras sin pudor ni vergüenza, imitando en esas fiestas ruidosas las costumbres depravadas que con los beneficios de la instruccion van desapareciendo de las últimas capas sociales.

En todo tratan los adeptos de imitar á la *gente del bronce*, á *los marchosos*, término bárbaro que no hemos podido comprender todavía, á la gente de la *cuerda*, llamada así, no sabemos si por analogía con los galeotes á quienes *encordelaban*.

Para estar dentro de la flamencomanía, y por ser de buen tono, dentro de ella, es menester recogerse tarde, huir del estudio y el trabajo, comer á deshora, tener queridas, aunque sea un escándalo y mengua de la mujer propia, estimar fútiles las cosas sérias y malgastar la vida con toda clase de excesos.

IV.

Figuraos el concepto que merecerá á las personas circunspectas cualquier jóven de buena posicion, que en vez de ser una esperanza para la sociedad por su aplicacion y su celo, se entregue á tan locos devaneos, y tenga el prurito de imitar á los *perdidos* que no son felices si dejan de incurrir en lamentables excesos.

Nadie que tenga sentido comun le considerará digno de respeto y aprecio, quedando reducidas sus relaciones al número de los mismos que sigan su escuela.

Viciada su alma, corrompido su cuerpo, gastados esos resortes vivaces de la juventud, ofrecerá un aspecto extraño y repulsivo, el que presenta los vicios al estampar su huella profunda en el semblante de cualquiera.

V.

¡Qué horror! La decrepitud moral y física en la hermosa primavera de la vida cuando el candor del alma debe trasparentarse en la limpidez de la mirada.

Ver apagado, no por la nieve de los años, sino por el cieno inmundo de la crápula, el fuego de la juventud. Contemplar destruido el vigor, no por el incesante trabajo en el bufete, en la cátedra, en el gabinete de experimentos, en la tribuna ó en el taller, sino por el desenfreno torpe y nocivo de asquerosas pasiones, á las que se dió rienda suelta.

El espectáculo es triste, y sin embargo, se repite frecuentemente desde que la flamencomanía tomó incremento.

VI.

¿Y despues?

Despues vemos que la mayor parte de esos jóvenes caen bajo el dominio de la tisis, como ya lo estaban bajo el embrutecimiento, y resisten más ó ménos tiempo, hasta que en lo mejor de su edad, antes de llegar á la madurez de la vida, bajan al sepulcro, sin que en este trance les acompañe la consideracion y el respeto de las gentes honradas, sin que la aureola del sacrificio, de la abnegacion ó del saber adorne su frente.

La flamencomanía, en mal hora resucitada, en mal hora encumbrada por jóvenes de buena posicion, es un agente poderoso que la tisis del cuerpo tiene para abrir numerosas sepulcros.

Hay que tener en cuenta que empieza por secar el alma, y borrar de ella todo noble sentimiento.

Así, pues, combatamos esta dolencia como un tremendo peligro que acecha á una parte considerable de la juventud, para perderla.

18,319 OFICIALES.

Es preciso insistir un dia y otro. Ademas de los grandes vicios que encierra el presupuesto de Guerra y que estamos poniendo de manifiesto en los artículos publicados con este epígrafe, hay una verdadera plétora de personal, bastante, no ya para mandar nuestro mermado ejército, sino para dirigir las huestes de Jerjes. Nada menos que 18,319 jefes y oficiales figuran en las nóminas de Guerra, segun datos de un periódico profesional, que publica otros no menos interesantes. En 1860 ascendia el número á 10,016; era entonces presidente del Consejo de ministros un ilustre general, el duque de Tetuan; acababamos de sostener una campaña brillantísima por sus hechos de armas, siquiera la estrellásemos despues nuestros diplomáticos; el ejército se hallaba en mejores condiciones que hoy, y sin embargo, bastaban 10,000 oficiales para mandarle. En la actualidad casi hadupliado el número, siendo lo mas extraño que si en 1875 aumentó de 13,917 á 17,820 y hubo para ello una causa legítima, la guerra civil, en 1878, volvió á subir de 16,780 á 18,240, cuando no solo habia cesado la causa, sino que España atravesaba un período de paz que no justificaba el aumento.

Gravísimos inconvenientes trae ese excesivo personal; para el presupuesto, primero, que se gasta en retribuir servicios innecesarios; para los interesados despues, cuyas legítimas esperanzas de ascensos se ahogan ante la abrumadora cifra, y viene á matarse la interior satisfaccion y la ambicion honrada que tanto recomiendan las Ordenanzas. Y surge despues otro peligro que no debe pasar desapercibido; quien con fé y entusiasmo ha abrazado la carrera de las armas esperando legítimamente llegar un dia á ceñir una faja, y se encuentra al final de su vida militar haciendo en el escalafon el número mil y pico de comandantes ó capitanes, corre el riesgo de buscar en los azares de una revuelta los ascensos que le niega una viciosa organizacion, y así podrian quizá explicarse movimientos é impaciencias que no tienen mas lógica explicacion.

Unimos, pues, nuestra voz á la del colega, para pedir remedio al mal; menos oficiales y mejores sueldos es lo que se necesita para acabar con el estado de intranquilidad y desasosiego que se revela en el ejército por los sucesos de Badajoz y la Seo.

EL FÍGARO DE PARIS.

Hé aquí ahora algunas curiosas noticias de la confeccion del periódico en su elegante palacio de la rue Drouot, el cual es visitado como una de las curiosidades de Paris.

A las dos de la tarde empieza el trabajo de los redactores en sus varias secciones, entregándose al regente de la imprenta, á eso de las seis, los diferentes artículos que han de insertarse en el número del dia siguiente; á las ocho vuelven los redactores á corregir las pruebas, y los que se ocupan de los teatros se dispersan por los numerosos de Paris, volviendo á las doce con las impresiones recibidas, y dándose, por decirlo así, la última pincelada. A la una empieza el ajuste y la última revision, bajando las formas, ó sean las cuatro páginas del periódico, al taller de estereotipia é impresion, dirigido por M. Casaigneul, dónde son objeto de diferentes operaciones: Desde luego son secadas las formas en prensas calentadas por gas, con objeto de hacer desaparecer la humedad, y luego ligeramente frotadas con aceite para evitar que el «flan» que ha de servir á la formacion del cliché, se adhiera á las letras. La composicion de dicha pasta exige gran cuidado, formándola papeles de diferentes clases, creta muy pura, dextrina, y engrudo. Calentadas las formas se echa en ellas la pasta, batiéndola con un cepillo á fin de que penetre bien en todas las letras de la página; terminada esta operacion, la matriz así formada se seca y se coloca en unos moldes cilíndricos en que

Anexo 3. Página dos de *La Crónica Meridional* publicada el 14 de noviembre de 1896, donde se puede leer por una parte la esmerada descripción del Café Méndez-Núñez, café burgués orientado a la programación de música clásica, y con el título de "Concierto andaluz", la programación ecléctica que el "célebre cantador andaluz D. Manuel Reina, "Canario Chico", ha preparado para la función del Teatro Principal.

La Crónica Meridional

El café Mendez-Nuñez.

BROCHAZOS.

La Gaceta.

GACETILLAS

Banco de España

SUSCRIPCION para los soldados y heridos de Cuba.

Sal de Roquetas.

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Anexo 4. Tabla cronológica de los establecimientos señalados como cafés cantantes por Antonio Sevillano Miralles (1996), con el resumen de sus principales actividades (elaboración propia).

Café Teatro Principal. 1829. (1877). 1906.	Teatro lírico con óperas, zarzuelas, sainetes. 1876, concierto de los guitarristas Julián Arcas, Juan Pujol Casinello y Juan Robles, y la orquesta clásica de Laureano Campra. 1877, reconvertido en café-cantante, estrenado por la bailaora - guitarrista Trinidad Huerta *La Cuenca:* Teatro Principal. Gran Café cantante establecido en dicho local: Inauguración para hoy viernes, 5 de octubre de 1877. La Empresa que ha tomado a su cargo este nuevo establecimiento, ha hecho cuantos sacrificios ha podido para presentar al inteligente público que lo favorece, un variado cuadro de reputados artistas de ambos sexos, los cuales alternarán con sus trabajos de 7 a 12 de la noche […]. El domingo próximo comenzará sus trabajos la simpática artista Trinidad Cuenca. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 4/10/1877, p. 3)[16]. 1878-1883, conciertos de los guitarristas Julián Arcas, Martínez Toboso y Enrique Romans. Conciertos de Pedro Aguilera Morales, Juan Robles, Luis Soria, a solo y a dúo, con guitarras de Antonio de Torres. El local es reconvertido en café-teatro en 1878. 1896, 14 de noviembre. En una programación ecléctica en la que se interpreta por una orquesta como "sinfonía" el Poeta y Aldeano, el preludio del Anillo de hierro y la escogida mazurka de salón Alices, debut del referido como "célebre tenor andaluz Don Manuel Reina (a) el Canario Chico". Interpreta malagueñas originales y de Chacón, acompañándose él mismo con la guitarra, la Romanza de barítono de la Tempestad acompañado al piano por los Sres. Pino y Ojea (pianistas locales), guajiras nuevas, aria de tenor de Marina acompañado al piano y violín, colección de letras gaditanas alusivas a los insurrectos cubanos "¿De Maceo qué?"[17], malagueñas de Juan Breva, granadinas, cartageneras y "otras varias del repertorio"[18]. Repite concierto el 22 de noviembre en el que interviene el cantaor local José Sánchez *El Marmolista* y el tocaor Gaspar Vivas. El 29 de noviembre, El Marmolista reta al Canario Chico en una competencia, quien acepta a condición de que cada uno se acompañe con la guitarra. Interpretarán en pugna malagueñas de varios estilos, murcianas, cartageneras, guajiras, granadinas, almerienses, y otros muchos cantos.

[16] Insertamos las referencias de fuentes, según aparecen en el fondo de la Biblioteca Digital de la Diputación de Almería. En varias de ellas, no aparecerá el número del periódico, por carecer la fuente de la página 1, donde aparece el número. Por otra parte, para facilitar la lectura, hemos optado por actualizar las citas a la escritura actual.

[17] La sección "Gacetillas" de la Crónica Meridional del 11 de noviembre en su página dos y con nota titulada "La muerte de maceo", refiere lo siguiente: "El tema de todas las conversaciones continuó siendo ayer en todos los círculos y cafés, la muerte del célebre cabecilla mulato Antonio Maceo, por la importancia que esto encierra para España que triunfará sin duda alguna en la justa causa que defiende". Aprovechamiento, por consiguiente, del tenor andaluz que pregona con sus cantos y cantes temas de actualidad.

[18] Además del programa detallado en la sección de "Gacetillas" con el título de "Concierto andaluz", la página dos de la Crónica Meridional del 14 de noviembre de 1896 propone un extenso artículo con una descripción del Café Méndez Núñez, con motivo de su próxima inauguración; un artículo revelador en lo que concierne al espacio de un café concierto burgués y a su decorado de cuadros, lo que contrasta con la descripción de la mayoría de los cafés cantantes destinados a un público más popular y menos exquisito.

	En diciembre, *El Marmolista* vuelve a desafiar en competencia, esta vez al célebre malagueño Antonio Ortega Escalona *Juan Breva*[19], anunciado como "concierto de cante y toque andaluz por el célebre cantador conocido como Juan Breva". Mientras canta acompañado a la guitarra por él mismo, *El Marmolista* se hace acompañar por dos guitarras en una competencia en estilos de malagueñas: Acompañará a dicho artista, nuestros paisanos José Sánchez "El Marmolista", Gaspar Vivas y Pepe el Cordobés. El programa para dicho concierto es el siguiente: Primera parte-. Malagueñas por el Marmolista. Ídem-. Por el tenor del género flamenco, Juan Breva. Segunda parte: Malagueñas por el Marmolista, y guajiras de Riquelme, por Juan Breva. Tercera parte: Malagueñas por ambas partes, escogiendo las mejores de su repertorio. *(La Crónica Meridional (Almería),* 28/12/1896, p.3).
Café Novo. 1870. ¿?	Zarzuelas, bailes "de costumbre" y franceses, tonadillas.
Café de los Amigos. 1874. ¿?	Zarzuelas, versos, sainetes.
Café del comercio. 1874. ¿?	Anunciado como café cantante desde 1874. Luego anunciado como "Café Teatro del Comercio", con actuación de *La Petaquera*, y el drama en un acto "El Arcediano de San Gil". Se vuelve a anunciar como café cantante en 1876: Café cantante […] ha pasado a poder de una nueva empresa que se propone introducir grandes mejoras, poniéndolo a la altura de los mejores de su clase que existen en otras ciudades". "los nuevos empresarios se proponen presentar al público, novedades coreográficas, tanto de bailes españoles como franceses"; sin descuidar la sección de canto, con cuyo objeto ha salido ya con dirección a Málaga, Córdoba y Sevilla, uno de sus socios a fin de contratar artistas de reconocido mérito (Sevillano, 1996: 124-125).
Café Universal. 1877. 1910.	Zarzuelas, bailes nacionales y andaluces, bailes franceses. 1880, concierto de violín por don José Zela, de guitarras por Martínez Toboso y Enrique Romans. Octubre de 1887, "El conocido artista de cante flamenco, don Antonio Giménez, dio su anunciado concierto la noche del martes, agradando mucho todos los números que tocó en la guitarra y siendo muy aplaudido al terminar cada uno de sus ejercicios". 1897, concierto de guitarra de Luis Soria, concierto de guitarra de Esteban Juez. Representaciones de varietés hasta 1910.
Cervecería Inglesa. 1879. (1885). 1892.	Bailes de sociedad, y aires nacionales acompañados por bandurrias y guitarras. Sede de la sociedad cultural "Terpsícore", con orquesta dirigida por el pianista clásico Laureano Campra. Se anuncia en 1882 Antonio Gómez, "célebre concertista de canto español", que se acompañaba el mismo a la guitarra. También el mismo año el "concierto de canto flamenco y guitarra" a cargo del "profesor Don Antonio Giménez", quien interpreta acompañándose él mismo, habaneras, malagueñas, jaberas y polos que:

[19] *La Crónica Meridional* del 4 de diciembre: 2, nos indica, en su habitual sección de "Gacetillas", que "A bordo del vapor Cabo Espartel, salió ayer para Málaga el representante de la empresa del café Apolo, con objeto de contratar a nuevos artistas, entre ellos al célebre cantador andaluz conocido por Juan Breva". En efecto, primero actuaría en el café del Teatro Apolo, antes de hacerlo en el café Teatro Principal.

	[…] a lo culto y delicado de la letra une el verdadero característico que la raza gitana ha puesto en esa música y cadencia especial con que acompaña la manifestación de sus penas en el popular instrumento de la guitarra (*La Crónica Meridional (Almería)*, 13/9/1882, p. 2), En 1884, conciertos de dúos de guitarras, Toboso y Luis Soria, con guitarras de Antonio de Torres. 1885, pasa a convertirse en café cantante: […] con la novedad de que el servicio se hará por muchachas traídas ex profeso de Málaga. Peligrosas son en estas latitudes esas innovaciones. *(La Crónica Meridional (Almería),* 27/3/1885, p. 3). Puesta en valor del baile y de las bailaoras como atractivo a partir de este momento. 1886, actuación a solo del guitarrista Francisco Reina *Paco del Aguila,* y del cantaor Manuel Caro *Carito*. Por otra parte, actuación del cuarteto clásico del Sr. Sánchez. 1887, pasa a denominarse "Salón Eslava", con cambio de decorados, representación del melodrama "El gran Galeoto" de José Echegaray y Eizaguirre, y de los "individuos y majos de la colonia flamenca en los cantes y bailes de la escuela sevillana y malagueña" *(La Crónica Meridional (Almería)*, num. 8.231, 18/10/1887, p. 3). Clausurado en 1892 por el gobernador civil por practicarse allí los juegos de azar.
Café Suizo. 1879. Años 40 del siglo XX.	Óperas, zarzuelas, recitales de guitarra por Juan Robles. Punto de venta de entradas y abonos para las corridas de toros. Sede de peñas taurinas. 1888, dirección artística a cargo del músico clásico, maestro y compositor Laureano Campra. 1889, conciertos de Paco de Lucena. 1896, "concierto en el Café Suizo del célebre tenor andaluz Manuel Reina (a) *el Canario chico*, el cual cantó con gran afinación varios trozos de zarzuela y de ópera acompañado al piano por el Sr. Villegas, cosechando muchos aplausos". La "alergia" de los dueños por anunciar flamenco quedó confirmada, en lo que parece una pugna entre dos géneros, el de zarzuela y el de flamenco, con tenores andaluces que se acomodan en Almería a uno y otro género, como es el caso del *Canario Chico*: El dueño del café Suizo, Sr. Campoy, nos ruega hagamos constar: que los conciertos que el Canario Chico dará en el expresado Salón, no serán de cante flamenco, sino de trozos de zarzuela, con el objeto de hacer más agradable las veladas, a los Sres. Que favorecen su establecimiento. (*La Crónica Meridional (Almería),* 24/11/ 1896, p. 3). 1897, concierto del guitarrista Rafael Tort y Marías, concierto de Luis Soria y de su hijo Conrado.
Teatro Calderón. 1881. Finales del siglo XIX.	Conocido anteriormente como Salón de baile de San Pedro el viejo, con ópera italiana, sainetes, zarzuelas, fiestas de carnaval, conciertos (entre ellos, de Julián Arcas), mítines. Antonio Gómez, "concertista de canto andaluz", en 1882. Cante flamenco anunciado en 1884 con Antonio Silva *El Portugués*, de Sevilla, y José Romero, de Jerez. Cuadros líricos de sabor andaluz, con Manolo el Sevillano, en 1886.
Café Teatro Apolo. 1882. (1896). En torno a 1920.	*La Garabita Chica*. *La Gaditana.* Juan Breva. Anuncio de la contratación de Antonio Chacón (1897). Varios artistas célebres de la flamencomanía. Baile de máscaras. Recital de guitarra de Esteban Juez. Cinematógrafo. Renombradas artistas de varietés.

Café Teatro Novedades. 1883. (1885). 1914.	Zarzuelas, sainetes, vodeviles, conciertos de dúos de guitarras (Pedro Aguilera y Juan Robles). 1885, bailes boleros por seis boleras. Interés demostrado por la guitarra y sus problemas de volumen sonoro, asociada a lo flamenco: Flamencomanía. La función de cante y baile flamenco verificada la noche de ante de ayer (1 de agosto) en el teatro Novedades, estuvo regularmente concurrida, viéndose repartidos por las butacas a todos los amantes que en esta capital tiene el cante jondo. Hemos de convenir, sin embargo, que la guitarra es un instrumento ingrato para resonar en las amplias naves de un coliseo y por eso resultan pálidas ciertas delicadezas de los ejecutantes. La bailaora es una flamenca de buten, muy simpática y airosa. (*La Crónica Meridional (Almería)*, 3/8/1887, p. 3). Conciertos de guitarra clásico-flamenca por Pedro Aguilera (1888), Luis Soria y su hijo Conrado (con guitarra, bandurria y guitarpa), Esteban Juez (1897). Actuaciones de Amalia Molina y Dora *La Gitana* (1913).
Café Teatro Variedades. 1885. 1924.	Inaugurado como teatro-circo. Todo tipo de actividades musicales y circenses. 1908, "triunfo colosal fue anoche la presentación de Antonio del Pozo (a) el Mochuelo, digno de la general fama de que goza". Actuó este cantaor quince días seguidos. 1909, debut en Almería de Antonia Mercé *La Argentina*, quien repite quince días seguidos el año siguiente, y de la cancionetista andaluza Luz Vidaña, nacida en Cartagena, pero residente en Almería. 1910, actuación de la cantaora y cancionetista sevillana Amalia Molina, de la cupletista Lolita Gómez y la agraciada *Torerica*, y una compañía de Ópera italiana. 1913, concierto de guitarra de Giménez Manjón, compañía de teatro de Guerrero-Mendoza, actuación de las bailarinas-bailaoras Dora *La Gitana* y Carmen de la Torre. 1915, presentación de la compañía dramática de Margarita Xirgú, actuación de las bailaoras *La Toledanita* y *La Madriles*, del cantaor *El Mochuelo* y de la tocaora de flamenco y concertista Adela Cubas. 1918, actuación de la cantaora local Frasquita *La Calandria*, de las cupletistas Conchita Marat, Paquita López, Pilar Alcalde, ambas andaluzas y bailaoras las dos últimas. 1920, actuación del trío de dos bailarinas y de la canzonetista "Las Tres Gracias" acompañadas a la guitarra por el profesor Bernardo Mauriz, de las bailaoras Paquita López, Angelita de Artes, Emelina Torres, el espectáculo de varietés diversas "Alhambra", con Lola Medina y Matilde Bermúdez, de Emilia Benito *La Satisfecha*. 1922, actuación de la cantaora María Díaz, de la bailaoras Adela Guzmán y Custodia Romero *La Venus de Bronce*.
Café Méndez Núñez. 1886. Principios siglo XX.	Tiene como precedente al Café Gallego. Apertura con un sexteto clásico, el de Sánchez, pasando a llamarse después Café Méndez Núñez. 1890, consta como pianista oficial al Sr. Montero. Frecuentado por la burguesía local, programando sobre todo música clásica con orientación a lo andaluz, desde conciertos de guitarra a solo, a sextetos. En 1905, referencias a la organización de bailes de máscaras y de sociedad.
Café Español. 1888. ¿?	Llamado también Olimpo, La Bolsa, Español, El Gallego, Méndez Núñez, España y nuevamente Café Español. Sin datos.

Café Santo Domingo. 1890. 1893.	Situado en la plaza de Santo Domingo, donde estaba ubicado el Casino Almeriense, por lo que se ha confundido en más de una ocasión ambos locales, que ocuparon además el mismo espacio reformado. Como señala Antonio Sevillano, la inauguración de este local, aplazada unos días por llegar "mareado" el cuadro de artistas por el temporal del viaje Málaga-Almería en barco de vapor, confirma la consolidación de la afición al género flamenco en Almería (1996: 172; 2020: 180). Observamos también que los cafés cantantes suelen ser lugares donde diferentes empresarios (parraleros ricos, exportadores, mineros, barrileros, marineros, comerciantes) cierran sus negocios, y lugar de diversión de los llegados de la provincia después de "ventilar sus asuntos". Reconvertido en colegio y convento de las Hermanas de la Caridad, después de la adquisición de su local por Encarnación Campos.
Salón Luz Edén. Principios del siglo XX.	Referencias en 1916 a los cantaores Niño de Medina, acompañado por Eduardo Molina Melgares *Melgarillo*, y al *Madrileñito*, a la bailaora Anita González y a la cupletista Bella Nely.
Café Nuevo. ¿?. Principio del s. XX.	Relacionado con el Café Lion d´Or. Sin programación de flamenco referida.
Café Cervantes. 1905. Siglo XX.	Cuadros de varietés, Trío Armónico, Cuartetos, Sextetos, bailes populares y de sociedad, cine.
Café España. Siglo XIX. 1917 o 1918.	Orientado a las varietés, con flamenco como parte de su programación. Referencia en 1906 a "Café España. Salón concierto: Todas las noches de ocho y media a once. Variadas funciones de varietés por afamadas artistas. Entrada al consumo" (Sevillano Miralles 2020: 134). Conciertos del pianista Ruiz del Moral, destacando sus malagueñas. Referencia a Pepita Martínez, Pepita Ferrer y Luisa Rubí *La Bella*, actuando diariamente en el cuadro de "bailarinas, cupletistas, cantaores y murguistas". 1913, ya como Salón España, referencias a *La Carolina*, Paquita Dávila, *La Pilarica*, la Corinto, Paquita Vera. 1914, actuaciones de Pepita Reyes y *La Malagueñita*. 1917, se vuelve a inaugurar, anunciando en prensa "sesiones de varietés, siendo la entrada al consumo". Referencia a la actuación del *Cojo de Málaga*, cantando malagueñas y tarantas, sin precisión de fecha (Sevillano Miralles 2020: 135).
Café El Porvenir. 1906. Principio siglo XX.	Lugar de reunión de los marineros, oficiales de barcos y personal del muelle. Reuniones de aficionados para cantar.
Café Lión d´Or. 1907. 1925.	Iniciado como teatro-jardín Las Delicias, décadas 60 y 70 del XIX, con teatro lírico, zarzuelas, óperas, sainetes, y bailes franceses. Pasa a llamarse luego Café Universal. Destaca por su veintena de espejos venecianos y cuidado interior. 1912, actuación del joven tenor y guitarrista Federico Oña Pinteño como concertista de guitarra. 1913, presencia del Sr. Luna, prestidigitador y experto en cartomancia. También Dora *La Gitana* o *La Cordobesita*, que interpreta el fandanguillo de Almería. Creación en su local del tercero de los clubes taurinos de la ciudad. 1920, actuación del cantaor Francisco Fuentes Vilchez *Paco Barranquete*, acompañado por Manuel Gil, alternando con la bailarina Manolita Hernández y La cupletista *La Solanita*.

	1921, actuación del malagueño José González Vergara *Niño de Álora*. 1923, cupletistas y bailarinas, entre ellas María del Albaicín, "magistral artista de Aires Regionales". Actuación en diciembre del "cantador de flamenco *Niño de Cañete* y del tocador de guitarra Eduardo Salmerón". 1924, Mercedes *La Ideal*, Fina de Granada y *Niño de Graná*, el linarense Juan Soler *El Pescaero*, *Niño Medina*, Juan Ternero Rodríguez *Niño de las Moras*, las bailaoras Julita Romero, María Molina *La Sevillanita*, y el tocaor Eduardo Salmerón. 1925, la cantaora Romana Vázquez *La Guajira*, las bailarinas y bailaoras Lina Rey, Juanita Bolay.
Café Madrid.	Una sola referencia en 1907, anunciando funciones de varietés de ocho y media a doce, y posibilidad de asistir a los ensayos de 4 a 6 de la tarde.
Salón Victoria. 1910. 1913.	Programación de varietés, cinematógrafo y flamenco a cargo de artistas femeninas, cupletistas y bailarinas (*La Coralito*, *La Perlita*, *La Serenita*, Amparo Medina, las duetistas hermanas Soler, Dora "la Reina del baile gitano", *La Tanguerita*, las hermanas Cortés, María *La Morita*, Consuelo *La Jerezanita*, la Liliani, la Dávila, la Rosicler, la Coralina, las hermanas Victorianas, *La Trigueña*, *La Trianerita*, *La Malagueñita*[20], Antonia Cortés, Soledad Terni, *La Valquiria*, las hermanas Válcacer, las cantaoras Lola *La Rubia* y la Pastora, en "difíciles y morales bailes" y en bailes "grotescos". Solo consta la referencia de dos hombres, el cantaor *El Malagueño* y el bailarín cómico-burlesco Lázaro *El Negro* "creador de la farruca y el garrotín gitano", el cantaor de flamenco Julián Ruiz *Niño de Carmona* acompañado por Juan Sáez *El Zocato*. En 1912, el diario *El Popular* anuncia: Esta noche abrirá sus puertas el "Salón Victoria" situado en la calle de Sebastián Pérez número 7, con un inmejorable cuadro de canto y baile andaluz dirigido por el célebre profesor de guitarra Manuel Clemente (a) *Macaca*, alternando en el espectáculo los tan renombrados *cantadores Niño de la Isla* y *Niño Medina* la inimitable bailadora *La Espiga de Oro* y sin rival pareja de bailes nacionales *Hermana Mendaña*. Para mayor acontecimiento en todas las secciones, tomará parte el célebre y nunca bien ponderado de fama universal *Juan Breva*. Los conciertos serán acompañados por el reputado guitarrista *Eduardo Melgarillos* y el orden del espectáculo se anunciará por medio de programas. (*El Popular*, 10/9/1912, p. 4). En 1913 se tiene referencia de las actuaciones del cantaor local Juan Díaz, de la cantaora *Niña de Linares*, del guitarrista Nicolás Domínguez, y de *La Iris*, *La Morucha* y *Morenita de Madrid.*
Salón-teatro Trianon. 1912. 1921.	Tonadilleras, cupletistas, cancionetistas, bailarinas, bailaoras, cante (Juan Breva acompañado por Manuel Gil), cine, equilibristas, circo, teatro. Referencias a "espectáculo culto y moral" con la cupletista de aires andaluces Lili Molina, en 1921 de *La Tempranica* como "la artista predilecta de las señoras", a Emilia Vez como la "verdadera hechicera del canto regional y flamenco por lo fino" quien interpretó fandanguillos de Huelva, malagueñas, cartageneras, bulerías, tarantas, etc., Señala

[20] Como ha investigado José Luis Navarro, Encarna Hurtado, "La Malagueñita" fue la primera bailaora que interpretó una taranta. Publicitada como "bailaora de taranta" en el diario La Época, se anuncia su actuación en Madrid en el Teatro de Novedades el 3 de enero de 1906 (Navarro, 2010: 1). La tenemos en Almería pocos años después, en 1911 (Sevillano, 1996: 192), por lo que suponemos que puede haber bailado "por taranta", el estilo de cante almeriense. Sorprende, en este caso, que el gacetillero no comentara esta novedad coreográfica, o que no se enterara de lo que estaba viendo y escuchando.

	Antonio Sevillano que es la única referencia al estilo almeriense de taranta, con la del *Cojo de Málaga* en el Salón Victoria, en todo el repertorio reseñado por la prensa almeriense (2020: 213). Podemos deducir con ello que la identificación del cante "por taranta" con Almería no se produjo en este periodo, sino posteriormente, y que el flamenco en Almería capital no generó identidades locales en la época de los cafés cantantes en los que, por lo reseñado, no se interpretaban cantes mineros.
Salón Ideal. Segunda década siglo XX. 1916.	"Espectáculos teatrales y de varietés finos, propios para señoras y niños". 1916. "Debut de la eminente cantante española la `Niña de los Peines´, el de la notable cancionetista y bailarina Emelina Torres y el notabilísimo profesor de guitarra, único en España, el Habichuela, se suspenden por varios días las funciones de cine."Programa del sábado 26 de agosto de 1916. Función para hoy: Primera sección-. Después de los fuegos artificiales: Primero-. Sinfonía; Segundo-. 2000 metros de chistosas películas; Tercero-. Debut de la notable cancionetista y bailarina a transformación Emelina Torres; Cuarto-. Debut de la reina del cante "cañi", única en España, "la Niña de los Peines", y del notabilísimo profesor de guitarra, "el Habichuela". Segunda sección-. A las once de la noche Primera-. Sinfonía; Segunda-. 3000 metros de películas diferentes a la primera sección; Tercera-. Variadas canciones y bailes por Emelina Torres; Cuarta-. La sin rival cantante de flamenco "la Niña de los Peines" y su tocador de guitarra, "el Habichuela". Precios: preferencia 70 céntimos; general 30 céntimos. Juan Breva se añade el tercer día después en el cartel, solo para dos noches, reemplazado por la bailarina Pepita González. ´´Ultima función, el 6 de septiembre, en honor al diestro José Gómez "Gallito" será la última actuación de Pastora Pavón en esta fecha. Cierra a finales de 1916, estableciéndose en su solar un circo ecuestre.
Café Imperial. 1916. ¿? siglo XX.	Dedicado principalmente a varietés. Inversión del dueño, el comerciante Pedro Almansa, en las luces, como reclamo publicitario.
Kursal Music Hall. 1916. ¿? siglo XX.	Instalado en el Teatro Apolo. Cuplés y bailes nacionales. Varietés con bailarinas y tonadilleras andaluzas. Cambia luego de nombre, y pasa a ser Teatro Apolo.
Salón Hesperia. 1923. ¿? siglo XX.	Referencias a actuaciones de *La Niña de los Peines*, Dora *La Cordobesa*, Emelina Torres, Encarnita Marzal, Soledad *La Mejorana*, Teresita España, Luisita Quirós, Custodia Romero, Paquita Alcaraz, Ana María Tejada, Teresita Rojas, Amalita del Castillo, la cantaora Pilar Giennense quien se acompañó ella misma con la guitarra, Luisita Esteso quien baila el fandanguillo de Almería, etc. También programó películas de cine y saltadores equilibristas.
Café El Frailito.	Se trata en realidad del Casino Almeriense, ubicado en la plaza de Santo Domingo. Pepe el de la Matrona lo ha llamado "Café del Frailico" o "Café del frailito" por referencia al dueño, lo que ha generado confusión, pensando que era otro local.
Casino de Almería.	Información confusa y no documentada que ha señalado que en su espacio se programó flamenco, dato descartado por Antonio Sevillano Miralles.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Del escenario al estudio de grabación: la guitarra flamenca solista en los espacios performativos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX

DAVID MONGE GARCÍA

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	guitarra flamenca, espacio performativo, registro sonoro.
Keywords:	*flamenco guitar, performative space, sound register*

Cita recomendada:

Monge, David. 2022. "Del escenario al estudio de grabación: la guitarra flamenca solista en los espacios performativos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

DEL ESCENARIO AL ESTUDIO DE GRABACIÓN: LA GUITARRA FLAMENCA SOLISTA EN LOS ESPACIOS PERFORMATIVOS DE FINALES DEL S. XIX Y PRINCIPIOS DEL S.XX

David Monge García

Resumen

Haciendo un repaso de los espacios performativos en que se configuró la guitarra flamenca solista de finales del s. XIX y principios del s. XX, hemos de referirnos tanto al lugar geográfico y físico en que se desarrollaron los eventos públicos como a los espacios privados del hogar o las reuniones íntimas. Estos eventos instrumentales se dieron tanto en los cafés cantantes, donde la guitarra solista aparecía a modo de intermedio instrumental entre los diferentes números de los espectáculos de cante y baile flamenco, como en los grandes teatros y salas de conciertos, reservados generalmente a formatos de música de cámara y orquestales.

Considerando estos espacios escénicos nos vendrá a la mente un evento público en que se da una actividad artística "unidireccional", del emisor al receptor, sin otra interacción de este con la substancia musical y la obra interpretada que el aplauso o el jaleo. Sin embargo, desde el momento en que la guitarra flamenca entra al estudio de grabación, se da un tipo de interpretación musical particular, condicionada por el espacio, por el registro directo y por el posterior consumo en el ámbito doméstico. Aunque haya una diferencia en el entorno, en el caso de las primeras grabaciones de guitarra flamenca solista, el contenido musical o el repertorio interpretado debió de ser similar al que el guitarrista pudiera realizar ante el público. Si bien la obra vendrá determinada por la posible repetición de la interpretación hasta un resultado final satisfactorio, por la duración que permitiera el formato de registro o por los sonidos artificiales producidos al grabarlo y al reproducirlo, todavía no se realizaban los añadidos o ediciones de audio que se darán posteriormente.

Palabras clave: guitarra flamenca, espacio performativo, registro sonoro.

Abstract

Making a review of the scenic and performative spaces in which the flamenco soloist guitar of the early s. XX we have to refer both to the physical place in which the live public events took place and to the private spaces of home environment performances. These instrumental events took place both in the singing cafes, where the solo guitar appeared as an instrumental intermission between the different numbers of the flamenco singing and dancing shows; as in large theaters and concert halls generally reserved for chamber and orchestral music formats.

Considering these performative spaces, a public event will come to mind in which there is a "unidirectional" artistic activity (from the sender to the receiver, with no other interaction of the latter with the musical substance and the performed work than applause or commotion). However, from the moment the flamenco guitar enters the recording studio to record sound, we are given another type of musical interpretation in another performative space and a subsequent domestic musical consumption. And this is not so differentiated by the substance, the musical content or the repertoire played (which in the case of the first soloist flamenco guitar recordings is very similar to what the guitarist could perform in front of the public, directly, without additions or audio editions that will be given later), but rather by the type of environment, environment or space in which this musical event takes place and the consequent listening.

Keywords*:* flamenco guitar, performative space, sound register.

El guitarrista flamenco protagonista del espacio performativo

Si los espectáculos de cante y baile flamenco de finales del s. XIX y principios del s. XX gozaban de cierta popularidad en España, tanto en las clases bajas como en las emergentes clases medias y la aristocracia, la guitarra flamenca solista era un formato apenas demandado.[1] Tanto su repertorio como sus modos

[1] Tendremos en cuenta aquí la guitarra flamenca propiamente dicha y no tanto la guitarra de salón de mediados y finales del s. XIX con repertorios que incluían *aires nacionales* y *aires andaluces.* Representantes de esta guitarra de salón como Huerta, Damas, Arcas, Parga y otros, interpretaron también obras solistas incluidas en obras de gran formato o espectáculos de variedades, a modo de transición instrumental. Así mismo interpretaron conciertos solistas completos en diversos espacios escénicos. Por poner algunos ejemplos citaremos los de: Huerta en el Royal Theater de Dublín en 1839 (Suárez-Pajares; Coldwell 2006: 22); Damas en el Teatro

de expresión estaban en proceso de configuración y casi siempre aparecía como interludio o transición instrumental entre las diferentes partes bailadas o cantadas de los espectáculos de los cafés cantantes y teatros.[2] Era el público que frecuentaba estos ambientes quien mejor podía valorar a un guitarrista en sus virtuosismos dentro del género flamenco y, mediante el posterior consenso de los diferentes asistentes, aprobar o no la performance en sí. En relación a este reconocimiento del público hacia la figura del guitarrista, Blas Vega recoge un testimonio que afirma que "los "tocaores" (…) Paco Lucena, Rafael Marín, Bautista Pérez y Manuel López, (…) disfrutaban de grandes simpatías y crédito entre los aficionados del género andaluz (…)" (2006: 127).

El formato instrumental solista cobra significado ante el público en los espacios performativos en que tenían lugar los espectáculos de cante y baile flamencos y en relación con estos formatos escénicos. Esta "significación horizontal" de las representaciones artísticas la apunta Cook refiriéndose a que "las representaciones crean significado en relación con otras representaciones y no solamente en relación con las obras" (2006: 224).[3] Habría que matizar las palabras de Cook y añadir que en este caso es, además, un repertorio de moda y no otro el que implica el significado y el éxito: este repertorio solista de *aires nacionales* y *andaluces*, en relación a los espectáculos de baile y cante, es el que demanda el público aficionado. De esta manera vemos cómo "en el Café del Recreo (…) la concurrencia fue numerosa y muchos los aplausos y los jaleos. Los cantadores y bailadores fueron muy obsequiados, y el Niño de Lucena recibió muchas muestras de aprobación, y le pidieron tocara solo algunas piezas" (*Diario de Córdoba*, 22/10/1878: 2). Décadas después, también en Córdoba, y a petición del público, Luís Yance ofreció un corto recital de tres piezas:

Variedades de Madrid en 1857 (Monge 2020: 21); Arcas en el Salón del Conservatorio de Madrid en 1862 (Suárez-Pajares; Rioja 1996: 73); Parga en el Casino Nacional de Jerez en 1895 (*El Guadalete*, 23/2/1895). Para ampliar información sobre estos guitarristas, véase Suárez-Pajares y Rioja 1995.

[2] Blas Vega hace una amplia descripción de los ambientes de los cafés cantantes madrileños y sevillanos: el tipo de público asistente, la iluminación, la escenografía, la distribución interior de los locales, las dimensiones del escenario, etc. La aparición de la guitarra a modo de interludio instrumental aparece en un espectáculo flamenco del Café de la Bolsa: "Bolsa: (…) a las nueve. Canto y baile flamenco. Intermedios de bandurrias y guitarras". *El Imparcial,* 26/5/1881 (2006: 117).

[3] "Performances create meaning in relation to other performances, and not just in relation to works" (Cook 2013: 224)

> El público del Salón de San Lorenzo, en donde actúa el artista [Yance] acompañando a varios "cantaores", deseaba escucharlo (…). Unas guajiras populares, una fantasía morisca de la que es autor el propio concertista, y unos tangos, entre ellos el del anticuario, constituyeron el programa del improvisado concierto (*La Voz. Diario gráfico*. Córdoba, 19/8/1925: 4).

Así mismo, según relata Gamboa acerca del espectáculo de La Argentinita en el Playhouse-Barrymore de Nueva York en 1930:

> […] todo induce a pensar que antes que de verdaderos recitales de Yance, estemos ante un inesperado protagonismo del guitarrista, un lapso de gloria dentro del espectáculo de Argentinita. […] Luís Yance se vio obligado, según costumbre, por el público a repetir una y otra vez sus solos de guitarra (Gamboa 2017: 136-137).

En el momento en que el guitarrista aparece en escena "a solo", se diferencia y se hace notar, cobrando protagonismo. Un repertorio cargado de virtuosismo,[4] en que se hace un alarde interpretativo a base de efectismos de técnica instrumental, capta la atención del público que se encuentra en la sala. Desde este punto de vista del protagonismo del intérprete en una significación del sujeto a través del virtuosismo, Bauman apunta:

> Entiendo la performance como un modo de exhibición comunicativa, en la que, en efecto, el intérprete indica a la audiencia "¡oye, mírame! ¡Estoy preparado! Mira con qué habilidad y eficacia me expreso". Es decir, la interpretación consiste en asumir una responsabilidad ante una audiencia mediante un despliegue de virtuosismo comunicativo (Bauman 2004: 9).[5]

Este "virtuosismo comunicativo" y el consecuente sentimiento de responsabilidad escénica, lo asumen los guitarristas flamencos a finales del s. XIX con personalidades como las de Paco de Lucena y Paco el Barbero, pioneros del concertismo. Francisco Díaz, alias Paco de Lucena, actuó en el

[4] Para Suárez-Pajares el origen de este virtuosismo guitarrístico está en los "usos populares de la guitarra y, sobre todo, en la guitarra popular andaluza o flamenca" (2003: 521) y viene determinado por las técnicas utilizadas, que configuran parte del repertorio solista de la guitarra española de mediados del s. XIX y principios del s. XX.

[5] "I understand performance as a mode of communicative display, in which the performer signals to an audience, in effect, "hey, look at me! I'm on! watch how skillfully and effectively I express myself." That is to say, performance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity" (Bauman 2004: 9)

Café del Gran Capitán en la noche del 16 de marzo de 1879 con un repertorio exclusivo de *aires andaluces* de soleares, seguidillas, malagueñas, rosa, etc. (*Diario de Córdoba*, 16/9/1879: 3) (pensemos en este ambiente de café, donde se servían bebidas y comidas, que en esta época no había luz eléctrica y que la escasa iluminación del espacio generaría un ambiente algo lúgubre, propicio para la escucha y la ensoñación).

Los espacios escénicos en que tuvieron lugar estos conciertos, variaron de los cafés a los salones y teatros, teniendo cabida la guitarra flamenca en los más diversos ambientes: quince años después de la anterior noticia, el de Lucena, se destaca entre los artistas que participan en el teatro de la Galerie Vivienne de París en noviembre de 1894, dentro de un espectáculo de variedades con diversos géneros artísticos, desde poesía hasta música. No aparece Díaz en París dentro de espectáculos flamencos, con público aficionado al repertorio de *aires andaluces*, sino ante un auditorio francés heterogéneo y, de nuevo, a modo de paréntesis instrumental. Podemos leer en la prensa francesa: "Entre los intermedios musicales ponemos a parte un guitarrista, el señor Francisco Díaz, que ha demostrado el más brillante virtuosismo en la Roseá [¿la rosa?] y un curioso popurrí de aires nacionales españoles"[6].

Desde el momento en que este repertorio es demandado por el público, se pone de manifiesto un valor positivo por el que pagar una entrada, por el que invertir un tiempo y por lo que vale la pena desplazarse a un teatro o una sala de conciertos. El repertorio y la forma en que interpretan a dúo los guitarristas Amalio Cuenca y Miguel Borrull Castelló en el Music Hall de Madrid, entusiasman a los asistentes. La opinión pública y la prensa otorgan un juicio de valor positivo al espectáculo:

> Music-Hall. El debut de los notables concertistas de guitarra Sres. Cuenca y Borrull, se verificó anoche con éxito completo. (…) En las variaciones de soleares, tangos y guajiras que tocaron anoche, fueron ambos concertistas muy aplaudidos y jaleados con entusiastas oles por la concurrencia, entre la que había numerosos

[6] "Parmi les intermèdes musicaux mettons à part un guitariste, M. Francisco Diaz, qui a fait preuve de la plus brillante virtuosité dans la Roséa et un curieux pot-pourri des airs nationaux espagnols". *Le Siècle*, Nº 21515, 28/11/1894: 4.

> amateurs de la "música flamenca". Este nuevo atractivo llevará mucha gente al Music-Hall (*El Imparcial*, 1/12/1898: 3).

Esta notabilidad de los dos concertistas ante una concurrencia heterogénea con numerosos aficionados al género y la positiva reacción del público mediante aplausos, jaleos y oles, determinó el éxito del evento, que se augura como un atractivo destacado de entre los otros números de variedades del espectáculo para atraer al público a este espacio escénico. Los amateurs de la música flamenca configuran el principal tipo de asistentes que acude a estos espectáculos, existiendo una íntima relación entre el "tipo de público" y el "espacio performativo". Desde la posición que ocupa cada individuo, a más o menos distancia del escenario y del punto de emisión de sonido, se va formando una visión subjetiva individualizada de la performance y al mismo tiempo se otorga una aprobación colectiva en el momento del aplauso común.[7] Este positivismo en la recepción del espectáculo y esta aparición sin igual en el espacio performativo, la considera Debord en los años 60 del s. XX:

> El espectáculo aparece como un positivismo enorme, indiscutible e inaccesible. No dice más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud que exige por principio es la aceptación pasiva, que de hecho ya ha obtenido por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia (Debord, 1967: 14).[8]

La "aceptación pasiva" a la que se refiere Debord, la podemos matizar en algunos ambientes del flamenco y convertirla, debido al entusiasmo causado, en cierta interacción de los asistentes con el hecho performativo, propiciando una "práctica popular como experiencia socializada, sea individual o colectiva en su ejecución" (Cruces 2003: 28). De hecho, como recoge Blas Vega, en los espacios performativos de los cafés cantantes, se daban situaciones en las que, "a cada verso era interrumpida la cantaora por una salva de aplausos" (2006:

[7] Ver la concepción de Leibniz sobre la figura del espectador tal y como la apunta Brejzek: "The spectator's gaze is individualistic and dynamic and the notion of the 'scenographic' acts to support his metaphor of looking upon the world as watching a performance that is constructed from multiple perspectives yet forming one entity" (2015: 23).

[8] "Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaître". L´attitude qu´il exige par principe est cette acceptation passive qu´il a déjà en fait obtenu para sa manière d´apparaître sans réplique, par son monopole de l´aparence". (Debord 1967: 14).

232); incluso el mismo público incitaba a alguno de los asistentes a subirse al tablado "¡que baile Regúlez! (…) mis amigos hacíanme ver la conveniencia (…) de que me encaramase al tablado y me diera allí *cuatro pataítas*" (2006: 127). Los espacios públicos en que se ponían en escena los cuadros flamencos de cante y baile (cafés cantantes, salones, teatros) se adaptaban al formato del espectáculo y su número de integrantes, siendo a veces lugares exiguos para la cantidad de intérpretes que participaban y por el numeroso público que asistía a los eventos.[9] El formato de guitarra solista nunca precisó de un espacio performativo amplio debido a lo estático del artista en escena, bastando una silla para este tipo de performance. Así mismo, el propio volumen, la sonoridad y los matices interpretativos del instrumento, condicionaron el tipo de sala adecuada para su escucha.[10] Como hemos señalado en otro lugar, el formato de guitarra solista adolecía de bajo volumen desde tiempos atrás y, así, el público y la prensa se quejaban en relación a un concierto de Tomás Damas en 1845 "en un salón se podrá juzgar su habilidad, pero en un teatro no se le oye" (Monge 2020: 20).

Este formato flamenco solista comenzó a darse paralelo al de la guitarra de salón, que aparecía en espacios íntimos y más bien reducidos, bien fueran privados o públicos previo pago de una entrada. A medida que este formato y su repertorio eran más demandados, se debía elegir las salas y auditorios en relación a las expectativas creadas de posible afluencia de público. No será hasta la aparición de los micrófonos eléctricos y los equipos de sonido PA cuando comience a disfrutarse verdaderamente de este formato en espacios escénicos grandes.[11] La relación "cantidad de público" vs. "espacio performativo"

[9] Hay buena cantidad de imágenes de cafés cantantes de finales del s. XIX que así lo demuestran. Ver al respecto las fotografías del Café el Imparcial que aparecen en Blas Vega (2006: 130 y 147), donde podemos ver a los artistas unos pegados a otros en un reducido espacio performativo.

[10] Cabe señalar la preocupación de los guitarreros por conseguir instrumentos más sonoros que pudieran satisfacer las demandas de un mayor volumen por parte del público y, así, equiparar la guitarra a otros instrumentos con mayor proyección. Los aportes organológicos de Antonio de Torres (en particular los relativos a la tapa armónica) determinaron las características sonoras del instrumento actual, el cual, se adaptó mejor, en parte, a los diferentes espacios escénicos. Al respecto, Julian Bream señala que "(…) se han introducido innovaciones técnicas en un esfuerzo por crear un instrumento de respuesta más equitativa y mayor sonoridad" ("(…) technical innovations have been introduced in an effort to create an instrument of more equal response and greater sonority", Romanillos 1987: 9).

[11] Tras las pruebas experimentales con Magnavox en 1915 o el discurso público del presidente de EE.UU., Wilson, en 1919, será a partir de los años 30 cuando comience a generalizarse la

van de la mano y se condicionan mutuamente (no digamos ya desde el punto de vista acústico, que influye desde el momento en que los cuerpos absorben volumen sonoro). En este sentido, estando programado para el 30 de octubre de 1936 un recital de Ramón Montoya en la Salle Chopin de París, hubo que cambiar el emplazamiento a la, más grande, sala Pleyel debido a la afluencia de público, que superó todas las expectativas. Un periódico francés así lo plasmó:

> Ha sucedido algo poco habitual, con motivo del recital de Ramón Montoya. Este célebre guitarrista español debía realizar su concierto en la sala Chopin. ¡Y bueno! En el último momento hubieron de abrirse las puertas de la gran sala Pleyel, tal era la afluencia de público que se presentó en el lugar (*Excelsior* Nº9458, 5/11/1936: 6).[12]

En este caso del protagonismo de Montoya, el espacio performativo era realmente grande para un instrumento como la guitarra solista, con una sonoridad limitada en comparación con otros instrumentos. Otro periódico francés apuntaba que, a pesar de la gran afluencia de público a este evento, el concierto se realizó “en un marco obviamente demasiado grande para un recital de guitarra” (*Le Jour*, 3/11/1936: 7).[13] Desconocemos si para este concierto se utilizaron equipos de sonido que amplificaran la onda sonora, aunque por las críticas periodísticas intuimos que no se usaron. Aún con todo, la sala Pleyel ya contaba con diseños acústicos innovadores, puestos en marcha desde los años 20.[14] La interacción del público en la performance misma se dio de forma natural, situación similar a la que se daba en los entornos tradicionales de los espectáculos flamencos, pues

utilización de equipos de sonido para las representaciones musicales en vivo. Para más información respecto a la evolución del sonido en directo, equipo técnico como *loudspeaker*, amplificadores, PA, etc. véase en línea https://pro.harman.com/insights/av/the-history-of-live-sound-part-1/ [Consulta: 18 de noviembre de 2021).

[12] "Il s´est passé, à l´occasion du récital de Ramon Montoya, un événement rare. Cet célèbre guitariste espagnol devait donner son concert salle Chopin. Eh bien! Au dernier moment on dut ouvrir les portes de la grande salle Pleyel, tellement grande était l´afluence qui se pressait au guichet». *Excelsior* Nº9458, 5/11/1936: 6.

[13] "(…) dans un cadre manifestement trop grand pour un récital de guitare". *Le Jour,* 3/11/1936: 7.

[14] Para más información sobre la acústica de esta sala de conciertos, véase Barron (2010: 92 y ss).

> numerosos españoles estaban presentes, creando la atmósfera vibrante de este entrañable país, manifestando mediante entusiastas exclamaciones, pronunciando incluso durante la ejecución de los fragmentos, sus sentimientos de admiración (*L´Art Musical*, 13/11/1936: 138)[15]

Si bien este concierto de Montoya como concertista es anecdótico, es pionero en cuanto a la elaboración de un repertorio suficientemente amplio como para ofrecer un espectáculo exclusivo de piezas flamencas, con un programa de concierto premeditado que forma parte esencial de la performance misma. Respecto a este programa de concierto y según señala San Cristobal (2018: 212), Milton Singer fue uno de los primeros en abordar bajo el término *cultural performaces* situaciones tales como conciertos. Para Singer (1955), toda performance cultural posee ciertas características: un inicio y un final, un programa de actividades organizado, un grupo de *performers*, una audiencia, un lugar y una ocasión de performance. Pero, como venimos apuntando, no está constituido el repertorio de los conciertos de guitarra flamenca, en sus orígenes, por un basto número de piezas que cubre un largo espacio de tiempo, sino que los primeros recitales (hasta el comentado de Montoya) son de pocas obras. Así seguirán siendo, hasta que Sabicas,[16] Carlos Montoya o Escudero comiencen a realizar repetidos recitales completos con tantas obras como para completar una sesión de performance.

Vemos pues que los ambientes y los espacios escénicos nacionales e internacionales fueron tan variados como los tipos de espectáculos con que compartían cartel los guitarristas flamencos solistas, quienes, casi siempre, aparecían en los intermedios o a petición del público y, de forma anecdótica, ofreciendo un único espectáculo programado en una sesión. A continuación mostramos una relación de artistas y de algunos espacios performativos en los que actuaron con repertorio solista en las últimas décadas del s. XIX y las primeras del s. XX:

---

[15] "(…) de nombreux espagnols étaient-ils présents, créant l´atmosphère si vibrante de cet attachant pays, manifestant par des exclamations enthousiastes, proferées même pendant l´exécution des morceaux, leurs sentiments admiratifs". *L´Art Musical,* 13/11/1936: 138.

[16] Para Norberto Torres, Sabicas “parece haber sido el primer “tocaor” que se dedicó íntegramente a una carrera de concertista. (…) Como guitarrista consagrado plenamente a una carrera de concertista de guitarra flamenca, sus aportaciones son claves en el diseño internacional de este tipo de actividad” (Torres 2005: 70).

GUITARRISTA	FECHA (a.m.d) - ESPACIO PERFORMATIVO	FUENTE
Paco de Lucena	- 1879/03/16 - Café Gran Capitán (Córdoba) - 1894/10/31 - Liceo Rius (Madrid) - 1894/11/28 - Salle galerie Vivienne (París)	- *Diario de Córdoba*, 16/3/1939: 3 - *El Imparcial,* 30/10/1894: 3 - *Le Siècle*, 28/11/1894: 4
Paco el Barbero	- 1884/12/25 - Café del Centro (Jerez)	- *El Guadalete*, 25/12/1884: 2
Miguel Borrull Castelló	- 1898/11/30 - Casino Music Hall (Madrid) - 1908/08/17 - Salón Novedades (Madrid)	- *El Imparcial*, 1/12/1898: 3 - *El Pueblo*, 17/8/1908
Amalio Cuenca	- 1898/11/30 - Casino Music Hall (Madrid) - 1905/04/07 - Teatro Principal (México D.F.) - 1910/12/09 - Théâtre Antoine (París) - 1912/05/08 - La Feria, sala-restaurante (París) - 1928/04/26 - Grande Salle Pleyel (París) - 1928/05/24 - Gran Teatro Liceo (Barcelona)	- *El Imparcial*, 1/12/1898: 3 - *El Correo español*, 8/4/1905: 2 - *Comoedia*, 9/12/1910: 1 - *Le Figaro*, 7/5/1912 - *Comoedia*, 26/4/1928: 6 - Programa de mano, 24/5/1928
Salvador Ballesteros	- 1915/04/10 - Círculo Instructivo Ferroviario (Valencia)	- *La Correspondencia de Valencia*, 11/4/1915: 2
Adela Cubas	- 1910/07/04 - Teatro Gayarre (Barcelona)	- *La Correspondencia de España,* 4/7/1910 (leída en https://www.flamencasporderecho.com/adela-cubas-i/)
Ramón Montoya	- 1928/05/27 - Teatro de la Comedia (Madrid) - 1935/01/20 - Cinema Europa (Madrid) - 1936/09/07 - Casino Municipal (Biarritz) - 1936/10/30 - Grande Salle Pleyel (París) - 1937/02/28 - Piccadilly Theatre (Londres) - 1937/04/12 - Opéra-Comique (París) - 1937/03/04? - Palais des Beaux Arts (Bruselas)	- *La Nación,* 28/5/1928: 10 - *La Tierra*, 19/1/1935: 3 - *Gazette de Biarritz*, 8/9/1936: 2 - *Excelsior*, 5/11/1936: 6 - *L´Echo de Paris*, 31/3/1937: 4 - *L´Echo de Paris*, 31/3/1937: 4 - *La Meuse*, 5/3/1937: 6
Luís Yance	- 1925/08/18 - Salón de San Lorenzo (Córdoba) - 1925/10/27? - Teatro Circo (Cartagena) - 1930/03?/? - Barrymore Theatre (Nueva York) - 1931/04/15 - Circo Barcelonés (Barcelona) - 1931/11/22 - Central Cinema (Murcia) - 1931/10/15 - Teatro Jovellanos (Oviedo) - 1934/05/20 - Teatro Isabel la Católica (Granada)	- *La Voz,* 19/8/1925: 4 - *El Eco de Cartagena*, 27?/10/1925: 1 - Gamboa, 2017: 136 - *El Diluvio*, 14/4/1935: 5 - *El Liberal*, 19/11/1931: 2 - *La Voz de Asturias*, 15/10/1931: 2 - *El Defensor de Granada*, 20/5/1934: 2
Sabicas	- 1932/02/24 - Teatro Callao (Madrid)	*Diario de la República* 25/2/32: 4

El espacio performativo para el registro sonoro

Tradicionalmente, y según Thompson, podemos clasificar dos tipos de espacios performativos y dos tipos de audiencia convencionales para la interpretación musical y su disfrute: “la música pública existía en las salas de conciertos, donde las multitudes se reunían para escuchar las actuaciones de extraños talentosos. La música privada fue creada dentro del hogar, por un miembro de la familia o un amigo” (1995: 138).[17] Sin embargo, con el devenir de la tecnología y el registro sonoro, hay un cambio de paradigma. Si el baile y el cante flamencos, su puesta en escena, su vestuario, su lenguaje gestual y su significación semántica, generaban un tipo de espectáculo presencial con una gran carga emocional y social “in situ”; el registro sonoro propiciará un consumo de lo exclusivamente musical, tanto en su faceta vocal como instrumental. Si el guitarrista quedaba en segundo plano en los espectáculos de cante y baile, como acompañamiento fundamental, si se le retrataba junto a los más reconocidos artistas pero no se le reconocía ni se le daba la suficiente importancia, tanto en la publicidad como en la crítica, es ahora protagonista del mercado discográfico.

Desde el momento en que hay una inquietud y determinación para registrar los diferentes formatos y repertorios, en nuestro caso los de la guitarra flamenca solista, y desde que aparece la mercantilización de los registros sonoros, se da un nuevo espacio performativo diferente al de las salas de espectáculos públicos y privados: el estudio de grabación. A su vez, “la cuarta pared” de la sala de conciertos, formada por un número indeterminado de oyentes, es sustituida por un receptor acústico de un fonógrafo o gramófono, una bocina o un micrófono eléctrico colocados a una corta distancia del instrumento.[18] De este modo, los “extraños talentosos” a los que se refiere Thompson, pasan a formar parte de la cotidianeidad del hogar. Era este uno de los principales atractivos con los que se promocionaban en los periódicos los registros de aquellos reconocidos artistas.

[17] "Public music existed in concert halls, where crowds gathered to hear the performances of gifted strangers. Private music was created within the home, by a family member or friend" (Thompson 1995 :138).

[18] Para más detalles sobre el proceso de grabación, el funcionamiento de las máquinas registradoras, la colocación de los músicos frente a las bocinas, etc. véase en línea https://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html [Consulta: 21 de octubre de 2021).

La firma Homophon, para quien grabara el guitarrista Amalio Cuenca en 1908, publicitaba sus registros y aparatos de la siguiente manera:

> El mejor disco del mundo sonoro, claro y vibrante, el disco Homophone aporta el sonido justo y la expresión natural de la voz humana. Destacado entre los demás, ¡devuelve con maravillosa flexibilidad la emoción artística trasmitida por el artista a la eterna placa! Escuchar el disco Homophone es tener delante de uno mismo al artista o la orquesta (*Le Matin*, 4/1/1907 : 6).[19]

Este hecho y la "cosificación del artista" han planteado no pocas dudas acerca del valor de la reproducción técnica de la obra de arte: "el valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual" (Benjamin 2003: 51-52). A pesar de que, en un principio, la reproducción de un hecho musical real no la podamos considerar como una performance, ¿podemos entonces considerar esta interpretación musical delante de una bocina de fonógrafo o de un gramófono como una performance, como un ritual llevado a cabo por el músico?, ¿es el estudio de grabación un espacio performativo en que también se desarrolló la guitarra flamenca solista con un ritual distinto al de los espacios performativos habituales de los cafés y teatros?. San Cristobal señala que, para Auslander, "el registro de una performance constituye un acto performativo, ya que documentar un evento como performance es lo que le permite constituirse como tal" (San Cristóbal 2018: 218).

A nuestro parecer, y por la similitud en la interpretación de la guitarra flamenca solista delante de un auditorio que delante de un gramófono, la performance en sí es de características interpretativas muy similares. Habría que señalar que, en cierta medida, hay restricciones temporales para adecuar la obra interpretada al formato de registro. Esto constriñe al intérprete en su libertad y en dar rienda suelta a sus variaciones o partes improvisadas (que tanto pueden servir a la guitarra flamenca), pudiendo alargar o acortar la pieza en relación a la atención o respuesta del público. Así mismo, en el estudio, se pueden realizar tantas tomas y registros como el equipo de grabación o el artista consideren

[19] "Le meilleur disque du monde sonore, clair et vibrant, le disque homophone donne le ton juste et l´expression naturelle de la voix humaine. Admirable entre tous, il rende avec une souplesse merveilleuse le frisson d´art communiqué par l´artiste à la plaque éternelle! Écouter le disque Homophone c´est avoir l´artiste et l´orchestre devant soi". *Le Matin*, 4/1/1907: 6.

hasta que el resultado final sea satisfactorio. En este sentido, una exposición puntual y efímera frente al público, no podrá evitar ciertos fallos o incorrecciones interpretativas y conllevará otro tipo de responsabilidad frente a la crítica, a diferencia de un registro sonoro. Pero en relación a lo que supone una performance en sí, San Cristóbal señala que "la performance no se define necesariamente por su carácter efímero, sino que es el acto de concebir y producir una performance como tal lo que garantiza su estatus, aun cuando se trate de una puesta en escena sin público" (2018: 219).

Si bien se ha considerado la performance como un acto público en que varios actores mantienen una interacción verbal, musical, dancística, teatral, etc. no debemos desestimar el acto performativo de estudio. En este sentido, Auslander considera que "la documentación no genera simplemente imágenes-enunciados que describen una actuación autónoma y afirman lo que ocurrió: produce un evento como una actuación (…) y muestra al intérprete como artista" (2006: 5).[20] En el caso de los primeros registros sonoros de guitarra flamenca solista, habría que tratarlos desde un sentido performativo tradicional, en el que el intérprete-compositor ejecuta la pieza y se registra tal y como es interpretada en el momento, con sus partes improvisadas, alternando rasgueados y variaciones, sin posteriores añadidos o ediciones, cortes, efectos, etc. Con los fonógrafos y los cilindros de cera no se podían realizar copias, a no ser que se pusieran varios en funcionamiento para la misma interpretación (podemos imaginar al intérprete con varias bocinas enfrente). Posteriormente y en formatos de gramófono, que permitían el copiado mecánico, se reproducirá la misma obra múltiples veces.[21]

[20] "Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and, (…), the performer as 'artist'" (Auslander 2006: 5)

[21] "Las grabaciones se hacían de forma mecánica, una a una. El cilindro tenía el enorme inconveniente de no permitir un sistema de copiado, por lo que cada cilindro era único e irrepetible. En los mejores casos, a los cantaores se les situaba delante de una serie de bocinas de otros tantos fonógrafos para impresionar a la vez varios cilindros. En 1889 nos llega el gramófono con sus discos monofaciales, que ya admiten el duplicado" (Gamboa 2005: 389).

Registros sonoros y performances como fuentes primarias

Si las fuentes musicales escritas (partituras) fueron de vital importancia para la dinamización y divulgación de las obras de guitarra solista durante todo el s. XIX,[22] son los registros sonoros las principales fuentes en que los guitarristas flamencos plasmaron y plasman su música.[23] Tenemos que diferenciar aquí la obra musical en tanto que composición "perfecta" y completa impresa en un papel, de la obra musical sonora grabada, en la que la "composición", se ve condicionada por no pocos recursos y materiales del campo de la improvisación. Esta improvisación debemos entenderla como la contempla Hatten:

> La improvisación artística (...) es así valorada por su base en una competencia estilística que presupone principios básicos y un repertorio variado de realizaciones estratégicas de esos principios, manifestados como patrones familiares (por ejemplo, fórmulas armónicas), esquemas formales o incluso géneros expresivos. Para la improvisación artística, incluso las obras previamente compuestas, muchas funcionan como esqueletos estructurales (en casos de variaciones improvisadas) o como fuentes intertextuales de significado (en casos de citas o alusiones) (Hatten 2009: 281-282).[24]

Es a finales del s. XIX y principios del s. XX cuando la guitarra flamenca "a solo" comienza a grabarse en cilindros y discos, mediante formas cercanas a la improvisación.[25] Los pioneros en estas lides, Miguel Borrull Castellón (grabaciones para Hijos de Blas Cuesta, Valencia 1898) y Amalio Cuenca, nos ofrecen registros sonoros de malagueñas, soleares, guajiras, granadinas, tangos

---

[22] Como señala Suárez-Pajares "(…) la guitarra era - o se convirtió- en negocio (o se descubrió como tal), por lo menos en el entorno de Madrid, donde había una demanda localizada de música para esa guitarra, y los libreros más importantes del momento, dedicaron sus tiendas a la comercialización organizada de estas obras" (1995: 327).

[23] No es hasta la segunda mitad del s. XX que se comienzan a hacer transcripciones de las grabaciones de guitarra flamenca solista, siendo el disco el formato por antonomasia en que quedan registradas las obras de los guitarristas compositores y la fuente principal para aficionados y transcriptores. (Para ampliar información sobre transcripción de registros sonoros, véase Monge 2021).

[24] "Artistic improvisation (…) is thus valued for its grounding in a *stylistic competency* that presupposes basic principles and a bast repertoire of strategic realizations of those principles, manifested as familiar patterns (e.g., harmonic formulae), formal schemes, or even expressive genres. For artistic improvisation, even previously composed works many function as structural skeletons (in cases of improvised variations) or as intertextual sources of meaning (in cases of quotations or allusions)". (Hatten 2009: 281-282).

[25] Como hemos señalado en otro lugar, en el "'periodo de configuración' del repertorio de concierto de la guitarra flamenca solista, las obras y composiciones grabadas tenían un carácter de "retal", en el que las *variaciones* se alternaban con fragmentos rasgueados y el *paseo*". (Monge 2021: 83).

y otros estilos. De estas primeras grabaciones hemos podido escuchar las de Cuenca de 1908 (Homophon ¿París?) y 1909 (Edison Amberol, Nueva York). No es difícil imaginar el acto performativo del guitarrista delante de los receptores de ondas sonoras con que contaban el fonógrafo y el gramófono de registro. Es este un espacio performativo diferente al que se pueda dar en una sala de conciertos, en que la presión del público, el espacio escénico y todo lo que conlleva (preparativos, viajes, divulgación y propaganda del concierto, salida a escena, crítica, opinión pública, etc.), se ve sustituida por un estudio y equipo de grabación, además de un personal de asesoramiento y técnicos que ponen en funcionamiento el mecanismo del fonógrafo o del gramófono para comenzar y terminar la grabación.[26]

El espacio performativo en que se sucedieron las grabaciones debía estar acondicionado para la buena señal sonora y tanto los estudios de acústica como el trabajo de los ingenieros de sonido era una constante dentro del mundo de la música. Además, estos primeros registros condicionaban la duración y extensión de las obras-composiciones, restringiéndose a lo que el soporte permitiera (los cilindros de Edison Amberol que impresionó Cuenca, permitían grabaciones de 4 minutos frente a las de 3 minutos aproximados de las placas de 78 rpm.). Así mismo, los primeros registros se realizaban de una forma interpretativa convencional, natural y sin pausas, es decir, la obra musical estaba condicionada por el estado del guitarrista, por sus condiciones físicas y mentales del momento, con la presión que el estudio de grabación pueda suponer.

Esta época de grabación temprana conllevaba cierta problemática en el proceso de registro, pues “como no existía la posibilidad de mezclar pistas, ni de sustituir fragmentos, cualquier error de ejecución obligaba a repetir la pieza entera” (Mora 2020). Respecto a las grabaciones que Cuenca realizó para Edison en Nueva York en 1909, Mora señala las particularidades que conllevaba la grabación de la guitarra, la cual “sigue siendo un instrumento complicado de grabar. A diferencia del golpe metálico del banyo, el sonido dulce que ofrece una

[26] Para más detalles sobre el ambiente en que se realizaron los registros de Cuenca para Edison en Nueva York, es muy ilustrativa la entrada del blog de Mora, *Primeras grabaciones flamencas en Nueva York (I): el estudio de grabación*, donde el autor da detalles de las instalaciones de los estudios, salas de ensayo y grabación, ingenieros, etc. Véase en línea https://cadaverparaiso.wordpress.com/2020/04/07/primeras-grabaciones-flamencas-en-nueva-york-i-el-estudio-de-grabacion/ [Consulta: 1 de noviembre de 2021].

cuerda de tripa exige que el instrumento se coloque muy cerca de la bocina" (Mora 2020) Este proceder sería una de las dos maneras que contempla Eisenberg para hacer que una grabación se asemeje a lo natural y suene "vivo": "una es la grabación en vivo, que a veces transmite un sentido real de la ocasión, a través de la espontaneidad de la creación musical y a través de accidentes de ambiente" (Eisenberg 2005: 92).[27]

De este modo, en los primeros registros podemos apreciar ciertos "errores" en la interpretación, que dotan a las grabaciones de esa espontaneidad, naturalidad y no poca humanidad que caracteriza a las actuaciones en directo, aunque obviamente con ruidos artificiales causados por el reproductor de sonido y finalmente, alterados en cierta medida del sonido real que un auditorio puede recibir en una sala de conciertos en un directo. A pesar de todo, las compañías discográficas estaban empeñadas en demostrar que sus registros sonoros eran fieles a la interpretación auténtica y natural. Para estas demostraciones, Edison lanzó una campaña experimental de marketing en la que hacía coincidir la interpretación de un artista de renombre con una reproducción de su fonógrafo demostrando al público la calidad de sus aparatos y soportes de registro:

> El nuevo Edison. "El fonógrafo con alma". Son sólo dos formas en las que puede familiarizarse completamente y apreciar verdaderamente la voz de un gran artista o la interpretación de un instrumento. La primera forma es escucharlo cantar o tocar. La segunda forma es escuchar la recreación de su voz, o interpretación instrumental, en el nuevo Edison. Ninguna máquina parlante es lo suficientemente realista en su reproducción de la actuación de un artista como para darte una verdadera concepción (*The Wheeling Intelligencer* LXV (68), 11/9/1916: 9).[28]

Esta "re-creación" de la voz o del instrumento pretendía "re-emplazar" el espíritu o alma del arte sonoro, de las interpretaciones en directo, aunque sustituyendo la alteridad de "el otro", dígase el intérprete, por una máquina. Incluso más avanzada la cuestión del registro sonoro y pasada casi una década

[27] "One is live recording, which sometimes conveys a real sense of occasion, through the spontaneity of the music-making and through accidents of ambience" (Eisenberg 2005: 92)

[28] "The New Edison. "The phonograph with a soul". They are only tow ways in which you can become fully familiar with and truly appreciative of a great artist´s voice – or instrument performance. The first way is to hear him sing – or play. The second way is to hear the Re-Creation of his voice – or instrumental performance–on the new Edison. No talking machine is sufficiently realistic in his reproduction of an artist´s performance to give you a true conception". *The Wheeling Intelligencer.* Vol. LXV, Nº 68, 11/9/1916: 9.

de estas publicidades, algunos artistas seguían mostrando su insatisfacción con el resultado de sus grabaciones, imaginamos que debido a las imperfecciones técnicas. Las primeras grabaciones que realizó Andrés Segovia en La Habana en 1923 no fueron de su agrado y hubo que esperar a 1928 para que las críticas periodísticas fueran positivas para unos registros de guitarra solista (Domínguez 2015: 210-211). En una reseña de la revista *The Gramophon*, un crítico musical describió sus impresiones al escuchar esta grabación que Segovia realizó con una guitarra de palisandro del taller de Manuel Ramírez (aparentemente construida por el guitarrero Santos Hernández) de 1912, en mayo de 1928:

> El disco H. M. V. del guitarrista español Andrés Segovia (D. 1305, 12 in, 6s. 6d.) es de lo más entretenido y completo y me parece la más perfecta grabación de cualquier instrumento que yo haya podido escuchar. He sentido como si hubiera estado sentado al lado del artista y, animado por la perfecta impresión que recibían mis oídos, pudiera percibir la interpretación mucho más claramente de lo que había podido hasta entonces (*La Guitarra Española. Catálogo de la exposición* 1993: 167).

El oyente resulta así un receptor no mucho más alejado de la performance en cuanto a objeto sonoro y hecho musical, sino en cuanto a evento social. Así mismo el lugar performativo se desplaza al entorno doméstico del hogar, donde la siempre íntima música de una guitarra puede sonar una y otra vez. Con el paso del tiempo los estudios de grabación y las técnicas de registro fueron perfeccionándose, logrando resultados cada vez más satisfactorios tanto para las audiencias y críticas como para los mismos artistas, que vieron en los registros una importante forma de publicidad y de mercado.

A partir de mediados de los años 20, y debido a las nuevas condiciones de grabación eléctrica que se empezaron a implementar, los estudios de grabación variaron ligeramente, tanto en la forma, como en el procedimiento del registro. Todo ello condicionó la interacción entre intérprete y los técnicos del estudio. A su vez “el micrófono permitía mayor libertad de movimiento y disminuía las tediosas y exigentes condiciones de grabación”[29] (Schmit 2013: 42) que se daban delante de las bocinas utilizadas en la grabación acústica. De este modo:

[29] "(…) the microphone allowed more freedom of movement and lessened the tedious and demanding conditions of recording" (Schmit 2013: 42).

El grabador y el equipo de grabación aún ocupaban una habitación separada adyacente al estudio en el que actuaban los artistas, pero la separación había comenzado a hacerse más clara, con particiones insonorizadas y de vidrio de triple panel entre la sala de control y el estudio. El encargado de la grabación ya no debía realizar una doble tarea, hacer funcionar la máquina y ubicar a las personas alrededor de la bocina. Ahora, tenía el control a través de perillas al alcance de su mano y la capacidad de comunicarse con el estudio a través de un sistema de intercomunicación (Schmit 2013: 41).[30]

Son todos estos factores los que de un modo u otro condicionaron a los guitarristas en sus grabaciones de estudio. Mostramos a continuación a algunos de los guitarristas más representativos de esta época que realizaron grabaciones solistas:

GUITARRISTA	FECHA (año) - DISCOGRÁFICA	REPERTORIO
Miguel Borrull Castelló	- 1898 - Hijos de Blas Cuesta (Valencia)	- ¿4 estilos?
Amalio Cuenca	- 1908 - Homophon (¿París?) - 1909 - Edison (Nueva York)	- 2 estilos - 4 estilos
Ramón Montoya	- 1921 – Pathé (Pasajes, San Sebastian) - 1929 - Gramófono (Barcelona) - 1930 - Gramófono (Barcelona) - 1930 - Polydor (Madrid) - 1936 - BAM (París)	- 8 estilos - 10 estilos - 2 estilos - 4 estilos - 14 estilos
Manuel Serrapí C. “Niño Ricardo”	- 1928 - Regal (Barcelona)	- 2 estilos
Miguel Borrull Jiménez	- 1929 - Gramófono (Barcelona)	- 4 estilos
Luís Yance Fernández	- 1930 - Brunswick (Nueva York)	- 4 estilos
Agustín Castellón “Sabicas”	- 1931 - Parlophone (Barcelona) - 1932 - Parlophone (Barcelona)	- 4 estilos - 8 estilos
Manuel Álvarez S. “M. de Badajoz”	- 1931 - Odeón (Barcelona)	- 4 estilos
Jerónimo Villarino	- 1932 - Durium (Nueva York)	- 2 estilos
Luís López Tejera “Luís Maravilla”	- 1933 - Gramófono (Barcelona)	- 2 estilos

[30] "The layout of the new electrical recording studio differed only in degree from that of the acoustical studio. The recordist and recording equipment still occupied a separate room adjacent to the studio in which the artists performed, but the separation had begun to grow more distinct, with triple-pane glass and soundproof partitions between control room and studio. The recordist no longer had to do double duty, running the machine and positioning people around the horn. Now, he had control through knobs at his fingertips and the ability to communicate with the studio through an intercom system like that used in radio broadcast studios" (Schmit 2013: 41).

Las interpretaciones de los guitarristas flamencos en el espacio performativo del estudio suponen para los artistas otra forma de enfocar las piezas en ese directo, todo en pos de un producto sonoro de la mayor calidad posible. Además de ofrecer la posibilidad de repetidas escuchas de una misma interpretación, su disfrute y su crítica musical, estos registros permiten un análisis musicológico detallado de la obra. Ya desde los primeros momentos en que se graba la guitarra flamenca solista, los críticos fonográficos atienden a estas y otras cuestiones. Así, a partir de las grabaciones de Ramón Montoya para la BAM en París en 1936, los periódicos se hacen eco de lo que estos registros salidos de los estudios de grabación supondrían una buena fuente para el estudio musicológico:

> El famoso guitarrista Ramón Montoya (…) ha grabado varias obras características como una *Siguirya* [sic] *gitana,* una *Granadina,* un *Fandango* (…). Todos aquellos que han oído al incomparable *Segovia* saben todo lo que se le puede pedir a un instrumento tan rico como la guitarra. Desde un estricto punto de vista musicológico, el esfuerzo de un Montoya representa igualmente una verdadera revelación. Quienes se interesen por la génesis de los géneros y al desarrollo de las artes populares, estudiarán con gran provecho este álbum (*Excelsior*. 12/11/1936: 6).[31]

Así mismo, el resultado de estos registros permitirá su utilización en la radio cuando los artistas no pudieran asistir al estudio radiofónico, así como la planificación por minutaje de las programaciones, que se comenzaron a emitir a la par que la evolución técnica del registro eléctrico del sonido y la radiodifusión. Todo ello permitirá el desarrollo del cine sonoro y buena cantidad de entretenimiento musical. Con el tiempo, varias voces plantearán dudas respecto a la evolución del papel del compositor, del intérprete musical o el espacio performativo en que tienen lugar los eventos musicales. De este modo nos sumamos, en cierta medida, a los planteamientos de Roland Barthes:

[31] "Le fameux guitariste Ramon Montoya (…) a enregistré des oeuvres caractéristiques comme une *Siguirya gitana*, une *Granadina,* un *Fandango*, (…). Tous ce qui ont entendu l'incomparable *Segovia* savent tout ce que l'ont peut demander à un instrument aussi riche que la guitare. Au point de vu musicologique pur, l'effort d'un Montoya représente également une véritable révélation". *Excelsior*. 12/11/1936: 6.

¿De qué sirve componer si es encerrar el producto en el recinto del concierto o en la soledad de escuchar la radio? (…) El lugar moderno para la música no es la sala de conciertos, sino el escenario por el que los músicos pasan, en lo que a menudo es un despliegue deslumbrante, de una fuente de sonido a otra» (Barthes 1977: 153).[32]

Conclusiones

Podemos observar que las localizaciones geográficas de las actuaciones en directo, son múltiples y repartidas por toda España, parte de Europa y América. Cabe señalar la afición de Córdoba desde las primeras apariciones de la guitarra flamenca solista, con Paco de Lucena a la cabeza. Así mismo, Madrid y París aparecen como las dos principales ciudades en que este formato instrumental solista tiene cabida y demanda general del público. Independientemente de las ciudades en que tengan lugar los conciertos, los espacios performativos varían de los salones a los cafés y los teatros, predominando los cafés en las primeras apariciones, pero prevaleciendo con el tiempo el teatro, donde hay más afluencia de público y este es más heterogéneo. En general, la aparición de los artistas viene determinada por su inclusión en espectáculos de mayor envergadura (así el dúo Borrull-Cuenca en un espectáculo de variedades); casi siempre con cante y baile flamenco intercalado (Cuenca con Teresina o Montoya con la Joselito en la Pleyel); a menudo la aparición del guitarrista solista coincide con giras nacionales e internacionales de un elenco mayor donde el guitarrista además hace las veces de acompañante (Yance enmarcado en los espectáculos que realizó la Argentinita en Nueva York en 1930). Los casos de los recitales de Paco de Lucena, Paco el Barbero y Montoya son anecdóticos y expresamente programados, pero no son, ni mucho menos, una constante en lo que se refiere a este formato.

Los registros sonoros vienen condicionados en lo geográfico por el hecho de que los estudios de grabación o los aparatos registradores solían encontrarse en las capitales, destacando Madrid y Barcelona o París y Nueva York. En las

[32] "What is the use of composing if it is to confine the product within the precinct of the concert or the solitude of listening to the radio ? (…) The modern location for music is not the concert hall, but the stage on which the musicians pass, in what is often a dazzling display, from one source of sound to another" (Barthes 1977: 153).

primeras grabaciones, el espacio performativo del estudio, aunque distinto que el teatro, no condicionaba en demasía la interpretación ni la forma de la pieza, salvo la duración de la misma, restringida al formato de registro. A su vez, el resultado sonoro final del registro, se vería alterada por la velocidad de grabación y reproducción, no siempre la adecuada, y por los pequeños ruidos que ocasionaba el aparato de registro y de reproducción. El guitarrista interpreta las piezas sin un feedback del público, aunque pudiendo llegar hasta el punto de perfección o corrección interpretativa que consideren tanto técnicos o asesores artísticos del estudio como el intérprete mismo.

Mientras que el espacio performativo con público condicionó siempre la interpretación, en tanto que puesta en escena individual y demostración de facultades interpretativas frente a la colectividad, el estudio de grabación permite una mayor perfección en el resultado final, una escucha repetida de la interpretación, una crítica más certera y un análisis musicológico detallado.

Bibliografía

Auslander, Philip. 2006. "The Performativity of Performance Documentation". *A Journal of Performance and Art*, 28(3): 1-10.

Barron, Michael. 2010. *Auditorium Acoustics and Architectural Design.* Abingdon, Oxon: Spon Press.

Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text.* (English translation Stephen Heath). London: Fontana Press.

Bauman, Richard. 2004. *A World of Others Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality.* Oxford: Blackwell Publishing.

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México D. F.: Editorial Itaca. (De la traducción por Andres E. Weikert, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Suhrkamp Verlag Francfort a. M., 2003).

Blas Vega, José. 2006. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936).* Madrid: Guillermo Blázquez Editor.

Brejzek, Thea. 2015. "The scenographic (re-)turn: figures of surface, space and spectator in theatre and architecture theory 1680–1980". *Theatre and Performance Design*, 1(1-2): 17-30.

Castro, María Jesús. "4ª Generación". Blog en línea *Magisterio Flamenco.* https://magisterioflamenco.wordpress.com/4a-generacion-buena/

Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the score. Music as performance.* New York: Oxford University Press.

Cruces Roldán, Cristina. 2003. *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II).* Sevilla: Signatura Ediciones, S.L.

Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle.* Paris: Éditions Buchet-Chastel. Versión ebook 2003 eBooksBrasil.com

Domínguez, Pedro. 2015-2016. "La discografía de Andrés Segovia a través de la revista Gramophone". *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº9-10.

Eisenberg, Evan. 2005. *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa.* Yale University Press, Second Edition.

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

_____ 2016. *En er mundo. De cómo Nueva York mangó a París la idea moderna de flamenco 1.* Athenaica.

_____ 2017. *En er mundo. De cómo Nueva York mangó a París la idea moderna de flamenco 2.* Athenaica.

Hatten, Robert S. 2009. "Opening the museum window improvisation and its inscribed values in canonic works by Chopin and Schumann". En *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, eds. Gabriel Solis y Bruno Nettl. University of Illinois.

La Guitarra Española. Catálogo de la exposición. 1993. The Metropolitan Museum of Art (New York). Museo municipal (Madrid). Madrid: Ópera Tres, Ediciones Musicales.

Monge, David. 2020. "El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca". *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical,* Nº39: 55-56.

_____ 2021. "La transcripción para la guitarra flamenca virtuosa de Víctor Monge "Serranito" (1963): experiencias y reflexiones de un guitarrista". En *Nombres propios de la guitarra. Víctor Monge, Serranito*, coord. Norberto Torres, 102-125. IMAE Gran Teatro de Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Festival de la Guitarra de Córdoba.

_____ 2021b. “Amalio Cuenca y sus primeros registros sonoros solistas de Aires flamencos: un estudio de estilo”. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº16: 82-95.

Mora, Kiko. 2018. *De cera y goma laca. La producción de música española en la industria fonográfica estadounidense (1896-1914).* CIOFF España.

_____ 2020. “Primeras grabaciones flamencas en Nueva York (I): el estudio de grabación”. Blog en línea *Cadaver Paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*: https://cadaverparaiso.wordpress.com/2020/04/07/primeras-grabaciones-flamencas-en-nueva-york-i-el-estudio-de-grabacion/ [Consulta: 1 de noviembre de 2021].

Rioja, Eusebio. 2017. “La guitarra flamenca. Historia, evolución y técnicas interpretativas”. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical,* Nº32: 1-133.

Romanillos, José Luís. 1987. *Antonio de Torres. Guitar Maker. His life and work*. Shaftesbury, Dorset: Element Books.

San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13(1): 207-231.

Schmit Horning, Susan. 2013. *Chasing Sound. Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP.* The Johns Hopkins University Press.

Suárez-Pajares, Javier: *Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX.* Artículo incluido en: Casares Rodicio, Emilio; González, Celsa. *La música española en el s. XIX.* Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones. 1995.

_____ 1996. “Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española”. R*evista de Musicología*, XVI(6): 3344-3367.

_____ 2003. “Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo”. En *La musique entre France et Espagne. Vol. I. Interaction stylistiques 1870-1939,* ed. Louis Jambou, 231-252. Presse de l´Université de Paris-Sorbonne.

Suárez-Pajares, Javier; Rioja, Eusebio 1995. "La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes a Rafael Marín”. En *Historia del flamenco,* eds. J.L.Navarro; J.L. Ropero, 173-195. Sevilla: Tartessos.

Suárez-Pajares, Javier; Coldwell, Robert. 2006. *A. T. Huerta. Life and Works.* Digital Guitar Archive Editions.

Torres, Norberto. 2005. *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás.* Almuzara, 2ª edición.

Thompson, Emily. 1995. "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925". *The Musical Quarterly*, 79(1): 131-171.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Granada, territorio flamenco: historia, crítica y actualidad

ALICIA GONZÁLEZ SÁNCHEZ Y PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Granada, café cantante, cuadro flamenco, Sacromonte, viajero, precariedad laboral.
Keywords:	*Granada, singing café, flamenco group, Sacromonte, traveler, job insecurity*

Cita recomendada:

González Sánchez, Alicia; Ordóñez Eslava, Pedro. 2022. "Granada, territorio flamenco: historia, crítica y actualidad". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

GRANADA, TERRITORIO FLAMENCO: HISTORIA, CRÍTICA Y ACTUALIDAD

Alicia González Sánchez (Conservatorio S.M. *Victoria Eugenia* de Granada) y Pedro Gómez Eslava (Universidad de Granada)

Resumen

El presente expone los lugares de interpretación granaínos y la vida laboral de sus protagonistas. Inicialmente se detallan los numerosos cafés que se abrieron en Granada entre finales del siglo XIX y principios del XX, así como el elenco de artistas que trabajaron ellos, mediante el testimonio de fuentes hemerográficas de la época. Se mencionan también las fiestas y cuadros flamencos que tenían lugar en hoteles o en las cuevas del Sacromonte, haciendo hincapié en la procedencia local o extranjera del público. A continuación, un salto temporal nos pone en la piel de un/a bailaor/a de las cuevas de Granada y muestra las consecuencias que la pandemia COVID-19 trajo a este sector laboral precarizado. El estudio se ve avalado por el resultado de las encuestas realizadas a artistas profesionales, que corroboran su situación laboral antes y después de la pandemia.

Palabras clave: Granada, cuadro flamenco, Sacromonte, precariedad laboral.

Abstract

This article explores the performative places in Granada and the working life of their protagonists. First, it details many cafés that opened in Granada between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, as well as the cast of artists who worked on them, through the testimony of newspaper sources of the time. The flamenco festivals that took place in hotels or in the Sacromonte caves are also mentioned, emphasizing the local or foreign origin of the public. Next, a time jump puts us in the shoes of a dancer from the caves of Granada and the consequences that the COVID-19 pandemic brought to her precarious labor sector. The study is supported by the results of the surveys carried out on professional artists from Granada, which corroborate their employment situation before and after the pandemic.

Keywords*:* Granada, flamenco group, Sacromonte, job insecurity

Introducción

> Los dueños del Café Granadino situado en la plaza de la Mariana, se proponen dotar al público de un espectáculo de que hace algún tiempo se carecía en esta población. Nos referimos al cante y baile flamenco. Desde mañana puede disfrutarse este recreo, con una gran economía, pues solo se exige al espectador el precio de lo que consuma. La función comenzará diariamente a las ocho y media de la noche, dividiéndose en tres secciones. El cuadro de cantaores y bailaores es muy completo y lo forman: Manuel Romero, conocido por Manolo el de Jerez, que se canta por seguidillas y malagueñas; Trinidad Navarro, la Niña sevillana, que se canta por malagueñas, soleares y perteneras y se baila por alegrías; Carmen Rodríguez, la Niña de Cádiz, y que se baila por alegrías y tangos; Francisco Ortega, Paquiro, que se baila el negro (tango americano) y por alegrías (*La Tribuna*, 20 de mayo de 1883)

Así se anuncia la apertura de este café cantante granadino situado en la plaza de Mariana Pineda, en el centro de la ciudad. En este entorno de la plaza del Campillo y La Manigua se van a ir abriendo muchos de los cafés cantantes de la ciudad en los que se ofrecerán, entre otros, espectáculos flamencos.

Los cafés eran espacios de reunión, de tertulia, donde tomar café, chocolate, beber manzanilla o aguardiente, que albergaban centros de conspiración política, de reunión de gremios, donde se cerraban tratos o simplemente lugares donde dejarse ver. Muchos de ellos acompañaron su actividad con espectáculos teatrales y/o musicales, dotando a sus locales de pequeños escenarios. Así nacen los cafés-teatro, cafés-líricos, cafés-conciertos y los cafés-cantantes. Estos espacios solían consistir en una gran sala con columnas llena de veladores de mármol con sillas y un mostrador con taburetes. Al fondo estaba el escenario o tablado en el que se representaban los espectáculos. En la planta superior podía haber una serie de palcos y reservados para los más pudientes, e incluso algunos de ellos contaban con paraíso. La capacidad de estos establecimientos podía ser de entre 200 y 300 personas, y el horario solía ir de las siete de la tarde a las dos de la mañana. El precio de la consumición permitía el disfrute del espectáculo, por lo que se convirtieron en los lugares de ocio por excelencia. En ellos se podía disfrutar de sainetes, espectáculos de variedades, zarzuela, arias de ópera, arreglos para piano de los

éxitos del momento, popurrís de aires nacionales, canciones andaluzas o flamenco (Alonso 1998: 262-263 y Blas Vega 1995: 227-251).

Son numerosos los cafés que se abrieron en Granada entre finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos de ellos fueron el Café del Comercio, el Café de la Mariana, el Café del Liceo, el Café Cervantes, el Café Alameda (que albergó la tertulia El Rinconcillo), la Montillana, la Taberna de la Viuda de Peña, el Café de Italia, el Café de la calle Hileras, el Café del Porvenir, el Café del León y el Café del Callejón.

Figura 1: Vista del Café del Liceo en el Teatro Cervantes.
Plaza del Campillo en Granada[1].

Un anuncio aparecido en la prensa granadina de enero de 1887, detalla los componentes del elenco de El café de la Mariana:

> El tocaor Francisco Reina (Paco el Águila); el cantaor por seguidillas y malagueñas Manuel Romero (de Jerez); el cantador por alegrías y guagiras Luis Fernández el Porreta; el bailador Manuel Cortés; las cantadoras por seguidillas, soleares y malagueñas, Dolores Parrales la Parrala, María Gálvez la Morena, y Adela López la Mijita; las bailadoras Juana Vargas la Macarrona, Rafaela Núñez, Enriqueta Cortés la Bonita, María Sánchez la Picadora y Josefa Fernández la Rana (*El Defensor de Granada*, 20 de enero 1887).

[1] Disponible en: https://www.mapamemoriagranada.es/lugares/republica/82-plaza-del-campillo#prettyPhoto[gal]/0/

En primer lugar, nombra al guitarrista, que solía ser el director del grupo, y que en este caso se trata del tocaor Paco el Águila, guitarrista malagueño. De entre los artistas del elenco destacamos a dos grandes de la historia del flamenco: la cantaora de Moguer Dolores la Parrala y a la jerezana Juana Vargas, "la Macarrona". Posiblemente este Café de la Mariana fue el que inspiró a García Lorca su poema "Café Cantante", en el que describe el cante de la Parrala. Este poema forma parte de la sección Viñetas Flamencas en su *Poema del Cante Jondo*.

El que los elencos estuvieran constituidos por artistas de diferentes procedencias era habitual y solían actuar en los cafés de diferentes ciudades, siendo en algunas ocasiones una especie de compañía residente en ellos durante un tiempo. Los artistas consagrados sí hacían giras, actuando tanto en los cafés como en los grandes teatros.

Para saber cómo transcurría una velada en un café de este tipo podemos acudir a las descripciones que se hacen en la prensa del momento. Por ejemplo, un artículo en tono jocoso publicado en *El Defensor de Granada* el 16 de diciembre de 1884, describe minuciosamente cómo transcurre la actuación. El texto recoge la narración de un espectador acompañado de un amigo, ambos granadinos, al que se une un extranjero que está visitando la ciudad. Puede también servir de muestra respecto a cómo este tipo de espectáculos están dirigidos al público local, aunque también asisten los viajeros. No obstante, a ellos estarán dirigidos otro tipo de actividades artísticas que comentaremos más adelante.

La actuación comienza con un cante por soleares, seguido por cante por malagueñas y cante por guajiras. Los artistas que los interpretan van a ser diferentes debido a que cada uno es especialista en un estilo (tal y como se recoge en el anuncio que hemos citado anteriormente, donde junto al nombre artístico se especifica el estilo en el que destacan). De esta manera el espectáculo goza de un gran dinamismo con la participación de varios artistas sobre el escenario. Y, para terminar, el baile. En este caso nos dice el gacetillero que es por alegrías.

La ciudad de Granada ha atraído a visitantes extranjeros históricamente y decía Davillier en su *Viaje por España* que “no hay un solo extranjero que quiera abandonar Granada sin haber visto bailar a las gitanas. De ordinario acuden al hotel, conducidas por un capitán, gitano que se encarga de organizar el baile, armar el baile, y que las acompaña con su guitarra” (González 2021: 86). En el centro de la ciudad estaba la fonda-café Alameda, en la que sabemos por la prensa de la época que se celebró alguna fiesta en las habitaciones con cuadrillas de gitanos que hacían sus cantes y sus bailes (González 2021: 87).

Otros hoteles en el recinto de la Alhambra ofrecían a su clientela la posibilidad de contratar a estos grupos para actuaciones privadas. Los más destacados fueron el hoy desaparecido hotel Siete Suelos, el Washington Irving o el Alhambra Palace. Los espectáculos de estos hoteles estaban dirigidos a un público más acomodado y elitista que el de los cafés cantantes de la ciudad. En el hotel Siete Suelos se ofrecían conciertos de voz y piano, un cuarteto o un sexteto que interpretaba un programa que podía incluir arreglos de zarzuelas, sinfonías o pasodobles, así como bailes de gitanos, fandangos y zambras para los viajeros. Frente a él, se encontraba el hotel Washington Irving con espectáculos también dirigidos al público local, en el que actuaron el trío Albéniz o el quinteto Albaicín (del que formó parte Andrés Segovia).

El otro gran hotel era el Alhambra Palace. Un hotel de lujo mandado construir por el Duque de San Pedro de Galatino para dotar a la ciudad de un centro de recreo de alto nivel. Su inauguración en 1909, a la que asistió el rey Alfonso XIII, acogió la representación de un espectáculo que combinaba flamenco, danza clásica española y música clásica (*El defensor de Granada*, 31 diciembre de 1909). En el caso del cuadro flamenco, se trataba del capitaneado por Juan Amaya y conocido como zambra de Juan Amaya, integrado en esta ocasión por Laura Moreno, Carlota Cabello y Dolores Amaya la Colina al baile y Morcillo junto a Amaya al toque. Interpretaron tangos gitanos, caracoles, peteneras, malagueñas, sevillanas y garrotín. Parte de esta troupe había participado en la Exposición Universal de París de 1900 lo que nos da cuenta de la internacionalización del género.

Curro Albaicín (2011) refiere que la zambra como género surgió del mestizaje cultural de gitanos y moriscos en el entorno del Sacromonte. Se trata

de una recreación del ritual de celebración de la boda gitana, y está compuesta por cantes y bailes con acompañamiento instrumental. Entre los bailes que la integraban se encontraban la alboreá, la cachucha y la mosca, junto a otros que se han ido añadiendo a lo largo del tiempo como diversos tipos de tangos (los de la flor, de Graná), fandangos (del Albaicín, de la Peza), el petaco, las manchegas, etc. Entre los instrumentos que la acompañan están las guitarras, las bandurrias, los chinchines, las castañuelas y la pandereta.

Figura 2: Zambra de Juan Amaya. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco[2].

Los bailes que se hacían, tanto en grupo como individualmente, incluían saltos, giros, cruces y algunos movimientos lascivos que despertaron el interés de los viajeros que acudían a Granada y que veían en estos bailes las reminiscencias de ese orientalismo que había sido el motivo de su viaje a la ciudad. Albaicín (2011) nos dice que este espectáculo se ofrecía en diversos espacios de la ciudad de forma puntual, pero que desde finales del XIX se asienta con regularidad en las cuevas del Sacromonte de la mano de los Amaya. Hasta hoy.

[2] Disponible en: https://www.romarchive.eu/en/collection/granada-danza-de-gitanos/

En definitiva, los principales espacios dedicados al flamenco a finales del siglo XIX y principios del XX en Granada fueron el café cantante, los hoteles y las cuevas del Sacromonte. De ellos, sólo el café cantante se dirigió al público local, aunque también era frecuentado por los extranjeros. Los cuadros flamencos eran temporales e iban rotando con otros cafés de diferentes ciudades. La zambra de las cuevas del Sacromonte y los espectáculos ofrecidos en los hoteles sí que han sido dirigidos a ese visitante extranjero y los programas ofrecidos en ellos incidían en los aspectos artísticos demandados por ese tipo de público, el orientalismo, lo primitivo y lo gitano.

Precariedad al aire

El reloj da las siete. Juan/a salta hacia la habitación desde el pequeño parque infantil del salón donde juega con su hijo/a. Siempre "a compás", se viste con ropa deportiva y prepara una mochila con todo lo necesario para trabajar. Sale a la calle, monta en una moto que ya casi tiene pagada y se dirige al Sacromonte de Granada desde donde vive, en el popular barrio de la Chana. Cruza el río Genil, sube por la Acera del Darro, enfila Reyes Católicos y traspone al Albaicín bajo. El tráfico en el centro de la ciudad nunca es fácil y serpentea calle arriba entre coches, autobuses, ciclistas, peatones... y turistas. A las ocho empieza su primer pase y ya va tarde, como siempre. Una vez superado el conocido como Paseo de los Tristes, sube la Cuesta del Chapiz y a media altura de la calle gira a la derecha para entrar, una tarde más, en el Sacromonte. Justo a tiempo −también como siempre−, Juan/a llega a la cueva, abre la mochila y se cambia, no solo de ropa sino también posiblemente de ánimo. De ocho a nueve, Juan/a, que trabaja como bailaor/a en una cueva flamenca −a estas alturas del texto ya lo habrán deducido−, ejecuta ante un público mayoritariamente neófito en la materia parte del repertorio coreográfico que lleva meses configurando y que mostrará ya completo en su próxima estancia en China. El resto de su baile lo dedica a jugar, entre gestos mecánicos aprendidos hace años y una pizca de improvisación que varía según el día…

En seguida, y con el sudor todavía de un primer pase recién terminado, Juan/a, vestido/a de baile, debe dirigirse a otra cueva muy próxima a la primera. Allí continuará con una segunda actuación acompañado/a del mismo cuadro

flamenco, entre las nueve y media y las diez y media de la noche. En esta ocasión, los gestos mecánicos aparecen quizás con mayor fuerza y aquella pizca de improvisación del primer pase pierde ahora algo de frescura. Pero Juan/a no olvida movimientos de esa coreo que estrenará en unos meses.

Una vez concluida esta segunda actuación, Juan/a tiene unos minutos para reponer fuerzas, comentar detalles artísticos e interpretativos con sus compañerxs, fumarse un breve cigarro y dirigirse, no sin antes cambiarse de ropa de nuevo, hacia la tercera cueva en la que actuará esta noche. A las once de la noche comienza el último pase. Ahora, después de haber realizado el espectáculo dos veces y quizás animado/a por la alegría de ir terminando la jornada laboral, aparecen nuevos gestos de mayor concentración y profundidad, aunque siempre completados con elementos ya aprendidos y repetidos casi a diario.

A las doce, exhausto/a pero satisfecho/a, Juan/a se despide de los clientes y descansa un poco antes de volver a casa.

Sin embargo, acaba de llegar un inesperado último microbús repleto de turistas y hay que actuar de nuevo. A las doce y treinta comienza el último pase. El cuadro flamenco al completo busca el arte, siempre caminando hacia el ole. El público es siempre agradecido y los aplausos llegan con la energía y el calor suficiente como para abordar un fin de fiesta amargo y alegre a un mismo tiempo. Termina el remate. Juan/a se congela. Ahora sí, concluye la jornada.

O no.

Nuestro protagonista debe volver a cambiarse, montar en su moto, bajar a la ciudad, cruzar de nuevo el río y llegar a su piso. Con la adrenalina todavía por las nubes, Juan/a se ducha, toma una infusión de valeriana y menta poleo mientras echa un vistazo a las redes sociales y, cuando comienza a notar cómo caen los párpados de manera casi involuntaria, se va a la cama. Son las dos de la madrugada.

Juan/a es feliz. Trabaja como artista en una cueva prestigiosa de Granada, ciudad conocida en cualquier parte del mundo como epicentro de la cultura flamenca. Al terminar el último pase, Juan/a recibe su jornal, no demasiado cuantioso pero suficiente como para tirar adelante, aunque de manera precaria:

no tiene nómina y, por tanto, no puede optar a ser propietario/a de casi nada. Cada día intenta dar lo mejor de sí mismo/a y construir una carrera como bailaor/a que le permita vivir dignamente.

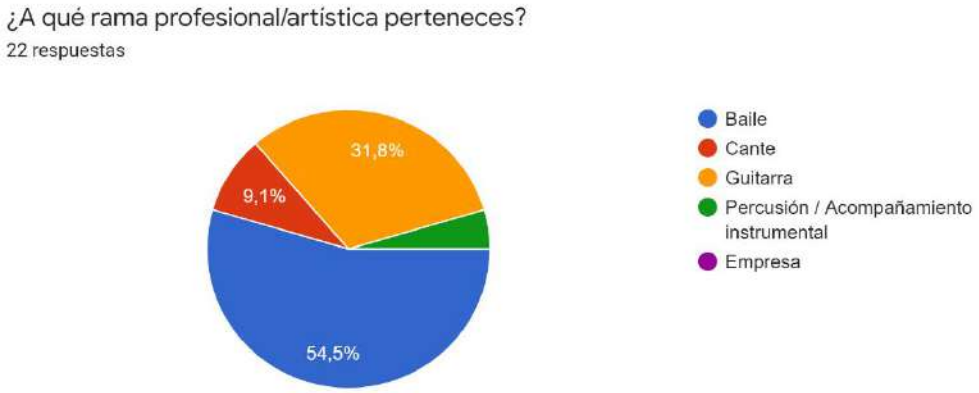
En marzo de 2020, Juan/a, como el resto de los habitantes de este mundo, sufre un parón laboral, económico y anímico debido a la llegada de una pandemia global que nos sitúa ante una crisis sanitaria histórica. Después de algunas semanas de incertidumbre, le comunican que la cueva donde trabaja entra en expediente de regulación temporal de empleo, gracias al que será posible tramitar una ayuda que le permita al menos esperar con decencia y modestia la vuelta a la normalidad. Sin embargo, su contrato laboral era solo de tres horas y no correspondía con el puesto profesional que desempeñaba. Además, y teniendo en cuenta el salario mínimo interprofesional, la nómina reflejaba una cantidad muy por debajo de lo que cobraba en efectivo, por lo que, durante más de un año, cobrará al mes 150 euros. En estas condiciones, a Juan/a solo le queda esperar el auxilio de una red familiar y de amigos que también deben afrontar una situación crítica.

Con este breve relato, basado en los resultados del cuestionario que pueden consultar más adelante y en las entrevistas realizadas durante la primavera y el verano de 2021, he querido mostrar lo que sin duda ha sido y es una experiencia dramática para aquellxs artistas flamencxs que se han visto afectados por una precariedad endémica y estructural. Es obvio que existen artistas bien reconocidos laboralmente, pero no son mayoría. Y también lo es que hay cuevas o establecimientos flamencos que respetan al artista.

Como afirma Paca Rimbau en su reportaje “Flamenco et pandémie: Des temps difficiles, mais aussi d’entente”, ya en 2020 se configuraron tres movimientos de asociación, sindicalización y reivindicación de unos derechos laborales nunca antes exigidos para un gremio tan exhibido como maltratado: Resistencia flamenca, promovido por Lola Mayo −profesora en la escuela madrileña Amor de Dios−, la Asociación Nacional de Tablaos Flamencos de España y Unión Flamenca (Rimbau, 2021), fundada por Eva Yerbabuena, Arcángel, Marina Heredia o Andrés Marín, entre otros, y ahora con el bailaor

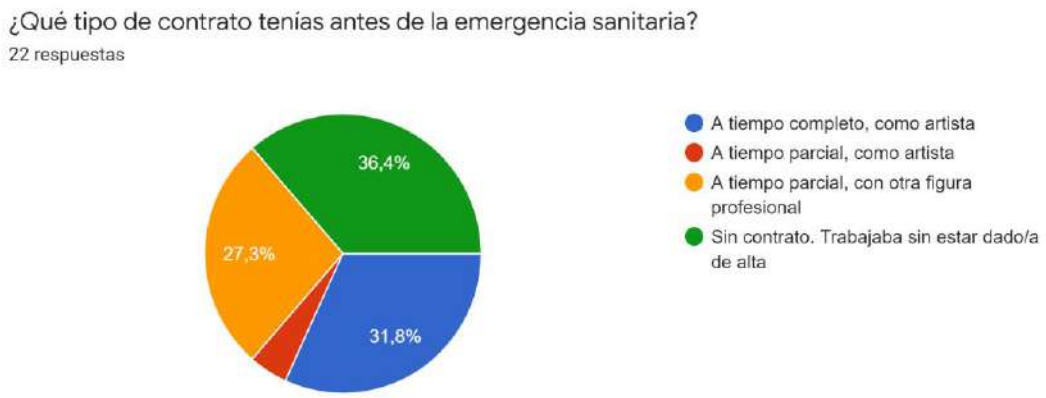
Antonio González Pulido, como nuevo presidente. Con objetivos múltiples y bajo circunstancias muy distintas, estas iniciativas han intentado representar a un colectivo ya de por sí profundamente individualista, buscando una solución administrativa que haga posible una vida laboral reconocida y con plenos derechos.

El paisaje flamenco y urbano que hemos intentado describir con el relato inicial viene definido particularmente por la encuesta realizada en la primavera de 2021 a veintidós artistas profesionales de Granada, de los que la mitad atesoran ya más de una década de experiencia laboral. A través de ocho preguntas de respuesta rápida y una de respuesta abierta, configuramos una radiografía (im)posible de un mundo artístico y laboral tan admirado como desconocido.



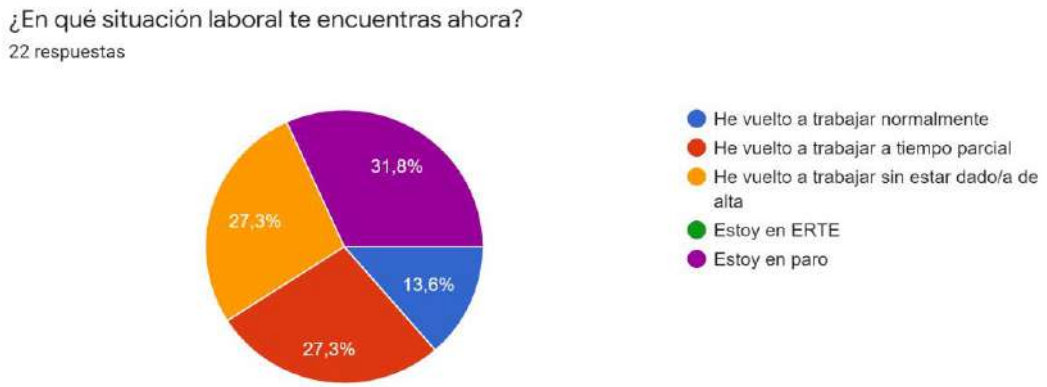
Aunque la muestra pueda resultar parcial, es significativa la mayoritaria presencia del baile y la autoconsideración de todos los participantes como artistas flamencos y no como empresarios −ausentes en esta encuesta− aunque su cotidianidad e incluso su condición laboral puedan encontrarse más cerca de este último perfil.

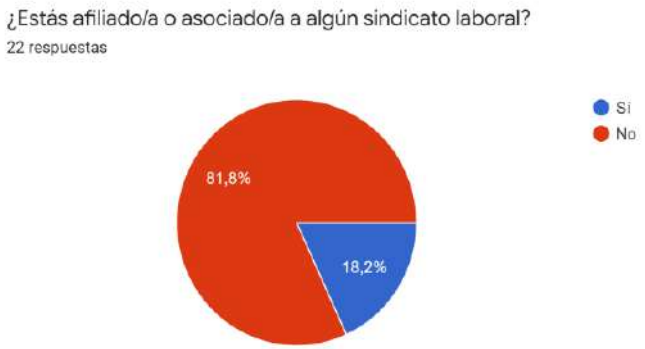
Resulta también obvio decir que una parte también mayoritaria del colectivo consultado se dedica fundamentalmente al trabajo en tablaos o cuevas (40,9%). Este dato revela una dependencia bidireccional: en primer lugar, se da aquella que nos conduce hacia la vinculación del gremio a la pervivencia y sostenibilidad de este tipo de espacios que en la ciudad de Granada se encuentran concentrados en su mayoría en una zona muy concreta de los barrios del Albaicín y el Sacromonte, aunque ya existen también iniciativas consolidadas en otras zonas más céntricas como Plaza Nueva. Sin embargo, este mismo dato ofrece otra lectura que desvela una dependencia francamente desmesurada hacia el visitante, es decir, hacia el público no residente en la ciudad.

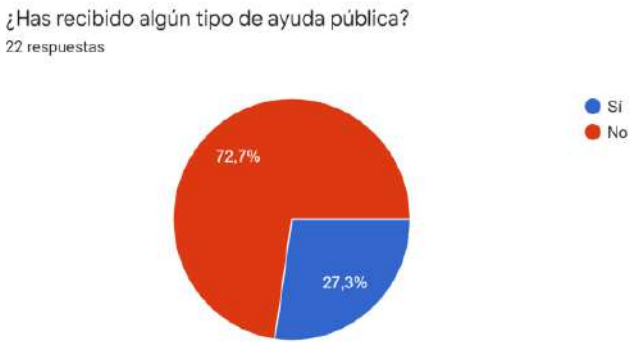


Las dos preguntas de estos gráficos aluden de manera expresa a la situación laboral pre- y post pandemia. Llama poderosamente la atención el 36,4% de artistas que trabajaban sin ningún tipo de contrato laboral y el 27,3% que lo hacía a tiempo parcial con otra figura laboral que no correspondía con su condición de artista, teniendo en cuenta que existe un régimen de artistas reconocido por la Seguridad Social.

En un contexto como el que dibujan estos porcentajes −insistimos en su significatividad, aunque no dejen de resultar parciales−, y con la dependencia anteriormente constatada de espacios profesionales cuyo *target* lo constituye mayoritariamente un perfil visitante no local, no sorprende que hasta un 63,6% afirmara haber perdido entre un 75 y un 95% de su actividad laboral. Es decir, su ocupación cayó casi a 0.







Con una situación como la que nos ayuda a describir y apreciar la información que se desliga de las respuestas obtenidas, parecía previsible que tanto la situación laboral como las condiciones de habitabilidad del espacio profesional y su sostenibilidad podrían verse afectadas o modificadas de algún modo. También habría cabido esperar una reacción más enérgica por parte del sector profesional que condujera quizás a un mayor asociacionismo gremial o sindical que sirviera para defender y reivindicar una precariedad endémica. Sin embargo, y según ilustran estos últimos gráficos, la mayor parte de los encuestados (81,8%) no pertenece a ningún sindicato. Asimismo, el 27,3% volvió a trabajar, pero sin estar dados de alta, y el 31,8% seguía en paro en primavera de 2021.

Conclusiones: nada nuevo, nada normal

La mayor parte de nosotros ha sufrido un envite crítico entre la primavera de 2020 y el verano de 2021: muchos han perdido a familiares cercanos sin poder siquiera despedirse debidamente, otros se han visto abocados a caer en la red del apoyo familiar por la pérdida del empleo o incluso a romperla en el peor de los casos y estamparse contra el suelo. Eran muchas las voces que proclamaban la necesidad de un cambio de paradigma económico, político y mental.

El tablao flamenco es un modelo de explotación comercial vinculado de manera fundacional al visitante extranjero. Desde su creación al amparo del desembarco militar norteamericano en las bases de Morón de la Frontera, Rota y sobre todo Torrejón de Ardoz − el primero fue el Zambra de Madrid (1954) −, el tablao es un espacio pensado para el viajero anhelante de una fragancia exotista que le atrae y seduce desde mediados del siglo XIX, como mínimo. La cueva flamenca, casi exclusivamente ligada a la ciudad de Granada por su propia orografía, antecede al tablao históricamente, pero ha adquirido un estatus muy similar. El flamenco, haciendo nuestra la máxima filosófica de George Berkeley, solo es cuando es percibido, por lo que podríamos afirmar que un cierto juego de reflejos, anhelos, percepciones y expectativas se encuentra en la base de su desarrollo como práctica musical y artística.

A raíz de la crisis económica de 2008, un sector minoritario del gremio flamenco salió a bailar a la calle. Sin más atavíos que una guitarra y una pequeña tabla, no era difícil encontrar en plazas céntricas de ciudades como Madrid, Granada o Sevilla un *microtablao*: cuadro flamenco de formación variable −aunque con dos artistas como mínimo− que ejecutan entre dos y tres cantes durante un máximo de quince o veinte minutos por pase. Este nuevo escenario, concebido como “espacio alternativo” (López Rodríguez 2020: 241) abre −quizás de forma romántica y algo pueril− las posibilidades laborales del artista, ya que no depende del empresario para elegir fecha, lugar y hora para sus actuaciones, pero profundiza y acentúa su precariedad, que ya no duda en sacar al aire.

Lamentablemente y a pesar de todo, poco o nada han cambiado las circunstancias profesionales de los artistas que cada día salen de su casa para encandilar y liberar de su gris monotonía a miles de visitantes.

Referencias

Albaicín, Curro. 2011. *Zambras de Granada y Flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada.* Córdoba: Almuzara.

Alonso, Celsa. 1998. *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Blas-Vega, José. 1995. "Los cafés cantantes". En *Historia del Flamenco vol II*, dir. José Luis Navarro y Miguel Ropero, 227-251. Sevilla: Tartessos.

El Defensor de Granada: diario político independiente. Disponible en: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=102024 [Consulta: 30 de octubre de 2021].

González, Alicia. 2021. *Paseando por la Granada Flamenca, paisajes sonoros de la guitarra.* Granada: Diputación Provincial de Granada.

La Tribuna: diario político. Disponible en: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=102384 [Consulta: 30 de octubre de 2021].

López Rodríguez, Fernando. 2020. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018),* Barcelona y Madrid: Egales.

Rimbau, Paca. 2021. "Flamenco et pandémie: Des temps difficiles, mais aussi d'entente", *woxx*. Disponible en: https://www.woxx.lu/flamenco-et-pandemie-des-temps-difficiles-mais-aussi-dentente/ [Consulta: 21 octubre de 2021]

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940

INMACULADA MATÍA POLO

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Danza, Laura de Santelmo, Franquismo, Coros y Danzas, Real Conservatorio de Música y Declamación
Keywords:	*Dance, Laura de Santelmo, Francoism, "Coros y Danzas", Real Conservatorio de Música y Declamación*

Cita recomendada:

Matía Polo, Inmaculada 2022. "Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

DANZA EN TIEMPOS DE POSGUERRA: ESPACIOS DE INTERVENCIÓN CULTURAL EN LA ESPAÑA DE 1940

Inmaculada Matía Polo
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Las relaciones entre la cultura y los regímenes dictatoriales son una constante a lo largo de la historia, ya sea a través de regulaciones que controlan la enseñanza, y la práctica de una determinada manifestación cultural o ya sea a través de la prohibición y represión de actividades entendidas como oposición a los principios en los que el poder se representa. Ya desde los años de la Guerra Civil Española (1936-1939) la música y la danza fueron objetos de intervención por el bando de los nacionales, aspecto que, tras el triunfo de Franco, se incrementó a través del control tanto de los espacios de enseñanza, como de práctica y de comunicación. Partiendo de las reflexiones de autores como Arce (2019), Contreras (2009) Martínez del Fresno (2017) o Pérez Zalduondo (2013, 2019), en este artículo nos interesa responder a cuestiones vinculadas a la configuración de los estudios de baile en el Real Conservatorio de Música y Declamación, así como su relación e imbricación con otra de las instituciones más visibles del franquismo, como fueron los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange.

Palabras clave: Danza, Laura de Santelmo, Franquismo, Coros y Danzas, Real Conservatorio de Música y Declamación

Abstract

The relations between culture and dictatorial regimes are a constant throughout history, both through regulatory relations that control teaching, and the practice of a certain cultural manifestation, or through the prohibition and repression of activities understood as opposition to the principles in which power is represented. Since the years of the Spanish Civil War (1936-1939), music and dance were objects of intervention by the nationals' side, an aspect that, after Franco's triumph, was increased through the control of both the spaces of teaching, as well as practice and communication. Based on the reflections of

authors such as Arce (2019), Contreras (2009) Martínez del Fresno (2017) or Pérez Zalduondo (2013, 2019), the aim of this article is answering both questions related to the configuration of dance studios in the Real Conservatorio de Música y Declamación, as well as its relationship and interweaving with another of the most visible institutions of the Franco regime: the "Coros y Danzas" of the Feminine Section of the Falange.

Keywords: Dance, Laura de Santelmo, Francoism, "Coros y Danzas", Real Conservatorio de Música y Declamación

Un nuevo programa ideológico tras el fin de la guerra: los grupos de Coros y Danzas

Tras el fin de la Guerra Civil española, una de las primeras preocupaciones del régimen franquista fue el control y la estabilización de instituciones que permitirán la construcción de un "Nuevo Estado" de acuerdo a los principios ideológicos vinculados a una primera etapa. Si bien el franquismo se alzó destruyendo un anterior gobierno de legitimidad democrática, con la idea de evitar una imagen rupturista, se mantuvieron instituciones y símbolos que habían formado parte del pasado, aunque se instrumentalizaron de acuerdo a un nuevo programa ideológico. Este fue el caso del Conservatorio de Madrid, cuya enseñanza de bailes regionales no estuvo aislada de las políticas promovidas por el régimen, sino que fueron parte de ellas y, junto con la Cátedra de Folklore que dirigirá Manuel García Matos en este mismo centro, se convirtieron en uno de los referentes de las agrupaciones surgidas en 1939 en el seno de la Sección Femenina del Movimiento Nacional (Delgado 2003: 49).

Bajo el impulso de Pilar Primo de Rivera, la creación de estos grupos de Coros y Danzas −cuyos objetivos cultuales junto con el adoctrinamiento político, a la par que, una educación teórico-práctica diseñada en los moldes del catolicismo, coinciden con las líneas marcadas en el Conservatorio−, sirvieron para revalorizar y popularizar los cancioneros de las distintas provincias, o mejor, parte escogida de esos cancioneros. Aunque su legado sigue siendo principal para el conocimiento de la tradición, por un lado, obviaron la función para la que eran concebidas las tonadas y bailes, quedando en segundo plano el valor propio

de los elementos locales en pro del carácter patrio y por otro, estigmatizaron la tradición que, a partir de entonces, pasaba a ser propiedad de un tipo de manifestación política. No hay que olvidar que, desde los comienzos de la dictadura, el folklore musical fue utilizado como una de las herramientas para la transmisión de una ideología vinculada al bando ganador. Tal y como señala el profesor Juan Francisco Murcia, exaltar la riqueza y multiplicidad de cada una de las regiones, haciendo hincapié en sus diferencias, sirvió además para silenciar aquellos posibles conatos de nacionalismo (Murcia Galián 2017: 228).

Creada en junio 1934 como una rama femenina del Partido de la Falange Española, y encargada casi con exclusividad de la formación femenina, la Sección Femenina estuvo capitaneada por la hermana de José Antonio, Pilar Primo de Rivera. En 1939 dentro de la Sección se fundaron los Coros y Danzas, cuyo objetivo no fue simplemente cultural, sino que además fue un importante instrumento de propaganda puesto al servicio del régimen franquista. Dentro de los fines que procuraban, estaba el adoctrinamiento político de las mujeres, a la par que una educación teórico-práctica diseñada en los moldes del catolicismo. El esquema de valores estaba determinado por suponía el rescate de los esquemas tradicionales en los que confirmaba el papel de subordinación de la mujer a las figuras de la autoridad masculina (padre-marido-jefe). Tal y como establece la profesora Estrella Casero, los presupuestos de la Sección Femenina respondían a los fines generales que preconizaba el partido de la Falange.

> […] Se rememoraba la grandeza del pasado español, pero no con la intención de resucitar determinadas formas políticas o sistemas dinásticos, sino para recuperar personajes o momentos históricos que debían ser recordados e imitados. Es decir, para apropiarse de su espíritu y aplicarlo a la nueva situación. La exaltación de esa grandeza se apoyaba en una tríada recurrente: la raza, el destino imperial de España y un nacionalismo extremo. Se trata de tres ingredientes ideológicos de clara inspiración fascista, pero la Falange evitaba hacer explicito este parentesco y resaltaba en cambio el carácter original y específicamente español de su programa… (Casero 2000: 18)

Las posturas ideológicas fueron más contundentes en una primera etapa, y se fueron suavizando a partir de los años finales de la década de los cincuenta y sobre todo a raíz de la aprobación de la Ley sobre Igualdad de Derechos

Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer el 22 de julio de 1961, que fue redactada a instancias de la propia Sección.

Un primer cometido fue organizar cursos de instructoras de música; que tuvieron lugar en distintas provincias españolas. Las asignaturas que integraban los cursos de estos años estaban divididas en materias teóricas y prácticas. Entre las primeras figuraban, principalmente, pedagogía musical y folklore; entre las segundas, como el objetivo central era crear coros, impostación de la voz, vocalización, fraseo expresivo y práctica coral monódica y polifónica. Aparte de la formación de coros, el Departamento de Música tenía interés en organizar la investigación folklórica, y para ello, a las instructoras de música que se graduaban en los cursos, se les encomendaba la tarea de recorrer su provincia recopilando todo tipo de información, con el objeto de establecer un repertorio de cada lugar, que incluía también las danzas.[1]

El procedimiento era el siguiente: los grupos de acción local o provincial redactaban en un modelo de fichas establecido previamente desde la Regiduría Central todos los datos que conocían o consideraban de interés para el historial de cada canción o danza recopilada. En algunos casos la provincia se quedaba con una copia, pero en la mayor parte de los casos no. E incluso, debido a la dificultad para gestionar la información, las fichas se perdían en las propias provincias. La cantidad y la calidad de la información recogida en cada comunidad dependían tanto de aspectos subjetivos, como por ejemplo quiénes eran los encargados de su elaboración, como objetivos, el dinero con el que se contaba para poder llevar a cabo la tarea. En gran parte de los casos este aspecto fue determinante, sobre todo cuando ni siquiera se tenía el apoyo de la autoridad provincial o de alguien cercano al Movimiento de Falange que estimulase la recogida (Casero 2000: 86). Muchas fichas, desafortunadamente, se han perdido, otras están en manos de particulares y algunas de ellas olvidadas en cajas sin clasificar en las delegaciones territoriales de las comunidades autónomos.

[1] Una de las fuentes fundamentales en el estudio del folklore y su evolución en los últimos setenta años, han sido los informes redactados por las cátedras ambulantes de la Sección y sus delegadas locales, que se ocupaban de recoger y organizar las canciones y los bailes del lugar (Porro 2011:131-13).

Los informes sobre el folklore local recogido en las visitas a los pueblos por las instructoras de música y danzas, eran depositados en las delegaciones locales después de enviar una copia a la Regiduría Central de Madrid, contestando a diferentes cuestiones sobre el origen y la historia de la danza que se representaba. Estas cuestiones eran las siguientes: provincia que la envía (la danza); lugar al que pertenece la danza; lugar donde fue recogida; detalle de su coreografía; compás y ritmo en el que está escrito; fecha aproximada en la que se baila; instrumentos indispensables que acompañan a la danza, indicando cuántos es cada uno; número de danzantes indicando, si por la composición de sus figuras es necesario un número determinado de estos; motivo por el que ejecuta la danza; historial de la danza; por quién fue recogida la danza y fecha; por quién el historial y fecha; grupo que la presenta por primera vez y fecha; lugar que quedó en el concurso y fecha de éste; los datos que se acompañan están tomados de (indicar documento, archivo, etc); traje con el que se ejecuta (lugar a donde pertenece, si es de aldeana rica, pobre…); coplas y música con que se ejecutó (anotar nada más el título) y adjunta ambas en papel pautado de igual tamaño que la ficha y finalmente un apartado relativo a posibles observaciones.

La ficha era bastante completa e incluía datos referidos tanto al recopilador como a los ejecutantes. Es de especificar que las cuestiones no siempre se contestaban y las más de las veces las respuestas eran de un carácter general, más que dudoso, debido al desconocimiento que de esa danza se tenía desde el punto de vista histórico o musical. A pesar de todo ello, el referente de los recopiladores y cantores, las partituras y los textos son fundamentales para una comprensión más completa del repertorio, aunque por su vinculación política han sido denostados hasta hace no mucho (Porro 2011: 131-133)

Si bien el evento anual de mayor relevancia eran los concursos nacionales establecidos a partir de 1942, entre 1948 y 1962 los Coros y Danzas recorrieron todo el mundo; hubo dos viajes a Hispanoamérica, a partir de los cuales comienzan las participaciones en festivales europeos. Desde los años 1950, se integran en distintas organizaciones: Confederación Internacional de Grupos Folklóricos y la Confederación Internacional de Organizadores de Festivales de Folklore, de la que es miembro fundador. Además de la recogida del folklore, se realizaron alrededor de cien documentales, que retrataron la danza, para su

emisión por Televisión Española y por el noticiero oficial del régimen, NO-DO. La Sección Femenina desaparece por decreto de disolución del Movimiento Nacional el 1 de abril de 1977.

En líneas generales, aunque los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina sirvieron para revalorizar y popularizar los cancioneros de las distintas provincias, o mejor, parte escogida de esos cancioneros, y su conocimiento sigue siendo principal para el conocimiento de la tradición, aunque obviaron la función para la que eran concebidas las tonadas y bailes, quedando en segundo plano el valor propio de los elementos locales en pro del carácter patrio y por otro, estigmatizaron la tradición que, a partir de entonces, pasaba a ser propiedad de un tipo de manifestación política. Además, coincido con el investigador Carlos A. Porro, esta herencia acabó por sustituir radicalmente ademanes, estilos y formas autóctonas del hecho tradicional que supuestamente rescataban, infravalorando o corrigiendo en el propio pueblo todas las manifestaciones culturales que se apartaban del modelo establecido según los criterios artísticos oficiales.

La cátedra de Bailes Folklóricos en el Real Conservatorio de Música y Declamación

El programa propagandístico del que formaban parte los Coros y Danzas tuvo otra línea de acción, vinculada a la centralización de las instituciones para acabar con el separatismo y el conservadurismo regional. Un centralismo que, en relación con un propósito dogmático de unidad, formaba parte de una Cruzada Nacional contra la atomización de estamentos y de todo aquello que representara una fractura del poder establecido. Estas instituciones se establecieron de acuerdo a un funcionariado basado en el modelo francés, con amplias corporaciones privilegiadas y con un personal que adquiría un estatus de pertenencia a un determinado cuerpo de actividad.

De acuerdo a una política de depuración profesional, se controló el acceso a los puestos vinculados a la función púbica y para ello se crearon comisiones específicas que pudiesen informar sobre aspectos referentes a las afiliaciones políticas, a las actitudes religiosas y a las actuaciones públicas, profesionales y privadas del funcionariado (Contreras 2009: 570). De todas las instituciones

vinculadas a la instrucción pública, una de las más afectadas fue el Conservatorio de Música de Madrid, con ocho profesores de músicas sancionados entre los que se encuentran los nombres de Osar Esplá Julián Bautista o Martínez Torner.

Si bien tras la finalización de la guerra la gran mayoría del personal se reincorporó a su actividad desarrollada en la institución, previamente hubo una constatación de que eran figuras coincidentes (y no disidentes) con el programa de reconstrucción nacional. En este sentido, se elaboraron una serie de formularios que trataban de ahondar en su anterior grado de implicación con el régimen republicano, así como se difundió un nuevo código político comprensible por todos, y que garantizaba la construcción de un consenso en la adhesión al régimen (Mir 2000: 286).

Esta línea fue la que sirvió para seleccionar a Laura Navarro Alonso, conocida como Laura de Santelmo (1896-1970), como profesora del entonces Real Conservatorio de Música y Declamación. Frente a figuras más reconocidas de la danza española, su perfil "no sospechoso" de estar vinculado al bando de los vencidos, hace que en 1939 entre a formar parte del cuerpo de docentes como profesora interina de la asignatura de Bailes Folklóricos Españoles, dentro de la sección de Declamación. En 1931, Cipriano Rivas Cherif había propuesto una cátedra parecida a Antonia Mercé en un artículo publicado en el periódico *El Sol*[2]. Fallecida la Argentina, precursora en la recuperación folklórica, en 1936, y exiliadas Encarnación López, "la Argentinita", y su hermana Pilar, fue Santelmo, también conocedora de los bailes populares, la elegida por Nemesio Otaño para ocupar la plaza. Aunque no he encontrado ningún documento en el que mostrase su adscripción al régimen de Franco, a partir de la finalización de la guerra, participó en todos los actos a los que fue requerida por el partido, y aceptó las condecoraciones otorgadas por las instituciones oficiales, entre las que se incluyeron la Encomienda de Alfoso X el Sabio, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, la del Real Conservatorio de Música y la medalla de Carlos III. Asimismo, su ferviente religiosidad era del todo adecuada al tamiz católico con que el franquismo pretendía cubrir las instituciones en oposición a la laicidad de

[2] Rivas Cherif. "Embajadora extraordinaria", *El Sol*, 2 de diciembre de 1931.

la República[3]. Entrevistada para el periódico *ABC* por Juan Puyol, Santelmo afirmaría: "Pues sí que lo soy. Devota de la virgen. Como casi todas las sevillanas. Mojigata, no. Devota sí. Pero quizás es mejor no hablar de eso…"[4]. Este diálogo se producía en julio de 1931, apenas proclamada la Segunda República en España.

Laura de Santelmo había nacido en 1896[5] y siguiendo la estela de las bailarinas andaluzas sin apenas formación académica, de ella destacaba su gracia y versatilidad para la asunción de distintos personajes de la danza, así como su manejo de los brazos. Sus primeros triunfos los realizó en el ámbito de las varietés, donde llega a convertirse en una artista de éxito, reproduciendo el canon de la mujer andaluza y representando con sus bailes el concepto de "lo pintoresco". A partir de febrero de 1931, cuando interpreta en la Ópera Garnier de Paris la zarzuela *La ilustre fregona*"[6] y sobre todo después del estreno en 1933 de *La vida breve* de Manuel de Falla en el Liceo de Barcelona[7], acompañada de Vicente Escudero, se convierte, junto con Antonia Mercé "La Argentina" y Encarnación López "La Argentinita", en una de las figuras de referencia en la danza española".

Durante la Guerra Civil apenas tenemos referencias que ilustren su actividad en los escenarios, y no es sino al finalizar la contienda cuando convierte la docencia en su actividad principal, ocupándose, junto al puesto de profesora en el Real Conservatorio de Música y Declamación, de una academia de baile en la calle Libertad, 23 que se sumaba a otras existentes como las de El Estampío, Los Pericet o Frasquillo y Quica. Dentro del repertorio impartido a las alumnas, en el que predominaba la enseñanza de los brazos "yo les enseño primero a mover las manos, después el movimiento de los brazos, por último el de los pies…"[8], se incluían obras tomadas de su actividad como intérprete, como son

[3] *Blanco y Negro*, 25 de mayo de 1963: 78.
[4] Pujol, Juan: "Bailarina de España: Laura de Santelmo", *ABC*, Madrid, 9 de julio, 1931: 16-17
[5] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Expediente de Laura Navarro Álvarez.
[6] Comedia lírica inspirada en la novela de Cervantes, escenificada por el administrador de la ópera Jacques Rouché, con texto y música de Raoul Laparra, donde obtiene un gran éxito, especialmente en la interpretación del baile de "La Malagueña". En su elección para el reparto, según el cronista Mariano Daranas, destacó "el desgaire de algunos de sus ritmos clásicos y su aire españolizante. Daranas, Mariano: *ABC*, 18 de febrero de 1931: 8
[7] Zanni, U.F. "La vida breve y El amor brujo", *La Vanguardia,* 24 de noviembre de 1933: 9.
[8] *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de mayo 1963: 80.

Tanguillo, con música del maestro Orduña; “Danza nº 1” de *La vida breve* (Manuel de Falla); “Sacromonte” de las *Danzas Gitanas* (Joaquín Turina); “Granada” de la *Suite Española* op. 47 (Isaac Albéniz); extractos de la ópera *Goyescas* (Enrique Granados) o *Bolero* (Maurice Ravel) (Muñoz Zielinski 2002:107).

Siguiendo la información que nos ofrecen los Archivos del Real Conservatorio de Música, entonces de Música y Declamación, la toma de posesión de Laura de Santelmo se produce el 8 de octubre de 1939, bajo la dirección de Nemesio Otaño[9]. Su llegada coincide con una nueva época tras la contienda y el traslado del Conservatorio de unos locales situados en el Teatro Alcázar, en el que se había establecido de manera provisional, al palacio de la familia Bauer en la calle de San Bernardo.

En 1939 Nemesio Otaño, miembro de la Compañía de Jesús desde 1896, era la figura musical más influyente en España. Gran apasionado de la música popular, durante la guerra civil había escrito numerosos artículos en torno a los himnos marciales y en 1937 fue llamado de forma oficial a Salamanca, para que preparase el llamado Cancionero patriótico. No fue posible tal extremo, aunque sí sacó a la luz la publicación *Toques de guerra del Ejercito español* y comenzó una etapa vinculada a las instituciones oficiales. Tras el fin de la contienda, Otaño propuso a Falla como director del Conservatorio, tal y como referencia la correspondencia conservada entre ambos músicos. Sin embargo, Falla rechazó este cargo, llegando a afirmar en una de las misivas de respuesta que se sintió tan mal con el ofrecimiento que hubo de guardar cama (López Calo 2001: 294).

Tras su renuncia, el Ministro José Ibañez Martín, que accedió al puesto sucediendo a Pedro Sainz Rodríguez, le nombró a él como director del Conservatorio el 5 de julio de 1940. Asimismo, se le encargó la dirección de la revista *Ritmo* y fue nombrado presidente de la Orquesta Filarmónica. Como director del Conservatorio, Otaño logró organizar la institución, subir el sueldo a los docentes y efectuar una transformación radical de la legislación a través del Decreto publicado el 15 de junio del año 1942 y aparecido en Boletín Oficial el 4 de julio de ese mismo año, que reforma y completa el anterior de 1917. En el

[9] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Acta de toma de posesión Laura Santelmo, 8 de octubre 1939, mss.

Preámbulo se consignan los motivos que aconsejan esta reorganización, los cuales se reducen al fomento de la educación y la cultura en la música, en el arte dramático y en las danzas artísticas y folklóricas, a la unificación del plan de enseñanzas para todos los Conservatorios y a una mejor y más práctica clasificación del profesorado[10]. El Decreto estableció la distinción del Conservatorio de Madrid como el espacio en el que se desarrollan las enseñanzas de grado superior, distinguiéndole del resto donde se realizan las materias con categoría de profesionales. De esta manera se conformaron en orden jerárquico, tres tipos de centros: Superiores, Profesionales y Elementales.

En el Conservatorio Superior se añadió un segundo subdirector encargado de la Sección de Declamación. Asimismo, se estableció que los cargos directivos del mismo serán elegidos por el Ministerio entre los catedráticos numerarios del Claustro de Profesores y se crea la Inspección General de Conservatorios, encargada de supervisar la actividad del resto de Conservatorios de España, y cuyo cargo será desempeñado por los catedráticos numerarios nombrados por el Ministerio. El Currículo queda organizado de la siguiente manera: Cátedras numerarias tanto en la sección de música como en la de declamación, y clases especiales, en las que se distinguen especialidades instrumentales y asignaturas. En este sentido, la sección de Declamación queda estructurada en las cátedras: Dicción y Lectura expresiva, Declamación práctica, Indumentaria y Caracterización e Historia de la Literatura y Arte dramático. Finalmente, se establece un curso superior de último grado: Dirección, Realización y Presentación teatral.

El profesorado se organizó en cuatro categorías de docentes, cuya denominación la obtenían dependiendo del tipo de materia a la que se vincularan: Catedráticos numerarios, que se ocupan de los contenidos calificadas como cátedras numerarias, profesores especiales, profesores auxiliares y profesores encargados de cursos, que no forman parte de la plantilla de la institución, pero que son llamados de manera excepcional para impartir cursos de ampliación y perfeccionamiento (Delgado García 2003:43-45). Debido a esta reforma, la asignatura de Bailes Folklóricos en disposición oficial

[10] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, curso 1942-1943.

refrendada por el Ministro de Educación Nacional se convierte en cátedra de Bailes Folklóricos Españoles adscrita al Real Conservatorio de Música, pasando Laura Navarro Alonso, hasta entonces profesora numeraria, a convertirse en la primera catedrática de la materia.

A mediados del curso 1940 -1941, y debido al aumento de alumnos, se establecería una plaza de Profesora Auxiliar de Bailes Folklóricos, a cargo de Carmen García Sevilla[11]. Hay que reseñar que en la carta de nombramiento de esta última y debido a los problemas presupuestarios arrastrados prácticamente desde la creación del Conservatorio, pero que durante y tras la contienda se acentúan, se establece el carácter gratuito de su actividad.

Si bien en los archivos del Conservatorio no se recoge ningún plan de estudios elaborado por Laura de Santelmo, el periódico *La Vanguardia Española* recoge en la noticia publicada el 5 de abril de 1940, información que ilustra las materias impartidas en la cátedra, en un principio planteada en cuatro años.

> Se ha inaugurado el curso de bailes folklóricos en el Conservatorio de Música, bajo la dirección de la bailarina Laura Santelmo.
>
> El plan de estudios abarca cuatro cursos: uno intensivo y tres normales. El cursillo intensivo será de preparación plástica y rítmica y de gimnasia y cultura física, indispensable para conseguir la agilidad y la soltura necesaria. En él se enseñan todos los pasos, movimientos y posturas que, en cualquier momento, de modo natural, obliguen a hacer bellas y artísticas las posturas del cuerpo. Concluido este cursillo, los alumnos que lo aprueben serán divididos en dos grupos: los que tengan menos de quince años y los que sobrepasen de esta edad. Los mayores solo estudiarán dos cursos normales, pues el primero y el tercero, dada su mayor capacidad de resistencia, se reducirá a un solo curso.
>
> En el primero y segundo curso se estudiarán ya concretamente los pasos de baile de tipo elemental, aplicables a todos los bailes de tipo clásico, entre los que se encuentran nuestras danzas regionales. Se procurará el enlace entre los movimientos graciosamente rítmicos, aprendidos en el primer curso, y los pasos en concreto. Se acostumbrará al alumno a la facilidad de la expresión rítmica, complemento substancial de las danzas en su aspecto escénico. Cuando los alumnos hayan progresado convenientemente, se les empezará a enseñar la

[11] Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Acta de toma de posesión de Carmen García Sevilla, 28 de enero 1941, mss.

práctica de los instrumentos de acompañamiento, castañuelas, panderos, etc...y solfeo. Al final del curso, los alumnos deberán interpretar ya algunas danzas populares españolas de las más sencillas.

Los alumnos, acabados sus estudios, pasarán a formar parte de los cuerpos generales de baile, que podrán poner su arte al servicio del Estado o de cualquier Empresa.

El primer cursillo, que acaba de empezar, concluirá el 30 de junio.

Las clases de bailes folklóricos españoles han sido creadas en el Conservatorio, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional"[12]

Tal y como se desprende de la lectura del artículo, el primer curso era introductorio y planteado para conseguir las habilidades físicas necesarias para el aprendizaje posterior, primando la búsqueda de agilidad y la consecución de formas bellas en los movimientos. Posteriormente el alumno era introducido en la enseñanza de los llamados pasos "de tipo clásico", entre los que estarían incluidos las danzas regionales. Por último, la utilización de los acompañamientos sonoros en forma de palillos y panderos, estaba reservado para los cursos superiores, una vez que el discente ya tenía adquirida una mínima técnica corporal que le permitiese abordar con solvencia la ejecución de de los bailes requeridos. En cuanto a la metodología del aprendizaje, Laura de Santelmo no utiliza referencias de otros maestros, sino que aplica su propio sistema de enseñanza creado a través de su experiencia como intérprete, y del conocimiento adquirido en los escenarios. Si bien en un principio se planteó la cátedra en cuatro cursos, finalmente quedarían conformados en un total de cinco.

A pesar de que en los inicios del franquismo el número de alumnos matriculados en el Conservatorio fue crítico[13], en su primer año como docente en el curso 1939-1940, tuvo un total de cuarenta y siete discentes, de los cuales únicamente uno pertenecía al género masculino, que ni siquiera llegó a

[12] "Inauguración de un curso de bailes folklóricos", *La Vanguardia Española*, 5 de abril de 1940: 6.
[13] En este sentido remito a la investigación efectuada por Gema Pérez Zalduondo. 2003. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

presentarse a los exámenes finales. Este dato fue una constante en su enseñanza, ya que a pesar de que con los años aumentaron notablemente el número de matriculados, llegando a ser la asignatura más solicitada en la sección de Declamación, a partir del curso 1943-1944, se trató exclusivamente de mujeres. El año de inauguración de Cátedra, Laura de Santelmo imparte el primero de los cinco niveles de enseñanza, que quedarían establecidos en el curso 1944-1945. Siguiendo la información que nos ofrece el Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, en el curso de 1946-1947 presenta a la alumna Carmen Rodríguez Bardasco a los concursos anuales que celebraba la institución, y en el que se examinaba a los discentes más destacados de cada asignatura, dotándoles con distintos premios de carácter económico. El jurado era heterogéneo, y estaba formado por profesores que impartían otras materias en la institución. El repertorio obligado en la Cátedra de Bailes Folklóricos exceptuando este primer curso que se interpretó un "Bolero mallorquí", estuvo conformado por obras de Enrique Granados. De esta manera el curso siguiente las piezas a ejecutar fueron el "Intermedio" de la ópera *Goyescas* (María Pastora Rosende Pérez, diploma de segunda clase); "La Maja y el Ruiseñor" también de la ópera *Goyescas* (María del Carmen Madariaga, diploma de segunda clase) y "Danza nº 3" de *Doce danzas Españolas* (Benita Jabato Muñoz, diploma de segunda clase)[14]

La cátedra de Laura de Santelmo no permaneció al margen del devenir del Conservatorio. Una vez comenzada la década de 1940, las enseñanzas religiosas fueron implantándose de manera progresiva en todos los niveles formativos, y es a través de los Decretos del 24 y 29 de septiembre de 1944 cuando se establecen de manera oficial en el Conservatorio Superior de Música, así como Centros de grado Medio y Elemental dependientes de la Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes. Se pretendía la

[14] De forma paralela, durante estos años de docencia, Laura de Santelmo continuó su actividad escénica, a veces como solista, como el 6 de mayo de 1941 en el Teatro de La Comedia con un concierto de danzas; en el concierto de Gala organizado por la Junta Política y celebrado el 29 de mayo de 1941 en honor de los delegados alemanes y celebrado en el Teatro Español con la dirección musical de Bartolomé Pérez Casas, o supervisando la actuación de sus alumnas, dentro de cuyas apariciones sobresale la celebrada el 22 de noviembre de 1943 en el Teatro Español como consecuencia de la Festividad de Santa Cecilia y la Distribución de Premios del Conservatorio y el Festival Artístico organizado en el Teatro María Guerrero por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y patrocinado por el Ministro de Educación Nacional, el 5 de junio de 1944. "Laura Santelmo en la Comedia", *ABC*, 1 de mayo de 1941.

formación del individuo no sólo desde un punto de vista de especialización técnica, sino con una docencia enmarcada en el humanismo cristiano y que permitiese una formación total del hombre.

> Recibió el Nuevo Estado los Centros de Enseñanza en lamentable orfandad educativa, y se apresuró a declarar que nunca será posible conseguir una formación completa del hombre si se le oculta o niega el conocimiento o el estímulo de los principios de Religión y Moral que perfeccionan el espíritu [...][15]

A este respecto, la música y la danza, se consideraban elementos indispensables para la formación de un artista cristiano, cuya forma de expresión estaría subordinada al servicio de Dios. En la inauguración del curso 1952-1953 del ya Real Conservatorio de Música, que tuvo lugar en Barcelona, Sopeña señalaba que la misión fundamental que atañía a los Conservatorios, era la formación del auténtico artista cristiano, que no niega ninguna forma de expresión, pero que sabe esencialmente que esa forma de expresión está al servicio, "…del acercarse un poco, de descubrir un poco, de desvelar un poco lo que es el misterio de la belleza de Dios"[16] En un concierto benéfico junto a la Orquesta Filarmónica dirigida por el profesor Jesús Arambarri, celebrado el 5 de abril de 1940 y en el que tomó parte Laura de Santelmo, Sainz de la Maza señalaba:

> Baila con arrogancia y fe. Toda su figura se resume a veces en sus manos, de una encantadora expresividad. Tanto unida a la orquesta, como magistralmente acompañada por Aroca y a la guitarra por Montoya, supo animar las páginas de Falla, Albéniz, Ravel y Gombau, con bellos escorzos estilizados, sin mengua de lo que constituye la racial plástica del baile español, su médula y esencia[17].

En la última etapa del Real Conservatorio de Música y Declamación, Nemesio Otaño intenta renunciar en numerosas ocasiones al cargo, siéndole denegada su petición. Federico Sopeña diría de Otaño: "Estos últimos años fueron de abatimiento, de defenderse no molestando, de ampararse en no

[15] Decreto de 29 de septiembre de 1944. Publicado en B.O.E., año IX, 21 de octubre de 1944, nº 295: 7940- 7941. Recogido en (Delgado García 2003: 43).
[16] Sopeña, F. "Discurso del Padre Sopeña". *Música, Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I num. 2, octubre- diciembre, 1952: 122.
[17] Sainz de la Maza, R.: Laura de Santelmo y la Orquesta Filarmónica", *ABC,* 6 de abril de 1940: 18.

molestar para que no lo molesten" (Sopeña 1967:175). En 1951 llega a la Dirección Federico Sopeña y el 11 de junio de 1952 la sección de Declamación se escinde de las enseñanzas generales de música, debido en gran medida al aumento de la demanda entre el alumnado, y se establecen a partir de entonces como disciplinas autónomas. A este respecto, Subirá señala que las dos enseñanzas convivían más por rutina que por necesidad, y por tanto "lo que debe de haber de enseñanza escénica dentro de las clases de canto del Conservatorio, puede y debe tener un sistema propio" (Sopeña 1967:183). A partir de entonces la cátedra de de Bailes Folklóricos Españoles se vincula a la entonces llamada Real Escuela Superior de Arte Dramático, cuyo puesto de dirección ocupo el profesor de Literatura Dramática Guillermo Díaz- Plaja, y que se sitúa en unos locales situados en la calle del Pez. Este aspecto sólo ocurrió en Madrid, ya que en el resto de los Conservatorios estatales no se separarían hasta la década de 1980.

Conclusiones

Las políticas de intervención promovidas por el régimen franquista condicionaron la enseñanza de la danza en las instituciones oficiales y sirvieron para proyectar una cara amable del totalitarismo, representado a través la participación en festivales internacionales de los grupos de coros y danzas. Estos, si bien no hicieron distinción entre sus integrantes de acuerdo con su orientación política, sí sirvieron para configurar un determinado repertorio que era utilizado por el franquismo como un símbolo para exportar una idea de nación.

El interés por el folklore del régimen, permitió recuperar y mantener vivo un corpus musical y escénico (estereotipándolo a través de su reinterpretación) de acuerdo a una ideología al servicio del régimen. La diferencia regional se interpretó como un elemento de unidad que eliminaba cualquier intento de separatismo o de exclusión de los grupos más críticos con la dictadura. Este sentido de la colectividad, exportada a un público amplio, permitieron que se proyectaran una serie de significados y de trasvases de ideologías a través de la práctica escénica, especialmente representados en los actos y festivales anuales, cargados de un algo contenido propagandístico.

Bibliografía

Arce, Julio. 2020. “Recepción en La Granja. Franco, las "folclóricas" y las más altas jerarquías”. *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson.

Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.

Contreras, Igor. 2009. “Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo”. *Revista de Musicología,* 32(1)*:* 569-583

Delgado García, Fernando. 2003. *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

López Calo, José. 2001. “Otaño Eguino, José María Nemesio”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, dir. E. Casares Rodicio, 294-295. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Martínez del Fresno, Beatriz y Vega Pichaco, Belén. 2017. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain* (1938-1968). Turnhout: Brepols.

Mir Consxtia. 2000. *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña de posguerra*. Lleida: Milenio.

Muñoz Zielinksy, Margarita. 2002. *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*. Universidad de Murcia.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2003. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

Porro, F. Carlos. 2011. *La tradición artística musical de Villada (Palencia)*. Palencia: C.A. Porro Editor.

Sopeña, Federico. 1967. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Vega Pichaco, Belén; Calero Carramolino, Elsa y Pérez Zalduondo, Gemma. 2019. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada: Libargo.

.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Espacios performáticos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez

ELENA MARTÍN Y EDUARDO MURILLO

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Festival de Jerez, flamenco, espacios performáticos, peñas flamencas, COVID-19
Keywords:	*Jerez Festival, flamenco, performance spaces, peñas flamencas, COVID-19.*

Cita recomendada:

Martín, Elena y Murillo, Eduardo. 2022. "Espacios performáticos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

ESPACIOS PERFORMÁTICOS DE PEQUEÑO FORMATO (EN TIEMPOS COVID). EL CASO DEL FESTIVAL DE JEREZ

Elena Martín y Eduardo Murillo

Resumen

Jerez y flamenco; flamenco y Jerez. Ciudad y género musical indisociables, engrandeciendo la una al otro y viceversa. Jerez es comprendida como la ciudad del flamenco donde sus habitantes generaron un estilo musical atávico en un momento histórico concreto. Sin embargo, ¿desde qué tipo de espacios fue profesionalizado el flamenco en Jerez desde el siglo XIX? En este artículo esbozaremos en qué medida la ciudad y sus espacios performativos han proyectado al flamenco, más allá de la escena generada en la ignota intimidad de algunos espacios privados. Articulistas, ensayistas y literatos han aludido a Santiago o a San Miguel como barrios con sabor flamenco, aunque nos falta documentación sobre la actividad desarrollada en los interiores de ambos espacios durante la génesis del género. Además, si comprendemos el flamenco como un arte de profesionales, Jerez, además de cuna para este arte, ¿puede ser considerada una ciudad pionera también en la aportación de espacios performativos que hayan ayudado al desarrollo profesional de sus artistas? Tras una aproximación histórica, sociopolítica y etnográfica sobre aquellos locales donde los flamencos trabajaron ante un público, analizaremos el papel del Festival de Jerez en la escena flamenca contemporánea. Desde hace veinticinco años es un evento que, entre sus propósitos, ha buscado revitalizar a la ciudad como generadora de espacios materiales; allí donde se activan actos culturales en torno al flamenco. El Festival es un acontecimiento anual donde se programan a flamencos de referencia y a jóvenes valores. Pero desde la organización también han comprendido que la ciudad de Jerez debe acompañar al flamenco del siglo XXI en la transformación que todo género artístico debe asumir continuamente para seguir siéndolo. Analizaremos su modelo de gestión cultural y las consecuencias que ha tenido el COVID-19 en sus últimas ediciones.

Palabras clave: Festival de Jerez, flamenco, espacios performáticos, peñas flamencas, COVID-19

Abstract

Jerez and flamenco; flamenco and Jerez. City and musical genre indissociable, enlarging each other and vice versa. Jerez is understood as the city of flamenco, where its inhabitants generated an atavistic musical style at a specific historical moment. However, where was flamenco professionalized in Jerez since the 19th century? In this article we will outline to what extent the city and its performative spaces have projected flamenco, beyond the scene generated in the intimacy of some private spaces. Authors, essayists and writers have alluded to Santiago or San Miguel as neighborhoods with a flamenco flavor, although we lack documentation on the activity which developed in both spaces during the genesis of the genre. Furthermore, if we understand flamenco as an art of professionals, Jerez, in addition to being the cradle of this art, could as well be considered a pioneer city in the contribution of performative spaces that have helped the professional development of its artists? After a historical, socio-political and ethnographic approach to those places where flamenco people worked in front of an audience, we will analyze the role of the Jerez Festival in the contemporary flamenco scene. For twenty-five years it has been an event that, among its purposes, has sought to revitalize the city as a generator of material spaces; where cultural events around flamenco are activated. The Festival is an annual event where reference consolidated flamenco artists and young promises are gathered. But from the organization they have also understood that the city of Jerez must accompany the flamenco of the 21st century in the transformation that every artistic genre must continuously assume to survive. We will analyze its model of cultural management and the consequences that the COVID -19 pandemic has had in its last editions.

Keywords: Jerez Festival, flamenco, performance spaces, peñas flamencas, COVID -19.

Espacios performativos en Jerez (s. XIX-XX)

"Jerez Frontera, la injustamente olvidada". Así tituló Meritxell Batlle Cardona su reportaje sobre la localidad gaditana para el National Geographic (2019). A continuación, la periodista describe y enumera los espacios donde descubrir las particularidades de la ciudad. Un lugar donde el viajero podría "sumergirse en la cultura andaluza en toda su esencia". El texto es un producto periodístico movido por los tópicos que siempre han ornamentado cualquier relato sobre la ciudad. En este caso, el objetivo es claro: hacer de la misma un espacio atractivo para un viajante ávido de cultura; en el amplio y difuso sentido del término.

"Jerez es sinónimo de buenas tapas, vino a todas horas y arte por todos los rincones", afirma Batlle. El flamenco aparece en el texto para musicalizar los "rincones" por donde el visitante puede redescubrir la esencia previamente prometida. Tras el callejeo por los barrios de Santiago y San Miguel, al visitante se le recomienda acudir a los tabancos jerezanos, donde el flamenco en vivo embriagará al neófito. La estampa del turista curioso y arrimado a los artistas flamencos durante sus actuaciones es tan antigua como lo es el propio género musical (Castaño 2007: 28). La escena musical de Andalucía percibida por estos extranjeros, nacionales o transnacionales, fue idealizada, publicada e interpretada en otros contextos de forma constante a lo largo de la historia del género. Lo pre-flamenco y lo flamenco ha sido introducido en el amplio paradigma de lo "exótico" de forma interesada y ahí se ha mantenido.[1] Es decir, paralelamente a la consumación del flamenco en los espacios de sociabilidad de Jerez durante el siglo XIX, los escritos sobre la Baja Andalucía construyeron un imaginario distorsionado sobre sus costumbres y sus gentes. Un relato que, viendo reportajes como el de Batlle, sigue teniendo vigencia y utilidad para publicitar la cultura jerezana.

La palabra de los intérpretes ha tenido una influencia mínima en el discurso dominante desde el s. XVIII. En los primeros escritos sobre esta escena flamenca, los juicios emitidos por los artistas fueron alzados gracias a un tercero, siempre exógeno a dicha escena, que recogía y seleccionaba los mensajes del intérprete

[1] Véase Dembowski, Karol. 2008 [1841]. *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840*. Barcelona: Crítica; Ford, Richard. 1845. *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (2 v.) London: John Murray.

a beneficio propio.[2] Debido a un limitado acceso al ejercicio que hacían del flamenco los jerezanos del siglo XIX en espacios performativos privados, y a que el género es un arte confeccionado por profesionales, para comprender y evaluar el papel de Jerez como una de las cunas de este arte (Plata 1961: 9) debemos analizar la manera en que se profesionalizó en la ciudad y en qué condiciones históricas, sociológicas y políticas pudieron posibilitar el crecimiento de su "valor de uso" (Cruces 2014: 828) en ella.

Jerez (s. XIX): la agrociudad andaluza

La tendencia agorera sobre la tradición musical de los escritores decimonónicos fue heredada por los primeros escritores jondos. Un vaticinio que respondía, entre otros motivos, a la urbanización que sufrían áreas donde lo "tradicional" resistía a la masificación (Holguin 2019: 39-40). Gerhard Steingress (2005) arroja luz sobre el contexto sociológico que favoreció la acción de los artistas dedicados al flamenco en "agrociudades" andaluzas a principios del siglo XIX, véase Jerez de la Frontera. El "presente histórico" del flamenco comienza en las últimas décadas del siglo XVIII, aunque lo flamenco surja en la década de los cuarenta de la siguiente centuria (Berlanga 2021: 12). Los andaluces comenzaron entonces a construir las cunas de este arte y una de ellas será identificada en Jerez de la Frontera. Jornaleros que cantaban y bailaban para evadirse de la miseria incesante, recogiendo esa tradición "inmemorial" de cantar para olvidar las calamidades personales (Castaño 2007: 29). Los estratos sociales en Jerez habían sido inamovibles desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, que pese a la citada y extendida miseria, la ciudad vivió un periodo de moderado esplendor económico y cultural gracias al comercio vinícola principalmente (Romero 2009: 103 y 116)[3].

[2] Machado y Álvarez, A. "Demófilo". 1881. *Colección de cantes flamencos, recojidos y anotados por Demófilo.* Sevilla: Imp. y Lit. de El Porvenir.
[3] A finales del siglo XVIII, la prosperidad económica hizo posible que se creara la Sociedad Económica de Amigos del País y se renovaron todas las iglesias y conventos de la ciudad y se sustituyeron los viejos retablos renacentistas por otros de nuevo cuño más acorde a las modas de entonces.

"Un flamenco sin fatigas es doblemente flamenco"[4] certificó un cantaor con voz autorizada: Manuel Moreno Maya, conocido artísticamente como "Pele". Insiste el cantaor: "una persona con fatigas no puede cantar bien". Un axioma de corte marxista con el que el cantaor interpreta el fenómeno cultural desde una posición materialista. Una máxima que no rige al cante y a su intérprete según el cantaor jerezano Manuel de los Santos, "Agujetas". Este afirmó que "el que mejor canta es el que más fatigas ha pasado" (Abel 1998).[5] Agujetas asegura que la ejecución de un cante puro, en el contexto adecuado, puede conceder al cantaor una ciudadela interior que lo sostendrá en pie de forma virtuosa, sin que las acometidas de su tiempo rompieran su expresividad artística. Es más, su sometimiento llega a ser un impulso poderoso que puede transformar lo bello de su arte en *jondo*. Lo que él y su hijo Antonio denominarían la "causa", sin la cual no se puede cantar flamenco.[6] Los principios morales defendidos por Agujetas han sido abrigados por artistas profesionales de distintas generaciones y regiones; por ejemplo, Manuel Morao, guitarrista flamenco nacido en 1929, o Israel Fernández, cantaor nacido en 1992.[7]

No obstante, el flamenco nace en el siglo XIX porque, entre otros motivos, hubo una mejora en las condiciones de vida de las clases sociales más vulnerables. Son varios ejemplos los que demuestran el aumento de la prosperidad económica en la ciudad en la segunda mitad del siglo: se creará un servicio de recogida de basuras, en 1869 comenzará el abastecimiento de agua potable, se mejorará el alumbrado público desde 1860 y se creará una vía ferroviaria que conectó a Jerez con El Puerto y Puerto Real desde 1854 (Romero 2009). Todo esto entre la década de los cincuenta y setenta, cuando comenzamos a tener constancia hemerográfica del flamenco como género

---

[4] *Flamencos en Ontañón, El Pele*. 2012. https://www.youtube.com/watch?v=DleGa1ryCaE [Consulta: 4 de noviembre de 2021].

[5] *Agujetas, Cantaor*. 1998. Dir. Dominique Abel. https://www.youtube.com/watch?v=KR45xWtHwUU&t=143s [Consulta: 4 de noviembre de 2021].

[6] Entrevista en RNE a Antonio de los Santos "Agujetas" el 20 de marzo de 2018 en el programa "Nuestro Flamenco", presentado por José María Velázquez-Gaztelu. https://www.youtube.com/watch?v=MrwscF5GjBA (Consulta: 5 de noviembre de 2021).

[7] *Presencias Flamencas en la Universidad de Cádiz Manuel Morao Jiménez 28/01/2008* https://www.youtube.com/watch?v=hTRQSUjfqHA [Consulta 4 de noviembre de 2021].*Una entrevista audiovisual de Juan Garrido en exclusiva para Expoflamenco de Israel Fernández en agosto de 2021* https://www.youtube.com/watch?v=GrOjcEu__q8&t=794s [Consulta 4 de noviembre de noviembre de 2021].

musical con características propias (Sneeuw 1987). Por entonces, el 72% de la población jerezana vivía a extramuros de la ciudad, en barrios como Santiago, San Miguel o la Albarizuela. Será en el siglo XIX cuando se mejoraron las conexiones entre estos barrios y las zonas céntricas de la ciudad. Más alejados del núcleo urbano estuvieron los humildes y desperdigados asentamientos cercanos a los cortijos y gañanías jerezanas, donde jornaleros hacían labores de temporada. La cultura agrario-feudal fue clave en la generación del flamenco, proveniente de zonas rurales y colindantes a urbes como Jerez o Sevilla. Personas provenientes del campo trajeron a las ciudades ingredientes culturales que friccionan con los códigos de la cultura urbano-burguesa, asentada previamente en dichas ubicaciones geográficas. No obstante, todo ello solo fue posible gracias a una adecuación anterior de lo rural a las leyes impuestas por el capitalismo en áreas urbanas de la Baja Andalucía, implicando con ello una mejora de las condiciones de vida de sus habitantes (Steingress 2005).

Durante la primera mitad del siglo, en Jerez una burguesía local adquiere una serie de fincas que comenzarán a producir pingües beneficios. La tierra dedicada al viñedo será la más fructífera de todas, beneficiándose del fortalecimiento de la industria bodeguera (Ruiz 2015). La nueva agroindustria vinatera será un gran triunfo económico para la sociedad jerezana y la exportación del vino cultivado en la campiña fue en aumento desde 1840, siendo el sector menos afectado por las vicisitudes políticas del siglo (Ruiz 2015: 186). A finales de la centuria, serán pocas y grandes compañías las que acabarán controlando todo el proceso del negocio vinícola elaborado en la ciudad: el cultivo, el almacenamiento y la exportación. La necesidad de mano de obra será un reclamo para la llegada a la ciudad y sus asentamientos más próximos de trabajadores, gitanos y no-gitanos.

Tras la Real Pragmática del 19 de septiembre de 1783 promulgada por Carlos III, los gitanos estarán obligados a inscribirse en un padrón general, donde tendrán que registrar sus apellidos, su filiación, su vivienda y su oficio si quieren integrarse en la sociedad civil. José María Castaño (2007: 42-43) menciona una serie de apellidos suscritos como “Méndez, Bargas, Fernández, Montoya o de los Santos” que pasarán a ser apellidos vinculados a familias gitanas de Jerez, aunque algunos de ellos fueron heredados de los “señores bajo los cuales

estuvieron acogidos". Así pues, estos apellidos bien podrían ser identificativos de un gitano como de un no-gitano desde entonces. Entre los oficios recogidos en el registro destacan el de herrero y el de trabajador del campo. Las labores en el campo eran realizadas por sujetos que vivían en barrios suburbanos como Santiago. Los vecinos de otros barrios como San Miguel cargaron con los trabajos del interior de la ciudad. Ambos son considerados los distritos más vinculados a la población gitana y al mundo del flamenco de Jerez (Lefranc 2003).

La participación de gitanos y no-gitanos en el desarrollo de los mismos trabajos en Jerez, con su correspondiente convivencia vecinal en los cortijos (Zatania 2003: 53), ha propiciado que ambos grupos sociales hayan ido resignificando su identidad desde finales del siglo XVIII. Los trabajadores en las fraguas, mataderos y campos de Jerez partirán de una situación social compartida y continuada durante décadas con miembros originarios de otros colectivos, limitando sus diferencias entre sí y acentuando sus similitudes. Un ejercicio de integración social tal, que hoy es difícil discernir el número de gitanos que habitan la ciudad (Rojo 2013). El trabajo temporal alejado del núcleo urbano de Jerez no significa la separación de su núcleo urbano-central,[8] donde comenzaron a erigirse los espacios performativos que hicieron avanzar en la industria al flamenco. Por lo tanto, la prosperidad de la ciudad es fundamental para comprender la alienación del numeroso proletariado jerezano a mediados de siglo. La sociedad jerezana cambiará por mor de las exigencias de la burguesía y el sistema capitalista, cambiando en paralelo la forma de ejercer de las clases populares, donde el flamenco florecerá.

Flamenco en espacios de pequeño y gran formato: teatro y cafés cantantes (s. XIX)

La adaptación del repertorio flamenco a la escena teatral urbano-burguesa de Jerez desde la década de los sesenta hasta los años ochenta está documentada y fue significativa. Sin embargo, este hecho de por sí sería un argumento

[8] "Los gitanos iban a trabajar al campo, pasaban el control que había donde está la capilla de la Virgen del Calvario y podían estar una semana, pero luego volvían y hacían fiestas en las casas". Testimonio de Consuelo Moscoso Ramírez, nacida en 1935 en la calle Juan de Torres 22.

insuficiente para poder clasificar a Jerez como cuna del flamenco. La programación teatral analizada por Steingress (2007) y Álvarez (2003) evidencia la aparición de un público nuevo y con otras exigencias culturales en la escena teatral jerezana. Ambos demuestran que el género andaluz de Silverio Franconetti es del agrado del respetable y que, al mismo tiempo, provoca un rechazo casi unánime entre los críticos (Steingress 2007: 135). No obstante, es una detracción dirigida en términos similares hacia las zarzuelas u otros espectáculos dramáticos y cómicos representados, que a la sazón llenaron los teatros jerezanos de igual forma que lo pudieron hacer algunos flamencos (Álvarez 2003: 850). Es decir, el flamenco estaba cada vez mejor diferenciado en términos estéticos, formales y musicales de otros géneros, pero con algunos seguían compartiendo crudas palabras de críticos que despreciaban sus representaciones en los teatros jerezanos hasta finales del siglo XIX.

Otro espacio performativo crece en número entre 1860-1890 en la ciudad: los cafés cantantes (Álvarez 2003: 1962). En ellos, en sintonía con la teatral, el flamenco también compartió escena con otros géneros; de distintas características, pero de similar concepción. El estudio de Álvarez (2003) analiza el recorrido del flamenco en la cartelera de teatros y cafés cantantes jerezanos durante la segunda mitad del siglo XIX. El investigador concluye que tuvo en ella una presencia mínima en comparación con el número de funciones que se anunciaron en la prensa. De 6280 funciones publicadas, solo 74 fueron sobre flamenco (Álvarez 2003: 1982). Si tenemos en cuenta la mala prensa manifiesta hacia el género y que su repertorio se estaba entonces conformando, su presencia es bastante reseñable. Álvarez Hortigosa señala que desde mediados de los ochenta hasta finales de los noventa hay un vacío hemerográfico sobre las actuaciones de flamenco en la prensa jerezana. No obstante, Armando Palacio Valdés se lamenta en un artículo publicado en 1881 de la predilección del público por el “género flamenco, o sea, por la pintura de costumbres de los chulos y manolas” (Palacio 1882: 81). El crítico español lamenta que lo flamenco, sinónimo de lo popular, haya impregnado la escena teatral, obras pictóricas y literarias de los españoles. Según Palacio Valdés, los artistas de todas las disciplinas se habían rendido ante las exigencias del público, responsable de este aflamencamiento del arte nacional de finales de siglo. Es curioso que se

dejase de programar un fenómeno de moda entre la población española, siendo además Jerez un nido de artistas flamencos.

Flamenco en espacios de pequeño y gran formato: cafés cantantes, salones y cabarets (s. XIX- 1931)

La prensa y la oralidad han sido las dos fuentes de información para conocer la situación del flamenco en Jerez durante el siglo XIX. Juan de la Plata (2007), Félix Grande (1976) o Manuel Ríos Ruíz (1987) han realizado diagnósticos interesantes sobre el papel del flamenco en los cafés cantantes de Jerez y en algunos casos, las actuaciones de artistas flamencos se presuponen por el contexto cultural, pero sería difícil de afirmar con absoluta certeza. No queremos decir con esto que el flamenco tuviese poco o mucho protagonismo en los cafés cantantes y en los teatros de Jerez. Lo tuvo, pero no podemos medirlo ni de forma cualitativa ni cuantitativa por la indefinición de "lo flamenco" en la escena teatral jerezana.

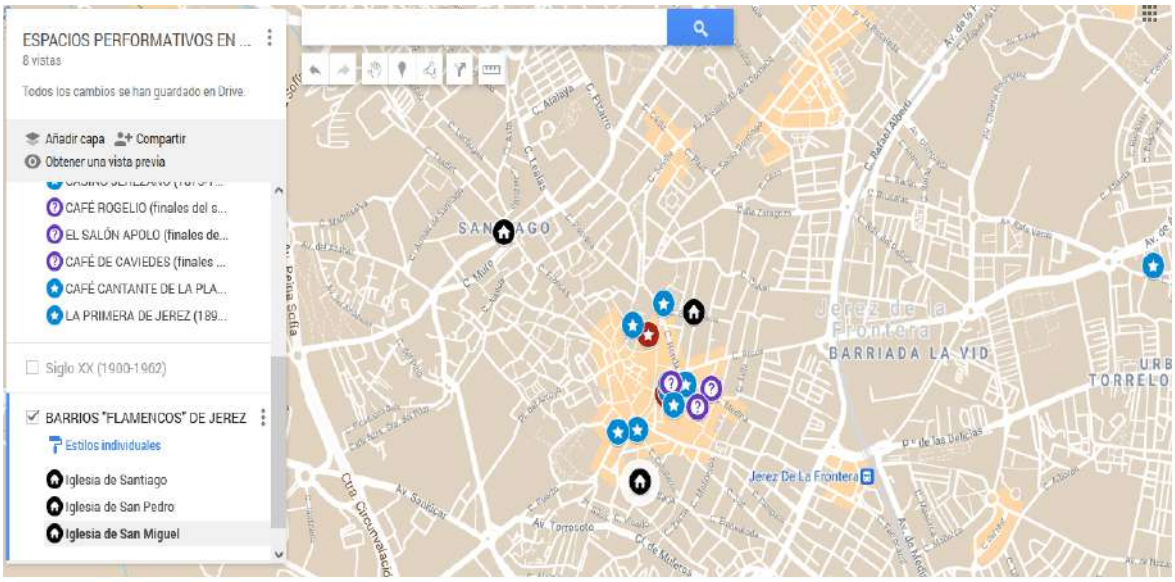


Ilustración 1: Mapping de los espacios performativos durante la segunda mitad del s. XIX donde hubo o pudo haber espectáculos flamencos: https://n9.cl/1h14r [Consultado y modificado: 04/11/21].

¿Por dónde se introduce entonces la idea de que Jerez es una cuna de este nuevo arte? Porque son artistas nacidos allí los que irrumpen en los cafés, salones, academias y teatros de ámbito nacional e internacional. Véase la

Serneta, Juana la Macarrona, la Malena, Antonio Chacón, Manuel Torres, entre otros. Las condiciones artísticas de ellos y ellas son las mejores credenciales, en ocasiones únicas, para conceder a Jerez el título de escuela de este arte. Y, en segundo término, porque se difundió una iconografía sobre la ciudad en distintos medios de la cultura de masas que confirmaban esta relación indisociable entre el flamenco y Jerez. Como escribe Ana Gómez Díaz, esta presencia constante es la mejor muestra de la "salud que gozaba lo flamenco como fenómeno cultural" (Gómez 2019: 409).

Esta investigadora nos muestra cómo se plebeya o se *aflamenca* la iconografía popular andaluza desde Jerez. Desde el Marco de Jerez comienzan a exportarse vinos con un etiquetado que permite al receptor del producto identificar el lugar desde donde se produce. Recordemos los buenos datos en el sector a finales del XIX (Ruiz 2015: 186) y a mediados del siglo XX, que se debieron al incremento de las exportaciones a países extranjeros (Ruiz 2015: 240). Entre los modelos iconográficos, aquel que representa la escena flamenca es reiterativo. Un ejemplo es el rediseño de la pintura "Fiesta en familia" de Manuel Cabral Bejarano para etiquetar el vino amontillado llamado "Flamenco", de las "Especialidades de Alberto Romero y Cª. La doctora Gómez lo explica así:

> Ambas composiciones presentan idénticas líneas estructurales, pero el modelo pictórico se ha popularizado en la estampa vinatera, de forma que el intimista salón burgués de la pintura se ha trasladado al exterior de un mesón marinero en la etiqueta; el refinado mobiliario dieciochesco se ha trastocado en sencillas mesas y sillas de pino; y los atildados personajes de la pintura se han agitanado en la escena vinatera, donde pervive un cierto matriz aburguesado en los personajes, como clara huella dejada por su referente pictórico (2019: 413)

El flamenco entró en el nuevo siglo como un género mejor definido gracias a su desarrollo en cafés cantantes, como los sevillanos El Burrero o el de Silverio. En Jerez, los anuncios de cafés cantantes incluyen con más asiduidad nombres de artistas flamencos. En su programación podían aparecer cantaores desconocidos o consagrados, como Antonio Chacón, pero también artistas de otra cuerda como cupletistas, pianistas, bailarines, actores, etc. Hablamos por tanto de una escena musical heterogénea, ligada a las modas del momento, como ocurría con otros salones locales y otros cafés cantantes de distintas zonas

del país. El flamenco aparece y cosecha éxitos en ellos, pero también lo podían conseguir una “cupletista francesa” o un “transformista” y ante idéntico público (Plata 2007: 96).

A nivel sociopolítico (Romero 2009; Ruiz 2015), Jerez estuvo sometido a una red clientelar controlada por una oligarquía local que manipulaba y oprimía a las clases populares sin demasiados esfuerzos. El incremento de las malas condiciones laborales hizo que se produjeran más de cincuenta huelgas en la localidad entre 1918 y 1920. En 1923 el jerezano Miguel Primo de Rivera obtuvo plenos poderes gracias al beneplácito del rey Alfonso XIII y con ello dio comienzo una dictadura militar que duraría hasta 1930. El Estatuto municipal instaurado un año más tarde perpetuó el sistema caciquil que había estado vigente en la ciudad desde finales del siglo XIX, atestado de aristócratas y grandes propietarios. Durante los seis años de mandato, el dictador visitó Jerez en diferentes ocasiones. Su estrecho vínculo con la ciudad dotó al territorio de ciertos beneficios. Por ejemplo, de las ciudades andaluzas que conforman el Marco de Jerez, solo los vinos de Jerez podían utilizar la denominación “Jerez” para sus productos. Durante este período también se inició el proyecto ferroviario que conectará Jerez con Almargen, se construyó el teatro Villamarta, puesto en funcionamiento el 11 de febrero de 1928 o se inició la construcción de la estación de ferrocarril un año después.

No obstante, muchos cafés cantantes comienzan a cerrar sus puertas.[9] Consignados como centros inmorales se promulgaron leyes que ordenan el cese de su actividad. En Jerez muchos de estos espacios siguieron funcionando, otros nuevos se abrieron como salones o cabarets, más alejados del centro de la ciudad que los decimonónicos cafés y en ellos se conjugaron espectáculos flamencos, muchos de ellos a puerta cerrada, y chicas de alterne. El teatro Eslava y el Teatro Villamarta, como harían los teatros y los cafés cantantes jerezanos del siglo anterior, en su programación mantuvieron al flamenco. En los años veinte, tras la celebración del Concurso de Cante Jondo en Granada (1922),

[9] Véase El Diario de Murcia, año XXII, nº8266, viernes 16 de marzo de 1900, p.1., o *Heraldo de Murcia*, año III, nº 607, 16 de marzo de 1900, p.2. https://www.jondoweb.com/archivospdf/launion16_3.pdf (Consulta 4 de noviembre de 2021) o *Nuevo Mundo* 8/10/1908. https://www.flamencopolis.com/wp-content/uploads/Captura-de-pantalla-2014-08-24-a-las-20.40.36.png (Consulta 4 de noviembre de 2021).

en ciudades cercanas como Sevilla, el público acudió en masa a espacios de gran formato como el Teatro Reina Victoria, el Teatro del Duque o el Teatro San Fernando para ver performances flamencas como los concursos de cante o los espectáculos de ópera flamenca a partir de 1927, siendo los flamencos participantes felicitados por la crítica y aplaudidos por los asistentes (García-López 2021: 373-412).

En resumen, los espacios performativos jerezanos avanzaron en el tiempo cambiando de lugar, de programación, de dueños y de público, pero el flamenco siempre estuvo presente en ellos, a veces de forma más evidente y otras de forma anecdótica, hasta finales de los cincuenta. La corriente *neojondista* diseñada desde ciudades como Jerez, Sevilla o Córdoba promoverá desde entonces la inclusión del flamenco en los medios de comunicación de una forma pedagógica, y los espacios performativos disponibles en Jerez prestarán servicio al nuevo movimiento cultural, apoyándose en la administración pública.

Flamenco en espacios performativos (1958-1995)

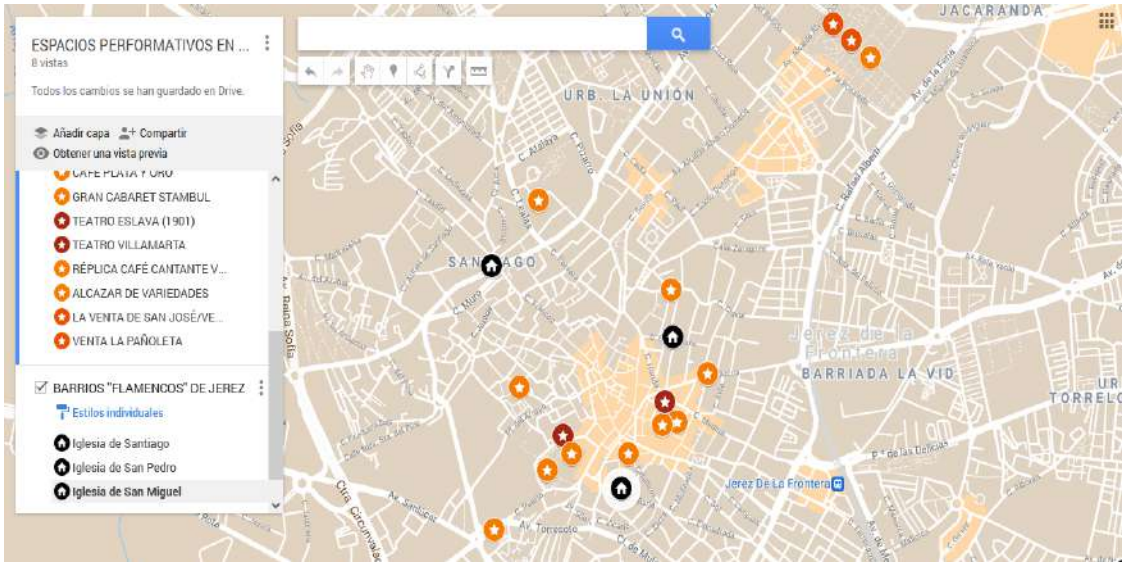


Ilustración 2: Mapping de los espacios performativos durante la primera mitad del s. XX donde hubo o pudo haber espectáculos flamencos: https://n9.cl/1h14r [Consultado y modificado: 04/11/21].

La proclamación de la II República española en abril de 1931, favoreció a la ciudad de Jerez de inmediato, aumentando el número de escuelas y de afiliados a los sindicatos. Sin embargo, hubo sectores importantes de la

población que quisieron la desaparición del régimen republicano. El golpe de Estado liderado por el general Sanjurjo en 1932 obtuvo en Jerez uno de sus pocos triunfos (Ruiz 2015: 201). La dimisión de Azaña en 1933 provocó nuevas elecciones que posibilitaron a la derecha política su llegada al poder. Entre otras medidas, el nuevo gobierno minimizó el presupuesto en educación y amnistió a los golpistas (Ruiz 2015: 203). Durante el siguiente bienio habrá enfrentamientos entre trabajadores y patronal que propiciarán la convocatoria de huelgas por toda la provincia, llegando a producirse cruentos enfrentamientos entre 1934 y 1935; año en el que el gobierno civil nombró a un alcalde de la CEDA sin haber sido elegido democráticamente. En febrero de 1936 se convocaron nuevas elecciones en las que aumentó el número de votantes, saldándose con la victoria del Frente Popular. Sin embargo, los conflictos sociales no cesaron. En abril hubo tiroteos en Jerez durante las fiestas de abril en honor a la República y, como respuesta, se allanaron iglesias y se fusiló a un líder de la Falange en la ciudad. Familias de abolengo marcharon de la ciudad semanas antes de proclamarse el golpe de Estado el 18 de julio de 1936. Un día después, en Jerez ya había triunfado el golpe militar. En las siguientes semanas comenzaron las detenciones, los fusilamientos de profesores y militantes de izquierdas, la confiscación de bienes, la represión del movimiento obrero y una reorganización completa del poder municipal. Ruíz Mata afirma que “Jerez nunca estuvo en guerra” (2015: 210). En la ciudad se instauró de forma casi natural la ideología nacionalcatólica y un sistema represivo que llevaría a un número indeterminado de personas a ser asesinadas y posteriormente enterradas en la fosa común del antiguo cementerio de la calle Santo Domingo o en las cunetas de carreteras secundarias. El triunfo omnímodo del régimen dictatorial en 1939 hará que los grandes terratenientes de la ciudad obtengan impunidad política y que sus trabajadores estuvieran a merced de sus deseos. La relación paternalista entre el patrón local y los obreros hizo que las protestas fueran inexistentes durante décadas. En el Jerez de posguerra habrá un sistema de racionamiento ineficaz que abocará a los sectores más vulnerables al mercado negro. Como afirma Ruiz Mata (2015: 212), sobre las clases populares se extendió un terror que la inmovilizó socialmente y que las dejó carentes de mecanismos de protestas hasta los años sesenta.

Barrios populares como Santiago, La Albarizuela o San Miguel habían sido focos de protesta décadas atrás[10] pero durante la posguerra y el tardofranquismo el poder sometió a la sociedad jerezana sin aparente dificultad. De tal manera que el ciudadano tenía asumida las desigualdades existentes, siendo toleradas por medio de diferentes estrategias que idealizaban el entorno, posibilitando al régimen un control social sobre él a través de los afectos alegres que comenzaban a relucir a finales de los cincuenta. En este período la radio será el instrumento más efectivo para divulgar la legitimidad de Jerez como territorio flamenco, purgado de impurezas a las que estaba sometido en grandes ciudades como Madrid.

La radio y el flamenco de Jerez estuvieron conectados incluso antes de iniciarse la emisión radiofónica oficial de la primera emisora local de la ciudad. Para las emisiones de prueba de Radio Jerez contaron con el guitarrista Sebastián Núñez, que a la sazón fue uno de los activos más importantes de los cuadros flamencos en la ciudad (Cañadas, 2016: 45). Finalizada la Guerra Civil, Radio Jerez contó con otro guitarrística icónico para la historia del flamenco, que acompañará a la poetisa Pilar Paz Pasamas: este fue Manuel Moreno Jiménez, más conocido como “Manuel Morao”, citado anteriormente (Cañadas, 2016: 56). Hasta la llegada de otra emisora a la ciudad en 1967, el director de Radio Jerez estuvo muy preocupado en ofrecer espacio a los artistas flamencos en su parrilla. Gracias a la implicación del locutor Manuel Fernández Peña, Radio Jerez retransmite concursos de saetas, donde artistas locales fueron premiados, y se produjeron espacios radiofónicos dedicados al flamenco en exclusiva, por ejemplo, el programa “Arco de Santiago” (Cañadas, 2016: 123). Colaborador de Fernández Peña sería Juan Franco Martínez, conocido como “Juan de la Plata”, creador de la Cátedra de Flamencología. Esta institución fundada en 1958 será clave para revivificar el flamenco de la ciudad ante la élite cultural y política. Juan de la Plata dirigirá un programa de radio titulado “Cante jondo” a finales de los cincuenta y una vez inaugurada la Cátedra en Jerez, como afirmó el propio de la

[10] El barrio de Santiago, la Albarizuela y de San Miguel formaron barricas en protesta de las medidas tomadas por el gobierno en 1869. O el 15 de abril de 1931 se inició una manifestación en la Plaza de Santiago que acabó con el nombramiento de Moreno Mendoza como alcalde de la ciudad.

Plata; primero desde Radio Jerez y posteriormente en Radio Popular de Jerez,[11] comenzará una "programación didáctica radiofónica" (Plata 2009: 56).

Juan de la Plata fue también el fundador de la primera peña flamenca en Jerez, llamada "Peña artística y del folclore" e inaugurada en 1950. El propio de la Plata afirmó que era la primera peña flamenca de la ciudad, sin embargo, apostilló que

> No solo era flamenca, sino que también se les daba cabida a todos los jóvenes con inquietudes artísticas. Algunos muchachos cantaban boleros de Machín, otros tocaban el piano, otras muchachas de Jerez cantaban las canciones de la Piquer o Juanita Reina.[12]

La misma Cátedra de Flamencología fue incluida previamente como una sección más del centro cultural jerezano, pero las cuestiones sobre el flamenco fueron absorbiendo toda la actividad del centro, posteriormente llamado Ateneo, y acabó denominándose Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos de Jerez de la Frontera. En esa misma década fueron varias las ventas abiertas en Jerez que contaban con cuadros flamencos fijos. Dato que confirma el interés que suscita entonces el flamenco en espacios de pequeño formato en la ciudad, que había perdido casi todos sus antiguos cafés cantantes (Plata, 2007: 130).

Desde entonces en la ciudad se celebraron eventos que dinamizaron el vínculo entre Jerez y el flamenco. Podemos hacer referencia a las actividades programadas y organizadas por la Cátedra de Flamencología, a la programación flamenca de la radio local, a los artistas flamencos de la escena nacional que venían a Jerez para actuar, las conferencias en Jerez de flamencólogos, poetas y académicos, quienes consideraban sin discusión a Jerez como cuna de los cantes más auténticos. Desde 1969 se sumarán a los espacios de pequeño formato de la ciudad las peñas flamencas, abiertas en zonas céntricas de la ciudad y en gran sintonía con las teorías sobre el cante expuestas por los miembros de la cátedra. La cátedra organizará festivales flamencos con apoyo privado y público, concursos y cursos, etc. Fueron patrocinados por el

[11] Radio Popular de Jerez comenzó su emisión en 1968.
[12] Entrevista a fondo con Juan de la Plata, Director de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Realizada por Pepe Marín, para el programa "En torno a una copa de Jerez", de Radio Popular de Jerez, cadena COPE. Año 1989. https://archive.org/details/JUAN_DE_LA_PLATA-entrevista [Consulta: 4 de noviembre de 2021]

Ayuntamiento de Jerez, el Ministerio de Información y Turismo, por empresas privadas como Coca-cola y algunos fueron anunciados en el NO-DO o en la prensa tirada nacional. Son datos que advierten un cambio de paradigma sobre el flamenco.[13]

En resumen, el éxito internacional obtenido por guitarristas y bailaoras/es y la promoción del género realizada por el régimen franquista trajo un viento de cola que supieron aprovechar una serie de intelectuales andaluces para acometer un proyecto que tenía el objetivo de dignificar al flamenco (Aix 2014: 274). Todos los actos citados fueron parte del movimiento cultural que acabaría por titularse *mairenismo*. Un movimiento cultural y elitista que convenció al público y que la administración pública potenció, proporcionándole un recinto laboral seguro desde donde imponer su canon estético. La idealización realizada por el mairenismo militante sobre el cante fue aceptada por un público instruido, y dejaría obsoleto al flamenco hibrido y placentero ofrecido en espacios performativos anteriores y coetáneos a los festivales andaluces y las peñas flamencas.

La recepción del flamenco en Jerez a través de espectáculos masivos, apoyados por popes de la flamencología tradicional y la administración pública, no siempre fue multitudinaria. Uno de ellos fueron los Jueves Flamencos, posteriormente llamados Viernes Flamencos, organizados en Jerez por el guitarrista Manuel Morao para promocionar a artistas locales:

> Ya he sido defensor del cante-gitano andaluz. Después de mi inquietud para que esto siguiera siendo auténtico y depurado. Los Jueves Flamencos me costaron mucho trabajo, porque no había apoyo de la administración. Yo tenía que contratar, crear el espectáculo y encima poner mi dinero para el espectáculo. Entonces aquí no había mucha afición (Jerez), como mucho, en la plaza de toros metía a setecientas personas. (…) Esto fue una gran satisfacción. Yo cogía a niños de aquí para promocionarlos de verdad. Poniendo el trabajo y el dinero. Crear toda la infraestructura: la publicidad, las sillas, etc. Todo lo que conlleva hacer un espectáculo seguido. Mi trabajo era horroroso. Primero buscar a los artistas,

[13] "Estudio económico de los Festivales de España de Arte Flamenco" (1970) https://ia800702.us.archive.org/35/items/CATEDRA_DE_FLAMENCOLOGIA_DE_JEREZ-HISTORIA/1970-ESTUDIO_ECONOMICO_DE_LOS_FESTIVALES_DE_ESPAA.pdf (Consulta: 4 de noviembre de 2021).

después ponerlo en la imprenta para la publicidad, buscar a quien lo pusiera en la pared. Encima algunas veces el de la plaza toro me decía que había vendido trescientas pesetas cuando había setecientas personas. Después ensayar. De aquella hornada de los años 66, 67, han salido el ochenta por ciento de los profesionales que han salido de Jerez. Hoy (año 2008) se apoyan en los grandes nombres y en la subvención de la administración y yo no contaba ni con una ni con la otra. Lo hacía a nivel privado con una parte pequeña. En favor del cante yo seguiría trabajando.[14]

La primera edición de la Fiesta de la Bulería fue celebrada en 1967. Esta tuvo la intención de ser una "Gran Fiesta Jerezana, en la que únicamente actuarán artistas nacidos aquí".[15] En la Fiesta de la Bulería del año siguiente, sigue habiendo un apartado para artistas de Jerez y la propia Fiesta se cita como una actuación exclusiva de artistas jerezanos.[16] En la III edición la organización cuenta con la participación de los artistas de los Jueves Flamencos de Manuel Morao. En 1970 se celebró la IV edición, en la que se programó un concierto en solitario de Paco de Lucía y a artistas de otras áreas. Este acabará siendo un acto más en la urdimbre de Festivales Nacionales de España que se celebraban por todo el país a lo largo del año.[17] Sin embargo, no era un formato infalible. La novena edición de la Fiesta de la Bulería con fecha del cinco de julio de 1975, que contaba con Camarón de la Isla, Terremoto de Jerez, Fosforito, Fernanda de Utrera, Farruco y Manuela Carrasco, entre otros, acabó siendo suspendida por "la escasísima venta de entradas".[18] El formato de los festivales de verano andaluces reflejaba un flamenco estático y canónico que lo hacía insostenible incluso a medio plazo. Las peñas flamencas (Linera 2009) dieron al contexto más protagonismo que a la práctica artística desarrollada en cada una de ellas, ejerciendo un acto de patrimonialismo que limitaba su radio de acción en la industria. En Jerez las peñas flamencas son espacios de sociabilidad que giran en torno al flamenco, ubicadas en zonas más céntricas de la ciudad que espacios

[14] *Presencias Flamencas en la Universidad de Cádiz Manuel Morao Jiménez 28/01/2008* https://www.youtube.com/watch?v=hTRQSUjfqHA [Consulta 4 de noviembre de 2021].
[15] https://ia600606.us.archive.org/20/items/HISTORIA_DE_LA_I_FIESTA_DE_LA_BULERIA-1967/HISTORIA_DE_LA_I_FIESTA_DE_LA_BULERIA-1967.pdf (Consulta: 4 de noviembre de 2021).
[16] https://acortar.link/McSoCa (Consulta: 4 de noviembre de 2021).
[17] https://acortar.link/cVgGNd (Consulta: 5 de noviembre de 2021).
[18] http://canalflamenco.es/buleria/1975.html (Consulta: 7 de noviembre de 2021).

performativos donde el flamenco tuvo presencia continuada en la segunda mitad del siglo XX.[19] Entre ellos estuvieron los tablaos flamencos, aunque han sido minoritarios en la ciudad. Algunos reseñables son Los Gitanos y Los Cuatro Muleros, donde trabajó fijo en el cuadro flamenco del local Tío Gregorio. Fueron abiertos por Mary-Bal en la década de los setenta. En los años noventa hubo otras aperturas como el tablao de El Lagá de Tío Parrilla, en el centro histórico de la ciudad, al igual que el Tablao del Bereber y La Taberna Flamenca.

Flamenco en/de Jerez: aceptar la etiqueta en defensa propia

Desde los años ochenta, Jerez de la Frontera ha sido presa de la retórica divulgada durante los años sesenta por diferentes autoridades de la flamencología tradicional. Ella ha sido legitimada como escena productora de cultura flamenca inmaculada, siempre ajena a los deseos del poder y del mercado que tanto han influido al flamenco fuera de la Frontera. Jerez como cuna del flamenco ha acabado siendo un regalo justificado, pero envenenado, el cual sigue constriñendo en cierto sentido la autonomía real de sus espacios performativos. Solo ejercida con una cara de su especificidad estética: lo flamenco más "jondo". Esa que el poder institucional permitió al movimiento cultural *mairenista* desde el poder político.[20]

Una de las premisas exportadas por el movimiento fue la vinculación del repertorio más "puro" de flamenco al ejercicio interpretativo del cante en espacios geográficos andaluces, expurgados de comercialidad y conflictividad social. Jerez, como Triana, ha sido dibujada durante la revalorización como un espacio histórico-cultural autónomo y ajeno a las exigencias del mercado. No obstante, los datos nos demuestran que desde el siglo XIX los espacios performativos abiertos en Jerez donde el flamenco se ofrecía profesionalmente, lo híbrido era

[19] La Peña Flamenca los Cernícalos fue fundada en 1969 y se ubica en la calle Sancho Vizcaíno, en el barrio de San Miguel o La Peña de la Bulería fue fundada en 1977 y ubicada siempre en el barrio de San Miguel.

[20] "La hispanista alemana Bachmann (2009) pone de relieve el talante conservador de este autor en su idealización de las estructuras hegemónicas, que traspone al flamenco: "El ambiente andaluz del flamenco jondo se deja interpretar como el ideal franquista de una sociedad". Su desdén en pleno régimen franquista de todo atisbo de problemática social en la expresión de este arte permite identificar su talante conservador y adepto al régimen franquista" (Aix 2014: 198-199).

el canon en la programación de teatros, cafés cantantes, salones o cabarets hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, los espacios íntimos han sido los legitimadores del artista flamenco para la historia. Al profesional del cante se le convertía en maestro partiendo de cuestiones morales,[21] eliminando la distancia entre un artista flamenco y otro, impidiendo así la realización de un juicio estético que comparara su arte. Pero los artistas flamencos sólo han repercutido en la historia del género cuando sus prácticas han penetrado en espacios de alta exigencia. Circunstancia que ha permitido a los artistas jerezanos conocer las dinámicas que hacen que su expresividad tenga un valor único en el mercado, al que el flamenco siempre estuvo sometido, consciente o inconscientemente. Haber nacido en un entorno donde se le haya dado al flamenco su "valor de uso" (Cruces 2014: 828) es una contingencia positiva y su repercusión en lo musical es ineludible. No obstante, la mayoría de los artistas flamencos jerezanos han tenido que ejercer la profesión fuera de la localidad de las esencias. El "valor de cambio" que tiene el cante flamenco ha sido constatado por artistas jerezanos como Manuel Torre, Antonio Chacón, Manuel Soto "Sordera" o José Merce en urbes diferentes a Jerez. Un hito de la discografía flamenca llamado *Canta Jerez* (Hispavox, 1967) fue grabado por artistas jerezanos, pero que estaban viviendo y desarrollando sus carreras en Madrid, a excepción de Tío Borrico. Una ciudad que contaba con muchísimos tablaos, en los que artistas jóvenes y mayores, andaluces y extremeños, coincidían noche tras noche, en el cuadro y en ventas alejadas del centro de la ciudad, donde el valor de uso del flamenco también fue producido.

Estudiar por qué Jerez es concebida como cuna del flamenco es fundamental para comprender hacia dónde debemos ir, pero fortalecerla como generadora de espacios performativos en el siglo XXI, donde los artistas locales sigan madurando y sofisticando el género tiene que ser un hecho palpable. No es tan importante quien ejerce la autonomía heredada, sino desde qué contexto y hacia donde queremos exponerla (Aix 2014: 295). El Festival de Jerez desde 1995 es un formato que está intentando alcanzar esa meta.

[21] Entendemos por moral aquello que trata sobre las costumbres colectivas.

El festival de Jerez

El Festival de Jerez celebró en esta última edición su 25 aniversario, con los que se demuestra como modelo de gestión cultural consolidado y de éxito. El certamen que se inauguró en el año 1996[22], con la reapertura del Teatro Villamarta, dirigido por Francisco López –anterior Director-Gerente de la Fundación del Gran Teatro de Córdoba y creador del Festival de la Guitarra–, nació como un singular proyecto dentro de la programación del Teatro Villamarta, paralelamente al Centro Lírico del Sur (dedicado a la producción lírica en general); proyectos que acompañarían la programación escénica del teatro principal de la ciudad y que, en segundo caso, servirían para captar a un público nacional e internacional. Once años después, ya con el festival encauzado, la dirección pasaría a manos de Isamay Benavente –directora de producción artística y mano derecha de Francisco López–, que, en la actualidad, continúa ejerciendo su labor como Directora-Gerente de la Fundación Teatro Villamarta y Directora-Gerente de la Fundación Universitaria Cultural de las Artes de Jerez (Fundarte).

Desde el inicio, Francisco López tuvo muy claro la necesidad de desarrollar una apuesta de alta complejidad que pusiera en valor la relación de la ciudad con su patrimonio flamenco y que contara con un sentido estratégico territorial y no solamente cultural. Además, esta debía conjugar los parámetros imprescindibles de difusión cultural con otros de formación, apoyo a la creación, desarrollo y proyección exterior de la ciudad. El Festival de Jerez se concibió ante todo como un proyecto artístico, con el flamenco como contenido fundamental, pero cuyos objetivos trascendían este ámbito para convertirse en un recurso de desarrollo económico y proyección exterior de Jerez de la Frontera. La acción estratégica que se llevó a cabo iba dirigida a la captación del turismo cultural y de ocio, como factor de desarrollo de la actividad económica de Jerez, tanto en lo relacionado con el flamenco y la cultura, como en el desarrollo de empresas culturales y acción de prestigio para la ciudad; incluso, como mecanismo de difusión de la lengua castellana (López 2007). El plan estratégico artístico que desarrolló el equipo de la Fundación Teatro Villamarta consistía en

[22] https://www.lavozdelsur.es/casi-90-anos-de-villamarta/ [Consulta: 28 de marzo de 2020]

la elaboración de una marca que se vinculara y reconociese como una apuesta por el arte flamenco y, más específicamente, por la danza flamenca y española.

Según su creador, el diseño debía constituirse basándose en cuatro ejes principales: 1. Definición temática; 2. Escaparate artístico del baile flamenco y la danza española en su totalidad (una visión panorámica de lo sucedido durante el año); 3. Espacio de encuentro donde el visitante encontrara motivos y experiencias suficientes para permanecer varios días en la ciudad; y, por último, 4. Entenderse como modelo empresarial y, por lo tanto, responder a todas sus necesidades. Una de las estrategias claras que se plantearon desde la Fundación Teatro Villamarta para que el festival, siguiendo su hilo conductor, lograra captar a un público tanto aficionado como profesional del flamenco consistía en contar con una gran propuesta escénica, pero, también, de actividades presenciales -tanto pedagógicas, como de encuentro-, que obligará a sus asistentes a formar parte de él. Luego, las tres áreas de acción que desarrollaron para cumplir sus objetivos se formularon desde: a) Área escénica: creaciones de baile flamenco y danza española en todas sus vertientes, plurales y selectivas, de lo presentado durante el año en curso y repartidas en ciclos, junto a otras propuestas escénicas derivadas también del flamenco, como la guitarra o el cante. b) Área Formativa: cursos de baile flamenco y danza española (con los elementos típicos de este), que abarcaban un amplio abanico de estilos y niveles. c) Actividades complementarias: encuentros, presentaciones o actos.

El modelo cultural que se forjó teniendo en cuenta las características del territorio, se ha convertido en un reclamo nacional e internacional gracias a que, tanto aficionados como profesionales del flamenco, encuentran en este municipio no solo una experiencia escénica o formativa con grandes profesionales del sector, sino también, la oportunidad de sumergirse en una tierra históricamente flamenca y generadora de una cantera considerable de artistas relevantes para este arte: de vivir con ellos y experimentar sus costumbres. Por otro lado, muchas de las actividades que propone el Festival de Jerez se llevan a cabo en una amplia variedad de espacios patrimoniales de la ciudad, señalando una característica que buscaba su primer director:

> En cuanto a los espacios del Festival, nos parecía evidente que no podían reducirse al Teatro Villamarta. Entendimos que el gran contenedor para el Festival tenía que ser toda la ciudad. De ahí que, cada año, intentemos buscar espacios nuevos que sirvan para mostrar Jerez al mismo tiempo (Martín 2020: 26).

Las dimensiones del núcleo histórico de Jerez de la Frontera ofrecen un espacio accesible y cómodo para que los asistentes se desplacen a pie a todas las actividades en las que participan y, por supuesto, acompañen sus rutas con la vida que brindan sus calles y tabancos.[23]

Como acabamos de mencionar, las tres áreas que presenta el Festival de Jerez están compuestas por el apartado escénico, el docente y, por último, las actividades complementarias. El primero desarrolla sus actividades entre el 1. Teatro Villamarta: espacio escénico principal de la ciudad, donde se llevan a cabo los espectáculos de gran formato y que efectúa una programación diaria durante los 16 días de festival. 2. "Otros Ciclos": que utiliza pequeños espacios patrimoniales de la ciudad; y, por último, 3: "De Peña en Peña": el cual, el Festival de Jerez, dedica una parte de sus ciclos a las peñas flamencas de la propia localidad, ofreciéndoles presupuesto y autonomía para la elección de su programación, durante las primeras horas de la tarde, aprovechando la hora del almuerzo. En segundo lugar, el programa docente, impartido en diferentes escuelas y peñas de la ciudad, comprende una amplia gama de estilos, que van desde lenguajes tradicionales, hasta formas más contemporáneas e incluyen todos los elementos que posee este tipo de danza: bata de cola, castañuela, abanico y mantón. Asimismo, los cursos contemplan los diferentes niveles: desde iniciación (para una primera aproximación a la danza), pasando por nivel básico y medio, hasta perfeccionamiento (dirigido a profesionales). En tercer lugar, las actividades complementarias consisten en una amplia variedad de actividades que componen el sector de la industria flamenca y que sirven para crear tejidos sectoriales (sector audiovisual, editorial, internet, así como el área

[23] Según Juan de la Plata el tabanco es un pequeño rincón bodeguero donde se escancia vino en varias botas. Fue un lugar de reunión para las clases más humildes y trabajadoras. Los tradicionales eran lugares oscuros y frescos con mostrador bajo, donde el tabernero apuntaba la ronda de los parroquianos con tiza. Suelen ser espacios amplios y con mesas de madera junto a algunos banquitos. Inicialmente solo incorporarán bebida, años después también servirían tapas a los asistentes. (Plata 2003: 8)

pedagógica −incorporada por Isamay Benavente− dirigida a escuelas, institutos y grupos de personas de edad avanzada).

Otros ciclos

El apartado apodado "Otros Ciclos" pone de manifiesto la apuesta por diversificar y ampliar las expresiones flamencas que, más allá del baile, tienen cabida dentro del festival. La propuesta en torno al baile constituye el núcleo central del festival y reclamo fundamental para el público extranjero, aun así, su programación incluye otros componentes primordiales del flamenco: el cante y el toque, ilustrando la forma totalitaria de aproximarse al flamenco, tal y como señala su primer director: "Lo primero que tenía que decir es que el Festival de Jerez es, por encima de todo, un proyecto artístico, que tiene al flamenco como contenido fundamental" (López 2007).

Vinculado con esta idea, el programa "Otros Ciclos" está compuesto por propuestas escénicas variadas, de formato más reducido y de menor presupuesto, pero que mantienen la calidad artística y abarcan una amplia gama de propuestas (desde más tradicionales, hasta las más vanguardiastas). Tal y como señala Francisco López, en su origen, los ciclos se diseñaron con una intención pedagógica: "Desde un principio, se apostó por una imagen única y por una clarificación de los ciclos de espectáculos y actividades que pudieran servir de guía cierta a quienes se acercaban por primera vez a nuestro evento" (Martín 2020: 40). Respondiendo a esta idea, los ciclos se dividían por temas y se denominaban con el nombre del contenido que ofrecían. Así, se pretendían generar una imagen clara a partir de distintos criterios tales como: el tipo de disciplina que presentaba (cante, baile o toque), la generación o género de artistas que participaban o, incluso, el espacio donde tenía lugar el evento. De nuevo, Francisco López define el objetivo de esta manera de agrupar y definir los contenidos:

> Como somos conscientes y como propiciamos la tremenda grandeza y versatilidad del arte flamenco, entendíamos que lo que sí teníamos que hacer era, de alguna manera, organizar todos esos contenidos en apartados concretos, para que nadie se sienta llamado a ningún tipo de error sobre qué tipo de propuesta se le ofrece (López 2007: 24)

Además de la voluntad pedagógica y de exhibir otras disciplinas en torno al flamenco, este apartado ilustra el interés por descentralizar el festival y expandir su radio de acción más allá del Teatro Villamarta, en esa vocación descentralizadora, ubicando las propuestas artísticas en lugares patrimoniales de la ciudad. “En cuanto a los espacios del Festival, nos parecía evidente que no podían reducirse al Teatro Villamarta. Entendimos que el gran contenedor para el Festival tenía que ser toda la ciudad. De ahí que, cada año, intentemos buscar espacios nuevos que sirvan para mostrar Jerez; al mismo tiempo que ofrecemos los espectáculos, los cursos o las actividades complementarias” (López 2007: 24). De esta forma, se consigue transcender más allá del flamenco para crear una proyección exterior de la ciudad, mediante la comunión entre las propuestas artísticas y los sellos identitarios de Jerez: cultura vinícola y arte ecuestre (Ayuntamiento de Jerez, 2013). Los espacios en lo que se realizan las actuaciones suelen formar parte del patrimonio histórico de Jerez -como antiguas bodegas o palacios- y ofrecen al público la posibilidad de disfrutar del espectáculo escogido en un espacio privilegiado, con lo que, además de conocer lugares históricos de la ciudad, se intensifica la experiencia en torno al espectáculo. Los espacios habituales donde se llevan a cabo los ciclos del festival son: Sala Paúl Espacio Joven, Sala Compañía y Bodegas González Byass. Otros de los sitios que han formado parte de los espacios de los “Otros Ciclos”, aunque no anualmente, son: Palacio Villavicencio, Museo del Enganche, Claustros de Santo Domingo y Museos de la Atalaya.

En resumen, las características que ofrece este apartado dentro de las líneas del modelo de gestión, comprende la totalidad de las propuestas estratégica del festival: a) aúna diferentes disciplinas; b) promueve otros espacios de la ciudad y, c) ofrece apoyo a otras propuestas artísticas de formato más reducido. Además, funciona como plataforma para creaciones con menos recursos económicos y escaparate de jóvenes artistas. Estas razones complejizan el tipo de modelo cultural, añadiendo elementos como el apoyo a compañías emergentes y visibilidad, soporte de pequeños espacios performativos y amplitud de un público aficionado, que valora otros aspectos del flamenco y aprecia formatos más íntimos y cercanos al artista (rasgos muy valorados en el flamenco)

De pen peña

El concepto de peña flamenca data del año 1949 (González 2008) y sigue el mismo patrón de las asociaciones culturales, aunque su cualidad específica que las define es llevar a cabo actividades vinculadas al flamenco. Según consta en el estudio realizado por Javier González:

> Son asociaciones de participación voluntaria encuadradas dentro de los grupos conocidos como de expresión, cuyos fines y actividad buscan expresar o satisfacer los intereses propios de sus miembros. En las peñas no sólo se permite el consumo del denominado "tiempo libre". En ellas reverberan estructuras y valores del resto de la sociedad, y, a la vez, funcionan en relación con ésta formando parte de sus procesos a todos los niveles (socioeconómicos, políticos, ideológicos...). (González 2008: 1)

Tan solo en Andalucía encontramos 348 Peñas, de las 480 que existen a nivel nacional (González 2008). Este hecho tiene mucho que ver con las costumbres culturales y expresiones artísticas propias del sur de España. De hecho, muchas de las peñas flamencas que existen en el resto del territorio español fueron creadas por emigrantes andaluces que fundaban asociaciones para promocionar el arte flamenco y que, además, funcionaban como espacios de reencuentro con su cultura. Jerez de la Frontera forma parte de las ciudades en las que las peñas constituyen espacios ciudadanos donde compartir momentos y en los que desarrollar diversas actividades en torno al flamenco. Muchas de ellas toman el nombre de un artista –homenajeando el estilo del mismo– o se apodan con nombres de agrupaciones o barrios. El Festival de Jerez dedica una parte de sus ciclos a las peñas flamencas de la propia localidad, a las que ofrece presupuesto y autonomía para la elección de los artistas que formarán parte de la programación. Las diferentes actuaciones se desarrollan durante las primeras horas de la tarde, en el mismo periodo que el certamen.

> Tenemos un convenio que se renueva anualmente con la Federación Local de Peñas donde el Festival paga las actuaciones que se van a desarrollar en las Peñas durante el certamen, la propuesta de programación es de ellos, aunque solemos pedirle más baile que cante, sobre todo en las Peñas más grandes. Durante el resto del año, tenemos sobre todo otro acuerdo anual durante las

> Zambombas[24] en diciembre; la Federación designa cada año a una Peña que es la responsable de organizar el espectáculo de zambomba que se exhibe en el Teatro durante el puente de diciembre. ¿Qué ofrecen? Espectáculos gratuitos en entornos históricos y con solera, un flamenco más local, cercanía con los espectadores, inclusión con público local y de los barrios. Es un ciclo que siempre ha contado con mucha aceptación (Martín 2020: 48)

El convenio que mantiene el festival con la Federación Local de Peñas ofrece una cuantía económica para que la asociación realice, bajo su criterio, la programación de espectáculos de formato "tablao"[25] y que se abren al público de forma gratuita. Las actividades se llevan a cabo en diferentes peñas de Jerez y muestran espectáculos flamencos de pequeño formato con jóvenes artistas locales. Los espectáculos van acompañados de muestras de la gastronomía de la zona y ofrecen, de este modo, una experiencia vivencial reflejo de este arte. Frecuentemente, al espectáculo programado le siguen, de manera espontánea e improvisada, cantes, bailes y palmas, e incluso, charlas en torno al flamenco con los propios artistas jerezanos. La autonomía sobre la línea artística que propone el festival a las asociaciones, manteniendo su coherencia temática (el baile) y la promoción de jóvenes artistas, permite tener a visión de la danza flamenca, al recaer su programación en los propios socios de las diferentes peñas y no en la dirección artística del Villamarta; además, ofrece un valioso espacio de exhibición para los jóvenes del sector. La importancia que supone el acuerdo del Festival de Jerez con las peñas flamencas de la ciudad no solo repercute en la estimulación de este tipo de espacios, sino que, también, genera empleo para artistas jerezanos, que son los que mayor presencia tienen en la programación de "De Peña en Peña". Luego, este vínculo, factor positivo para la ciudad, es una carta de presentación al mundo de la cultura y costumbres

[24] En Jerez de la Frontera, tiene su origen la fiesta que se conoce como la zambomba**,** acentuada en una u otra sílaba dependiendo de la ciudad de la provincia de Cádiz dónde nos encontremos. Es el nombre por el que se conoce la fiesta distintiva de la Navidad jerezana, que tienen su origen en las reuniones que se organizaban en las casas de vecinos al caer la noche, durante estas fechas siempre señaladas, donde las familias enteras se arremolinaban alrededor de un fuego central y, compartiendo sus viandas, se adentraban en la alegría de la navidad cantando a coro sus villancicos y cantes populares y del cante y baile de villancicos aflamencados acompañados, ahora sí, de ese instrumento musical que da nombre a la fiesta. (Mar de Cádiz, 2014) http://www.mardecadiz.es/las-zambombas-una-tradicion-navidena-diferente/ (Consulta: 2 de junio de 2020)

[25] https://dle.rae.es/tablao (Consulta: 10 de noviembre de 2020)

jerezanas, puesto que los consumidores internacionales de vuelta a sus países de residencia funcionan como altavoces publicitarios de la zona.

Las consecuencias del COVID-19

El Festival de Jerez ofreció durante el 6 al 22 de mayo de 2021, su última edición con la que ya cuentan con 25 años de trayectoria. Durante este año, el periodo de realización primaveral rompía la dinámica de más de 20 ediciones establecida entre final de febrero e inicio de marzo (Martín 2020). La pandemia del COVID-19 dejó exenta la vigésima cuarta edición del festival, que consiguió salir airosa (con datos muy similares a las ediciones anteriores) clausurando su penúltima edición el 7 de marzo de 2020. 7 días después, se decretaba el estado de alarma en España y se paralizaba completamente cualquier actividad cultural.

Según datos extraídos del balance de 2021, presentados anualmente posterior a la clausura del certamen, Isamay Benavente (Directora y Gerente del festival), junto a Mamen Sánchez (Alcaldesa de Jerez de la Frontera) mostraban como desde el festival habían mantenido con apenas modificaciones el número de actividades escénicas planeadas en los distintos espacios: "Se disminuyó el número de espectáculos, pero en una proporción muy baja con respecto a la disminución de asistencia de público"[26]. Por otro lado, las normativas COVID-19 aplicadas a actividades y equipamientos culturales, junto a las prohibiciones de movilidad nacionales −y, mucho más agraviadas, internacionales− ofrecían unos datos aparentemente muy significativos respecto a ediciones anteriores en cuanto a número de asistencia. Según balances del propio teatro, durante el año 2016, habían recibido 37.900 visitas; 20.836 (año 2020); y, por último, en el año 2021: 5.968. Aunque desde la Fundación Teatro Villamarta el esfuerzo fue superior al de ediciones anteriores, por causa del segundo brote pandémico y en consecuencia, por todas las modificaciones que debieron realizar (restablecer agendas de artistas, proveedores, estudiantes, etc.) no recibieron apoyo adicional por parte de las administraciones públicas: "No, las Administraciones han seguido apoyando el Festival, pero no más que otros años, cuando este año

[26] Entrevista a Isamay Benavente Realizada por correo electrónico, el 24/09/21.

el esfuerzo ha sido considerablemente mayor y hubiéramos necesitado un apoyo extra".

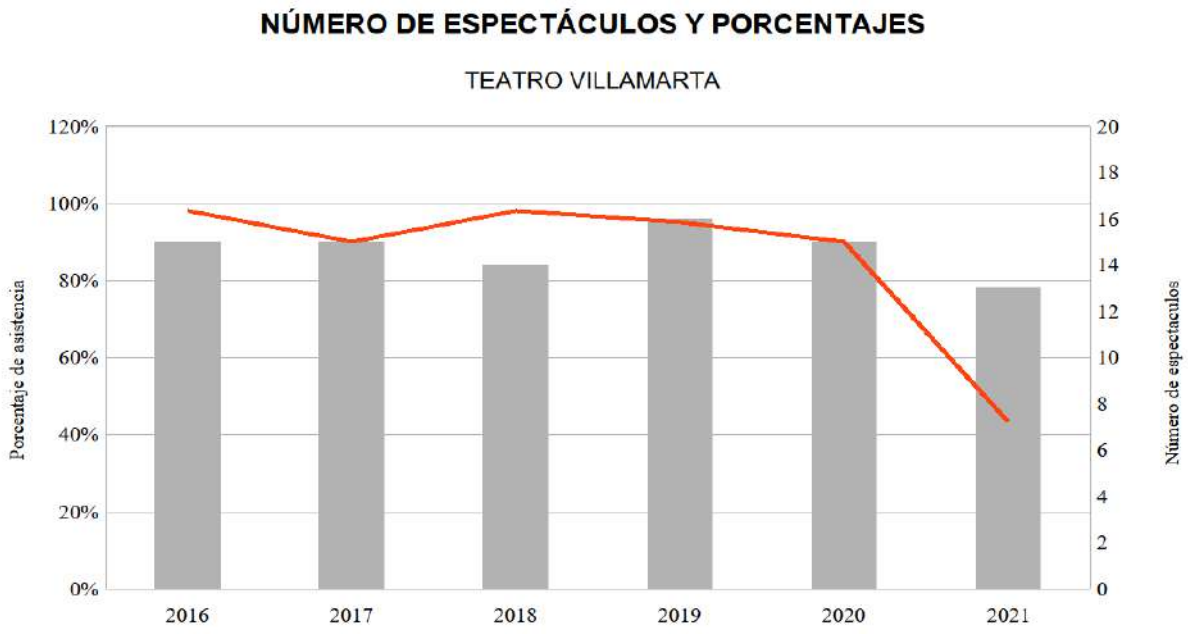


Ilustración 3: Estadística del número de actividades y porcentajes de asistencia, a partir de los datos presentados en los balances del propio festival [Consultado:20/10/21].

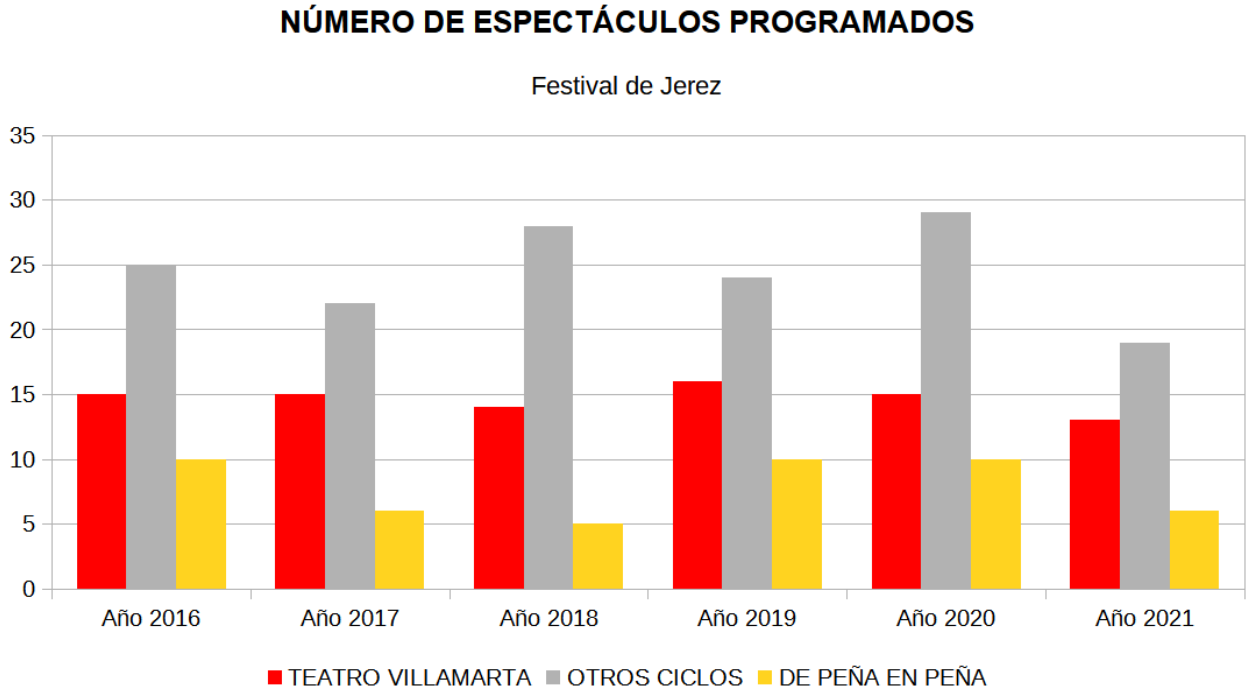


Ilustración 4: Número de actividades realizadas, desde el año 2016 al 2021, en los diferentes ciclos del Festival de Jerez. Datos ofrecidos a través de los balances del propio festival [Consultado:20/10/21].

Las restricciones de aforos implementadas en espacios escénicos, dejaron al mundo de la cultura imposibilitado de ejercer cualquier actividad sostenible económicamente (véase *Los tablaos flamencos piden ayuda al Ministerio de Cultura*[27]*),* más allá de organismos culturales públicos. En el caso que nos ocupa, se contó con el 70% del aforo del teatro principal de la ciudad, aunque como aclara su directora "era irreal dado que como teníamos que dejar butacas entre los espectadores que no fueran unidad familiar, el % máximo de aforo estaba en torno al 55/60%". Además, los espacios escénicos paralelos, de pequeño o mediano formato, atribuidos a "Otros Ciclos" contaban con un máximo de 200 localidades, en este caso, para evitar los trámites legales que obligaban a realizar a espacios escénicos superiores en número o como "en la Sala Compañía un 70% que en realidad suponía en la práctica el 50% dada las dimensiones de la Sala". Uno de los ciclos más afectado por las medidas sanitarias fue sin duda "De Peña en Peña".

> Sí, disminuyó el número de Peñas Flamencas en las que programamos durante el Festival, ya que no contaban con las dimensiones adecuadas que nos permitiera celebrar los espectáculos con garantías. Solo programamos en las Peñas de mayor tamaño y con aforo reducido y reserva previa. Las peñas han sido de los espacios más afectados por la pandemia.[28]

Recordemos que este apartado, en cuanto líneas estratégicas del modelo de gestión cultural y, paralelamente, en cuanto impacto hacia la ciudad y sus habitantes, ofrecía un número de contrataciones adicionales de los propios artistas jerezanos y ejercía de estimulador de otros sectores comerciales. Además, constaba de elección independiente programática y, asimismo, servía como escaparate de la propia cultura jerezana. Este espacio escénico dedicaba a los jóvenes artistas jerezanos visualización y un lugar donde presentar sus propuestas artísticas. Las peñas flamencas, así como los *tablaos,* han sido para la historia del flamenco un agente activo para su evolución y posicionamiento. Hay que tener en cuenta, que este tipo de asociaciones fueron pioneras en

[27] Expoflamenco (2020), *Los tablaos flamencos piden ayuda al Ministerio de Cultura. Consultado el 8 de octubre, 2021.* https://www.expoflamenco.com/actualidad/los-tablaos-flamencos-piden-ayuda-al-ministerio-de-cultura
[28] Entrevista a Isamay Benavente concedida a los autores. Realizada por correo electrónico, el 24/09/21.

fundar los primeros festivales flamencos (como los que nos acompañan hasta nuestros días: La *Caracolá* Lebrijana [1966] o el Potaje de Utrera [1957]); y han servido de templo para la divulgación del flamenco (inclusive, sus costumbres), formando a grandes figuras artísticas actuales.

> Las peñas y los tablaos han sido y son una parte muy importante y esencial del tejido industrial flamenco. Además de ser espacios donde los artistas flamencos han obtenido el máster, que tanto se lleva ahora. Imagina estar tocando en el cuadro del Tablao Torres Bermejas donde cantaba Camarón, Paco de Lucia, El lebrijano, etc. Era la universidad del flamenco.[29]

Los pequeños espacios performativos, ámbitos más afectados por las restricciones, representan para las artes escénicas, en general, y para el flamenco, en particular, espacios de convivencia muy valorados por el público. La cercanía que ofrecen hacia el artista proporcionan una comunicación más íntima y una retroalimentación entre ambos, a diferencia de grandes espacios escénicos que, a pesar de ofrecer otras cualidades y riqueza escénica, es complejo que suceda: "por un lado, deseas que tu arte llegue al mayor número de personas y, por el otro lado, parece como si lanzaras el mensaje en una botella. En la distancia corta, la comunicación es más directa, pero a la vez los flamencos tenemos mucho respeto a las distancias cortas"[30]. De otro lado, este tipo de espacios proporcionan a las pequeñas compañías o solistas la oportunidad de mostrar sus trabajos, incluidos en agendas culturales y para el público, tener la oportunidad de conocer a artistas con menos difusión. "Son esenciales para descubrir nuevos talentos, para potenciar la creación y para ofrecer un espacio a tantos artistas que están investigando y elaborando espectáculos con visiones diferentes a la tradición flamenca"[31]. No obstante, la pandemia ha dejado a un público más reticente a la asistencia de actividades en lugares cerrados; hecho que, como menciona la propia directora del festival, no ha sucedido en ámbitos como el de la hostelería o de transportes.

[29] Entrevista a Gerardo Núñez concedida a los autores. Realizada por correo electrónico, el 05/10/21.
[30] Idem.
[31] Idem.

Uno de los temas a tratar que se ha impuesto sobre las artes escénicas a consecuencia de la situación, ha consistido en la aplicación de tecnologías de la información y comunicación (TIC) y su correspondiente implantación, junto a la necesidad de investigar y crear nuevos sistemas de transmisión a través de este tipo de herramientas virtuales; cometido complejo, dado que una de las características esenciales de las artes escénicas, como artes vivas, es la propia experiencia vivencial. La dependencia del público asistente en cualquier acción cultural escénica es inherente, pero cuando tratamos de modelos de gestión cultural que tienen como público objetivo a un público internacional, estos requieren de soluciones tecnológicas que acerquen a un público que reside a miles de kilómetros o, de otro lado, reformular el modelo desde su raíz.

Hoy en día, el turismo representa un aspecto de este nexo global-local, donde los consumidores buscan ganar acceso a la cultura regional. El turismo tiene que ser colocado en el contexto de la economía cultural contemporánea, dentro de la cual grupos e individuos cada vez más, intentan construir sus identidades por cierto consumo preferencias y prácticas de estilo de vida que señalan gusto y posición en la sociedad (Cerezo 2015: 73).

Aunque Isamay Benavente mostró una actitud positiva al hablar de la recuperación cuantitativa de participantes del festival para la próxima edición, tenemos que tener en cuenta que las nuevas tecnologías facilitan el acercamiento al conocimiento, sin embargo, no se eximen de la pérdida de cualidades que ofrece la convivencia, así como mencionaba Gerardo Núñez, que reconocía la importancia de la transmisión del flamenco en comunión, compartiendo no solo música, sino sentimientos como la alegría y las penas junto a los profesores y compañeros; de forma contraria, “al final sale un flamenco muy bien hecho, pero desconectado de la verdad de la cultura flamenca, que puede estar en una sola nota o solamente templando la voz donde ya sabes si hay raíz o solamente estudios”[32]. No obstante, la imposibilidad de asistencia del público general al certamen, ha ofrecido un incremento considerable en impactos media y medios de comunicación tradicionales (TVE, Canal Sur, entre otros). Kantar Media, empresa responsable de cuantificar las estadísticas de los medios de

[32] Entrevista a Gerardo Núñez concedida a los autores. Realizada por correo electrónico, el 05/10/21.

comunicación del Festival de Jerez, recogía en su informe de este último año datos como 972 impactos, en una audiencia de 206 millones de personas y un valor económico de 5'93 millones de euros. Asimismo, la comunidad digital del festival, a través de Facebook, Twitter e Instagram, se incrementaba con 8.676 nuevos seguidores, sumando en total 2.801.778 y 192.137 interacciones (52.000 más que en la 24.ª edición). Igualmente, el propio canal del Festival de Jerez TV contabilizaba durante la realización del mismo, 752.100 visitas procedentes de más de 100 países (Taiwán, Senegal, Nueva Zelanda, entre otros).

	2019	***2020***	***2021***
Valoración económica	*2,61 Millones €*	*5,52 Millones €*	*5,93 Millones €*
Impactos	*780*	*958*	*972*
OTS (Audiencia)	*122 Millones*	*361 Millones*	*206 Millones*

Ilustración 5. Número de impactos media. Información extraída del Balance del Festival de Jerez, 2021. [Consultado: 09/11/21].

Conclusiones

Hemos citado los diferentes espacios performativos donde el flamenco tuvo amparo comercial en Jerez desde el siglo XIX. Teatros, cafés cantantes, ventas, peñas, tablaos, son algunos de los ejemplos históricos expuestos. Pero el sabor del flamenco en Jerez es degustado en los espacios íntimos, según aquellos que publicitan a la ciudad. Sin embargo, hemos visto como el flamenco creció en Jerez también gracias a una serie de locales donde los artistas ejercieron su actividad profesional. Allí donde el público exigía un repertorio codificado. La concepción de estos espacios en la ciudad son los que han creado una afición más amplia por el género entre sus conciudadanos. Cuidar los espacios existentes y crear otros nuevos facilitará el ejercicio profesional del arte flamenco en la localidad gaditana. Este será clave para ampliar la riqueza cultural de la ciudad. Afortunadamente, el flamenco está programado en los mejores teatros del mundo y los puntos de referencia para disfrutar de sus claves artísticas son cada vez más numerosos. Al igual que se han ampliado sus espacios performativos, las denominadas cunas del flamenco también podrían verse

modificadas. La excusa de haber sido de las primeras en la historia no eximirá a Jerez de perder su condecoración simbólica en el futuro. Pasará si se cuidan aquellos elementos que la convierten, aún hoy, en una de las paradas obligatorias para cualquier aficionado/a y artista flamenco. A nuestro juicio, todos los agentes implicados deberían hacer de Jerez un lugar donde los artistas flamencos no solo nazcan, sino que también puedan iniciar sus proyectos artísticos junto a otros colegas de armas.

Los espacios de gran formato en Jerez han sido ocupados por cantaores/as, bailaras/os y guitarristas desde el siglo XIX, por ejemplo, el Teatro Eguilaz o el Teatro Principal, y ya en el siglo XX podemos citar al Teatro Villamarta. Pero el espacio de pequeño formato sigue siendo mayoritario en la ciudad. Son ellos los que más veces exhiben espectáculos flamencos a lo largo del año. Actualmente, las Peñas Flamencas siguen siendo el activo más significativo para el flamenco en la ciudad. Otros espacios como el Tabanco El Pasaje también implantan espectáculos de flamenco, dando cabida a artistas locales. Espacios de sociabilidad como estos pueden impulsar el flamenco de la ciudad de forma continuada en el tiempo y desde allí los artistas locales podrían acceder a un público heterogéneo. El Festival de Jerez puede ser una oportunidad de promocionar a la ciudad en este sentido. El éxito que ha tenido su programación en cada edición celebrada es la mejor acreditación para servir de guía a espacios locales de pequeño formato. Renovar el contenido del slogan “Jerez ciudad del flamenco” pasa por reforzar aquellos locales que la hagan seguir siéndola durante los próximos años. Insistir en Jerez como ciudad de las esencias llevará a una actitud patrimonial que impedirá que el flamenco desde Jerez evolucione a largo plazo. Porque los artistas flamencos en Jerez tienen a su alcance ingredientes culturales para que la ciudad siga marcando el compás en el flamenco del siglo XXI, pero necesitará algo más. Necesitará fortaleza económica y una voluntad pedagógica honesta desde la administración encargada de promover el flamenco en/de Jerez.

En este caso, como a nivel global, las consecuencias de la pandemia en el sector cultural abren una nueva serie de paradigmas y cuestiones, así como, desafortunadamente, muchas bajas de agentes de la profesión. Para espacios culturales no subvencionados en gran porcentaje por ayudas públicas o que

nazcan directamente de iniciativas gubernamentales, la pandemia ha evidenciado una clara dependencia, no solamente de lo público, sino que, además, en el caso que tratamos, de lo foráneo. Este sector, que viene desde el año 2008 renqueando, se ha vuelto a exponer a la supervivencia, hecho que nos lleva directamente a forjar nuevas vías de creación que no pasen siempre por lo público, ni por lo exterior (que también); además del uso inevitable de las nuevas tecnologías, y no porque absorban en su totalidad la comunicación de las artes escénicas, sino porque amplían los medios expositivos y de financiación esenciales para el sector. Y aunque entrar en el tema de las TIC nos llevaría a tratar otros derroteros, es evidente que vivimos en la era tecnológica y que el sector de artes escénicas ha de saber también convivir con ellas. No debemos olvidar lo que esta pandemia ha supuesto para el sector cultural.

Por otro lado, se debe evidenciar la necesidad de cuidar, estimular y fomentar los espacios de pequeño formato -espacios más afectados por la situación- debe ser motivo obligado para todos los agentes que componen el sector cultural flamenco de Jerez de la Frontera, incluyendo aquí agentes públicos y privados que se apoyan de estos sellos identitarios locales para fomentar otros mercados creando sinergias entre ellos. El Festival de Jerez y consecuentemente, la Fundación Teatro Villamarta, junto al Ayuntamiento de la propia localidad desempeña una función de gran valor en favorecer asociaciones de la ciudad y apoyar iniciativas como las zambombas,[33] "La Fiesta de la Bulería", entre otros.

A nuestro juicio, el tejido profesional en la ciudad para los artistas flamencos deberá estar conformado por espacios dedicados a la formación de los más inexpertos y otros que sirvan para su posterior desarrollo profesional. Es decir, que el artista en cuestión no tenga que emigrar para comenzar su carrera profesional. Además, algunos espacios de pequeño formato deberían servir como puente para que los artistas más destacados pudieran ofrecer sus cualidades en espacios de gran formato. Estos lugares deberían ofrecer una programación ininterrumpida para conformar un producto cultural sostenible. Eso sí, esto debería de ir acompañado de una labor promocional del mismo nivel para

[33] https://www.jerez.es/especiales/navidad/zambombas/ [Consulta: 15 de noviembre de 2021]

demostrar al público local las virtudes del flamenco como un producto artístico con un valor de cambio y que el poseerlo no mengua el nivel, sino que lo puede subir. Si por el contrario queremos conseguir ese objetivo exclusivamente con eventos puntuales, por muy beneficioso que sean, probablemente acabará menguando la cantera artística de la ciudad a medio plazo.

Tras nuestro trabajo podemos indicar que los principales objetivos deberían ser revisar el modelo de atracción promovido por el sector, reconocer el actual público objetivo y conocer el por qué consumen los espectáculos de flamenco, y conquistar al público nacional. Sin ese análisis y su consecuente acción será muy difícil que Jerez tenga herramientas para fomentar este patrimonio inmaterial de la humanidad. La aparición de la pandemia ha acelerado las urgencias para el sector cultural, evidenciado en la industria del flamenco si observamos las consecuencias ha tenido en tablaos, gestores culturales, festivales, compañías o artistas. La implicación de todos los agentes del sector ha de ser una asignatura obligatoria para que esta disciplina artística camine hacia lugares más prósperos y no siga avanzando hacia la precarización sectorial. El tiempo corre y *ná es eterno*. El flamenco en Jerez, si no lo cuidamos, tampoco lo será.

> Esta es una asignatura pendiente que tiene el Flamenco y que ahora tras la experiencia traumática de la pandemia se ha puesto aún más de relieve. Es un reto que debemos abordar entre todos. Creo que si algo positivo ha tenido la pandemia ha sido el nacimiento de las Asociaciones de artistas flamencos, de productores, la que ya existía de festivales y todos juntos debemos con las Administraciones trabajar más en la difusión nacional del Flamenco. (...) Las estrategias se deben abordar desde todos los ángulos de la profesión, pero considero que en general tenemos una asignatura pendiente con la difusión de la cultura en España y por supuesto, con la valoración que se tiene de la misma.[34]

[34] Entrevista a Isamay Benavente concedida a los autores. Realizada por correo electrónico, el 24/09/21.

Bibliografía

Álvarez Hortigosa, Francisco. *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Universidad de Cádiz. https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/TesisHistoria%20delTeatroenJerez.pdf [Consulta: 4 de noviembre de 2021].

Aix García, Francisco. 2014. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: SGAE.

Batlle Cardona, Meritxell. 2019. "Jerez de la Frontera, la injustamente olvidada". *Viajes National Geographic* https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/que-ver-jerez-frontera_14560/2 [Consulta: 4 de noviembre de 2021]

Berlanga, Miguel Ángel (ed.), *et alii*. 2021. *El Flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Granada: Universidad de Granada.

Bonet, Lluis. 2011. "Tipologías y modelos de gestión de festivales". En *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*, Lluís Bonet y Schargorodsky (eds.), 41-87. Barcelona: Cuadernos Gescénic, 6.

Cáceres, Rafael y del Campo, Alberto (ed.) 2013. "Herreros y Cantaores: El trabajo de los metales en la génesis del flamenco". *Revista de dialectología y tradiciones populares* 68(2): 445-467.

Calado, Silvia. 2007. "Flamenco, industria cultural y proyección exterior". En *Junta de Andalucía. Los Festivales Flamencos en el mundo: ritos, rotos y retos,* 7-8. Jerez de la Frontera: Instituto Andaluz del Flamenco.

Cañadas Machado, Andrés Luís. 2016. *Historia sonora de Jerez. Las emisoras de radio jerezanas (1900-2015)*. Cádiz: KBA Ediciones.

Castaño, José María. 2007. *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.

Cerezo Gallego, Ana María. 2015. *La industria cultural del Flamenco: Aspectos económicos y fiscales*. Universidad de Málaga. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/14695/TD_CEREZO_GALLEGO_Ana_Maria.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 28 de abril 2020].

Cruces Roldán. Cristina. 2014. "El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas". *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural,* 12(4): 819-835.

García-López, Olimpia. 2021. *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

García, L., Muñoz, G. y López-Guzmán, T. 2015. "El flamenco como producto del turismo cultural". *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 2: 239-261.

Gómez Díaz-Franzón, Ana. 2018-2020. *Imagen publicitaria del Marco de Jerez (1868-1936): un retrato de la época.* Cádiz: Universo de Letras.

González, Ana y Ramirez, Jesús (ed.) 2008. *Impacto Económico del "XI Festival de Flamenco de Jerez*. Cádiz: Fundación Provincial de Cultura.

González, Domingo. 2007. "Bienal de Flamenco de Sevilla". En *Junta de Andalucía. Los Festivales Flamencos en el mundo: ritos, rotos y retos,* 11-19. Jerez de la Frontera: Instituto Andaluz del Flamenco.

_____ 2011. "La influencia de un proyecto cultural en su entorno: Bienal de Flamenco. Periférica Internacional". *Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio*, 12: 86-88.

González Martín, Javier. 2008. *Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio*. Universidad de Almería. https://www.academia.edu/2317496/Las_pe%C3%B1as_flamencas_Cultura_identidad_y_ocio [Consulta: 1 de abril 2020].

Grande, Félix. 1976. "El Siglo de Oro del flamenco". *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, nº 13: 68-88.

Holguín, Sandie. 2019. *Flamenco nation: the construction of Spanish national identity*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Lefranc, Pierre. 2003. *Las polaridades del Jerez gitano: Santiago y San Miguel*. *Jondoweb.com*. https://www.jondoweb.com/contenido-las-polaridades-del-jerez-gitano-971.html [Consulta: 4 de noviembre de 2021].

Linera Cortés, Enrique. 2009. "Los espacios sociales del flamenco como sistema analítico e interpretativo en la gestión cultural del flamenco". Trabajo de investigación subvencionado por la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

López, Francisco. 2007. "El Festival de Jerez". En *Junta de Andalucía. Los Festivales Flamencos en el mundo: ritos, rotos y retos,* 22-26. Jerez de la Frontera: Instituto Andaluz del Flamenco.

Lozano Jiménez, Juan Simón. 2013. “Paradigma actual de los festivales flamencos, desde la perspectiva de la Gestión Cultural”. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 1: 24-45.

Martín Martínez, Elena. 2020. *Festival de Jerez: Diseño y programación de un modelo consolidado*. Universidad Complutense.

Millán, Mª Genoveva; Millán, Salud y Arjona, Juan Manuel. 2016. “Análisis del flamenco como recurso turístico en Andalucía”. *Cuadernos de Turismo*, 38: 297-321.

Navarro, José Luis. 2007. “Visión panorámica. Modelos”. En *Junta de Andalucía. Los Festivales Flamencos en el mundo: ritos, rotos y retos,* 8-10. Jerez de la Frontera: Instituto Andaluz del Flamenco.

Ruiz Navarro, José y Pérez González, Ángel. 2011.*“Estudio económico sobre la importancia del flamenco en las industrias culturales de Andalucía*. Universidad de Cádiz. https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/anexos.pdf [Consulta: 3 de abril de 2020].

Palacio Valdés, Armando y Alas, Leopoldo “Clarín”. 1882. “El género flamenco”. *La literatura en 1881*. Madrid: Alfredo de Carlos Hierro

Plata, Juan de la. 1961. *Flamencos de Jerez*. Jerez: Editorial Jerez Industrial, Cardenal Herrero 7.

_____ 2003. *Tabancos y ventas de Jerez. Antiguas tiendas de montañeses, grandes cafés y viejos bares, cervecerías, cabarets y salones de baile*. Cádiz: Ediciones Cofran.

_____ 2007. *Los cafés cantantes de Jerez*. Jerez: Cátedra de Flamencología.

_____ 2009. *El flamenco que he vivido: vivencias, escritos y recuerdos de un viejo aficionado*. Sevilla: Signatura.

Royo, Javier J. 2013. “Algo más que gitanos. El juego de las identificaciones étnicas en Jerez de la Frontera”. *Iberoamérica social: revista-red de estudios sociales* I: 77-91. http://iberoamericasocial.com/algo-mas-que-gitanos-el-juego-de-las-identificaciones-etnicas-en-jerez-de-la-frontera/ [Consulta: 4 de noviembre de 2021].

Ríos Ruiz, Manuel. 1987. *De cantes y cantaores de Jerez*. Madrid: Editorial Cinterco.

Romero Bejarano, Manuel. 2009. *De los orígenes a Pilar Sánchez. Breve historia de Jerez*. Jerez: Ediciones Remedios 9.

Ruiz Mata, José. 2015. *Breve historia de Jerez de la Frontera*. Jerez: Tierra de Nadie.

Sneeuw, A. 1987, julio-agosto. “Algunos datos nuevos para la historia del flamenco”. *Candil*, nº 52: 29-36.

Steingress, Gerhard. 2005. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura, DL.

____2007. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.

Vargas, Paco. 2009. “La gestión del arte flamenco o el flamenco como industria”. *Música oral del sur*, 8: 133-148.

Vergillos Gómez, Juan. 2002. *Conocer el Flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Zatania, Estela. 2007. *Flamenco de Gañanía. “Una mirada al flamenco en los cortijos históricos del bajo Guadalquivir”*. Sevilla: Giralda.

Audiovisuales

Agujetas, cantaor. 1998. Dir. Dominique Abel. DVD. Idéale Audience

Varios Artistas. 1967. *Canta Jerez*. CD. Hispavox.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

La evolución del festival Ciutat Flamenco en Barcelona: adaptación a la nueva normalidad

DAVID LEIVA Y DANIEL GÓMEZ SÁNCHEZ

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Festival, Barcelona, Taller de Músics, jazz, flamenco.
Keywords:	*Festival, Barcelona, Taller de Músics, jazz, flamenco.*

Cita recomendada:

Leiva, David y Gómez Sánchez, Daniel. 2022. "La evolución del festival Ciutat Flamenco en Barcelona: adaptación a la nueva normalidad". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

LA EVOLUCIÓN DEL FESTIVAL CIUTAT FLAMENCO EN BARCELONA: ADAPTACIÓN A LA NUEVA NORMALIDAD

David Leiva y Daniel Gómez Sánchez

Resumen

De las aulas al escenario, es el lema del Taller de Músics, que desde su creación en el año 1979 revolucionó el método de enseñanza del jazz y flamenco en España. En 1971 uno de los socios fundadores, Luis Cabrera, siendo un adolescente ayudó a conceptualizar y crear la Peña Enrique Morente en la ciudad de Barcelona. Con dicha hazaña demostró ser un joven adelantado a su tiempo que ya apuntaba maneras. Más tarde implementó la filosofía morentiana de libertad de creación en el plan de estudios del Taller añadiendo el itinerario de enseñanzas de flamenco.

En el presente artículo se analiza la evolución del Festival Ciutat Flamenco desde su creación, en el local de conciertos JazzSí Taller de Músics, hasta la actualidad. El enfoque sigue una metodología etnomusicológica con una doble perspectiva emic/etic: por un lado, la visión de David Leiva, coordinador del área de flamenco del Taller de Músics y, desde el año 2019, director del Festival Ciutat Flamenco. Por el otro, la perspectiva de Daniel Gómez Sánchez complementa el análisis con un contrapunto de teorías relevantes aplicadas al objeto de estudio, fundamentadas en su investigación doctoral sobre la artista Rosalía, que se formó en cante flamenco en el Taller de Músics y en la ESMUC con el profesor José Miguel Vizcaya Sánchez, “Chiqui de la Línea”. Rosalía, al igual que gran parte de su equipo artístico –así como un buen número de artistas coetáneos a la artista– participaron o interactuaron de algún modo con el festival Ciutat Flamenco de Barcelona.

Palabras clave: Festival, Barcelona, Taller de Músics, jazz, flamenco.

Abstract

From the classrooms to the stage, is the trade motto of the Taller de Músics, that from the day of its creation in the year 1979 revolutionized the jazz and flamenco teaching method in Spain. In the year 1971 one of its founders, Luis Cabrera,

being only a teenager helped to create the Enrique Morente Peña in Barcelona. With this huge achievement he proved to be a young man ahead of his time. Further on, he implemented the Morentean philosophy of freedom of creation in the study plan of the Taller adding the flamenco studies.

In this article we analyze the evolution of the Ciutat Flamenco Festival from its creation in the JazzSí Taller de Músics until the present time. The approach follows an ethnomusicology methodology with a double emic/etic perspective: on the one hand, the vision of David Leiva, coordinator of the flamenco area of the Taller de Músics and, since 2019, director of the Ciutat Flamenco Festival. On the other, the perspective of Daniel Gómez Sánchez complements the analysis with a counterpoint of relevant theories applied to the object of study, based on his doctoral research on the artist Rosalía, who trained in flamenco singing at the Taller de Músics and at the ESMUC with Professor José Miguel Vizcaya Sánchez, “Chiqui de la Línea”. Rosalía and a large part of her artistic team, as well as many contemporary artists, participated or interacted in some way with the Ciutat Flamenco de Barcelona festival.

Keywords: Festival, Barcelona, Taller de Músics, jazz, flamenco.

El objeto de estudio del presente artículo es el emblemático festival Ciutat Flamenco, uno de los buques insignia del acreditado Taller de Músics de Barcelona. El objetivo principal reside en analizar y evidenciar las razones metodológicas que subyacen y sustentan el lema institucional del Taller de Músics: de las aulas al escenario. Dicho enfoque práctico, que tanto entronca actualmente con el modelo de competencias básicas prácticas y profesionalizantes –promulgado por el llamado Plan Bolonia de enseñanza– podría ser una de las claves del éxito del método didáctico del Taller de Músics. El innovador sistema de enseñanza –que abanderó un hombre adelantado a su tiempo, Luis Cabrera, hace cuatro décadas– se ha consolidado con el paso del tiempo. También se ha legitimado, al haber formado a grandes músicos

profesionales de los diferentes itinerarios que oferta la institución: flamenco, jazz y música moderna.

El nombre del festival, Ciutat Flamenco, en sí mismo es a la vez una afirmación de una realidad y una reivindicación: Barcelona, ciudad flamenca por excelencia. La evolución de este género musical no hubiera sido la misma sin la ciudad metropolitana pues en ella han tenido lugar acontecimientos históricos únicos que han marcado la historia del flamenco, allí han actuado los mejores artistas y han nacido grandes referentes del cante, toque y baile. Durante los 365 días del año, Barcelona ofrece a sus ciudadanos y visitantes un gran abanico de espectáculos de flamenco, pocas ciudades del mundo programan tanto flamenco como Barcelona.

Bien es cierto que, aunque la raigambre andaluza del flamenco es indudable e inestimable, en Barcelona hay una consolidada tradición flamenca que arraigó mediante las denominadas oleadas migratorias de andaluces hacia Barcelona que comenzaron en la década de los años veinte y se sucedieron en las décadas de los años cincuenta y setenta, principalmente, tal y como ha documentado la investigadora Montse Madridejos (2012). Este proceso es definido por el etnomusicólogo Francisco Bethencourt (2011) como *displacement*, una dislocación en origen. Es importante puntualizar este aspecto ya que, si entendemos el proceso como una tradición aparentemente trasplantada, una vez que arraiga en la nueva tierra crece con identidad propia, se hibrida y trenza con las tradiciones autóctonas del lugar receptor de la cultura, en este caso el flamenco.

La organización de eventos culturales y deportivos de gran calado en la Ciudad Condal ha demostrado su eficacia como claro catalizador en la consolidación del flamenco como seña identitaria cultural catalana. Un claro ejemplo fue la Exposición Universal de Barcelona que se celebró desde el día 20 de mayo de 1929 hasta el día 15 de enero de 1930 en la montaña de Montjuic[1]. El Poble Espanyol fue el pabellón de España durante la exposición y se ha conservado hasta la actualidad por su original y fidedigna reproducción a escala del patrimonio arquitectónico de la península. El influjo de turistas que acudieron

[1] En dicha horquilla espacio temporal se ha especializado la investigadora Montse Madridejos y es también el tema de su tesis doctoral.

a la Exposición Universal en la Ciudad Condal incrementó el número de actividades culturales y de ocio nocturno por lo que el flamenco suplió y nutrió dicha necesidad. Por consiguiente, los artistas y tablaos de la ciudad salieron fortalecidos.

Con el paso del tiempo, llegado el año 1992 tuvieron lugar los Juegos Olímpicos de Barcelona 92. Los juegos de la XXV olimpiada engalanaron y mejoraron las infraestructuras y la oferta cultural en Barcelona. La ciudad de Barna demostró el potencial para gestionar y acoger importantes eventos internacionales. Quedará siempre en el recuerdo colectivo la actuación de la cantante Montserrat Caballé y el cantante Freddie Mercury entonando la canción "Barcelona" que se convirtió en todo un himno olímpico en el que se hibridó la ópera con el pop rock (Steingress 2002). Todo un ejemplo del espíritu innovador y de posmodernidad latente en la filosofía de muchos artistas catalanes y catalanas que se ha materializado y cristalizado en el patrimonio artístico de la Ciudad Condal, coronada por la arquitectura modernista catalana plasmada en la basílica de la Sagrada Familia por el arquitecto Antoni Gaudí.

En 1979 de la mano de Luís Cabrera, Fernando Hernández Les y Américo Belloto nace en Barcelona el Taller de Músics. Junto con grandes músicos y un gran equipo estructural se ha convertido en un referente de la enseñanza del flamenco, del jazz y de la música moderna. El Taller con sus diversas actividades y servicios arraigó profundamente en la ciudad metropolitana. Con estrechos vínculos con el desarrollo cultural y social principalmente en el barrio del Raval del distrito de Ciutat Vella, en las calles Requesens, Cendra y Príncipe de Viana. Su complicidad social por ubicación, por implicación, por dinamización es una de las columnas vertebrales de la historia del Taller y probablemente uno de sus frutos más preciados.

La ayuda a la profesionalización de los alumnos es uno de los objetivos esenciales de esta institución, ya sea a través de la pedagogía o con la difusión de espectáculos. Los estudiantes participan de una forma activa en diferentes producciones ya sean de flamenco tradicional o fusionado con otros géneros musicales. Actualmente el Taller organiza uno de los festivales con más incidencia en el panorama flamenco bajo la denominación Ciutat Flamenco por el cual han pasado los principales artistas de este arte. Por ejemplo, Rosalía

actuó en el Festival Ciutat Flamenco en la edición del año 2013 en un concierto al aire libre en el centro de Barcelona donde cantó unos cantes de ida y vuelta.

Ciutat Flamenco, anteriormente Festival de Flamenco de Ciutat Vella, mantiene su compromiso con la creación, la innovación y la historia de una cultura musical arraigada a la ciudad desde sus inicios. Por todo ello, ha sido no solo el expositor de los grandes nombres y las propuestas de mayor interés que han marcado la evolución del flamenco, sino un impulsor de nuevos proyectos y desafíos en consonancia con el tejido cultural y social de una ciudad en permanente transformación. Desde sus inicios, entre las paredes del JazzSí Club Taller de Músics, al que prosiguió su asentamiento en el entorno del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y su posterior base de operaciones en el Mercat de les Flors, Ciutat Flamenco ha conseguido afianzarse como una cita inexcusable para los amantes del género, tanto para aquellos que buscan en su cartel al artista consagrado como los que necesitan descubrir a los nuevos valores que están marcando tendencia.

A su vez, como un acontecimiento de primera referencia en el calendario cultural de Barcelona convierte a la propia ciudad en un escenario abierto y cómplice a través de sus diferentes espacios. Tras tantos años de vida, el ánimo y el empuje se mantienen intactos y a ello cabe sumar la convicción necesaria y la experiencia acumulada que concede a Ciutat Flamenco la máxima credibilidad y solvencia.

Cabe destacar la importancia del local JazzSí Club Taller de Músics no sólo por su vínculo con el comienzo del festival sino por su conexión con la institución de enseñanza del Taller de Músics. Ubicado en la calle Requesens del barrio cosmopolita Raval de Barcelona, a escasos metros de la escuela del Taller, el hecho de que el Raval se encuentre cerca del puerto y la Rambla de Barcelona favoreció la exposición de los ciudadanos de dicho barrio al estilo musical del jazz. Recordemos que los puertos y un puerto importante como el de Barcelona, puerta de Europa, funcionan como receptores y mediadores culturales. En el caso de géneros musicales foráneos en origen como el jazz, el puerto de Barcelona supuso una puerta de entrada y salida de dicha música exótica que arraigó en la Ciudad Condal.

No es de extrañar que, tradicionalmente, en la ciudad de Barcelona investigadoras como Montse Madridejos (2012) hayan documentado la convivencia del jazz y del flamenco, ambas músicas exóticas y de raíz, en las programaciones de los espacios performativos comenzando en el primer cuarto del siglo XX, hasta la actualidad.[2] En la decisión que tomaron los socios fundadores del Taller de Músics de nombrar a la institución educativa con el nombre "Taller de Músicas" subyace un modelo educativo competencial que vela por formar a los estudiantes en el oficio de la música. Históricamente, la denominación del centro como Taller es consecuente con el entorno donde está situado en el Raval, donde proliferó la actividad de casas fábrica. Hemos recogido los datos públicos proporcionados por el Ayuntamiento de Barcelona para poder documentar la historia del barrio el Raval:

> El Raval no tomó forma hasta el siglo XVIII, en los terrenos que habían sido ocupados por huertos se construyeron las primeras manufactureras, lo que lo convirtió en uno de los primeros barrios fabriles de Barcelona. Se construyeron viviendas para trabajadores, que procedentes del campo, se quedaron a vivir en él […] Entonces, se levantaron las casas fábrica, que combinaban los usos industriales con la vivienda. Actualmente se conservan 59 de estos edificios.[3]

En línea con la coherencia de contemplar la profesión del músico como el oficio de un artesano o artesana, la artista Rosalía –que estudió en el Taller de Músics–, en una entrevista que fue insertada en la campaña publicitaria "Identity" de la marca de moda de alta costura Yolancris (2018) reivindicó:

> Creo que hoy en día no se estila mucho el hacer algo con maestría o aprender a hacer algo con oficio. Yo me siento muy a gusto estudiando algo que tenga que ver con la tradición o intentando entender algo tradicional (Rosalía 2018).

Las apreciaciones de Rosalía arrojan luz sobre el acertado planteamiento de formar a los estudiantes en el oficio performativo de la música, no sólo en la vertiente académica. Ambas formaciones deberían ser complementarias y nunca

[2] Madridejos ha documentado referencias de programaciones de jazz y flamenco en espacios como el Grill del Hotel Ritz de Barcelona en el año 1930 donde se tocaba jazz con sordina según documenta Madridejos (2012: 72) con un artículo de *La Vanguardia*. Madridejos también documenta la confluencia del flamenco y el jazz en la programación del Excelsior Music-Hall ubicado al final de las Ramblas (*Ibid*.).

[3] Véase: https://ajuntament.barcelona.cat/ciutatvella/es/el-distrito-y-sus-barrios/el-distrito-y-sus-barrios/el-raval/historia-del-raval para más información. [Consulta: 20 de julio de 2021]

excluyentes.[4] El lema del Taller de Músics, de las aulas al escenario, se implementa en espacios performativos como el local JazzSí. Dicho lugar es único al ofertar una programación diaria y variada en estilos musicales. Por ejemplo, los viernes flamencos ya se han convertido en toda una tradición en la escena musical de Barcelona. El hecho de que se designara el viernes, que abre el fin de semana, como el día flamenco refleja la importancia que tiene este género musical, tanto en el propio Taller como en la afición flamenca de la ciudad.

Fruto de las hibridaciones de estilos que propicia una formación interdisciplinar como la que oferta el Taller donde coexisten los itinerarios de jazz, flamenco y música moderna, surgen artistas polifacéticas como Paula Domínguez o Rosalía que dominan los recursos vocales del flamenco (Guerrero 2018) y del jazz.[5] La cantante Paula Domínguez en una entrevista concedida para el presente artículo, contestando a la pregunta sobre su experiencia al actuar en el local JazzSí durante su etapa formativa en la Escuela Superior de Estudios Musicales - Taller de Músics (ESEM), donde estudió el Grado Superior en Cante Flamenco, refirió que:

> Pues sí, he actuado en el JazzSí muchas veces, más que nada porque fui a muchas *jam sessions*. Fue el primer escenario que pisé en Barna. Antes, cuando tenía 19 años […] que es cuando me topé con el Taller, había *jam session* de pop-rock los martes y domingos, *jam* de jazz los miércoles. Música cubana los jueves, nunca fui y flamenco los viernes. Las audiciones de alumnos de voz de fin de curso, también se hacen ahí. El sitio cuando iba lo llevaba Joaquín y la Grachu. Él se pasaba media vida hablando de flamenco y contando anécdotas de cuando los grandes fueron allí a cantar flamenco. Los viernes es el día que él disfrutaba más. Se llenaba siempre con Manuel Castilla a la guitarra. Pero siempre me dio respeto porque era obligatorio llevar baile y yo había aprendido más bien cante para recital con Chiqui de la Línea.

Al responder sobre la actualidad del JazzSí, Paula nos comenta:

[4] Buenos ejemplos de ellos son la eficiente complementariedad profesional como intérpretes y académicas, en su labor profesional como cantaoras e investigadoras de la técnica vocal flamenca, de Alba Guerrero y Mariola Membrives. Ambas estudiaron con el profesor de cante flamenco José Miguel Vizcaya Sánchez en el Taller de Músics y ESMUC.

[5] La cantante Paula Domínguez en el curso 2021-2022 comenzará a impartir la asignatura "Técnica vocal flamenca: cómo aflamencar melodías" en el ESEM del Taller de Músics. Dicha asignatura corresponde a una materia contemplada como segundo instrumento.

> Ya, pasados los años, era Quino, el hijo de Joaquín el que me invitaba a cantar allí, yo siempre he dudado por eso, porque no tengo mucha experiencia cantando para el baile. La última vez ya le dije que no cantaría más también porque a los flamencos les cuesta mucho ensayar y yo necesitaba ensayar.

Al definir la actitud del público y la sonorización Paula destaca las siguientes particularidades:

> Durante muchos años la sonorización no era suficiente ya que en las *jams* la gente hablaba tela y había mucho ruido de fondo. En las *jams* de jazz era otra cosa y en los conciertos de flamenco silencio sepulcral. Cambiaron el equipo cuando ya había dejado de ir a las *jams*.

La eficacia formativa musical de las *jams sessions*, donde los músicos se comunican con la música (Agawu 2012) mediante la improvisación ha sido evidenciada en estudios psicológicos: «Incluso en situaciones de mayor institucionalización, se dan a la par estructuras de aprendizaje no formal o informal como las mencionadas *jam sessions*, fundamentales en la formación de los aprendices» (Casas Mas 2013: 23).[6] La improvisación grupal puede ser una técnica de inspiración en el proceso de composición de canciones. Según Folkestad (2004):

> La creación musical tiene lugar en un proceso de interacción entre la experiencia musical de los participantes, sus prácticas culturales, las herramientas, los instrumentos y las instrucciones, que en conjunto forman las competencias en la situación creativa (Folkestad 2004: 87-88).

Las colaboraciones entre artistas urbanos que tanto se han popularizado en la última década han propiciado los denominados *featuring* donde un artista compone una melodía de carácter improvisado sobre la melodía original a modo de armonización o de dueto. Las *jam sessions* que Rosalía realizó en el JazzSí ayudaron a Rosalía a desenvolverse en ese registro creativo en su carrera artística (Gómez 2021).

Mimo Agüero, gerente del Tablao de Carmen situado en el Poble Espanyol, construido en el patio del farolillo donde acostumbraba a bailar Carmen Amaya,

[6] Carl Orff (1895-1982) también postuló un modelo de enseñanza donde los estudiantes aprendieran de un modo activo y práctico «learn by doing».

refiere en una entrevista concedida para el artículo que la joven Rosalía actuó en varias ocasiones en el local JazzSí. Agüero recuerda que: “vi y escuché a Rosalía cantar en el JazzSí cantando pa`tras y pa`lante”. En una ocasión que Rosalía actuaba en un concierto propio en el JazzSí, Mimo Agüero invitó al compositor Alfonso Villalonga a escuchar a Rosalía. Recordemos que el compositor Villalonga ganó el Goya al mejor compositor español y Mejor Banda Sonora Nacional (2013) por su obra *Blancanieves* en la que Rosalía sustituyó a la cantante Silvia Pérez Cruz en alguno de los conciertos de la gira de la producción. Ergo, podemos comprobar cómo el JazzSí propiciaba a estudiantes del Taller de Músics la oportunidad de ser descubiertos por productoras y compositores. También brindaba la ocasión de conseguir más bolos o actuaciones como el icónico concierto de Rosalía en el Tablao de Carmen donde fue descubierta por el productor Pablo Díaz-Reixa, alias “El Guincho” el día 16 de mayo de 2016.

En los viernes flamencos del JazzSí artistas como Rosalía y Paula Domínguez reforzaron los códigos gestuales que operan en la comunicación entre los miembros de los cuadros flamencos para, por ejemplo, la llamada al cante, los cierres y remates. Tal y como sostiene la psicóloga Amalia Casas Más en su investigación sobre las culturas de aprendizaje, refiriéndose al flamenco: “establecemos la diferencia entre sistemas organizados de representación externa en las culturas más académicas y otros tipos de representaciones de tipo gestual y temporal en la cultura de tradición oral, el flamenco” (Casas Más 2013: ix).

El JazzSí es un espacio que favorece la creación de vínculos artísticos entre músicos de la ciudad de Barcelona de otras escuelas como la ESMUC. La cantaora Anna Colom al ser preguntada por el JazzSí contestó enérgicamente: “claro que he cantado en el JazzSí, allí hemos cantado todos”. Otro ejemplo de artista emergente que se graduó en la especialidad de jazz en el Taller de Músics y que también cantó en el JazzSí es Judit Neddermann. La cantautora catalana ha contribuido con el presente artículo refiriendo datos concretos sobre sus actuaciones en el JazzSí: “canté allí con un grupo que se llamaba “2.5.6” con los músicos Isaac Coll e Ignasi Cussó. Fue en el año 2010 o 2011. También actué en las *jam sessions* y audiciones de voz del Taller de Músics”. El hecho de que

el bajista Isaac Coll siga siendo un integrante de la banda de músicos de la artista Judit Neddermann evidencia los vínculos que se forjaron en espacios performativos como el Jazzsí Taller de Músics.

Rosalía terminó sus estudios superiores de cante flamenco en la Escuela Superior de Música de Cataluña, ESMUC. Allí también se graduó Anna Colom y terminó formando parte del equipo musical de Rosalía cantando los coros en la gira de "El Mal Querer Tour" (29 de marzo de 2019 al 10 de diciembre de 2019). Siguiendo la teoría sobre identidad de Keith Negus (1996) y redimensionándola a nivel grupal, la estrategia didáctica y educativa de utilizar el espacio JazzSí como mediador sociocultural se potencia al fomentar la conformación de una identidad grupal. Las experiencias positivas musicales performativas en grupo de los músicos del Taller de Músics refuerzan el sentimiento de pertenencia, postulado por McKerrell (2016: 4-5).

En 2019, bajo la nueva dirección artística de David Leiva, se celebró la vigesimosexta edición del Festival Ciutat Flamenco. En ese mismo año también se celebró el 40 aniversario del Taller de Músics, y uno de los actos de dicha celebración fue el nacimiento del I Congreso de Flamencología y Pedagogía del Flamenco dentro del propio Festival. El congreso se celebró en la sala de Aclam records y uno de los acontecimientos más importantes del congreso fue la mesa redonda sobre Paco de Lucía; formada por Pepe de Lucía, Rubem Dantas, Jorge Pardo y Carles Benavent, parte del famoso sexteto del guitarrista algecireño, la mesa fue moderada por Leiva. El acto se centró en el disco "Solo quiero caminar", álbum que marcó un antes y un después en el flamenco. Ese año pasaron por el festival grandes artistas como: Miguel Poveda, Rocío Márquez, Antonio Lizana, Antonio Rey, María Terremoto, Carmen la Talegona, Lucía la Piñona, Mercedes de Córdoba, Rosario Toledo, Ángel Rojas, La Chana, Iberiana (producción del Taller de Músics y dirigida por Lluís Vidal), Tablao de Músics, Pere Martínez, Chicuelo, Juan de Juan, La Fabi, David Cerreduela, Paloma Fantova y Karime Amaya.

Una de las nuevas líneas de la dirección artística fue abrir el festival a espacios más ortodoxos del flamenco y por ello tuvo la colaboración del Tablao Flamenco Cordobés, uno de los tablaos más importantes de Barcelona. El público pudo disfrutar y ver un espectáculo tradicional de primera calidad en un

tablao emblemático de la ciudad. En el año 2020 la pandemia de la COVID-19 fue devastadora y generó un desánimo colectivo, pero al mismo tiempo, esa situación hizo reflexionar y ser mucho más fuertes. En el sector flamenco hubo acontecimientos inimaginables, como los cierres de tablaos y salas de concierto. Los artistas se vieron, en muchos casos, desamparados y sin saber qué hacer con dichos cierres.

Por los acontecimientos del coronavirus la edición vigesimoséptima del festival se trasladó a octubre, dándole un nuevo enfoque a lo que se tenía pensado inicialmente para mayo. Desde la organización se optó por programar a artistas residentes en Cataluña dando prioridad al artista local. Además, y por primera vez dentro del festival, se abrió convocatoria dirigida a los artistas de flamenco que quisieran presentar sus proyectos para esa edición. El objetivo principal de esa convocatoria fue dar más accesibilidad al talento local y al mismo tiempo descubrir nuevas propuestas artísticas. Los artistas que pasaron ese año fueron: Chano Domínguez, Carles Benavent, la Tana, la Fabi, Chicuelo, Morente & Roach in memoriam (coproducción del Taller de Músics y ESMUC dirigida por David Leiva), Alí Arango, Mélodie Gimard, Marc Suárez, las Noray, Tablao de Músics, Eli Ayala, Kayoko Nakata, Salao, Laboratoria Flamenco y Sonia Sánchez.

La novedad fue un punto importante dentro de esa edición y se apostó por un elenco de conciertos de estreno, algunos de ellos ideados y desarrollados desde el propio festival. Dentro del festival se realizó el II Congreso sobre Flamencología y Pedagogía del Flamenco, dedicado al entorno de la guitarra donde hubo la presentación del libro de partituras *Cositas buenas* de Paco de Lucía, conferencias, exposiciones y un recital por el guitarrista cubano Ali Arango, usando la “Invencible de Antonio de Torres”, una de las guitarras más famosas del mundo. El año 2021 parece ser que es el inicio de la recuperación, la vacuna ha creado una esperanza para seguir creyendo y mirar desde otra perspectiva esta pandemia. En el sector cultural, y en concreto en el flamenco, se van recuperando poco a poco las actividades y sobre todo los artistas flamencos vuelven a subirse a los escenarios.

De nuevo el festival se traslada a octubre, aunque se espera que en el 2022 se vuelva al mes de mayo. Desde la organización se ha vuelto a abrir

convocatoria artística, una para residentes en Cataluña y como novedad de esta edición otra convocatoria para no residentes. El objetivo principal es dar más accesibilidad a los proyectos de artistas emergentes dándoles un merecido espacio dentro del festival. Desde el festival nace el I Certamen Internacional de Guitarra "Miguel Borrull", homenajeando a uno de los principales artífices de la evolución de la guitarra flamenca y a una de las dinastías más importantes que ha acogido la ciudad de Barcelona. El concurso del Certamen juntará a seis jóvenes guitarristas de gran nivel.

Ciutat Flamenco se caracteriza por la innovación, la experimentación, la divulgación… y por ser de los pocos festivales que apuesta por la producción de espectáculos. En esta edición habrá una coproducción con Taller de Músics, ESMUC y L'Auditori homenajeando a Paco de Lucía con el espectáculo "Suite de Lucía" bajo la dirección de Joan Albert Amargós y David Leiva, y otra coproducción con Taller de Músics, Institut del Teatre y Antonio Canales con el espectáculo "Mediterráneos", dos producciones novedosas que serán estreno absoluto en Barcelona.

Por tercer año consecutivo, el festival acogerá el III Congreso de Flamencología y Pedagogía Flamenca. En esta nueva edición, con carácter internacional, cuenta con la colaboración de la Universidad Complutense de Madrid. El flamenco no sólo se toca, canta y baila, sino que también se investiga, se escribe y se enseña. Una línea intelectual imprescindible para que este género musical siga evolucionando y sobre todo que el término "artista flamenco" englobe también a investigadores y docentes del flamenco. Como novedad se abre convocatoria para ponentes y pretende reunir a investigadores, pedagogos y a especialistas de primer nivel.

En la edición del 2021 pasaron: Joan Albert Amargós, Rafael de Utrera, Carles Benavent, Antonio Serrano, Marta Robles, David Leiva, Antonio Canales, Dúo del Mar, la Tremendita, Pepe del Morao, Diego Agujetas, Lorena Oliva, Maise Márquez, Pepe Motos, Queralt Lahoz, Carlos Cuenca, Cristina López, Toni Abellán, Alba Espert, Israel Cerreduela, Niño Martín, Juan Antonio López Moya y Javier Muñoz, "el Tomate". Este año la clausura del festival se realizó en el Tablao del Carmen con un espectáculo de música flamenca con música electrónica liderado por la cantante Queralt Lahoz. Esta experimentación musical

tiene el objetivo de que conviva el flamenco más heterodoxo dentro de un espacio más ortodoxo. Esta apuesta afirma que los tablaos se abren a nuevas propuestas más transgresoras.

Podemos concluir destacando que el concepto de taller de músicos resume y aúna una praxis metodológica que incluye dentro de las competencias básicas de la enseñanza las competencias prácticas y performativas que instruyan a los estudiantes para poder prosperar en el proceso de profesionalización. En dicho proceso de enseñanza, siguiendo las teorías de culturas de aprendizaje en los itinerarios de jazz, flamenco y música moderna postuladas por Amalia Casas (2013), consideramos necesario señalar que hemos advertido un aparente cambio de paradigma al apreciar que la enseñanza interdisciplinar y la práctica performativa en espacios como el JazzSí Taller de Músics están ayudando a difuminar las fronteras entre los itinerarios de estilos musicales. Por ende, está surgiendo una nueva generación de músicos polifacéticos que dominan los registros del jazz, el flamenco, la música moderna y la música clásica.

Tras tantos años de vida, Ciutat Flamenco mantiene intacto el ánimo y el empuje que fue el motor de su creación en 1993. La experiencia acumulada en todo este tiempo concede al festival la máxima credibilidad y solvencia.

Bibliografía

Agawu, Kofi. 2012, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bethencourt Llobet, Francisco 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). Newcastle University.

Casas Mas, Amalia. 2013. *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, flamenco y Jazz* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.

Folkestad, Göran. 2004. “A meta-analytic approach to qualitative studies in music education: A new model applied to creativity and composition". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 161/162: 83–90.

Gómez, Daniel. 2021. “Rosalía, much more than just a topline music composer: a change of paradigm in the songwriting process". *Academia Letters*. https://doi.org/10.20935/AL1766

Guerrero Manzano, Alba. 2011. “La técnica vocal en el cante flamenco”. *Actas Congreso y Flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Madridejos Mora, Montse. 2012. *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional (1929-1930)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

McKerrell, Simon. 2016. *Focus: Scottish Traditional Music*. London: Routledge.

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: an introduction*. Cambridge: Polity.

Steingress, Gerard. 2002. *Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk,* Gerhard Steingress (ed.). Hamburgo: Lit Verlag.

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Los espacios performativos del flamenco en Córdoba. Pasado y presente de la ciudad tras el COVID-19

SHEILA DEL BARRIO UNGRÍA

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Flamenco, Córdoba, COVID-19, espacios performativos.
Keywords:	*Flamenco, Córdoba, COVID-19, performative spaces*

Cita recomendada:

Del Barrio Ungría, Sheila. 2022. "Los espacios performativos del flamenco en Córdoba. Pasado y presente de la ciudad tras el COVID-19". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

LOS ESPACIOS PERFORMATIVOS DEL FLAMENCO EN CÓRDOBA. PASADO Y PRESENTE DE LA CIUDAD TRAS EL COVID-19

Sheila del Barrio Ungría
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Córdoba, tierra en la que las alegrías se cantan y se tocan en tono menor y que ha dado extraordinarios artistas flamencos, como Manuel Moreno Maya, "el Pele", Javier Latorre, Olga Pericet, Mercedes de Córdoba o Vicente Amigo, entre otros, posee grandes instituciones dedicadas a este género, como la Cátedra de Flamencología, el Centro de Flamenco Fosforito y el Conservatorio Superior de Música, único en el mundo que contempla las cuatro disciplinas del flamenco. Córdoba es una ciudad que, además del turismo, cuenta entre su población con mucha afición al flamenco y por ello podemos encontrar numerosas peñas flamencas y academias de baile, casi tantas como barrios. En la ciudad de Córdoba durante el mes de mayo se concentran numerosos eventos, como la cata de vino, las cruces, los patios y la feria, en los que el flamenco resulta imprescindible. Además, goza de otras actividades relacionadas también con el flamenco que se celebran en otras fechas, como la "Noche Blanca del Flamenco" y el "Festival de la Guitarra". Todo parece indicar que Córdoba es un buen lugar para el desarrollo de artistas flamencos. Los espacios performativos del flamenco se suceden uno tras otro, pero tras la llegada del COVID-19 se hace muy evidente la situación de precariedad de los artistas flamencos y aparecen las brechas de lo establecido. En este artículo abordamos los espacios performativos del flamenco en Córdoba considerando el sector público y el privado, así como las consecuencias producidas por la pandemia.

Palabras clave: Flamenco, Córdoba, COVID-19, espacios performativos.

Abstract

Córdoba, a land where *alegrías* are sung and played in a minor key and has produced great flamenco artists, such as: Manuel Moreno Maya, "el Pele", Javier Latorre, Mercedes de Córdoba and Vicente Amigo, among others, has great

institutions dedicated to this genre, for example, the Flamencology Chair, the Fosforito Flamenco Center and the Conservatory of Music, unique in the world where the four disciplines of flamenco are tough. Córdoba is a city that, in addition to tourism, has among its population a great fondness for flamenco and for this reason we can find numerous *flamenco* clubs and dance academies, almost in any neighborhood. In the city of Córdoba during the month of May numerous events converge: the wine tasting, crosses, patios, and the *Feria*, in which flamenco is an essential part. It also has other activities related to flamenco which are held on those dates, for example: "The White Night of Flamenco" and "The International Guitar Festival". Everything indicates that Córdoba is a good place for the development of flamenco artists. The performative spaces of flamenco follow one another, but after the arrival of COVID-19, the precarious situation of flamenco artists becomes very evident and close down of the performance spaces appear.

Keywords: Flamenco, Córdoba, COVID-19, performative spaces.

El principal foco de atención del presente artículo son los espacios en los que se desarrolla el flamenco en Córdoba, cuna de grandes artistas con una importante tradición flamenca. Nuestro objetivo principal consiste en situar los lugares en los que se ha desarrollado el flamenco en la ciudad de Córdoba desde el ámbito educativo, pasando por los tradicionales tablaos y peñas flamencas, así como las instituciones que contempla la ciudad entre las que se encuentran el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, la Cátedra de Flamencología y el Centro Flamenco Fosforito. Señalaremos qué ha provocado la crisis del COVID-19 en estos espacios, siendo afectados en el ámbito laboral y económico los artistas flamencos y toda la industria que se mueve en torno a este sector.

Córdoba ha sido muy relevante en la historia del flamenco, pues fue parada y fonda obligada de camino a Madrid. Podemos detallar numerosas noticias en torno a la actividad flamenca, desde sus orígenes en sus cafés y teatros, como esta encontrada en el *Diario de Córdoba* el 16 de mayo de 1872, tras ser anteriormente anunciados los artistas en la prensa como unas celebridades:

> ¡Olé! .- De hoy a mañana llegarán a esta capital varios artistas de cante y baile andaluz, bajo la dirección de D. SILVERIO FRANCONETTI, los cuales darán algunas funciones en el patio del Café del Recreo durante la próxima feria (Cruz 2010: 27).

Córdoba ha contribuido con su repertorio a la creación de las cantiñas en tono menor, también llamadas alegrías de Córdoba, en tres cantes por soleá que son atribuidos a Onofre, así como los fandangos de Lucena, Cabra y Puente Genil con un aire propio.[1]Podemos destacar también la tradición saetera de la ciudad. Según Cruz Gutierrez, Córdoba no dio grandes artistas, aunque sí fue receptora de muchos. Destacan tres grandes figuras del cante y la guitarra cordobesas: Paco el de Lucena, primer concertista de guitarra flamenca; el reconocido cantaor Cayetano Muriel, "Niño de Cabra"; y una figura importantísima de la segunda mitad del siglo XX, que consiguió la quinta Llave de Oro del Cante, Antonio Fernández Díaz, "Fosforito". La Córdoba contemporánea sí ha sido más prolífica, con grandes figuras como las bailaoras y coreógrafas Mercedes de Córdoba y Olga Pericet, el cantaor Manuel Moreno Maya, "el Pele", el bailaor y coreógrafo Javier Latorre, o el guitarrista Vicente Amigo, que se sitúa entre los diez artistas cordobeses de más éxito en *Spotify*. La fusión del flamenco con el rock dio lugar al éxito del grupo cordobés Medina Azahara y en clave flamenco-pop podemos nombrar a artistas contemporáneos como Los Cherokee, Lya o Lin Cortés. Según los datos de *Spotify* en febrero de 2022 India Martínez encabeza la lista con más de tres millones de oyentes, seguida de la banda de rock andaluz Medina Azahara con más de 400.000 escuchas mensuales en la plataforma, Vicente Amigo cuenta con 330.000 o la reciente ganadora del Goya a la mejor canción, María José Llergo, suma las 230.000 (Gutiérrez 2022).

Separamos los diferentes espacios performativos en los que se desarrolla el flamenco en la ciudad de Córdoba siguiendo la pauta de la temporalidad, es decir, según los lugares en los que se desarrolla el flamenco de manera puntual en un momento determinado del año y en los lugares en los que el flamenco está presente durante todo el año. Dentro del primer grupo, señalamos las fiestas del mes de mayo, en las que se incluyen las catas de vino, las cruces, los patios y

[1] *Vid*. https://flamencopolis.com/archives/1478 [Consulta: 25 de febrero de 2022].

la feria, y, por otro lado, tres importantes eventos en la ciudad, como son el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, la "Noche Blanca del Flamenco" y el Festival de la Guitarra. Los lugares en los que tiene cabida el flamenco durante todo el año pertenecen al ámbito educativo, mencionamos aquí a las grandes instituciones entre las que se encuentran la Cátedra de Flamencología de Córdoba, el Centro Flamenco Fosforito y los conservatorios de música y danza, así como las academias privadas de danza y los lugares de encuentro del turismo y de la afición flamenca, tales como las peñas flamencas, los tablaos y los bares en los que se ofrece flamenco a diario o cada fin de semana.

Aunque los espacios sean completamente distintos entre sí, todos se articulan e interrelacionan mediante un hilo conductor: el flamenco. Por poner un ejemplo, las academias son centros privados que pertenecen al ámbito educativo pero tienen gran presencia en el Certamen de Academias, celebrado durante el mes de mayo, que permite que en la ciudad se puedan presenciar estas actuaciones en la Plaza de Las Tendillas. Estos lugares son a su vez la cantera de los jóvenes flamencos, muchos de los cuales finalizan posteriormente sus estudios en los conservatorios. Otros artistas noveles han bebido de la afición de sus padres al flamenco y comienzan actuando en las peñas flamencas de la ciudad, en los bares y tablaos; los más destacados terminarán formándose en conservatorios, presentándose a concursos y actuando en los grandes festivales de la ciudad. Por ejemplo, los ganadores del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba tienen su escenario durante la "Noche Blanca del Flamenco".

El flamenco genera una gran economía en Córdoba cada año, en la que intervienen el sector turístico, el hostelero, el artístico, el textil y el educativo. El COVID-19 cerró a cal y canto todos los movimientos económicos, causando la ruina de muchos y dejando al descubierto las carencias existentes en el sector, como la precariedad laboral de los artistas. A continuación, desglosamos los espacios contemporáneos en los que se desarrolla el flamenco en Córdoba, cuál ha sido su comportamiento durante la pandemia y cómo afrontan el presente.

Espacios performativos con carácter temporal en los que el flamenco se encuentra presente en la ciudad de Córdoba

Distinguimos los espacios performativos en los que se desarrolla el flamenco en Córdoba de manera temporal. El mes de mayo es fundamental para el desarrollo del flamenco en Córdoba: el conjunto del "mayo cordobés" engloba las catas, las cruces, los patios y la feria, el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, el Festival de la Guitarra y la "Noche Blanca del Flamenco". Comienza con las catas de vino "Montilla Moriles" en las que participan más de veinte bodegas. Durante cuatro días, la explanada de la diputación se convierte en lugar de encuentro para cordobeses y para el turismo. El flamenco se halla presente en un escenario con actuaciones en directo con grupos y artistas cordobeses tocando flamenco fusión. El siguiente evento son las cruces de mayo y durante un fin de semana, en las plazas de Córdoba se exponen una o varias cruces de mayo hechas generalmente con flores y dentro de la plaza se instala un chiringuito con bebida, comida y música. En las cruces más importantes instalan un pequeño escenario en el que los artistas cordobeses realizan diversas actuaciones a mediodía o por la noche, con repertorios que contemplan rumbas, canciones aflamencadas y bulerías al igual que en las catas de vino. La fiesta de los patios[2] (Verdú 2019: 54) es el tercer evento del mes de mayo; durante dos semanas los patios cordobeses se convierten en uno de los mayores atractivos de la ciudad[3]. Córdoba durante estas fechas es un hervidero de gente por su alto carácter turístico[4] (Verdú 2019: 54-55).

Dentro del marco de la programación oficial del Festival de las Flores y de los Patios de Córdoba[5] se organiza el Festival Flamenco de Córdoba, en el que han actuado artistas flamencos consagrados, como Rancapino, Vicente Soto

[2] Los patios cordobeses fueron declarados Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2012.
[3] Las casas - patio son viviendas que poseen un patio central (individual o colectivo) y están situadas en el casco antiguo de la ciudad. Los patios están ornamentados con infinidad de flores y plantas de gran colorido. *Vid*. https://teleagenda.cordoba.es/la-fiesta-de-los-patios-de-cordoba-2018-1-al-13-mayo/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].
[4] El conjunto del mayo festivo cordobés (cruces, patios y feria) ha contribuido al aumento de las visitas a la ciudad desde 2007 a 2018. El número de viajeros ha subido más de 30.000, las pernoctaciones a más de 47.500 y el grado de ocupación ha subido un 9,38%. *Vid.* https://www.eldiadecordoba.es/cordoba/turistas-Mayo-Festivo-cordoba_0_1366063536.html
[5] *Vid*. https://teleagenda.cordoba.es/la-fiesta-de-los-patios-de-cordoba-2018-1-al-13-mayo/ [Consulta: 28 de febrero de 2022]

"Sordera", o la Fabi, y los "Conciertos extraordinarios Festival de Patios", que son espectáculos de flamenco tradicional, flamenco pop o fusión en distintos escenarios de la ciudad, como el Teatro de La Axerquía, la Peña Flamenca Rincón del Cante, o la Plaza de La Corredera. Asimismo en el marco de esta programación hay actividades llamadas "Flamenco en la calle", que son actuaciones de artistas flamencos en diversas plazas de la ciudad, como la Plaza de San Basilio y la del Alcázar Viejo.[6]

Con la feria de Córdoba concluyen las festividades del mes de mayo. Las primeras noticias de ésta feria se remontan a 1284[7] (Verdú 2019:11) pero no es hasta 1877 cuando, en el Paseo de la Victoria, se construye la primera "caseta" fija de la feria. Actualmente es el quiosco de la música y se ha mantenido en desuso durante muchos años, pero tras la pandemia ha vuelto a recuperar su actividad, es un lugar al aire libre en el que poder realizar actividades dentro de un entorno bonito y agradable. Desde 1994 el ferial de Córdoba, situado en el recinto El Arenal con alrededor de cien casetas, alberga durante diez días flamenco en directo, donde, como destacamos con anterioridad, las bulerías, sevillanas y música aflamencada es lo más escuchado. Durante la feria también tiene cabida en la caseta municipal la maratón de Coros Rocieros, la Gala de la Copla Cordobesa y en los conciertos extraordinarios siempre hay programadas grandes figuras de flamenco como, por ejemplo, el Pele y Niña Pastori quienes actuaron, en el año 2018 en el teatro de La Axerquía.[8] Durante la pandemia fueron suprimidos todos los eventos del mayo cordobés, que fueron recuperados en su totalidad a lo largo del año 2022 esperando que sea "lo más normal posible".[9]

El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba es uno de los espacios performativos en los que se desarrolla con más relevancia el flamenco de la ciudad. Creado en 1956 con la intención de que no se perdiera el cante antiguo

[6] *Vid*. https://cordobaflamenca.com/mayo-festivo/flamenco-en-fiesta-patios-2017/ [Consulta: 28 de febrero de 2022]
[7] El rey Sancho IV permitió la celebración de dos ferias anuales, una en primavera y otra en otoño, cada una de quince días de duración. La feria tenía un carácter comercial y económico, pero el bullicio de gente también provocaba que el negocio de muchos fuera el entretenimiento de otros.
[8] *Vid*. https://cordobamegusta.es/feria-de-cordoba-2018/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].
[9] *Vid*. https://cordopolis.eldiario.es/cordoba-hoy/local/cruces-mayo-2022-seran-no-permitiran-musica-tarde_1_8703155.html [Consulta: 28 de febrero de 2022].

y siguiendo los ideales del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, inicialmente se denominó Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba, nombre que se modificaría en 1965 con motivo de la cuarta edición en la que se incorporó la guitarra y baile. El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba es un concurso trianual que comenzó celebrándose en el mes de mayo como actividad paralela al festival de patios, pero desde 2010 modificó su fecha a noviembre, con el fin de dotar al certamen de un mayor protagonismo en la ciudad y potenciar su repercusión nacional e internacional. El concurso se celebra en el Gran Teatro de Córdoba, pero lleva consigo múltiples actividades paralelas en las que se desarrolla el flamenco: como el ciclo de conciertos en los que actúan los premios nacionales de Córdoba en diversas peñas y salas de espectáculos, entre ellas la Sala Orive, Peña Rincón Flamenco, Peña flamenca Fosforito o el Conservatorio profesional de música «Ziryab». Hay exposiciones fotográficas o de pintura con temática flamenca en centros como la Sala Vimcorsa y Flamenco Forum y matinales flamencas celebradas en la Posada del Potro, que es la sede del Centro Flamenco Fosforito (Ayto. de Córdoba 2013). El concurso ha sido el único evento que no se ha visto afectado por el COVID-19 al ser trianual y coincidir con los años propios de inactividad del concurso.[10]

Otro de los eventos permanentes en la ciudad es el Festival de la Guitarra, nacido en 1981 de la mano de Paco Peña, a modo de cursos de guitarra flamenca destinados al alumnado internacional bajo el título de Encuentro Flamenco.[11] José Antonio Rodríguez, Paco Serrano o Vicente Amigo, se desarrollaron a través de la cátedra de Manuel Cano[12] y son un claro exponente de este evento (Pérez 2005: 12). En apenas cinco años, el festival se consagró creando una sinergia entre la difusión (conciertos y espectáculos), la formación y las actividades complementarias (artes escénicas, plásticas y visuales) (López 2005: 28-29). Artistas de la talla de Jimmy Rogers, Narciso Yepes, Gilbert Biberian o Ximo Tebar, comparten cartel con músicos y virtuosos flamencos, como Paco Cepero, Manolo Sanlúcar, Víctor Monje “Serranito”, Aurora Vargas,

[10] En el año 2022 continuó su actividad con normalidad.
[11] Acabó derivando en lo que denominó Leo Brouwer como unos de los mejores festivales del mundo
[12] Entrevista realizada a José Antonio Rodríguez en *Caminos del Flamenco*. *Vid*. https://www.rtve.es/play/videos/caminos-del-flamenco/cita-cordoba/6419861/ [Consulta: 13 de marzo de 2022].

María Pagés o Blanca del Rey. Si bien la muestra acoge en sus ediciones más actuales música cubana, medieval o africana, entre otras, el flamenco está siempre presente. El festival sobrepasa las fronteras de lo cultural para convertirse en un elemento de proyección de la ciudad que genera actividad turística y riqueza.[13] El evento anual fue anulado por el COVID-19 en el año 2020, pero en el 2021 recuperó los conciertos tomando las medidas de seguridad necesarias y los aforos reducidos. Debido a estas circunstancias, esta edición tuvo que suspender uno de sus ejes principales: los cursos de formación.[14] En el año 2022 se recuperaron todas las actividades del festival.

El último evento de gran escala para la ciudad de Córdoba en el que el flamenco está presente es "La Noche Blanca del Flamenco". Desde el año 2008, a imagen y semejanza de las noches blancas europeas de Roma, Bruselas o París, Córdoba se convierte en un gran escenario en el que todas las plazas son espacios en los que el flamenco se desarrolla de manera ininterrumpida y gratuita a diferentes horas de la noche. En torno a la tercera semana de junio, desde las 10:30 pm a las 7:00 am, tienen lugar en distintos lugares de Córdoba,[15] finalizando siempre en el Arco del Triunfo de San Rafael, multitud de actuaciones desarrolladas por compañías de danza, como la de Eva la Yerbabuena o el Ballet Flamenco de Andalucía; cantaores, como Miguel Poveda, Marina Heredia o La Tremendita; espectáculos de artistas, como El Capullo de Jerez, Tomasito o Diego Carrasco, así como artistas más populares tales como Lya, María Toledo o Rosalía.[16] Desde 2016 se ha ampliado este evento dando lugar a un fin de semana completo[17] en el que el flamenco es el protagonista en sus parques y plazas; no sólo en la zona centro, sino en otros barrios de Córdoba.[18] "La Noche

[13] *Ibidem*.
[14] *Vid*. https://teatrocordoba.es/festival-guitarra-cordoba/presentacion-40o-festival-de-la-guitarra/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].
[15] Avenida de la Viñuela, Plaza de las Tendillas, Plaza de Matías Prats, Plaza de San Agustín, Plaza de La Corredera, Torre de la Calahorra, Plaza Tierra Andaluza (Compás de San Francisco), Plaza Jerónimo Páez (Plaza del Museo Arqueológico), Plaza del Triunfo, Plaza Abades, Plaza de la Juventud, Patio de Los Naranjos, Plaza del Conde de Priego, los Jardines del Alcázar y el Teatro de la Axerquía.
[16] Noche Blanca del Flamenco de Córdoba, todo lo que hay que saber (12 de junio de 2019). *El Día de Córdoba* https://www.eldiadecordoba.es/ocio/informacion-Noche-Blanca-Flamenco-Cordoba-2019_0_1362763854.html [Consulta: 28 de febrero de 2022].
[17] *Vid*. https://cordobaflamenca.com/noche-blanca-conciertos/lo-mejor-la-noche-blanca-del-flamenco-2016/ [Consulta: 19 de noviembre de 2022]
[18] Plaza de la Marina y Jardines Calle Isla Mayorca (Parque Figueroa), Centro de Creación Contemporánea (Parque Miraflores), Plaza del Jazmín (Fátima), Plaza Aljarilla y Plaza de la

Blanca del Flamenco" es otro de los eventos cancelados durante dos años consecutivos a causa del COVID-19. Para paliar esta situación, la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba programó en los años 2020 y 2021 "Las Noches Flamencas en el Alcázar", un ciclo de conciertos gratuitos durante el mes de agosto que venían a sustituir la conocida "Noche Blanca" (Velasco 2021b). Este año 2022 "La Noche Blanca del Flamenco" volvió a organizarse en su formato original.

Espacios performativos en los que el flamenco se establece en la ciudad de Córdoba

El flamenco en Córdoba no sólo aparece en momentos puntuales del año, sino que pertenece a su idiosincrasia, pues está inserto en su cultura, su forma de vida, su educación, y en sus lugares de ocio y recreo. En el sector público Córdoba dispone principalmente de tres instituciones en las que el flamenco tiene cabida: los conservatorios de música y danza, el Centro Flamenco Fosforito y la Cátedra de Flamencología. El sector privado es de suma importancia para el desarrollo del flamenco y de los artistas. Encontramos multitud de academias de baile, peñas flamencas, bares y tablaos que generan un tejido empresarial muy importante para Córdoba.

Sector público

Precisamente en el marco educativo, fue el guitarrista granadino Manuel Cano, tras conseguir en 1978 por oposición la Cátedra de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, quien trabajó a lo largo de diez años para asentar las bases de la introducción del flamenco en el ámbito académico (Castro 2017). Córdoba es una ciudad aventajada en materia educativa de flamenco ofreciendo en su conservatorio enseñanzas básicas y profesionales de danza y guitarra flamenca, y en su conservatorio superior de música la especialidad de flamenco en los itinerarios de cante flamenco, guitarra

Parroquia (Villarrubia de Córdoba), Parque Elena Moyano Madre Coraje (San Lorenzo), Llanos del Pino (Cerro Muriano), Parque de la Asomadilla (Barrios del Naranjo, Valdeolleros y Mirabueno),

flamenca y flamencología, además de la Cátedra de Flamencología y el Centro Flamenco Fosforito.

La Posada del Potro es el lugar en el que se sitúa el Centro Flamenco Fosforito, donde tiene su sede. En él podemos visitar un museo dedicado al flamenco y, en especial, al maestro y cantaor cordobés Fosforito. El lugar tiene un patio central utilizado para realizar conciertos y actividades, así como una pequeña sala interior situada en la planta de arriba, utilizada para ofrecer conferencias y conciertos. Además, dispone de una sencilla pero importante biblioteca con más de 500 volúmenes de flamencología. Pertenece a la Red de Centros de Documentación y Bibliotecas Especializadas de Andalucía, siendo punto de referencia para cualquier investigador. En su interior está situado un Punto Andaluz del Flamenco con un fondo documental digitalizado muy extenso.[19] En la actualidad la biblioteca y el museo están cerrados, sin previsión de apertura a corto plazo. En el Centro Flamenco Fosforito han prosperado hasta la llegada de la pandemia numerosos ciclos de conciertos y conferencias. Durante el año 2020 estuvieron suspendidos todos los eventos, y en el 2021 se desarrollaron ciclos de charlas-coloquios[20] en la Sala Orive, o en el patio de La Posada del Potro durante los meses de julio y agosto,[21] destinado a artistas flamencos cordobeses, aplicando medidas anti coronavirus, como el uso de mascarillas y los aforos reducidos. Actualmente, podemos encontrar en la programación de marzo, abril y junio de 2022 una serie de ciclos de conciertos de guitarra, cante y baile que, bajo el título *Trasteando con la guitarra*, *Matinales Flamencas* y *Café Cantante*, se ofrecen los *domingos* a las doce de la mañana en la Posada del Potro.[22]

La Cátedra de Flamencología, con sede en la Facultad de Ciencias del Trabajo, situada en la Torre Malmuerta, es otro de los espacios en los que el flamenco participa cada semana. La llegada de David Pino como director avivó la presencia de flamenco y de flamencos, ampliando los tradicionales cursos de historia de cante y baile con la presencia de numerosos artistas y conferenciantes que conversan sobre experiencias y maestría. Las relaciones

[19] http://centroflamencofosforito.cordoba.es/ [Consulta: 19 de octubre de 2022]
[20] Charla coloquio *Maestrías*.
[21] Ciclo *Al calor del Flamenco*.
[22] *Vid*. http://centroflamencofosforito.cordoba.es/eventos/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

entre la Cátedra de Flamencología, el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y la universidad ahora son mucho más cercanas y existe un intercambio de alumnos de la universidad, el conservatorio y aficionados, casi inexistente en otras etapas. David Pino comenzó su labor pocos meses antes del inicio del confinamiento, entre las charlas coloquio que programó a su llegada se encontraba la de Víctor Monge "Serranito", acontecimiento que causó mucha expectación y se sucedieron numerosos mensajes de personas que no podían asistir al evento porque se encontraban fuera de Córdoba. Esta sucesión de mensajes hizo que su director valorase los medios de difusión de este encuentro, considerando el *streaming* y el acceso abierto al público:

> Finalmente no se hizo a todo el público porque en ese momento no teníamos los medios para hacerlo, pero al menos se grabó, se emitió en directo por un canal interno de la universidad y quien tenía el enlace lo pudo ver. Desde ese momento pensé: ¡Esto lo tengo que hacer el año que viene! ¡Pero no solamente en un caso! Desde ese momento empecé a albergar la posibilidad de que las actividades de la cátedra fueran más allá de lo meramente presencial[23].

Durante los meses de confinamiento la cátedra se mantuvo cerrada y no fue hasta el otoño de 2021, con el inicio del siguiente curso y tras la idea primigenia y la necesidad de ofrecer material virtual, cuando las fronteras de la cátedra se ampliaron a un nuevo paradigma, en el que la mitad del alumnado era extranjero y podría seguir las sesiones de manera virtual. En el Conservatorio Superior de Música de Córdoba siguió las pautas establecidas por la Consejería de Educación, pero suprimió los recitales de los alumnos de guitarra y cante flamencos ofrecidos como actividad académica en la Peña Flamenca de Córdoba. En la actualidad, se han vuelto a retomar los conciertos en el salón de actos del conservatorio y se retomarán los recitales fuera del centro.

Sector privado

Las academias de danza son las que tienen una mayor repercusión entre la población dentro del sector privado. Hay una gran oferta de ellas en todos los barrios de Córdoba y contribuyen al movimiento de la ciudad participando en el

[23] Entrevista realizada por la autora a David Pino el 8 de febrero de 2022 en Córdoba.

Festival de Academias de mayo en Córdoba, y proporcionando actuaciones en las ferias y fiestas de los distintos municipios cordobeses durante todo el verano. Las academias de baile flamenco de Córdoba han sufrido las consecuencias de los cierres temporales durante la pandemia y muchas de ellas han acabado cerrado sus puertas definitivamente. La experiencia de Encarna López, bailaora cordobesa, nos pone en situación de lo vivido por parte de este sector:

> Les daba todas las clases por Zoom ¡pero imagínate zapateando la que vivía en el tercero con la vecina abajo! Otras bailaban en las terrazas [...] Hemos hecho nuestras ferias y nuestras actuaciones. Ellas [las alumnas] me mandaban los vídeos y yo hacía el montaje, como si fuera una actuación completa para que los padres en mayo las vieran bailar. Hacíamos actuaciones de solistas en las casas y los padres se ponían a verlas con las tapas y las cervezas, con la casa decorada como si fuera la feria de mayo [...] ¡Les hice vestirse, ponerse el rabillo, las flores, los trajes, y a bailar![24].

Pero cuando la cámara se apagaba, los alumnos estaban en su casa, las puertas de la escuela continuaban cerradas y los ingresos para la empresaria eran inexistentes. "¡No sabíamos cuándo podríamos volver! ¡No sabíamos cuándo se volverían a abrir los teatros!"[25], apuntaba Encarna. La incertidumbre era muy grande. Pymes y autónomos del sector cultural y deportivo pudieron acogerse a una ayuda ofrecida por el gobierno[26] para sobrevivir esos meses, pero el gran problema fue que muchos de los artistas y muchos de los bailaores no tenían escuelas completamente legalizadas, como la de Encarna López. El regreso a las aulas ha supuesto tener que trabajar más horas por el mismo dinero ante la necesidad de cumplir con la reducción de aforos, las escuelas han perdido alumnado al quedarse las familias sin trabajo y sin ingresos para mantener actividades extras, y muchas de las academias se han visto obligadas a cerrar. Los que han sobrevivido han tenido que reinventarse. En el caso de Encarna López, la pandemia le trajo de vuelta a Córdoba a su hermano Hugo

[24] Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Encarna López el 16 de febrero de 2022.
[25] *Ibidem*.
[26] *Vid*. https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/cultura/Paginas/2020/250320-autonomos.aspx [Consulta: 28 de febrero de 2022].

López, quien posee una gran trayectoria[27]. Entre los dos han podido ampliar la academia y montar una asociación cultural para que los alumnos puedan bailar. Además, ahora dan *masterclass* por Zoom a bailaoras y bailaores que están en cualquier lugar del mundo[28]. El espacio virtual también ha abierto las puertas al mundo de la danza flamenca, aunque esta modalidad dificulta la colocación del cuerpo y esto resulta imprescindible para el buen desarrollo del bailaor o de la bailaora.

Otro de los espacios que han sufrido la clausura de sus centros y de sus actividades son las peñas flamencas. Según González, en el año 2008 la provincia de Córdoba registraba el 19% del total de peñas en Andalucía (2008). Posteriormente, las peñas de Córdoba sufrieron modificaciones, dando lugar a anexiones entre ellas, a conversiones en peñas distintas o directamente a desapariciones[29]. Las peñas flamencas tienen como objetivo el fomento, la investigación, la difusión del flamenco como cultura y la proyección de artistas nóveles. William Washabaugh señala cómo la proliferación de estas peñas se remonta a los años cincuenta del pasado siglo, cuando se sustituyeron a los bares y tabernas tomados por el franquismo como una amenaza. Estas peñas junto a los festivales y tablaos se consideraron asociaciones fraternales dedicadas a cultivar el interés por el flamenco (Washabaugh 2005). Actualmente continúan siendo lugares de encuentro de aficionados al flamenco; repartidas en los diferentes barrios de Córdoba, desarrollan diversas actividades, como recitales de cante y baile flamenco, conferencias, lecturas poéticas, cursos, comidas, exposiciones artísticas y un largo número de dinámicas relativas al flamenco. La calidad de los eventos depende de la economía de la peña. En ese sentido, González apunta:

[27] Hugo López es ganador del premio «El Desplante» del Concurso Internacional del Cante de las Minas en 2018, ha sido solista del Ballet Flamenco de Andalucía y participa en exitosos espectáculos como *¡Viva!* dirigido por Manuel Liñán. Velasco, J. (31 de octubre de 2021). El viaje del 'Flamenco Queer' del cordobés Hugo López: del New Yorker a un festival de cine de Turquía. *Cordópolis*. https://cordopolis.eldiario.es/cultura/viaje-flamenco-queer-cordobes-hugo-lopez-new-yorker-festival-cine-turquia_1_8446652.html

[28] Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Encarna López el 16 de febrero de 2022.

[29] Entrevista realizada por la autora en Córdoba a Rafael Lora, presidente de la Asociación Cultural Tertulia Flamenca «Amigos de Paco Peña» de Córdoba, el 7 de febrero de 2022.

> El presupuesto económico, que se nutre fundamentalmente de las cuotas de socio, de la concesión del bar que está en la sede de las peñas, de las subvenciones que reciben de las distintas administraciones: autonómica, provincial y local, y, por último, de los acuerdos de colaboración y esponsorización (2008).

El presidente de la Asociación Cultural Tertulia Flamenca "Amigos de Paco Peña", Rafael Lora García, indica que ellos se mantienen exclusivamente de las cuotas de los socios y donaciones, y denuncia un gran abandono por parte de las instituciones. Su labor como presidente de la peña es, como dicen los flamencos, "por amor al arte". El cierre durante la pandemia supuso la cancelación de todas las actividades culturales programadas, además del cierre del restaurante Los Mochuelos en el que tenían la sede. Pero Rafael Lora todas las mañanas durante el confinamiento se sentaba a redactar un artículo, acompañado de enlaces o de vídeos que, posteriormente, mandaba a ciento sesenta contactos a través de la plataforma *Facebook*; una actividad que se tradujo en la publicación de un libro, manteniendo de esta manera el espíritu de la peña. El equipo directivo de la peña aprovechó además para trabajar y arreglar trámites burocráticos y conceptuales pendientes. Las cuotas siguen manteniéndose en la actualidad, aunque todavía se consideran escasas. Estas ofrecen acceso gratuito a los jóvenes para que asistan a actividades que fomentan el flamenco como cultura; entre ellas, podemos mencionar las tertulias de los lunes o los recitales programados que se retomaron en marzo de 2022 en el marco de su nueva sede, localizada en el barrio de Cañero en Córdoba[30].

Su escaso presupuesto les hace tener que regular muy bien el dinero para poder organizar actividades y pagar a los artistas. Lora no concibe el flamenco gratis: "A los artistas hay que pagarles", señala[31]. En este sentido, Fernández Manzano indica que "El artista no realiza ningún tipo de contrato con la peña, el trato es verbal, normalmente, se realiza directamente y no por intermediarios o agentes. El artista cobra una quinta parte de lo que sería su cotización habitual". Los motivos que les llevan a esta práctica, son en primer lugar identitarios al

[30] Es un salón que les ha cedido una peña taurina situada en Calle Juan de Cervantes, 24, 14007 Córdoba.
[31] Entrevista realizada por la autora en Córdoba a Rafael Lora, presidente de la Asociación Cultural Tertulia Flamenca "Amigos de Paco Peña" de Córdoba, el 7 de febrero de 2022.

considerar ser flamenco como una filosofía de vida, en donde la generosidad y la falta de apego al dinero ocupan el primer lugar en la tabla de valores (Fernández 2001). Este hecho suele ocurrir en los inicios de un artista o entre el público aficionado, pero no entre los artistas profesionales. Fernández Manzano además apunta que las peñas flamencas establecen circuitos en los que el artista cobra poco dinero, pero el número de actuaciones suele ser numeroso, convirtiéndose en los lugares habituales para actuar durante la temporada baja, además actuar en una peña flamenca puede suponerles un reto porque generalmente requiere enfrentarse a un público entendido (Fernández 2001). El sistema general de actuaciones de los artistas difiere según las circunstancias. A veces están reguladas por el Instituto Andaluz de la Juventud con un presupuesto específico, en otras ocasiones son colaboraciones en las que el artista no cobra por ello, y en determinados casos son actuaciones en las que se les deduce el 15% de IRPF de la gala.

En definitiva, las peñas en Córdoba realizan una gran aportación al flamenco como cultura, su público es mayoritariamente local −aunque la pandemia les haya dado los medios para emitir en *streaming* y ampliar sus fronteras físicas− y, como indicamos al comienzo de este artículo, sirven de base y aliciente para los jóvenes flamencos. Queda patente la precariedad en la que se desarrollan y se mantienen, como señalaba Rafael Lora, “con el trabajo, el esfuerzo y el dinero de los socios”[32].

El sector turístico y hostelero es uno de los que más ha sufrido la pandemia en Córdoba y, por consiguiente, también el sector artístico. Los cierres de los locales y los cierres perimetrales junto a la reducción de aforos afectaron muchísimo a la afluencia de turismo en la ciudad. El turismo ha sido motor fundamental para el desarrollo del flamenco desde sus inicios y, por tanto, si no hay turismo, no hay dinero ni hay trabajo para los artistas flamencos. Sin conciertos y ciclos de conciertos organizados desde el sector público, junto con las actuaciones en tablaos y bares cordobeses cerrados o con aforos reducidos, los artistas flamencos cordobeses vivieron una situación de muchísima necesidad y se apoyaron en sus familias para salir adelante.

[32] Entrevista realizada por la autora en Córdoba a Rafael Lora, presidente de la Asociación Cultural Tertulia Flamenca «Amigos de Paco Peña» de Córdoba, el 7 de febrero de 2022.

Es el caso, por ejemplo, de Isabel Jurado, cantaora cordobesa discípula de Manuel Moreno Maya, “el Pele”, que además ha cursado sus estudios profesionales en el conservatorio de música y fue ganadora del premio *Fosforito* del Certámen Jóvenes Flamencos 2018 de la ciudad[33]. Se gana la vida cantando en las diferentes tabernas, tablaos y ferias de Córdoba, ofreciendo recitales en las peñas y otras actuaciones a nivel nacional e internacional. Se quedó sin fuente de ingresos al cerrarlo todo y acabó cantando en la calle bajo la licencia de uno de sus músicos que la acompañan habitualmente con mucha dignidad porque “había que comer”. Le quedó un poco de respaldo económico por haber estado cotizando al dar clases en los colegios cordobeses de iniciación al flamenco y por el dinero del Expediente de Regulación Temporal de Empleo (ERTE) recibido de su trabajo en el tablao Doble de Cepa, pero eso no era suficiente (Velasco 2021a). Reconoce que ha tenido muchos compañeros en situaciones peores que la suya. Intentaron dar conciertos en *streaming* pero no dieron resultado. Ahora es consciente de la precariedad en la que vivía y prefiere cobrar un poco menos de cada actuación, si eso supone estar cotizando y respaldada[34].

La situación provocada por el COVID-19 ha dejado posiciones aún más precarias para los artistas: los sueldos son aún más bajos que antes de la pandemia, se continúa trabajando sin ser autónomos y sin estar dado de alta en la Seguridad Social dentro del régimen de artistas. David Pino asegura que los artistas flamencos de Córdoba piensan que si ellos se niegan a actuar en una situación precaria, otros si la aceptarán y ellos se quedarán sin trabajar, y así es muy difícil que se produzcan cambios[35]; esto mismo pensaba Encarna López, quien creía que deberían darse valor como artistas y exigir cobrar un poco más para poder sostenerse con todos sus papeles en regla, como cualquier trabajador[36].

[33] La cantaora de El Carpio, Isabel Jurado, ha sido ganadora del premio Fosforito de Jóvenes Flamencos. (09 de junio de 2018). *El diario de Córdoba* https://www.diariocordoba.com/cultura/2018/06/09/cantaora-carpio-isabel-jurado-premio-36414650.html [Consulta: 27 de febrero de 2022].
[34] Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Isabel Jurado, el 5 de febrero de 2022.
[35] Entrevista realizada por la autora a David Pino el 8 de febrero de 2022 en Córdoba.
[36] Entrevista realizada por la autora a Encarna López el 16 de febrero de 2022.

A los artistas también les repercute la realidad de los tablaos tras la pandemia. Antes de esta situación, en Córdoba existían en torno a una decena de tablaos; unos ofrecían solamente espectáculo y otros lo combinaban con la gastronomía, pero esta circunstancia ha dejado desolación en el sector, que también siente el abandono institucional (Lozano 2021). El Tablao Arte y Sabores ha perdido su funcionalidad y ahora es un restaurante de comida tradicional española; el tablao La Bulería fue el primer tablao que abrió sus puertas en la ciudad y ahora ha cerrado sus puertas (Lozano 2021); y la taberna La Chiquita del Quini ha cambiado el flamenco tradicional por un espectáculo de flamenco fusión de jueves a lunes tarde y noche[37].

Si bien Córdoba ha sido testigo de estos cambios, también ha visto como nuevos espacios se han abierto, tal es el caso del restaurante y tablao La Nena en el barrio de la judería. Otros, como El Patio de la Judería junto con la Federación de Peñas, el restaurante Doble de Cepa y el tablao El Cardenal ofrecen una cocina de primera y un espectáculo de flamenco tradicional de alto nivel. Otros como el bar Café Málaga, La Chiquita del Quini, El Poema, Atrio Café, Soho Ribera, Soho de la Judería, El horno de San Luis hacen una apuesta por los artistas más jóvenes ofreciendo flamenco fusión. Todos estos lugares subsisten y esperan la recuperación económica.

Córdoba no tiene un lugar específico de parada de los artistas flamencos, como ocurriera en Madrid con el bar Candela que ha cerrado sus puertas por la pandemia. David Pino cuenta que la Asociación de Artistas Flamencos nació con la idea de que los artistas cordobeses tuvieran un lugar de encuentro, idea que no materializó[38]. En los últimos años, en la Peña Flamenca El Almíbar se concentraba la afición más joven de Córdoba, los músicos cordobeses más destacados y los músicos de otros lugares que vivían en la ciudad. El Almíbar ofrecía, bajo el pago de la entrada, conciertos y espectáculos de primer nivel, con artistas de la talla de Alfonso Aroca, La Tremendita, Patricia Guerrero, Jorge Pardo, Sergio de Lope o Rocío Molina, entre otros, lo que creaba un ambiente

[37] Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Isabel Jurado, el 5 de febrero de 2022.
[38] Entrevista realizada por la autora a David Pino el 8 de febrero de 2022 en Córdoba.

de afición e intelectualidad flamenca. En estos momentos La Peña Flamenca El Almíbar se encuentra cerrada pero retomará su actividad[39].

Conclusiones

El flamenco en Córdoba no se toma sólo como un objeto turístico, sino que resulta un elemento identitario de los cordobeses. Las numerosas peñas flamencas y academias de baile flamenco que hemos abordado en este artículo dan muestra de ello. Asimismo, el espacio educativo del flamenco es muy completo y ahora las instituciones se encuentran mucho más unidas e interrelacionadas, tras la pandemia han conseguido abrir las fronteras físicas y ampliar horizontes. Ante este panorama, Córdoba se posiciona como pionera en el campo de la flamencología y las actividades en torno a la investigación y el conocimiento del flamenco, aunque la recuperación de estas actividades está siendo más lenta y los lugares de consulta aún permanecen cerrados. El sector público en 2022 recuperó casi en su totalidad las actividades de flamenco haciendo uso en mayor medida de los espacios abiertos y restableció el tradicional "mayo cordobés", que resulta tan fructífero para todos los sectores que se ven envueltos ese mes en la ciudad de Córdoba. En lo que respecta al sector privado hemos observado que ha sido el más afectado por la pandemia, pero aun así se renueva y apuesta por el avance hacia una pronta normalidad y ayuda también a que los artistas flamencos dispongan de una multitud de espacios y muchísimos eventos a lo largo de todo el año para trabajar, si bien su gran problema es el estado de la precariedad que, unido al carácter individualista del flamenco, hace que los artistas no se unan para conseguir mejorar sus condiciones laborales[40]. Como hemos podido observar, en la ciudad de Córdoba son innumerables los espacios performativos en los que se desarrolla el flamenco. Podríamos decir, sin poesía ni romanticismo, sino fundamentándonos en datos reales, que el flamenco, en mayor o en menor medida, está presente en casi todos los rincones de Córdoba.

[39] *Vid*. https://www.elalmibar.com/# [Consulta: 2 de marzo de 2022].
[40] Unión flamenca nació tras el COVID-19, precisamente para atajar estas cuestiones y luchar por la precariedad. *Vid*. https://unionflamenca.org/ [Consulta: 2 de marzo de 2022].

Bibliografía y recursos

Betehncourt Llobet, Francisco. 2011. *Rethinking Tradition. Toward an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). Newcastle University.

Caminos del Flamenco (producción audiovisual). "Cita en Córdoba". Autores Javier Reboredo y Luismi Fernández. 2022. Cibeles Producciones (emitido en RTVE).

Castro Martín, María Jesús. "Manuel Cano". (15 de agosto de 2017). *Magisterio flamenco*. https://magisterioflamenco.wordpress.com [Consulta: 14 de marzo de 2022].

Cruz Gutiérrez, José. 2010. *La Córdoba Flamenca (1866 - 1900)*. Córdoba: Editorial El Páramo.

Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba. 2013. *El XX Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.*

Fernández Manzano, Reynaldo. 2001. "El asociacionismo flamenco: las peñas en Andalucía". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8 – 9: 309.

González, Javier. 2008. "Las peñas flamencas, cultura, identidad y ocio". *Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*. Salamanca: Sociedad de Etnomusicología (SIbE) y Diputación de Salamanca.

López Gutiérrez, F. 2005. *CÓRDOBA - GUITARRA. 25 años de Festival*. Córdoba: Festival de Córdoba.

Pérez Cubillo, Juan. 2005. *CÓRDOBA - GUITARRA. 25 años de Festival*. Córdoba: Festival de Córdoba.

Verdú Peral, Ana. 2019. *Tiempo de feria: historia y carteles de las Fiestas de Córdoba*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

Washabaugh, William. 2005. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

Prensa

Chaparro, L. (21 de junio de 2019). "El mayo festivo deja un 7,1% más de turistas en la capital que en 2018". *El Día de Córdoba*. https://www.eldiadecordoba.es/cordoba/turistas-Mayo-Festivo-cordoba_0_1366063536.html

Gutiérrez, R. (21 de febrero de 2022). “Los cordobeses más escuchados en Spotify”. *El Diario de Córdoba* https://cordopolis.eldiario.es/cultura/son-diez-artistas-cordobeses-escuchados-spotify_1_8757930.html [Consulta: 22 de febrero de 2022].

“La cantaora de El Carpio Isabel Jurado ha sido ganadora del premio Fosforito de Jóvenes Flamencos”. (09 de junio de 2018). *El diario de Córdoba* https://www.diariocordoba.com/cultura/2018/06/09/cantaora-carpio-isabel-jurado-premio-36414650.html [Consulta: 27 de febrero de 2022].

Lozano, C. (22 de marzo de 2021). “Los tablaos, un patrimonio que peligra en Córdoba”. https://www.diariocordoba.com/cultura/2021/03/22/tablaos-patrimonio-peligra-cordoba-43692516.html [Consulta: 27 de febrero de 2022].

“Noche Blanca del Flamenco de Córdoba, todo lo que hay que saber”. (12 de junio de 2019). *El Día de Córdoba* https://www.eldiadecordoba.es/ocio/informacion-Noche-Blanca-Flamenco-Cordoba-2019_0_1362763854.html [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Velasco, J. (03 de abril de 2021a) “De los tablaos a cantar en la calle: el viaje de la cantaora cordobesa Isa Jurado”. *Cordópolis*. https://cordopolis.eldiario.es/cultura/tablaos-cantar-calle-viaje-cantaora-cordobesa-isa-jurado_1_7367404.html [Consulta: 27 de febrero de 2022].

Velasco, J. (23 de abril de 2021b) “La pandemia deja a Córdoba sin Noche Blanca por segundo año consecutivo”. *Cordópolis*.https://cordopolis.eldiario.es/cultura/pandemia-deja-cordoba-noche-blanca-segundo-ano-consecutivo_1_7849365.html [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Velasco, J. (31 de enero de 2022) “Las Cruces de mayo 2022 serán como siempre y no permitirán la música por la tarde”. https://cordopolis.eldiario.es/cordoba-hoy/local/cruces-mayo-2022-seran-no-permitiran-musica-tarde_1_8703155.html [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Entrevistas

Entrevista realizada por la autora en Córdoba a David Pino, director de la Cátedra de Flamencología, el 8 de febrero de 2022.

Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Encarna López, bailaora y directora de “Flamenco López”, el 16 de febrero de 2022.

Entrevista realizada mediante videollamada por la autora a Isabel Jurado, cantaora, el 5 de febrero de 2022.

Entrevista realizada por la autora en Córdoba a Rafael Lora, presidente de la Asociación Cultural La Tertulia de Córdoba, el 7 de febrero de 2022.

Webgrafía

Centro Flamenco Fosforito. Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico. http://centroflamencofosforito.cordoba.es/eventos/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

"Conicertos de flamenco en la fiesta de los patios 2017". *Cordobaflamenca.com* https://cordobaflamenca.com/mayo-festivo/flamenco-en-fiesta-patios-2017/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

"Feria de Córdoba 2018". *Cordobamegusta.es* https://cordobamegusta.es/feria-de-cordoba-2018/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Delegación de promoción de la Ciudad, Ayuntamiento de Córdoba. https://feriasyfiestas.cordoba.es/sub-noche#informaci%C3%B3n-general [Consulta: 28 de febrero de 2022].

El Almíbar. https://www.elalmibar.com/# [Consulta: 2 de marzo de 2022].

Flamencópolis. https://flamencopolis.com/archives/1478 [Consulta: 25 de febrero de 2022].

Festival de la Guitarra de Córdoba. https://teatrocordoba.es/festival-guitarra-cordoba/presentacion-40o-festival-de-la-guitarra/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

La Moncloa. "Pymes y autónomos del sector cultural y deportivo se pueden acoger a la línea de avales aprobada por el Gobierno" (25 de marzo de 2020) https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/cultura/Paginas/2020/250320-autonomos.aspx [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Teleagenda. Televisión Municipal Ayuntamiento de Córdoba. https://teleagenda.cordoba.es/la-fiesta-de-los-patios-de-cordoba-2018-1-al-13-mayo/ [Consulta: 28 de febrero de 2022].

Unión Flamenca. https://unionflamenca.org/ [Consulta: 2 de marzo de 2022].

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

De las escuelas de Caño Roto al Círculo Flamenco de Madrid

MARIO MONTOYA Y SAÚL CASTILLEJO GARCÍA

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº17(1)

Palabras clave:	Flamenco, Madrid, COVID-19, espacios de representación, enseñanza.
Keywords:	*Flamenco, Madrd, COVID-19, representation spaces, teaching*

Cita recomendada:

Montoya, Mario y Castillejo García, Saúl. 2022. "De las escuelas de Caño Roto al Círculo Flamenco de Madrid". *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 etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

DE LAS ESCUELAS DE CAÑO ROTO AL CÍRCULO FLAMENCO DE MADRID

Mario Montoya y Saúl Castillejo
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

El presente artículo trata de analizar el impacto que la pandemia por COVID-19 ha dejado en los espacios de representación y enseñanza flamencos de Madrid. En una ciudad caracterizada por su amplia y estable programación cultural necesitamos conocer el impacto que las distintas restricciones han tenido en sus lugares más emblemáticos. Desde la academia del Entri en Caño Roto a la Escuela de Nuevas Músicas se han producido diversos procesos de adaptación que han cambiado la forma de entender la enseñanza de este arte y que han afectado a la educación del flamenco en la ciudad. A través de diversas entrevistas tratamos de estudiar cuáles han sido las diversas problemáticas y limitaciones que han intervenido. De la misma forma, entrevistamos a Carlos Martín Ballester para examinar cómo se ha visto afectada la programación de asociaciones como El Círculo Flamenco de Madrid.

Palabras clave: Flamenco, Madrid, COVID-19, Espacios de representación, enseñanza,

Abstract

This article analyzes the impact of the COVID-19 pandemic on the representation and education spaces of flamenco in Madrid. In a city characterized by its wide and permanent cultural programming, it is necessary to be aware of the impact that the distinct restrictions have had in their emblematic spaces. From “El Entri” academy in Caño Roto to “Escuela de Nuevas Músicas”, there have been a variety of adaptation processes that change the way of understanding the teaching of this art and that have also affected the education of flamenco in the city. Through different interviews we study the problematic and the limitations that intervened. We also interviewed Carlos Martín Ballester to examine how the programming of associations such as El Círculo Flamenco de Madrid has been affected.

Keywords: Flamenco, COVID-19, Representation spaces, teaching, Madrid

Introducción

Desde la profesionalización del género flamenco encontramos una relación fluctuante −pero a la alza− del mismo con la ciudad de Madrid, siendo uno de los espacios clave para su desarrollo profesional. Acercándonos a la historia reciente, encontramos durante la posguerra un cambio en las formas de vida, ocio y relación de la población española que afectaron directamente a la proliferación del flamenco y los espectáculos de temática andaluza en la capital. Los y las artistas flamencos, predominantemente provenientes del sur, encontraron una potencial fuente de estabilidad laboral en los diferentes espacios de representación de Madrid.

Hallando una estrecha relación con el turismo −desde sus inicios tanto nacional como extranjero− y la afición, los flamencos siguen encontrando en la actualidad la oportunidad de asentarse laboralmente en Madrid. Si bien es cierto que esta necesidad de establecerse para evolucionar en su carrera no se da de la misma forma que hace tres o cuatro décadas, la programación estable de espectáculos flamencos que se producen en Madrid y la traducción de estos en otros ámbitos (conferencias, docencia, investigación…) reflejan que sigue siendo una ciudad fundamental para el género.

Son muchos y diversos los espacios de representación que encontramos; desde peñas, academias, conservatorios, tablaos a diferentes salas de concierto como el Café Berlín. Incluso podemos considerar significativos los espacios creativos que residen en la comunidad, como el Centro Coreográfico María Pagés, en Fuenlabrada. Así mismo, a nivel discográfico, la ciudad ha permitido desde la llegada del disco de 78 r.p.m registrar numerosos artistas flamencos, así como crear un sonido propio; el Sonido Caño Roto, asociado al distrito de Carabanchel y a la discográfica CBS.

Por otro lado, la enseñanza del flamenco en Madrid desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días está experimentando una serie de cambios, pasando de una tradición totalmente oral e individual a adaptar los métodos didácticos y de notación de otras disciplinas musicales, como el caso del jazz. Este proceso se ha visto potenciado en tiempos de pandemia COVID por la implantación de la enseñanza mediante medios telemáticos, lo que implica

asimismo una adaptación de los propios músicos flamencos a los sistemas de notación y esquematización musicales.

En este sentido, y situándonos en el momento que nos ocupa, debemos analizar el impacto que la pandemia por COVID-19 ha tenido en estos espacios de representación y organizaciones que conforman la programación cultural flamenca de Madrid, así como en su parte educativa. Para ello es necesario conocer la situación de la mano del sector flamenco, un grupo heterogéneo que de forma generalizada vive situaciones precarias ocultas bajo el imaginario y la mística de la supuesta imprescindible "fatiga flamenca".

Situación de los espacios de representación

Para conocer el impacto que ha generado la COVID-19 en el flamenco es necesario atender a los datos previos y posteriores aportados por asociaciones como Unión Flamenca, que trabaja mano a mano con profesionales que se dedican a este arte. Según figura en su informe *Flamenco y COVID-19* de noviembre de 2020 esta asociación nace como consecuencia directa de la pandemia y de la falta de entidades de representación de los trabajadores del sector. Los datos de la misma arrojan que hay una gran parte de profesionales cuya principal fuente de ingresos es la interpretación artística en peñas, tablaos, fiestas y festivales. En este sentido, desde marzo de 2020 se sucedieron un cúmulo de cancelaciones derivadas en gran parte por las medidas de reducción de aforo. Estas medidas imposibilitaron la celebración de los distintos espectáculos, lo que se tradujo en pérdidas que han mermado la situación económica del sector, obligándoles a recurrir a ayudas tanto estatales como familiares.[1]

En el campo de las ayudas, debemos tener en cuenta que la situación laboral previa no era positiva, por lo que partimos en muchas ocasiones de una base ya fracturada. En muchas ocasiones, los contratos, tanto de administraciones públicas como privadas, son verbales, por lo que hay artistas que no han podido recibir el 30% de adelanto económico que figuraba en el "artículo 4 del Real Decreto 17/2020 de 5 de mayo, por el que se aprueban

[1] De entre todos los encuestados, se estima que las pérdidas han sido de 1.432.000

medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del COVID-2019" (Unión Flamenca 2020: 15). Por otra parte, hay que tener en cuenta el tipo de contratos con los que se cuenta que han propiciado la negación de las ayudas estatales; muchos de ellos son "no oficiales" o contratos en los que no figuran como artistas.

En el caso de Madrid debemos hacer alusión especialmente a los tablaos como espacio de representación concreto en el que la turistificación ha jugado un papel esencial durante la pandemia. Estos espacios surgen en la década de los cincuenta "a imagen y semejanza de los cafés-cantante versión remozada" (Gamboa J. M. 2018: 155), se alían con los operadores turísticos y pasan a formar parte del *Spain is Different* propiciado por el Ministerio de Información y Turismo de la época. No obstante, han servido desde su creación como cantera y escuela de numerosos artistas que han aportado al desarrollo y evolución del flamenco. Siguiendo en la línea del turismo y acercándonos al tema que nos atañe, encontramos el siguiente alegato en el Manifiesto Flamenco de Jerez de Carlos Martín, presidente del Círculo Flamenco de Madrid en pleno 2020. Una pregunta abierta hacia las posibles causas del impacto que ha dejado la pandemia en el sector:

> ¿No les parece sintomático que ante la caída del turismo extranjero por culpa del Covid-19 los tablaos se vean abocados a su cierre? Si centramos la mirada en los tablaos y su dependencia del turismo, a lo largo de las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo pasado eran frecuentados por extranjeros, sí, pero también por numeroso público nacional, por muy diferentes motivos. Entre ellos, que el flamenco conservaba todavía un protagonismo en las opciones musicales o de espectáculos, que las máximas figuras trabajaban en ellos, con el consiguiente interés para el aficionado etc. (Martín 2020).

Además, propone una serie de medidas aplicables a nivel nacional entre las que aparecen los espacios de representación del flamenco:

> Que los festivales con dinero público no sean receptáculos de propuestas de los representantes, agentes o productores, sino que sean generadores de ideas y propongan proyectos sugerentes a los artistas. Un festival que pretenda ser algo más que una suma de espectáculos debe contar con un equipo técnico lo suficientemente preparado. Ayudar a las peñas que, siendo unas entidades

> imprescindibles, necesitan transformarse incorporando a gente joven, incluso en las juntas directivas, con el objetivo de generar programaciones de calidad y abrirlas a la sociedad. […] Ayudar a los tablaos para que su dependencia del turismo extranjero vaya paulatinamente decreciendo gracias a la incorporación de público nacional. […] Se tiene que hacer de forma coral, que agrupe a todos los agentes del flamenco (Martín 2020).

Un alegato que nos demuestra cuál es la situación perceptible del negocio y cuáles han podido ser las cuestiones que han reforzado el impacto de la COVID-19 que podemos relacionar con la falta de conservación y protección del público nacional.

Durante el parón cultural que se produjo desde la aprobación del Estado de Alarma comenzaron los titulares en torno a la situación de los flamencos. La mayoría de noticias recogidas en torno a este tema se refieren al mismo como una tragedia. Ponen de manifiesto no sólo el estado en el que se encontraban los artistas y empresarios sino el consecuente cierre de los espacios de representación más emblemáticos de la ciudad. Entre los cierres más significativos encontramos el del Café de Chinitas, Casa Patas (a pesar de mantener abierta su Fundación) o el Villa Rosa. El cierre de estos espacios supone una pérdida a dos niveles. En un plano de consumo, puesto que la oferta de espectáculos de tablao se ve reducida, −con la consecuente pérdida de empleos−, y en el sentido patrimonial del flamenco. Algunos de estos locales van a ser destinados a otro tipo de negocio, por lo que no van a continuar las actividades ligadas al flamenco o van a ser transformados, perdiendo su valor vivo dentro de la historia del flamenco. Un episodio que se repite, como ocurrió con otros tablaos como Los Canasteros, de Manolo Caracol.

En este sentido y en relación a las medidas que se exigían por parte del sector han surgido movimientos en redes como #SOStablaosflamencos promovido por la Asociación Nacional Tablaos Flamencos de España (ANTFES), también creada a raíz de la pandemia. Presidida por Cristina Hoyos, Blanca del Rey y Luís Adame, esta plataforma "reclama soluciones y medidas temporales de ayuda frente al actual escenario de crisis económica provocado por el COVID19" (ANTFES 2020). El 22 de septiembre de 2021 la asociación solicitó ayuda a todos los grupos parlamentarios en el Congreso de los Diputados para

la conformación de una enmienda al artículo sexto del Proyecto de Ley de Apoyo al Sector Cultural. La solicitud se ha traducido en el desarrollo de un Plan Nacional de Protección a los Tablaos Flamencos que "se articula a través de una serie de medidas de carácter económico y subvenciones, fomento y promoción, digitalización, divulgación, creación de nuevos públicos, internacionalización y alternativas ante la paralización de giras en el extranjero" (Flamencos 2021).

En relación con esta reclamación de ayudas, se produjeron una serie de movilizaciones y acciones de agitación artística por parte de artistas que actúan en los distintos espacios de representación de la capital como reacción a la inacción de los poderes públicos ante la situación. Performances como la de los bailaores Jonathan Miró e Inmaculada Aranda frente al Ministerio de Cultura[2] o la realizada por Trini de la Isla ante el Congreso de los Diputados[3], ambas relacionadas con ANTFES. Aunque no englobaríamos estas acciones dentro de un "artivismo[4] flamenco", son acciones realizadas en el espacio público que tienen por objetivo denunciar la situación crítica del sistema.

A nivel local, el ayuntamiento de Madrid declaró los tablaos como bien de interés general para la ciudad con el objetivo de destinar distintas ayudas para garantizar la apertura de los mismos. A pesar de ello, los dueños de los distintos establecimientos denuncian que las ayudas, aunque eficaces, "son insuficientes para asegurar su funcionamiento" (Vega 2020). Ante la noticia hubo algunos tablaos como el Villa Rosa que paralizaron su cierre pensando que el título ayudaría. No obstante, ni la concesión de la terraza a los tablaos −que finalmente no llegó− ni el título de bien de interés sirvieron para paralizar su cierre.

Programación

Respecto a la programación del flamenco en Madrid, recurrimos a uno de los programadores más importantes de la ciudad, Carlos Martín Ballester, para conocer la dimensión del problema desde su perspectiva. Ballester es presidente del Círculo Flamenco de Madrid, realiza tareas de divulgación del flamenco y es

[2] Disponible en https://youtu.be/P9f2uxAqzq4 [Consulta: 1 de noviembre de 2021]
[3] Disponible en https://youtu.be/IViE_MkKda0 (Última consulta 1/11/2021)
[4] No clasificamos estas acciones con el término definido por Manuel Delgado ya que se acercan más a una agitación artística puntual que no tiene una trascendencia política significativa.

coleccionista de material sonoro flamenco grabado entre 1890 a 1960. Esta asociación cultural sin ánimo de lucro fue creada en 2013 por un grupo de amigos directos a Carlos Martín con los que compartía sensibilidad en torno al flamenco. A través de las entrevistas realizadas conocemos el porqué de su creación y su estructura interna:

> Queremos disfrutar de un tipo de programación que no encontramos en Madrid en general y todas las actividades del Círculo se sufragan con las cuotas aportadas por los socios mensualmente y por los ingresos derivados de la venta de entradas de los conciertos. El resto de las actividades fuera de los conciertos es de entrada libre y por tanto no genera ingresos, aunque sí costes. Hacer estas actividades está en la propia naturaleza del Círculo. No tenemos ningún tipo de apoyo o subvención pública ni nada por el estilo y por tanto somos una entidad independiente (Ballester 2021).

En relación a la pandemia, la filosofía independiente de la asociación los ha llevado a no solicitar ayudas o subvenciones. “Quizá más por comodidad que por otra cosa, aunque se ha convertido en una característica muy nuestra. Al ser independientes podemos programar sin cortapisas y sin justificar nada ante nadie” (Ballester 2021)

En cuanto a la programación que podemos encontrar en el Círculo, esta se caracteriza por ser a largo plazo en varios sentidos; geográfico, cronológico y temático. De esta forma, durante los últimos nueve años, han ido programando de cara a un público amplio, de distintas sensibilidades y procedencias. Son carteles centrados principalmente en el cante y el toque puesto que consideran que “el baile está muy bien representado en Madrid” (Ballester 2021). De igual manera, los artistas jóvenes −tanto madrileños como los del resto del territorio nacional− siempre han estado presentes en las tres modalidades del flamenco; cante, toque y baile (este último en menor medida). Los espacios que han acogido la programación del Círculo han sido variados:

> Hace dos años estuvimos en Off Latina. Generalmente las asociaciones de Madrid de nuestro tipo (nosotros no nos consideramos como tal, aunque muchos de los integrantes hemos formado parte de ellas) no tienen la facilidad de tener un local propio, por lo que hemos ido itinerando en distintos espacios; El tablao Las Tablas en Plaza de España (4 años), Off Latina los conciertos y la librería Sin Tarima las

> paralelas (3 años). Por razones de la pandemia y de espacios más grandes empezamos hace dos años en el Teatro Alfil, que es donde hacemos ahora los conciertos. Las paralelas las hacemos en Fundación Casa Patas y El Corral de la Morería, dos sitios con fuerte vinculación flamenca. Principalmente colaboramos con esos espacios, aunque puntualmente puede haber otros. (Ballester 2021)

Respecto a su actividad durante la pandemia, Carlos Martín nos explica las distintas adaptaciones que tuvieron que suceder en la programación:

> El principio fue complicado, un golpe fuerte. Desde marzo tuvimos que suspender las actividades (el único que las hemos suspendido). Los meses de abril, mayo y junio hicimos programación en línea. Hablamos con artistas, siguiendo con nuestra dinámica de programación, es decir, un concierto y una actividad paralela, de contenido más "didáctico" como presentaciones de libros, conferencias, charlas etc. Los artistas se grababan en su propia casa. Buscamos artistas que tuvieran una relación familiar para que no hubiera riesgo sanitario. De la misma forma las actividades paralelas: éstas se emitieron en privado para los socios cada mes y a partir del día siguiente del mes se emitían en abierto para todo el mundo. Así hasta el verano. A partir de septiembre de 2020 empezamos con la programación presencial, en el teatro los conciertos y en la Fundación Casa Patas las actividades paralelas. Nos hemos mantenido bien por nuestra propia naturaleza de asociación y por contar con una base de socios muy vinculados, lo cual nos ha permitido continuar (2021).

Como podemos observar, el formato online durante la pandemia ha sido fundamental para conservar la actividad de la asociación. Ha sido una medida posibilitadora que ha permitido continuar ofreciendo espectáculos a su base de socios y a todo aficionado al flamenco, favoreciendo especialmente a los artistas flamencos. En este sentido, Carlos Martín conoce por su condición de aficionado y programador las necesidades que la pandemia ha creado en los flamencos:

> Los artistas flamencos son un grupo de lo más heterogéneo. Encontramos artistas bien posicionados, con una larga trayectoria, ingresos suficientes y demás y también a artistas que tienen que compatibilizar esa carrera con otros trabajos. Es difícil la sindicación en un ámbito como el flamenco en el que, por un lado, existen sectores en los que los flamencos reciben muy baja remuneración, muchas veces sin declarar. Los propios artistas tampoco facilitan las cosas muchas veces porque en muchas ocasiones prefieren una remuneración "no oficial" y todo esto no

ayuda. En unas circunstancias como las que hemos pasado, en la que los propios artistas necesitan ayuda pues se ha notado. Nosotros el año pasado cuando comenzamos las actividades nos tiramos a la piscina como se suele decir sin saber si había agua. Por un lado, por seguir enarbolando la bandera del flamenco en Madrid para que se intuyera cierta normalidad dentro del caos en el que vivíamos. Por otro lado, por darle voz a los artistas que son los verdaderos protagonistas de esto y abrirles una pequeña ventana y desde entonces, la temporada anterior podemos decir que fue de éxito (2021).

En este momento el objetivo del Círculo es mirar hacia delante y seguir programando espectáculos que ayuden a los flamencos a salir de este bache y mantener la llama del flamenco de Madrid viva.

Educación

Tradicionalmente el flamenco no solo ha sido la expresión musical de la cultura relacionada con los gitanos andaluces. Engloba una forma de vivir y de comportarse, que también se refleja hasta en la vestimenta, e incluso se distingue en los horarios de la vida cotidiana; para un flamenco el día empieza más allá de las 12 de la mañana y no acaba pasadas las tres de la madrugada. Paradójicamente, en España ha sido una forma cultural asociada a la marginalidad, pese a estar vinculado a la marca “España” tanto dentro de nuestras fronteras como en el extranjero, y ser Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Desde mediados del siglo XX ha pasado de asociarse a la penuria y la humildad a ser un símbolo de cultura y modernidad. Las cuestiones sociológicas que han derivado en la asociación de flamenco y marginalidad han ocasionado que la forma de transmisión de este arte, en especial el cante, haya sido férreamente defendida por los depositarios de tal sabiduría; es la herencia del desposeído, que se aferra a lo poco que le confiere identidad y que considera como propio. Así, paralelamente, hace tan solo cincuenta años los *pandit*s de la India exigían a sus alumnos adoptar el hinduismo como premisa para poder compartir con ellos los secretos de las ragas y la música indostaní. O los maestros chinos, que no compartían su arte en las disciplinas marciales con nadie que no fuera de su etnia, y así evitar el sincretismo y mantener la pureza de su propia idiosincrasia. La condición de la marginalidad de los flamencos ha

conllevado que los métodos de aprendizaje hayan sido “preservados” en el entorno familiar, cerrado, reservado a un círculo privado y restringido que dificulta la transmisión fuera de él, acuñando el término de “clan”, para referirse a una de estas familias depositarias del saber flamenco: los Sordera, Parrilla o Habichuela, por poner algunos ejemplos. La carencia de la aplicación de un sistema de notación ligada a la propia marginalidad y la no preparación académica de los propios flamencos han constreñido aún más la transmisión de este arte.

Pero la enseñanza no se deriva de un sistema de aprendizaje especial y místico, reservado solo a unos pocos elegidos; más bien es uno mismo quien se empapa de esta forma de vivir y convive con el flamenco y con el” ser” flamenco las 24 horas del día. Es esta reiteración, como el aprender a hablar, asimilando el entorno y siendo partícipe de la propia competitividad que se genera en los núcleos y barriadas que son insignias del flamenco, más que de un sistema estructurado y compartimentado en niveles como puede ser el academicismo bien estructurado de la música clásica o el jazz. Pero si bien es cierto que el hecho de que esta convivencia y cercanía brindan la oportunidad de aprender ciertos estilos personales y asimilarlos de una manera mucho más profunda, los métodos de transmisión se van amoldando a las nuevas generaciones y las nuevas tecnologías. No hace tantas décadas, los guitarristas tocaban sus falsetas de espaldas a otros tocaores, para que no les robaran sus creaciones. Aprender una escobilla por tarantos era sencillo si tenías la suerte de pertenecer a uno de estos clanes, y tremendamente frustrante si no formabas parte de ellos. El aprendizaje del músico profesional de flamenco se basaba, en muchas ocasiones, en subirse al escenario del tablao directamente con un conocimiento básico de la técnica y del compás y poco más; se adquiría el oficio a fuerza de frustración y estrés.

Afortunadamente, el músico de hoy en día dispone de todo un catálogo de material audiovisual, tutoriales y vídeos con detalladas explicaciones en cuanto a estilos y técnicas, y una amplísima biblioteca con repertorio de toda suerte de estilos y palos, tanto de cante y toque, como de baile (de mayor o menor calidad, pero esa será otra cuestión). El gremio de la guitarra ha sido el que más ha contribuido a la fusión con otras culturas y, por ende, a la asimilación de sus

formas de enseñanza. El guitarrista Mark Knopfler ha llegado a afirmar que "verlos tocar (a los guitarristas flamencos) me hace sentir pequeño" (*El País*, 2002). El éxito y la difusión de las academias de baile igualmente han aportado a esta difusión y acercamiento del flamenco a amplios sectores de la población en todas partes del mundo.

Las escuelas de música también poco a poco se han adscrito a la enseñanza del flamenco, aportando la metodología de disciplinas como el jazz, cuya forma de enseñanza es asimilada por los flamencos como más asequible. Son músicos con una inicial formación jazzística y con experiencia en el lenguaje flamenco los que han abierto brecha en una nueva didáctica del flamenco, aportando la metodología de otras disciplinas al pragmatismo del flamenco. Este es el caso del pianista Pedro Ojesto; con más de 20 trabajos discográficos a sus espaldas y haber trabajado con las máximas figuras del panorama flamenco y jazzístico español, diseñó los programas de armonía y educación del oído del Taller de Músicos de Madrid donde fue jefe de estudios hasta la fundación de su Escuela de Nuevas Músicas, con la que lleva ejerciendo una labor pedagógica consolidada a lo largo de 30 años; además publica en 2008 su libro *Las Claves del Flamenco*, reconocido como un texto pionero en el análisis de la música flamenca con el lenguaje universal de la música moderna que generó el jazz. En su escuela imparten clase profesores de todo tipo de estilos, desde los trompetistas Enriquito o Román Filiú a el cantaor Guadiana o Bandolero a la percusión.

La forma de transmitir la música flamenca se ha actualizado con los tiempos que corren y los propios flamencos también se han adaptado a ellos. Pero la enseñanza actualmente se ha llevado un gran varapalo a causa de la pandemia por COVID-19. En palabras del propio Ojesto:

> Ha sido un golpetazo y ha habido consecuencias. Pero todavía es pronto para sacar una conclusión definitiva de lo que ha pasado. […] La enseñanza de la música ha cambiado mucho en los últimos 30 años. Muchísimo. La pandemia a unos les ha afectado mucho y otros han seguido como piedras. Yo creo que el dato más importante en la pandemia ha sido el boom que ha habido de enseñanza online. (Ojesto 2021)

Todos, tanto alumnos como profesores se han debido adaptar a la nueva situación de aislamiento inicial provocada por la pandemia y buscar nuevas fórmulas de trabajo. Así nos los explica Pedro:

> La enseñanza online el problema que tiene es la latencia, eso es indiscutible. El profesor y el alumno no podemos tocar a la vez tiene que trabajarse mucho todo empaquetando la clase previamente, mandándole vídeos, tutoriales… y que la persona se lo estudie; y para que tú veas resultados se debería grabar, porque si toca en streaming siempre las transmisiones hacen burbujas, no sabes si es el tipo que va mal de ritmo o es la transmisión la que falla. Uno ya coge sus trucos, pongo un metrónomo, si el metrónomo fluctúa sé que es la transmisión, y si el alumno fluctúa con el metrónomo igualmente es la transmisión; ahora si el alumno fluctúa con el metrónomo ya sé que es él el que va mal de ritmo, hay que tener un poco de experiencia en diferenciar. Pero, aun así, yo pido que el alumno mande el trabajo en un vídeo, que se grabe, y lo compartimos en una carpeta de Dropbox o lo que sea, nos pasamos la información. Y yo, lo que he aprendido, es que la clase online conlleva mucho más tiempo de preparación, para que valga la pena (Ojesto 2021).

Pese a los avances en los medios técnicos y de comunicación, todavía queda camino por recorrer para superar los inconvenientes del retardo que se produce entre lo que se toca y lo que se escucha. Esto crea un inconveniente añadido en la enseñanza de los más pequeños, como nos indica Pedro Ojesto:

> La enseñanza online con los niños no funciona […] Los niños no, porque se despistan, se distraen, a los niños hay que conquistarlos, es muy difícil. Y en la enseñanza online para conquistar al alumno tienes pocas armas, como él esté disperso se te escapa. Tiene que ser al alumno que quiere, que es adulto y que tiene voluntad y que quiere seguir la metodología que tú le propones, cosa que un niño, no (2021).

El perfil del alumno que se interesa por el flamenco corresponde ya a una persona adulta, o personas jóvenes que ya han tenido contacto con el flamenco por mediación de sus padres, mediante la escucha pasiva en el hogar. Pero el hecho de impartir las clases online también supone un esfuerzo adicional por parte del profesorado, que tiene que adaptar la metodología para que sea eficaz. En modalidad presencial, el profesorado con preparación está capacitado para resolver con solvencia la impartición de sus clases, adaptando el nivel de la clase

al nivel del alumno; la modalidad online requiere una preparación previa del material por parte del profesor, y una revisión posterior del material que el alumno reporta a su maestro. Este proceso nos lo explica el director de la Escuela de Nuevas Músicas:

> En presencial no hace falta preparar la clase. Un profesor con experiencia puede venir a dar una clase (presencial) sin tenerla preparada, y salir muy airoso pedagógicamente, porque el profesor ya tiene recursos acumulados. Sin embargo, online, sí hay que prepararla; ¿Por qué? Yo, al alumno cuando acaba la clase, le tengo que mandar todo el material para esa semana, a veces tengo que tomarme la molestia de grabar un tutorial con el mismo móvil y mandarle toda la tarea empaquetada. Y luego, el alumno, lo normal es que el día antes de la clase se grabe los ejercicios y me los mande empaquetados. ¿Qué ocurre? Cuando llega la clase, es un mero chequeo de las tareas. El video ya lo he visto yo antes de empezar la clase para no invertir todo el tiempo en el visionado del trabajo, hay que optimizar el tiempo (Ojesto 2021).

El espacio en las aulas también ha sufrido cambios en cuanto al uso de mascarillas, los filtros EPA, el uso del gel hidroalcohólico, la ventilación constante de las aulas, con los inconvenientes de confort que implica el mantener las ventanas abiertas con clima frío. Para las clases de cante e instrumentos de viento, en las que hay proyección de aire, se han tenido que instalar mamparas de metacrilato para separar aún más profesor y alumno, y las clases se ven reducidas en unos minutos para poder ventilar las aulas. En las clases de baile, el aforo del alumnado se ve reducido también para favorecer la observancia de la distancia de seguridad. Pese a todos estos contratiempos en la presencialidad, sumados a los de la modalidad online, la enseñanza de flamenco ha continuado. Una carencia endémica de los profesionales del flamenco durante la segunda mitad del siglo pasado, ha sido la reticencia al uso de sistemas reglados de notación o incluso el rechazo explícito, bien por falta de medios o mayormente ligada a esa marginalidad expresada anteriormente. Queda reflejado en los cantaores o guitarristas de dos o tres generaciones atrás, pero en las últimas décadas se da un proceso de introducción y asimilación de músicos profesionales en los pormenores de la enseñanza musical reglada. P. Ojesto nos indica la experiencia en su escuela:

> Los profesores del área de flamenco han hecho igual que los demás, han dado sus clases online, se han amoldado […] Y el que no, lo ha hecho con un móvil, el WhatsApp, y al alumno lo ha pillado, porque quería seguir y el profesor ha puesto mucha energía, ya ves que el flamenco es muy de transmisión oral, sobre todo el cante, el flamenco es de oírlo, repetirlo, con la guitarra del profesor repetir el tercio, los profesores han puesto toda su energía, y los alumnos como no eran niños, han trabajado y se han amoldado. […] Han estado interesados, hemos intentado que estén motivados, lo importante es eso. Además, por último, la diferencia entre la clase online y presencial puede ser muy grande o muy pequeña, da un poco igual, porque lo importante es lo que estudia el alumno en su casa, lo que trabaja; y lo que trabaja depende de su motivación. Entonces si consigues motivarle, el alumno estudia, y si se desmotiva, pues deja de estudiar. El que tiene que aprender es el alumno, y no en la clase. En la clase recibe información para trabajar, y tiene que trabajar solo […] otra cosa es que te ayuden, a optimizar tu tiempo, y que no pierdas tiempo estudiando cosas que no te van a llevar a ningún lado, eso nos ha pasado a todos. ese es el objetivo de las clases (2021).

Pese a las dificultades y cambios que han provocado en la enseñanza los tiempos de pandemia, las escuelas de música y las academias de baile han continuado con su labor didáctica y de difusión del flamenco, siendo el profesorado el principal actor de un esfuerzo adicional de ajuste al formato online que, con el problema añadido de la latencia de la transmisión, ha acelerado la adaptación de las nuevas tecnologías de comunicación por parte del entorno flamenco. En el ámbito económico estas escuelas han sufrido enormemente los estragos provocados por las primeras olas de la pandemia, con la consecuente pérdida de ingresos y una respuesta débil por parte de la administración, en palabras de Pedro Ojesto:

> Sí, esos créditos ICO que dieron, luego los ERTE, era un arma de doble filo, porque muchos profesores al principio querían estar en ERTE, a la escuela parecía que le venía bien, pero no te regalan nada porque luego es peor. Los ERTE no han sido de ayuda. La única ayuda han sido los ICO para superar los baches y pagar los impuestos cuando no había ingresos, ha habido una época que han bajado muchísimo los ingresos. Por ejemplo, nosotros tenemos un campo de música muy grande en los colegios extraescolares. Todo eso se paró de cuajo, no es como los alumnos que vienen a la escuela, que luchaban para que se mantuvieran en ella online. Ahí no hemos perdido tantos alumnos. Hemos

> mantenido, porque los profesores se han volcado, les hemos concienciado para que no perdieran alumnos por su propio bien… pero en los colegios fue un parón, se acabó. Una de las patas de la escuela, la escuela de verano, el primer año no hubo, y el segundo con restricciones en la presencialidad. Desde el punto de vista del ciudadano normal, podemos sacarle mil defectos a la administración, pero si uno ha visto los telediarios […] la administración quizá debiera haber entrado menos al trapo de la pelea con los rivales políticos y estar más pendientes de los ciudadanos; pero eso es muy fácil decirlo. ¿Eso en qué se traduce, más ayudas? En dinero ¿de dónde sale? Ahora a ver qué nos llega de la ayuda europea a las pymes pequeñas. Leí en una encuesta que de cada cuatro pymes solo una se va a beneficiar de la ayuda europea. Una que se va a buscar la vida yo no sé cómo, pero la gran ayuda va a ir para las grandes empresas […] Y ya no va a ser solo el trabajador, también el empresario pequeño, lo que tenemos una pequeña empresa somos empresarios accidentales, no tenemos vocación empresarial, nos gusta la música y hemos tenido que ser empresarios, y así es el 90% de las pymes de este país (2021).

Por otro lado, encontramos también la Academia de guitarra flamenca del Entri, situada en Caño Roto. Se trata de un barrio del distrito de Carabanchel caracterizado por su sonido y su aire particular. Esta singularidad está presente en muchos toques de guitarra, especialmente en el marcaje que hace la guitarra en los tangos. Junto a Aquilino Jiménez, “el Entri”, han podido aprender numerosos guitarristas del panorama flamenco como Amador Losada o José, “el Viejín”. El método de aprendizaje llevado a cabo por el Entri es tradicional, por transmisión oral. “Al principio se centra más bien en que conozcas las técnicas de la guitarra (picado, trémolo, arpegio...) y luego […] venían cantaores y bailaoras para aprender acompañamiento” (Mario Rubio en García 2021: 22). A través de una comunicación con Aquilino Jiménez hemos podido conocer la situación actual de su academia. En este caso observamos una adaptación distinta a la de Pedro Ojesto puesto que desde marzo de 2020 la academia permanece cerrada a causa de la COVID-19; “Doy clases en casa, pero no tengo la academia abierta” (Entri 2021). La docencia online es un escenario que no han planteado por los inconvenientes que genera y las especialidades de acompañamiento al cante y al baile han sido paralizadas. Cuando le preguntamos por el futuro de su academia las esperanzas son negativas debido

a la incertidumbre que la pandemia ha generado “nos dicen que se va a quitar, pero otra vez está ahí, nadie sabe cuándo va a acabar” (Entri 2021).

El cierre de esta academia emblemática supone consecuencias directas para el flamenco de Madrid. El sonido Caño Roto está perdiendo nuevos tocaores −puesto que el número de alumnos se ha visto reducido drásticamente− generando una falta de referentes en uno de los barrios flamencos de la ciudad. Por otro lado, el circuito de alumnos que el Entri generaba y que podían ser recomendados para tocar en los distintos tablaos de la ciudad también se ve reducido a causa de la falta de clases y el cierre de diversos tablaos de la misma.

Conclusión

A través de este artículo hemos podido conocer el impacto que la pandemia por coronavirus ha generado en los distintos espacios de representación del flamenco, así como en la enseñanza del propio género. Encontramos el formato online y las distintas tecnologías de transmisión por internet como los principales agentes utilizados en la resolución de los distintos conflictos que han ocasionado las medidas sanitarias. Por otro lado, los profesores han tenido que adaptarse a este nuevo sistema, encontrando nuevas vías y métodos de enseñanza del flamenco. A su vez, otras academias no han podido adaptarse, teniendo que cerrar. Respecto a la programación y los espacios encontramos similitudes con otro tipo de artes que son representadas en la ciudad. Parte de la programación se ha podido trasladar al formato online y otra parte ha tenido que ser aplazada o cancelada, resultando en importantes pérdidas para los flamencos. Asimismo, varios de los tablaos más importantes para la ciudad de Madrid y la historia del flamenco han tenido que cerrar sus puertas. Esta aproximación a las causas a corto plazo de la pandemia nos revela la necesidad de unión que sigue habiendo en el sector, así como la valoración real del Flamenco por parte de las instituciones culturales.

Referencias

ANTFES. 2020. *¿Por qué ANTFES?* https://www.antfes.com/porque-antfes [Consulta: 14 de octubre de 2021]

Martín Ballester, Carlos (14 de octubre de 2021). Entrevista realizada por Saúl Castillejo

Blas Vega, J. 2006. *El Flamenco en Madrid.* Córdoba: Almuzara.

Delgado, M. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-e* nº18: 68-80.

El País. 23 de septiembre de 2002. *'Cuando veo tocar flamenco me siento un guitarrista pequeño'*. https://elpais.com/diario/2002/09/23/espectaculos/1032732001_850215.html#?prm=copy_link [Consulta: 29 de enero de 2021]

Entri, Aquilino Jiménez. (4 de noviembre de 2021). Entrevista ealizada por Saúl Castillejo

Flamencos, P. N. (12 de octubre de 2021). *Sympathy for the Lawyer*. https://sympathyforthelawyer.com/2021/10/13/plan-nacional-proteccion-tablaos-flamencos/#:~:text=Se%20trata%20de%20una%20medida,y%20social%20del%20COVID%2D2019. [Consulta: 20 de octubre de 2021]

Gamboa, J. M. 2005 (edición 2018). *Una Historia Dle Flamenco.* Barcelona: Espasa.

Marchal Arjona, L. 2018. *Dificultades para la enseñanza del flamenco en la escuela, Pasado y presente* (TFG). Universidad de Sevilla.

Mario Rubio en García, S. C. 2021. *Flamencos y gitanos de Madrid: espacios y usos del flamenco como agente socializador.* Madrid.

Martín, C. 2020. M*anifiesto Flamenco de Jerez*.

Ojesto, Pedro (24 de noviembre de 2021). Comunicación personal realizada por Mario Montoya

Unión Flamenca. 2020. *Flamenco y Covid: El colectivo de artistas antes y después de la pandemia del Coronavirus.* Unión Flamenca.

Vega, L. d. (23 de 07 de 2020). *La pandemia se pone flamenca en Madrid: ninguno de los 21 tablaos ha reabierto* . https://elpais.com/espana/madrid/2020-07-22/la-pandemia-se-pone-flamenca-en-madrid-ninguno-de-los-21-tablaos-ha-reabierto.html [Consulta: 17 de octubre de 2021]**.**

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

DATOS DE LOS AUTORES

Francisco J. Bethencourt Llobet
(Etno)musicólogo-guitarrista, profesor de la Universidad Complutense de Madrid (2014- actualidad), coordina las Jornadas Complutense de investigación sobre flamenco y es coordinador artístico de los seminarios Máster en Flamenco UCM www.ucm.es/flamenco. Bethencourt realiza sus estudios en Granada, Edimburgo, *Maryland University* (MA ethnomusicology) y *Newcastle University* (PhD, 2011), se involucra en proyectos de investigación MADMUSIC 1 y 2, así como en ¡Anda Lucía! con compañeros de La Universidad Veracruzana de Xalapa, México. Ha impartido comunicaciones en IASPM Roma, México, Habana, Liverpool, Kassel y Tokio. El eje central de su investigación es el «Nuevo flamenco» relacionado con conceptos de autenticidad, identidades múltiples y tecnología. Ha publicado sobre Flamenco como *Popular Music* (2005), El legado de Paco de Lucía (2019), Productores de flamenco electrónico (2020 y 2021), Lorca y su flamenco (2021b), Enrique Morente y las artes (2022), Músicos cubanos de jazz-flamenco (2022b) y coordina de este dossier sobre «Espacios performativos flamencos: pasado y presente (tiempos de COVID)» (2023). Paralelamente a la investigación, graba y produce álbumes como: *Electroflamenko* (2007); *Aleida* (2013); *Mirar atrás* (2015); *Mundos* (2017); *Alchemy on the Air* (2019), *Canarios y Flamencos* (2020), *Por la Palma* (2021), *Concierto solidario por Ucrania* (2022), actuando en Alemania, Argentina, Escocia, España, Inglaterra, Irlanda, México y Portugal.

Saúl Castillejo García
Nacido en Guadalajara el 11 de diciembre de 1998. Comienza sus estudios de Grado en Musicología en el año 2017 perteneciendo a la promoción 2017-2021. Obtiene Matrícula de Honor en su Trabajo de Fin de Grado tutorizado por Francisco Bethencourt Llobet, accediendo al repositorio de E-Prints de la Universidad Complutense de Madrid. Durante su último año de formación como musicólogo participa en el Coloquio Internacional Música en los Márgenes: reflejos de Erik Satie en la creación artística organizado por Elena Torres Clemente e Yvan Nommick con su investigación 'Música de circo en la España de los años 20'. Al mismo tiempo, compagina sus estudios académicos con su formación como violinista en el Conservatorio de Enseñanzas Profesionales Teresa Berganza de Madrid.

En 2021 comienza su especialización académica en flamenco cursando el Máster Interuniversitario en Análisis e Investigación del flamenco por la Universidad de Granada. Obtiene calificación de sobresaliente en su Trabajo Fin de Máster tutorizado por Pedro Ordóñez. Durante su estancia en Granada participa en el Congreso Joven Músicas Populares Urbanas con su propuesta: 'El flamenco como herramienta para la creación artística: la guitarra preparada de Raúl Cantizano'. Durante el año 2022 y 2023 prepara publicar varios artículos individuales y conjuntos con profesionales como Mario Montoya o Marina Hervás.

Cristina Cruces Roldán

Catedrática de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. Investigadora principal en el proyecto I+D "Mujeres flamencas: etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales", ha participado entre otros en los proyectos "COFLA, análisis computacional de la música flamenca" y "Danza durante la guerra civil y el franquismo". [...] participó en la redacción de las propuestas para la inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO) [...] Dirigió la revista *Demófilo* y el pionero Programa Interdisciplinar de Doctorado: "El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio", donde ha dirigido siete tesis doctorales.

Conferenciante habitual y profesora de cursos especializados, es autora de los libros "Antropología y Flamenco: Identidad, Género y Trabajo" y "Flamenco y música andalusí" (2003), "Más allá de la música: Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio" e "Historia del Flamenco, Siglo XXI" (2002), [...], "La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón" (2009), "Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco" (2017), "Ni canta… ¿ni baila? El baile flamenco de Lola Flores en la "cinematografía de la hispanidad" (1953-1956)" (2021), [...] Ha publicado numerosos capítulos de libros, los más recientes "Flamenco on the Global Stage" (2015), "The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance", "Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)", "Danza, género y sociedad" y "Moda, Música e Sentimento" (2017), "Abriendo fronteras: enfoques interdisciplinares de la Coreología" (2018), "Música y danza entre España y América (1930-1960)", "Music, Nation, and Region in the Iberian Peninsula", "Myths and Legends of Spain" y "El flamenco como objeto de estudio: nuevas perspectivas de análisis" (2021). Es autora de la voz "Flamenco" en "The Encyclopedia of Popular Music of the World" (EPMOW, Bloomsbury, 2017).

Es miembro de la Comisión Asesora de la Bienal de Flamenco, y ha pertenecido a la Comisión Andaluza de Etnología, el Comité Científico del Centro de Estudios Andaluces, el Consejo Asesor del Flamenco en Andalucía, la Comisión Asesora del Centro Andaluz del Flamenco, la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y el Consejo Audiovisual de Andalucía.

Sheila del Barrio Ungría

Flamencóloga, guitarrista flamenca y doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid, realiza su formación en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y amplía sus conocimientos en la Universidad de Córdoba realizando un Máster en Gestión del Patrimonio, estudios que combina trabajando y realizando publicaciones en diferentes congresos y en revistas de investigación y divulgación.

En la actualidad se encuentra finalizando sus estudios de doctorado en el departamento de musicología de la Universidad Complutense de Madrid, realizando una tesis doctoral dedicada a la bailaora Eva Yerbabuena. A lo largo de estos años ha participado en diversos congresos y ha publicado artículos en revistas de divulgación como ZOCO o de investigación como Nueva Alboreá o Cuadernos de etnomusicología de la Sibe Trans.

Daniel Gómez Sánchez

Compositor y doctorando en la Universidad Complutense de Madrid. Gómez Sánchez es graduado en música en la Universidad Oxford Brookes, BA (Hons) in Music 2000. Graduado en psicología y Máster en educación por la Universidad San Pablo CEU. En su faceta como compositor y director musical ha trabajado con figuras importantes como Tamara Rojo y Carlos Acosta (2007). También ha dirigido y conscripto una canción para el musical El Diario de Ana Frank estrenado mundialmente en el Teatro Calderón de Madrid (2008). Actualmente Daniel Gómez se encuentra en el segundo año del programa de doctorado del departamento de Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. Su tesis “Intercambios culturales y de conocimiento entre Rosalía y su equipo creativo”, está dirigida por Paco Bethencourt Llobet. La temática de la tesis versa sobre el fenómeno Rosalía con un enfoque de aproximación etnomusicológica.

Alicia González Sánchez

Alicia González Sánchez es doctora por la Universidad de Granada. Se tituló en Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento por el Conservatorio Superior de Música de Granada y en Musicología y Pedagogía Musical por el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Su experiencia docente abarca la enseñanza de la música en todos los niveles de las Enseñanzas Artísticas (Básicas, Profesionales y Superiores), la Secundaria y la Universitaria. De entre ellos, destacan los trece años que ha sido profesora de Flamencologia en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Ha dictado conferencias y talleres sobre Flamenco en lugares tan diversos como la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid), la Universidad de Granada, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca, el Centro Flamenco "Fosforito" de Córdoba, la Diputación de Granada, la Escuela Superior de Bellas Artes en Cartagena de Indias (Colombia), el Instituto Nacional de la Cultura en Lima (Perú) o la Universidad Nacional de Colombia entre otros.

Sus publicaciones se han desarrollado en el campo de la Didáctica y el Flamenco, siendo sus últimos artículos los publicados en las revistas JETT (Journal for Educators, Teachers and Trainers), La Nueva Alboreá o Roseta. Ha sido invitada a escribir la sección de Flamenco para el catálogo de la exposición Fado y Flamenco: Two Flames from Iberia para el National Center for Intangible Heritage of Korea. Recientemente ha publicado un libro dedicado a la guitarra flamenca en Granada bajo el título Paseando por la Granada flamenca, paisajes sonoros de la guitarra. Actualmente es profesora de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y del máster interuniversitario "Análisis e Investigación del Flamenco" por las Universidades de Córdoba y Cádiz.

David Leiva Prados

Compositor, guitarrista y musicólogo, licenciado en pedagogía musical, guitarra clásica y guitarra flamenca por el Conservatori del Liceu de Barcelona, máster en investigación musical (UNIR), doctorando en la UCM con una tesis doctoral sobre la música de Paco de Lucía desde una perspectiva (etno)musicológica. Leiva es director del Institut Flamenco de Barcelona, director del área de flamenco del Taller de Músics y director artístico del festival Ciutat Flamenco. Leiva ha publicado artículos, como "El Taller de Músics y el flamenco". Revista Alboreá, 40 (2017) o "Paco de Lucía: Creación, evolución y su relación con América Latina" en Revista de Flamencología de Jerez, 31 (2022), multitud de libros y métodos de guitarra flamenca. Como Transcriptor oficial de la Música de Paco de Lucía ha publicado: *Antología de falsetas* (2014); *Siroco* (2014); *Zyryab* (2016); *Luzía* (2017); *Duende Flamenco* (2018); *Solo quiero caminar* (2019); *Cositas buenas* (2020). Otros libros de transcripción sobre *Camarón* (2009); *Enrique Morente* (2011) y *Sabicas* (2012). Como compositor y arreglista Leiva ha producido espectáculos como: *Rojo sobre negro* (2005); *Combo flamenco* (2010); *Fuente Victoria* (2012); *Morente & Roach in memoriam* (2020); *Suite de Lucía* (2021); *Suite de la Isla* (2022).

Elena Martín

Gestora Cultural por el ICCMU (Universidad Complutense de Madrid) y artista de danza flamenca. Ha trabajado para grandes figuras de la danza como: Olga Pericet, Manuel Liñan o Ana Morales, entre otros. Además de colaborar con entidades como el Centro Coregoráfico Canal. Ha dirigido su propia compañía internacional por más de 20 años. Su tesina de investigación se centró en el modelo de gestión cultural territorial del "Festival de Jerez" y en la actualidad, además de participar en artículos de investigación, cursa el Grado de Humanidades (UOC).

Inmaculada Matía Polo

Profesora de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Musicología y Licenciada en Derecho por la UCM, ha impartido docencia en distintas universidades españolas e internacionales, destacando su vinculación con la Universidad Federal do Ceará (UFCA, Brasil), desde el año 2012. Desde 2011 hasta 2016 formó parte como vocal de la Junta Directiva de la SEdeM y, dentro de este espacio, es miembro fundador de los grupos de trabajo Arqueología Musical, Música y Prensa y Música y Artes Escénicas, comisión que preside. Ha participado en un centenar de congresos, colaborado en proyectos internacionales vinculados a la danza y la escena popular y es autora de más de 40 artículos y capítulos de libros, insertados en revistas y editoriales de alto impacto y seis libros publicados bajo su coordinación editorial. Entre estos textos, destaca el libro José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (SEdeM, 2010), derivado de su candidatura al Premio anual de Musicología 2009, así como, más recientemente, de los monográficos *Copla, ideología y poder* (Dykinson, 2020) *Entre copla y flamenco(s): Escenas, diálogos e intercambios* (Dykinson, 2021) y *Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España (1931-1939)* (Ediciones Complutense, 2021).

David Monge

David Monge García es titulado superior de Guitarra Flamenca por el CSM Rafael Orozco de Córdoba y máster en Investigación y Análisis del Flamenco por la UGR, profesor de Guitarra Flamenca en el CPM Joaquín Villatoro de Jerez de la Frontera y doctorando en Musicología por la UCM. Intérprete, arreglista y compositor que se ha nutrido de los maestros Óscar Herrero, Rafael Riqueni, Víctor Monge "Serranito", Manolo Franco, "El viejín" o "Niño de Pura", ha trabajado en diversas formaciones, actuando en espacios escénicos nacionales e internacionales: desde Madrid hasta Pekín, pasando por San Francisco, París o Moscú. Además de su faceta interpretativa y pedagógica, su faceta investigadora y académica se centra en la Guitarra Flamenca, trabajando así mismo en la gestión cultural junto a la Asociación de Violería y Organología instrumental Romanillos-Harris y en el GEF La Madraza de la UGR dentro del ámbito flamenco.

Mario Montoya Montoya

Nace en Madrid, comienza a tocar la guitarra a los 11 años, con 16 empieza a trabajar en los tablaos de Madrid, Café de Chinitas y El Corral de La Morería. Funda el grupo Cañorroto junto Jesús de Rosario, David Cerreduela, que sería absorbido por la compañía de Merche Esmeralda para "Mujeres" en 1996, año en une su vida profesional a la compañía de Sara Baras con más de 2000 representaciones por todo el mundo, y compositor en todas las obras creadas, a excepción de Mariana Pineda, interpretando música orquestada bajo la dirección de Manolo Sanlúcar. Ha compartido escenario con artistas de talla internacional como José Carreras, Rostropovich, Chavela Vargas, Tim Ries, Andreas

Prittwitz...y acompañado a renombrados artistas flamencos como los cantaores Enrique Morente, Diego el Cigala, José Mercé, Rafael Farina, Guadiana, Remedios Amaya, Diego Carrasco, Potito… Ha participado en largometrajes de Carlos Saura *Iberia* (2005), *Flamenco Flamenco* (2010) y *El Barbero de Picasso* (2011) de Enrique Morente.

Eduardo Murillo Saborido

Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid en el Dpto. de Musicología. Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Máster en Música Española e Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones se han centrado en los espacios flamencos; "Programa con M de mujer: la mujer en el tablao" (2021) y en la figura del cantaor Camarón de la Isla, exponiendo sus resultados en la Revista de Musicología Síneris en el ensayo "La Sagrada familia del flamenco" (2017), el V Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (2018) o en el artículo "El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea" en *Roseta*, nº 14, (2019). Ha elaborado material educativo para la Universidad Internacional de La Rioja (2021), pertenece al equipo del Máster en Flamenco UCM organizando jornadas y seminarios de Flamenco, entrevistando en directo a maestros como Víctor Monge "Serranito", Carmen Linares, junto a Jose Manuel Gamboa y Paco Bethencourt. En la actualidad ayuda con la coordinación del Máster en Flamenco (Música Creativa) e imparte clases en la Universidad de Mayores UCM.

Pedro Ordoñez Eslava

Nacido en la comarca sevillana de Los Alcores (Alcalá de Guadaíra, 1980), Pedro Ordóñez Eslava estudia Guitarra flamenca desde los 8 años e Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Acabó por doctorarse en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. Se interesa sobre todo por la relación entre música, estética, poesía y artes plásticas contemporáneas, el flamenco radical y contemporáneo y la educación sonora. En 2011 consiguió el Premio de Estudios Musicológicos que concede la Sociedad Española de Musicología. En la actualidad, es profesor contratado doctor en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, Director del Área de Música y del Grupo de Estudios Flamencos de la Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, Director de las colecciones Investiga y Música en las Editoriales Libargo y Comares, respectivamente, y guitarrista flamenco acompañante.

Norberto Torres Cortés

(Saint-Fons (Lyon), Francia, 1960). Guitarrista, licenciado en filología hispánica (Universidad Lyon II, 1984), doctor en ciencias humanas y sociales (Universidad de Almería, 2009), con la tesis *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX).* Actualmente, profesor invitado del máster "Investigación y análisis del flamenco" (Universidad de Cádiz). La guitarra flamenca es su principal línea de investigación desde hace varios años, autor entre otras publicaciones de *Guitarra Flamenca* (2 vol., Signatura Ediciones, Sevilla, 2004 y 2009), *Historia de la Guitarra Flamenca* (Almuzara, Córdoba, 2005), *El Niño Ricardo: Vida y Obra de Manuel Serrapí Sánchez* (Signatura Ediciones, Sevilla, 2006, coautor: Eusebio Rioja), *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca* (ed. Carena, Barcelona, 2014 y 2021, en colaboración con Carles Trepat, concierto de guitarra), *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española* (IEA, Almería, 2018), *Juan Miguel González. El guitarrero músico* (IEA, Almería, 2022). Su segunda línea de investigación es el folclore musical y el flamenco de Almería, siendo miembro del IEA (Instituto de Estudios Almeríenses) desde hace varios años, con el que ha colaborado en diferentes proyectos y publicaciones colectivas de temáticas almerienses