UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

LOS TABLAOS FLAMENCOS EN MADRID ENTRE 1954-1973: UNA APROXIMACIÓN ACADÉMICA A SU ESCENA MUSICAL

Trabajo Fin de Máster presentado por:

Eduardo Murillo Saborido

Realizado bajo la dirección de:

Dr. Francisco Javier Bethencourt Llobet

Madrid, 2017

Palabras de un bien nacido:

Este trabajo de fin de máster no se habría podido llevar a cabo sin la ayuda desinteresada de los intérpretes, investigadores y docentes que citaré a continuación. En primera instancia debo agradecerle al doctor Francisco Bethencourt Llobet sus lecciones, su confianza en esta investigación y su trato para conmigo durante todo el curso. Espero que este trabajo sólo sea un punto y seguido en nuestra colaboración académica.

Todos los conceptos sobre musicología aplicados los he aprendido durante el máster. Por consiguiente, quiero agradecer a los maestros y maestras del Departamento de Musicología por sus consejos e indicaciones sobre esta materia a lo largo del curso. Sus instrucciones me han ayudado a conocer el apasionante mundo de esta ciencia y cómo podría servirme de ella para realizar este trabajo.

A continuación, también quiero agradecer a todas las personas entrevistadas por el tiempo que me han dedicado de manera desinteresada. Gracias a los intérpretes flamencos Paco Cepero, Toni el Pelao, Uchi, Blanca del Rey o Fernando López Rodríguez, a los dueños de tablaos Federico Escudero y Carolina Verdasco, al copropietario del tablao Villa Rosa durante la década de los ochenta José Manuel Madrigal, alias “Maíto”, y a Rebeca García, actual directora de marketing del mismo tablao.

Seguidamente, mi reconocimiento hacia otros investigadores y académicos que me han aportado generosamente sus conocimientos sobre materias como filología, informática, historia o historiografía del flamenco; disciplinas con las que hemos intentar nutrir nuestro discurso académico. Gracias al filólogo Ignacio Calleja, al informático Valentín Suárez, a la catedrática en historia contemporánea Gloria Nielfa, al periodista Ernesto Novales y a la documentalista del Centro Andaluz de Flamenco Ana Tenorio.

Igualmente, debo subrayar la ayuda que me han prestado durante todo el curso las musicólogas, compañeras, profesoras y amigas Otilia Fidalgo y Zoila Martínez. Ha sido una suerte poder aprender de ellas y espero seguir haciéndolo.

También me gustaría incidir en el apoyo y la tranquilidad que me ha facilitado la “camarada” Ana Pérez. Gran capitana y generosa compañera.

Por último, mis agradecimientos más cálidos son para mis familiares, amigos y mi pareja, Consuelo Pérez. Ellos deben ser siempre mi verdadera vocación, espero no olvidarlo nunca.

Índice general

Criterios de edición 1

I. Introducción 3

1.1. Motivación científica por el tema elegido y sus límites 3

1.2. Estado de la cuestión 5

1.3. Objetivos 15

1.4. Metodología 16

1.5. Fuentes empleadas 17

II. Madrid, territorio flamenco: *mapping* de los tablaos en Madrid entre 1954-1973 21

III. Industria del tablao 23

3.1. Contexto de la industria flamenca en la que surgen los primeros tablaos 23

3.2. Política: la gran cultura isomorfa mudada a ocio 29

3.3. Economía: el oro del becerro 34

3.4. Audiencia: entre el elitismo y la divulgación 40

IV. El arte de los tablaos 47

4.1. Los pases 47

4.2. El toque en los tablaos madrileños: la ciencia de los banderilleros 48

4.3. El baile en los tablaos madrileños: la limitación expresiva del correlato 53

4.4. El cante en los tablaos madrileños: interpretaciones sin *bulerías negras* 60

V. Conclusiones: un espacio para la música de los jipíos individuales 69

VI. Discografía 77

VII. Bibliografía 77

7.1. Bibliografía 77

7.2. Webgrafía 90

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: *mapping* de los tablaos activos en Madrid entre 1954 y 1973.....22

Ilustración 2: público del tablao El Corral de la Morería, 1959. 42

Ilustración 3: escenario del tablao Las Brujas, años sesenta 42

Ilustración 4: escenario y público del tablao Torres Bermejas, finales de los sesenta o principios de los setenta.....43

Ilustración 5: interior del elepé original *Una noche en Las Brujas*, Philips, 1968 57

Ilustración 6: La Paquera de Jerez en el tablao El Corral de la Morería, 1959 66

Criterios de edición

Para el presente trabajo hemos tildado los pronombres demostrativos y el adverbio *sólo*. Con esta medida hemos intentado abastecer al lector de las mejores herramientas ortográficas pasibles para facilitar la comprensión de los conceptos descritos en éste.

La palabra "bailaora" incluye a mujeres y hombres. Hemos usado el género femenino porque trabajaban un mayor número de bailaoras que de bailaores en los tablaos de Madrid entre los años estudiados.

En el apartado "Bibliografía" sólo incluimos los documentos citados en el cuerpo del trabajo. Cuando citamos como autor a "S. A" (sin autor), estamos indicando que desconocemos el autor del documento.

En las citas bibliográficas se ha mantenido el mismo idioma que el del documento consultado.

El link que direcciona al artículo CRUCES ROLDÁN, Cristina. ""De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco", *Entretejidos saberes. Actas del IV Seminario de la AUDEM*, 2003, pp. 1-30., no ha podido ser recortado como el resto de enlaces webs.

Para la comprensión total del trabajo es preciso tener un conocimiento elemental de los cantaores, bailaores y tocaores que en él han sido aludido.

Los recuadros que enmarcan las ilustraciones son un añadido nuestro.

I. Introducción

1.1. Motivación científica por el tema elegido y sus límites

Este trabajo de fin de máster fija sus bases en las investigaciones sobre las *Music Scenes*, una línea de investigación introducida por académicos del mundo anglosajón desde principios de los años noventa centrados en un estudio científico de la música. Este método de estudio musicológico utiliza conceptos como "comunidad", "identidad" o "ciudad" y los entrelaza con la música producida por un grupo de personas, en un contexto cultural y social, en un espacio geográfico específico y para una audiencia determinada. Las investigaciones musicológicas sobre espacios se han desarrollado en el extranjero desde las postrimerías del siglo XX. Sin embargo, en España las investigaciones, las conferencias o los proyectos dedicados a estudios de estas características no habian suscitado especial interés entre los musicólogos hasta la actualidad. Uno de los estudios de mayor relevancia es el realizado por el investigador Josep Pedro sobre la escena del Blues en Madrid[1], entre las conferencias destacamos las jornadas organizadas en la Universidad Complutense de Madrid, coordinadas por los musicólogos Ruth Piquer y Francisco Bethencourt y tituladas *Conectando Escenas: investigación en músicas populares urbanas*; en ellas se debatió sobre la escena actual de la música en Madrid[2], y recalcamos el proyecto de investigación I+D *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (siglos XVII-XX)*[3]. Estas investigaciones nos han animado a realizar un trabajo sobre escenas musicales porque consideramos que éstas nos permiten tener una visión de la música muy completa; analizándola como fenómeno cultural, antropológico, sociológico o filosófico, es decir, nos permite estudiar la música como una ciencia interdisciplinar. En el caso concreto del flamenco, son inexistentes los estudios sobre espacios performativos concretos, a pesar de que los investigadores del flamenco han tenido muy en cuenta términos como "comunidad" o "identidad" en relación al espacio

[1] PEDRO, Josep. "Vidas del Blues. Contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid", *Trans Revista Transcultural de Música*, nº 19, 2015, pp. 1-17. Vía online: https://goo.gl/mhoAsM [Consultado: 23/8/17].

[2] ANDRÉS, Gabriela. "I Jornada "Conectando Escenas: investigación en música populares urbanas"", *Cuaderno de Etnomusicología*, nº 5, primavera, 2015, pp. 10-11.

[3] Este proyecto permitirá recuperar obras emblemáticas del repertorio musical madrileño de cuatro siglos mediante su edición, interpretación y grabación con el fin de revitalizar dicho patrimonio. *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (siglos XVII-XX)*, 2015-2018 (S2015HUM3483:MadMusic-CM), Comunidad de Madrid-Fondo Social Europeo. Investigador principal: Álvaro Torrente.

en el que se ejecuta, de la misma manera que los han usado investigadores como Will Straw en sus estudios sobre espacios[4].

Además del vacío de conocimiento con respecto al flamenco en relación a los espacios, encontramos una despreocupación académica con respecto al mundo de los tablaos en general. Como ejemplo más reciente tenemos la exposición exhibida sobre Flamenco en la Biblioteca Nacional de España desde el 27 de enero al 2 de mayo de 2017. En ella que se presentó los más representativo del patrimonio flamenco que posee dicha institución para rendir homenaje a los artistas flamencos más significativos de toda la historia de esta "expresión popular"[5]. A pesar de que muchos de esos músicos flamencos relevantes trabajaron en los tablaos de Madrid, no apreciamos mención alguna sobre dicho espacio[6]. Desde 1954 hasta mediados de los setenta, los tablaos flamencos de Madrid fueron las instituciones que reunieron un mayor número de figuras de la música flamenca, siendo para muchos de ellos el primer paso de su andadura profesional en este género musical. Bailaoras, cantaores y guitarristas de toda la geografía española confluyeron en estos espacios, donde convivieron y trabajaron a diario. La apertura de los tablaos en Madrid incitó a que muchos intérpretes flamencos emigraran por primera vez desde sus ciudades o pueblos de origen, donde la mayoría obtuvieron su propia tradición musical, hasta confluir todos ellos en la capital de los tablaos. Los tablaos propiciaron el acercamiento entre músicos con diferentes capitales culturales, experimentando un proceso de *desenraizamiento* de sus propias formas de interpretar la tradición y, a su vez, enriqueciéndose de otras. Formas dispares de ejecutar el baile, el toque y el cante confluyeron en los tablaos de Madrid, que, a modo de crisol, se fundieron en ellos la expresividad, el sentido de identidad y, en definitiva, la música flamenca de diversas soleras. Este condicionante hizo que la música flamenca bailada, tocada o cantada en

[4] STRAW, William. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, nº 5, p. 373. Vía online: https://goo.gl/AajNb5 [Consultada: 23/8/17].

[5] En la exposición se describe al Flamenco como "la expresión popular más reconocida de España". Entendemos que esta definición limita su condición de arte performativo, debido a que se obvia, como cita Cruces Roldán, que "el flamenco desde su nacimiento nació en forma de arte en los escenarios". CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales. Estudios e Investigaciones*. Sevilla: ed. Universidad de Sevilla, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales e Instituto de la Mujer, 2003-2005, pp. 27-28.

[6] Visitamos la exposición el 28/4/17. Página web oficial de la Biblioteca Nacional de España, presentación de la exposición "Patrimonio Flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE". Dirección: https://goo.gl/udjZfo [Consultada: 23/8/17].

estos espacios se expresara con un sentido de comunidad, emocional y cultural inédito hasta la inauguración de los mismos.

Como Anthony Giddens, entendemos que la etnografía proporciona un conocimiento limitado y parcial, pero a su vez puede generar información muy completa a una investigación, sobre todo desde un punto de vista histórico[7]. Desgraciadamente, ya no están muchos de los integrantes de los cuadros flamencos de los tablaos para contarnos su experiencia. Por lo tanto, entendimos la obligación de elaborar este trabajo ya para aprovecharnos de este método de investigación, para que los intérpretes que aún están pudieran darnos su perspectiva sobre estos espacios, y de esa manera, poder enriquecer nuestro estudio mediante esa vía de conocimiento.

Cronológicamente el espacio elegido comprende desde el año 1954, momento en que se fundó el tablao Zambra, hasta el año 1973, en el que salió al mercado el disco *Fuente y Caudal* del guitarrista Paco de Lucía. Este espacio temporal ha sido delimitado entre sendos años por dos hitos concretos. El trabajo se inicia en 1954 debido a la relevancia musical y social que tuvo el cuadro flamenco del tablao Zambra, tanto en España como en el extranjero, y finalizará cronológicamente en el año 1973 porque consideramos que la salida al mercado del álbum *Fuente y Caudal*, y más concretamente de la rumba "Entre dos aguas"[8], cambió de un modo potente los parámetros y paradigmas de la música flamenca de su tiempo, sobre todo dinamitó la situación de los guitarristas dentro de la industria.

1.2. Estado de la cuestión

Diversos autores han citado los tablaos flamencos de Madrid en sus escritos, aunque pocos han profundizado de forma académica acerca de su valor o su escasa importancia durante el período estudiado. No hemos encontrado ningún estudio dedicado en exclusiva a los tablaos flamencos madrileños activos entre los años cincuenta y setenta. La mayor parte de los escritos sobre este espacio cronológico de la historia del flamenco presentan a estos espacios con un enfoque similar: en primer lugar, citan que la apertura de los tablaos fue motivada por el auge del turismo en España, posteriormente halagan el cuadro

[7] GIDDENS, Anthony y GRIFFITHS, Simon. *Sociología*. Traducción de Francisco Muños de Bustillo. Madrid: ed. Alianza, [1991], 2006, pp. 103-109.
[8] Paco de Lucía, "Entre dos aguas", en *Fuente y Caudal*, Philips, 1973.

y el tablao Zambra, después enumeran los tablaos más importantes que le precedieron, sus artistas y sus dueños más significativos, y finalmente declaran que desde mediados de los setenta hasta principios de los ochenta, según el autor, los pases perdieron calidad artística. En general, le dedican escuetos capítulos o subapartados en libros centrados en otras cuestiones relacionadas con el flamenco.

Los primeros que escribieron sobre los tablaos flamencos de Madrid fueron los reporteros y críticos de prensa escrita de la década de los sesenta y setenta. Éstos transmitieron en primera persona sus experiencias y opiniones tras visitar pases de cada uno de los distintos tablaos. Los primeros en hacerlo, de una manera pormenorizada y subjetiva de cada uno de los tablaos activos, fueron Castillo-Puche[9] y Edgar Neville en los años sesenta[10]. Aunque valoramos ambos reportajes como subjetivos y de poca reflexión científica, admitimos que son una fuente primaria fundamental para conocer qué tipo de público acudía a los espectáculos, qué valoración se hacía de los artistas, qué palos se interpretaban durante los pases, etc. Es decir, nos ofrecen una serie de datos únicos y que sólo nos los podrían proporcionar personas que hubieran disfrutado del espectáculo en directo. Otra crónica destacada, ya del año 1972, es la realizada por Camilo Murillo sobre el tablao El Corral de la Morería. Para el periodista, un "laboratorio" donde auguraba un cambio de rumbo del flamenco gracias a la aparición de gitanos como Rafael Farina o Peret, entre otros. Sin embargo, vuelve a ser una crónica meramente descriptiva, sin llegar a ser tan detallada como las anteriores[11]. La idea planteada por Murillo en su artículo es defendida por el flamencólogo Manuel Ríos Ruiz un año después, fecha en el que finaliza nuestro estudio, en su libro *Rumbos del cante flamenco*. En su ensayo argumentaba la visión del tablao como "escaparate universal" del flamenco, sin embargo, se lamentaba por el tipo de espectáculo que se ofrecía, donde se otorgaba mayor importancia a la "excentricidad de una esbelta muchacha" que a la "vocación" del cantaor y a los "sonidos negros" del guitarrista[12]. Su análisis de los tablaos flamencos de su tiempo y su balance de cara al futuro del flamenco fue acertado, dado a que entendió que si el flamenco de calidad quería seguir manteniéndose en estos espacios debía primarse

[9] CASTILLO-PUCHE, J.L. "Madrid, Cátedra del Flamenco", *Blanco y Negro*, 5/1/63, pp. 36-53.
[10] NEVILLE, Edgar. "Cafés de Cante", *Sábado Gráfico*, Serie de cuatro capítulos, 27/2/65 – 3/3/65 – 13/3/65 – 27/3/65, s. pp.
[11] MURILLO, Camilo. "Los noctámbulos de Madrid. Lucero Teno, José Miguel, Los Duendes", *ABC Madrid*, 28/7/1972, pp. 64-65.
[12] RÍOS RUÍZ, Manuel. "Los tablaos: imagen universal del flamenco". *Rumbos del cante flamenco*. Madrid: ed. Biblioteca Picazo, 1973, pp. 83-91.

la musicalidad de los pases frente a su espectacularidad. El resto de apariciones de los tablaos en la hemeroteca han sido relacionadas con la publicidad de los mismos[13] o reportajes a figuras de los tablaos como La Chunga[14], La Chunguita [15] o Lucero Tena[16], útiles, pero que no nos aportan excesivos datos sobre la escena musical.

En cuanto a la bibliografía nos hemos encontrado en ciertos textos un denominador común: la valoración de la actividad del cuadro y del tablao Zambra, especialmente durante la década de los cincuenta y sesenta. El *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* define este espacio como "local especializado en ofrecer espectáculos de arte flamenco, inspirados en los antiguos cafés cantantes y que empezaron a tener vigencia en los años cincuenta, promovidos por el auge del turismo". Posteriormente se mencionan todos los tablaos flamencos existentes en el mundo hasta la fecha de 1986. Es en esta década cuando los autores indican de manera clara el decaimiento artístico de los espectáculos. En la misma entrada califican al tablao Zambra como icono de autenticidad, en este caso, distinguiéndolo como "baluarte de pureza". En esta entrada, los autores incluyen algunas críticas sobre los tablaos durante la década de los sesenta y setenta, como la de Castillo-Puche o la de Ríos Ruíz, mencionadas con anterioridad[17]. A nuestro modo de ver, la definición aportada por el diccionario es vaga y a ella podría incluirse algunos datos más que son exclusivos del funcionamiento de los tablaos, porque en la definición "local especializado en flamenco" podrían entrar multitud de locales que cumplen con esa función; como colmaos, tabancos, tabernas, restaurantes o peñas.

Manuel Ríos Ruiz volvió a recalcar en su libro *Ayer y hoy del cante flamenco* la influencia de Zambra en la etapa de revalorización del flamenco[18]. Una importancia que cataloga como "fundamental" y describe al tablao como "baluarte para los aficionados". Además, añade que desde la apertura del tablao Zambra, el flamenco vivió "veinte años de auténtico esplendor"[19].

---

[13] Dos de ellos aparecen en S.A. "Torres Bermejas", *ABC Madrid*, 6/11/71, p. 96., o S.A. "Torres Bermejas", *ABC Madrid*, 13/11/71, p. 42.

[14] MEDINA, José. "La Chunga: "Siempre pinto lo mismo: demonios en el cielo"", *ABC Madrid*, 4/5/57, pp. 62.64.

[15] MOREIRO, José María. "La Chunguita", *ABC Madrid*, 24/11/68, pp. 157-158.

[16] MOREIRO, José María. "Lucero Tena", *ABC Madrid*, 20/9/70, pp. 153-159.

[17] BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. "Tablao". *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2 vols.). Madrid: ed. Cintero, vol. II, 1988, pp. 719-722.

[18] La etapa o época de la revalorización en la historiografía del flamenco es el período comprendido entre mediados de los años cincuenta y finales de los años ochenta.

[19] RÍOS RUÍZ, Manuel. *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: ed. ISTMO, 1997, pp. 79-80.

Miguel Espín en el apartado dedicado a los tablaos en el volumen III de la obra *Historia del Flamenco*, califica al tablao Zambra como "escuela sagrada", en parte, gracias a la labor "misionera" del cuadro en el extranjero. Posteriormente, el investigador nombra uno a uno todos los tablaos, en opinión del autor, más significativos[20].

El flamencólogo Antonio Escribano escribió el libro *Y Madrid se hizo flamenco*. En su monografía cita al cuadro y al tablao de Zambra como el lugar donde se ofreció "flamenco de calidad ", aunque el autor extiende su período de esplendor hasta su clausura en 1975. Escribano indica que durante estas dos décadas llegó a la capital una nueva ola de cantaores como El Lebrijano, Camarón de la Isla o Fernanda de Utrera, citando algunos de los tablaos en los que participaron estos artistas emergentes[21]. El autor expresa que el motivo principal del surgimiento de los tablaos fue la iniciativa de los empresarios, ansiosos por ganar dinero. Dado que este libro tiene la intención de resaltar los acontecimientos que han hecho que Madrid fuera y sea "capital del flamenco", consideramos insuficiente el análisis dedicado al espacio del tablao en la capital durante la segunda mitad del siglo XX, sin el cual a Madrid no hubieran acudido bailaores, cantaores y guitarristas que fueron los que convirtieron a la capital en lo que fue para esta música.

Sin detenerse demasiado, David Calzado y Teo Sánchez realizan un análisis sobre los diferentes acontecimientos que marcaron la historia del flamenco en el libro basado en la exposición *Patrimonio Flamenco: la historia de la cultura jonda en la BNE*, donde destacan tres aspectos. Ambos autores defienden que la génesis de los tablaos madrileños se asienta sobre el funcionamiento de los antiguos cafés cantantes, que el público que acudía era principalmente extranjero y, coincidiendo con Ríos Ruiz[22], identifican al tablao como sinónimo de estabilidad económica para los flamencos de aquellos años, una seguridad laboral que nunca antes habían tenido los artistas flamencos. Por encima del resto, los autores vuelven a destacar la función artística del tablao de Zambra, en este caso, por "su seriedad y calidad en su planteamiento escénico"[23].

---

[20] ESPÍN, Miguel. "Los Tablaos". *Historia del Flamenco* (5 vols.). Coordinado por J.L. Navarro García y Miguel Ropero Núñez. Sevilla: ed. Tartessos, vol. III, 2005, pp. 339-346.

[21] ESCRIBANO, Antonio. *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid: ed. El Avapiés, 1990, pp. 90-92.

[22] RÍOS RUÍZ, Manuel. "Los tablaos: imagen universal del flamenco". *Rumbos del cante flamenco*. Madrid: ed. Biblioteca Picazo, 1973, p. 89.

[23] CALZADO, David Y SÁNCHEZ, Teo. "La oscura raíz del grito". *Patrimonio Flamenco: la historia de la cultura jonda en la BNE*. Comisario David Calzado Carmona. Madrid: ed. BNE, 2017, p. 166.

El musicólogo José Manuel Gamboa también ha manifestado una opinión semejante sobre los tablaos madrileños en sus escritos, aunque con un discurso mucho más argumentado que sus antecesores. En el libro *Una historia del flamenco*, reitera la envergadura artística del elenco del tablao Zambra en el momento de su fundación y la dimensión social del cuadro fuera de nuestras fronteras, y que la gastronomía era un factor fundamental para el funcionamiento de los tablaos desde mediados de los cincuenta. A su vez, valora dos circunstancias que no fueron reflejadas en los textos anteriores y que, a nuestro modo de entender este espacio, es fundamental tenerlas en cuenta al hacer una valoración sobre él. Los factores destacados por Gamboa a los que nos referimos son los siguientes: que la importancia de Zambra también radica en su situación geográfica dentro de la ciudad de Madrid, algo que influía en el tipo de audiencia que acudía al tablao; y que la experiencia del tablao les aportará a los flamencos un grado profesionalidad y de dominio del compás del que carecieron los profesionales que no tuvieron una experiencia previa en los tablaos. Además de estas dos consideraciones, Gamboa atañe a los tablaos de Madrid legitimidad musical porque trabajaron en ellos los artistas considerados ortodoxos, pero también músicos flamencos "herejes" como Diego Carrasco o Enrique Morente. Gamboa de manera muy acertada asimila a los tablaos de Madrid como una "escuela", donde muchos artistas jóvenes se formaron y otros se terminaron de formar. Por último, critica en este libro el desdén por parte de la flamencología hacia los tablaos, a pesar, según su percepción, de ser un espacio tan relevante para tantos y tan significativos artistas flamencos[24].

La conveniente visión de José Manuel Gamboa del tablao de aquellos años como "escuela de formación" para los artistas, ha sido seguida por otras investigadoras como la socióloga Eve Brenel, que también contempla al tablao como "escuela", donde los flamencos "aprendieron y se profesionalizaron"[25].

Carmen Pulpón en su tesis doctoral analiza el significado de ser bailaora en los tablaos entre 1960 y 1980. A pesar de que su investigación es un estudio etnográfico de casos concretos de bailaoras sevillanas, muchas de ellas trabajaron en los tablaos madrileños, y a esta experiencia se refieren en los testimonios recogidos por la doctora Pulpón. Consideramos que esta tesis es el estudio más completo sobre los tablaos flamencos de la

[24] GAMBOA, José Manuel. **"**Los Tablaos**"**. *Una historia del flamenco*. Madrid: ed. Espasa Calpe, 2005, pp. 155-161.

[25] BRENEL, Eve. "Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco", *Revista Internacional Música oral del Sur*. *Enfoques musicales y periodísticos del flamenco*, nº 7, 2006, p. 66.

segunda mitad del siglo XX, en él queda reflejada su importancia como "escuela" de aprendizaje para estas bailaoras, muchas menores de edad, que empezaban en ellos sus carreras artísticas y la estabilidad económica que éstos les posibilitaban. Pulpón en su análisis informa sobre los propietarios de los tablaos, la situación laboral de las bailaoras, las características propias de los espectáculos flamencos ofrecidos en los pases, los horarios de los espectáculos, las fiestas posteriores, describe la situación laboral de las bailaoras, analiza el papel de la mujer en la escena musical, etc. Para finalizar, nos da una "visión retrospectiva" bien consolidada sobre los tablaos flamencos de aquella etapa y pensamos que consigue su objetivo de poner en valor el papel de la bailaora de tablao durante esas dos décadas tan complejas para las mujeres en España[26]. Sin embargo, el campo de estudio sobre los tablaos es limitado al centrarse exclusivamente en bailaoras de Sevilla.

Desde el punto de vista social y político William Washabaugh apunta en su libro *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* que los tablaos de Madrid favorecieron un cambio de contexto para el flamenco, porque, entre otros espacios como los festivales o las peñas de la capital, provocaron el traslado de artistas desde Andalucía hasta Madrid durante un largo período de tiempo. Aun siendo así, como explica Blas Vega en su libro *El flamenco en Madrid*, la andadura del flamenco en Madrid no se inició con el régimen franquista, debido a que desde el siglo XIX encontramos referencias que evidencian la presencia continuada del flamenco en esta ciudad. Washabaugh apunta al tablao como un espacio despolitizado, con una audiencia predominantemente masculina y alentado por el régimen. Esta última condición se dio según Washabaugh porque la dictadura franquista no entendía el tablao como una fuente de subversión, algo que sí concebía de otros espacios naturales del flamenco como las tabernas o los bares[27].

En cuanto al papel de los cantaores en los tablaos, Mateo Jiménez Quesada ostentaba un discurso contradictorio e impreciso. Por un lado, destaca la heterogeneidad del público como algo peyorativo para mantener la autenticidad del espectáculo en los tablaos, y a su vez, apunta que "en el fondo" algunos contribuyen a conservar y mantener el rango y

[26] PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla: Aprendizaje, profesión y género en el Flamenco del franquismo y la transición. Estudio históricoetnográfico de casos (1950-1980).* Tesis de doctorado. Directora: Dra. Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Unversidad de Sevilla, Departamento de Antropología Social y Cultural, 2015, pp. 411-458.

[27] WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Prólogo de Enrique Folch González. Traducido por Verónica Canales y Enrique Folch González, Barcelona: ed. Paidós Ibérica, 2005, p. 44-46.

pureza del flamenco en las tres facetas que lo componen[28]. Sin embargo, la investigadora Silvia Calado considera que el tablao se creó para satisfacer la demanda de flamenco tanto de extranjeros como de españoles, clientes habituales entre la audiencia de estos locales[29].

Los únicos apuntes dedicados al toque ejercido en los tablaos madrileños durante la época tratada han sido los escritos por Cristina Cruces, quien indica que el papel del guitarrista "de la casa" no sólo era el de un instrumentista, sino que podía funcionar como verdadero director del cuadro e incluso en algunas ocasiones actuaba como "bisagra" entre el resto del elenco y los dueños de los establecimientos. Esta situación no la ubica como exclusiva de los tablaos, sino como una práctica habitual del guitarrista en los antiguos colmaos y en compañías[30]. Un apunte desde el punto de vista musical es el aportado por el doctor Juan Miguel Giménez Miranda, que resalta la importancia del toque en un espacio como los tablaos debido a que, según este autor, es la mejor forma de aprender a tocar porque al tablao acude un público "poco exigente"[31]. Esta generalización comprendemos que es imprecisa, debido a que, a los tablaos durante veinte años de esplendor, como los califica Ríos Ruiz, acudieron todo tipo de personas, entre ellas, también aficionados a los flamencos.

En cuanto al papel de las bailaoras en los tablaos, además del estudio etnográfico de Pulpón, destacamos los estudios de Eulalia Pablo Lozano, en el que limita la función de la bailaora como "feminidad intocable" y un cebo para conseguir el dinero de los turistas, situación que según la autora favorecía el régimen franquista[32]. Es cierto que los dueños buscaban una erotización del espectáculo a través de "bellezones", como las denomina Gamboa, pero algunas de estas bailaoras hicieron aportaciones dancísticas muy significativas al baile flamenco posterior.

Un libro muy completo sobre la historia del flamenco en la ciudad de Madrid es el titulado *El flamenco en Madrid*, escrito por José Blas Vega. En los textos que alimentan

---

[28] JIMÉNEZ QUESADA, Mateo. *Autenticidad del cante Flamenco*. Prólogo de Tomás Borras. Madrid: ed. Iberoamericanas, 1974, p. 142.

[29] CALADO OLIVO, Silvia. *El negocio del flamenco*. Prólogo de Fernando Onrubia. Sevilla: ed. Signatura, 2007, p. 169.

[30] CRUCES ROLDÁN, Cristina. ""De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco", *Entretejidos saberes. Actas del IV Seminario de la AUDEM*, Sevilla, 17/10/03, pp. 1-30. Vía online: http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actassevilla/comunicaciones/CRUCES.pdf [Consultada: 25/7/17].

[31] GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. *Etnografía de la guitarra flamenca*. Tesis de doctorado. Director: Dr. José Antonio González Alcantud. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Antropología, 2012, p. 333.

[32] PABLO LOZANO, Eulalia. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: ed. Signatura, 2009, p. 55.

esta obra se hace un interesante recorrido cronológico por los diferentes movimientos artísticos que se citaron en Madrid y que de alguna manera condicionaron la evolución de esta música. Blas Vega les dedica un capítulo a los tablaos madrileños, aunque estos espacios comparten protagonismo durante el capítulo con otros locales donde también se generaba flamenco, abarcando cronológicamente desde la postguerra española hasta principios del siglo XXI. Además de citar los tópicos aludidos por otros investigadores anteriores acerca de los tablaos, como que fueron motivados por el creciente turismo o que todos los artistas de renombre actual pasaron por las tablas de los tablaos madrileños, también indica que su éxito principal fue el acercamiento del flamenco a "un público nuevo y aficionado" y que "su contribución fue realmente el inicio de su reconocimiento universal"[33]. A continuación, el autor enumera los tablaos más importantes de la capital y a sus artistas más ilustres. En su texto encontramos una aportación única como el nombramiento del tablao "Soleá", del que no hemos conseguido la menor referencia, y un error al discurrir que el restaurante "Caripén", regentado por Lola Flores fue un tablao, cuando funcionó como restaurante. A pesar de su contribución al conocimiento sobre los tablaos, sólo dedica dos páginas a los tablaos madrileños de la segunda mitad del siglo XX.

Francisco Aix dedica en su tesis doctoral un subapartado al tablao Zambra, considerándolo desde la sociología como una entidad que legitimó al flamenco socialmente. Zambra junto a otros acontecimientos, como la edición en España del disco *Antología del cante flamenco* de Hispavox en 1955 o las primeras ediciones de los libros *Flamencología* de Anselmo González Climent o *Mundo y formas del cante flamenco* de Ricardo Molina y Antonio Mairena, conformaron la creación del primer canon musical de la historia del flamenco. Además de esta reflexión, Aix apunta que los tablaos durante la etapa de revalorización fueron espacios donde se aprendió y se produjo un intercambio artístico, una circunstancia que no revelan los anteriores investigadores. Asimismo, el investigador apunta que este contexto suscitó el surgimiento de nuevas modalidades de crear flamenco, como las coreografías realizadas por el Trío Madrid[34], pergeñadas para ser exhibidas en los escenarios de los tablaos entre 1970 y 1972[35]. Una teoría que también apoya Ryan Rockmore en el libro *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and*

[33] BLAS VEGA, José. El flamenco en Madrid. Córdoba: ed. Almuzara, 2006, p. 172.
[34] Fue un trío conformado por los bailaores El Güito, Mario Maya y Carmen Mora.
[35] AIX GRACIA, Francisco. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: ed. SGAE, 2014, p. 149.

Theoretical Perspectives, quien ve los tablaos madrileños desde los años cincuenta como un nuevo espacio de actuación para los turistas, pero que a su vez desempeñaron un papel importante porque proporcionaron a los bailarines aficionados y profesionales un lugar fuera del contexto del teatro para probar nuevas coreografías, experimentando la improvisación[36]. Aix define a los tablaos flamencos de aquellas décadas como "santuario del arte flamenco".

Francisco Diéguez ofrece un punto de vista particular sobre uno de los tablaos más importantes. El antiguo dueño del tablao Las Brujas relata diversas historias vinculadas con el tablao en su libro *Historia de un tablao: Las Brujas. Sus gentes, sus artistas y su época*. Este mejunje histórico creado en base a multitud de recuerdos del autor es útil, ya que nos da a conocer la perspectiva de un agente principal en el funcionamiento de los tablaos madrileños, como fueron los dueños. Es un análisis elemental en cuanto a sus percepciones sobre la música, la audiencia o la manera de hacer de los artistas.

En libros biográficos basados en artistas asiduos en los tablaos madrileños durante largos períodos de sus carreras obtenemos información de la misma índole. En las biografías de Matilde Coral, Pericón de Cádiz, Manolo Caracol o Manuel Soto "Sordera localizamos referencias sobre el funcionamiento de los tablaos madrileños y el flamenco que en él se celebraba. Sin embargo, son impresiones valiosas más por el emisor que por el propio contenido de los mensajes, que no dejan de ser pequeñas puntualizaciones sobre sus vivencias personales, generalmente con cierto atisbo de nostalgia por los tiempos pasados.

De un soniquete semejante, es el capítulo titulado "El Madrid de los tablaos", hallado en el libro *Historia social del flamenco*, escrito por Alfredo Grimaldo. En él, se escribe sobre tablaos como El Corral de la Moreria, El Café de Chinitas o Zambra, centrándose en los balances vitales realizados por cantaores y guitarristas que trabajaron en ellos durante su período de apogeo. Encontramos percepciones interesantes y otras intrascendentes y/o fuera de contexto, como la anécdota narrada por Enrique de Melchor sobre boxeo o la entrevista de Paco de Lucía centrada en la muerte de Camarón de la Isla, ocurrida en 1992[37].

---

[36] ROCKMORE, Ryan. "Dancing The Ideal Malculinity". *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* North Carolina: ed. McFarland & Co Inc., 2015, p. 240.

[37] GRIMALDO, Alfredo. "El Madrid de los tablaos". *Historia social del flamenco.* Prólogo de J.M Caballero Bonald. Barcelona: ed. Península, 2010, pp. 166-209.

La serie documental *Rito y geografía del cante* fue un programa emitido por la televisión pública española a principios de la década de los setenta dedicado al cante flamenco. En cada capítulo había actuaciones y entrevistas de artistas en directo, y filmadas en diversos contextos. Entre las emisiones televisadas, destacamos el titulado "Del Café Cantante al Tablao", en el que encontramos imágenes inéditas de espectáculos en los tablaos flamencos de Madrid y testimonios de artistas que trabajaban en ellos. La importancia de este capítulo radica en los testimonios ofrecidos por los artistas y el locutor, que cita a Madrid como la "capital del cante" y generaliza a los artistas de los tablaos como andaluces emigrantes, cuando hubo intérpretes madrileños y extremeños muy significativos. De manera indirecta hacen una crítica al trabajo diario de los artistas en los tablaos, el cual provoca el deterioro de éstos y la pérdida de pureza de su arte[38].

En cuanto a la discografía ha sido una grata sorpresa localizar discos grabados en directo en tablaos madrileños desde el año 1959 hasta mediados de la década de los sesenta: *Zambra. Tablao Flamenco. Madrid*, Calé Record, [1959], 2011., *Una noche en El Corral de la Morería*, Fonotrón, [1960], 2011., y *¡Los Canasteros!*, Philips, 1964. Además de la *Antología de Cante Flamenco* de Hispavox, donde encontramos a los cantaores de la primera programación del tablao Zambra. Estas grabaciones han sido fundamentales para conocer la música que se oía en los tablaos, qué tipo de preferencias musicales había y la actitud del público en cada una de las ejecuciones.

Actualmente, articulistas como Rafael Manjavacas[39] o Manuel Bohórquez aprecian una vuelta de los flamencos a los tablaos, los cuales, según ellos, gozan de una favorable salud artística[40]. Desde el mundo de la discografía también se han realizado publicaciones recientemente que revindican la música ofrecida en el espacio del tablao. Una de ellas ha sido la ejercida por el cantaor onubense Arcángel, quien publicó en 2015 un disco titulado *Tablao*, grabado en vivo en tres tablaos españoles, entre ellos El Corral de la Morería. Con este álbum el cantaor ha intentado revindicar la significación del tablao en la industria del flamenco y su capacidad de albergar música flamenca elevada[41]. El propio

[38] GÓMEZ, Mario (dir.). "Del Café Cantante al Tablao". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 28, emitido el 8/5/72. Vía online: https://goo.gl/wFRo97 [Consultada: 28/8/17].

[39] MANJAVACAS, Rafael. "Los tablaos son para turistas", *Revista DeFlamenco.com*, 24/4/17. Vía online: https://goo.gl/jNvUqb [Consultada: 28/8/17].

[40] BOHÓRQUEZ, Manuel. "¿Renace el interés en España por los tablaos flamencos?", *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 28/4/17. Vía online: https://goo.gl/zburSs [Consultada: 28/8/17].

[41] "Yo revindico el espacio del tablao por lo que ofrece de intimidad, de calidez y de proximidad con la gente […] También revindico un yo diferente, porque solamente estar en directo y en un espacio tan reducido te

tablao El Corral de la Morería ha editado recientemente cuatro discos con grabaciones realizadas en el tablao o de artistas referentes del mismo. La cantaora extremeña Susi, emblemática intérprete durante los años setenta en los tablaos de Madrid, entre otros espacios, anuncia la vuelta de muchos flamencos consagrados sin trabajo al espacio del tablao porque es el medio económico más viable para estos intérpretes[42].

La mayoría de los protagonistas comprenden el período cronológico establecido para este trabajo como una época dorada para el tablao flamenco y admiten su funcionalidad como determinante para entender la revalorización del flamenco durante la segunda mitad del siglo XX. Estos escritos, testimonios e investigaciones nos hicieron deducir que la música emanada desde estos espacios debió ser la culpable del tono con el que colorean esta etapa.

1.3. Objetivos

Mediante nuestro análisis se tratarán de solventar dos objetivos generales y otros dos objetivos secundarios y más específicos con respecto al tema estudiado:

- Llenar el vacío de conocimiento existente sobre el tablao como espacio performativo, aportando un estudio académico sobre ellos. Realizar una investigación más profunda que las anteriores, conectando su música con el contexto social, económico y político con el que convivieron, para demostrar la estrecha vinculación entre ésta y el entorno en el que se produce.

- Realizar una aproximación a las tres facetas artísticas que confieren entidad musical al flamenco del tablao: el toque, el baile y el cante. Se analizarán cada una de las patas del flamenco de tablao e intentaremos concluir si el tablao como espacio musical ofreció novedades musicales, si influyó en algún grado a la evolución musical posterior del flamenco y qué efecto produjo en los intérpretes que trabajaron en ellos.

Como objetivos secundarios, se pretenderá:

hace comportarte de una manera diferente". Entrevista concedida por Arcángel al portal musical *Flamenca y más*, publicada el 17/1/16. Dirección: https://goo.gl/FxZiVn [Consultada: 28/8/17].

[42] MEDINA, Marcos y GONZÁLEZ, Jonathan. *Flamencas. Fuerza, mujeres y duende*. Programa Documental. España: Canal Sur TV. Emitido 27/4/17. Vía online: https://goo.gl/HgrfBT [Consultada: 28/8/17].

- Analizar el papel de la mujer en el tablao y su consideración dentro de la escena musical.

- Algunos investigadores identifican al público que acudía a los tablaos madrileños como principalmente turístico e indican esta circunstancia como peyorativa para el flamenco. Se indagará en las diferentes fuentes disponibles para conocer qué tipo de público acudía al tablao, si había más homogeneidad o heterogeneidad y si el tipo de audiencia hizo que se interpretasen unos palos concretos o un tipo de performance determinada.

1.4. Metodología

En este trabajo se propone una metodología asentada sobre en una serie de enfoques provenientes desde diferentes disciplinas y textos, todos ellos para favorecer la aparición de conclusiones consolidadas. Para conseguir los objetivos propuestos, se considera necesario un estudio multidisciplinar y se pretende adoptar una perspectiva multidimensional sobre los tablaos flamencos de Madrid.

En líneas generales, el trabajo se podría enmarcar en el marco teórico de la musicología actual, la cual se integra en el análisis de la Historia Cultural. En primer lugar, porque se han utilizado metodologías de la historia general y analizado otros aspectos de su sociedad, tomando a la música como elemento transversal en ciertos apartados[43]. Pero a su vez, estos métodos de trabajo nos han aproximado a su entorno cultural, aportándonos información fundamental para alcanzar nuestros objetivos. Al mismo tiempo, se emplean conceptos propios de teorías sociológicas o antropológicas armadas por investigadores como Arjun Appadurai, Benedict Anderson, Pierre Bourdieu o Karl Marx; como el término del *habitus*, del *ethnoscape* o los de *valor de uso* y de *cambio*, asimismo, otros tomados de conceptos filosóficos, como el de lo *sublime* o el de *sufrimiento*, teorizados por Kant o Nietzsche.

Dentro del estudio sobre *Music Scenes*, nuestro estudio se centra en la *Local Scenes*, focalizando nuestros esfuerzos en analizar la música ofrecida en el ámbito local concreto de los tablaos flamencos de Madrid durante un período cronológico delimitado. Partiendo de esta línea de investigación, se ha usado el recurso académico del *mapping*; una

[43] Véase BURKE, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: ed. Paidós, 2006.

herramienta etnográfica manejada por musicólogos como Sara Cohen[44], para visualizar y dar a conocer los datos más elementales sobre los tablaos de Madrid entre 1954 y 1973, pero de forma más interactiva y dinámica. Se han aprovechado nuevos elementos ofrecidos por el progreso tecnológico para facilitar una visión directa sobre la proximidad geográfica que tenían los tablaos más importantes entre ellos. Esta situación podía favorecer la interrelación entre los diferentes locales que conformaron la escena musical del flamenco en Madrid. También se han utilizado otros recursos propios de la etnografía y la etnomusicología como son las entrevistas personales. Se ha conversado con miembros implicados en los tablaos madrileños durante aquellos años y también algunos participantes en la actualidad, a nivel artístico, académico y económico.

Siguiendo la obra editada por Peter Burke *Formas de hacer historia*, más allá de ofrecer una "historia total" de la música en los tablaos, a la vez que nos hemos basado en fuentes científicas, también hemos cimentado nuestra investigación en la oralidad y en la figura de la mujer, en algunos de los apartados, como puntos de apoyo potentes sobre los que sostener un discurso académico sobre estos tablaos[45].

1.5. Fuentes empleadas

Las fuentes tratadas para llevar a cabo los objetivos adelantados son de diversa tipología. Podemos hacer una clasificación distinguiéndolas entre fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias que se han consultado fueron las siguientes[46]:

1. Entrevistas personales. Se han llevado a cabo a diferentes dueños anteriores y actuales de los tablaos: del tablao Torres Bermejas, al actual regente Federico Escudero, del Café de Chinitas, a la actual dueña Carolina Verdasco, al copropietario del tablao Villa Rosa durante la década de los ochenta José Manuel Madrigal, alias "Maíto" y a Rebeca García, la actual directora de marketing del mismo tablao. También a diversos intérpretes en los tablaos madrileños durante la década de los sesenta y setenta como fueron: el guitarrista Paco Cepero, el bailaor Toni el Pelao, a las bailaoras Uchi y Blanca del Rey, a su vez, actual directora artística de El Corral de la Morería. Por último,

[44] COHEN, Sara. "Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool", *Social Semiotics*, vol. 22, nº 5, November, 2012, pp. 587-603.
[45] BURKE, Peter (ed.) *et álii*. *Formas de hacer Historia*. Versión española de José Luis Gil Aristu. Madrid: ed. Alianza, [1991], 1996.
[46] Consideramos como fuente primaria toda documentación proveniente de la época investigada.

charlamos con el bailaor e investigador sobre los tablaos, entre otras líneas de investigación, Fernando López Rodríguez.

2. Fondos del Centro Andaluz de Flamenco (Jerez de la Frontera). Se han vaciado para hallar documentación sobre los artistas que donaron sus archivos personales a esta institución, como fue el caso de la bailaora Rosa Durán.

3. Hemeroteca digitalizada (coetánea a la época tratada). En ella se han localizado referencias sobre los tablaos o sus artistas en reportajes, artículos y anuncios publicitarios de la época en el diario *ABC Madrid*, *ABC Sevilla* o *Revista Cisneros*, entre otras.

4. Archivo de la Villa y Archivo AGA (Madrid). Se han visitado ambos archivos para encontrar documentación sobre los tablaos en referencias a aperturas, cierre, remodelaciones de los locales o posibles censuras de los espectáculos.

5. Grabaciones. Se han analizado las grabaciones en directo que recogen diferentes actuaciones en los tablaos madrileños desde finales de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, recopiladas en discos y casetes originales, todos ellos hallados en los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

6. Documental *Rito y geografía del cante* (1971-1973). Se ha consultado este documental a través de la web oficial de RTVE. En él aparecen testimonios y opiniones de los artistas de los tablaos sobre este espacio e imágenes inéditas sobre los espectáculos de los mismos.

Como fuentes secundarias hemos manejado:

1. Trabajos monográficos. Entre ellos se encuentran libros, tesis doctorales, diccionarios, publicaciones periódicas posteriores a 1973, etc.

2. Internet. Se han consultado páginas online donde hemos podido visionar congresos completos relacionados con nuestro tema de estudio, documentales, entrevistas personales realizadas a miembros activos en los tablaos, programas de televisión, documentación gráfica, etc.

3. Cursos. Se ha asistido a clases magistrales en primera persona sobre musicología durante el Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid.

4. Discografía. Se han escuchado piezas musicales posteriores a 1973 de músicos que pasaron por la experiencia previa del tablao, grabaciones surgidas en los tablaos o inspiradas en esta escena musical.

5. Pases de los tablaos en directo. Se han visitado dos pases en directo: uno en El Corral de la Morería el 30/5/17 y otro en El Café de Chinitas el 1/6/17.

II. Madrid, territorio flamenco: *mapping* de los tablaos en Madrid entre 1954-1973

El *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* identifica a los tablaos como "local especializado en ofrecer espectáculos de arte flamenco, inspirados en los antiguos cafés cantantes, que empezaron a tener vigencia a partir de los años cincuenta, un tanto promovidos por el auge del turismo" [47]. Al referirnos a los tablaos flamencos de Madrid entre los años elegidos, a dicha entrada nosotros añadimos que estos locales ofrecían espectáculos musicales de una forma premeditada y de música flamenca exclusivamente, algo que no como ocurría en los cafés cantantes. Incluimos que en ellos siempre participan las tres facetas de este género; el toque, el cante y el baile y que hasta el año 1972, se celebraban pases diarios entre las once y las doce de la noche. Además, a esta definición añadimos que el espectador siempre acompañaba la visualización de la performance con la degustación de comida arquetípicamente española y/o bebida alcohólica, principalmente. Consecuentemente, hemos ubicado sobre el *mapping* a los tablaos que hayan cumplido la definición adelantada.

En cuanto a la exclusividad del arte flamenco, añadimos la excepción de los espectáculos goyescos acaecidos en el tablao flamenco Arco de Cuchilleros en 1961, que convivieron brevemente con el espectáculo tradicional ofrecido por el cuadro flamenco. En el *mapping* también ubicamos aquellos espacios importantes para los trabajadores de los tablaos. Lugares como las Ventas donde se citaban tras los pases y seguían creando música, aunque no se hacía de forma planeada como en los tablaos. Estos espacios fueron muy importantes para el aprendizaje cruzado entre artistas de distintos tablaos y que ejercían las tres facetas del arte flamenco.

En el *mapping* hemos indicado el período de actividad de cada tablao, los artistas que han trabajado en él, quienes eran los dueños y como era su decoración, si nos consta. También hemos adjuntado documentos gráficos procedentes de archivos y de la hemeroteca digital que nos ayudan a esclarecer qué tipo de espectáculos musicales se ofrecían, qué artistas participaban y cómo eran anunciados algunos de los espectáculos de los tablaos en los mass media. El *mapping* nos permite focalizar el espacio geográfico

[47] BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. "Tablao". *Diccionario*…, Op. cit., pp. 719-722.

de los tablaos dentro de la capital, donde la mayoría de éstos estaban ubicados en una zona muy céntrica de la ciudad.

Los artistas que citamos como trabajadores en los tablaos madrileños fueron integrantes del cuadro o trabajaron como figura en éstos. La mayor parte de los artistas, y los que mayor recorrido tuvieron posteriormente, trabajaron durante el período estudiado, aunque posiblemente algunos actuaron algunos años después de 1973[48].

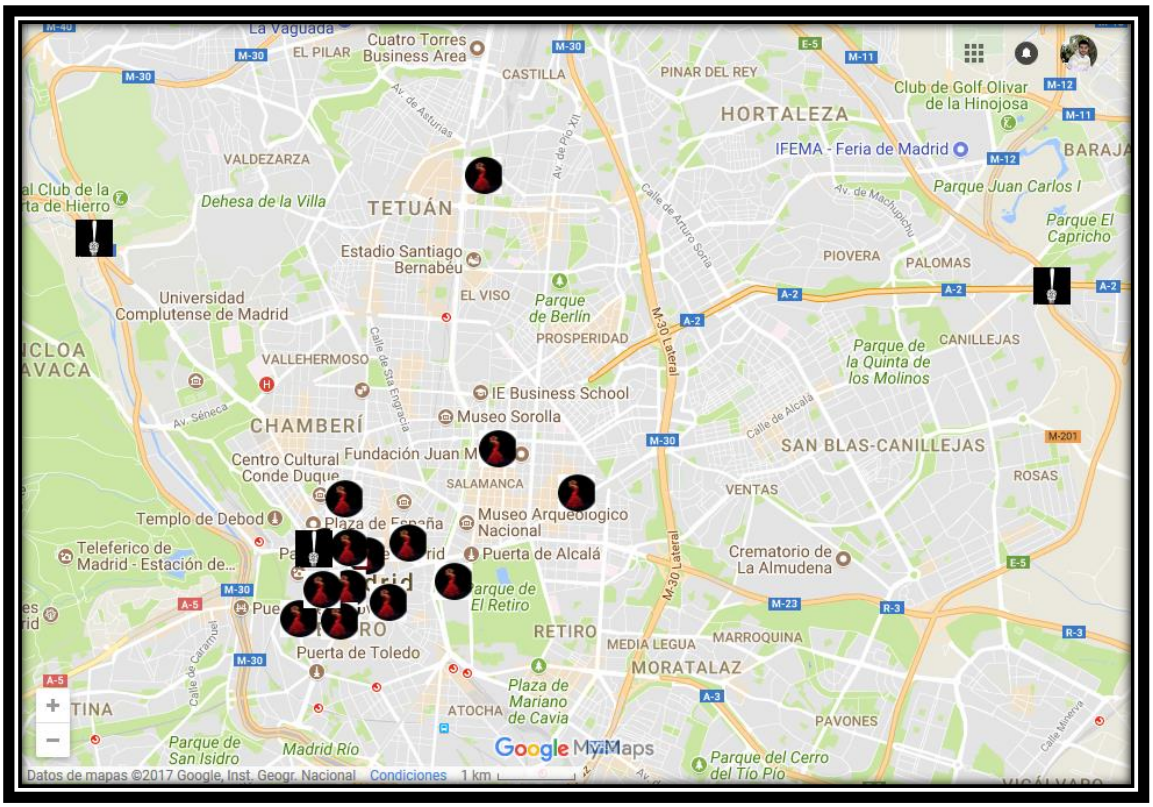

Ilustración 1: *Mapping* de los tablaos flamencos en Madrid activos entre 1954 y 1973: https://goo.gl/Kr8yne [Consultado y modificado: 22/8/17].

[48] BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario*…, Op. cit., pp. 1-868.

III. Industria del tablao

3.1. Contexto de la industria flamenca en la que surgen los primeros tablaos

En los años cincuenta y principios de los sesenta, la industria flamenca vivía un proceso de cambio. En esos momentos hubo un auge de espacios performativos inéditos hasta la fecha; como los festivales de verano, las peñas y los tablaos, espacios que fueron fundamentales para el devenir artístico del cante, el toque y el baile flamenco posterior.

La industria musical flamenca en la que se fraguaron los primeros tablaos contaba principalmente con cinco espacios a través de los cuales se producía, distribuía, comunicaba o consumía flamenco en España[49]:

1- Teatros/plazas de toros
2- Casa discográfica
3- Festivales de verano
4- Cine[50]
5- Radio[51]

Tras la Guerra Civil, en los teatros españoles se representaban espectáculos folklóricos en los que había una miscelánea de diferentes estilos, con presencia destacada de la canción andaluza. Dichas performances se enmarcan dentro de la llamada por la flamencología "Segunda etapa de la Ópera Flamenca"[52], que transcurre desde 1940 hasta

[49] Paco Cepero nos contó que fuera del territorio español hubo iniciativas que fomentaron espacios a través de los que se popularizó en flamenco en Europa y América Latina desde la segunda mitad de los años sesenta. Destacamos el Festival Flamenco Gitano organizado por dos promotores alemanes. VERGILOS, Juan. "Flamenco para los alemanes", *Diario de Sevilla*, 1/11/15. Vía online: https://goo.gl/9HQEYo [Consultada: 11/7/17].

[50] Para conocer en mayor profundidad la presencia del flamenco y la copla en el cine español, Véase COBO GUZMÁN, Eugenio. *El Flamenco en el Cine*. Sevilla: ed. Signatura, 2013., y SANTAOLALLA, Isabel. *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005. Actualmente, sigue siendo un medio significativo de difusión del arte flamenco, prueba de ello fue la celebración de la XI edición del ciclo "Cine y Flamenco", organizado por el CICUS y el IAF durante el mes de junio de 2017 en Sevilla. S.A. "La Consejería de Cultura y la Universidad de Sevilla ponen en marcha la XI edición del ciclo de Cine y Flamenco", *La Nueva Alboreá*, abril-junio, 2017, pp. 56-57. Vía online: https://goo.gl/crhuAF [Consultada: 26/7/17].

[51] Fue uno de los espacios de mayor divulgación del flamenco durante el último tercio del siglo XX. Sin embargo, el primer programa de relevancia fue *Tertulia flamenca* de Radio Sevilla, en la Cadena Ser, y se emitió por primera vez 13 años después de crearse Zambra, en 1967, por lo tanto, su inicio no es coetáneo al período analizado. Según José Manuel Gamboa, fue un programa que promulgó los valores mairenistas, entre los que estaba la crítica feroz e irracional hacia el flamenco interpretado en los tablaos madrileños de la época. GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco.* Madrid: ed. Espasa Calpe, 2005, pp. 179-181.

[52] A pesar de que los espectáculos nada tenían que ver con los espectáculos de Ópera Flamenca ofrecidos antes de la Guerra Civil, los investigadores Blas Vega y Ríos Ruiz mantienen que el título de Ópera

1954. Los artistas flamencos partícipes en aquellos espectáculos de variedades son considerados maestros actualmente, sin embargo, la hibridación musical que se producía en estas representaciones, en busca de un mayor impacto visual para llamar la atención del gran público. Estas performances llenaban los recintos, pero se apartaban de un flamenco más intimista y menos instrumental, el cual prevalecerá durante la etapa de los tablaos.

En los espectáculos de la Ópera Flamenca se introdujo orquestación instrumental y el cuplé flamenco, utilizando música y ritmos de cantes como la farruca o los tientos, ejecutados siempre por voces laínas como las de Pepe Marchena, Manuel Vallejo o Juanito Valderrama. Kiko Mora, Arbelos y otros autores, para definir los espectáculos folklóricos de este último tramo de la etapa de la Ópera Flamenca utilizan los términos "nefasto"[53], "vetusto" o "flamenco descafeinado"[54], sin embargo, Eugenio Cobo[55] indica la mejora artística a finales de los cuarenta. Mejora propiciada, entre otros factores, por la llegada a España de artistas como Carmen Amaya o Antonio Ruiz Soler. Luces y sombras para la flamencología, pero plenamente sombrío en la totalidad de la sociedad española[56].

Como nos explica Blas Vega en su libro *El Flamenco en Madrid*, Madrid ha sido y es fundamental para entender la historia del flamenco. Javier González fecha en 1949 la primera peña flamenca conocida y la ubica en la ciudad de Granada, se refiere a la peña flamenca "La Platería" [57]. Sin embargo, Blas Vega data en 1932 la primera peña flamenca

posibilitaba una menor tributación de los espectáculos (3% de los conciertos instrumentales y de ópera, frente al 10% de los de variedades). BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado*…, Op. cit., pp. 548-551. José Manuel Gamboa no está de acuerdo con esa teoría, considera que el nombre se debe a la Niña de los Peines y el concepto lo atribuye a "vestir bonito" al flamenco. GAMBOA, José Manuel. "Flamencomatón: una historia visual del flamenco", *Seminario La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*. Simposio realizado en colaboración entre la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 29/11/06. Vía online: https://goo.gl/qXRyD1 [Consultada: 12/7/17].

[53] ARBELOS, Carlos. *Flamenco contado con sencillez*. Prólogo de Cristina Hoyos. Madrid: ed. Maeva, 2003, p. 43.

[54] MORA, Kiko. *Las raíces del "duende": lo trágico y lo sublime en el cante* jondo. Director: Dr. Samuel Amell. Tesis de doctorado. Ohio: Universidad del Estado de Ohio, Departamento de Filosofía, 2008, p. 328.

[55] COBO, Eugenio. "Los espectáculos teatrales de la postguerra". *Historia del Flamenco* (5 vols.). Coordinado por J. L. Navarro García y Miguel Ropero Núñez. Sevilla: ed. Tartessos, vol. III, 2005, pp. 307-311.

[56] Apéndice 1.

[57] GONZÁLEZ MARTÍN, Javier. "Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio*". Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y*

y la sitúa en la ciudad de Madrid[58]. Sea o no así, es de dominio común que en Madrid durante la mayor parte del siglo XX ha habido aficionados sedientos de flamenco clásico, creando *ethnoscapes*[59] en una sociedad con falta de libertad de asociación. Según Antonio Escribano, desde el fin de la guerra, los cabales se reunían en tabernas o colmaos de Madrid donde intercambiaban impresiones sobre la música flamenca[60]. Estas reuniones primitivas desembocarían en el concepto de peña flamenca; una sede social legalizada como tal, donde acudían aficionados y se celebraban actos en los que actuarían cantaores flamencos de primera línea. Una de las más conocidas fue la Peña madrileña Charlot, fundada en la década de los cuarenta. Toda una institución frecuentada por artistas relevantes como Enrique Morente o Pepe el de la Matrona.

En el espacio geográfico sobre el que vamos a focalizar nuestro análisis no se dieron Festivales Flamencos hasta la década de los ochenta[61], pero sí habría festivales estivales en Andalucía. El primero se celebró el 15 de mayo de 1957 en la ciudad sevillana de Utrera. Tras su primera salida procesional un Viernes Santo la Hermandad de los Gitanos de Utrera sirvió un potaje, que daría nombre al festival: Potaje Gitano[62]. En los años sucesivos fueron aumentando el número de festivales por toda Andalucía y la financiación pública posibilitó la aparición de las figuras emergentes del flamenco en ellos, dejando de lado a algunos veteranos protagonistas en los tablaos madrileños durante la década de los sesenta. Los festivales, entre otros motivos, provocaron el deterioro artístico de los cuadros que actuaban cada día en los tablaos de Madrid. Los artistas flamencos recibían en los festivales una remuneración mucho mayor que la que podían recibir por trabajar en los tablaos de la capital[63]. Fueron numerosos los pueblos andaluces en los que se celebraban festivales, pero muchos sólo tenían lugar durante el verano o las fiestas del

lusófono. Ed. Rubén Gómez Muns y Rubén Gómez Cano. Salamanca: ed. SIBE-Obra Social Caja Duero, 2008, p. 3. Vía online: https://goo.gl/pSbKHF [Consultada: 29/7/17].

[58] BLAS VEGA, José. *El flamenco en*…, Op. cit., p. 185.

[59] Siguiendo los estudios de Appadurai, Stokes, Mitchell y Bennet, hablamos de las Peñas como "ethnoscapes" porque la música flamenca, de circulación mundial, se inserta en ellas con un significado local debido a la relación entre el lugar, la música y la identidad étnica, dada a la condición étnica dada a la música flamenca desde Demófilo, basada en la experiencia cotidiana entre intérpretes y oyentes. Véase BENNET, Andy. "Music, media and urban mythscapes: a study of the "Canterbury Sound"", *Media, Culture & Society*, vol. 24, London, Thousand Oaks and New Delhi, 2002, pp. 87-100.

[60] ESCRIBANO, Antonio. *Y Madrid* se…, Op. cit., pp. 102-103.

[61] BLAS VEGA, José. *El flamenco en Madrid*…, Op. cit., p. 185.

[62] NÚÑEZ, Faustino. "Breve historia de la cultura…, Op. cit., p. 166.

[63] GARCÍA REYES, Alberto. "Mairena, Fosforito y Camarón los tres cantaores más caros de Pulpón", *ABC Sevilla*, 24/9/2014. Vía online: https://goo.gl/FxKvf6 [Consultada: 11/7/17].

pueblo en cuestión. Esto imposibilitaba que el artista flamenco pudiera vivir exclusivamente de lo trabajado en los festivales andaluces.

El sello discográfico Ducretet-Thomson sacó al mercado francés la *Antología de Cante Flamenco* en 1954. Fue grabada en Madrid, pero no sería hasta un año después cuando se pusiese a la venta en España, en este caso bajo la producción del sello Hispavox. En esta grabación sin precedentes se recogieron los cantes que cayeron en desuso durante las décadas anteriores, como las tonás, los cantes de trilla o la nana. A pesar de que no era un artículo barato (760 pesetas en 1960), se vendió extraordinariamente bien, según José Manuel Gamboa[64]. Este éxito comercial provocó que artistas flamencos consolidados como Mairena, Caracol o Marchena sacaran al mercado producciones antológicas de cante flamenco desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta. En estas grabaciones predominaban los estilos de cantes grabados años antes en la *Antología de Cante Flamenco* de Hispavox. Podemos considerar fundamental la grabación por dos motivos principales: porque fue el primer éxito discográfico de la historia del flamenco en España y porque marcó un estilo de cante que fue seguido por todos los cantaores coetáneos, entre los que se encontraba el gurú de la flamencología tradicional, Antonio Mairena.

El Concurso Nacional de Cante Jondo celebrado en Córdoba en 1956 marcó el funcionamiento de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Esta institución fue fundada en 1958 con la intención de divulgar los pocos estudios que hasta entonces existían del arte flamenco, a través de los cuales se intentaba "defender y conservar el arte flamenco y el genuino folklore de Andalucía", según sus estatutos[65]. El Concurso de Córdoba organizado por Ricardo Molina, coescritor del libro *Mundo y Formas del Cante Flamenco* (1963), y la primera edición del libro *Flamencología* (1955), escrito por González Climent, cimentaron las bases del dogmático, conservador y enciclopédico mairenismo posterior. A este concurso se acercaron los medios de comunicación y el sector discográfico rápidamente. El ganador del concurso, Fosforito, firmará con el sello Philips, mostrando al gran público una voz de barítono que no era habitual en la Ópera Flamenca.

---

[64] GAMBOA, José Manuel. *Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. Córdoba: ed. La Posada, Colección Demófilo, 2001, p. 30.
[65] BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico*…, Op. cit., pp. 170-171.

Simultáneos a los espacios anteriormente mencionados surgen los primeros tablaos en Madrid, como La Taberna Gitana, Zambra o El Corral de la Morería. En ellos se dieron una serie de circunstancias que no sucedieron en los anteriores y que enfocarían al flamenco hacia postmodernidad, según la conceptualiza el sociólogo Gerhard Steingress en relación con el flamenco[66].

El flamenco se mercantiliza desde el siglo XIX[67], pero es durante su distribución en los tablaos madrileños, cuando la recién creada flamencología crea el término distintivo con el que pontificará de forma maniquea el valor del flamenco: pureza. Desde entonces, este concepto será determinante dentro del campo cultural del flamenco hasta nuestros días. Término metafísico y acientífico que asociará la música flamenca al andalucismo, la sobriedad, el anti academicismo, la seriedad y el dolor. En la aceptación de estos dogmas va implícito el rechazo hacia el flamenco público y de masas, repudiando el flamenco interpretado en los grandes espacios, como fueron los teatros, llenos de elementos barrocos, superficiales y de voces líricas. Los puristas sólo concederán pureza al "cante gitano" realizado a puerta cerrada, siempre con el baile y la guitarra en un discreto segundo plano. Es en el ámbito íntimo de la casa calé, sin pretensiones estéticas o lúdicas, donde el cante alcanza su condición de esencia ante unos pocos privilegiados por la naturaleza[68]. Por consiguiente, deducimos que los tablaos estuvieron totalmente alejados del espacio ideado por la flamencología para "sufrir" el flamenco auténtico.

En primer lugar, entendemos al flamenco como un arte ejercido por profesionales, condición que compartimos con el musicólogo Faustino Núñez[69]. Según el sociólogo Bourdieu[70], cuanto más difícil resulte el acceso a una obra de arte por parte del gran público a nivel intelectual o económico, mayor beneficio simbólico otorga al espectador

---

[66] Según Steingress, el concepto de la postmodernidad se basa en el poder de los medios de comunicación y del mercado como fuerzas de entrelazamiento de los diferentes niveles y manifestaciones culturales. La fusión de tendencias expresivas y artísticas se convierte en la basa de una redefinición del marco cultural de las sociedades avanzadas, sus bases epistemológicas y sus principios estéticos. STEINGRESS Gerhard. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006).* Sevilla: ed. Signaturas, 2007, p. 18.

[67] CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas, etnicidad…*, Op. cit., p. 100.

[68] Véase MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: ed. Giralda, [1964], 2004., y GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. *Flamencología*. Prólogo de José María Pemán. Madrid: ed. Imprenta Sánchez Leal, 1955.

[69] NÚÑEZ, Faustino. "Curso Progresivo de Flamenco. Capítulo I: Periodización de la historia del Flamenco", Flamenco en Red. Proyecto coordinado por la Universidad de Cádiz, campus universitario de Cádiz, 17/1/13. Vía online: https://goo.gl/9Stthm [Consultada: 13/7/17].

[70] BOURDIEU, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: ed. Taurus, 2000, p. 226.

de la misma. Si bien es cierto que eran muchos los "pocos privilegiados por naturaleza"[71] que se acercaban a los tablaos madrileños, también acudieron a estos espacios un gran número de ajenos a los códigos de este arte en busca de un consumo cultural ignoto. Por lo tanto, la obtención de este favor simbólico por parte de aficionados y foráneos a los tablaos fue mucho mayor que en otros espacios coetáneos, porque era mucho más caro acceder al tablao que a otros espacios y muchas de las personas que acudían a ellos no tenían un capital cultural previo de este género musical.

Climent y Mairena entienden que el flamenco libre y desprovisto de ataduras no se halla fuera de un espacio familiar, poniendo de manifiesto la condición étnica del flamenco[72]. Sin embargo, durante la etapa de revalorización, el flamenco obtuvo en el tablao un significativo rango de autonomía gracias a una serie de relaciones sociales internas, económicas y políticas que ayudaron a determinar su independencia. Su autonomía no implica la separación del arte flamenco del mercado, ni del público, porque como nos citan Núñez o Cruces, son elementos constitutivos desde sus inicios. Pero será en el tablao de la segunda mitad del siglo XX donde el flamenco encontró una urdimbre empresarial fuerte que favoreció su desarrollo como producto autónomo.

También consideramos que el espacio del tablao dio pie al flamenco como género evolutivo. Según Francisco Aix[73], para entrar en el campo artístico del flamenco se necesita una fase de iniciación y maduración del *habitus*, donde se asimilan los códigos necesarios para que el neófito artista pueda evaluar las obras adecuadamente y la recepción de las mismas entre la audiencia iniciada. Este proceso lo comenzaban muchos de los jóvenes valores en los tablaos madrileños[74]. Muchos de ellos, crecieron dentro del llamado por Aix *subcampo de producción restringida*, es decir, fieles al flamenco tradicional. Sin embargo, la relación diaria con artistas con otros capitales culturales diferentes al obtenido en el círculo cercano, avivó a algunos de ellos a mantener una lucha de *intercampo* con los cánones implantados durante su iniciación cultural. Algunos de los jóvenes formados profesionalmente en los tablaos mantendrán posteriormente una lucha de poder frente a la postura restrictiva y dogmática establecida en aquellos años[75]. Una

[71] MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., p. 80.
[72] MARTÍ í PÉREZ, J. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: ed. Deriva, 2000, pp. 121-122.
[73] AIX GRACIA, Francisco. *Flamenco* y…, Op. cit., pp. 131-311.
[74] Artistas flamencos entrevistados personalmente como La Uchi, Toni El Pelao o Blanca del Rey no superaban la mayoría de edad cuando se iniciaron profesionalmente en los tablaos flamencos de Madrid.
[75] Tres de estos jóvenes fueron Camarón de la Isla, Enrique Morente y Juan Peña "El Lebrijano".

toma de posición marcada por los afortunados volantazos musicales, estéticos y sociales que dieron artistas privilegiados por naturaleza en el camino marcado por el mairenismo[76].

Además, las disposiciones y capacidades que conjuntan el *habitus* de estos artistas se suceden dentro de emplazamientos físicos concretos, como son los tablaos. Por lo general, eran espacios pequeños que facilitaban la atracción visceral del espectador por la representación, matizando los espectáculos con un viso singular. Nosotros, como lo ven Hudson o Cohen[77], entendemos los espacios performativos como lugares abiertos a influencias y en constante proceso de transformación. Esta conceptualización en relación con el espacio del tablao se debe a que muchos de los intérpretes, tras trabajar en otros espacios, junto a otros artistas y en otras latitudes, volvían a trabajar al tablao. Sin embargo, retornaban con nuevas experiencias musicales en sus capitales culturales, forjando en el tablao nuevas tendencias expresivas y musicales.

3.2. Política: la gran cultura isomorfa mudada a ocio

Como apunta Cruces Roldán[78], también consideramos que los intereses políticos han decidido y deciden construir en cada momento una "imagen del flamenco" y qué aspectos debían o no fomentarse.

Según la subdivisión de Tussell[79] y el libro de Nigel Townson, España políticamente vivirá importantes cambios durante los diecinueve años en los que se encuadra nuestro trabajo. Un período marcado social, política y económicamente por la política exterior franquista, a pesar del inmovilismo ideológico, y por la transformación económica del país iniciada con el Plan de Estabilización de julio de 1959[80].

---

[76] El mairenismo es un movimiento social e intelectual impulsado por Antonio Mairena en el libro *Mundo y formas del cante flamenco* (1963). Este libro impone el mairenismo como una nueva visión del flamenco construida con una serie de bases teóricas que fueron seguidas por intelectuales y aficionados, principalmente. La primera discrepancia a este movimiento desde el punto de vista bibliográfico fue *Alegato contra la pureza* (1996), escrito por José Luís Ortiz Nuevo.

[77] HUDSON, Ray. "Regions and place: music, identity and place", *Progress in Human Geography*, 30, 5, 2006, pp. 626-634. y COHEN, Sara. "Ethnography and popular music studies", *Popular Music*, 12, 1993, pp. 123-138.

[78] CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio* (2. Vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2002, vol. I, p. 168.

[79] Véase TUSELL, Javier. *La dictadura de Franco*. Madrid: ed. Alianza, 1988.

[80] TOWSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo: 1959-1975*. Madrid: ed. Siglo XXI, 2009, p. 24.

Siendo el régimen consciente del exotismo que acompañaba a la imagen de España desde el siglo XIX, en 1953 el Ministerio de Información y Turismo organizará un concurso de ideas en el que se manifestó la marca que se quería exportar de España: toros, cante, baile, flamenco, gitanos[81]. Será en 1957 cuando comenzará a exportarse de manera más ostensible la imagen tópica de España gracias al eslogan *Spain is different*. Es decir, como nos indica Eric Storm, se pasó de vender al turista un país de cultura milenaria, a exportar un país romántico y exótico con toques de modernidad nacional[82]. Para esta misión se contó con el folklore y el flamenco. El estado español fagocitó los ritos y tradiciones andaluzas, entre ellas el flamenco, provocando un efecto de sinécdoque que proporcionaba una imagen pintoresca de todo el país. El uso del flamenco como argumento nacionalista desde 1953 fue evolucionando hacia una visión del flamenco como símbolo de la diversidad regional hasta principios de los años setenta[83]. Estas medidas promovieron una imagen estereotipada del flamenco como símbolo de lo español, efigie que se mantuvo en el imaginario colectivo durante décadas. Siguiendo los conceptos teorizados por Benedict Anderson sobre las comunidades imbricadas, Sebastián Balfour y Alejandro Quiroga establecen semejanzas entre las comunidades europeas y la España gobernada por el franquismo; las dos partes buscaban crear una "comunidad imaginada" a través de la cultura[84].

La política centralista durante el franquismo hizo que Madrid fuera la capital administrativa, organizativa y económica del país y, por consiguiente, era una ciudad donde se podía acceder a un conjunto de elementos logísticos que posibilitaron la apertura de espacios performativos como los tablaos flamencos, desde donde exportar la imagen deseada del flamenco a nivel nacional e internacional. El flamenco interpretado en los tablaos madrileños fue un vehículo idóneo para llevar la imagen de España desde la tradición hacia la modernidad, dentro del marco de un Estado Nacional, con la que se buscaba fundamentalmente un “recurso”[85] diferenciador e integrador en el mercado y que

[81] STORM, Eric. “Una España más española: el turismo”. *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñes Seixas (eds.), Barcelona: ed. RBA Libros, 2013, p. 543.
[82] STORM, Eric. “Una España más española…, Op. cit., p. 542.
[83] Esta evolución hacia el regionalismo la podemos observar en dos carteles publicitarios del tablao los Canasteros. Apéndice 2.
[84] ROCKMORE, Ryan. “Dancing The Ideal…, Op. cit., p. 236.
[85] El profesor estadounidense George Yúdice especialista en estudios culturales, argumenta que la utilización de la cultura como elemento de cohesión nacional se sigue dando en el siglo XXI. YÚDICE, George. *El recurso de la cultura; uso de la cultura en la era global*. Barcelona: ed. Gedisa, 2002, pp. 87-105.

a su vez sirviera como medio de cohesión social y política de la nación[86]. Prueba de ello fue la contratación de los artistas que actuaban diariamente en el tablao flamenco Zambra para la Feria Mundial de Nueva York de 1964 como representantes del país[87].

Este conjunto de medidas políticas detonó la emigración por parte de los diversos artistas flamencos de la época, muchos de ellos andaluces, a Madrid en busca del trabajo diario que proveían los tablaos de la capital. No hay que obviar medidas impuestas por el franquismo que impedían los cantes flamencos en tabernas o bares andaluces[88] y otras medidas aplicadas en Madrid sobre la prohibición de "cantar desacompasado"[89], restricciones que cambiaron el modus operandi de los artistas flamencos para ganar numerario.

La política interna del tablao tenía unos roles bastante bien definidos. El propietario tipo[90] de un tablao madrileño en los años sesenta, con las excepciones de Pastora Imperio en el caso del tablao El Duende y de Manolo Caracol con el tablao los Canasteros, era un empresario que animado por un negocio de moda que estaba suministrando dividendos a los vanguardistas Zambra y El Corral de la Morería, erigían una sala de fiesta con el flamenco como protagonista musical.

La mayoría de estos regentes tenían "asesores artísticos"[91] que les recomendaban artistas que podían funcionar dentro del cuadro o como atracción. En algunos casos los encargados de sugerir a los músicos y bailaoras a contratar eran las figuras más

[86] ALONSO, Celsa. "Símbolos y estereotipos nacionales: en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación". *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. [Colección Música Hispana Texto. Estudios], dirigido por Emilio Casares, Madrid: ed. ICCMU, 2010, pp. 209-231.

[87] NOVILLO CRUZ, José María (com.). *Zambra. Tablao Flamenco.* Fotografías de Francisco Gómez y Francisco Ontañón. Madrid: ed. Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, 1964.

[88] Véase GILMORE, David D."The Role of the Bar in Andalusian Rural Society: Observations on Political Culture under Franco", *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, nº 3, Autumn, 1985, pp. 263-277.

[89] MEDIALDEA, Sara. "Prohibido blasfemar y cantar mal", *ABC* Madrid, 21/09/12. Vía online: https://goo.gl/mwVqDv [Consultada: 12/7/17].

[90] La vinculación con el régimen por parte de los empresarios no se puede obviar. Hemos encontrado evidencias sobre la vinculación, por lo menos ideológica, de algunos de los dueños de los tablaos más importantes de Madrid durante los años sesenta. Manolo Caracol, Felipe García, Antolín Alonso Casares o Pastora Imperio. También era habitual que allí acudieran altos cargos del gobierno, como el Ministro de Vivienda, el cual le regaló un piso al cantaor Chato de la Isla. No se ha hallado en el fondo del Ministerio de Información y Turismo custodiado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares certeza alguna sobre espectáculos censurados en los tablaos flamencos de Madrid entre 1954 y 1975. Para ver dichos indicios véase Apéndice 3.

[91] Destacamos la figura de Antonio Fernández, descubridor en los tablaos madrileños de intérpretes como Rancapino, Camarón de la Isla o las Grecas a finales de los sesenta y principio de los setenta. GRIMALDO, Alfredo. *Historia social*…, Op. cit., p. 14.

representativas del propio cuadro del tablao. Destacamos el caso de Rosa Durán[92] en Zambra, primera figura del cuadro principal y ante la que los artistas no profesionales que querían acceder a trabajar en el cuadro hacían una especie de audición. Ésta, si le gustaba, se lo indicaba a Casares, dueño del tablao, que era el que tenía la última palabra al respecto. Así nos lo contó Toni El Pelao, bailaor del cuadro chico de Zambra desde los 15 años:

> Yo entré al cuadro por Rosa Durán, que fue pareja artística mucho años antes de Zambra, con mi tío Faíco. Entonces yo fui a Zambra y me presenté ante ella como el sobrino de Faíco. Ella me conocía de pequeño, pero no bailando. Era la única que conocía allí y, además, era la única que me podía contratar. Ella me preguntó qué sabía hacer y le dije que la farruca. Entonces organizó un encuentro con Casares para que me viera bailar. Al día siguiente fui, me tocó a la guitarra Andrés Heredia, que era el guitarrista más joven de la casa. En la audición estuvieron Rosa Durán y Casares, el dueño del local. Hice un zapateado y Rosa me dijo "Pelao, ¿puedes hacer el final con un poquito de zapateao, para ser un poquito más espectacular?". Me lo preparé en tres o cuatro días. Al cuarto o quinto día fui, le dije que lo tenía preparado y Rosa me dijo que fuera al día siguiente, sobre las ocho. A esa hora lo miramos, junto a Triguitos y Andrés Heredia, y esa misma noche actué. Así comencé bailando en Zambra[93].

Una vez que el tablao tuvo un mayor recorrido, los empresarios fueron conociendo mejor a los artistas y el arte que representaban. En ciertas ocasiones, indicaban qué tipo de interpretaciones debían llevar a cabo. Caso concreto es el de la noche en que Carmen Amaya visitó Torres Bermejas y Don Felipe García, dueño del tablao, obligó a Toni el Pelao a bailar por alegrías:

> Estábamos contratados: Güito, mi padre y yo. Don Felipe nos dijo: Güito haz la soleá, Juan, usted la farruca y tú Toni, la alegría. Yo no sabía bailar bien por alegría y encima tenía que hacer el zapateao delante de la diosa del baile por alegrías (Carmen Amaya). Yo le pedí a Don Felipe no bailarla por respeto hacia ella. Él me contestó: la bailas o estás en la calle. Entonces fui al palco, le pedí disculpas y después la bailé. Carmen, después de verme, me dijo textualmente: "Así se baila, despacito y a compás, no como una máquina de tracatrá"[94].

---

[92] La bailaora jerezana fue recomendada por José Carlos Luna, el primer asesor artístico de Casares en Zambra. GAMBOA, José Manuel. *Perico el del Lunar*…, Op. cit., pp. 196-198. No fue el único caso de una mujer como directora, también destacamos esta labor de la bailaora Quica en el Arco de Cuchilleros. NAVARRO, José Luís y PABLO, Eulalia. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: ed. Almuzara, 2005, p. 137.

[93] Datos aportados personalmente por Toni el Pelao el 26/7/17. Fue bailaor del cuadro chico de Zambra desde finales de los cincuenta hasta 1965. Posteriormente también trabajó en otros tablaos, como el de Torres Bermejas o El Corral de la Morería.

[94] Datos aportados personalmente por Toni el Pelao el 26/7/17.

Situación semejante ocurría con Casares en Zambra a finales de los cincuenta[95]. Imposiciones que contrastan con la situación que le contó Mario Maya a José María Velázquez-Gaztelu sobre su primera actuación como integrante del Trío Madrid en el tablao de Torres Bermejas, conformado por Carmen Mora, Güito y el propio Maya. Hasta la disolución del trío en 1972, estuvieron actuando en otros tablaos como Los Canasteros o Café de Chinitas:

> El dueño de Torres Bermejas no sabía de flamenco, sólo era valiente en los negocios. En cierta ocasión le dije que estaba aburrido de bailar lo mismo y que me marchaba. Él insistió en que me quedara y acepté, pero con la condición de cambiar el espectáculo. Él aceptó, pero con la condición de llenar el local, sino me tenía que ir a la calle. Ése era el requisito[96].

El Corral de la Morería fue pionero al titularse como "Restaurante con espectáculo" desde sus inicios[97]. La inclusión en estos espacios de gastronomía notable como complemento a la música transformó la concepción del tablao, influyendo de forma perentoria en todos los condicionantes del mismo. A pesar de esta realidad irrefutable, los empresarios del tablao Las Brujas, Francisco Diéguez y Luis, y artistas-empresarios como Manolo Caracol o Pastora Imperio, le dieron especial importancia al aparato artístico del local, incluso en algunas ocasiones actuaban como *scouting* en otros tablaos andaluces en busca de nuevos talentos o bellezas femeninas evidentes[98].

Como nos cita Francisco Diéguez en su libro[99], la mayor parte de los dueños tuvieron predilección por contratar a bailaoras, en ocasiones con poco talento artístico, pero con una belleza física destacada. Esta exigencia nos la confirmó la bailaora Uchi:

> Comencé en el tablao de Las Cuevas de Nemesio. Mis compañeras y yo íbamos a los dueños y preguntábamos si les hacía falta alguien. Enseguida me cogieron. Aunque bailaras mal, si eras joven y mona, enseguida te cogían. Yo era una bailaora más, muy corriente. Pero ya sabes, cuando hay una mujer guapa en un tablao […][100].

Para concluir, el tablao fue utilizado por sus administradores como escaparates del *typical spanish* y el *Spain is different* que era publicitado por el Ministerio de Información

---

[95] GAMBOA, José Manuel. *Perico el del Lunar*…, Op. cit., p. 17

[96] NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO, Eulalia. *El baile flamenco. Una*…, Op. cit., p. 47.

[97] Datos aportados personalmente por Blanca del Rey, bailaora, mujer del fundador del Corral de la Morería y actual directora artística del tablao el 30/5/17.

[98] Apéndice 4.

[99] DIÉGUEZ, Francisco. *Historia de un tablao: Las Brujas. Sus gentes, sus artistas y su época*. Cádiz: ed. Absalon, 2008, p. 68.

[100] Datos aportados personales por Uchi el 12/6/17. Fue bailaora durante los años sesenta y setenta en los tablaos madrileños de Las Cuevas de Nemesio, Las Brujas, Torres Bermejas, Cuevas de Nerja, Corral de la Morería y el Duende.

y Turismo desde los años cincuenta. En el tablao se usaron dos de los elementos distintivos del país y sin fecha de caducidad: la gastronomía autóctona de lujo y el flamenco. Simbiosis redonda para alcanzar un rendimiento económico inmediato y continuado. Consideramos que la política con la que se rigieron los dueños de los tablaos coincide con la teoría que nos expuso personalmente el investigador y bailaor Fernando López Rodríguez. López Rodríguez trabaja el tablao a través de dos dispositivos que sacian al cliente y son éstos los que transforman esa experiencia en un beneficio económico inmediato: el placer y el deseo. El placer es un dispositivo activado mediante el paladar, no sólo a través de la comida, sino también mediante la bebida alcohólica, la cual conlleva a que la visita al tablao no fuera una experiencia neutra. El mecanismo del deseo es activado mediante la mujer como objeto sensual privilegiado[101]. Esto provoca que más allá del interés artístico, el tablao funcionase muy bien desde el punto de vista económico, aspecto como hemos indicado anteriormente, de mayor relevancia para estos empresarios.

3.3. Economía: el oro del becerro

Como Antonio Burgos, muchos consideraban a los artistas de los tablaos como meros "jornaleros del flamenco" o como obreros del arte porque recibían un salario constante por ofrecer un flamenco adulterado y de ritmo alegre, para un público sin exigencias[102]. Como hemos indicado anteriormente, el flamenco fue un eficaz recurso económico utilizado por los gerentes de los tablaos y por el régimen. Sin embargo, el ser un producto cultural estuvo unido a su propia condición mercantil, como nos indica Cruces Roldán[103]. Desde el punto de vista económico, el salario fijo de los artistas fue una de las grandes novedades aportadas por el tablao. Para economistas como Margarita Villar Rodríguez[104], el salario constituye, no sólo la fuente de ingresos de la mayor parte de la población española durante el franquismo, sino que constituyó una pieza fundamental de la base sobre la que se construyeron las estructuras sociales, se distribuyó el valor económico

[101] Datos aportados personalmente por Fernando López Rodríguez el 23/6/17.
[102] BURGOS, Antonio. "Los jornaleros del Flamenco", *Triunfo*, nº 506, 1972, pp. 23-25.
[103] CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo* (2 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2003, vol. II, pp. 249-250.
[104] VILLAR RODRÍGUEZ, Margarita. *Los salarios del miedo. Mercado de trabajo y crecimiento económico durante el franquismo*. Madrid: ed. Fundación 10 de Marzo, 2009, p. 33.

creado y se transmitió el reconocimiento colectivo. Todo ello puede explorarse a la situación de los artistas flamencos en los tablaos.

Este reconocimiento laboral y colectivo podemos demostrarlo gracias al contrato firmado entre Rosa Durán y el dueño del tablao Zambra Antolín Alonso Casares en el año 1955[105], situado entre los documentos del Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera. Este contrato nos aporta datos fundamentales para conocer la situación laboral que pudieron tener durante los años cincuenta los primeros artistas flamencos en los tablaos madrileños. En dicho documento, se cita la profesión de "bailadora", que actuaría en un espectáculo flamenco, durante un año completo y que le aseguraba 82,00 pesetas diarias[106]. En él no sólo se le asegura una plaza dentro del cuadro, sino que impedía a la artista trabajar en otros espacios, tal y como nos confirmó personalmente el guitarrista Paco Cepero[107].

Hay que recordar que Rosa Durán era la figura más representativa del cuadro de Zambra. El espectáculo que se celebraba en el tablao madrileño se organizaba de la siguiente manera: primero actuaba el cuadro chico una hora y media, luego una hora de actuación por parte de Rosa Durán y en último lugar, otra hora y media de actuación por parte del cuadro grande[108]. Por lo tanto, podríamos hablar del sueldo más alto de todo el cuadro. Los sueldos de los artistas irán *in crescendo* hasta llegar la imposibilidad económica por parte de los dueños de mantener un cuadro con primeras figuras, como nos aseguraba Maíto[109].

El guitarrista Paco Cepero nos aseguraba que al final de los sesenta él era el guitarrista que más cobraba entre todos los activos en los tablaos madrileños, ganando 2500 pesetas diarias en Torres Bermejas. Bien es cierto, que su función iba más allá del toque, él era el jefe del cuadro y también realizaba los jaleos en muchas ocasiones. Estas dos responsabilidades fueron determinantes para su cotización al alza en dicho espacio, según

[105] Apéndice 5.
[106] Hasta la aparición del Artículo 36 de la Ordenanza de Trabajo del 28 de julio de 1972 no se establece la obligatoriedad de un día de descanso en salas de fiestas y tablaos. B.O.E, nº 194, 28/8/72, p. 14892. Vía online: https://goo.gl/2RzxqB [Consultada: 12/7/17].
[107] Datos aportados personalmente por Paco Cepero, guitarrista y compositor que trabajó desde 1963 más de dieciocho años en los tablaos madrileños, el 15/5/17.
[108] Datos aportados personalmente por Toni el Pelao, bailaor y miembro del cuadro chico a finales de los cincuenta, cobrando 50 pesetas diarias, el 26/7/17.
[109] Datos aportados por José Manuel Madrigal, alias "Maíto", fue copropietario y director artístico del tablao madrileño Villa Rosa en los años ochenta.

el guitarrista jerezano. Algo que no realizaban guitarristas afamados como Serranito[110] en El Corral de la Morería o Manolo Sanlúcar en Las Brujas, que no pasaban de las 500 pesetas por noche, según Cepero.

A finales de los sesenta, comenzaron a actuar como atracción cantaores en solitario. En muchas ocasiones comenzaban actuando en el cuadro y posteriormente actuaban sólo con el acompañamiento de un guitarrista. Fue en ese momento cuando el cante comenzó a tomar un protagonismo claro en las actuaciones diarias en los tablaos y esto se tradujo en una remuneración cada vez más elevada entre los cantaores y cantaoras más reconocidos y admirados por los aficionados. Según el productor discográfico Ricardo Pachón[111], Camarón de la Isla cobró 2000 pesetas diarias en Torres Bermejas en esas fechas, por lo tanto, uno de los sueldos más altos entre sus colegas de profesión. Uchi, Toni el Pelao y Paco Cepero coinciden en que la gran atracción de los tablaos fue Camarón de la Isla. Según el bailaor, el único flamenco que en esos años conseguía llenar el tablao sólo con su nombre. Por lo tanto, su sueldo debió ser, sino el más alto, entre los más excelsos.

Las bailaoras eran indispensables para el espectáculo y esto se refleja en sus salarios. Uchi empezó cobrando 175 pesetas diarias en las Cuevas de Nemesio en 1962 y, según Carmen Pulpón, la bailaora sevillana Carmen Montiel cobraba unas 160 pesetas diarias del tablao Los Canasteros en el mismo año, cuadriplicando el salario mínimo de 1800 pesetas mensuales establecido por el SMI (Salario mínimo interprofesional)[112]. Asimismo, también superarían con creces el coste de vida medio durante aquellos años, que era según el CSCCIN (Consejo Superior de Cámara, de Comercio, de Industria y Navegación de España) de 1414 pesetas mensuales[113]. Por entonces, ninguna de las dos bailaoras eran figuras de los tablaos, simplemente formaban parte del cuadro junto a otras compañeras y compañeros. Este salario base podía incrementarse si a las bailaoras les interesaba participar en alguna fiesta después de su participación en el tablao, como nos contó la propia Uchi:

---

[110] Según Blas Vega y Ríos Ruíz, el guitarrista realizó a principio de los setenta la función de "Director Artístico del Café de Chinitas". BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico*…, Op. cit., p. 695.

[111] CÁTEDRA, Luis (dir.). "La garganta de Dios". *Camarón Revolution.* Programa Documental. España: Canal Sur TV, emitido el 2/7/17.

[112] PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla: Aprendizaje*…, Op. cit., p. 435.

[113] VILLAR RODRÍGUEZ, Margarita. *Los salarios*…, Op. cit., p. 203.

> A ti te decía el compañero que organizaba la fiesta, que se llevaba la mitad de la misma, "mira te voy a dar tanto", sin contrato ni nada. Las fiestas se organizaban así. Si nos interesa íbamos, sino, no. En muchas ocasiones las fiestas se seguían en las ventas[114].

La remuneración recibida por los artistas en los tablaos madrileños irá aumentando con el paso de los años. Por supuesto, este hecho no sólo fue debido a las ovaciones recibidas por los artistas en los escenarios de los tablaos, sino por la salida profesional de muchos de ellos por Europa y América. Según Paco Cepero, en las *troupes* que hizo a mediados de los sesenta en el extranjero junto a otros flamencos como El Güito, La Tati o El Lebrijano, no se cobraba más que en el tablao ni todo lo contrario, eran sueldos similares. En esas expediciones no se hacían interpretaciones diferentes a las realizadas en los tablaos. De un mayor enriquecimiento artístico y económico para los artistas de los tablaos era ser contratados por otros artistas como Antonio Gades, La Singla o la Chunga para formar parte de sus compañías o sus espectáculos. Estos contratos les hicieron salir del circuito de los tablaos durante algunos años, como fue el caso de Toni el Pelao o Paco Cepero. Estas situaciones aumentaban el caché del artista y les posibilitaba la obtención de una mejora económica en sus futuros contratos con los tablaos.

Según nos ratificaba Cepero, se hacían contratos, pero sin la validez legal necesaria para asegurar la cotización del artista en estos recintos[115]. Ciertamente no eran muchos los tablaos madrileños que realizaban contratos legales a los intérpretes[116]. Algo que sí ocurría en el caso del tablao Zambra.

A menudo el contratado era avisado el mismo día para actuar en el tablao. Aun así, como los artistas cobraban al día y si no cobraban no volvían al día siguiente, como indica Francisco Diéguez, ellos siempre recaudaban cada día el sueldo fijado con el dueño del tablao[117]. La falta de regularización contractual de la mayoría de los artistas en los tablaos, con excepciones como la mencionada anteriormente, indujo a que varios de los músicos más significativos en los tablaos madrileños acabaran en pésimas condiciones económicas[118].

---

[114] Datos aportados personales por Uchi el 12/6/17.

[115] "Tras 18 años en los tablaos, cuando fui a comprobar mi situación laboral me dijeron que no había cotizado nada durante esos años". Datos aportados por Paco Cepero el 3/7/17.

[116] Pericón de Cádiz y Perico el del Lunar fueron los primeros artistas flamencos que tuvieron una paga del Estado, todo gracias a su trabajo en el Tablao Zambra y la seriedad contractual de Alonso Casares. Conferencia de José Manuel Gamboa: "Flamencomatón…, Op. cit.

[117] DIÉGUEZ, Francisco. *Historia de un tablao*…, Op. cit., p. 69.

[118] El Gallina, Juan Varea o el Bambino son algunos ejemplos. GRIMALDO, Alfredo. "El Madrid de los Tablaos" …, Op. cit., 175-207.

No hemos hallado grandes diferencias económicas entre mujeres y hombres por cuestiones de género, como sí ocurría en el sector industrial y agrícola a principios de la década de los sesenta[119]. La mujer fue parte imprescindible en la performance y en muchas ocasiones, la gran atracción de la misma, como fue el caso mencionado de Rosa Durán, o los posteriores de La Paquera de Jerez[120] en el cante o Lucero Tena en el baile[121]. Las mujeres también podían ser invitadas a la fiesta posterior, si les interesaba a las artistas, como nos relató Uchi[122].

Acudir al tablao era una opción cara. Sin embargo, en los primeros tablaos no se pagaba exclusivamente por ver el espectáculo como ocurre en la actualidad, sino que el espectador pagaba una consumición de unos veinticinco o treinta duros[123] aproximadamente y a su vez podía disfrutarlo.

Los organizadores de la exposición "Patrimonio Flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE"[124] consideran al tablao un espacio basado en los pretéritos cafés cantantes de finales del siglo XIX y principios del XX. Desde el punto de vista económico, en sendos espacios se albergaron espectáculos caros[125] para el espectador y ambos les aportaron un beneficio económico a los artistas que los convertiría en flamencos profesionales. Aunque encontramos dos diferencias fundamentales entre ambos espacios performativos en cuanto a sus condiciones económicas. En primer lugar, según Pepe de la Matrona, las condiciones laborales fueron bastante peores en los cafés cantantes y su seguridad profesional fue más inestable. En segundo lugar, en los cafés cantantes no se ofrecían espectáculos de flamenco en exclusiva; el flamenco era un complemento más a la diversidad musical y artísticas que en ellos se ofrecía[126]. Por lo tanto, el trabajo era mucho menor para los flamencos en los cafés cantantes. Algo que también ocurrió en los colmaos madrileños durante la década de los cuarenta. Centro

---

[119] VILLAR RODRÍGUEZ, Margarita. *Los salarios*…, Op. cit.

[120] "En Madrid me daban a mí 1000 pesetas diarias en el año 1961". CURAO, Manuel (presentador). *Noche Flamenca*. Programa serial. España: Canal Sur TV, nº 15, emitido el 20/09/96.

[121] NEVILLE, Edgar. "Cafés de Cante. El corral de la morería", *Sábado Gráfico*, 13/3/65, s. pp.

[122] Datos aportados personales por Uchi, bailaora y profesora, el 12/6/17.

[123] MURILLO, Camilo. "Una apología del *Tablao"*, *ABC Sevilla*, 30/4/71, pp. 17-23.

[124] CALZADO, David y SÁNCHEZ, Teo. "La oscura raíz…, Op. cit., p. 167.

[125] DIABLO COJUELO [seudónimo]. *Guía del Placer en Madrid*. Madrid: ed. Librería Valero Díaz, Imprenta Aduana nº 25, 1902, pp. 68-69.

[126] A principios de siglo XX Matrona cobraba en el Café Naranjos unas 17 pesetas diarias, pero durante el verano se le rebajaba el sueldo a la mitad. BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: ed. Guillermo Blázquez, 2006, p. 63.

neurálgico del arte flamenco tradicional durante la postguerra fue el Villa Rosa[127]. En él los artistas no se aseguraban un sueldo diario y además sólo trabajaban los cuatro o cinco artistas más cotizados entre los señoritos, según Juanito Valderrama[128], asiduo al colmao durante aquella década.

Antonio Mairena y Anselmo Climent, los padres de la flamencología reaccionaria, citan en sus escritos de los años cincuenta y sesenta el tipo de auditorio, espacio y ambiente en el que debe darse una actuación flamenca auténtica. Los tablaos madrileños intentaron acercarse lo máximo posible, de manera indirecta o directa, al espacio ideal descrito por ambos autores. Espacios pequeños en los que no cupiesen grandes multitudes, en los que la animación pudiera ser constante por parte del público y con una decoración con reminiscencia andaluza, ejemplo claro el de Torres Bermejas. Espacios que se diferenciasen de los "desorbitantes" teatros y cafés cantantes precedentes[129]. Todo ello sazonado con el propio arte flamenco, intentaba transmitir una expresión flamenca lo más voluptuosa posible al espectador del tablao, culminando así la necesidad del asistente de ver un espectáculo flamenco según las performances arquetípicas marcadas y promovidas por parte de las instituciones y la flamencología.

Assumpta Sabuco y Cristina Cruces[130], utilizando conceptos marxistas, explican que en el proceso de difusión del flamenco podemos diferenciar dos valores de la expresión flamenca. Uno de ellos es el *valor de uso*, que tiene como objetivo satisfacer la necesidad social, como la interacción o la expresividad. Este valor no puede intercambiarse monetariamente según las investigadoras. El otro concepto sería el *valor de cambio*, mediante el cual el flamenco se consume como un producto accesible a la ley de intercambio de bienes propio del mercado capitalista. Sin embargo, en el tablao se utiliza el *valor de uso* como elemento intercambiable económicamente. A través de la publicidad[131], podemos observar cómo se vendían los espectáculos como una experiencia única, que permitía una interacción cercana con el flamenco. El *valor de uso* creado en el tablao es satisfecho por los espectadores sedientos de tipismo andaluz a cambio de dinero.

---

[127] Véase MARTIN BALLESTER, Carlos *et álii*. *Don Antonio Chacón*. Madrid: ed. Carlos Martín Ballester, 2016.

[128] BURGOS, Antonio. *Juanito Valderrama. Mi querida España*. Madrid: ed. La Esfera de los Libros, 2004, p. 199.

[129] Término usado por Antonio Mairena y Ricardo Molina en referencia a esos espacios. MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., pp. 145-150.

[130] CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas, etnicidad*…, Op. cit., p. 99.

[131] S.A. "Manolo Caracol, anfitrión del primer "Colmao Andaluz" de Madrid*", ABC Madrid*, 23/5/67, p. 25.

En la "edad de oro del capitalismo español"[132] todo tiene un valor en el mercado, como citaría Marx[133]. Puesto que, al igual que Timothy Mitchell[134], concebimos al flamenco como una música de estilo y cuya interpretación en la escena musical está estrechamente ligada a un modo de vida dado, afirmamos que la ejecución varió de acuerdo con el cambiante modo de vida de sus intérpretes. El *valor de cambio* otorgado por los administradores del tablao al arte flamenco provocó una estabilidad económica en los artistas, influyendo de forma decisiva en el tipo de interacción con sus semejantes y en la expresividad misma de su música, creando de esa manera nuevos códigos sociales en el *habitus* de los flamencos, tanto dentro como fuera del tablao.

3.4. Audiencia: entre el elitismo y la divulgación

Como Miguel Ángel Marín[135], entendemos para que una performance funcione correctamente tienen que coincidir tres agentes elementales: el programador, que debe tener una labor más allá de la administrativa y presupuestaria, el intérprete y el público.

Según Blas Vega, uno de los éxitos de los tablaos fue el acercamiento a un público nuevo y admirador de un flamenco mucho más definido que el albergado por los teatros en años anteriores[136]. Al llegar a un público amplio y desde diferentes locales concretos, nos encontramos ante la dificultad de marcar con exactitud un patrón sobre el público que acudió a los tablaos madrileños durante este período cronológico. Gracias a los datos aportados por investigadores como Carmen Pulpón, José Manuel Gamboa o Cristina Cruces y el trabajo etnográfico consumado, podemos afirmar que el público de los tablaos fue de gran diversidad étnica, nacional y social.

Como indicamos en el apartado anterior, no era un espacio de ocio asequible desde el punto de vista económico. Debido a este factor, no consideramos que a ellos asistiesen miembros de los estratos más bajos de la sociedad. Por lo tanto, podemos establecer cierto canon social, el asistente probablemente fuera de clase media-alta.

---

[132] VILLAR RODRÍGUEZ, Margarita. *Los salarios*…, Op. cit., p. 30.
[133] MARX, Karl. "La Mercancía". *El proceso de Producción del Capital (I). El capital*. Introducción y selección de Francisco Fernández Cabrillo. Barcelona: ed. Orbir, 1984, p. 41. Vía online: https://goo.gl/Ly1ap8 [Consultada: 30/8/17].
[134] MITCHELL, Timothy. *Flamenco Deep song*. Yale: ed. Yale University Press, 1994, p. 26.
[135] MARÍN, Miguel Ángel. "Tendencias y desafíos de la programación musical", *BROCAR*, 37, 2013, pp. 87-104.
[136] BLAS VEGA, José. s.t., *Diario Ya*, 11/5/86, s.pp. Vía BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario*…, Op. cit., p. 720.

Por consiguiente, no podemos clasificar a la audiencia de los tablaos madrileños como una masa homogénea, en la que el flamenco provocase la misma reacción en cada uno de los oyentes. En textos periodísticos de la época tratada siempre se menciona a la clientela extranjera como usual entre el público de los tablaos madrileños[137]. La teoría subcultural[138], que vincula el gusto y la elección de la música a un conjunto de valores generados culturalmente, nos ayuda a entender que la publicidad interna y externa que se le dio al tablao durante el período analizado influyó decisivamente en que el público fuera mayoritariamente turista. Basándonos en las políticas ejercidas, consideramos que los dueños de los tablaos entendían al público como una multitud uniforme, donde predominaría en su imaginación un oyente emocional, siguiendo el discurso Adorniano[139].

López Rodríguez, considera que el espectáculo se piensa para un cliente tipo que podríamos identificar como un hombre blanco, heterosexual y de clase media-alta[140]. Sin embargo, gracias a una serie de fotografías de los años cincuenta, sesenta y setenta respectivamente, comprobamos que también acudieron un importante número de mujeres a los tablaos.

[137] CASTILLO-PUCHE, J.L. "Madrid, Cátedra…, Op. cit., pp. 36-53., NEVILLE, Edgar. "Cafés de…, Op. cit., s. pp.

[138] Véase HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britian*. London and New York: ed. Routledge, [1975], 1991.

[139] ADORNO, Th. W. "Tipos de comportamiento musical". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra Completa, 14*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: ed. Akal, 2004, pp. 177-198.

[140] Datos aportados personalmente por Fernando López Rodríguez el 23/6/17.

Ilustración 2: Público del tablao El Corral de la Morería, Madrid, 1959. Fuente: S.A. *Corral de la Morería. Tablao Flamenco*. Madrid: ed. Corral de la Morería, 1959, contraportada.

Ilustración 3: Fotografía del escenario del tablao las Brujas, Madrid, años sesenta. Fuente: PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla*…, Op. cit., p. 428.

Ilustración 4: Fotografía del escenario y algunos miembros del público en el tablao Torres Bermejas, Madrid, finales de los sesenta o principios de los setenta. Fuente: PÉREZ MERINERO, David. Blog "Papeles Flamencos". Dirección: https://goo.gl/Danw2e [Consultada: 20/7/17].

Además del semejante número de mujeres y hombres, también podemos observar que unas y otros estaban armónicamente vestidos. Otro asunto que sale a colación de estas fotografías es la ausencia de público joven. La juventud no era un cliente habitual en los tablaos madrileños[141]. No exclusivamente por los altos precios, sino por la preferencia musical de este sector de la población española desde finales de los cincuenta por las diferentes tendencias pop que provenían de EEUU, Francia o Gran Bretaña[142]. Una recepción provenida desde los medios de comunicación, que según Paloma Otaola, favorecieron el progreso de la sociedad española hacia unas libertades propias de una sociedad de consumo, advirtiendo éste como un desarrollo paralelo al inmovilismo político de entonces[143]. Como cita Catalina León, tras la llegada de estos fenómenos musicales a la península, el flamenco dejó de ser un fenómeno de masas durante los años cincuenta, sesenta y principio de los setenta[144].

[141] Según las aportaciones de los diferentes artistas entrevistados.

[142] BETHENCOURT LLOBET, Francisco Javier. *Rethinking tradition: towards an ethnomusicology of contemporary flamenco guitar*. Ph.D. Supervisor: Dr. Nanette De Jong / Dr. Ian Biddle. Newcastle: Newcastle University, School of Arts and Cultures, 2011, p. 7.

[143] Véase OTAOLA, Paloma. "La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60", *ILCEA*, 16, 4/7/2012, pp. 1-15. Vía online: https://goo.gl/mN28G4 [Consultada: 13/7/17].

[144] LEÓN BENITEZ, Catalina. *Manolo Caracol. Cante y* Pasión. Córdoba: ed. Almuzara, 2008, p. 5.

Como hemos citado anteriormente, el toreo fue otro espectáculo utilizado por el franquismo como instrumento de propaganda nacionalista hacia el exterior[145]. Significativos practicantes de la tauromaquia estuvieron estrechamente vinculados con el espacio del tablao, como nos dejan constancias las fotografías de la época y los testimonios de la bailaora Matilde Coral o el cantaor Pepe de la Matrona[146].

Entre el público novel de los tablaos se encontraban artistas flamencos de otros tablaos de Madrid, que visitaban a otros colegas y a su misma vez, su asistencia podría facilitar un acercamiento a los dueños de otros tablaos.

Como Faustino Núñez[147] y Eve Brenel, consideramos que el cante, como la guitarra y el baile, se puede aprender. Según Brenel[148], ser cantaor profesional es consecuencia de ser un oyente experto, siguiendo la clasificación Adorniana, y para ello debe introducirse en la cultura flamenca y, de esa manera, conocer su idiosincrasia. Para socializarse, aprender y profesionalizarse, el cantaor tiene tres vías principales: el estudio de discos, los contextos "privados" y el escenario. A medida que va avanzando la segunda mitad del siglo XX, los cantaores y los guitarristas, profesionales y principiantes, tendrán más grabaciones sonoras de las que aprender. La teoría de Tomás Marco acerca del registro sonoro y su influencia en los conciertos puede extrapolarse a nuestro caso[149]. Desde la salida al mercado en España de la *Antología de Cante Flamenco* en 1955, las grabaciones sonoras de música flamenca fueron cada vez más numerosas, sobre todo a partir de la aparición del microsurco en 1957. Según Silvia Calado, durante los años sesenta las compañías grababan flamenco porque era económico, muy prestigioso y lo único que podía aportar España al extranjero. Gracias a un público fiel, las ventas eran pocas, pero fijas y ya con la aparición del estéreo a principios de los setenta, La Paquera de Jerez o

---

[145] Incluimos y destacamos este sector del público porque el mundo del toreo tiene una larga relación e influencia en la música y la tradición flamenca. Prueba de ello es la inclusión de este conjunto en el libro de Climent, dándole un papel relevante dentro del arte flamenco. Actualmente se siguen interpretando coplas populares para diferentes palos del flamenco en las que se menciona al mundo de la lidia o a sus protagonistas.

[146] CORAL, Matilde, ÁLVAREZ CABALLERO, A., y VALDÉS, Juan. *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral. Una vida de arte y magisterio*. Madrid: ed. Alianza Editorial, Fundación Teatro Villamarta y con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco, 2003, p. 6. ORTIZ NUEVO, José Luis. *Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: ed. Demófilo, 1975, p. 318.

[147] NÚÑEZ, Faustino y CARRASCO, Diego. "Diego Carrasco presentado y entrevistado por Faustino Núñez", *Presencias Flamencas en la Universidad de Cádiz*. Conferencia organizada por Universidad de Cádiz con la colaboración del Instituto Andaluz de Flamenco, campus de Jerez de la Frontera, 28/4/11. Vía online: https://goo.gl/zeoQeA [Consultada: 13/7/17].

[148] BRENEL, Eve. "Hacerse cantaor: un proceso de…, Op. cit., pp. 59-69.

[149] MARCO, Tomás. "Grabación musical y estructuras de la escucha", *Revista Internacional Música oral del Sur. Enfoques musicales y periodísticos del flamenco*, nº 7, 2006, pp. 9-16.

Pepe Marchena alcanzaron las cincuenta mil copias en un año[150]. Gracias a esta circunstancia se logró, en primer lugar, establecer un patrimonio musical referencial y, en segundo lugar, enriquecer el género coetáneo y posterior. Consecuentemente podemos afirmar que este hecho influyó y cambió las condiciones de escucha de la audiencia de los tablaos madrileños, entre la que se encontraban otros intérpretes.

El aficionado es tratado desde la flamencología tradicional como élite, como oyente experto y en un sentido etnomusicológico, como parte de la performance[151]. A lo largo de la historia de la flamencología, se ha mantenido esa imagen krausista y romántica del aficionado flamenco[152], digno receptor del arte y juez del mismo. Siguiendo esa idea romántica del pueblo, Paco Vargas nos indica la predilección de los aficionados flamencos por espacios pequeños y minoritarios, donde se respete la tradición flamenca, como la de acompañar al espectáculo con vino y buena conversación[153]. Un acontecimiento semejante, por lo menos desde el punto de vista logístico y escénico, al que se potenciaba desde la industria de los tablaos de Madrid. Posiblemente, como indica Cruces, "el aficionado encontró un vínculo más estrecho con el artista en los festivales andaluces, donde se reforzaba una identidad regionalista y un sentido integrador de comunidad"[154]. Aunque hay que tener en cuenta la cantidad de aficionados y artistas andaluces que se encontraban fuera de su lugar de origen y es posible que, en el tablao, donde se trabajaba diariamente, encontraran un arraigo a lo local. La falta de respeto por parte de una parte del público avenido a ciertos tablaos[155], buscando simplemente la satisfacción del placer y el deseo expuesto anteriormente, fue mermando la asistencia de un público más tradicionalista que buscaba vivir una experiencia musical, más allá de la dimensión escénica. Este hecho derivó en una desacralización del espacio del tablao como

---

[150] CALADO OLIVO, Silvia. *El negocio del flamenco*. Prólogo de Fernando Onrubia. Sevilla: ed. Signatura, 2007, p. 62-63.

[151] PIQUER, Ruth. "Estudio de las audiencias", *Músicas populares, identidades, comunicación y tecnología*. Asignatura coordinada por Ruth Piquer y Francisco Bethencourt, Máster Universitario en Música Española e Hispanoamericano, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 22/11/16.

[152] WASHABAUGH, William. "Three Legs". *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate Popular and Folk Music Series, 2012, pp. 53-80.

[153] VARGAS, Paco. "La gestión del arte flamenco o el flamenco como industria", *Revista Internacional Música oral del Sur*, nº 8, 2006, pp. 123-139.

[154] CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I)*…, Op. cit., p. 50.

[155] Ejemplo de ello es la grabación en directo del espectáculo del cuadro flamenco del tablao las Brujas en 1968 (Pista 1). *Una noche en Las Brujas*, Fonogram, [1968], 1972. En ella se puede oír el murmullo constante del público y unos falsos aplausos, según apunta CLEMENTE, Luis. *Kitsch y flamenco*. Sevilla: ed. Lapislázuli, 2009, p. 19.

lugar de referencia de la música flamenca por parte de los aficionados y artistas flamencos. Este prejuicio con respecto al tablao ha perdurado hasta nuestros días[156].

Los ejemplos expuestos anteriormente nos ayudan a proporcionar una perspectiva general de la audiencia que ha primado en estos espacios. Todo ello para concebir la audiencia de los tablaos madrileños como una masa llena de pluralidad donde se daban simultáneamente perspectivas superpuestas y contradictorias sobre la música que estaban recibiendo, tal como ocurre en escenas musicales como las investigadas por Shank o Cohen[157]. Si tratamos esta audiencia como una masa compleja y diversa, comprenderemos de una manera natural que es una osadía pensar que "todo el mundo es buen juez para todo"[158].

[156] Uno de los entrevistado me aseguró que no le interesaría trabajar para ningún tablao. Teoría tomada de Josep Martí, véase MARTÍ, Josep. "Algunas consideraciones sobre las músicas ambientales en contexto festivos". *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha* ambiental. Marta García Quiñones (ed.) *et álii*. Barcelona: ed. Orquesta del Caos, 2008, p. 67.

[157] BENNET, Andy. "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics*, 32, 2004, p. 226.

[158] Basada en una cita del filósofo Platón: "La locura de creer que todo el mundo es buen juez para todo, y el sentido opuesto a toda ley, han tenido su comienzo en la música". PLATÓN. *Leyes*. Madrid: ed. Alianza Editorial, 2014, pp. 223-225.

IV. El arte de los tablaos

4.1. Los pases

Durante la etapa tratada habrá una evolución en cuanto a la organización del espectáculo diario que se daba en los tablaos flamencos madrileños. Por regla general, los cuadros serán muy extensos desde finales de los cincuenta hasta principios de los sesenta. En la década de los sesenta la práctica era muy semejante en los diferentes tablaos. Primero actuaba el cuadro principal, donde se ejecutaban jaleos, tanguillos o cantiñas, dependiendo de cada tablao, naturalmente. Después aparecían las llamadas atracciones, que durante esta década fueron cantaores y bailaoras con libertad creativa para hacer su propia performance. Finalmente, el espectáculo se cerraba con otro pase del cuadro. Según nos relató Blanca del Rey, en El Corral de la Morería no se cerraba con un fin de fiesta como sí se hacían en otros tablaos. En el caso particular de este tablao, en el segundo pase se celebraba "La Rueda del Cante"[159]:

> En ella aparecían grandes cantaores como Pepe de Aznalcollar, Porrinas de Badajoz, El Sevillano, Fernanda o Bernarda de Utrera, entre otros. En torno a una mesa redonda cantaban cinco o seis máximas figuras del cante de aquella época, con su copa de vino, alternándose unos y otros para cantar. Todos los puristas del cante acudían alrededor de las dos de la mañana a la mesa redonda celebrada por mi marido. Entre esos espectadores se podían encontrar Paco de Lucía o Camarón de la Isla[160].

El espectáculo daba comienzo entre las once y las doce de la noche y podía alargarse hasta las tres de la mañana, sin contar con la posibilidad de una fiesta privada posterior al pase. El cuadro de cada tablao irá disminuyendo en número de integrantes con el paso de los años. A medida que pasan años, las atracciones principales irán tomando más peso en los espectáculos. Como escribió Blas Vega, "había tablaos buenos y malos y la calidad artística será muy variante"[161]. Como apuntan Pulpón[162] y Gamboa[163], el traspaso de algunos artistas de un tablao a otro y la aparición de artistas sin experiencia previa haría que en algunas ocasiones mermase la calidad musical del espectáculo. Sin embargo, gracias a la oportunidad brindada por los tablaos, artistas flamencos jóvenes tuvieron la

[159] Este tipo de espectáculo también se realizaba en el tablao Zambra según Pepe el de la Matrona. ORTIZ NUEVO, José Luis. *Pepe de la Matrona*…, Op. cit., p. 169-170.
[160] Datos aportados personalmente por Blanca del Rey, el 30/5/17.
[161] BLAS VEGA, José. s.t., *Diario Ya*…, Op. cit. s. pp.
[162] PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla*…, Op. cit., p. 433.
[163] GAMBOA, José Manuel. *Una historia*…, Op. cit., p. 157.

oportunidad de formarse con artistas consagrados y frente a un público heterogéneo, como nos indicaban los artistas entrevistados.

4.2. El toque en los tablaos madrileños: la ciencia de los banderilleros

De las tres disciplinas, la guitarra flamenca será la menos considerada en este espacio performativo por parte de la audiencia, sobre todo en la década de los cincuenta y primer lustro de la década de los sesenta, aproximadamente. Aun así, consideramos que el paso por el tablao fue fundamental para muchos de los tocaores y para la propia evolución del toque de la guitarra flamenca.

La guitarra flamenca cambia organológicamente cuando el flamenco se comenzó a interpretar en espacios con mayor capacidad de aforo. Las primeras guitarras flamencas fueron formadas en Sevilla a mediados del siglo XIX por Julián Arcas y Antonio Torres Jurado[164], el estabilizador de la guitarra flamenca moderna, según Norberto Torres[165]. Su construcción era más simple, más ligera y poseía una caja un poco más pequeña en comparación con la guitarra clásica. No obstante, la guitarra flamenca de Torres sonaba en las postrimerías del siglo XIX en los cafés cantantes y teatros, quedaba totalmente oscurecida por las palmas y los jaleos de bailaoras y cantaores. Fue entonces cuando el constructor y tocaor flamenco José Ramírez creó la llamada "guitarra de tablao", siendo su hermano Manuel el que definirá el modelo referencial de la guitarra flamenca contemporánea. Este tipo de guitarra conserva una caja de mayores dimensiones que la configurada por Torres, aunque mantiene la ligereza y la estructura interna de ésta. Según el nieto de José Ramírez, "la morfología de la guitarra de tablao aumentó su sonido y dio mayores posibilidades expresivas a los guitarristas que la tocaban"[166]. El modelo de Manuel Ramírez se utilizará en los tablaos madrileños durante el período estudiado. Así mismo, un espacio físico más pequeño que el de los salones de los cafés cantantes, las plazas de toros o los teatros, también beneficiará la capacidad comunicativa de los guitarristas en los tablaos.

---

[164] RIOJA, Eusebio. "El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico", XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Antequera (Málaga), 5/9/08. Vía online: https://goo.gl/fFHpxi [Consultada: 20/7/17].

[165] TORRES, Norberto. "Organología". *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: ed. Almuzara, 2005, pp. 29-30.

[166] RAMÍREZ, José. "The flamenco guitar". *Things about the Guitar*. Madrid: ed. Casa Ramirez, 2004, pp. 155-164.

La Guerra Civil española provocó el exilio de guitarristas de la escuela *montoyista* como Sabicas o Mario Escudero a EEUU[167]. La emigración de estos tocaores influyó en el estancamiento de la guitarra flamenca como solista en España hasta la aparición de los trabajos realizados por Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar o Serranito, entre otros, a principios de los setenta. La llegada del régimen también influyó en las tocaoras, que desaparecerán de los espectáculos flamencos, entre ellos los ofrecidos por los tablaos, tras la victoria rebelde en la cruenta contienda[168]. Afortunadamente, las tocaoras están volviendo a resurgir en las peformances flamencas[169], no obstante, consideramos que queda mucho camino por recorrer en este aspecto.

Desde principios de los sesenta, investigadores como Donn Pohren[170] o Antonio Mairena[171] limitaban la expresividad de la guitarra flamenca al considerarla mera banderillera del cante y del baile. Ambos autores consideraban al acompañante un verdadero maestro y un artista, sin embargo, la ambición del guitarrista de principios de la década de los sesenta por independizarse era considerada como un acto "injustificable" y que llevaría a la "industrialización" del toque flamenco. Esta idea estuvo muy impregnada en los propios guitarristas de los tablaos, como es el caso concreto de Melchor de Marchena[172], hasta bien entrada la década de los setenta. En el siglo XXI, el investigador Norberto Torres, en cuanto al toque de acompañamiento en un tablao, añade que "el guitarrista no debe introducir variaciones raras y largas durante sus intervenciones, lo que debe priorizar son los mecanismos para hacerse oír, como el pulgar y los rasgueados, considerando la aparición de arpegios o trémolos como elementos baldíos para conseguir su objetivo"[173].

---

[167] TORRES, Norberto. "Sabicas y Mario Escudero". *Historia*…, Op. cit., pp. 69-73.

[168] Véase PABLO LOZANO, Eulalia. *Mujeres*…, Op. cit. pp. 1-217.

[169] La guitarrista flamenca Antonia Jiménez trabaja activamente en diferentes tablaos flamencos de Madrid. Véase Página web oficial del Tablao Flamenco Villa Rosa de Madrid. Dirección: https://goo.gl/2SjapH [Consultada: 20/7/17].

[170] POHREN, D.E. "The Guitar". *The Art of Flamenco*. Dorset: ed. Musical New Services Limited, [1962], 1982, pp. 69-79.

[171] RIOJA, Eusebio. "El concepto de acompañamiento guitarrístico en Antonio Mairena", *XXXII Congreso Internacional de Arte Flamenco*, Mairena del Alcor (Sevilla), 9/9/04. Vía online: https://goo.gl/Z2MJv5 [Consultada: 20/7/17].

[172] "Yo no creo que haya aportado nada a la guitarra. Yo he tocado mucho y a muy buenos y delicados que han cantados cantes raros y yo les he acompañado muy bien. Eso vale mucho. (…) Me gusta mucho Manolo Caracol. Cuando toco para él *saco* cosas nuevas en la guitarra" GÓMEZ, Mario (dir.). "Melchor de Marchena", *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 63, emitido el 29/2/73. Vía online: https://goo.gl/vY3XB8 [Consultada: 21/8/17].

[173] TORRES, Norberto. *Guitarra Flamenca. Volumen I. Lo Clásico* (2 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2004, p. 181.

Por la condición que tenía la guitarra en los tablaos, el toque dominante de la mayoría de ellos partía del toque de escuela "ricardista"[174], entre otras cuestiones, por la prioritaria función rítmica del instrumento en los tablaos. En la mayoría de los guitarristas habrá aspectos técnicos-rítmicos muy marcados como el rasgueo, un potente toque de pulgar, además de falsetas escuetas en melodía y armonía. La guitarra en el cuadro de los tablaos madrileños tenía que mantener el peso rítmico de cada estilo, dado que la percusión ininterrumpida, salvo algún acento por parte de las palmas o el zapateado, era bastante lineal.

A pesar de que el aspecto rítmico era fundamental, el toque del tablao fue importante por diversos aspectos musicales más allá de la vivacidad rítmica. Hay que tener en cuenta que en este espacio performativo actuaron y confluyeron portadores de legados guitarrístico de diferentes escuelas locales de acompañamiento. Muchos de estas escuelas guitarristas fueron desarrollándose durante generaciones en entornos geográficos y sociales concretos, algunas con poco recorrido fuera de los mismos hasta entonces[175]. Tomaremos como ejemplo al guitarrista con el que hemos tenido oportunidad de conversar.

Paco Cepero se formó inicialmente con Rafael del Águila, uno de los transmisores del toque jerezano clásico proveniente del decano de dicho toque; el guitarrista Javier Molina, limitado en armonías y de picados cortos. El toque clásico de la escuela jerezana también fue conocido por Cepero a través de su trabajo junto a los Moraos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta; un toque característico por la utilización del pulgar, con el que aportaban una sonoridad simple pero muy flamenca al toque. Un estilo que mantuvo Moraito Chico posteriormente[176]. En 1963 fue contratado en el tablao "Los Canasteros", donde coincidió con el toque de Melchor de Marchena, quien era el guitarrista principal del espectáculo[177]. Su toque era de "alzapua antiguo"[178], también característico del Niño Ricardo y de la escuela sevillana, pero con una personalidad muy

---

[174] Manuel Cano enumeró cinco tipos de escuela flamenca: la Escuela Primitiva, el Montoyismo, el Ricardismo, el Sabiquismo y la Escuela Libre. Véase CANO, Manuel. *La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*. Córdoba: ed. Universidad de Córdoba Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

[175] TORRES, Norberto. "Sobre el toque de acompañamiento". *Guitarra*…, Op. cit., pp. 175-180.

[176] GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. *Etnografía*…, Op. cit., p. 327.

[177] Paco Cepero: "Tuve la gran suerte de convivir mucho con Melchor de Marchena, él fue el espejo en el que yo me fijaba. Fue uno de mis pilares en aquella época por la limpieza, *flamencura* y el pellizco del toque de ese gitano." Datos aportados personalmente por el guitarrista el 15/5/17.

[178] CAPISCOL PEGALAJAR, Javier. "El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas", *Revista La Madrugá*, nº13, diciembre, 2016, pp. 69-71.

marcada dentro de la misma. Este toque más percusivo y creativo se complementa en el guitarrista jerezano con la influencia de la escuela granadina de los "Habichuela", que algunos investigadores, como Giménez Miranda, apuntan como un toque con "un cierto halo" de la guitarra clásica debido a su riqueza técnica[179]. De la escuela granadina también fue destacado guitarrista en Torres Bermejas Juan Maya, el "Marote". Según Toni el Pelao[180], uno de los guitarristas más importante del cuadro, muchísimo más rítmico gracias a esa técnica del abanico tan potente y dura físicamente para el guitarrista que la utiliza[181].

En el tablao, los guitarristas como Paco Cepero no aprendieron de manera "deliberada" tal y como lo entienden Ericsson y Lehmann, sino que era un aprendizaje vinculado directamente con la práctica musical[182]. El trabajo diario con guitarristas pertenecientes a otras escuelas tocaoras y el propio contexto de la performance, fijaban en el guitarrista determinados mecanismos que podían convertirse en hábitos.

Durante el período estudiado, el guitarrita del tablao siempre tocó para el baile o para el cante. Es decir, habrá una interacción constante durante los pases entre el toque, el cante y el baile. Según el profesor Miguel Ángel Berlanga, la participación de las tres disciplinas artísticas en una misma performance deriva a la música flamenca hacia una excesiva acentuación del compás, algo que podría implicar una reducción de la expresividad. Berlanga, siguiendo una distinción rítmica, considera que existen dos tipos de cantes con guitarra: los cantes a compás y los cantes libres[183]. Si oímos las piezas musicales incorporadas en discos grabados en directo en tablaos madrileños tales como *Zambra. Tablao del Flamenco. Madrid* (1959) o *Una noche en el Corral de la Morería* (1960) podemos percibir como el baile está presente de forma constante durante los pases e incluso hay un tema entero dedicado al zapateado[184]. Además, son más numerosos los cantes a compás como alegrías, soleares para bailar, verdiales, bulerías o fandangos de

---

[179] GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. *Etnografía*…, Op. cit., p. 324.
[180] Datos aportados personalmente por Toni el Pelao, el 29/5/17.
[181] Juan Habichuela y Marote comentaron que cuando llegaron a Madrid para trabajar, los guitarristas de la escuela jerezana imitaban sus estilos de toque. GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. *Etnografía*…, Op. cit., p. 314.
[182] ERICSSON, K. A. and LEHMANN, Andreas C. "Expertise". *Encyclopedia of creativity* (2 vols.). M. A. Runco and S. R. Pritzker (eds.). New York: Academic Press, vol. I, 1999, pp. 695-707.
[183] BERLANGA, Miguel Ángel. "La originalidad musical del Flamenco: el compás", *Revista Sinfonía Virtual*, nº 26, enero, 2014, pp. 1-20.
[184] Un baile paradigmático de la danza flamenca y actualmente en desuso, característico por la capacidad percusiva al ejecutarlo y el sentido rítmico muy marcado que implica por parte del guitarrista que lo acompaña. NÚÑEZ, Faustino. "Zapateado", Página web *Flamencópolis*, 2011. Dirección: https://goo.gl/pygDEq [Consultada: 20/7/17].

Huelva. Sólo encontramos dos cantes libres: dos fandangos populares. Esto hará a la guitarra subsidiaria del cante y del baile durante este período de tiempo, aunque ayudará a futuros concertistas a dominar con soberana maestría uno de los elementos rítmicos fundamentales de la estética flamenca.

Sin dejar de ser significativo, el baile irá mermando su importancia a finales de los sesenta y principios de los setenta, y cada vez el público irá interesándose más por el cante y la guitarra, como indica Francisco Diéguez[185]. Gracias a discos como *¡Los Canasteros!* (1964) o *Una noche en Las Brujas* (1968), podemos comprobar cierta evolución en los gustos por los cantes flamencos. El cante y el toque no sólo dejarán de ser subordinados al baile a tiempo completo, sino que aparece cantes de Levante, fandangos populares o soleares sin baile. Cantes *ad libitum* como los fandangos populares, las tarantas, las malagueñas o las granaínas[186], les proporcionarán a los tocaores un mayor espacio temporal para demostrar una mayor riqueza armónica y melódica durante sus intervenciones. Una menor exigencia rítmica a la guitarra aumentará el carácter expresivo de la misma en los dos tipos de cantes, aumentando su repertorio paulatinamente en los acompañamientos al cantaor.

La evolución y la improvisación son dos factores que salvaron al toque flamenco de su fosilización musical. No obstante, como cita Lola Fernández, no consideramos el flamenco una música análoga al jazz en cuanto a improvisación, debido a que el guitarrista flamenco "usa elementos formales preestablecidos y los aplica según su criterio personal durante la interpretación"[187]. Consideramos que el criterio armónico de los guitarristas de los tablaos estuvo influenciado por el cantaor al que acompañaban. El tocaor tomaba un "modelo sonoro"[188] concreto, según el palo flamenco ejecutado por el cantaor, y en base a los conocimientos del guitarrista, su capacidad interpretativa y la vocal del cantaor, podría dotar de un nuevo contenido al modelo sonoro preestablecido. Por lo tanto, los cantaores marcarán en cierta medida los nuevos recursos armónicos que utilizarán los tocaores en los tablaos.

---

[185] DIÉGUEZ, Francisco. *Historia de un tablao*…, Op. cit., p. 76.
[186] BERLANGA, Miguel Ángel. "La originalidad musical…, Op. cit., p. 7.
[187] FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco*. Madrid: ed. Acordes Concert, 2004, p. 23.
[188] Concepto exportado de BAREA SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*. Tesis de doctorado. Director: Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Facultad de Ciencias de la Educación, 2016.

Desde la apertura del primer tablao flamenco en Madrid hasta principios de los años setenta, el guitarrista principal podía ejercer como jefe o coordinador del cuadro flamenco. Conocimos de primera mano el caso de Paco Cepero en Torres Bermejas, pero otros ejemplos fueron el de Perico del Lunar en Zambra, Antonio Arenas en El Corral de la Morería o Serranito en Café de Chinitas. Por este motivo, como hemos subrayado anteriormente, el guitarrista podía llegar a ser de los mejor pagado en los tablaos de la capital. Esto hizo que la concepción del flamenco comenzase a cambiar también desde ese punto de vista para el tocaor destacado, debido a que comenzaron a alejarse gradualmente de las "fatiguitas" de las generaciones anteriores y comenzaron a vivir otra situación social, laboral y anímica que repercutiría directamente en la música que interpretaban en el tablao, puesto que consideramos, como Paco de Lucía pensaba de la improvisación[189], que la creación es un estado de ánimo.

4.3. El baile en los tablaos madrileños: la limitación expresiva del correlato

La música flamenca también puede ser expresada a través del cuerpo de un bailaor. Además de la capacidad musical autónoma del baile flamenco, las bailaoras de los tablaos, como subrayamos en el apartado anterior, influyeron decisivamente en el carácter del toque interpretados en los tablaos y también en la ejecución del cantaor. Inicialmente su protagonismo estuvo por encima de ambos y sus ejecutoras fueron las figuras más significativas.

Desde mediados de los años cincuenta, los discursos dominantes sobre el cante y el baile se basaron en una serie de opuestos; como cita Cristina Cruces, funcionaban

[189] "Yo pienso que la improvisación viene a través de mucha técnica. La improvisación para mí es la expresión del artista según su estado de ánimo. Pero si tiene problemas con los dedos entonces ya no puede existir la improvisación. El artista debe tener una superación de la técnica muy elevada, para que cuando sienta algo lo pueda expresar sin que los dedos le molesten para ello". GÓMEZ, Mario (dir.). "Paco de Lucía". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 78, emitido el 21/5/73. Vía online: https://goo.gl/nCyoiS [Consultada: 21/8/17].

conceptos como improvisación, espontaneidad, gitano, pureza o tragedia; frente a otros como técnica, academicismo, no-gitano[190], contaminación o lirismo[191].

Debido a la política exterior e interior ejercida en dicho espacio, en el mundo del tablao hubo diferencias manifiestas entre el baile ejecutado por una mujer y el baile ejecutado por un hombre. Sendas definiciones filtradas por la sociedad, la flamencología, los aficionados y los propios artistas del momento, generalizarían en los bailes ejecutados por una mujer una "hipercorporeidad"[192] y en los bailes ejecutados por un hombre una "hipocorporeidad"[193].

Según el investigador López Rodríguez, siguiendo los textos de José Otero, desde la última década del siglo XIX el baile flamenco comienza a manifestar un estigma de amaneramiento que condicionará la desaparición gradual de los hombres bailaores. La proyección del baile como manifestación artística propiamente femenina se reforzará con la llegada del franquismo al poder y provocará el paulatino aumento de mujeres bailaoras y la consecuente desaparición de los hombres con ese rol artístico. Por cuestiones históricas y sociológicas, en los tablaos habrá pocos hombres que se dediquen a la danza y si lo hacen, tendrán que marcar su masculinidad con un baile austero en movimientos, de mayor rigidez y con pocos adornos estéticos [194]. Actualmente estos clichés han desaparecido en el baile flamenco profesional.

Gracias a los testimonios de escritores franceses como Davillier o Gautier, nos consta que desde la segunda mitad del XIX la sensualidad es propiedad de la bailaora y no del bailaor[195]. En la década de los cincuenta apareció un decálogo que marcará el canon seguido por los bailaores en el tablao. El *Decálogo* del baile flamenco masculino de Vicente Escudero o, como él mismo lo explicaba, "Los diez mandamientos del baile

---

[190] Según las estadísticas de Eve Brenel, el 71% de los artistas flamencos mayores de 60 en 2004 eran payos y sólo un 29% fueron de etnia gitana. Obtenemos un porcentaje similar según el origen étnico de los artistas entrevistados para este trabajo. Blanca del Rey, Uchi y Paco Cepero son payos y sólo Toni el Pelao es gitano. BRENEL, Eve. *Le mode du flamenco: entre pratiques amateurs et professionelles, socio-anthropologie d'une culture artistique*, 2 tomes. Thèse doctorat. Directeurs: Bruno Péquignot et José Antonio González Alcantud. Besançon: Université de Franche-Comté, UFR des Sciences du langage; de l'homme et de la société, 2004, p. 111.

[191] Para profundizar en los conceptos citados, véase CRUCES ROLDÁN, Cristina. "" De cintura para…, Op. cit., pp. 1-30.

[192] CRUCES ROLDÁN, Cristina. "" De cintura para…, Op. cit., pp. 1-30.

[193] Concepto aportado personalmente por Fernando López Rodríguez, el 23/6/17.

[194] LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando. "Estrategias para el bailaor maricón a partir del *Tratado de bailes* de José Otero". *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Madrid: ed. Egales, 2017, pp. 23-47.

[195] PABLO, Eulalia y NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: ed. Almuzara, 2006, pp. 27-28.

flamenco puro masculino"[196]. A modo de sentencias, el bailaor vanguardista reglará el baile canónico que debía interpretar un bailaor con "pureza". Si analizamos textos de la década de los sesenta en los que se hace una valoración del baile flamenco, podemos percibir cuáles eran las preferencias técnicas y estéticas de los críticos según el género que lo ejecutase[197]. El cineasta Edgar Neville juzgó la calidad del baile flamenco en los tablaos partiendo de la actitud corpórea de los intérpretes. Cuando Neville valora el baile ejecutado en el tablao Las Brujas y lo compara con el interpretado en otros tablaos, éste simplemente destaca "el ramo de mujeres más guapas que se ha visto nunca en un tablao". Para alabar el estilo dancístico de bailaoras concretas del cuadro, como son los casos de las bailaoras Tere Lorca o Tati, siempre recalca, por encima de las aptitudes artísticas, las cualidades físicas de éstas [198]. Sin embargo, cuando escribe sobre el baile de un hombre, en este caso el ejecutado por Terremoto de Jerez, destaca la calidad de su baile, precisamente por la ausencia de atributos físicos que puedan distraer al espectador. Otro autor de la década fue Donn Pohren. Pohren condiciona a los bailaores a ser *honest-to-goodness men* para poder ejecutar el baile "grande" y lo que condiciona a la bailaora para interpretar dicha variante dancística son *the arms, hands, shoulders, and fingers*[199].

Por lo tanto, durante el período estudiado el género determinaba la veracidad artística del bailaor y de la bailaora. La expresividad plástica articulada a través del cuerpo de cada uno de ellos estaba violentamente delimitada por las corrientes de pensamiento coetáneas, de las cuales bebían todos los agentes implicados: la audiencia que acudía al tablao, los empresarios que los dirigían e incluso los propios bailaores y bailaoras.

Coincidimos con el profesor George Hallen Sabine[200] y con el académico Arturo Pérez Reverte al considerar al franquismo culpable punible del restringido papel de la mujer en la sociedad española durante el siglo XX; sumisa, madre, esposa, católica e imposibilitada para tomar sus propias decisiones [201]. El modelo de mujer que impuso la ideología

[196] NAVARRO GARCÍA, José Luís. *Historia del baile flamenco*. *Volumen II,* (5 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2008, p. 111.
[197] Tenemos que tener en cuenta la condición de estos cronistas. En ambos casos hablamos de hombres, blancos, payos, heterosexuales y extranjeros.
[198] NEVILLE, Edgar. "Cafés de Cante, Las Brujas", *Sábado Gráfico*, Serie de cuatro capítulos, 27/2/65, s. pp.
[199] POHREN, D.E. "The Dance". *The Art of Flamenco*. Dorset: ed. Musical New Services Limited, [1962], 1982, pp. 59-69.
[200] SABINE, George H. *Marxismo*. Madrid: ed. Taurus, 1965, pp. 40-41.
[201] PÉREZ REVERTE, Arturo. *La guerra civil contada para jóvenes*. Ilustrado por Fernando Vicente. Madrid: ed. Alfaguara, 2016, p. 83.

nacionalcatolicista del franquismo marcó sus limitaciones dentro del mercado laboral[202]. La única opción de comenzar profesionalmente en el tablao como bailaora era cumpliendo las condiciones *sine qua non* que hemos subrayado anteriormente: guapa, alta, bien vestida, etc. Debido a esos condicionantes, las bailaoras fueron durante todo el período analizado figuras fundamentales en las performances de los tablaos madrileños. Eso sí, la ideología dominante durante el franquismo obligaba a todas las bailaoras a complementar la vida laboral y la artística. Esta exigencia debía ser cumplida hasta por las mujeres más reconocidas en los tablaos, como fue el caso de Lucero Tena[203].

Algunas de ellas, como Blanca del Rey, comenzaron en la llamada Sección Femenina de los "Coros y Danzas de España". En dicha organización, las mujeres no obtenían una formación dancística superior. Las instructoras de la sección de "Coros y Danzas de España" más que dotar de conocimientos y habilidades dancísticas a futuras profesionales sobre "las danzas folklóricas, símbolos culturales e ideológicos afines al régimen", utilizaron esta institución para inculcar los valores ideológicos de la Falange Española[204]. Este machismo generalizado fue acentuado si focalizamos el caso de las mujeres gitanas que trabajaban en el tablao, debido a los códigos machistas por los que se rige la cultura gitana, como apunta Washabaugh[205].

Las bailaoras entrevistadas Blanca del Rey y Uchi no llegaban a la mayoría de edad cuando comenzaron en los tablaos de Madrid, por lo tanto, su formación anterior era cuanto menos breve. Fue durante los años sesenta en los tablaos madrileños donde éstas cogieron "tablas" y fueron aprendiendo el oficio de ser bailaoras flamencas, gracias principalmente a bailar para el cante y el toque flamenco. Según los testimonios recogidos, todas las bailaoras que comenzaban en los tablaos madrileños tenían un denominador común: belleza física. Además de los testimonios de Francisco Diéguez o Uchi, entre otros, una de las demostraciones más evidentes de la visión erotizada de la mujer que se intentaba transmitir desde los tablaos es la fotografía que aparece en el elepé original de *Una noche en Las Brujas* (1968).

---

[202] El libro escrito en pleno franquismo por Francisca Bohigas servía de guía para las mujeres que querían hacerse un hueco en el mercado laboral. En él se le recomienda a la mujer ser poco ambiciosa, elegir un trabajo que permita compaginar sus obligaciones familiares y cuidar su imagen "agradable". No está entre las opciones ser profesional de la danza. Véase BOHIGAS, Francisca. *¿Qué profesión elegir? Guía de profesionales femeninas*. Madrid: ed. Mayfre, 1947.

[203] Apéndice 6.

[204] Véase CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina.* Madrid: ed. Nuevas Estructuras, 2000.

[205] WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política*…, Op. cit., p. 149.

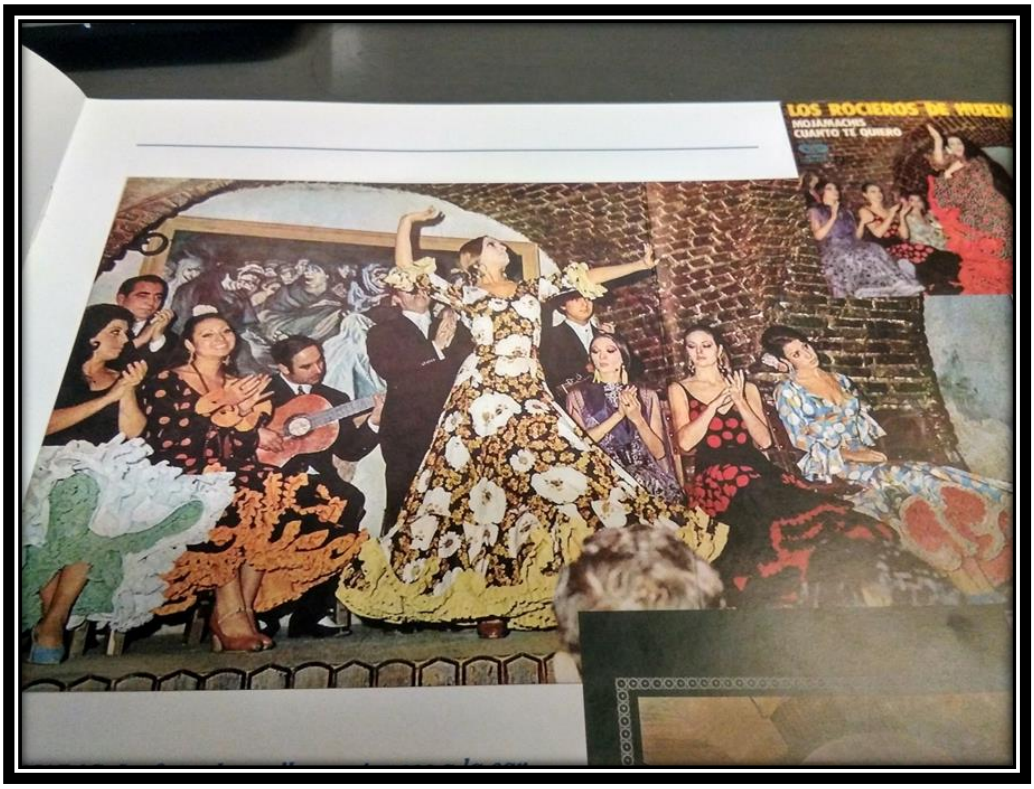

Ilustración 5: Interior del elepé original *Una noche en Las Brujas*, Philips, 1968. Fuente: CLEMENTE, Luis. *Kitsch y*…, Op. cit., p. 19.

En ella se puede observar como una de las mujeres del cuadro (1ª empezando por la derecha) está totalmente absorta mientras los demás miembros del cuadro participan activamente en la performance. Posiblemente, como supone Luis Clemente, la mujer que aparece en esta fotografía no fuera miembro real del cuadro del tablao Las Brujas, sino un mero símbolo más de belleza física femenina[206]. Debido a esta condición, los cuadros de los tablaos contaban con un número más elevado de mujeres que de hombres. A pesar de esta clara mayoría, en los cuadros podían aparecer bailaores, como nos confirmó Toni el Pelao[207]. Cuando los tablaos decayeron como motor económico para los flamencos, algunas bailaoras muy consideradas durante dicha etapa no tuvieron las capacidades suficientes para progresar laboralmente en otro tipo de espacios. Un ejemplo fue La Chunguita[208].

[206] CLEMENTE, Luis. *Kitsch y*…, Op. cit., p. 19.

[207] Esta situación la podemos ver en este vídeo en el que participó el cuadro de Torres Bermejas para TVE en 1968. En él aparecen dos bailaores dentro del cuadro y el guitarrista Paco Cepero. Dirección: https://goo.gl/fbY1Gs [Consultada: 26/7/17].

[208] Fue la figura principal del tablao Las Brujas y también trabajó en el Corral de la Morería, pero su figura no transcendió como bailaora fuera de los tablaos. Prueba de su condición de figura son los reportajes dedicados exclusivamente a su figura. Véase MOREIRO, José María. "La Chunguita"…, Op. cit., pp. 157-158., y S.A. "Agenda de Popularidad: "La Chunguita"", *ABC Madrid*, 19/4/70, pp. 158-159.

Lo que sí es cierto es que el tablao proporcionó una plataforma en España fundamental para que aquellas que tuvieran unas cualidades artísticas destacadas alcanzaran un nivel técnico y rítmico muy alto. Además, el tipo de performance y la necesidad de ser versátil dancísticamente, obligó a ampliar el repertorio de estas bailaoras. Todo ello sería básico para la progresiva evolución de las bailaoras en el flamenco, acercándose gracias al talento creativo de algunas de ellas, como Blanca del Rey[209], a ser auténticas atracciones dancísticas fuera y dentro del tablao.

En la primera mitad del siglo XX se inventaron cuatro nuevos bailes flamencos, curiosamente, dos de ellos en el extranjero[210]. Los cuatros conservaban un carácter sobrio y una predominante "masculinización" en los pasos de las coreografías[211]. En los tablaos flamencos de Madrid no aparecieron bailes nuevos como tal, pero sí es cierto que, mediante la utilización del cuerpo por parte de las mujeres en los bailes tradicionales, como la soleá, las bailaoras tiñeron de un menor temperamento dancístico a dichos bailes y los enriquecieron con otros recursos expresivos propios del "baile feminizado"[212]. La bailaora de moda de los primeros años en los tablaos fue Rosa Durán. Fue una bailaora de gran fuerza y potencia expresiva, propia de un baile "masculinizado". Siguiendo los conceptos establecidos por Cruces Roldán[213]; un baile de gran ímpetu protagonizado por sus recios zapateados[214]. Debido a las exigencias del guion, marcado por todos los condicionantes sociales y culturales explicados anteriormente, las características propias

---

[209] Tras una extensa labor en el tablao El Corral de la Morería, la bailaora Blanca del Rey creó coreografías diferentes a las clásicas para estilos flamencos como las alegrías o las guajiras. De mayor relevancia fue su coreografía a partir del palo flamenco la soleá, llamada "Soleá del Mantón". NAVARRO GARCÍA, José Luís. "Blanca del Rey". *Historia del baile flamenco*. *Volumen III*, (5 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2009, pp. 140-148.

[210] Nos referimos a la seguiriya creada por Vicente Escudero y expuesta por primera vez en el Teatro Falla de Cádiz en 1939 a la Caña, al taranto creado por Carmen Amaya y expuesto por primera vez el 12 de enero de 1942 en el Carnegie Hall de Nueva York, a la caña creada por la Argentinita, aunque canonizada por Pilar López y Alejandro Vega y registrada en la película *Duende y misterios del flamenco* de Edgar Neville en 1952, y el martinete por Antonio Ruiz Soler, expuesto por primera vez también para la película de Edgar Neville. NAVARRO GARCÍA, José Luís. "Crece el abanico de bailes". *Historia del baile flamenco. Volumen II*…, Op. cit., pp. 125-131.

[211] Este patrón dancístico, en el caso de Carmen Amaya, lo confirma Rockmore en sus escritos ROCKMORE, Ryan. "Dancing The Ideal Malculinity". *Flamenco on the*…, Op. cit., pp. 234-243. Pilar López fue la maestra de bailaores con una ejecución muy masculinizada según los cánones propuestos por Vicente Escudero y teorizados por Cruces Roldán, como fueron el Güito, Mario Maya o el mismísimo Antonio Gades. NAVARRO GARCÍA, José Luís. *Historia del baile flamenco. Volumen II*…, Op. cit., p. 274.

[212] Uchi comenzó bailando en los tablaos sevillanas y fandangos de Huelva y unos años más tarde bailaba en este espacio palos como la caña, la seguiriya o la soleá, más estimados por la corriente mairenista de la época. Datos aportados por Uchi, el 12/6/17.

[213] CRUCES ROLDÁN, Cristina. "" De cintura para…, Op. cit. pp. 1-30.

[214] CORAL, Matilde, ÁLVAREZ CABALLERO, A., y VALDÉS, Juan. *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral*…, Op. cit., p. 32.

de un baile elaborado por una mujer fueron evolucionando en el tablao hacia una "feminización" del mismo, la cual era expresada a través de las líneas curvas y la sensualidad del cuerpo de las bailaoras[215].

Durante la década de los sesenta y principios de los setenta, las bailaoras fueron incorporando recursos expresivos y gestuales "de cintura para arriba", algunos con mayor o menor profundidad artística, que estuvieron vigentes en el baile flamenco prototípico de mujer durante los años sucesivos, un modelo que según López Rodríguez, consiste en aceptar el "ser objeto de seducción para la mirada masculina"[216].

Gracias a los testimonios de las bailaoras consultadas y las pistas de los discos analizados, podemos concebir que las mujeres dejaron de bailar estilos que exigían zapateados acelerados y virtuosos, y comenzaron a interpretar aquellos en los que el braceo era recurrente, como son las sevillanas, los fandangos de Huelva, las alegrías, los jaleos o las rumbas. Esta ley tácita se daba principalmente entre las bailaoras pertenecientes al cuadro del tablao. Las atracciones podían traer su propio espectáculo y elaborar bailes con un ritmo menos acelerado, aunque sin dejar por ello de ser voluptuosas en sus ejecuciones.

Los bailaores mantendrán fielmente las directrices recitadas en el *Decálogo* de Vicente Escudero, personadas en el baile del bailarín y coreógrafo Antonio Gades. Varios de los entrevistados me identificaron a Antonio Gades como el único bailaor capaz de llenar diferentes tablaos madrileños durante la década de los sesenta. El baile de Gades destacaba por mantener una figura muy escultórica y ser muy limitado en gestualidad facial. La antítesis del baile de Gades fue Antonio Ruiz Soler o más conocido como Antonio "El Bailarín". Él forjó un baile en EEUU lleno de virtuosismo técnico y saltos acrobáticos, elementos que no se habían visto en España hasta su llegada a finales de la década de los cuarenta[217] y fue muy imitado por los bailarines en España según

[215] Fernando López nos habló sobre el cliché de entender el baile femenino es la suma de sensualidad y las líneas curvas del cuerpo, véase LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando. "Sobre las farrucas en el baile de hombre y mujer…", *Encuentros con el PIE. Sesiones de trabajo en la PIE.FMC*, 20/11/13, p. 7. Vía online: https://goo.gl/hVVfBB [Consultada: 26/7/17].

[216] LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando. "Meter el dedo en la llaga: la fragilidad en el baile flamenco", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, pp. 279-285. Vía online: https://goo.gl/tyJcfz [Consultada: 26/7/17].

[217] Debutó en España, junto con Rosario, el 27 de enero de 1949 en el teatro Fontalba de Madrid. ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El baile flamenco*. Madrid: ed. Alianza, 1998, p. 271.

Gamboa[218]. Sin embargo, este tipo de baile no tuvo repercusión directa en los bailes ejecutados en los tablaos madrileños durante el período estudiado.

Estos condicionantes socioculturales insuflaron en los bailes flamencos, ejecutados tanto por hombres como por mujeres, un correlato total entre el sexo, el género y la expresividad plástica de los mismos. Aun así, insistimos en la aportación escénica con la que contribuyeron ambos géneros a las performances musicales de los diferentes tablaos, y que el espectáculo girase en torno al baile fuera, como apunta la bailaora Cristina Hoyos, porque el baile "llega mejor al exterior que el cante o la guitarra" y su impacto visual es más inmediato[219]. Sin dicha contribución, la musicalidad el espectáculo flamenco del tablao hubiese sido diferente.

4.4. El cante en los tablaos madrileños: interpretaciones sin *bulerías negras*[220]

Anteriormente hemos recalcado la aparición esencial y continuada del cante en el espacio performativo de los tablaos madrileños. Según los discos analizados, los cantaores interpretaban a finales de los sesenta un mayor número de cantes *ad libitum* que a principio de la década, sin dejar por ello de ejecutarse los cantes a compás. En los pases de los tablaos el arte de la danza era lo que le procuraba una mayor vistosidad a la performance, sin embargo, se bailaba el cante y también se tocaba al cante. Por lo tanto, el cante fue el motor fundamental de cada pase. En los apartados anteriores subrayamos la influencia del cante en la armonía y el ritmo de los guitarristas y de las bailaoras del cuadro. A medida que va avanzando la década de los sesenta el público irá interesándose cada vez más por el cante. Prueba de ello fue la creación de escenas dentro de los pases de los tablaos como la "Rueda del Cante" de El Corral de la Morería, en el que el único protagonista fue el cante.

[218] GAMBOA, José Manuel. "Flamencomatón: una…, Op. cit.
[219] CALADO OLIVO, Silvia. *El negocio*…, Op. cit., p. 29.
[220] Título basado en una anécdota contada por el cantaor Pericón de Cádiz en ORTIZ NUEVO, José Luís. *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Madrid: ed. Demófilo, 1975, p. 266.

El cante flamenco propuesto por Antonio Mairena y Ricardo Molina influyó a los cantaores de la década de los sesenta porque sus premisas llegaron hasta los aficionados, algo que no ocurrió en el caso del libro *Flamencología* (1955) de González Climent[221].

Entre las recomendaciones que hacían Mairena y Molina sobre el cante "gitano", símil de cante flamenco auténtico, estaba la del cante como manifestación del dolor. Una modalidad de cante interpretada por los cantaores de etnia gitana, basada en las experiencias vividas por el intérprete y expresadas convenientemente mediante una voz gutural, ronca y con rajo[222]. Dicho cante "puro" debe ser emitido en una atmosfera propicia del terruño andaluz y alejada de los espacios multitudinarios[223]. Evidentemente, en los tablaos de Madrid no se cumplían muchas de las leyes del código mairenista.

Las teorías gitanistas del origen de los cantes flamencos nutrieron los libros escritos por los flamencólogos de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, como citaremos posteriormente. El carácter étnico otorgado al cante flamenco influyó en la mejor aceptación por parte de los aficionados, principalmente andaluces, de los cantaores gitanos. En los tablaos madrileños hubo, como cantaores principales de los respectivos cuadros, intérpretes de etnia gitana, como Bambino, Camarón de la Isla o La Paquera de Jerez, pero también los hubo de etnia no gitana, como fueron los casos de Pericón y Beni de Cádiz, Fosforito o Enrique Morente. Los regentes de los tablaos buscaban la espectacularidad, el exotismo y mostrar los estereotipos prometidos al cliente, pero no había una minusvaloración social o económica dentro del espacio del tablao a los cantaores no gitanos. Posiblemente, los dueños buscaban el cante como símbolo universal del dramatismo o como lo llama el sociólogo Steingress, "la representación artística de la tragedia humana, expresada a través de la música, la poesía y el gesto"[224], no como la expresión del desamparo del pueblo gitano, como sí lo identificaban algunos autores como Rafael Lafuente en sus escritos a mediados de siglo, Luis Lavaur a finales de los sesenta o Arcadio Larrea Palacín a mediados de los setenta, por citar algunos escritos simultáneos al periodo analizado[225].

---

[221] GUTIERREZ GARBAJO, Francisco., en CRUCES ROLDÁN, Cristina (ed.) *et álii*. *La bibliografía flamenca, a debate*. Sevilla: ed. Centro Andaluz de Flamenco-Junta de Andalucía, 1998, p. 323.
[222] MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., pp. 78 y 82.
[223] Ibídem., p. 145.
[224] STEINGRESS, Gerhad. *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: ed. Signatura ediciones de Andalucía, 1998, p. 51.
[225] Los artículos sobre los que se asienta el libro de Lavaur fueron públicos desde 1968 en la revista madrileña *Ideas* Estéticas, pero la versión con todos los artículos se editó por primera vez en 1976. Véase LAFUENTE, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: ed. Signatura, [1955] 2005.,

Asimismo, los tablaos no eran el lugar más idóneo para esta representación puesto que se le desvinculaba de la taberna andaluza, el terruño o la intimidad del hogar gitano[226]. Los puristas buscaban una unión entre la interpretación del cante y la realidad en la que se ejecutaban. Sin embargo, en el espacio del tablao hay un distanciamiento evidente entre el cante y la realidad que vivía el cantaor en la capital, por las cuestiones que hemos abordado con anterioridad. Siguiendo los conceptos de Steingress, el cante flamenco del tablao no es auténtico para la ortodoxia flamenca porque se convierte en un producto de la "alienación"[227].

Uno de los conceptos que defendía el mairenismo era que el cante bueno, jondo, serio y "puro", duele[228]. El dramatismo, la emoción irracional y el paroxismo deben estar implícitos en la interpretación de un buen cantaor según sus paradigmas. Según exponía a principio de los setenta Jiménez Quesada, la voz idónea para el cante era "una voz de barítono, viril y de tonalidad grave". Sin embargo, la voz de "tenor", no era apta para el cante flamenco[229]. El dolor que no se podía transmitir a través de los mal denominados por Jiménez Quesada "cantes chicos", como las alegrías, las bulerías o las sevillanas, o "cantes intermedios", como las malagueñas, peteneras o los cantes de Levante, sino mediante los considerados "cantes grandes", tales como los polos, las seguiriyas o las cañas[230].

Otros escritos posteriores como los de Arbelos[231], Manuel Ríos Ruiz[232], Pierre Lefranc[233] o Antonio Gala[234] también asocian el ejercicio de cantar flamenco de forma auténtica con el dolor y el sufrimiento. Posiblemente, como cita Steingress "ser genio artístico consiste en la capacidad para dramatizar el mensaje de la copla antigua hasta el punto que pueda producir consternación en el público"[235], y la ortodoxia enjuiciaba que

---

LAVAUR, Luis. *Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Prólogo y edición de Gerhard Steingress. Sevilla: ed. Signatura, [1976], 1999., y LARREA PALACÍN, Arcadio. *El Flamenco en su raíz*. Prólogo de Luis Rosales de la RAE de la Lengua. Sevilla: ed. Signatura, [1976], 2006.

[226] MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., p. 149.

[227] STIENGRESS, Gerhard. "La alienación social y cultural en el flamenco". *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: ed. Signatura, 2005, pp. 34-44.

[228] MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., p. 78.

[229] JIMÉNEZ QUESADA, Mateo. *Autenticidad*…, Op. cit., pp. 37-39.

[230] Ibídem., p. 51.

[231] ARBELOS, Carlos. *Flamenco contado*…, Op. cit., p. 72.

[232] RÍOS RUÍZ, Manuel. *Ayer y hoy*…, Op. cit., p. 78.

[233] LEFRANC, Pierre. *El cante jondo del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Sevilla: ed. Universidad de Sevilla, 2000, p. 19.

[234] GALA, Antonio. "Flamenco". *Patrimonio Flamenco*…, Op. cit., p. 23.

[235] STIENGRESS, Gerhard. *Sociología del*…, Op. cit., p. 51.

los cantaores flamencos de los tablaos mediante una voz de falsete no podían transmitir el dolor inherente al cante que le atribuían los seguidores del mairenismo. La forma en la que ellos entendían el término dolor se podría ver en relación con el concepto nietzscheano del sufrimiento; un "condicionante" que emana energía al hombre y lo ayuda a superar los problemas que provocan este sufrimiento, que en el caso del flamenco, dicha "fuerza" proveniente del dolor es transformada en cante, obteniendo la denominada "cultura elevada"[236].

John Connell y Chris Gibson apuntan que en la autenticidad de la práctica etnomusicológica hay un factor fundamental, que también subraya Ríos Ruíz[237]: la nostalgia[238]. Antonio Mairena[239] y Manolo Caracol fueron cantaores emblemáticos durante la década de los sesenta y setenta, y ambos mantuvieron un discurso nostálgico con respecto al cante "puro"[240]. Lo que ocurre es que estos cantaores tuvieron una añoranza selectiva. Extrañaban aquella Sevilla de los años treinta y cuarenta y a los cantaores que escucharon en su infancia y durante su adolescencia. Como nos indicó Fernán del Val, "los músicos siempre hablan de la música de su infancia como la mejor y la que más le ha marcado"[241] , algo que también les ocurría a estos cantaores. Ellos asociaban el cante jondo a unos palos concretos, a un tipo de voz concreta; voces varoniles, graves y naturales concretamente, semejantes a las que ellos mismos poseían. Aix apunta que "Mairena no tenía una voz buena para los cantes melismáticos y de gran

---

236 CARRILLO CANÁN, Alberto J.L. "Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del hombre", *Elementos*, nº 46, 2002, p. 29.

237 RÍOS RUÍZ, Manuel. *Ayer y hoy del*…, Op. cit., p. 86.

238 Véase CONNELL, John Y GIBSON, Chris. *Sound traces. Popular Music, Identity and Place.* London and New York: ed. Routledge, 2003., en ALONSO, Celsa *et álii. Creación musical*…, Op. cit., p. 51.

239 "Yo no cambiaría el ambiente de lo que fue la Sevilla en la que yo viví, en la que yo llamo la mejor época del cante flamenco y gitano andaluz. En la que había unos genios que difícilmente se volverán a repetir […] Yo recuerdo lleno de nostalgia y sentimiento aquellas grandes figuras como fue Pastora Pavón, Manuel Torre, Tomás Pavón, El Gloria, esa Juana la Macarrona, esa Malena, esa Alameda de Hércules […] Esos tiempos que yo viví han tenido uno cosa que yo no cambio por la Sevilla actual". Antonio Mairena entrevistado por Fernando Quiñones en RTVE en 1975. Dirección: https://goo.gl/61eCfE [Consultada: 21/8/17].

240 "Yo nací en Sevilla. Yo de chiquillo paseaba por la Alameda de Hércules, que estaba de moda en Sevilla, donde vivían todos los artistas flamencos y los toreros de la época […] Las juergas se celebraban en la Alameda y yo con mi babero y mi pelota escuchaba cantar a esos grandes hombres y a esas grandes mujeres que cantaban. Eso se ha perdido hoy desgraciadamente, hoy se ven nada más rumbitas y cosas graciosas que le gustan a la gente". Manolo Caracol entrevistado por José María Velázquez-Gaztelu en el programa *Rito y geografía del cante* en 1972. GÓMEZ, Mario (dir.). "Manolo Caracol I". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 53, emitido el 20/11/72. Vía online: https://goo.gl/ATP1wM [Consultada: 21/8/17].

241 VAL, Fernán del. "De cánones, contra-cánones e historias del rock", *Músicas populares, identidades, comunicación y tecnología*. Asignatura coordinada por Rut Piquer y Francisco Bethencourt, Máster Universitario en Música Española e Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 4/10/16.

velocidad que primaban durante la época del *marchenismo*"[242]. Esta apreciación nos ayuda a entender el porqué del gusto por el tipo de cante y de voz del mairenismo, además de su rechazo por el cante de las épocas anteriores.

A partir de la aparición de la *Antología de Cante Flamenco* de Hispavox, se comenzaron a valorar positivamente voces diferentes a las que hegemonizaron los espectáculos flamencos anteriores a los ofrecidos por los tablaos de Madrid. Mairena y Molina asocian la voz *afillá* como la preferida por los aficionados del siglo XIX al cante, y son ésta y la voz natural las más idóneas para interpretar los cantes básicos y más jondos[243]. A pesar de ese interés por demostrar el arcaísmo de las voces roncas y graves, según Faustino Núñez, no hay constancia de la aparición de este tipo de voces hasta los años cincuenta[244]. Es más, el cante jondo no se asociaba a las voces "de piedra", sino a voces de tenor como las de El Tenazas, Antonio Chacón o Pepe Marchena. Los espectáculos flamencos de la Ópera Flamenca eran protagonizados por voces "clarísimas, frescas y de muchacho", como califican en 1922 la voz de Diego Bermúdez, alias "Tenazas"; cantaor de más de setenta años quien ganó el concurso de cante organizado por Manuel de Falla ese mismo año en Granada[245]. Uno de los cantaores más denostados por la ortodoxia fue Pepe Marchena, sin embargo, a éste se le presentaba como un "As" del cante jondo a finales de la década de los veinte[246]. Las voces más significativas en los espectáculos flamencos durante la Ópera Flamenca fueron voces laínas como las de Pepe Marchena o Juanito Valderrama, aún con excepciones como la de Manolo Caracol[247]. Por lo tanto, podríamos decir que de manera profesional fue en los tablaos donde se comenzaron a generalizar las voces naturales entre los cantaores y las cantaoras.

---

[242] AIX GRACIA, Francisco. *Flamenco y poder*…, Op. cit., p. 145.

[243] MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas*…, Op. cit., pp. 82-83.

[244] NÚÑEZ, Faustino y CHAACHOO, Amin. "Las raíces de la música árabe y el flamenco", *I Simposio internacional de flamenco y música árabe*. Organizado por Casa Árabe y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, en Centro Cultural Casa Árabe, Córdoba, 6/3/15. Vía online: https://goo.gl/2ChZUh [Consultada: 21/8/17].

[245] GALERÍN [seudónimo]. "El Cante Jondo". *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992*. Reflexión crítica Jorge de Persia. Prólogo de Antonio Gallego Morell. Granada: ed. Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 140.

[246] En un programa de un espectáculo de Ópera Flamenca celebrado en la plaza de toros de Málaga el 31 de julio de 1926 se leía: "Gran concurso de Cante Jondo por los ases del cante flamenco Don Antonio Chacón, Manuel Escacena y Niño de Marchena". GAMBOA, José Manuel. *Perico el del Lunar*…, Op. cit., p. 65.

[247] BAMBALINA [seudónimo]. "En la Plaza de toros del Triunfo. La Troupe Caracol", *El Defensor de Granada*, 2/9/29, s.p. Vía online: https://goo.gl/8Qvj8Z [Consultada: 22/8/17].

John Connell y Chris Gibson también añaden otro elemento a la ecuación de la autenticidad: la audiencia[248]. Como hemos señalado previamente, la audiencia de los tablaos fue heterogénea. Posiblemente, esta circunstancia hacía que no tuvieran prejuicios hacia el cantaor, el espacio en el que se cantaba o si el estilo vocal del intérprete coincidía con el palo ejecutado. Gamboa explica que fue en Madrid donde el cante de Camarón de la Isla comenzó a ser comprendido por los aficionados, ya que en los festivales andaluces el público se marchaba cuando cantaba el gaditano[249].

La predilección en los pases de los tablaos por cantes festeros y "chicos" tales como tanguillos, cantiñas o bulerías, se alejaban del dramatismo exigido en los cantes por los puristas. Incluso las grandes figuras de los tablaos en la década de los sesenta y setenta eran ejecutores de palos de esta tipología principalmente, como es el caso de La Paquera de Jerez[250]. La cantaora jerezana trabajó a diario desde finales de los años cincuenta hasta principio de los setenta en diferentes tablaos madrileños, entre ellos El Corral de la Morería, Torres Bermejas, Las Brujas o Los Canasteros. Desde 1959 ya se la cita como una "de las cantaoras más importantes de España"[251]. Gracias a los carteles publicitarios de los tablaos[252], el dinero ganado a diario en los tablaos o la venta de discos que se le relaciona, podemos establecer a La Paquera de Jerez como una de las intérpretes más significativas entre todos los cantaores de los diferentes tablaos de la capital. En dos de los discos analizados en esta investigación aparece el cante por bulerías de La Paquera de Jerez: *Una noche en el Corral de la Morería* (1960) y *Una Noche en las Brujas* (1968)[253]; y ambas interpretaciones son idénticas en uno y otro. Por el momento de edición de sendas producciones discográficas, la interpretación se habría ejecutado originalmente en el tablao de El Corral de la Morería en el año 1959.

---

[248] Véase CONNELL, John Y GIBSON, Chris. *Sound traces. Popular Music, Identity and Place*. London and New York: ed. Routledge, 2003., en ALONSO, Celsa *et álii. Creación musical*…, Op. cit., p. 51.

[249] CÁTEDRA, Luis (dir.). "La garganta de…, Op. cit.

[250] La cantaora sólo grabó cuatro seguiriyas y ninguna soleá en su amplio trabajo discográfica y treinta y dos bulerías. Véase RÍOS RUÍZ, Manuel. *La Paquera de Jerez, genio y figura del cante*. Cádiz: ed. Diputación de Cádiz, 2005, pp. 57-80.

[251] S.A. *El Corral de la Morería*…, Op. cit., p. 6.

[252] Algunos de ellos son incluidos en el *mapping* realizado para este trabajo de investigación.

[253] La Paquera de Jerez, "Bulerías del Relojero", en *Una noche en Las Brujas*, Philips, 1968., y en *Una noche en El Corral de la Morería*, Fonotrón, [1960], 2011.

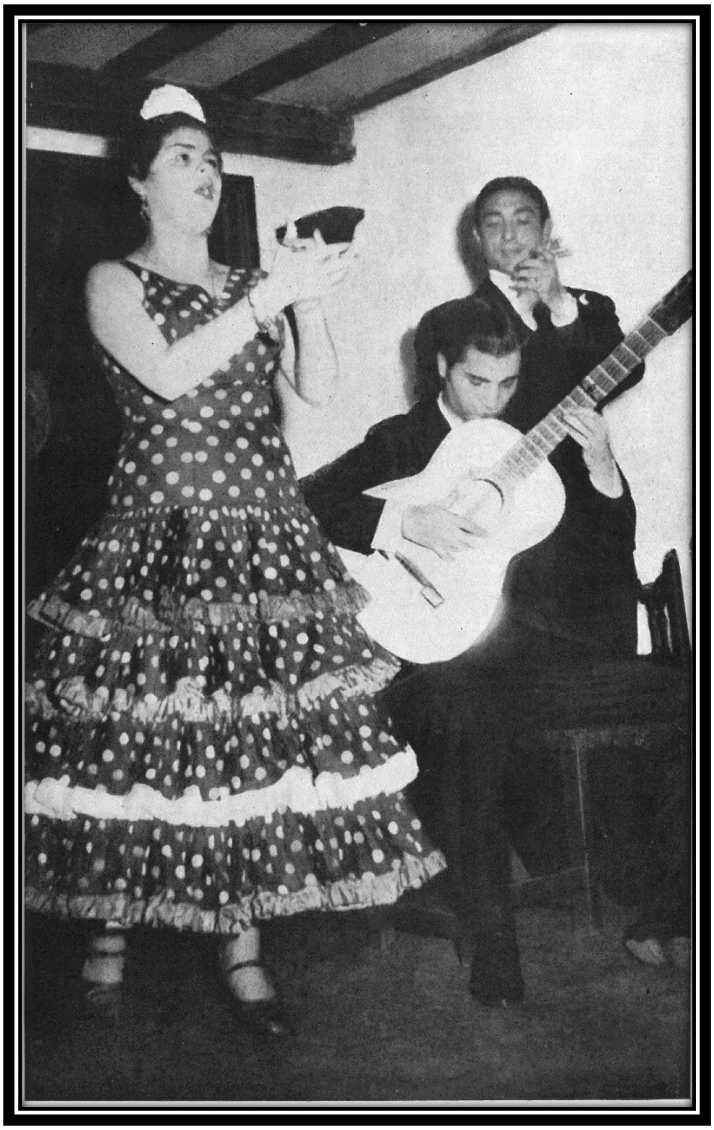

Ilustración 6: La Paquera de Jerez durante una de sus actuaciones en el tablao El Corral de la Morería. S.A. *El Corral de la Morería*…, Op. cit., p. 6.

La cantaora estuvo trabajando desde 1963 hasta 1968 en el tablao Las Brujas, año en el que se marchó al tablao sevillano Los Gallos[254]. Posiblemente la jerezana ya no formara parte del cuadro en los momentos en los que se publicó el casete original, pero se utilizó la pieza grabada en El Corral de la Morería para incorporarla en la producción del tablao Las Brujas.

Como cita Luis Clemente, estos discos a veces se regalaban para dar publicidad al tablao y a los artistas que en ellos trabajaban, por lo tanto, podríamos intuir la relevancia

[254] BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico*…, Op. cit., pp. 567-568.

entre el público que acudía a los tablaos madrileños de La Paquera de Jerez[255]. Consiguientemente, la audiencia madrileña otorgó autenticidad al cante de La Paquera. Eso sí, La Paquera era andaluza, jerezana concretamente, nacida en una de las ciudades cuna del cante flamenco según los puristas y criada en unos de los barrios más flamencos como es el barrio de San Miguel[256]. Es decir, los ortodoxos aceptaban la figura de la cantaora porque, aunque no actuara en la intimidad de su hogar, más siendo mujer, ni con voz natural o *afillá* los cantes más primitivos, cumplía ciertos requisitos de la ortodoxia y son éstos los que la facultaban para interpretar el cante como expresión del contexto histórico-social del pueblo andaluz y gitano[257].

Las interpretaciones de La Paquera de Jerez o Camarón de la Isla en los tablaos de Madrid caracterizadas por sendas capacidades vocales y estéticas, aportaron al cante flamenco una expresividad propia que convertía al cante ejecutado, ya fuera "grande" o "chico", en un arte sublime y con connotaciones de universalidad[258]. Para Steingress, el carácter sublime del cante "no es una característica general del género, sino calidad implícita de su interpretación"[259], reflexión que coincide de alguna forma con las aportadas por Kiko Mora[260] u Ortiz Nuevo[261] en las que, en definitiva, expresan que la *jondura* no es inherente a un cante concreto, sino que es la voz del interprete la que aporta autenticidad a éste y como ocurre con la sublimidad kantiana de la naturaleza, para apreciarla, se necesita cultura[262].

---

[255] CLEMENTE, Luis. *Kitsch y*…, Op. cit., p. 18.
[256] Apéndice 12.
[257] Siguiendo los estudios de Steingress, podríamos titular el cante de La Paquera como "arte sublime", debido que está capacitada por el discurso mairensta para expresar "la verdad como mediación estética de la realidad histórico-social a la que pertenece". STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante*…, Op. cit., p. 33.
[258] Entendemos como universalismo artístico la capacidad humana de expresar y transformar, mediante el arte, unos valores e ideales individuales en colectivos, posibilitando su validez en diferentes contextos y épocas en los que se originaron. En relación al cante flamenco y universalismo véase STEINGRESS, Gerhard. "¿Hacia dónde camina el cante?". *XVII Congreso Nacional de Actividades Flamencas "Flamenco y Futuro", Ponencias y Comunicaciones*. Jerez de la Frontera: ed. Ayuntamiento de Jerez, 1989, pp. 103-116.
[259] STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante*…, Op. cit., p. 33.
[260] MORA, Kiko. *Las raíces del "duende*…, Op. cit., pp. 55-56.
[261] Perspectiva aportada personalmente por José Luis Ortiz Nuevo, poeta, flamencólogo, escritor, actor, cofundador de la Bienal Flamenco de Sevilla y actual director, de manera personal el 25-3-2015.
[262] KANT, Manuel. *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: ed. Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 69. Vía online: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf [Consultada: 21/8/17].

V. Conclusiones: un espacio para la música de los jipíos individuales

Somos lo que somos porque fuimos lo que fuimos. Conocer la música protagonizada en los tablaos flamencos es esencial porque sólo así entenderemos el flamenco posterior. Como hemos indicado anteriormente, en los tablaos flamencos situados en la zona noble de Madrid estuvieron casi todos los intérpretes más reconocidos de la historia del cante, el baile y el toque flamenco de la segunda mitad del siglo XX. En cuanto a sus novedades como espacio performativo se pueden resumir en tres puntos principales: los tablaos flamencos de Madrid fueron relevantes para la historia del flamenco porque aglutinaron a intérpretes de diversa tradición flamenca, que trabajaron de manera continuada, en lugares físicos concretos de una misma ciudad y durante un período cronológico extenso. Fueron también los primeros establecimientos comerciales que ofrecieron exclusividad musical al flamenco, estabilidad económica y cierta libertad creativa a sus intérpretes. De la misma forma, fue desde donde el flamenco pudo tener un escaparate a través del cual llegó a un elevado número de personas de diversa nacionalidad, etnia y bagaje cultural en España.

No obstante, el motivo principal por el cual los tablaos fueron importante fue la música interpretada en ellos. Los investigadores sobre música flamenca no han tenido a bien incluir estos espacios en sus discursos hasta hace pocas décadas, pero debido a las consideraciones anteriormente mencionadas, merecen ser analizados mediante una estudio crítico y orientado hacia el marco teórico de la musicología actual.

Los tablaos flamencos fueron una creación premeditada por empresarios que conocían el apoyo estatal que recibía el flamenco desde mediados de los cincuenta, utilizado como muleta para sostener la idea de cultura nacionalista, basada en toros, cante y folklore. Durante el trabajo hemos demostrado la vinculación directa entre la política ejercida por el régimen franquista y la ejercida por los propios dueños de los tablaos. Una unión manifiesta porque los propios ministros del Estado visitaban los tablaos, porque la censura no llegaba de forma tajante como en otros espacios donde se interpretaba flamenco e incluso algunos de sus regentes estuvieron emparentados con el régimen de manera más o menos evidente.

La política cultural franquista utilizó el flamenco como reclamo turístico y lo exportó como un espectáculo de masas. La labor misionera del flamenco está estrechamente

relacionada con la apertura de tablaos en Madrid. Los tablaos en territorio nacional extendieron el estereotipo del flamenco entre los visitantes como espectáculo propio del "arte español" y con la llegada del regionalismo a finales de los sesenta, como espacios que recreaban los antiguos "colmaos andaluces". Tanto la política franquista como la propia ejercida desde dentro del tablao buscaban mediante el flamenco una etiqueta cultural que nos distinguiera del resto de culturas europeas. El tablao tuvo la intención de transformar el ritual del flamenco que idearon los flamencólogos de mediados de los años cincuenta y sesenta, en un espectáculo de masas del mundo moderno.

La economía fue un elemento determinante en el tablao. Hasta su aparición, la mayoría de los artistas tenían dos opciones: o eran contratados para una fiesta privada, o bien podían formar parte de la compañía de alguna figura flamenca de la época. El tablao, además de dar trabajo a muchísimos más artistas que cualquier otro espacio, proporcionó una estabilidad económica inédita a los músicos flamencos. Los tablaos proporcionaban a sus intérpretes un sueldo diario, la mayoría de ellos en B y debido al grado de jerarquía que adquirieron dentro de la actividad del local, no tenían que esperar a la piedad del señorito, sino que sabían las ganancias que generaban al local y a partir de entonces gozaron de la seguridad laboral que no tuvieron anteriormente en ningún espacio. La buscada estabilidad económica provocó que muchísimos artistas de toda la geografía española marchasen a Madrid a buscarse la vida, provocando el intercambio de influencias entre los propios músicos, que, en ocasiones, era la primera vez que ejercían su arte fuera de sus fronteras de origen.

El tablao fue un espacio diferente a otras *Local Scenes* propias de la música flamenca. El tablao aisló al flamenco de otras músicas, con las que convivía a diario en los cafés cantantes, pero este aislamiento también posibilitó que la música flamenca creciera en repertorio y sus intérpretes en protagonismo. El tablao fue un espacio performativo abierto donde se relacionaban a diario cantaores, bailaoras y guitarristas con diferentes capitales culturales y de diferentes generaciones. La confluencia de diversos códigos musicales, vitales y expresivos de distintos artistas en los tablaos conjuntó un nuevo *habitus* para aquellos intérpretes que se formaron o se terminaron de formar en ellos, provocando una influencia directa en el tipo de música flamenca que ejercerán los artistas dentro, y posteriormente, fuera de los tablaos. En definitiva, el tablao posibilitó la convergencia de tradiciones musicales diversas que sirvieron para armar nuevas formas expresivas que enriquecieron y ampliaron los recursos musicales de los espectáculos, algo

que no ocurría en las peñas o en los festivales estivales, provocando la evolución del flamenco dentro del propio tablao.

Desde el baile, el cante y el toque, no hubo excesivos intentos premeditados por revolucionar cualquiera de estas facetas del arte flamenco, a excepción de las coreografías del Trío Madrid o la Suite Flamenca de Luisa Ortega y Arturo Pavón en el tablao Los Canasteros[263]. Sin embargo, las vicisitudes mencionadas de índole político, económico o social, influyeron en la clase de repertorio que se comenzó a llevar a cabo en el tablao, aportando nuevas formas de interpretar este género musical.

El toque en el tablao, al ser meramente de acompañamiento, los guitarristas tenían que poseer un gran dominio del "modelo sonoro" de cada uno de los palos que se interpretaban en los pases, del compás y un gran conocimiento sobre el tipo de bailaor y cantaor para el que tocaban. El protagonismo cada vez más evidente del cante y sobre todo de cantes libres a finales de los sesenta, dio al guitarrista durante la interpretación del cantaor un mayor protagonismo. Esto también posibilitaba a los guitarristas conceder al toque una mayor riqueza armónica y técnicas a sus interpretaciones, independientemente de las capacidades musicales y técnicas del cantaor o la bailaora. El tablao confirmó al guitarrista como algo más que un instrumentista. Su posición como coordinador o jefe de los cuadros de algunos tablaos también influyó musicalmente al espectáculo.

En cuanto al baile, en el tablao hubo una marcada evolución desde mediados de los años cincuenta hasta principios de los setenta, hacia una "hipocorporeidad" en el baile de los hombres y una "hipercorporeidad" en el baile ejecutado por mujeres. El baile de las mujeres fue paulatinamente más curvilíneo y sensual, y el de los hombres más escultórico y de gestualidad limitada. Esta situación suscitó una polarización del baile según el género que lo llevase a cabo.

Los roles de género estaban totalmente definidos en los tablaos. En el tablao, más concretamente en el baile, se instaló una imagen de anti feminidad y otra de feminidad; a la bailaora se le exigía y al bailaor se le prohibía. Una sensualidad que hacía que los bailes de mujeres perdieran potencial artístico para algunos. "Aquí no se movía el culo", fueron las palabras textuales de uno de los entrevistados cuando quiso resaltar la calidad dancísticas de los bailes ejecutados en el tablao.

[263] S.A. "Los Canasteros", *ABC Madrid*, 14/4/68, p. 59.

Antes de la aparición de la *Antología de Cante Flamenco* de Hispavox en España, los cantaores de voces laínas eran los que predominaban en los espectáculos de flamenco. Durante las décadas anteriores a los años sesenta, pocos artistas tenían lo que se consideraban voces naturales o con el rajo característico. La *Antología*, el tablao Zambra y sus predecesores le dieron cabida en la industria flamenca a las voces naturales, rajas y festeras, como las de Fernanda de Utrera, La Paquera de Jerez, Camarón de la Isla o Terremoto de Jerez. La aparición de ciertos cantaores en la escena del tablao y su rápida aceptación por parte del público, hizo que se pusieran de moda sus estilos de cantes y sus formas de cantar, retirándose definitivamente de las voces de la Ópera Flamenca, pero en cierta forma, también lejos de la "pureza" mairenista por el predominio de palos más festeros, más alegres o de Levante, provocando una desdramatización del cante en el tablao.

La mujer tuvo mucho protagonismo en la escena musical de los tablaos. Las bailaoras fueron utilizadas por los regentes para darle vistosidad y cierto erotismo al espectáculo. Debido a esta perspectiva sobre el baile flamenco, muchas bailaoras pudieron trabajar en los cuadros, a pesar de que no tuvieran experiencia o excesiva calidad dancística[264], obteniendo la oportunidad de profesionalizarse en el mundo de la danza. En cuanto al sueldo, las mujeres no cobraban menos que los hombres del cuadro y las grandes estrellas de los elencos como Lucero Tena o La Paquera de Jerez cobraban más que algunos de sus iguales. Las mujeres fueron muy importantes en el baile del tablao porque incorporaron una serie de recursos expresivos y gestuales nuevos que antes no se daban en bailaoras de referencia y que, a partir de entonces, se impostaron en los bailes flamencos ejecutados por mujeres, bailando mucho más "de cintura para arriba" que de "cintura para abajo". Las mujeres también fueron grandes intérpretes en el cante del tablao. La Paquera de Jerez o Fernanda de Utrera fueron voces muy valoradas desde el punto de vista institucional, referentes entre los propios artistas y estimadas por la audiencia que acudía a verlas cantar a los tablaos de Madrid.

Lo que aportaron los tablaos flamencos de Madrid al cante, al baile y al toque flamenco fueron unos cánones que se mantuvieron posteriormente. En la actualidad se han mantenido una serie de paradigmas musicales que comenzaron a tener vigencia desde

[264] La utilización del cuerpo de la mujer como objeto de deseo masculino es un hecho consumado desde el Renacimiento hasta nuestros días. Véase GAULI, Juan Carlos. "¿El sexo vende?", *Descubrir el Arte*, Año XIX, nº 223, septiembre, 2017, pp. 38-45.

dicha etapa. Los investigadores adulan a los artistas que trabajaron en los tablaos y sus interpretaciones son para muchos sinónimos de autenticidad. Sin embargo, ha habido un claro desinterés por parte de muchos de ellos hacia el espacio en el que lo hacían, por motivos que adelantamos; el tipo de audiencia, la exposición del flamenco como espectáculo de masas, el predominio de palos festeros, etc.

Los cánones musicales son una manipulación humana necesaria. Es imprescindible establecer unos paradigmas para que las generaciones posteriores tengan conciencia de que somos lo que somos porque fuimos lo que fuimos. Sin embargo, los cánones deben ser establecidos de la forma más objetiva posible. Los paradigmas asentados bajo un discurso académico y ecuánime servirán para proporcionarán a los futuros investigadores de la música flamenca una herramienta eficaz y de gran utilidad. No obstante, durante las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta se establecieron unos cánones basados en cuestiones raciales, sanguíneas o estéticas, convirtiendo sus argumentos en alegatos personales frente a los que tenían una perspectiva diferente del flamenco. Por lo tanto, los cánones establecidos por esos investigadores conservadores han sostenido un discurso subjetivo acerca de la autenticidad de la música flamenca interpretada sobre los tablaos y que en cierta medida se ha mantenido hasta la actualidad, pues considero que aún vivimos en la "dictadura del soniquete"[265].

En cuanto a la audiencia, lo más importante es asumir que han sido los extranjeros los que han mantenido vivo el flamenco durante importantes períodos de su historia. Ellos fueron los primeros que acogieron a los flamencos más universales en sus espacios. Artistas flamencos como Carmen Amaya, Antonio el Bailarín, los miembros del grupo Ketama o Paco de Lucía aportaron su música a la escena musical estadounidense e inglesa antes de emerger con éxito en espacios significativos de la escena musical española. La misma producción de *Antología de Cante Flamenco*, se realizó antes en el extranjero que en nuestro país.

El paso de los extranjeros por los tablaos flamencos de aquellas décadas fue muy favorable. Ellos fueron los que dieron auténtico valor a la música flamenca de la época y sin esa estimación, muchos de los intérpretes no habrían podido llevar a cabo su obra musical. Asimismo, el público extranjero y nacional que acudió al tablao no influyó en

[265] Entrevista concedida por el musicólogo Faustino Núñez. *Flamenca y más*, publicada el 21/5/14. Dirección: https://goo.gl/UyAa4Y [Consultada: 4/9/17].

los tipos de palos que se ejecutaban. Eran los propios artistas, según sus condiciones y su capacidad de improvisación, siempre dentro de los códigos flamencos de los intérpretes, los que mandaban en el público y no al revés. Más influencia tuvo el desconocimiento de algunos de los dueños, que querían un pase basado más en la danza, ejercida por mujeres guapas principalmente, que en la propia música.

Aunque supuestamente estuviera dirigido a turistas poco exigentes, a los tablaos también acudieron aficionados al flamenco. Entre sus asistentes se encontraban españoles, extranjeros, hombres, mujeres, súper estrellas del mundo del espectáculo, las madres de las artistas para cuidar a sus hijas, otros intérpretes flamencos, etc. Por lo tanto, en la audiencia de los tablaos había muchos mundos paralelos sobre los cuales el flamenco ejercía un impulso diferente. Algunos los visitaban como un espacio emblemático más que te anunciaban, como el turista que se "obliga" a visitar el Museo Nacional del Prado en Madrid o la Giralda en Sevilla. Sin embargo, otros acudían a ellos porque tenían un interés activo por la música flamenca que se ofrecía en el mejor escaparate del flamenco del momento en España.

Basándonos en las grabaciones y los testimonios recogidos, reflexionamos sobre la diferencia real entre el cante interpretado por un cantaor en un festival de las décadas posteriores y una interpretación de ese mismo cantaor en un tablao. Sinceramente, no encontramos excesivas diferencias. No las hallamos en cuanto a los nombres más significativos en uno y otro, pero tampoco en la actitud del público. Cuando oímos los testimonios de aquellos que estuvieron entre el público durante los festivales veraniegos o en recitales de artistas hoy encumbrados, como los de Camarón, podemos oír el murmullo constante, la falta de respeto hacia el artista y su música[266]. Posiblemente hubiera desinterés por una parte del público, algo que nos han desmentido algunos de los protagonistas que trabajaron en los tablaos, pero de ser así, ¿era diferente en la actitud de un sector del público en los festivales o las peñas? La comida y el alcohol también podían ser para algunos oyentes más protagonista que el propio artista. La homogeneidad y la etiqueta sobre un público concreto no es posible, más si la colocamos sobre una performance que era exhibida cada día y donde la audiencia cambiaba constantemente.

[266] Concierto de Camarón de la Isla, Benalmádena, 1986. Dirección: https://goo.gl/iiQUv4 [Consultada: 4/9/17].

La manipulación del flamenco como quintaesencia del pueblo gitano relatado por parte de los mairenistas y a continuación, su utilización como dispositivo de venta por parte de los políticos y empresarios, generó dos formas de postularse ante el flamenco de los tablaos. Por un lado, aumentó el interés entre un público nuevo, fascinado por el flamenco como música étnica. Pero por otro, éste generó rechazo entre los ortodoxos, quienes entendían que el flamenco en el tablao perdía su autenticidad. Consideramos que ambas corrientes fueron desconocedoras de la realidad histórica y musical del flamenco, entendiendo el espectáculo del tablao como un mero espectáculo folklórico. De ahí que la performance clásica del tablao funcionara muy bien de cara al neófito flamenco. Sin embargo, los que traspasaron esa fase de fascinación por lo desconocido, comenzaron a buscar un repertorio musical con más riquezas armónicas, con más complejidad y con códigos nuevos. Fue con el decaimiento del franquismo cuando surgieron los primeros acercamientos de los flamencos hacia nuevos lenguajes musicales como los del jazz o el rock. No quiere decir que el flamenco con un formato de tablao no tenga profundidad, el flamenco clásico siempre va a existir y así debería ser. Pero sin evolución, no hay arte. La gran dificultad del flamenco es seguir evolucionando sin dejar de ser *el arte de los jipíos individuales*[267]. Ese es el gran reto para los flamencos de los tablaos en el siglo XXI.

[267] NÚÑEZ, Faustino. "La música de los jipíos individuales", Blog *el Afinador de Noticias*, 5/4/14. Dirección: https://goo.gl/MMWXF6 [Consultada: 4/9/17].

VI. Discografía

AA.VV. *Corral de la Morería. El tablao más famoso del mundo*, Universal Music, 2016.

----------*Una noche en Las Brujas*, Fonogram, [1968], 1972.

----------*¡Los Canasteros!*, Philips, 1964.

----------*Una noche en El Corral de la Morería*, Fonotrón, [1960], 2011.

----------*Zambra. Tablao Flamenco. Madrid*, Calé Record, [1959], 2011.

----------*Antología de Cante Flamenco*, Hispavox, 1955.

Arcángel, *Tablao*, Universal Music, 2015.

Juanito Valderrama. *Historia del Cante Flamenco*, Belter, 1968.

Manolo Caracol, *Una historia del Cante Flamenco*, Hispavox, 1958.

Paco de Lucía. *Fuente y Caudal*, Philips, 1973.

Pepe Marchena. *Memorias Antológicas del Cante Flamenco*. Belter, 1963.

VII. Bibliografía

7.1. Bibliografía

ADORNO, Th. W. "Tipos de comportamiento musical". *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra Completa, 14*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: ed. Akal, 2004, pp. 177-198.

ALEU SUAZO, Salvador. *Chato de la Isla, entre la vida y el cante*. San Fernando: ed. ISPREN, 1995.

ALONSO, Celsa *et álii*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. [Colección Música Hispana Texto. Estudios], dirigido por Emilio Casares. Madrid: ed. ICCMU, 2010.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El baile flamenco*. Madrid: ed. Alianza, 1998.

AIX GRACIA, Francisco. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: ed. SGAE, 2014.

ANDRÉS, Gabriela. “I Jornada “Conectando Escenas: investigación en música populares urbanas””, *Cuaderno de Etnomusicología*, nº 5, primavera, 2015, pp. 10-11.

ARBELOS, Carlos. *Flamenco contado con sencillez*. Prólogo de Cristina Hoyos. Madrid: ed. Maeva, 2003.

BAMBALINA [seudónimo]. “En la Plaza de toros del Triunfo. La Troupe Caracol”, *El Defensor de Granada*, 2/9/29, s.p. Vía online: https://goo.gl/8Qvj8Z [Consultada: 22/8/17].

BAREA SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*. Tesis de doctorado. Director: Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Sevilla: Universidad de Sevilla, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Facultad de Ciencias de la Educación, 2016.

BENNET, Andy. “Music, media and urban mythscapes: a study of the “Canterbury Sound””, *Media, Culture & Society*, vol. 24, London, Thousand Oaks and New Delhi, 2002, pp. 87-100.

----------“Consolidating the music scenes perspective”, *Poetics*, 32, 2004, pp. 223-234.

BERLANGA, Miguel Ángel. “La originalidad musical del Flamenco: el compás”, *Revista Sinfonía Virtual*, nº 26, enero, 2014, pp. 1-20.

BETHENCOURT LLOBET, Francisco Javier. *Rethinking tradition: towards an ethnomusicology of contemporary flamenco guitar*. Ph.D. Supervisor: Dr. Nanette De Jong and Dr. Ian Biddle. Newcastle: Newcastle University, School of Arts and Cultures, 2011.

BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: ed. Guillermo Blázquez, 2006.

----------*El flamenco en Madrid*. Córdoba: ed. Almuzara, 2006.

----------y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2 vols.). Madrid: ed. Cintero, vols. I-II, 1988.

----------s.t., *Diario Ya*, 11/5/86, s.pp.

B.O.E, nº 194, 28/8/72, p. 14892. Vía online: https://goo.gl/2RzxqB [Consultada: 12/7/17]

BOHIGAS, Francisca. *¿Qué profesión elegir? Guía de profesionales femeninas*. Madrid: ed. Mayfre, 1947.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: ed. Taurus, 2000.

BRENEL, Eve. "Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco", *Revista Internacional Música oral del Sur. Enfoques musicales y periodísticos del flamenco*, nº 7, 2006, pp. 59-69.

----------*Le mode du flamenco: entre pratiques amateurs et professionelles, socio-anthropologie d'une culture artistique*, 2 tomes. Thèse doctorat. Directeurs: Bruno Péquignot et José Antonio González Alcantud. Besançon: Université de Franche-Comté, UFR des Sciences du langage; de l'homme et de la société, 2004.

BURGOS, Antonio. *Juanito Valderrama. Mi querida España*. Madrid: ed. La Esfera de los Libros, 2004.

----------"Los jornaleros del Flamenco", *Triunfo*, nº 506, 1972, pp. 23-25.

BURKE, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: ed. Paidós, 2006.

----------(ed.) *et álii*. *Formas de hacer Historia*. Versión española de José Luis Gil Aristu. Madrid: ed. Alianza, [1991], 1996.

CALADO OLIVO, Silvia. *El negocio del flamenco*. Prólogo de Fernando Onrubia. Sevilla: ed. Signatura, 2007.

CALZADO CARMONA, David (com.) *et álii*. *Patrimonio Flamenco: la historia de la cultura jonda en la BNE*. Madrid: ed. BNE, 2017.

CANO, Manuel. *La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*. Córdoba: ed. Universidad de Córdoba Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.

CAPISCOL PEGALAJAR, Javier. "El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas", *Revista La Madrugá*, nº 13, diciembre, 2016, pp. 67-91.

CARRILLO CANÁN, Alberto J.L. “Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del hombre”, *Elementos*, nº 46, 2002, pp. 25-31.

CÁTEDRA, Luis (dir.). “La garganta de Dios”. *Camarón Revolution*. Programa Documental. España: Canal Sur TV, emitido el 2/7/17.

CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina*. Madrid: ed. Nuevas Estructuras, 2000.

CASTAÑO HERVÁS, José María. *Manuel Soto "El Sordera de Jerez". La elegancia del duende*. Prólogo de J.M Caballero Bonald. Sevilla: ed. Signatura Ediciones, 2004.

CASTILLO-PUCHE, J.L. “Madrid, Cátedra del Flamenco”, *Blanco y Negro*, 5/1/63, pp. 36-53.

CLEMENTE, Luis. *Kitsch y flamenco*. Sevilla: ed. Lapislázuli, 2009.

CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Estudios e Investigaciones. Sevilla: ed. Universidad de Sevilla, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales e Instituto de la Mujer, 2003-2005.

----------“”De cintura para arriba”. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”, *Entretejidos saberes. Actas del IV Seminario de la AUDEM*, 17/10/03, pp. 1-30. Vía online: http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actassevilla/comunicaciones/CRUCES.pdf [Consultada: 25/7/17].

----------*Más allá de la música. Antropología y Flamenco* (2. Vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2002-2003.

----------*et álii*. *La bibliografía flamenca, a debate*. Sevilla: ed. Centro Andaluz de Flamenco-Junta de Andalucía, 1998.

COBO GUZMÁN, Eugenio. *El Flamenco en el Cine*. Sevilla: ed. Signatura, 2013.

----------“Los espectáculos teatrales de la postguerra”. *Historia del Flamenco* (5 vols.) Coordinado por J. L. Navarro García y Miguel Ropero Núñez. Sevilla: ed. Tartessos, vol. III, 2005, pp. 307-311.

COHEN, Sara. “Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool”, *Social Semiotics*, vol. 22, nº 5, November, 2012, pp. 587-603.

----------“Ethnography and popular music studies”, *Popular Music*, 12, 1993, pp. 123-138.

CONNELL, John Y GIBSON, Chris. *Sound traces. Popular Music, Identity and Place*. London and New York: ed. Routledge, 2003.

CORAL, Matilde, ÁLVAREZ CABALLERO, A., y VALDÉS, Juan. *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral. Una vida de arte y magisterio*. Madrid: ed. Alianza Editorial, Fundación Teatro Villamarta y con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco, 2003.

DIABLO COJUELO [seudónimo]. *Guía del Placer en Madrid*. Madrid: ed. Librería Valero Díaz, Imprenta Aduana nº 25, 1902.

DIÉGUEZ, Francisco. *Historia de un tablao: Las Brujas. Sus gentes, sus artistas y su época*. Cádiz: ed. Absalon, 2008.

ERICSSON, K. A. and LEHMANN, Andreas C. “Expertise”. *Encyclopedia of creativity* (2 vols.). M. A. Runco and S. R. Pritzker (eds.). New York: Academic Press, vol. I, 1999, pp. 695-707.

ESCRIBANO, Antonio. *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid: ed. El Avapiés, 1990.

ESPÍN, Miguel. “Los Tablaos”. *Historia del Flamenco* (5 vols.). Coordinado por J.L. Navarro García y Miguel Ropero Núñez. Sevilla: ed. Tartessos, vol. III, 2005, pp. 339-346.

FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco*. Madrid: ed. Acordes Concert, 2004.

GAMBOA, José Manuel. "Flamencomatón: una historia visual del flamenco", *Seminario La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*. Simposio realizado en colaboración entre la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 29/11/06. Vía online: https://goo.gl/qXRyD1 [Consultada: 12/7/17].

----------*Una historia del flamenco*. Madrid: ed. Espasa Calpe, 2005.

----------*Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. [Colección Demófilo]. Córdoba: ed. La Posada, , 2001.

GARCÍA REYES, Alberto. "Mairena, Fosforito y Camarón los tres cantaores más caros de Pulpón", *ABC Sevilla*, 24/9/2014. Vía online: https://goo.gl/FxKvf6 [Consultada: 11/7/17].

GAULI, Juan Carlos. "¿El sexo vende?", *Descubrir el Arte*, Año XIX, nº 223, septiembre, 2017, pp. 38-45.

GIDDENS, Anthony y GRIFFITHS, Simon. *Sociología*. Traducción de Francisco Muños de Bustillo. Madrid: ed. Alianza, [1991], 2006.

GILMORE, David D. "The Role of the Bar in Andalusian Rural Society: Observations on Political Culture under Franco", *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, nº 3, Autumn, 1985, pp. 263-277.

GIMÉNEZ MIRANDA, Juan Miguel. *Etnografía de la guitarra flamenca*. Tesis de doctorado. Director: Dr. José Antonio González Alcantud. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Antropología, 2012.

GÓMEZ, Mario (dir.). "Del Café Cantante al Tablao". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 28, emitido el 8/5/72. Vía online: https://goo.gl/wFRo97 [Consultada: 28/8/17].

----------"Manolo Caracol I". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 53, emitido el 20/11/72. Vía online: https://goo.gl/ATP1wM [Consultada: 21/8/17].

----------"Melchor de Marchena". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 63, emitido el 29/2/73. Vía online: https://goo.gl/vY3XB8 [Consultada: 21/8/17].

----------"Paco de Lucía". *Rito y geografía del cante*. Documental serial. España: TVE, nº 78, emitido el 21/5/73. Vía online: https://goo.gl/nCyoiS [Consultada: 21/8/17].

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. *Flamencología*. Prólogo de José María Pemán. Madrid: ed. Imprenta Sánchez Leal, 1955.

GONZÁLEZ MARTÍN, Javier. “Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio”. *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Rubén Gómez Muns y Rubén Gómez Cano (eds.). Salamanca: ed. SIBE-Obra Social Caja Duero, 2008, pp. 1-24. Vía online: https://goo.gl/pSbKHF [Consultada: 29/7/17].

GRIMALDO, Alfredo. *Historia social del flamenco*. Prólogo de J.M Caballero Bonald. Barcelona: ed. Península, 2010.

HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britian*. London and New York: ed. Routledge, [1975], 1991.

HUDSON, Ray. “Regions and place: music, identity and place”, *Progress in Human Geography*, 30, 5, 2006, pp. 626-634.

JIMÉNEZ QUESADA, Mateo. *Autenticidad del cante Flamenco*. Prólogo de Tomás Borras. Madrid: ed. Iberoamericanas, 1974.

KANT, Manuel. *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traducción por Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: ed. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Vía online: http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf [Consultada: 21/8/17].

LAFUENTE, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: ed. Signatura, 2005.

LARREA PALACÍN, Arcadio. *El Flamenco en su raíz*. Prólogo de Luis Rosales de la RAE de la Lengua. Sevilla: ed. Signatura, [1976], 2006.

LAVAUR, Luis. *Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Prólogo y edición de Gerhard Steingress. Sevilla: ed. Signatura, [1976], 1999.

LEFRANC, Pierre. *El cante jondo del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Sevilla: ed. Universidad de Sevilla, 2000.

LEÓN BENITEZ, Catalina. *Manolo Caracol. Cante y Pasión*. Córdoba: ed. Almuzara, 2008.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando. *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Madrid: ed. Egales, 2017.

----------"Meter el dedo en la llaga: la fragilidad en el baile flamenco", *Daimon. Revista Internacional de Filosofí*a, Suplemento 5, 2016, pp. 279-285. Vía online: https://goo.gl/tyJcfz [Consultada: 26/7/17].

----------"Sobre las farrucas en el baile de hombre y mujer…", *Encuentros con el PIE. Sesiones de trabajo en la PIE.FMC*, 20/11/13, pp. 1-13. Vía online: https://goo.gl/hVVfBB [Consultada: 26/7/17].

MARCO, Tomás. "Grabación musical y estructuras de la escucha", *Revista Internacional Música oral del Sur*, nº 7, 2006, pp. 9-16.

MARÍN, Miguel Ángel. "Tendencias y desafíos de la programación musical", *BROCAR*, 37, 2013, pp. 87-104.

MARTÍ, Josep. "Algunas consideraciones sobre las músicas ambientales en contexto festivos". *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Marta García Quiñones (ed.) *et álii*. Barcelona: ed. Orquesta del Caos, 2008, pp. 55-70.

----------*Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: ed. Deriva, 2000.

MARTIN BALLESTER, Carlos *et álii*. *Don Antonio Chacón*. Madrid: ed. Carlos Martín Ballester, 2016.

MARX, Karl. "La Mercancía". *El proceso de Producción del Capital (I). El capital*. Introducción y selección de Francisco Fernández Cabrillo. Barcelona: ed. Orbir, 1984, pp. 23-58. Vía online: https://goo.gl/Ly1ap8 [Consultada: 30/8/17].

MEDIALDEA, Sara. "Prohibido blasfemar y cantar mal", *ABC Madrid*, 21/09/12. Vía online: https://goo.gl/mwVqDv [Consultada: 12/7/17].

MEDINA, José. "La Chunga: "Siempre pinto lo mismo: demonios en el cielo"", *ABC Madrid*, 4/5/57, pp. 62.64.

MEDINA, Marcos y GONZÁLEZ, Jonathan. *Flamencas. Fuerza, mujeres y duende*. Programa Documental. España: Canal Sur TV. Emitido 27/4/17. Vía online: https://goo.gl/HgrfBT [Consultada: 28/8/17].

MEIRA GOLDBERG, K., BENNAHUM, Ninotchka Devorah y HEFFNER HAYES, Michelle (eds.). *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. North Carolina: ed. McFarland & Co Inc., 2015.

MITCHELL, Timothy. *Flamenco Deep song*. Yale: ed. Yale University Press, 1994.

MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: ed. Giralda, [1964], 2004.

MORA, Kiko. *Las raíces del "duende": lo trágico y lo sublime en el cante jondo*. Director: Dr. Samuel Amell. Tesis de doctorado. Ohio: Universidad del Estado de Ohio, Departamento de Filosofía, 2008.

MOREIRO, José María. "Lucero Tena", *ABC Madrid*, 20/9/70, pp. 153-159.

----------"La Chunguita", *ABC Madrid*, 24/11/68, pp. 157-158.

MORENO LUZÓN, Javier, NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M (eds.) *et álii*. *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: ed. RBA Libros. S.A., 2013.

MURILLO, Camilo. "Los noctámbulos de Madrid. Lucero Teno, José Miguel, Los Duendes", *ABC Madrid*, 28/7/1972, pp. 64-65.

---------- "Una apología del Tablao", *ABC Sevilla*, 30/4/71, pp. 17-23.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco. Volumen III*, (5 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2009.

----------*Historia del baile flamenco. Volumen II*, (5 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2008.

---------- *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: ed. Almuzara, 2006.

----------y PABLO LOZANO, Eulalia. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: ed Almuzara, 2005.

NEVILLE, Edgar. “Cafés de Cante”, *Sábado Gráfico*, Serie de cuatro capítulos, 27/2/65 – 3/3/65 – 13/3/65 – 27/3/65, s. pp.

NOVILLO CRUZ, José María (com.). *Zambra. Tablao Flamenco*. Fotografías de Francisco Gómez y Francisco Ontañón. Madrid: ed. Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, 1964.

NÚÑEZ, Faustino y CHAACHOO, Amin. “Las raíces de la música árabe y el flamenco”, *I Simposio internacional de flamenco y música árabe*. Organizado por Casa Árabe y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, en Centro Cultural Casa Árabe, Córdoba, 6/3/15. Vía online: https://goo.gl/2ChZUh [Consultada: 21/8/17].

----------“Curso Progresivo de Flamenco. Capítulo I: Periodización de la historia del Flamenco", *Flamenco en Red*. Proyecto coordinado por la Universidad de Cádiz, campus universitario de Cádiz, 17/1/13. Vía online: https://goo.gl/9Stthm [Consultada: 13/7/17].

----------y CARRASCO, Diego. “Diego Carrasco presentado y entrevistado por Faustino Núñez”, *Presencias Flamencas en la Universidad de Cádiz*. Conferencia organizada por Universidad de Cádiz con la colaboración del Instituto Andaluz de Flamenco, campus universitario de Jerez de la Frontera, 28/4/11. Vía online: https://goo.gl/zeoQeA [Consultada: 13/7/17].

ORTIZ NUEVO, José Luis. *Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: ed. Demófilo, 1975.

----------*Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Madrid: ed. Demófilo, 1975.

----------*Alegato contra la pureza*. Barcelona: ed. PM, 1996.

OTAOLA, Paloma. “La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60”, *ILCEA*, 16, 4/7/2012., pp. 1-15. Vía online: https://goo.gl/mN28G4 [Consultada: 13/7/17].

PABLO LOZANO, Eulalia. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: ed. Signatura, 2009.

PEDRO, Josep. “Vidas del Blues. Contextos y trayectorias de apropiación en Austin y Madrid”, *Trans Revista Transcultural de Música*, nº 19, 2015, pp. 1-17. Vía online: https://goo.gl/mhoAsM [Consultado: 23/8/17].

PERSIA, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992*. Prólogo de Antonio Gallego Morell. Granada: ed. Archivo Manuel de Falla, 1992.

PIQUER, Ruth. "Estudio de las audiencias", *Músicas populares, identidades, comunicación y tecnología*. Asignatura coordinada por Ruth Piquer y Francisco Bethencourt, Máster Universitario en Música Española e Hispanoamericano, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 22/11/16.

PLATÓN. *Las Leyes*. Madrid: ed. Alianza Editorial, 2014.

POHREN, D.E. *The Art of Flamenco*. Dorset: ed. Musical New Services Limited, [1962], 1982.

PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla: Aprendizaje, profesión y género en el Flamenco del franquismo y la transición. Estudio históricoetnográfico de casos (1950-1980)*. Tesis de doctorado. Directora: Dra. Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Unversidad de Sevilla, Departamento de Antropología Social y Cultural, 2015.

RAMIREZ, José. "The flamenco guitar". *Things about the Guitar*. Madrid: ed. Casa Ramirez, 2004, pp. 155-164.

RIOJA, Eusebio. "El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico", *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco*, Antequera (Málaga), 5/9/08. Vía online: https://goo.gl/fFHpxi [Consultada: 20/7/17].

----------TORRES, Norberto. *Niño Ricardo – Vida y obra de Manuel Serapi Sánchez*. Sevilla: ed. Signatura, 2006.

----------"El concepto de acompañamiento guitarrístico en Antonio Mairena", *XXXII Congreso Internacional de Arte Flamenco*, Mairena del Alcor (Sevilla), 9/9/04. Vía online: https://goo.gl/Z2MJv5 [Consultada: 20/7/17].

RÍOS RUÍZ, Manuel. *La Paquera de Jerez, genio y figura del cante*. Cádiz: ed. Diputación de Cádiz, 2005.

----------*Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: ed. ISTMO, 1997.

---------- *Rumbos del cante flamenco*. Madrid: ed. Biblioteca Picazo, 1973.

S.A. “La Consejería de Cultura y la Universidad de Sevilla ponen en marcha la XI edición del ciclo de Cine y Flamenco”, La Nueva Alboreá, abril-junio, 2017, pp. 56-57. Vía online: https://goo.gl/crhuAF [Consultada: 26/7/17].

----------“Torres Bermejas”, *ABC Madrid*, 6/11/71, p. 96.

----------“Torres Bermejas”, *ABC Madrid*, 13/11/71, p. 42.

----------“Agenda de Popularidad: “”La Chunguita””, *ABC Madrid*, 19/4/70, pp. 158-159.

----------“Homenaje a Manolo Caracol”, *Agencia EFE/aa*, Madrid, 17/12/1968, s.p.

----------“Los Canasteros”, *ABC Madrid*, 14/4/68, p. 59.

----------“Manolo Caracol, anfitrión del primer “Colmao Andaluz” de Madrid”, *ABC Madrid*, 23/5/67, p. 25.

----------“Manolo Caracol, genio del cante flamenco, ha creado para España los Canasteros”, *ABC Madrid*, 5/3/1963, s. pp.

----------“Andrés López Salinero, de Móstoles, pregonero mayor de la provincia”, *ABC Madrid*, 15/12/1961, p. 69.

----------*Corral de la Morería. Tablao Flamenco*. Madrid: ed. Corral de la Morería, 1959.

SABINE, George H. *Marxismo*. Madrid: ed. Taurus, 1965.

SANTAOLALLA, Isabel. *Los “otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: ed. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

STEINGRESS Gerhard. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*. Sevilla: ed. Signaturas, 2007.

----------*Sociología del cante flamenco*. Sevilla: ed. Signatura, 2005.

----------*Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: ed. Signatura, 1998.

----------"¿Hacia dónde camina el cante?", *XVII Congreso Nacional de Actividades Flamencas "Flamenco y Futuro", Ponencias y Comunicaciones*. Jerez de la Frontera: ed. Ayuntamiento de Jerez, 1989, pp. 103-116.

STRAW, William. "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, nº 5, p. 373 Vía online: https://goo.gl/AajNb5 [Consultada: 23/8/17].

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

----------*Guitarra Flamenca* (2 vols.). Sevilla: ed. Signatura, 2004.

TOWSON, Nigel. *España en cambio. El segundo franquismo: 1959-1975*. Madrid: ed. Siglo XXI, 2009.

TUSELL, J. *La dictadura de Franco*. Madrid: ed. Alianza, 1988.

VAL, Fernán del. "De cánones, contra-cánones e historias del rock", *Músicas populares, identidades, comunicación y tecnología*. Asignatura coordinada por Ruth Piquer y Francisco Bethencourt, Máster Universitario en Música Española e Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 4/10/16.

VAREA GONZÁLEZ, Bonifacio. "Diecisiete participantes se disputaron el galardón de Pregonero Mayor de la Provincia", *Revista Cisneros*, editada por la Exma. Diputación Provincial de Madrid, año XIV, nº 30, septiembre, 1964, pp. 65-69.

VERGILOS, Juan. "Flamenco para los alemanes", *Diario de Sevilla*, 1/11/15. Vía online: https://goo.gl/9HQEYo [Consultada: 11/7/2017].

VILLAR RODRÍGUEZ, Margarita. *Los salarios del miedo. Mercado de trabajo y crecimiento económico durante el franquismo*. Madrid: ed. Fundación 10 de Marzo, 2009.

WASHABAUGH, William. "Three Legs". *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate Popular and Folk Music Series, 2012, pp. 53-80.

----------*Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Prólogo de Enrique Folch González. Traducido por Verónica Canales y Enrique Folch González. Barcelona: ed. Paidós Ibérica, 2005.

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura; uso de la cultura en la era global*. Barcelona: ed. Gedisa, 2002.

7.2. Webgrafía

MANJAVACAS, Rafael. "Los tablaos son para turistas", *Revista DeFlamenco.com*, 24/4/17. Vía online: https://goo.gl/jNvUqb [Consultada: 28/8/17].

NÚÑEZ, Faustino. "La música de los jipíos individuales", Blog *el Afinador de Noticias*, 5/4/14. Dirección: https://goo.gl/MMWXF6 [Consultada: 4/9/17].

----------"Zapateado", Página web *Flamencópolis*, 2011. Dirección: https://goo.gl/pygDEq [Consultada: 20/7/17].

Página web oficial de la Biblioteca Nacional de España, presentación de la exposición "Patrimonio Flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE". Dirección: https://goo.gl/udjZfo [Consultada: 23/8/17].

Página web oficial del Tablao Flamenco Villa Rosa de Madrid. Dirección: https://goo.gl/2SjapH [Consultada: 20/7/17].

PÉREZ MERINERO, David. Blog *Papeles Flamencos*. Dirección: https://goo.gl/Danw2e [Consultada: 20/7/17].

www.youtube.es:

- Entrevista concedida por el cantaor Arcángel. *Flamenca y más*, publicada el 17/1/16. Dirección: https://goo.gl/FxZiVn [Consultada: 28/8/17].
- Entrevista concedida por el musicólogo Faustino Núñez. *Flamenca y más*, publicada el 21/5/14. Dirección: https://goo.gl/UyAa4Y [Consultada: 4/9/17].
- Concierto de Camarón de la Isla, Benalmádena, Málaga, 1986. Dirección: https://goo.gl/iiQUv4 [Consultada: 4/9/17].
- Antonio Mairena entrevistado por Fernando Quiñones en RTVE en 1975. Dirección: https://goo.gl/61eCfE [Consultada: 21/8/17].

- Cuadro flamenco de Torres Bermejas actuando para TVE en el año 1968. Dirección: https://goo.gl/fbY1Gs [Consultada: 26/7/17].

www.googlemaps.es/maps:

- https://goo.gl/Kr8yne [Consultada y modificada: 22/8/17].

APÉNDICES

LOS TABLAOS FLAMENCOS EN MADRID ENTRE 1954-1973:

UNA APROXIMACIÓN ACADÉMICA A SU ESCENA MUSICAL

EDUARDO MURILLO SABORIDO

Apéndice 1

Ilustración 7: La lobreguez del franquismo de finales de los cincuenta es representada por Robert Motherwell en su serie *Iberia*. Consideramos que esta obra pictórica ubicada en el Museo Guggenheim de Bilbao es una de las descripciones más acertadas del franquismo. MOTHERWELL, Robert. *Iberia*, 1958, Óleo sobre lienzo, 182,2 x 233,3 x 2,6 cm, Museo Guggeheim de Bilbao.

Apéndice 2

manolo caracol

genio del cante flamenco,
ha creado para España

los canasteros

un tablao flamenco que ha de conservar
la más pura esencia del flamenco.

los canasteros

Corazón del Flamenco en el corazón de Madrid:

Barbieri, 10 - Teléf. 232 39 51 (Reserve su mesa)

ELENCO ARTISTICO DEL TABLAO

Antonia Rodríguez, bailaora, de Sevilla.
Argentina Coral, "La Gitana Catalana", de Barcelona.
Carmen Casarrubio, bailaora, de Madrid.
Curra Jiménez, bailaora, de Madrid.
Josefa "La Polaca", bailaora, de Madrid.
Manuela "La Caracola", bailaora, de Sevilla.
María Vargas, cantaora, de Santúcar.
Perla de Cádiz, cantaora, de Cádiz.
Trini España, bailaora, de Sevilla.
Curro Rodríguez, bailaor, de Sevilla.
Gaspar de Utrera, cantaor, de Utrera (Sevilla).
Josélito del Puerto, cantaor, del Puerto.
Juan Heredia, bailaor, de Madrid.
Juan José, bailaor, de Sevilla.
Melchor de Marchena, guitarrista de Marchena, Sevilla.
"Orillo de Chiclana", cantaor y bailaor, de Chiclana.
Paco Aguilera, bailaor, de Barcelona.
Paco Cepero, guitarrista, de Jerez de la Frontera.
Pepe Carbonell, guitarrista, de Barcelona.
"Terremoto de Jerez", cantaor, de Jerez de la Frontera.

(El orden no presupone categoría artística.)

ABC, 5 de marzo de 1963

RESTAURANTE-BAR

"colmao andaluz"

BARBIERI, 10, junto a «Los Canasteros»

MANOLO CARACOL, ANFITRION DEL PRIMER «Colmao Andaluz» de MADRID

Todo Madrid conoce ya ese acontecimiento que ha sido la inauguración del "Colmao Andaluz", que Manolo Caracol ha ofrecido a los madrileños en el mismo día de la Fiesta Grande de la Villa y Corte, y a cuyo acto asistió un distinguido grupo de amistades y clientes del singular artista, al que testimoniaron su admiración y cariño y le felicitaron por la fabulosa instalación del nuevo local.

Manolo Caracol andaluz de pura cepa y madrileño de adopción, ha querido, en su afán de "españolear" dotar a Madrid de un "completo" Andalucía en el puro centro de la ciudad, y así, en la calle Barbieri, unidos por un pasillo interior, han quedado fundidos y separados al mismo tiempo el nuevo "Colmao Andaluz" y su acreditado "tablao flamenco" "Los Canasteros". Es decir, que del buen beber y del buen yantar típicamente andaluz se pasa a gozar del inolvidable espectáculo del trío sin igual del saborío, de esa familia y sus colaboradores que, encabezados por el maestro Manolo Caracol, "el Gran Faraón de su gente", embrujan, enloquecen con sus bailes y cantes a propios y extraños lo sea, bailando en plata: a españoles y extranjeros.

Estos dos establecimientos de Manolo Caracol han sido realizados por el arquitecto don José Suárez y las decoradoras Arrazola Harmanbe, que, con todo tino y justeza, han recreado un estilo puro andaluz en el corazón de Madrid. Del "Colmao" al "tablao" y del "tablao" al "Colmao", y todo bajo el cielo de Madrid y con Manolo Caracol de anfitrión. ¿Qué más se puede pedir?

ABC

Entre otras distinguidas personalidades asistentes, tomadas por el vuelo del "Colmao Andaluz" Pastora Imperio, don José Bergamín y señora, Tania Ortega y Manolo Caracol

ABC (Madrid) - 23/05/1967, Página 25

Ilustración 8 e Ilustración 9: Podemos comprobar que en 1963 se anunciaba como "tablao flamenco creado para España" y en 1967 anunciaba como "Colmao Andaluz". S.A. "Manolo Caracol, genio del cante flamenco, ha creado para España los Canasteros", *ABC Madrid*, 5/3/1963, s.pp., y "Manolo Caracol, anfitrión del primer "Colmao Andaluz" de Madrid, *ABC*… Op. cit., p. 25.

Apéndice 3

Don FELIPE GARCÍA celebró eventos en los que se leían partes de guerra del General Francisco Franco. Véase S.A. "Andrés López Salinero, de Móstoles, pregonero mayor de la provincia", *ABC Madrid*, 15/12/1961, p. 69., y VAREA GONZÁLEZ, Bonifacio. "Diecisiete participantes se disputaron el galardón de Pregonero Mayor de la Provincia", *Cisneros*, editada por la Exma. Diputación Provincial de Madrid, año XIV, nº 30, septiembre, 1964, pp. 65-69.

Don ANTONLÍN ALONSO CASARES:

"*Casares era falangista*". GAMBOA, José Manuel. *Perico el del Lunar. Un flamenco* …, Op. cit., p. 21.

ALEU SUAZO, Salvador. *Chato de la Isla, entre la vida y el cante*. San Fernando: ed. ISPREN, 1995, pp. 116-117.

Ilustración 10: El Marqués de Villaverde durante su discurso al finalizar la cena homenaje a Manolo Caracol (iz), junto a ellos en la mesa presidencial Pastora Imperio (2ºiz), Emilio Romero (dc) y Cristobal Martínez Bordiu, entre otros. Durante el acto se le impuso la cruz de Isabel l Católica por sus cuarenta años dedicados al mundo del flamenco. S.A. "Homenaje a Manolo Caracol", *Agencia EFE/aa*, Madrid, 17/12/1968, s.p.

Apéndice 4

Ilustración 11: Fotografía de una fiesta en el tablao los Gallos, Sevilla, años sesenta. La bailaora es Teresa Luna. Sentados: la bailaora Luisa Mendiola, Pepi Martínez, Luis, el dueño de las Brujas, Juan Cantero, cantaor, el jefe de policía, con las bailaoras Isabel Romero, y Eli Sapori. PULPÓN JIMÉNEZ, Carmen Penélope. *Bailaoras de Sevilla*… Op. cit. p. 423.

Apéndice 5

Sindicato Nacional del Espectáculo

VISADO
19 AGO 1955
Nº 1707

SINDICATO PROVINCIAL de

CONTRATO DE TRABAJO

PRODUCTORES DE CIRCO Y VARIEDADES

De una parte, D. Antolín Alonso Casares (Fernan), natural de Villaramiel (Palencia) con domicilio en Madrid calle de Jorge Juan núm. 84 clasificado como Drtor. de Cine en el Sindicato Provincial del Espectáculo de Madrid, con carnet núm. 595(26) como Empresario de ZAMBRA, o en su legal representación D. —, natural de —, con domicilio en —, calle de —, núm —, clasificado como — en el Sindicato Provincial del Espectáculo de — con carnet núm. —, y

De otra parte D. ROSA LOPEZ CABALLERO, natural de Jerez (Cadiz) con domicilio en Madrid, calle de Alcalá, núm. 172, con carnet del Sindicato Prov. del Espectáculo de Madrid núm. 1143415 productor con la especialidad de Bailadora, o en su legal representación D. —, natural de —, con domicilio en — calle de —, núm. —, clasificado como — en el Sindicato Provincial del Espectáculo de — con carnet núm. —

Ambos con capacidad jurídica suficiente para celebrar este Contrato de Trabajo, LO CONVIENEN EN LA FORMA Y BAJO LAS SIGUIENTES CLAUSULAS.

Primera. D. Antolín Alonso Casares (Fernan) en el concepto que interviene, contrata a Da Rosa López Caballero, conocido con el nombre artístico de ROSA DURAN para actuar en el espectáculo Flamenco de Baile Español en su especialidad de Bailadora en el local "ZAMBRA" en plaza fija de Madrid por la duración de UN año (una o dos funciones los laborables y tres los festivos), empezando en Madrid el 12 de agosto de 19 55, con la retribución diaria de 82'00 pesetas, pagaderas semanalmente (diaria o semanalmente)

Segunda.—Los viajes en — y clase — y — kilos de material por la tarifa más económica, desde — serán pagados por la Empresa.

Tercera.—D. — recibe a la firma de este Contrato, la cantidad de — pesetas, suma correspondiente al importe de — retribuciones diarias, en calidad de anticipo; cantidad que le será descontada a razón de una retribución por semana.

Cuarta.—Cuando un productor, por serle precisa, solicite una cantidad a cuenta de retribuciones devengadas, la Empresa se obliga a concedérsela para serle descontada en la primera nómina.

Quinta.—El presente Contrato empezará a regir el día 12 de agosto de 19 55, y se extenderá hasta el día fecha up supra de de 19

Sexta.—Caso de que no sea denunciada la caducidad de este Contrato, por las partes interesadas, con la antelación que se señala en las Relaciones de Trabajo, éste se considerará prorrogado con arreglo a lo que determina LA REGLAMENTACION NACIONAL DE TRABAJO.

Séptima.—La denuncia del contrato y la fecha de terminación del mismo, se notificará al Sindicato que hubiese efectuado el visado del mismo, bien directamente o por medio del Sindicato Provincial o Comarcal del lugar en que se encuentre actuando la Compañía.

Octava.—El productor se obliga a acatar y cumplir cuantas órdenes dicte la Empresa, siempre que ésta se ajuste a lo que se determina en las Relaciones de Trabajo.

Novena.—Los viajes de los productores, tanto los de ida como los de regreso al punto de partida donde se inicie la jira, serán de cuenta de —

(Si los viajes son a cargo de la Empresa se añadirá tan solo «La Empresa»; si fuese a cargo del productor, se añadirá «del Productor», haciendo constar que éste renuncia expresamente a formular reclamación alguna sobre este particular al Sindicato, toda vez que desiste a que la Empresa le abone los gastos de desplazamiento, y en su consecuencia, a la garantía que le hubiese proporcionado la cláusula 12 de este Contrato, que queda anulada.

Décima.—Las cuestiones litigiosas que puedan surgir por incumplimiento del presente contrato, serán sometidas, por ambas partes, para conciliación, al Sindicato Provincial del Espectáculo, conforme a lo previsto en el apartado 3.° del art. 16 de la Ley Sindical, de 6 de diciembre de 1940.

Undécima.—El productor D.ª Rosa López Caballero manifiesta, con carácter de declaración jurada, que a la firma del presente Contrato, NO SE HALLA SUJETO AL CUMPLIMIENTO DE NINGUN OTRO CON DISTINTA EMPRESA QUE PUDIERA SER IMPEDIMENTO.

Duodécima.—D. —, como Empresario, deposita en el Sindicato Provincial del Espectáculo, la cantidad de — pesetas, como garantía del viaje de regreso al punto de partida y acarreo de los equipajes hasta el domicilio de D.

El Empresario podrá retirar la suma indicada una vez que acredite debidamente el haber sufragado los gastos de regreso al punto de partida y acarreo del equipaje hasta el domicilio del productor.

Si a pesar de la obligación que contrae se negase a hacer efectivo el importe del viaje de regreso y acarreo del equipaje, el productor lo pondrá en conocimiento del Jefe del Sindicato de la localidad en que se encuentre, quien con la mayor urgencia, lo notificará al Organismo Sindical que se hace cargo de este depósito para que, con cargo al mismo, se reintegre al productor a su punto de partida y se sufrage los gastos del acarreo del equipaje.

Décimotercera.—El visado de este Contrato es requisito obligatorio para ambas partes.

Décimocuarta.—En lo no expresamente previstos, se estará a lo dispuesto en las vigentes Relaciones de Trabajo y demás disposiciones concertantes.

Décimoquinta.—Por orden del Ministerio de Trabajo de 30 de junio de 1953, quedan incrementados en un 25 por 100 los sueldos base que no excedan de OCHENTA PESETAS diarias, del personal comprendido en la Reglamentación Nacional de Trabajo de Teatro, Circo y Variedades.

Dicho incremento empezará a regir a partir de 10 de julio de 1953.

CLAUSULAS ADICIONALES.— 1ª.— Se fija un sueldo de 82'00 ptas. diarias incluido el 25% de plus de carestía de vida.
2ª.— Este contrato queda tácitamente prorrogado al cumplimiento de un año, el aviso de caducidad ha de ser anunciado con dos meses de anticipación.
3ª.— Si durante la vigencia surgieran actuaciones en las que tuviera que intervenir Dª. Rosa López Caballero, organizadas por "ZAMBRA" en otras compañías de España o en extranjero, en producciones cinematográficas o televisión su contratación y actuación en ellas quedará exclusivamente regulada el acuerdo económico entre ambas partes, sin la dirección exclusiva de D. Antolín Alonso Castro (Fermín) como director y propietario de esta Empresa.

ASI LO DICEN Y OTORGAN, y leído por ambas partes, lo ratifican y firman, extendiéndose por Cuatriplicado y a un sólo efecto en el día de la fecha, con visado del Secretario del Sindicato Provincial del Espectáculo de Madrid.

El Ejemplar correspondiente al productor contratado, queda en poder del Sindicato Provincial del Espectáculo a disposición del mismo.

En Madrid, a 10 de agosto de 19 55

La Empresa

SPANISH TOURIST — ALCALA, 7 - TELEF. 22 20 52 - M

El Productor,

Rosa López

CON AUTORIZACION MARITAL

José Durán

[redacted]

V.° B.°
Por el Sindicato,

Visado por este Sindicato y registrado con el número ____ en folio ____ del libro correspondiente.
En ____, a ____ de ____ de 19____

Ilustración 12: Contrato firmado que vinculaba profesionalmente a Rosa Durán con el Tablao Zambra desde el 12/8/55 hasta el 12/8/56. Fuente: archivos del Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera.

Apéndice 6

Ilustración 13 Lucero Tena fue la gran estrella del Corral de la Morería durante los años sesenta y setenta. En este reportaje el reportero indica: “estas imágenes resumen las dos vertientes de la vida de la bailaora: el hogar y los escenarios”. Fuente: MOREIRO, José María. “Lucero… Op. cit., p. 156.

Apéndice 7

Ilustración 14: Monumento de La Paquera de Jerez en el barrio jerezano de San Miguel, 2009. Fuente: https://goo.gl/x9otMB [Consultada: 18/8/17].