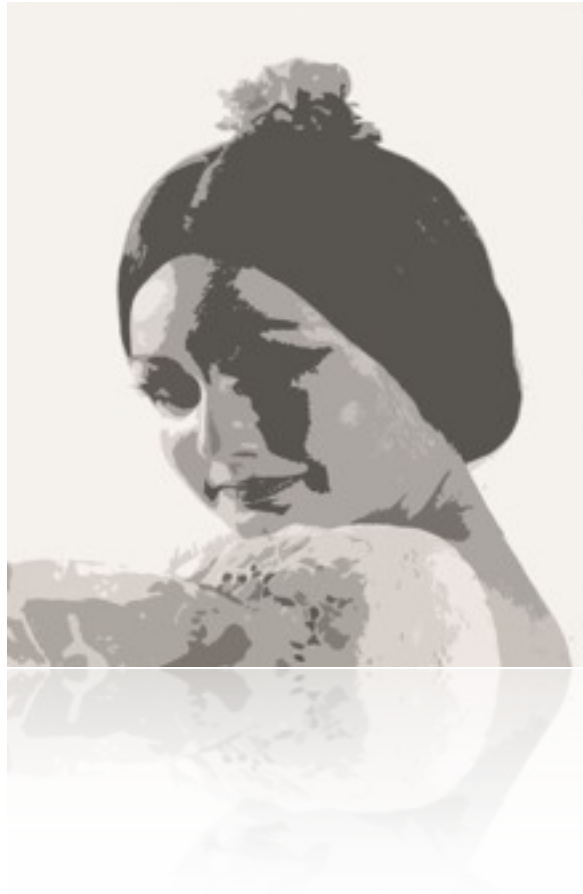


TESIS DOCTORAL

**BAILAORAS DE SEVILLA:
APRENDIZAJE, PROFESIÓN Y GÉNERO EN EL FLAMENCO DEL
FRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN. ESTUDIO HISTÓRICO-
ETNOGRÁFICO DE CASOS (1950-1980)**



CARMEN PENÉLOPE PULPÓN JIMÉNEZ

Universidad de Sevilla

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Antropología Social y Cultural

Programa de doctorado: El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio.

Sevilla, España

2015

* TESIS DIRIGIDA POR: Dra. D^a Cristina Cruces Roldán

* TUTOR: Dr. David Florido del Corral

**“BAILAORAS DE SEVILLA:
APRENDIZAJE, PROFESIÓN Y GÉNERO EN EL FLAMENCO DEL
FRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN. ESTUDIO HISTÓRICO-
ETNOGRÁFICO DE CASOS (1950-1980)”**

CARMEN PENÉLOPE PULPÓN JIMÉNEZ

D^a. CARMEN PENÉLOPE
PULPÓN JIMÉNEZ

DRA. D^a CRISTINA
CRUCES ROLDÁN

DR. DAVID
FLORIDO DEL CORRAL

DOCTORANDA

DIRECTORA

TUTOR

La doctoranda Carmen Penélope Pulpón Jiménez y la directora de la tesis Cristina Cruces Roldán garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Sevilla, octubre de 2015.

Cristina Cruces Roldán

Carmen Penélope Pulpón Jiménez

Directora de la Tesis

Doctoranda

Fdo:

Fdo:

MOTIVACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Decidí emprender los estudios de doctorado cuando se implantó el programa “El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio”, porque esperaba que me permitiera aunar dos grandes intereses personales: las ciencias sociales¹ y el flamenco. Claro que un trabajo de tesis, además de interés científico, requiere disciplina, esfuerzo constante y ha ocupado mi mente durante estos últimos diez años.

Los primeros recuerdos conscientes que tengo del baile flamenco están vinculados a las visitas al Tablao *Los Gallos*, en la Plaza de Santa Cruz de la capital sevillana. Debía tener cinco años y acudía allí con mis padres. Me veo sentada entre el público, en la parte de arriba, donde mi padre trataba sus negocios con la propietaria del tablao. Él era representante de artistas y surtía a esta empresaria de lo más granado del *artisteo* sevillano. Profesionales del cante, el toque y el baile flamenco de ambos sexos. La visión no sería completa si obviase contar que mi madre actuaba por aquel entonces en *Los Gallos*: era una de las bailaoras del cuadro. Guardo un vago recuerdo de aquello: de las escaleras, los camerinos, las bailaoras y sus trajes, los maquillajes, etc.; y, como no, del espectáculo. No fui consciente entonces, pero debió conmoverme porque ese mundo ha sido capaz de ocupar mi tiempo y energía durante estos últimos años. Siendo tan pequeña, aquel contexto me causó una gran impresión y emoción: por su dramatismo teatral, el silencio del público, la magia de la interpretación en directo. Un miedo escénico ajeno me invadió. No era habitual que mis padres me llevaran a lugares de trasnoche; mi madre interrumpió su carrera de bailaora poco después de aquello para dedicarse a acompañar a mi padre en su trabajo. La familia siguió vinculada al flamenco desde la esfera de la producción².

¹ Se ha seguido el criterio de la Real Academia Española (RAE) por el que se escriben con minúscula los nombres de las disciplinas científicas y ramas del conocimiento en tanto no se conciben como asignaturas o materias regladas en un contexto curricular, según el *Diccionario panhispánico de dudas*, (2005, 425-426) y la *Ortografía de la lengua española* (2010, 439). Igualmente se ha seguido la recomendación de la RAE de no sobremarcar el texto con mayúsculas cuando no es preceptivo (p. ej., *patrimonio*).

² María Teresa Jiménez, mi madre, fue bailaora flamenca en su juventud, actuando con el nombre artístico de Teresa Luna. Jesús Antonio Pulpón González, mi padre, fue representante técnico del espectáculo, organizaba eventos, y representaba artistas flamencos y de otras disciplinas.

Mi contacto con el baile ha sido constante a lo largo de los años. Poco tiempo después de la experiencia anterior, tuve la oportunidad de participar en una embajada de niños³ artistas españoles en Japón. Era una muestra de grupos folklóricos de danza de diferentes naciones. Con siete años, formé parte de ese pequeño grupo de niños flamencos a pesar de que mis conocimientos de baile eran escasos: mi madre me llevaba a clases de ballet con una profesora francesa afincada en Sevilla. A los 11 años comencé a acudir a la academia de baile de la maestra Matilde Coral⁴, donde aprendí una disciplina que siempre agradeceré y sobre todo, comencé a amar la danza...

A los doce años, viajé de nuevo a Japón, esta vez para participar en los actos de inauguración del parque temático Disneyland Tokio, junto a otros niños artistas: el Torombo y su hermana, la Torombita, así como en el Tablao de Yoko Komatsubara -en el barrio de Shibuya- El Patio, compartiendo escenario con los artistas del cuadro: la Toná, El Niño San Lorenzo y el Yeye de Cádiz.

Los estudios de danza de clásico español⁵ y flamenco realizados durante cuatro años en la academia de Matilde Coral, y las pruebas libres a que nos presentaba la maestra en el Conservatorio⁶ de Sevilla, fueron otra fuente de contacto directo con el baile en la infancia. Esta experiencia fue compartida con algunas de las actuales figuras del baile como Rafaela Carrasco, directora del Ballet Andaluz y Alicia Márquez, bailaora y profesora de reconocido prestigio. En la academia, recibí las enseñanzas no sólo de Matilde Coral, que nos daba flamenco: Rocío Corrales –su hija- y Charo Cala, nos enseñaban clásico-español. Teníamos también una buena base de clásico, regional y solfeo. Recibí clases de jota del maestro Pedro Azorín y cursos de ballet en la escuela de la Calle San Vicente. Llegué incluso a actuar en una fiesta privada, dada en la Casa Pilatos de Sevilla, compartiendo escenario con artistas profesionales como Aurora Vargas, Esperanza Fernández,

³ Las referencias a personas, colectivos, titulaciones o cargos académicos figuran en este escrito en género masculino como género gramatical no marcado. Cuando proceda, será válida la cita de los preceptos correspondientes en género femenino.

⁴ Los artistas citados en este trabajo aparecerán con sus nombres artísticos -por los que son conocidos-, sin comillas, para facilitar la lectura. Se pueden consultar sus datos personales en Anexos, así como en tablas de informantes o notas al pie incluidas en el texto.

⁵ En aquellos años la carrera de danza española tenía esta denominación en los programas oficiales de los conservatorios, excepto en la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid. Ver: Segarra Muñoz, M. D. (2012, 24-25). Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género. (<http://eprints.ucm.es/17502/>) [acceso 06-08-2015]

⁶ Nos examinábamos en el que hoy es Conservatorio Profesional de Música Cristóbal de Morales, en calle Jesús del Gran Poder de Sevilla que entonces aglutinaba los estudios de danza y arte dramático junto con las titulaciones de música.

Amelia Ángela, Pepa Bermúdez, Curro Fernández y Curro de Triana. Pero soy consciente de que ello no se debía a mis aptitudes para el baile, sino más bien a mi posición como hija del representante que organizaba la fiesta⁷.

De aquellos tiempos recuerdo una visita de la bailaora Cristina Hoyos a la casa familiar. Ella formaba parte de la Compañía de Antonio Gades como primera bailarina y sus relatos de artista que actuaba en teatros de medio mundo, las confesiones y consejos que nos daba sobre el baile, el ballet, la danza en general y la vida de artista⁸.

Todo ello dejó un poso que ahora redescubro y valoro desde la madurez. La adolescencia y la necesaria ruptura con lo heredado, la necesidad de definir mi propia personalidad y trayectoria, me llevaron a abandonar el baile y orientar mis estudios por el lado académico. Inicié la carrera de Historia Contemporánea en la Universidad de Sevilla en 1990. Huelga aclarar que en aquellos tiempos los estudios de baile no eran percibidos como verdadero “estudio” desde las instituciones académicas de secundaria, y yo deseaba ir a la Universidad. En casa llegaron a pensar que detestaba el flamenco... Estaba saturada.

A lo largo de mi vida he tenido la oportunidad de disfrutar de numerosos espectáculos flamencos, de deleitarme con ellos, y ya como docente he tratado de transmitir el respeto y la pasión por este arte, destacando su valor patrimonial. La inclusión del flamenco en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2010 y la reciente normativa de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, para su inclusión en los niveles de enseñanza primaria y secundaria –2014 y 2015– han venido a refrendar la labor que veníamos haciendo muchos docentes en este sentido. Desde enero de 2011, colaboro con la Consejería de Educación dentro del grupo de expertos para el asesoramiento e impulso de esta normativa que incluya el flamenco en el sistema

⁷ Se abordará esta posición y sus incidencias en la investigación en las cuestiones metodológicas.

⁸ Debía de ser el año 86, con motivo de una actuación de la Compañía de Gades en el Festival de Itálica donde representaron la obra *Carmen*. Fuente: ABC 31/07/1986. (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/07/31/060.html>)[acceso 20-07-2015]

educativo andaluz⁹. He participado en la elaboración de una guía didáctica del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco¹⁰ y llevado a cabo –en colaboración– el Informe Técnico para la declaración de la Zambomba de Jerez y Arcos de la Frontera como Bien de Interés Cultural, actualmente en curso por parte de la Junta de Andalucía.

Tras este agradecimiento al arte flamenco, al que debo tantos momentos y emociones, debo mostrar mi gratitud sincera a las numerosas personas que han compartido conmigo el esfuerzo y la satisfacción que supone la culminación de un trabajo de tesis doctoral.

En primer lugar a la directora de la misma, la profesora Cristina Cruces Roldán, tanto por haber sugerido el tema, como por introducirme y orientarme en la investigación antropológica del baile flamenco. Por haber puesto en marcha el programa de doctorado, y por haberme guiado y acompañado en el proceso intelectual y personal a lo largo de más de una década, con su constante apoyo, valoración y respaldo. A la profesora Assumpta Sabuco, quien dirigió el trabajo de investigación para la obtención del DEA, y cuya orientación epistemológica, en especial en torno a los estudios de género, supuso un aprendizaje que ha ampliado el horizonte de este trabajo así como la propia práctica docente, ayudándome a revisar las experiencias vividas desde esta nueva perspectiva.

En el ámbito de la universidad, también a los profesores Eulalia Pablo lozano y José Luis Navarro, –por su cariño y sabiduría– y al resto de profesores del Programa, que han sabido alentarnos en el proceso de investigación. Al profesor David Florido del Corral, por sus aportaciones desde la crítica constructiva. A los profesores José Cenizo y Emilio Gallardo, empeñados desde el Departamento de Didáctica de la Lengua de la Universidad de Sevilla en apostar por los trabajos de investigación llevados a cabo por los doctorandos, tratando de evitar la dispersión que supone –en un contexto de

⁹ ORDEN de 7 de mayo de 2014, por la que se establecen medidas para la inclusión del Flamenco en el sistema educativo andaluz. BOJA de 28 de mayo de 2014.

RESOLUCIÓN de 12 de enero de 2015, de la Dirección General de Innovación Educativa y Formación del Profesorado, por la que se regulan las medidas de aprobación y acreditación de proyectos de investigación e innovación y desarrollo curricular, y de elaboración de materiales curriculares y recursos didácticos para la inclusión del Flamenco en el sistema educativo andaluz, correspondientes al curso académico 2014/2015. BOJA de 16 de enero de 2015.

RESOLUCIÓN de 12 de enero de 2015, de la Dirección General de Innovación Educativa y Formación del Profesorado, por la que se convocan los Premios Flamenco en el Aula a la elaboración de materiales curriculares y recursos didácticos y al reconocimiento de experiencias y buenas prácticas docentes, correspondientes al Curso Académico 2014/2015. BOJA de 16 de enero de 2015.

¹⁰ “Entre Dos Barrios”, publicado por la Consejería de Educación, la Consejería de Cultura y el Centro de Profesorado de Jerez en 2011, con ISBN 978-84-694-7981-0.

crisis económica y social– compaginar los estudios con nuestras múltiples obligaciones laborales y personales.

Gracias a este trabajo colectivo, la tesis doctoral que se presenta para su defensa no emerge aisladamente, sino que aspira a insertarse en la pléyade de trabajos que conforman la red donde se analizan y describen las variables que ayudan a entender y explicar mejor el –a veces– infravalorado universo del flamenco como objeto de estudio.

En el ámbito de las bibliotecas y documentación a todo el personal del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco de Jerez de la Frontera (CADF a partir de ahora), especialmente a Ana Tenorio, su documentalista, por su ayuda constante y orientaciones siempre oportunas sobre el flamenco, me ha ahorrado mucho tiempo de búsqueda de fuentes y ha sabido ser mi amiga en este proceso; a Silvia Yerga Cobos, bibliotecaria, tan amable y atenta en todo ese proceso de rastreo; y a Joaquín Carrera, por su generosidad y colaboración en la elaboración de tablas y gráficos; a Rosana López, del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMYD a partir de ahora) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de Madrid (INAEM), tan atenta y solícita como las anteriores sin conocernos de nada; a Victoria Muñoz López, de la biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla; a Carmen del Río Orozco, directora del Conservatorio Profesional de Danza y Verónica Serrano, del Archivo Municipal de Córdoba por su colaboración en la búsqueda de información; a Marina Pérez Bejarano por su inestimable ayuda con las transcripciones, sus consejos, sugerencias y opiniones.

En el ámbito laboral, a mis compañeros y alumnos del Instituto Fernando Savater de Jerez de la Frontera, por ofrecerme la oportunidad de disfrutar enseñando y aprender cada día con ellos. Por el respeto y apoyo con que tratan a esta “flamenca” rara que no canta ni baila, pero que es la flamenca del centro. Por respaldar los múltiples proyectos didácticos que les propongo, por desarrollarlos conmigo sin dudarlos. Por mostrarme su agradecimiento y su valoración a mi persona y al arte flamenco.

A todas las bailaoras y resto de informantes privilegiados que participaron generosa y desinteresadamente en el proceso de investigación, abriéndome las puertas de sus vidas de artistas y de sus corazones. No tengo palabras con las que agradeceré, ya que además de facilitarme el desarrollo de este trabajo, me estaban transmitiendo su sabiduría y su respaldo emocional.

A mi madre, que a su manera, me ha devuelto el tiempo escatimado en la infancia por las intermitentes ausencias a las que le obligaba el trabajo. Me he beneficiado de su saber estar, de su elegancia y prestigio dentro del flamenco. Ella se ha volcado con este proyecto que no tendría sentido sin su trayectoria y no podría ver la luz sin su sonrisa.

Y a la memoria de mi padre, porque su capacidad de trabajo y sus valores humanos han iluminado mi existencia y, aunque él hubiera preferido que siguiera sus pasos o me dedicase a una ciencia más exacta, estoy convencida que estaría orgulloso de saber que a mi edad, sigo estudiando y mantengo una actitud de curiosidad y respeto y una enorme fascinación por todo lo que logró hacer él partiendo de cero.

A mis hermanos y titos, que han insistido tanto en que culminara este trabajo y me han apoyado en todos los sentidos. En particular a mi hermano Jesús, por haber compartido conmigo muchas horas de faena durante la grabación y edición de documentación audiovisual.

A mis amigos y compañeros de toda la vida que han contribuido a mi formación como persona. A mi amiga Gema Carrera, que me animó a iniciar los estudios de doctorado y como antropóloga me orientó en los inicios de este trabajo.

A mi amiga Mamen, que siempre ha sabido aportar su visión cartesiana a los fenómenos sociales, y con la que he crecido y compartido la carrera, las oposiciones, la tesina y la tesis. Pero también la diversión y la fiesta. Y a Mariluz, que me ha apoyado realizando múltiples tareas para que yo pudiese culminar mi trabajo.

A Julio, mi compañero de viaje, que alimenta mis días y mis noches y sustenta todas mis aspiraciones en lo intelectual y en la vida. Él sabe lo mucho que este trabajo le debe...

“La danza está escrita en el aire”

Agnes de Mille

“Ya somos el olvido que seremos.”

J.L. Borges

Por y para Teresa Luna.

Para Carmen Montiel, Manuela Carrasco, Ana España, Amelia Ángela Pérez, Eugenia de los Reyes, Rocío Loreto, Mari Campano, Lupe Osuna, Ana María Bueno, Cristina Hoyos, María Oliveros, Merche Esmeralda, Carmen Ledesma, Milagros Mengíbar y Loli Flores (en Memoria).

A la bailaora Angelita Milla, quien gentilmente nos ha cedido su imagen para la portada de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS GENERAL

CAPÍTULO 1. CUESTIONES METODOLÓGICAS

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 3. CONTEXTOS

**CAPÍTULO 4. ORÍGENES SOCIALES: SECTORES ECONÓMICOS,
FACTORES ÉTNICOS Y DE GÉNERO. SURGIMIENTO DE LA
VOCACIÓN PARA EL BAILE**

CAPÍTULO 5. APRENDIZAJE: CREARSE UN OFICIO

CAPÍTULO 6. PROFESIÓN I: OFICIO Y BENEFICIO

**CAPÍTULO 7. PROFESIÓN II: LAS TRAYECTORIAS DIVERGEN.
FACTORES ARTÍSTICOS, SOCIALES, PERSONALES Y DE GÉNERO**

CAPÍTULO 8. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.0. Introducción.	16
1.1. Oportunidad de la investigación. Estado de la cuestión y retos investigadores.	18
1.2. Objetivos.	37
1.3. Hipótesis.	40
1.4. Metodología.	41
1.4.1. Métodos/Técnicas/ Instrumentos	43
1.4.1.1. Fase de preparación.	48
1.4.1.1.1. Diseño de la entrevista biográfica.	48
1.4.1.1.2. Selección de informantes.	50
1.4.1.1.3. Criterios para la selección de informantes.	52
1.4.1.2. Fase de desarrollo.	55
1.4.1.2.1. Composición de la muestra y tipos de entrevistas.	55
1.4.1.2.2. Representatividad y significatividad de la muestra.	59
1.4.1.2.3. Desarrollo de las entrevistas y observación participante.	62
1.4.1.2.4. Técnicas de registro.	67
1.4.1.2.5. Actividades.	68
1.4.1.2.6. Indagación en archivos, bibliotecas, hemerotecas y videotecas.	
Revisión teórica.	69
1.4.1.3. Fase de análisis.	70
1.4.1.3.1. Transcripción y sistematización de entrevistas.	70
1.4.1.3.2. Análisis cualitativo.	71
1.4.1.3.3. Trabajo con fuentes no orales.	73
1.4.1.3.4. Estructura del texto.	76

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO 78

2.0. Introducción.	78
2.1. Los paradigmas de la historia social. La historia oral.	79
2.2. La teorización enraizada, teoría fundamentada.	80
2.3. Los estudios de género y la Antropología feminista.	81
2.4. De la perspectiva de género a las culturas del trabajo y la producción artística.	88
2.5. De la perspectiva de género a la Historia social de la danza y las bailaoras flamencas de Sevilla.	89
2.5.a) De los estudios de género a la Historia social de la danza.	89
2.5.b) De la historia social de la danza a las bailaoras flamencas del Franquismo y la Transición.	90

CAPÍTULO 3. CONTEXTOS	92
3.0. Introducción.	92
3.1. Contexto histórico general. España: 1940-1980.	92
3.1.A) Primer franquismo y nacionalcatolicismo: 1937-1959.	95
3.1.B) La década de los sesenta. Franquismo de mercado.	99
3.1.C) Tardofranquismo o pre-Transición y Transición a la democracia: 1969-1980. Los años setenta y ochenta.	100
3.2. El desarrollo turístico español y el flamenco.	103
3.3. Contexto artístico: de la ópera flamenca al Neo-jondismo o etapa de revalorización.	125
3.3.1. Ópera Flamenca, Guerra Civil, posguerra y baile.	125
3.3.2. Las salas de fiesta.	131
3.3.3. El Neo-Jondismo.	145
CAPÍTULO 4. ORÍGENES SOCIALES: SECTORES ECONÓMICOS, FACTORES ÉTNICOS Y DE GÉNERO. SURGIMIENTO DE LA VOCACIÓN PARA EL BAILE	160
4.1. Contexto local de origen. Sevilla: 1940-1950.	160
4.2. Orígenes sociales de las bailaoras: sectores económicos, factores étnicos y de género. La vocación para el baile.	162
4.2.1. Etnicidad: gitanas y no gitanas.	164
4.2.2. Bailaoras de etnia gitana.	165
4.2.2.1. Familias gitanas no numerosas: un caso.	165
4.2.2.2. Familias numerosas de etnia gitana: dos casos	168
4.2.3. Bailaoras no gitanas.	172
4.2.3.1. Primer grupo: unidad familiar de origen de tipo monoparental: dos casos.	172
4.2.3.2. Segundo grupo: familia numerosa de primera categoría (cuatro hijos o más): tres casos.	180
4.2.3.3. Tercer grupo: familia numerosa de segunda categoría (ocho hijos o más): cuatro casos.	195
4.2.3.4. Cuarto grupo: familia nuclear no numerosa (menos de cuatro hijos): cinco casos.	209
4.3. Constantes en el surgimiento de la vocación para el baile.	230
CAPÍTULO 5. APRENDIZAJE: CREARSE UN OFICIO	239
5.0. Introducción.	239
5.1. Características y fases de la formación.	246

5.2. Aprendizaje de tipo informal.	250
5.2.1.a) Aprendizaje informal en contextos de socialización.	251
5.2.1.b) Los concursos radiofónicos.	258
5.2.1.c) Las “Galas Juveniles” y la maestra Adelita Domingo.	264
5.2.1.d) Learning by doing. Aprendizaje en los espacios de trabajo.	276
5.2.2. Aprendizaje informal “entre pares” y cuestiones de género.	283
5.3. Contextos de aprendizaje no formal: las academias.	287
5.3.1. Academia de Adelita Domingo.	289
5.3.2. Academia del maestro Carito.	293
5.3.3. Academia de Eloísa Albéniz.	295
5.3.4. Academia de Enrique el Cojo.	302
5.3.5. Otros maestros.	308
5.3.5.1. Los Pericet.	308
5.3.5.2. Antonio Caballo.	310
5.3.5.3. Los Hermanos Rabay.	311
5.3.5.4. Pepe Ríos.	313
5.3.5.5. Algunas academias y profesores de Madrid.	313
5.3.5.6. La figura y maestra Matilde Coral.	316
5.4. Desarrollo y condicionantes étnicos y socioeconómicos en el aprendizaje no formal del baile.	320
5.5. Resumen de las características de formación.	337

CAPÍTULO 6. PROFESIÓN I: OFICIO Y BENEFICIO 339

6.1. Acceso a la profesión. El “carnet de artista”. Los difíciles comienzos.	339
6.2. Implicaciones del acceso temprano a la profesión.	356
6.2.1. Formación de parejas de baile y género.	360
6.2.2. La figura de la madre de la artista.	374
6.3. Consideración social de las bailaoras.	385
6.4. Feminización de la profesión y retribuciones.	392
6.5. Los espacios de trabajo.	397
6.5.1. Las Bodegas.	398
6.5.2. Las Bases americanas.	399
6.5.3. Ser bailaora en el tablao.	411
6.5.3.1. Los tablaos.	411
6.5.3.2. Propietarios de tablaos.	417
6.5.3.3. Relaciones laborales en los tablaos.	421
6.5.3.4. Características de los espectáculos. Horarios de trabajo. Fiestas.	424
6.5.3.5. “La mujer escaparate” y sus accesorios. Los contratos de trabajo.	
La figura del representante. Discursos sobre las ventajas e inconvenientes de la profesión.	434
6.5.3.6. La vida cotidiana y el ambiente de trabajo en los tablaos.	450
6.5.3.7. Valoración retrospectiva de los tablaos.	458

CAPÍTULO 7. PROFESIÓN II. LAS TRAYECTORIAS DIVERGEN	465
7.0. Introducción.	465
7.1. Factores artísticos.	466
7.1.1. El Concurso Nacional de Córdoba y los Festivales Flamencos de verano.	466
7.1.2. Consideraciones sobre el arte: “yo tengo mi sentido del flamenco más antiguo”.	467
7.1.3. El Concurso Nacional de Córdoba y los Festivales Flamencos de verano. Su incidencia en las trayectorias.	471
7.2. Factores personales, sociales, étnicos y de género.	494
CAPÍTULO 8. RESULTADOS Y CONCLUSIONES	512
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA.	528
Lista de Tablas.	551
Lista de Figuras.	552
Lista de Documentos.	560
ANEXOS	561
1. Fuentes orales. Tabla de informantes grupo A: casos de observación.	2
2. Fuentes orales. Tabla de informantes grupo B: casos complementarios y de contraste.	4
3. Relación Fuentes Documentales.	6
4. Fuentes Audiovisuales.	7
5. Fuentes Audiovisuales: elaboración propia.	9
6. Fuentes Audiovisuales: fragmentos publicados en la Red.	10
7. Fuentes Audiovisuales: videoteca Centro Andaluz de Documentación de Flamenco.	12
8. Sección Hemeroteca.	28
9. Sección Documentos.	42
10. Guiones Entrevistas.	73

CAPÍTULO 1. CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.0. INTRODUCCIÓN.

Esta tesis doctoral se adscribe a un tema al que se le ha prestado escasa atención en los estudios académicos sobre flamenco: las trayectorias laborales de los colectivos de artistas y en particular de las mujeres dedicadas al baile. La necesidad de investigar en este campo radica en la insuficiencia de trabajos desde el plano de la historia social, ya que la mayoría de los estudios sobre flamenco se han centrado en el arte en general, ocupándose en menor proporción del baile. Los trabajos que tienen como objeto el baile se han concentrado en las técnicas y su estética (Puig Claramunt, 1944 y 1977; La Meri, 1948; Manfredi Cano, 1955; Marrero, 1959; Caballero Bonald, 1957; Martínez de la Peña, 1969, 1996 y 1998; Ivanova, 1972; Hilaire, 1993; Mariemma, 1996; Linares, 1996; Espada, 1997; Gómez, 2002; Pablo Lozano, 2007 y Vaudagna Arango, 2013), la historia de los espectáculos y las figuras de renombre (Martínez de la Peña, 1995, 2000 y 2005; Pineda Novo, 1996; Álvarez Caballero, 1998 y 2002; Amorós, 1999; Navarro García, 1998, 2002, 2003, 2004, 2006, 2008; Conte, 2002; Ríos Vargas, 2002; Zoido Naranjo, 2002; Navarro y Pablo, 2005 y Heffner Hayes, 2009) e implicaciones simbólicas de las construcciones de género en la danza (Washabaugh, 1998; Ordoñez Flores, 2011; Navarro, 2012; López Rodríguez, 2013; Cruces, 2015 y Rockmore, 2015).

Nuestro estudio tiene por objeto realizar un análisis histórico-etnográfico y desde una perspectiva de género de una muestra del colectivo de bailaoras sevillanas profesionalizadas del período 1950-1980. Pretende resituar en la historia social del flamenco a las mujeres profesionales que, en los años de la dictadura franquista y la transición, decidieron dedicar sus vidas al baile, pasando a engrosar las filas de las *trabajadoras* del espectáculo en la mayoría de los casos y alcanzando en otros –los menos–, cierto reconocimiento y consideración como “artistas”¹¹. No pretende abordar el baile flamenco en su expresión doméstica o no comercial, a la que Cruces se ha referido como *valor de uso o flamenco de uso* (Cruces, 2002, b :24). Se centra en un escenario muy diferente: el del baile flamenco profesionalizado, aunque no ignoremos las transferencias o flujos que se producen entre ambos ámbitos (Navarro y Pablo, 2005).

¹¹ Trataremos en el trabajo sobre el uso de la palabra en el contexto flamenco, en relación y contraste con el uso dado en otros ámbitos del arte.

Centramos nuestra investigación en Sevilla por varios motivos: el peso específico que la capital andaluza tuvo en la formación y profesionalización de esta masa laboral debido al valor de la tradición dancística en la ciudad; el papel de destino turístico interior en el Sur de España que jugó durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo; el hecho de que las técnicas y estéticas practicadas por las bailaoras sevillanas tuvieran una *distintividad* que las marcaba especialmente entre otras intérpretes y repertorios. La investigación supone un acercamiento desde las Ciencias Sociales, –en particular el método biográfico¹²–, para abordar una parte de la historia social del baile flamenco más reciente, protagonizada por las mujeres que, desde Sevilla, encabezaron el movimiento de bailaoras que practicaron la conocida como “Escuela Sevillana del Baile”. Escuela cuyo expediente de incoación como Bien de Interés Cultural de Andalucía, fue tramitado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, dentro de las iniciativas habidas desde que, en noviembre de 2010, el Flamenco fuera incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la UNESCO¹³.

El interés de este trabajo consiste en, a partir de adentrarnos en los contextos y vivencias de este colectivo de mujeres, recoger sus visiones y experiencias, y analizar de forma comparada y convergente las claves sociales de sus trayectorias. Este foco de atención pretende profundizar en el conocimiento de las circunstancias históricas del desarrollo del baile flamenco y la contribución de las mujeres en un período en el que van a vivir una “revolución silenciosa” al pasar de la exclusión más absoluta a su incorporación activa a la vida social y cultural.

El baile ha sido una profesión feminizada desde los orígenes del flamenco (Cruces, 2003: 169) y en la actualidad está viviendo un momento de renovación, esplendor y dinamismo espectaculares, mostrándose en escenarios de primer nivel y codeándose con otras expresiones dancísticas de ámbito internacional. Dadas las diferencias estilísticas, formales, en cuanto a su consideración social y las formas de vida así como las culturas del trabajo y *habitus* (Bourdieu, 2005)¹⁴ que presentan los profesionales del baile en la actualidad con respecto a las del periodo

¹² Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

¹³ Resolución de 9 de noviembre de 2011, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico, la Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla.

¹⁴ Entendido como las formas socioculturales objetivas de un colectivo incorporadas por cada uno de sus integrantes, quienes las asumen y ponen en juego de forma cotidiana.

objeto de estudio y análisis, creemos necesario evidenciar a través de nuestra investigación las coordenadas sociales, políticas, ideológicas, étnicas y de género que condicionaron aquellas trayectorias y marcaron los roles asignados al oficio de bailaora en la segunda mitad del siglo pasado. No en vano, parte del prestigio y reconocimiento, la valoración internacional o global de los distintos aspectos del baile flamenco como objeto cultural y de consumo - propuestas escénicas de todo tipo, la vertiente docente, su consideración como elemento identitario de nuestra comunidad, su contribución a la marca España, su capacidad para generar una industria cultural-, hunde sus raíces más recientes en ese periodo. Este trabajo aborda el rol asignado por la ideología dominante en la época al baile flamenco entre la oferta de ocio; el origen social de profesionales, promotores y público así como las visiones –a veces distorsionadas– que sobre aquel universo se produjeron en los contextos políticos tratados.

El relativo abandono o vacío científico en torno al estudio del desarrollo de la escuela flamenca de baile en el período; la importancia de la historia oral en el estudio de las culturas populares; la oportunidad que se le otorga a colectivos tradicionalmente silenciados como las mujeres de contar la historia desde sus perspectivas y subjetividades; la escasez de datos y documentos al alcance de los investigadores y la ausencia casi total de los grupos de trabajadores del arte flamenco en los estudios académicos de historia local y regional, nos llevan a proponer un estudio histórico-etnográfico que contribuya al conocimiento de una parte de la historia del baile flamenco, resaltando y analizando las visiones desde dentro así como a proponer un método de acercamiento al campo que pueda resultar aplicable a otros colectivos de trabajadores del arte y/o en otros contextos geográficos e históricos.

1.1. Oportunidad de la investigación. Estado de la cuestión y retos investigadores.

“La mujer es indiscutiblemente la protagonista clave de la historia nacional y cultural del período, como actor consciente o, lo más común, como instrumento de unos procesos que afectan a todo el país. El teatro y, más generalmente, los espectáculos cristalizan ‘escenifican’, en todos los sentidos posibles de la palabra, mucho más que cualquier otra modalidad artística, cultural o ideológica, las tensiones y contradicciones de una época en plena mutación. Detrás de todos los tópicos, clichés y estereotipos que acompañan indefectiblemente las descripciones de las actuaciones de las mujeres, actrices, bailarinas o cantantes (los únicos estatutos a los que pueden acceder entonces,

reservándose los hombres los espacios de decisión, de empresa, de crítica y de ‘consumo’), la mujer es, a la vez, la heroína y la víctima de la sociedad española en plena crisis.” (Salaün, 2007: 64-65)¹⁵.

Las relaciones entre profesión, baile, aprendizaje, género y flamenco no han sido tratadas de manera sistemática en la bibliografía académica. La escasez de referencias a la generación de artistas que nos ocupa ha limitado el enfoque teórico-metodológico de nuestro trabajo, llevándonos a la búsqueda de fuentes directas, fuentes orales: las que podían ofrecer las propias bailaoras. Sin embargo el vaciado bibliográfico ha sido muy importante por el interés que supone conocer las menciones y omisiones al respecto del objeto de estudio en las publicaciones sobre flamenco. Esta falta de atención por parte de la bibliografía académica hacia nuestro objeto de estudio, contrasta con su alto grado de actividad laboral. El presente trabajo pretende demostrar que el papel de estas mujeres ha estado unido tanto a las condiciones del mercado de trabajo en que desempeñaron sus carreras, como a los conceptos y representaciones que sobre los géneros se tenía en su época. Sin cualquiera de estas dos variables el análisis corre el grave riesgo de resultar espurio para la comunidad científica.

Tomando como marco el de estas relaciones, a continuación expondremos una relación de publicaciones que hemos considerado relevantes para el planteamiento de nuestro problema de investigación, que pueden agruparse en cinco grandes grupos:

- a) Obras generales sobre flamenco.
- b) Referencias específicas sobre el baile flamenco y su historia.
- c) Biografías, autobiografías y reseñas biográficas sobre figuras del baile.
- d) Estudios sociológicos y antropológicos sobre flamenco.
- e) Últimas aportaciones desde las ciencias sociales que abordan la danza flamenca desde los estudios de género, los estudios culturales y la antropología.

1.1. a) Obras generales sobre flamenco.

¹⁵ El autor hace referencia al período 1900-1940.

La flamencología clásica ha centrado sus estudios primordialmente en el cante masculino, su estética y su ritual. Pocas referencias al trabajo o las aportaciones de las mujeres en este campo, si exceptuamos la obra de Arrebola (1994) con un enfoque que, –como puede advertirse desde el título: *La mujer en el cante*–, lo aborda como lo excepcional. Más frecuentes han sido las biografías sobre grandes figuras, en las que siguen predominando las masculinas. Cabe destacar los trabajos de Ortiz Nuevo sobre “Anica la Piriñaca” (1987), que recoge las memorias de la cantaora contadas por su protagonista; el trabajo de Bohórquez sobre Pastora Pavón (2000), –a modo de relato historicista– y el más reciente también sobre esta misma cantaora de Cruces (2009), en el que se combina historia, comentarios de fuentes hemerográficas y discográficas, antropología y perspectiva de género. Todos ellos centrados en mujeres cantaoras. Aix Gracia (2005 y 2015) ha destacado la sumisión del baile al cante en el período que estudiamos en contraposición con la situación actual, cuestiona la tradicional subdivisión del flamenco en tres subgéneros –cante, toque y baile– y el orden de los mismos. Otros autores actuales como Gamboa (2005) o Grimaldos (2010), dedican sus respectivas versiones de la historia del flamenco mayoritariamente al cante.

En cuanto a las bailaoras, en las obras generales de consulta como el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de Ríos Ruiz y Blas Vega (1988) si bien no aparecen todas las de la generación que nos ocupa, sí se mencionan algunas menos conocidas por el gran público. Esta obra ha sido sin embargo de gran utilidad para la identificación de personajes y espacios del medio flamenco en el que se desarrollaron las trayectorias profesionales. En la *Historia del Flamenco*, de Navarro y Roperó (1996), la época aparece tratada en el tomo IV con tres artículos: El primero es de Teresa Martínez de la Peña, sobre el Ballet Flamenco II, en el que se cita a Cristina Hoyos, Merche Esmeralda y Manuela Vargas. En él se puede leer:

“A diferencia de etapas anteriores, parece que en esta hay mayor número de hombres que sobresalen en el baile con relación a las mujeres, aunque en realidad no es cierto, hay excelentes bailarinas, lo que sucede es que por inercia, permanecen atadas a un ballet o a un coreógrafo y no forman compañía” (Martínez de la Peña, 1996: 36).

El segundo artículo es de Manuel Martín Martín sobre dos formaciones fundamentales: “Los Bolecos” y el “Trío Madrid”. En este se cita a Carmen Montiel, Pepa Montes, Milagros Mengíbar y Loli Flores como elenco del grupo de Matilde Coral en el que sería galardonado como “El mejor espectáculo flamenco de 1975”(Martín Martín, 1996:42).

El tercer y último artículo es el de Ríos Ruiz sobre el baile desde los años cincuenta en adelante, advirtiendo que es una selección de lo que el autor considera las mejores del baile de su tiempo. No se limita a bailaoras sevillanas, aunque la proporción en que aparecen es destacable: Maleni Loreto, Matilde Coral, María Rosa¹⁶, Fernanda Romero, Trini España, Carmen Carreras, Cristina Hoyos, Pepa Montes, Manuela Vargas, Concha Vargas, Angelita Vargas, Merche Esmeralda, Carmen Montiel, Carmen Albéniz, Ana M^a Bueno, Carmen Giráldez, Manuela Carrasco, Carmen Ledesma, Milagros Mengíbar, Loli Flores, María Oliveros y Meme Mengíbar,¹⁷ –junto a bailarines sevillanos como El Mimbres y Curro Vélez–. Muchas de ellas forman parte de nuestro análisis. La información aportada es muy limitada, debido al formato, –es una obra general– pero también por su perspectiva, que aborda únicamente los logros artísticos de las bailarinas-bailaoras, sin que medie análisis sobre condicionantes o factores del desarrollo de sus carreras. Es de destacar sin embargo, cómo hace una distinción entre los intérpretes mencionados y los de la siguiente generación: Juana Amaya, Lalo Tejada, José Joaquín, M^a del Mar Berlanga, Isabel Bayón, Joselito Fernández, Yolanda Heredia, María Pagés e Israel Galván. Todos ellos nacidos ya a partir de 1960.

En el tomo III de la misma obra, la sección dedicada a “Los Festivales Flamencos”, de Martín Martín, realiza un repaso histórico por los principales festivales de verano de la geografía andaluza y se refiere a las intérpretes de baile que los protagonizan. El de Miguel Espín, “Tablaos Flamencos” hace una interpretación del surgimiento y auge de estos establecimientos, centrándose fundamentalmente en Madrid. El listado es incompleto, como incompleta es la nómina de artistas, en la que los cantaores siguen ocupando el mayor protagonismo pese a que en los tablaos la presencia del baile era mayoritaria. El capítulo dedicado a “La indumentaria flamenca” de Martínez, en el volumen VI aborda aspectos que trataremos tangencialmente en este trabajo (capítulo 6).

Dentro de las obras generales debemos destacar el capítulo de Cruces (2002) “El Flamenco” en Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Tomo VI, en la que traza una semblanza general del flamenco en la época que nos ocupa: “El Neoclasicismo Flamenco (1955-1980)”. La más reciente *Una historia del Flamenco* (Gamboa, 2005), aporta también su visión sobre este período, y hace referencia a los tablaos –centrándose en los madrileños– y los festivales (Gamboa, 2005:155-165) si

¹⁶ La bailarina-bailaora nacida en Andújar (Jaén) fue trasladada con su familia a Sevilla donde transcurrió su infancia y primera juventud y donde se formó como artista.

¹⁷ Consideramos sevillanas a aquellas nacidas en la provincia pero que desarrollan su formación y primera profesionalización vinculadas a la capital andaluza: casos de Pepa Montes (nacida en Las Cabezas de San Juan, 1954); Concha Vargas (nacida en Lebrija, 1956).

bien sigue dando importancia prioritaria a los artistas de cante que brillaron en ellos, dejando a las figuras del baile en un segundo plano¹⁸.

1.1. b) Referencias específicas sobre el baile flamenco y su historia.

Otras obras de referencia sobre la historia del baile como *El arte del baile flamenco*, de Puig Claramunt (1977), es fiel reflejo de su época y recalca el dualismo existente entre el baile de hombre y de mujer, esto es, la “sexuación” del arte, que defiende incluso en el ámbito de la docencia: cita la conveniencia de que las niñas aprendan con maestras y los niños con maestros y critica –por inapropiado– el empleo del pantalón como indumentaria de baile para la mujer. No es una historia al uso –aunque hace un recorrido cronológico de la evolución y principales aportaciones en la danza española– sino un tratado sobre el baile, incluyendo técnicas y mudanzas con la colaboración práctica de la bailaora Flora Albaicín. La mayoría de bailaoras contemporáneas a que se refiere son de Madrid y Barcelona.

Álvarez Caballero (1998), hace repaso a la historia del baile desde sus inicios e incluye numerosas críticas periodísticas y literarias sobre las grandes figuras; contempla las figuras de algunos maestros de baile así como figuras o intérpretes menores y algunos comentarios sobre producción del baile. La quinta y última parte la titula “Del tablao a los festivales”. Contiene en los apéndices un listado de los bailaores/as galardonados con los Premios de Córdoba desde su primera Edición en 1965. De los maestros sevillanos sólo cita a José Otero y Enrique Jiménez Mendoza– Enrique el Cojo. En el capítulo titulado “Reinas y Reyes del tablao” destaca el protagonismo que el baile femenino adquirió en estos espacios y lo explica refiriéndose al sexismo, admite la gran calidad artística de muchas intérpretes y la escasa de otras cuya presencia en determinados locales se debía más a su apariencia o atractivo físico, especialmente en el Tablao Las Brujas de Madrid. Como figuras femeninas destacables cita únicamente a Rosa Durán, Tía Juana la del Pipa, La Chunga y Blanca del Rey¹⁹. Dedicar un capítulo al trío Los Bolecos y otros dos al baile teatral. El primero centrado en las figuras de Gades y Granero y el segundo en Mario Maya y Güito.

“No se crea, sin embargo, que la generación a que acabamos de referirnos estuvo sólo marcada por la presencia de unos cuantos bailaores excepcionales, aunque quizás ellos

¹⁸ El hecho de que en la portada aparezca un zapato de baile demuestra el interés comercial del volumen, ya que son muchos los aficionados del mundo entero a esta modalidad de danza.

¹⁹ Ninguna de ellas sevillana.

han sido quienes dejaron una impronta más decisiva en el arte. Hubo también una extraordinaria representación de figuras femeninas de gran personalidad y excelentes individualidades. En el teatro, en los tablaos, en los festivales que a partir de los últimos años cincuenta comenzaron a invadir los veranos andaluces y algunas otras parcelas geográficas del territorio nacional.” (Álvarez Caballero, 1998: 367)

El apartado “Generación de grandes bailaoras” lo dedica a cuatro figuras, tres de ellas sevillanas –Manuela Vargas, Cristina Hoyos y Merche Esmeralda–, y una catalana –Carmen Cortés–. Hace referencia a Pepa Montes y Milagros Mengíbar como representantes de la Escuela Sevillana, mientras vincula a Manuela Carrasco y Angelita Vargas con una línea gitana cuyo principal rasgo de identificación es “la fuerza”, para finalizar citando brevemente a Carmen Ledesma, Concha Vargas y Ana María Bueno. Sin embargo no se lleva a cabo ningún tipo de análisis sistemático del colectivo de bailaoras, son tratadas como figuras aisladas: Se atiende a los rasgos individuales en la interpretación del baile y se recoge el comentario de Caballero Bonald sobre el estilo particular de interpretación del baile de Cristina Hoyos.

En la misma línea de historia del baile flamenco destaca la Trilogía de Navarro compuesta por: *De Telethusa a la Macarrona* (2002), sobre los orígenes y primer siglo de evolución del baile flamenco, centrado en las grandes figuras pero haciendo ya referencia a los diferentes espacios en que este desarrollo del baile tuvo lugar, con reseñas documentales de archivos y hemerotecas; *El Ballet flamenco* (2003), dedicado al baile creado y desarrollado en escenarios teatrales se centra en el análisis de las aportaciones de las grandes figuras del ballet español y flamenco del Siglo XX hasta los años sesenta. Dedica el último capítulo a la tradición flamenca no teatral y aborda las figuras del baile nacidas con anterioridad a 1935. Las bailaoras de nuestro estudio –Carmen Montiel, Cristina Hoyos, Manuela Vargas, Merche Esmeralda, La Contrahecha y Carmen Ledesma– son citadas (Navarro García, 2003:359) como alumnas de Enrique El Cojo; y *Paso a dos de Terpsícore y Talía* (2002), dedicado a la danza-teatro flamenca más actual (desde los años sesenta en adelante) es la obra en la que mayor presencia tienen las bailaoras de nuestro estudio, por motivos cronológicos: aparte de Manuela Vargas, Cristina Hoyos y Merche Esmeralda –cuyas figuras son tratadas ampliamente por su papel destacado en esta vertiente escénica–, el autor recoge otras figuras en el capítulo titulado “Baile a la antigua usanza. Bailaoras de tronío”, en el que reseña la figura de un nutrido grupo de bailaoras destacadas como Matilde Coral, Trini España, Angelita Vargas, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno y Pepa Montes (las cuatro últimas pertenecen a la generación que nos ocupa) y al final del capítulo, en “Nombres que también merecen ser recordados” se cita a los sevillanos Curro Vélez –con errata en su fecha de nacimiento–, Carmen

Giráldez, Manuel Soler, La Contrahecha, Carmen Montiel, María Oliveros, Carmen Albéniz y Loli Flores.

En nota al pie se incluyen otras intérpretes menos conocidas: Carmen Blanco, Loli Núñez, Antonia La Venta, Manuela la Caracola, Pepa Coral, las Hermanas España -Carmen, Mary y Matilde-²⁰, Tere Sevilla, Carmen Carreras, La Keka, Rocío Loreto, Carmen Montoya, Ángela Dorado, Maruja Palacios, Eli Saponi, Charo Bermúdez, Teo Santelmo, Carmen Reina, Carmen Juan, La Cloti y La Visi (Navarro García, 2002:314). No todas pertenecen a la generación que nos ocupa, pero al menos se amplía la nómina de bailaoras sevillanas referidas en la bibliografía²¹. También se cita a la bailaora madrileña Carmen Casarrubios, en la misma nota al pie y junto a los nombres de otras intérpretes de la capital de España y remite al Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco²².

Cabe destacar que no hay agrupación alguna bajo el concepto de generación, se trata a las figuras individualmente, no se lleva a cabo su reunión bajo unas características generales. Lo mismo se puede afirmar de la más reciente *Tradición y Vanguardia* (2006), del mismo autor, en la que Manuela Carrasco es la única bailaora del grupo generacional referenciada. De forma transversal, José Galván y Eugenia de los Reyes, son citados en el capítulo dedicado a Israel Galván, su hijo.

Ríos Ruiz (2002), por su parte, dedica el capítulo segundo a las grandes figuras del baile de todas las épocas y se sitúa en la misma línea que los anteriores. No se agrupan los intérpretes, sino que son enumerados siguiendo un criterio cronológico. En conjunto es una encomiable labor de síntesis en cuanto a la cronología de lo más destacado del baile flamenco escénico. En lo que a nuestro objeto de estudio se refiere, –aparte de Matilde Coral, Fernanda Romero, Trini España, Farruco y Curro Vélez–, del grupo que aborda este trabajo, sólo se citan a Pepa Montes, Manuela Vargas, Carmen Carreras, El Mimbres, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Carmen Albéniz, Ana María Bueno, Manuela Carrasco y Milagros Mengíbar. Se aporta información biográfica muy básica y los hitos más destacados de las trayectorias públicas (información ya recogida en el

²⁰ Las conocidas en los tablaos madrileños como ‘Hermanas España’ eran Mary y Matilde. Carmen España fue también bailaora y es prima de las anteriores, y hermana de Trini España.

²¹ Existe cierta confusión en el listado en cuanto al origen de algunas bailaoras.

²² Sitúa a Isabel Romero como de origen madrileño cuando sabemos y el Diccionario lo confirma, es sevillana.

anteriormente citado Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco del que es coautor). Se ilustra cada semblanza con fragmentos de críticas sobre el estilo y la estética o plástica del baile de cada una (aunque no en todos los casos) realizados por periodistas especializados, intelectuales y literatos.

En general todas estas obras se nutren de las mismas fuentes, tienen una perspectiva harto centralista –muchos autores madrileños o afincados en Madrid– y ello trae como resultado un sobredimensionamiento de la presencia de artistas e intérpretes de la capital o residentes en la misma. En el estilo también siguen la misma línea: escaso nivel de objetividad científica, abuso de términos y adjetivos descriptivos de la plástica y estética de los bailes, retórica sobre la valía de los intérpretes, grandes dosis de literatura y opiniones con una ausencia destacable de análisis. Se puede deducir que la ausencia de una metodología investigativa o teórica redundante en una repetición de micro-relatos inconexos sobre las grandes figuras del baile. Es el caso de *Antología del baile flamenco* de Ríos Vargas (2002) en el que lleva a cabo un repaso exhaustivo de las grandes figuras, sus biografías y las sensaciones que personalmente le han producido sobre el escenario cuando los ha visto actuar. En él se reseñan muchas de las bailaoras de la generación que estudiamos.

Este estado de la cuestión refleja lo expresado por la profesora Martínez Del Fresno en su ponencia *Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación* en el que se afirma que hasta mediados de la década de los 80 del pasado siglo los planteamientos predominantes en la disciplina historia de la danza eran “narraciones históricas, juicios de valor, estudios sobre coreógrafos destacados o grandes bailarines” (Martínez del Fresno, 2000: 18). Esto nos lleva de un lado a observar que los problemas que presenta este tipo de investigación son compartidos por los estudios sobre el baile flamenco –como danza que es–. Pero incluso, en este, estas tendencias historiográficas se arrastran y están presentes en publicaciones de los primeros años del nuevo siglo. Otros problemas reseñados son aplicables asimismo al baile flamenco y su historia:

“El papel marginal que la danza ha representado en el conjunto de las investigaciones históricas incide en el escaso desarrollo de un aparato crítico propio, la falta de articulación de los campos internos y la débil teorización de la disciplina. El hecho de que la danza haya sido históricamente un arte feminizado repercute en la información parcial que podemos obtener al respecto y por tanto señala la necesidad de buscar fuentes alternativas para conocer lo que en una primera aproximación parece invisible.” (Ibid: 12).

Martínez del Fresno (Amorós, coord., 1999) realiza un recorrido histórico sobre los espectáculos de baile y danza en el Siglo XX en el que junto a las otras tres ramas de la danza española, –escuela bolera, regional o folklórico, y danza estilizada–, se incluye el baile flamenco. El interés de este capítulo para nuestro trabajo es de una parte, la claridad conceptual en la clasificación de la danza (separando claramente el flamenco del resto); de otro lado, la periodización establecida en base a criterios sociales y políticos –ajenos al flamenco en sí– y, por último, la incardinación de la presencia del baile en la escena dentro de una corriente evolutiva más amplia: la de la danza española.

La autora divide el siglo en cuatro grandes períodos cronológicos: 1900-1915; 1915-1939; 1939-1975, y 1975-2000. Sobre el que nos ocupa, que estaría encuadrado en el tercero, de 1939 a 1975, hace referencia en primer lugar al papel de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange en la potenciación del baile popular como vía de manipulación ideológica por parte del régimen franquista; la importancia y auge que va a experimentar la danza española en consonancia con la afirmación nacionalista propia del período; cita a algunos maestros importantes para la formación de los coreógrafos como Realito, Enrique El Cojo, Eloísa Albéniz, y Los Pericet (en Sevilla), especificando la especialidad de cada uno; junto a otros maestros de flamenco de Madrid, Barcelona y ciudades europeas, así como los maestros de escuela bolera, danza estilizada y regional. Su estudio se centra fundamentalmente en la escena teatral, en la que distingue diversas fórmulas: recitales (a solo), parejas (Vicente Escudero y Carmita García) y la presencia de un elevado número de ballets, bailes, cuadros flamencos o ballets gitanos, resaltando el hecho de que muchos de ellos lograron su fama en el extranjero (Carmen Amaya, Rosario y Antonio, etc.), quedando en el interior como principal novedad la organización de los Festivales de España por parte del Ministerio de Información y Turismo desde 1952 hasta la década de los 70. En este sentido se cita la compañía sevillana de Manuela Vargas.

Otro elemento destacable para nuestro trabajo es la constatación de cómo algunas parejas de escuela bolera (Teresa y Luisillo), combinan en sus representaciones el flamenco y los bailes regionales²³. En cuanto a los ballets, destaca el desarrollo del repertorio a partir de elementos procedentes del flamenco, los bailes regionales y la escuela bolera, combinados o fundidos y

²³ Veremos en nuestro trabajo empírico como las bailaoras en muchos casos comienzan sus carreras combinando estas dos modalidades de la danza española: flamenco y regional.

estilizados en diverso grado, por lo que según la autora “resulta difícil establecer clasificaciones tajantes”. Estos ballets (Pilar López, Antonio, Mariemma y María Rosa) incorporan en sus nóminas a cantaores y guitarristas pero también directores musicales de renombre que van a componer para ellos o bien realizar arreglos musicales de obras preexistentes para orquesta. En este sentido es esclarecedor su análisis para nuestro trabajo. La autora había hecho referencia al analizar las compañías de la etapa anterior (1915-1939) a la diferencia entre las de La Argentina y La Argentinita:

“Si La Argentina buscó la estilización que le acercase al concepto de modernidad que en ese momento representaban los Ballets Rusos, la compañía de Encarnación López practicó una danza española mucho más próxima a su raíz popular.” (Martínez del Fresno, 1999:347)

Afirma que “La Argentina tiende a estilizar el repertorio flamenco, rodeándose de bailarines más neutros, mientras que Encarnación buscó a cantaores y bailaores del más puro flamenco”: La Malena, La Macarrona, El Estampío (1999 :347). En este sentido, la continuidad de esta línea por parte de su hermana Pilar López, cuando, –tras el episodio trágico de la Guerra Civil y el exilio y fallecimiento prematuro de Encarnación en 1945– regresa a España y forma su Ballet Español. Su ballet no es el único de estas características citado por la autora, pero es el que más trascendencia tendrá para la generación que nos ocupa, especialmente porque “Pilar será el nexo de unión entre La Argentinita y algunos bailarines fundamentales de la segunda mitad de nuestro siglo” (1999:347). Entre ellos, Curro Vélez (en cuya compañía se enrolan varias de las bailaoras que estudiamos) y Antonio Gades (de quien será partenaire y primera bailarina y bailaora Cristina Hoyos). Ambos muy diferentes y que tendrán, tras su salida del ballet de Pilar López, muy divergentes trayectorias²⁴. Y no son los únicos nexos, aunque sí los más directos. Por su parte, Mario Maya o El Güito, colaborarán o compartirán escenarios con nuestro objeto de estudio. De este modo podemos afirmar con Martínez del Fresno que Pilar (que por otro lado será un referente para las bailaoras de esta generación, a través del magisterio de Matilde Coral) es el nexo de unión entre dos momentos muy diferentes del baile y la danza en España, el de la Edad de Plata, en la que se produjo una revalorización de la danza en nuestro país que hizo que atrajera la atención y colaboración de intelectuales y artistas de primer nivel, y la generación posterior a la contienda civil, en un escenario marcado por la desolación y el exilio de muchos de esos intelectuales y una situación histórico-política diametralmente opuesta. ¿Cómo habría evolucionado el flamenco y su relación

²⁴ Las divergencias en las trayectorias de estos bailarines-bailaores tendrá así su reflejo en las de las bailaoras que trabajaron con ellos, como veremos en este trabajo.

con la danza escénica en el interior del país de no haber estallado la Guerra? ¿Cómo habría sido su percepción sociocultural?

En este mismo capítulo se inscribe a la bailaora Matilde Coral como bailaora neoclásica –no se especifica lo que esto significa– y artífice de uno de los primeros intentos de modernización del flamenco a finales de los años 60 con la formación Los Bolecos: trío formado por Matilde, Rafael El Negro, –su marido y pareja de baile– y el racial Farruco. En cuanto a la última etapa, de 1975 a la actualidad, se citan las compañías privadas de Cristina Hoyos y Merche Esmeralda²⁵. Lo esencial de esta escuela, más bien “estilizada” está en el estilo sevillano del que se distancian por cuestiones estéticas (y no sólo: también por procesos de aprendizaje, tratados coreográficos, etc.) las escuelas de baile femenino de Jerez o Granada, por ejemplo.

Pablo y Navarro (2005) realizan una síntesis de la historia del baile con una mayor contextualización histórica de las figuras tratadas, incluyendo los contextos de trabajo de nuestras bailaoras, así como información detallada sobre los concursos Nacionales de Baile de Córdoba desde sus orígenes hasta la actualidad. Estos mismos autores publican *Figuras, pasos y mudanzas: claves para conocer el baile flamenco* (Pablo y Navarro, 2007), una puesta al día de los tratados de baile y una fuente de información fundamental para la documentación sobre las técnicas del baile. Pero no aborda directamente nuestro tema de estudio.

Desde una perspectiva histórica Plaza Orellana (2005) aborda el estudio de la presencia de los bailes de Andalucía en Londres y París en el contexto del Romanticismo. El interés de este trabajo para nuestro objeto de estudio radica en su enfoque historiográfico y el tratamiento de las fuentes hemerográficas como vía para el análisis de estos bailes y sus protagonistas-artífices. En la misma línea, Steingress (2006), realiza un estudio sobre la construcción artística del género flamenco entre 1833 y 1865, destacando la íntima relación entre la evolución de la escuela bolera y el flamenco e incluyendo análisis de documentos e interpretación histórica.

1.1. c) Biografías, autobiografías y reseñas biográficas sobre figuras del baile.

²⁵ Ambas artistas forman parte de nuestro objeto de estudio.

A falta de monografías sobre el conjunto de bailaoras de esta generación, se ha recurrido a la consulta de las biografías dispersas sobre intérpretes de renombre, tratadas aisladamente. Son de destacar –aunque aborden figuras del baile pertenecientes a otros períodos históricos– las de Juana la Macarrona (Pineda Novo, 1996); Antonia Mercé (Levinson, 1928; Manso, 1993; Bennahum, 2000), Rosario (Salama Benarroch, 1997), Carmen Amaya (Montañez, 1964; Hidalgo Gómez, 1995; Bois, 1997; Pujol Baulenas, 2003), Pilar López (Álvarez Caballero, 1997), Vicente Escudero (Morales, 2000; De la Vega, 2010) Antonio El Bailarín (Beaumont, 1952; Brunelleschi, 1958; Pujol, 1961; Gyenes, 1964; VVAA, 1988; Arriazu, 2006) Antonio Gades (Mandelli, 2004; VVAA, 2005) por el análisis sobre las circunstancias en que desarrollaron sus carreras.

Por su parte la biografía de Cristina Hoyos (Suarez Japón, 2006) ha resultado útil para la preparación del trabajo de campo, pero carece de análisis y es más bien una obra que pretende recuperar su memoria y resaltar los valores de la artista y su genialidad. Otro tipo de relato “in their own words” como los de Ortiz Nuevo (1984) sobre Enrique El Cojo o el de García Reyes (2006) sobre Pepa Montes, tienen como la anterior, la virtud de otorgar voz a sus protagonistas, reflejando sus testimonios, aunque no se realiza análisis de sus discursos. El interés que revisten para este trabajo es que Enrique El Cojo fue uno de los maestros de las bailaoras que nos ocupan y una figura –ya desaparecida– cuya impronta marca una época en la enseñanza del baile en Sevilla. La segunda por tratarse de un miembro del grupo generacional investigado.

Las autobiografías de figuras del baile como Matilde Coral, incluida en su *Tratado de la bata de cola* (Álvarez Caballero, Coral, y Valdés, 2003), Antonio el Bailarín (1974), Mariquilla, (Guardia y Arbelos, 2005), Pastora Imperio (López Moya, 1916); La Chunga (VVAA, 1964); José de la Vega (2009); Vicente Escudero (1947) y *Arte Flamenco Jondo* (1959), –que recoge la conferencia que el maestro dictaba sobre su concepto del baile– y La Argentinita y Pilar López (Espín y Molina, 1988), son muy dispares en cuanto a planteamiento pero han sido de gran valor a la hora de contextualizar y conocer las vidas de estas artistas narradas en primera persona o a partir de sus testimonios directos.

1.1. d) Estudios sociológicos y antropológicos sobre flamenco.

De otro lado, el flamenco, por su vinculación con las culturas populares y su surgimiento como arte escénico –segregado ya de su raíz folclórica– en el período del Romanticismo (Lavaur, 1976; Steingress, 1993; Cruces, 2003), ha configurado un objeto de estudio en sí mismo cuyas particularidades nos inclinan a considerar nuestro tema de investigación, no sólo como una parte de la historia del baile, sino incardinado en el propio devenir del flamenco y de las culturas escénicas en su conjunto. Esto es, el flamenco se ha concebido o interpretado no sólo como un género musical, sino como un fenómeno cultural e identitario cuya vertiente dancística queda imbricada en una globalidad de elementos y significados. Cruces se refiere a ello cuando afirma:

“El flamenco cristaliza en un contexto de definición-deformación romántica de la imagen de lo andaluz, configurada sobre la base de estereotipos popularizados que se confundían: desde el bandolero o el torero al gitano que se convirtió de inmediato en sinécdoque del recién nacido flamenco.” (Cruces, 2003:168).

Por este motivo, creemos necesario para la ubicación idónea del problema de investigación tomar en consideración las aportaciones de un conjunto de autores que, desde la antropología y la sociología, afrontan tangencialmente la cuestión que nos ocupa, abriendo nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en torno al fenómeno flamenco: Steingress (2005 (1993), 2004, 2006 y 2007), García Gómez (1993) y Gelardo y Belade (1993). Se centran en los orígenes y primeras etapas de desarrollo del mismo como género artístico, otorgando protagonismo evidente al cante. Las imágenes y la ideología que se generan en sus primeras etapas de desarrollo pesarán sobre el flamenco a lo largo de su historia de modo que sus análisis son pertinentes para el trabajo que nos ocupa. Steingress (2006) ha incidido en la importancia de los bailes españoles en Europa durante el Siglo XIX y otros autores como Baltanás (2003), han recalcado la trascendencia que para el propio desarrollo estético-artístico va a tener esta imagen reflejada de lo andaluz por el “espejo exterior” en los propios andaluces.

En su análisis sociológico, Steingress (2004), resalta la importancia del carácter mercantilista del flamenco, idea fundamental para nuestra investigación, pues abordamos al colectivo de bailaoras como grupo laboral y el desarrollo de sus trayectorias como fruto y componente del devenir del mercado de trabajo para las flamencas:

“Cabe destacar una observación poco apreciada por los feroces defensores del papel mistificado del flamenco. Por lo menos en lo que al flamenco histórico se refiere, su evolución siempre estuvo y sigue estando vinculada al negocio: negocio para cantaores, tocaores, bailaoras y bailaores, y de todos aquellos dedicados a vender el producto artístico

en el mercado. Por esta razón no debemos separar el arte de su aspecto económico, aunque hay que insistir en su diferencia cualitativa.” (:2004, 218-219).

Estudia el contexto social español de la etapa de Revalorización durante los años sesenta y setenta (Steingress, 2007). Desde esta misma perspectiva Lorente (2007) ha abordado la época que nos ocupa con un enfoque etnográfico y diacrónico, incidiendo en las particularidades de la producción artística de los festivales flamencos en el contexto andaluz.

García Gómez (1993), por su parte, ofrece una visión desde el género de los diferentes mitos de Carmen, a la vez que analiza las letras del cante y hace referencia a los espacios en los que históricamente se ha desarrollado el flamenco. Sus aportaciones arrojan luz sobre la consideración del estereotipo de mujer en este universo. Baltanás (2003) hace una semblanza de la imagen de la bailaora en la tradición literaria, afirmando:

“La figura del cantaor es terreno abonado para la filosofía; la bailaora, para la sensualidad. El cante aparece, preferentemente como masculino (...); el baile, como femenino. El canto es letra, espíritu; la danza, cuerpo, sensualidad y movimiento. (...) La bailarina, por su parte, es una figura ancestral, que continúa, asimilando y renovando un pasado lejano, la tradición de la materia inflamada por el espíritu, por la energía. La bailarina, o la bailaora, asume diversas tradiciones, paganas y cristianas, orientales y occidentales.” (Baltanás, 2003: 138).

Washabaugh (1996 y 1998) examina el concepto de género en el flamenco y se refiere al papel tradicional de las mujeres en este arte. Analiza la cosificación que supuso el nacionalcatolicismo para la configuración estereotipada de los roles de hombre y mujer durante la etapa de la dictadura y su correlato en el arte. Aborda la división sexual del trabajo en el flamenco tomado en su totalidad, –sin hacer distinciones históricas–, así como la paradójica inversión de roles que se produce en ciertas fiestas y celebraciones en el baile. En *The Passion of music and dance* coordina y recopila diferentes estudios sobre el género en la música y la danza. Washabaugh estudia el concepto de masculinidad en el baile flamenco de la época que nos ocupa, llegando a afirmar que existe una hipermasculinidad en el modelo de baile de hombre, personificado por el carismático Farruco (1998:42); se adentra en la misoginia presente en las letras y los rituales tradicionales flamencos (desde sus orígenes) y analiza el contraste que supone la puesta en escena de la película *Flamenco* de Saura, por la ausencia de referencias visuales a los tradicionales tópicos. En el mismo volumen, Malefyt destaca la generización de las esferas pública y privada en el flamenco en relación con el concepto de autenticidad: se contraponen los modelos de flamenco comercial

(masculino, inauténtico y competitivo) con los del flamenco privado (femenino, auténtico y colaborativo) y se señala la importancia del primero para el refrendo y la legitimación del segundo.

De gran interés para nuestro trabajo ha sido el capítulo de Savigliano en este mismo volumen sobre el Tango al destacar el papel de las mujeres jóvenes como “trofeos” de sus partenaires varones en los espacios de reunión de los aficionados a este tipo de danza (1998: 108). El abandono de estas prácticas por parte de las mujeres de forma mucho más temprana que sus partenaires masculinos:

“In the milonga world, males usually endure much longer than females. It is said that women, after a while, fall in love –inside or outside the tango milieu– and either their Jobs and domestic obligations or their lover’s jealousy prevent them from coming back.” (Savigliano, 1998: 108-109).

Savigliano pone de relieve la ambivalencia de la posición de las mujeres en la práctica del tango, al ser por un lado las poseedoras del poder de seducción de sus propios cuerpos, pero por otro, “mujeres fatales” al situarse en un escenario en el que están en la vulnerabilidad de no ser elegidas como parejas de baile. (1998:109-110). Estas dos características, el abandono temprano y la ambivalencia, se observan en el mundo de las bailaoras flamencas de la etapa de Revalorización.

Por su parte Steingress (1998) resalta las similitudes de las representaciones culturales del flamenco, el tango y la rebética como expresiones surgidas de grupos sociales urbanos marginales y étnicamente multiestructurados (Steingress, 1998:164). Esto, unido a la visión romántica que ensalza la expresividad primitiva y heterodoxa, hacen que “estos géneros respondan a la psicología de las clases trabajadoras y nuevas clases medias y su necesidad de placer erótico en un ambiente altamente represivo” (Steingress, 1998:165).

“Unlike the generally collective character of folkloric dances, the sensual attraction of the male and female body was cultivated and particularly pronounced by the new subcultural and highly individualistic popular genres as a mostly unconscious expression of ambiguous gender relations” (Steingress, 1998: 165).

En una publicación posterior este mismo autor ha destacado las similitudes en cuanto a los conceptos y representaciones sexistas sobre las mujeres dedicadas a estas artes:

“En el caso del flamenco y la rebética el erotismo está estrechamente relacionado con la imagen de la mujer oriental, gitana y casi siempre pecadora. Lo que en la historia del tango se llama milonga (o sandunguera), la mujer encantadora pero superficial, es la flamenca en el caso andaluz. Ambos tipos de mujer se hallan relacionados con la prostitución en ciertos momentos de la historia de cada uno de estos estilos musicales (Steingress, 2004: 156).

Discípulo de Steingress, Aix Gracia (2014) aplica las teorías de Hausser y Bourdieu al análisis del campo del flamenco centrándose en la “Etapa de Revalorización” y su evolución hasta la actualidad: analiza el éxito artístico en el flamenco desde el punto de vista de las tensiones de orden interno de su campo, su papel de referencia en las construcciones identitarias, –y su conflictividad–, y se adentra en “las formas de recepción, las diferentes formas de legitimidad asociada a los diferentes públicos y cómo estos suscriben determinadas tendencias y producciones” (Aix, 2014: 41-42). Pero no se analizan los colectivos de trabajadores del campo flamenco, más allá de las disputas por la *distinción* y el éxito en el mercado. Tampoco se hace análisis desde una perspectiva de los estudios de género, ni se recogen sus cosmovisiones. Sí es interesante para nuestro trabajo en cuanto que adscribe determinadas intenciones a los actores del campo flamenco, interpretando sus discursos en el sentido de sus intereses comerciales; sin embargo, se ignoran o dejan al margen sus valores propios, adquiridos e incorporados en el contexto en que se iniciaron sus carreras. Nuestro trabajo, al incorporar las voces y visiones de un conjunto de bailaoras entre las cuales muchas están ya retiradas o nunca alcanzaron el “reconocimiento” del que trata Aix Gracia, revoca en parte esa atribución del discurso a los intereses o al menos lo resitúa, al no ser posible atribuirlos a logros de prestigio o distinción: se trataría a lo sumo de prestigiar la estética y el tipo de baile practicado en “su época”.

Referencia fundamental en nuestra investigación han sido las aportaciones de Cruces (1998) sobre la aplicación de los conceptos de culturas del trabajo y “matriz identitaria” al ámbito del flamenco, para lo que se centra en las identidades laborales. La aplicación de la perspectiva de los estudios de género al flamenco, caracterizándolo como género artístico generizado, por la polarizada división sexual del trabajo así como por su codificación estética, formal y social (Cruces, 2003: 123-204); Cruces, Sabuco y López (2005) han aplicado los mismos presupuestos teóricos a las estrategias de mujeres flamencas en el marco de la globalización capitalista –años 90 y primeros

del siglo XXI-. Esta línea de análisis ha sido esencial en el planteamiento de nuestra investigación²⁶.

1.1. e) Últimas aportaciones desde las ciencias sociales que abordan el estudio de la danza flamenca desde perspectivas novedosas como los estudios de género, los estudios culturales y la Antropología.

En los últimos años se han multiplicado los trabajos que desde disciplinas académicas como la historia de la danza, la musicología y las ciencias sociales abordan el estudio del baile flamenco y su evolución a través de trabajos monográficos o de artículos y capítulos en obras. Heffner Hayes (2009) estudia la época que nos concierne y realiza algunas afirmaciones que rebatiremos en nuestro trabajo, si bien no cita otras fuentes aparte de flamenco scholars, esto es, la tradición, y cae en contradicciones:

“The period from sixties to the seventies stands out as the all-time low period for the art among flamenco scholars. Flamenco and prostitution became synonymous, and the performance conventions sank to the level of burlesque. At the same time, Franco’s government circulated the image of the flamenco dancer to promote progressive Spain” (2009: 40-41).

Por su parte, Díaz Olaya (2011) se plantea como objetivo “desentrañar las difíciles condiciones materiales y morales en que vivieron los artistas flamencos en la segunda mitad del siglo XIX” (Díaz Olaya, 2011: 24) en su artículo en torno a los cafés cantantes de Linares. Si bien su objeto de estudio es distante en el espacio y en el tiempo con el nuestro, al centrarse en las bailaoras, nos ilustra sobre las circunstancias que rodearon la profesión en sus orígenes y que pudieron tener cierta influencia en la imagen del colectivo.

Otros jóvenes investigadores tanto españoles como extranjeros se están acercando al baile con intención analítica aplicando los estudios sobre los géneros a las formas de danzar y sus significados socioculturales: Rockmore (2014 y 2015), aborda el papel del flamenco en la

²⁶ Cruces es miembro del Grupo de investigación para el Estudio de las identidades socioculturales en Andalucía (GEISA) y ha dirigido: Proyecto de Investigación y Desarrollo (I + D) trienal “El Flamenco Global. El papel de las mujeres en los mercados internacionales: empresarias, estrategias y alianzas” (2005-2008); y Proyecto de Investigación y Desarrollo (I + D) trienal “Mujeres flamencas. Etnicidad, Educación y Empleo ante los nuevos retos profesionales”.

promoción de las ideologías de género en la era de Franco (1936-75)²⁷; en “The tale of the skirt: the feminine history and contemporary male appropriation of the Spanish tail skirt” estudia la apropiación del uso de la bata de cola por los bailarores pese al uso tradicionalmente femenino de este accesorio²⁸; Navarro (2014), por su parte, revisa “la historiografía y estética flamenca desde el prisma de los estudios y prácticas feministas y se acerca al análisis y cuestionamiento de las relaciones estéticas y tensiones biopolíticas producidas entre flamenco, capitalismo, sexuación, feminismos, prácticas queer y trans” (Navarro, 2014: 2)²⁹.

En la misma línea, López Rodríguez (2013)³⁰, aborda el baile por farrucas en el baile de hombre y mujer partiendo del análisis gestual de una serie de farrucas interpretadas por un grupo de bailarores en las décadas de los 50-60 comparándolas con las revisiones realizadas de este baile por bailaoras mujeres de décadas posteriores (años 80-90) con el fin de estudiar:

“... no sólo el resultado coreográfico del proceso de reinterpretación sino el papel que juega el Otro en la constitución de la imagen de una determinada identidad de género y su representación y/o traducción en un ámbito escénico como es la danza” (López Rodríguez, 2013: 2).

En relación con los métodos de aprendizaje, De las Heras Monastero (2013)³¹ se basa en el concepto de educación no formal para “comprender mejor la evolución de la educación del baile flamenco en el periodo que abarca desde los cafés cantantes hasta la actualidad” (De las Heras,

²⁷ Inédito. Próxima publicación en : Flamenco on the Global Stage. Historical, critical and theoretical perspectives. Ed. Goldberg, Bennahum and Heffner Hayes, 2015. http://www.lameiraflamenco.com/uploads/3/4/6/6/3466541/goldberg_flamenco_on_the_global_stage_cover.pdf [acceso: 29-07-2015]

²⁸ Trabajo final de disertación para la obtención del grado de master: MA Dance Anthropology. Department of Dance. University of Roehampton, 2014

²⁹ Texto de la intervención de Alicia Navarro en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento. <http://www.pieflamenco.com/cuerpo-feminista-cuerpos-fragmentados-y-cuerpos-adheridos-en-la-estetica-flamenca-audio/cuerpo-feminista-cuerpos-fragmentados-y-cuerpos-adheridos-en-la-estetica-flamenca/> Publicado en 2014.

³⁰ Texto de la intervención de Fernando López Rodríguez (Université Paris VIII) en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento. <http://www.pieflamenco.com/author/fernando-lopez-rodriguez/> <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0303.pdf>

³¹ Texto de la intervención de Bárbara de las Heras Monastero (Universidad de Sevilla) en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0601.pdf>

2013: 2). El artículo es una aproximación muy somera, que apenas entra en los procesos de aprendizaje de las bailaoras en el período en que se centra nuestro estudio:

“La apertura de los tablaos a partir de los cincuenta, la mayoría de ellos en Madrid, permite que se fragüe un estilo de baile flamenco más tradicional, alejado del estilo de baile exigido en algunas compañías de baile que combinaban varias disciplinas. Además, durante los 40, 50 y 60 aumenta la consolidación de las compañías de danza flamenca. Todo ello, provoca el aumento de academias o estudios de alquiler donde profesores de renombre imparten sus enseñanzas en el ámbito privado, siendo realmente costoso la formación del bailarín que quería dedicarse a la danza a un nivel profesional” (De las Heras, 2013: 9).

Sobre el mismo asunto, la tesis defendida por Jiménez Romero (2015) – “Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco”– en el marco de nuestro programa de doctorado, hace referencia a los modos de aprendizaje del baile en el período que nos ocupa, si bien se centra más en los procesos actuales y su estudio ofrece algunas lagunas en cuanto a los maestros y maestras de las épocas anteriores³².

Mora (2008 y 2009) ha estudiado los conceptos de género, cuerpo y subjetividad en las danzas clásica y contemporánea, y ha realizado su tesis doctoral (2011) sobre “El cuerpo en la danza desde la Antropología”, centrándose en las representaciones y experiencias al respecto durante la formación. Timbuti (2008) ha incidido en la necesidad de incardinar la teoría y la práctica de la danza en la historia, como vía indispensable para interpretar la expresión y la recepción de la misma.

Capítulo aparte dentro de esta línea, es el reciente artículo de Cruces “Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco” (2015)³³ presenta la novedad de abordar la reconceptualización de la categoría “cuerpo” como representación e interpretación para aplicarla al análisis del baile flamenco –“El baile como discurso y el flamenco como código”– en los orígenes del género (2015:49-50). Conceptos que serán tratados en nuestro marco teórico e incorporaremos a nuestro análisis, si bien no se aborda la época en que se centra nuestro trabajo.

³²<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/27040/PROCESOS%20DE%20TRANSMISI%C3%93N%20Y%20ADQUISICI%C3%93N%20CORPORAL%20EN%20EL%20B%20AIL.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Acceso: 10-10-2015].

³³ Actas en preparación del “V Congreso Internacional Universitario de Investigación sobre Flamenco.” Editor: José Luis Arias Estero.

Por último, considero relevante para el desarrollo del trabajo que presentamos la publicación *Mujeres en la Escena* (SGAE, 1996) libro iconográfico dedicado a las mujeres que actuaron en los escenarios españoles durante los primeros cuarenta años del siglo XX, al que acompañan una introducción y dos capítulos, uno sobre “las artistas de variétés y su mundo”, firmado por Javier Barreiro y otro sobre “La mujer en las tablas (grandeza y servidumbre de la condición femenina)”, de Serge Salaün, en el que pone de manifiesto el contraste entre el papel secundario y frívolo, anecdótico que se viene haciendo tradicionalmente de la presencia de las mujeres en la escena, – destacando lo pintoresco o inventariando figuras relevantes–, con la idea de que su presencia en los escenarios es clave para acceder a problemas capitales de épocas sucesivas. De este modo, la visión tradicional conmina a la mujer a la dependencia y minoría de edad, a la alienación. Y enfatiza:

“La mujer como protagonista o como ‘objeto’, se encuentra en la encrucijada de todas las mutaciones que afectan a nuestra sociedad y de los obstáculos que ciertos sectores de esta sociedad oponen a las mutaciones. Detrás del personaje aparentemente secundario, o incluso frívolo, de la ‘artista’, en el sentido en que no se le suele conceder un papel de actor directo de la historia nacional, se perfilan unas cuestiones decisivas desde un punto de vista social, ideológico, político, cultural y, tampoco se trata de olvidarlo, artístico y estético. La historia de la modernidad, del progreso, o de las resistencias al progreso, en todos los planos, se puede muy bien inspirar, y de manera ‘espectacular’, en el estudio de las artistas de las diferentes épocas” (Salaün, 1996: 20-21).

1.1. f) Oportunidad de la investigación

Hemos puesto de manifiesto la escasez e incluso diríamos inexistencia de estudios académicos que afronten directa y sistemáticamente el tema de investigación. Ha quedado demostrada la necesidad de acometer el estudio del colectivo de bailaoras sevillanas del período 1950-80 como sector profesional feminizado como una vía de análisis de las especificidades del oficio en el contexto histórico de la dictadura, desde los métodos de las ciencias sociales y la perspectiva de los estudios sobre los géneros.

1.2. Objetivos

El principal objetivo de esta investigación consiste en reconstruir las especificidades del oficio de bailaora flamenca y de sus representaciones culturales, desde una perspectiva de género,

en los años de la dictadura y la transición, coincidiendo con lo que en la periodización del flamenco se conoce como etapa de Neoclasicismo, Neojondismo o de Revalorización.

Se trata en definitiva de encontrar respuestas a las preguntas planteadas. Considerando el extraordinario grado de feminización de la profesión de bailaora y la cantidad de artistas mujeres –trabajadoras del arte– que estuvieron en activo así como la relevancia social alcanzada en los últimos tiempos por el baile flamenco en el mercado globalizado de las artes, ¿quiénes eran estas mujeres? ¿cuáles son sus orígenes sociales? ¿cómo surgieron sus vocaciones artísticas? ¿cómo fue su formación para el baile? ¿cómo accedían a la profesión y cómo se desenvolvían su carreras? ¿cuánto ganaban? ¿qué estrategias desarrollaron para desempeñar su oficio? ¿cómo percibían su oficio? ¿cómo lo percibía su entorno? ¿cómo crecieron y maduraron? ¿cómo evolucionan sus trayectorias? ¿qué variables explican la heterogeneidad de las mismas, dado el entorno y los orígenes compartidos? ¿conforman realmente un grupo? ¿qué elementos compartían? ¿qué conclusiones podemos obtener para una mejor comprensión del significado de ser bailaora flamenca? ¿qué factores histórico-culturales y de género marcaron sus carreras? ¿qué grado de reconocimiento social ha alcanzado el colectivo? ¿Se puede hablar de una generación artística que trasciende lo propiamente artístico para configurar un modelo profesional femenino y de género? ¿Estamos ante una verdadera ‘generación’ o deberíamos encontrar otra categoría para designar al colectivo y considerarlo como ‘grupo intergeneracional’? ¿en qué medida esos auto-conceptos, en relación con los roles de género asignados, influyeron en las estrategias desarrolladas y, por ende, en el desarrollo de sus carreras? ¿qué papel jugaron los reconocimientos oficiales –obtención de Premios, galardones, atención mediática- y el apoyo de agentes e instituciones en sus trayectorias? ¿qué otros condicionantes sociales y personales las afectaron? ¿qué aportaciones realizaron individual o colectivamente a la revalorización del baile flamenco como arte y como trabajo?

Las principales cuestiones que pretendemos resolver a este respecto con nuestra investigación son: ¿qué papel jugaron la mentalidad “tradicional”, y los roles asignados en esas trayectorias? ¿qué otros factores incidieron en las mismas? ¿cómo fueron sus condiciones laborales? ¿cómo fueron las estrategias desarrolladas y con qué resultados? ¿cuál es el significado de su trabajo-oficio desde su propio punto de vista? ¿qué balance hacen de “*lo bailado-vivido*”?

Todas estas preguntas serán nuestros objetivos de información, constituyen la información requerida para alcanzar los objetivos, nuestras variables de investigación, las preguntas de investigación.

Las respuestas requieren un análisis intensivo de una muestra de nuestro objeto de estudio, considerando los condicionantes sociales, ideológicos, estéticos, étnicos y de género que marcaron las divergentes trayectorias profesionales así como la apreciación de su trabajo y su aportación al desarrollo del flamenco.

Este objetivo general se desglosa en los siguientes objetivos específicos:

1. Recoger, analizar y comparar las trayectorias profesionales de una muestra de bailaoras sevillanas, –protagonistas de su trabajo y de la historia–, integrando y analizando los discursos de su memoria y el significado del oficio, desde una perspectiva que incorpore los conceptos relacionados con los géneros.
2. Recabar, clasificar y sistematizar, –anexionándola en el trabajo–, la documentación escrita, gráfica, audiovisual, hemerográfica, bibliográfica, de memoria oral, o de cualquier índole que permita contrastar los discursos de las informantes para así contribuir al conocimiento de los modos de transmisión, el mercado de trabajo –atendiendo especialmente a las relaciones y condiciones laborales– y las redes sociales y profesionales del flamenco en el período 1950-1980.
3. Describir y clasificar los diversos tipos de trayectorias profesionales de bailaoras según sus condicionantes socio-familiares y ambientales, y las posibilidades de promoción profesional en los diferentes contextos, traducidas en variables de análisis. Los resultados se inscribirán en una corriente histórica más amplia de acceso de la mujer al mercado laboral en España, evidenciando las pautas culturales sexistas subyacentes en su tradicional consideración social.
4. Realizar una tipología de los rasgos definitorios específicos de esta generación de bailaoras sevillanas, en contraste con colectivos de otros orígenes geográficos y temporales –en especial en relación con los rasgos estéticos y estilísticos que las caracterizaban– y ubicarla en una línea temporal más amplia del desarrollo del espectáculo y el baile en España.
5. Subrayar el protagonismo de las mujeres en la profesión flamenca, así como el alcance y los límites de su participación. Reivindicar el valor de su trabajo y contribución al desarrollo del arte

flamenco como modo de visibilización del colectivo y de contribuir a su re-valorización individual y social.

1.3. Hipótesis

Entre las hipótesis que se pretenden verificar destacan las siguientes:

A) En relación con la historia social del flamenco, sugerimos la existencia de una generación de bailaoras sevillanas nacidas en torno al año 1950 que comparten unas características, relacionadas con el contexto local de origen, los modos de aprendizaje del oficio, las maestras y maestros, así como la manera en que acceden a la profesión, y que participaron de unos conceptos de género propios del contexto histórico que les tocó vivir durante la juventud.

B) Nuestra segunda hipótesis se refiere al rol desempeñado por el baile en el contexto propiamente flamenco profesionalizado: los intelectuales, agentes, propietarios de locales de ocio, medios de comunicación y “gestores culturales”³⁴, cuyas decisiones condicionaban la consideración de la especialidad de baile en el período conocido como de Neojondismo, Neoclasicismo o de Revalorización (1955-1992). Este período se caracterizó por una puesta en valor del género musical flamenco tras unos años de decadencia y desprestigio, pero aquello que se revalorizaba era el cante, de modo que el baile no vivió esta supuesta recuperación en la misma medida³⁵. Este hecho, unido al elevado grado de comercialización experimentado por el flamenco a partir de los años 60, condicionaron las carreras de las bailaoras, que se vieron obligadas a desarrollar estrategias de empoderamiento avanzadas para su época y/o, –en otros casos–, al abandono temprano de la profesión. Los reconocimientos oficiales como la obtención de premios, galardones, la atención mediática, así como el apoyo de agentes e instituciones tuvieron influencia en las trayectorias, si bien demostraremos que hay otras variables de tipo social y personal que las afectaron.

C) Finalmente, teniendo en cuenta que las bailaoras de esta generación vivieron una experiencia laboral singular, específica del mundo flamenco y del mercado de trabajo en el que se

³⁴ Término relativamente reciente para referirse a profesionales y gestores de la cultura, especialidad profesional que no existía como tal en el período estudiado.

³⁵ Esta polémica cuestión se desarrolla en nuestro trabajo (capítulo 4).

desenvolvieron, jugando con las tradiciones y valores del franquismo y desplegando estrategias para poder desarrollar sus carreras, nos proponemos demostrar que por el momento histórico vivido y las carreras profesionales desarrolladas estas mujeres contribuyeron a la revalorización del baile flamenco y son una generación bisagra entre dos momentos diferenciados del mismo en cuanto a su consideración como arte.

1.4. Metodología

En este capítulo realizaremos una revisión de la metodología empleada para la obtención de información relevante para la investigación y su análisis. Con el fin de alcanzar los objetivos planteados, obtener respuestas a las preguntas de investigación y demostrar nuestras hipótesis, hemos combinado métodos y técnicas de tipo histórico y etnográfico-narrativo, siendo el método biográfico, –concretamente la historia de vida profesional– el eje que ha articulado este trabajo, con el fin de situar en primer plano los discursos de las bailaoras. Ello se debe a que los objetivos de nuestra investigación incluyen la recuperación de las visiones desde dentro y los puntos de vista femeninos de la realidad de la profesión de bailaora flamenca en el período 1950-1980.

El proceso heurístico ha consistido en la consulta y recopilación de diversas fuentes bibliográficas, documentales, electrónicas, audiovisuales y orales. Remediar la escasez de datos etnográficos sobre la realidad de las mujeres ha sido señalado por Martín (2006:20) como una de las urgencias fundamentales de la antropología del género desde sus orígenes en los años 70. Esta carencia se mantiene aún en la actualidad en relación con nuestro objeto de estudio debido al tardío interés por el flamenco por parte de las ciencias sociales (Cruces, 2002 b :13-14).

La ausencia de un conocimiento detallado sobre el fenómeno estudiado ha condicionado nuestro trabajo tanto en el planteamiento de los problemas de investigación e hipótesis como en la elección de esta metodología de tipo cualitativo. Estas narrativas han sido la base sobre la que hemos realizado análisis de contenido –discursos– y en ocasiones, también elaboración cuantitativa, combinación de principios en origen antagónicos defendida por Balán (1974), especialmente para los estudios sobre fuerza de trabajo. La información obtenida a través de las fuentes consultadas (orales, documentales, audiovisuales, y de todo tipo) han servido de base para la elaboración de tablas, gráficos y cuadros.

La fundamentación teórica de esta metodología, del uso de las historias de vida la encontramos en autores como Pujadas (1992), Becker (1992), Vallés (1997), Taylor (1998) y Thompson (1989). Así, como afirma este último, “el método introduce la vida en la misma historia y amplía sus horizontes. Reconocer como héroes no sólo a los líderes sino a la desconocida mayoría de las personas” (Thompson, 1989: 21). Este método nos permite observar y analizar la complejidad del comportamiento humano y sus motivaciones atendiendo a la relación dialéctica entre la acción humana y la estructura social. Además contempla la variable dinámico-temporal que facilita la comprensión de los procesos de cambio social.³⁶

En relación con nuestros objetivos el método presenta varias ventajas:

- A) Permite recorrer en un proceso comunicativo la trayectoria vital y profesional de cada uno de los sujetos-objeto de estudio.
- B) Nos ofrece una panorámica del contexto social restringido del mundo de las bailaoras de la época, –a través de sus relatos–, contribuyendo al conocimiento del desarrollo histórico del flamenco y del contexto social en que se incardina.
- C) Contribuye a mejorar la autoestima de nuestras informantes, –personas de cierta edad–, ya que el rescate de su memoria vital les convierte en protagonistas en un tiempo que tiende a olvidarlas (Thompson, 1989:21).³⁷
- D) El método devuelve “su voz” a nuestras protagonistas, mujeres artistas, algunas de ellas ya olvidadas. Si bien tendremos que considerar como problema la cuestión de los silencios, inconsistencias, o faltas de veracidad en relación con las visiones *emic/etic*.

El método biográfico permite mostrar la perspectiva femenina de determinados procesos sociales, así como dimensiones *emic* (conceptos y visiones propias de los sujetos estudiados) difícilmente alcanzables por otros medios. En esta línea se inscribe el trabajo de las autoras Comas, Bodoqué y Ferreres (1990) *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes*

³⁶ El uso del método biográfico está ampliamente justificado en Sociología, Antropología, Psicología e Historia. En Antropología han sido especialmente los autores de la Escuela de Cultura y Personalidad; En Sociología, la escuela de Chicago, y en Historia los defensores de la Historia Oral, entre otras.

³⁷ Citado por Pujadas (2002:10) Muchas de estas voces a favor del método biográfico se han expresado en revistas como ‘Oral History Review’, ‘International Journal of Oral History’ o ‘Historia y Fuente Oral’. (:9-10)

populars (1900-1960), en el que se analizan las visiones de 85 informantes mujeres para aportar esta visión *emic* a la que nos referimos.

Las historias de vida profesional realizadas nos permiten conocer el punto de vista de las bailaoras; el ambiente sociocultural o contexto, y la secuencia de sus experiencias. Pero van más allá: como ha señalado De Garay (2001),

“(...) su evocación va más allá de la reconstrucción de una época y de sus pormenores; los detalles incluyen las emociones y los fracasos, y el lenguaje corporal y el no verbal que los seres humanos siempre recordamos, dado que los episodios referidos están vivos en el sujeto, como si ocurrieran en el momento presente” (Citado por Álvarez Gayou, 2003:126).

Para completar nuestro análisis hemos recurrido a la combinación de aproximaciones estadísticas, análisis documental, observación participante, entrevistas informales, asistencia a charlas de otros sujetos y consulta de relatos biográficos publicados. La información complementaria: fotografías, correspondencia, contratos, documentos oficiales, audiovisuales y otros documentos personales –aportadas en muchos casos por las propias informantes– han facilitado el estímulo de la memoria y otorgan una mayor profundidad y precisión a los relatos. Son documentos que rescataban del “baúl de los recuerdos”, al pertenecer a momentos tempranos de sus trayectorias y en algunos casos –incluso a estas alturas de sus vidas– eran sus madres quienes los custodiaban³⁸. El marco temporal de nuestro análisis se sitúa en un pasado todavía recuperable para la memoria, sin embargo, estos recursos documentales conservados, han aportado la necesaria “saturación informativa” y se erigen en fuentes para la historia³⁹.

1.4.1. Métodos/ Técnicas/Instrumentos

El trabajo de campo se ha desarrollado siguiendo el método etnográfico y utilizando técnicas de investigación cualitativas. Para el proceso de recolección de datos en este trabajo se usó la técnica cualitativa de entrevistas semiestructuradas, aplicadas a mujeres profesionales del baile y otros agentes complementarios del entorno artístico y laboral flamenco.

³⁸ El papel de las madres en el surgimiento de la vocación y primera profesionalización será tratado en este estudio (capítulo 3).

³⁹ “La saturación se refiere al momento en el que durante la obtención de la información esta empieza a ser igual, repetitiva o similar.” (Álvarez-Gayou, J. L., 2003: 33).

La técnica de la entrevista ha sido definida por Spradley (1979: 9) como “una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree”. Por su parte, Guber (2001) la ha descrito como “una situación en la cual una persona (el investigador-en-trevistador) obtiene información sobre algo interrogando a otra persona (entrevistado, informante).” Más sucintamente, Álvarez Gayou (2003: 109), la define como “una conversación que tiene una estructura y un propósito”. Esta técnica es propia de investigaciones de tipo cualitativo, ya que la información obtenida “suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o standards de acción, y a los valores o conductas ideales” (Guber, 2001). Otros autores como Kvale (1996) han destacado como propósito de la entrevista en investigación cualitativa “obtener descripciones del mundo de vida del entrevistado respecto a la interpretación de los significados de los fenómenos descritos” (Kvale, 1996: 6 [citado por Álvarez Gayou, 2003: 109]).

En los estudios de tipo cualitativo el investigador juega un papel más activo que en otro tipo de investigaciones, convirtiéndose en parte del instrumento que recolecta la información. Asimismo el objeto de estudio se considera como parte de un todo y no como una entidad externa al sujeto que investiga. El proceso de investigación se concibe como una relación social en la cual el investigador es otro actor comprometido en el flujo del mundo social y que negocia sus propósitos con los demás protagonistas (Hammersley, 1984: 45). De este modo, “los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistador en el encuentro” (Guber, 2001).

En función del diseño, planteamiento y formas de llevarse a cabo, Grinnell (2005) establece tres tipos de entrevistas: estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas o abiertas. En las primeras, el entrevistador se basa en una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ellas. Las entrevistas semiestructuradas, por su parte, se basan en una guía de temas o cuestiones pero el entrevistador tiene la posibilidad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos y obtener mayor información sobre los temas deseados. Por último, las entrevistas abiertas se basan en una guía general con temas abiertos que el entrevistador maneja con total flexibilidad (Hernández, 1991).

Las entrevistas en profundidad suelen ser de tipo semiestructuradas ya que implican mayor tiempo y preparación y, al requerir aclaraciones, precisiones o matizaciones precisan de cierta flexibilidad en los temas, preguntas y cuestiones tratadas. En nuestro estudio hemos realizados

entrevistas de dos tipos: semiestructuradas y abiertas, en función de nuestros objetivos. Así, se han realizado 27 entrevistas semiestructuradas (los casos de observación y de contraste) y once entrevistas abiertas (casos complementarios).

Este trabajo de campo se ha desarrollado en tres fases:

A) Fase de preparación:

A partir del problema de investigación, se han definido los contenidos, diseñando un guión inicial para las entrevistas, con una serie de apartados que abarcan los temas, cuestiones y preguntas de investigación fundamentales así como las estrategias que se podrían utilizar y los enlaces entre temas (pueden consultarse en Anexos).

Se han concretado las variables para la selección de informantes de los casos de observación. La necesidad de incluir otros casos de contraste o complementarios surgieron durante el desarrollo del propio trabajo etnográfico, manifestándose las variables como criterios de selección emergentes.

En esta primera fase se decidieron los medios de registro. En nuestro caso, al estar interesados en el análisis de discursos, el uso de la grabadora se mostró más adecuado para poder examinar en detalle las expresiones o modismos de los entrevistados, así como sus percepciones, valoraciones y aspiraciones además de acontecimientos, saberes, oficios y relaciones sociales. Llevamos también un diario de campo en el que anotamos desde los primeros contactos con las informantes hasta observaciones y aspectos relevantes de las entrevistas o comentarios sobre personas y lugares referenciados por ellas.

En esta fase de preparación sostuvimos numerosas charlas informales con agentes del medio de las bailaoras, con el fin de familiarizarnos con el entorno y los contextos sociales de las mismas. La asistencia a espectáculos en diversos espacios (tablaos, festivales de diverso tipo, teatros, etc.) así como a charlas y actividades programadas en paralelo por los festivales y universidades, fue otro recurso utilizado.

Cronológicamente esta fase se inició en 2006, si bien el diseño de los guiones, cuestiones y temáticas para las entrevistas en profundidad se continuó revisando y reelaborando a lo largo de todo el proceso de investigación.

B) Fase de desarrollo:

En esta fase nos adentramos en el campo contactando con las bailaoras y otros agentes, solicitado consentimiento para realizar las entrevistas, explicándoles las temáticas, los objetivos y características del estudio. En este aspecto contamos con la ventaja de nuestro parentesco con una de las informantes, que ha desempeñado el rol de “padrino” facilitándonos el contacto y la disposición del resto de informantes para las entrevistas⁴⁰.

Les solicitamos que propusieran los lugares y momentos para la realización de las entrevistas buscando las circunstancias propicias para generar un clima de confianza y tranquilidad que las favoreciera. Se llevaron a cabo las entrevistas, dejando constancia de la fecha, lugar y nombre de la persona entrevistada en cada ocasión y se continuó con el diario de campo, en el que se recogieron notas sobre las entrevistas, la presencia de terceras personas, la actitud corporal y tono de cada informante, y del contexto en que tuvieron lugar.

Las notas de campo fueron muy importantes en los momentos posteriores a las entrevistas, cuando los informantes realizaban comentarios sobre fotografías y documentos que ellos mismos aportaban para identificar personas, lugares y diferentes etapas dentro de las trayectorias profesionales y vitales.

En esta fase se ha procedido al registro-grabación de las entrevistas y la recopilación de los documentos aportados por las personas entrevistadas para digitalizarlos y sistematizarlos en nuestra base de datos. En la mayoría de los casos, se les pidió la documentación –que gentilmente prestaron– y se escaneó para devolvérselas en un nuevo encuentro. Se desarrolló también un trabajo de campo complementario del que daremos cuenta posteriormente.

Cronológicamente esta fase ha comprendido el período 2006-2014.

⁴⁰ Hammersley y Atkinson (2005: 77) se han referido a este rol de “padrinos” o “porteros” de algunos informantes que facilitan al investigador el acceso al campo, con sus ventajas e inconvenientes a que nos referiremos posteriormente.

C) Fase de análisis:

El análisis comienza sobre el terreno, –tomando notas en el cuaderno de campo sobre los asuntos tratados– y continúa con la transcripción, sistematización y análisis de los contenidos de las entrevistas y los documentos recopilados. Al tratarse de datos cualitativos y habernos sumergido en el material primario recopilado –transcribiendo las grabaciones y descripciones–, nos hemos formado una visión de conjunto previa al proceso de sistematización (Díaz Bravo et al., 2013), surgiendo nuevas categorías en el proceso de interpretación y teorización.

En esta fase hemos analizado los relatos que componen las historias de vida, priorizando los temas, cuestiones y preguntas de investigación, si bien se han realizado también análisis de casos⁴¹. Este proceso implica el contraste, la comparación, ordenación de categorías y sus propiedades, establecimiento de relaciones y nexos así como la especulación y planteamiento o revisión de hipótesis e ideas secundarias.

La reflexión sobre los contenidos de las entrevistas ha implicado la integración de tres componentes: elementos teóricos, documentos y testimonios. Esta sistematización se ha realizado en base a un esquema previo que ha guiado el análisis de la información, si bien en la fase de redacción final se han ido revisando los capítulos, títulos y subtítulos a través de un proceso de tentativas.

Esta fase se ha desarrollado entre 2010 y 2014. Para la presentación de resultados, hemos dedicado el último año y medio de la investigación, entre julio de 2014 y diciembre de 2015.

⁴¹Algunos de estos relatos fueron la base del trabajo de investigación para la obtención del DEA, para el que presentamos el estudio de seis casos de bailaoras sevillanas.

Tabla 1.1. Cuadro sinóptico del proceso de Investigación.

FASES	PREPARACIÓN	DESARROLLO	ANÁLISIS
INVESTIGACIÓN			
ETAPA	2005-2006	2006-2014	2010-2015
TAREAS DESARROLLADAS	<ul style="list-style-type: none"> -Planteamiento del problema de investigación -Revisión bibliográfica -Definición del marco teórico -Selección de metodología -Incurción en el campo -Elaboración de criterios de selección informantes -Toma de contacto con informantes -Diseño entrevista de vida profesional 	<ul style="list-style-type: none"> -Realización y registro de entrevistas en profundidad -Revisión criterios de selección (emergentes) -Recopilación documentos -Diario de campo -Observación participante -Indagación archivos -Vaciado bibliográfico, hemerográfico y audiovisual -Revisión teórica -Inicio transcripción de entrevistas 	<ul style="list-style-type: none"> -Transcripción de entrevistas -Sistematización de entrevistas -Sistematización de documentos -Esquema de redacción -Teorización de los resultados a partir de la integración de testimonios, documentos y teoría -Redacción del informe

Pasamos a detallar a continuación aspectos relevantes de cada una de las fases de investigación:

1.4.1.1. Fase de Preparación.

1.4.1.1.1. Diseño de la entrevista biográfica.

La elección de los temas y cuestiones que componen la entrevista biográfica que se ha aplicado a la muestra se fundamenta en nuestros objetivos, está guiado por el problema y persigue dar respuesta a las preguntas de investigación planteadas.

En su diseño se consideró la necesidad de abordar cuestiones generales planteadas como preguntas abiertas con la idea de obtener los discursos espontáneos de las informantes –con sus concepciones y categorizaciones–, pero también se trataron cuestiones más concretas para requerir posicionamientos y aclaraciones. Se diseñó un cuestionario básico inicial, dividido en una serie de apartados por temas que contemplaban una batería de preguntas, si bien cada una de las entrevistas siguió un desarrollo específico, en función de la trayectoria particular, la importancia dada por cada una de las informantes a los diferentes apartados siguiendo sus propios criterios, etc. Este

cuestionario básico se ha modificado al hilo del desarrollo del trabajo etnográfico, incorporando temas surgidos del análisis de las entrevistas realizadas.

En los casos en que constaba alguna particularidad de la trayectoria de nuestra entrevistada – a través de fuentes bibliográficas o de otras informantes– los cuestionarios se han personalizado: cuando la informante es una bailaora de reconocido prestigio que cuenta con entrevistas publicadas en medios de comunicación social y/o bibliografía sobre su figura, se han tomado como base para la elaboración de un guión de entrevista individualizado y adaptado a nuestros objetivos.

Los núcleos de interés contemplados en el cuestionario básico se agrupan en ocho bloques temáticos, tal y como se muestra en el siguiente cuadro (el cuestionario completo y los guiones individualizados pueden consultarse en Anexos).

Tabla 1.2. Bloques temáticos recogidos en la guía de la entrevista.		
Bloque temático	Objetivo fundamental	Información concreta
Orígenes familiares/ sociales	Establecer las coordenadas sociales de origen y etnicidad. Atribución de la vocación por el baile del sujeto entrevistado	Tipo de familia de nacimiento y crianza Sector económico de sustentadores de familia Grado de estudios alcanzados y educación recibida Existencia de antecedentes artísticos familiares Influencias en surgimiento de la vocación
Aprendizaje del baile	Conocer las formas de transmisión del baile en cada caso	Primeros contactos con el arte Primeros maestros/as Tipo de aprendizaje realizado Duración de la formación inicial Grado de competencia alcanzada (antes de la profesionalización)
Vida profesional	Averiguar los modos de acceso a la profesión Establecer los tipos de espectáculos en que participan Dilucidar las condiciones laborales y salariales Establecer el papel de los Premios en las trayectorias	Primeras experiencias profesionales, edad, retribuciones, condiciones laborales, ambiente de trabajo, sociabilidad Desarrollo profesional, espacios de trabajo habituales, salarios, importancia del mismo en la economía familiar Duración de las trayectorias, causas Reconocimientos obtenidos, consecuencias
Datos personales	Establecer decisiones personales vinculadas con las trayectorias	Edad de emancipación y modo: soltera, en pareja, casada Profesión de la pareja, si la tienen Hijos, número, profesión

Arte y artistas	Delimitar concepto de la profesión	Repertorios y estilos de baile preferidos Preparación previa, indumentaria y caracterización Referentes en el baile Otros artistas admirados Concepto del arte
Trayectoria posterior	Delimitar la duración de las trayectorias y las posibles diversificaciones de las carreras	Nuevas vocaciones sobrevenidas Factores que influyen en la duración de las trayectorias Logros fuera del baile
Género	Establecer los conceptos sobre los géneros en el contexto	Estrategias de empoderamiento Influencia de estos conceptos en las decisiones vitales y trayectorias Ventajas e inconvenientes de la profesión para las mujeres
Fin de Fiesta	Dilucidar diferencias entre el flamenco vivido (como protagonistas) y el actual	Balance de sus trayectorias Autoconcepto como bailaora Expectativas de futuro

1.4.1.1.2. Selección de informantes.

El grupo de mujeres en el que hemos centrado nuestro estudio compartió escenarios en las décadas de 1950 a 1980. Algunas siguen aún en activo. La cohorte seleccionada incluye bailaoras nacidas en las décadas de 1940 y 1950⁴². En cuanto al origen geográfico son todas sevillanas, si bien una de ellas nació en Madrid “por avatares del destino”—según sus palabras—, aunque se trasladó inmediatamente a Sevilla donde transcurrió toda su infancia y juventud y de donde se considera⁴³. Los datos personales y profesionales básicos de las informantes resumidos en tablas pueden consultarse en Anexos. Ofrecemos también información adicional sobre los registros de las entrevistas.

Siguiendo las recomendaciones de Glasser y Strauss (1967) sobre la idoneidad de llevar a cabo dos estrategias complementarias en la selección de informantes, en un principio procuramos “minimizar las diferencias entre los casos con el fin de sacar a la luz las propiedades básicas de una categoría particular para posteriormente maximizar las diferencias entre ellos con la intención de incrementar categorías y acotar la incidencia de la teoría.” (Hammersley y Atkinson, 1994: 58-59). En nuestro estudio se incluyen casos de bailaoras de muy diverso rango profesional —pese a la

⁴² Las fechas de nacimiento son en ocasiones confusas debido a la “falsificación” de documentos oficiales producida por iniciarse profesionalmente a edades muy tempranas.

⁴³ La adscripción de algunas bailaoras nacidas fuera de Sevilla a la capital andaluza, será tratado en este trabajo.

reticencia que esto pudiera despertar entre las más afamadas–, junto a otros informantes del campo profesional flamenco.

La escasez de datos etnográficos sobre el colectivo de profesionales flamencos del período, ha provocado la apertura de las categorías de informantes, con el fin de tener una idea del conjunto más completa. Hemos considerado de interés a informantes que en principio no fueron contemplados como objeto de la investigación (criterios de selección emergentes).

Tal como expone Guber (2004) *“la elección de la unidad de estudio incluye precisar qué partes de la gran unidad se profundizan y qué otras unidades de estudio alternativas o complementarias a la unidad central será necesario explorar”* (p.71). En nuestro estudio esta elección se ha llevado a cabo a lo largo de todo el proceso de investigación, si bien hemos considerado desde el principio que profundizaríamos en el mundo social de las bailaoras sevillanas en activo durante las décadas de 1950-1980.

Para distinguir las unidades de observación⁴⁴ –aquellos en los que centramos el foco del estudio–, del resto de casos –aquellos que han servido de contraste o como informantes complementarios para tener una idea más precisa del universo de análisis–, hemos dividido los informantes en dos grupos: A y B. Así, en el grupo A hemos incluido diecisiete bailaoras sevillanas de la generación objeto de estudio, la muestra focal de nuestro análisis; en el grupo B, al resto de informantes privilegiados, bailaoras y bailaores de diversas procedencias y generaciones junto con otros “actores”, en su mayoría compañeros de trabajo de las bailaoras y estudiosos o aficionados (hacen un total de 21).

En cuanto a la delimitación de los informantes del grupo A, para evitar que nuestra relación previa con el universo de análisis determinara e imprimiera un sesgo a la selección, hemos combinado los criterios de selección de informantes según variables con la técnica conocida como “muestreo bola de nieve” (Atkinson y Hammersley, 1994:152), instando a las bailaoras que citasen a otras posibles informantes. “En este punto, el investigador procede del mismo modo que en el resto de su trabajo: intenta no sólo ver cada vez más, sino también sustituir sus preconcepciones por los conocimientos de sus informantes” (Guber, 2004:73).

⁴⁴ Definida como “la unidad acerca de la cual se recogen datos a través del encuestamiento directo o indirecto” (Torrado, 1983: 13): citado por Guber (2004: 62)

Algunas de nuestras informantes manifestaron: “yo quiero que tú le hagas esto a zutana, que ella también tiene una historia muy bonita”. Se corrió la voz de que estábamos realizando este trabajo y en ocasiones, fueron las informantes quienes solicitaron ser incluidas en el estudio⁴⁵. Por otro lado, la experiencia de intergrupalidad de la unidad con la que trabajamos ha sido decisiva para garantizar la accesibilidad y para definir la presentación y los roles del investigador (Guber, 2004: 70). El hecho de que algunas informantes se encontrasen recién jubiladas, favoreció esta predisposición a ser entrevistadas. Somos conscientes en cualquier caso de que la referida relación previa con las bailaoras ha tenido su reflejo en la selección.

En este sentido, Guber (2004) ha señalado las características de este tipo de muestras:

“La autoselección de los informantes en las llamadas ‘muestras de oportunidad’ [opportunistic simple (Honigmann, 1982: 80)], consiste en que un individuo se ofrece a dar información e incluso llega a colaborar como recolector de información. En estas muestras, la ocasión y la eventualidad, la oportunidad del encuentro y el “caerse bien” (o rapport) entre el informante y el investigador, son un requisito importante a partir del cual el investigador podrá, seguramente, aplicar otros criterios de mayor sistematicidad” (Guber, 2004: 75).

En consonancia con ello, a continuación expondremos los criterios sistematizados de selección de informantes.

1.4.1.1.3. Criterios para la selección de informantes.

Las 38 entrevistas de profesionales del flamenco (bailaoras, bailaores, cantaoras, cantaores, guitarristas, agentes y estudiosos que compartieron experiencias laborales en el período estudiado – años 50-80–), constituyen una muestra representativa de nuestro objeto de estudio y son la base para nuestro análisis, es decir, nuestros datos. Hemos recogido sus visiones para centrarnos posteriormente en 17 casos de observación, recopilando sus trayectorias así como las relaciones intra-grupales laborales y extra laborales.

⁴⁵ “(...) Solemos elegir cierta unidad de estudio “porque nos queda más a mano, porque tenemos conocidos o porque sabemos (y esperamos) que sus miembros querrán abrimos las puertas” (Guber, 2001: 118).

La selección de los casos de observación (grupo A) se ha realizado en función de una serie de variables planteadas desde el inicio de la investigación que exponemos a continuación, si bien se fueron ampliando y completando durante el proceso. Constituyen un grupo heterogéneo de bailaoras, de un censo total (población) cuya cuantía estimamos en unas doscientas cincuenta o trescientas, tal vez más⁴⁶. Sus relatos componen nuestra unidad de observación. Se ha pretendido que representaran tendencias percibidas en el conjunto del colectivo: gitanas y no gitanas, diversidad en el tipo de aprendizaje, en la duración y tipos de trayectoria profesional, logros y modos de estar en la profesión:

- a) Lugar de nacimiento: Sevilla capital.
- b) Fechas de nacimiento: décadas de 1940 y 1950.
- c) Sexo: femenino.
- d) Etnicidad: gitanas y no gitanas.
- e) Profesionales del baile en el período 1950-80.
- f) Formación: maestros y maestras particulares y/o con academias en Sevilla.
- g) Trayectoria profesional: diversa (largas, medias y cortas).
- h) Rango profesional alcanzado: diverso (primeras figuras, profesionales medias, bailaoras de cuadro).
- i) Reconocimientos: galardonadas, accésits y no galardonadas.
- j) Situación en el momento actual: En activo en el baile, jubiladas y/o dedicadas a otras profesiones incluida la docencia.
- k) Aspectos personales: diversidad de estados civiles; con o sin descendencia;

⁴⁶ Nos referimos aquí a las comprendidas en la cohorte nacida entre 1940-1958. No ha sido posible acceder a los archivos del Sindicato Vertical del Espectáculo (al no estar catalogados sus fondos en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sede en que se celebraban las pruebas para la obtención del carnet profesional), por lo que el censo total es sólo una estimación basada en fuentes indirectas a nuestro alcance. Por otro lado, la escasa burocratización de los datos profesionales de los flamencos y la dispersión geográfica motivada por razones laborales, dificultan la sistematización de esta información.

La siguiente tabla muestra con mayor detalle las variables de selección utilizadas.

Tabla 1.3. SISTEMATIZACIÓN VARIABLES SELECCIÓN INFORMANTES –GRUPO A–.

CRITERIOS SELECCIÓN			
VARIABLES			
Lugar de nacimiento	Sevilla	Otros (Excepcionales)	
Fechas de nacimiento	Década de 1940	Década de 1950	
Sexo	Femenino		
Etnicidad	No gitanas Maestros/	Gitanas	
Formación inicial	Academias de Sevilla		
Profesionalización	Sevilla (Fiestas, salas y tablaos de la ciudad)	Temprana (anterior a la edad legal)	Obtención Carnet Profesional (16-18 años)
Duración Vida Profesional en el baile	Larga trayectoria (hasta la edad de jubilación)	Trayectorias medias (hasta la edad de 40 años)	Trayectorias cortas (hasta la edad de 30 años)
Categoría/ Rango profesional	Primeras figuras	Profesionales medias	Bailaoras de conjunto/cuadro
Reconocimientos	Premios Nacionales de Danza	Premios Nacionales de Córdoba	Sin reconocimientos
Formación continua	Profesionales tituladas en Conservatorios	Sin titulación	Academias de Madrid
Otras actividades profesionales	Docencia	Costura	Empresarias
Aspectos personales	Solteras Con hijos	Casadas Sin hijos	Viudas
Descendencia			

La selección de los informantes considerados como casos de contraste y complementarios (grupo B) se ha realizado en función de criterios emergentes durante el trabajo etnográfico:

- a) Personas citadas por las informantes.
- b) Profesionales del baile de generaciones anteriores.
- c) Profesionales del baile de generaciones posteriores.

- d) Profesionales del baile de orígenes geográficos diversos.
- e) Profesionales del toque y el cante que compartieron experiencias laborales con los casos de observación.
- f) Profesionales de la gestión en el período estudiado.
- g) Estudiosos del flamenco que vivieron la etapa objeto de estudio.
- h) Familiares de los casos de observación.

Junto con el cumplimiento de estas variables y la técnica de muestreo “bola de nieve”, la selección final ha estado condicionada por la predisposición de los propios informantes a ser entrevistados.

1.4.1.2. Fase de Desarrollo.

1.4.1.2.1. Composición de la muestra y tipos de entrevistas.

En esta fase se han realizado un total de 38 entrevistas a profesionales del flamenco de diferentes ramas: baile (28), cante (3), toque (1), agentes (3), y críticos y estudiosos (3), de las cuales 27 han sido entrevistas en profundidad –semi estructuradas– y diez entrevistas abiertas o no estructuradas. Hemos contabilizado también aproximadamente unas 22 charlas informales con otros “actores” del medio social de las bailaoras.

Entrevistas semi-estructuradas.

En nuestro trabajo de campo hemos realizado un total de 27 entrevistas en profundidad semi estructuradas. Dentro de éstas distinguimos entre los casos de observación y los casos de contraste o casos complementarios:

Los casos de observación:

Constituido por 17 historias de vida profesional de bailaoras sevillanas, pertenecientes a la generación objeto de estudio. Ana María Bueno (1955), Lupe Osuna (1945), María Oliveros (1948), Carmen Ledesma (1956), Pastora Molina (1945), Merche Esmeralda (1947), Milagros Mengíbar (1952), Amelia Ángela (1942), Teresa Luna (1952), Ana España (1949), Carmen Montiel (1949), Rocío Loreto (1946), Eugenia de los Reyes (1951), Manuela Carrasco (1958), Cristina Hoyos

(1946), Mari Campano (1944) y Loli Flores (1949-2015)⁴⁷. Todas ellas sevillanas y profesionalizadas en el baile flamenco⁴⁸.

Los casos de contraste:

Hemos incluido diez casos: ocho profesionales del baile de ambos sexos de diferentes procedencias y generaciones, y dos mujeres artistas pertenecientes a la misma generación que los casos de observación pero dedicadas profesionalmente al cante. Son los siguientes:

Cinco profesionales del baile de origen sevillano pertenecientes a diferentes generaciones: Pepa Coral (Sevilla, 1938), Rosario López (Sevilla, 1931), Curro Vélez (Sevilla, 1934-2013), José Galván (Sevilla, 1947) y Javier Barón (Alcalá de Guadaira, Sevilla, 1963).

Tres profesionales del baile de ambos sexos de diferentes procedencias y generaciones: Carmen Casarrubios (Madrid, 1931), Angelita Gómez (Jerez, 1944) y Alejandro Granados (Madrid, 1961).

Dos profesionales del flamenco en diferente especialidades: María Vargas (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1947), cantaora; y Angelita Dorado (Sevilla, 1946), formó parte de los cuadros flamencos como bailaora, pero se especializó en canciones aflamencadas y festeras al estilo Bambino⁴⁹.

Entrevistas abiertas –no estructuradas–.

Otras entrevistas realizadas a testigos privilegiados han sido de gran utilidad para verificar la información, contrastar los puntos de vista y resaltar las diferentes visiones que sobre unas mismas experiencias vierten los distintos sujetos. La mayor parte de estas entrevistas se han realizado con el fin de profundizar en el conocimiento del entorno socio profesional y empresarial en el que se desarrollaron las carreras de las bailaoras. Constituyen un total de once informantes privilegiados:

Matilde Coral (Sevilla, 1935), bailaora y maestra de baile. Es toda una institución en nuestro campo de estudio y sus relatos han sido muy valiosos para el desarrollo de esta investigación. Es

⁴⁷ Fallecida el 6 de octubre de 2015, durante la fase final del trabajo de investigación.

⁴⁸ Aparecen aquí con sus nombres artísticos. Los nombres completos de estas bailaoras y el resto de informantes están detallados en tablas en los anexos de este trabajo.

⁴⁹ “Nombre artístico de Miguel Vargas Jiménez, debido a su interpretación aflamencada de la canción melódica italiana del mismo nombre. Utrera (Sevilla), 1943-1999. Cantaor.” Debutó en Sevilla en 1961, trasladándose posteriormente a Madrid donde actuó en los tablaos El Duende, Las Cuevas de Nerja, Los Canasteros, y Torres Bermejas, entre otros. Ha realizado grabaciones discográficas y giras por Europa y América. Fuente: Blas Vega y Ríos Ruiz: Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco. Ed. Cinterco, 1988. Y Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Vargas_Jim%C3%A9nez,_Bambino. [Acceso: 19-10-2015]. De esta informante, nos han llegado a decir sus compañeras que “si no hubiera salido María Jiménez ella habría triunfado en su lugar.”

considerada un referente por nuestras bailaoras, maestra de muchas de ellas a pesar del escaso margen generacional que las separa y única Llave de Oro del Baile en 1972.

Agentes del espectáculo, que compartieron experiencias profesionales con las bailaoras, acompañándolas en sus desplazamientos y estancias para las actuaciones:

Antonio Rodríguez Bravo (Sevilla, 1948), regidor y familia de bailaoras.

Joaquín Iglesias (Sevilla, 1927) alias “El Carceller”, *road manager*⁵⁰.

Antonio Pulpón López (Sevilla, 1952), manager o representante de artistas e hijo del legendario J.A. Pulpón González, agente y promotor de espectáculos en el período estudiado.

Artistas de otras especialidades que compartieron escenarios con las bailaoras:

Paco Cepero (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1942) guitarrista.

Juan Peña El Lebrijano (Lebrija, Sevilla, 1941), cantaor.

Artistas extranjeros:

Yoko Komatsubara, bailaora y empresaria japonesa, condecorada con la Cruz de Isabel la Católica por su labor en la difusión de la cultura española en Japón. Es propietaria del tablao flamenco El Patio, en Tokio y en el que trabajaron las bailaoras que estudiamos.

Shoji Kojima, (Tokushima, Japón, 1939) es bailarín y coreógrafo que trabajó en España en la década de los setenta en los tablaos con el sobrenombre de *El Gitano Japonés Kojima*.

Brook Zern, guitarrista y estudioso del flamenco, Director del Flamenco Center USA de Nueva York. Fue condecorado con la Cruz de Isabel la Católica por su contribución a la difusión de la cultura española en EEUU en 2008.

Otros agentes: críticos, aficionados y gestores culturales.

En el transcurso de la investigación, tuvimos la oportunidad de entrevistar también a otros agentes como el fallecido Manuel Barrios (Sevilla, 1924-2012), escritor y aficionado al flamenco, miembro de la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla⁵¹.

⁵⁰ Carceller era un destacado empresario madrileño que contrató a Carmen Amaya en 1935 para actuar en el Teatro Coliseum de Madrid. Cuando Joaquín Iglesias comenzó a trabajar para la oficina de Pulpón, fue por recomendación de Arturo Pavón padre, quien le dijo a Pulpón una vez que éste fue a la academia de Eloísa Albéniz a buscar bailarinas, “¿Por qué no te llevas también a *Carceller*?”, refiriéndose a este chico, amigo de su hijo, que andaba pululando por la academia para observar a las bailarinas.

⁵¹ Ver trabajo de Ildelfonso Vergara Camacho: “La tertulia flamenca de radio Sevilla en la obra de Antonio Mairena: magisterio y proyección de un canon estético-cultural” en Díaz Báñez, J.M. y Escobar, F.J. Investigación y Flamenco. Signatura Ediciones, 2011.

Manuel Herrera (Casariche, Sevilla, 1937), gestor cultural, director de la Bienal de Flamenco de Sevilla 1996-2002 y ex-presidente de la Peña Flamenca *El Pozo de las Penas* de Los Palacios (Sevilla).

Entrevistas informales.

Otras fuentes orales recabadas en nuestro trabajo de campo han sido fruto de charlas informales con numerosas personas del “mundillo” flamenco, acercamientos que resultan frutos de la inmersión del investigador en el campo de estudio: Blanca del Rey (Córdoba, 1946), bailaora afincada en Madrid; Manuel Flores Moreno (Sevilla, 1945), pareja de baile de Loli Flores en sus comienzos; Antonio Fernández Díaz, Fosforito (Puente Genil, Córdoba, 1932) cantaor y V Llave de Oro del Cante en 2005; José Luis Postigo (Sevilla, 1950), guitarrista; Diego Carrasco (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1954), artista inclasificable que en su juventud trabajaba en los tablaos como guitarrista; Carmen Linares (Linares, Jaén, 1951) cantaora; Carmen España (Sevilla, 1940), bailaora y hermana de la bailaora Trini España (Sevilla, 1937-2009). Pepe El Polaco (Sevilla, 1936), bailaor que formó parte de la Compañía de Antonio Gades; Pepa Montes (Las Cabezas de San Juan, Sevilla, 1954), bailaora; Concha Vargas (Lebrija, Sevilla, 1956) bailaora; Angelita Vargas (Sevilla, 1946), bailaora y Aurora Vargas (Sevilla, 1956), cantaora. Pepa Bermúdez (Sevilla, 1956), bailaora; Carmen Vargas (Sevilla, 1965) sobrina de Manuela Vargas, y Esperanza Bermúdez (Sevilla, 1960); David Serva Jones (Berkeley, California, 1941), guitarrista discípulo de Diego del Gastor. Paul Shalmy (California, 1940), periodista y aficionado que se trasladó a Morón en los años 60. José Luis Ortiz Nuevo (Archidona, Málaga, 1948), investigador y director de la Bienal de Flamenco de Sevilla desde su primera edición en 1980 hasta 1996; y director de la Bienal de Málaga (2007-2013). Belén Maya (Nueva York, EEUU, 1966); Isabel Bayón (Sevilla, 1969); Alicia Márquez (Sevilla, 1972) y Ángeles Gabaldón (Sevilla, 1974).

El siguiente cuadro resume los tipos de entrevistas realizadas y el número de casos de cada una.

Tabla 1.4. TIPOS DE ENTREVISTA Y CASOS DE OBSERVACIÓN.			
	ENTREVISTAS SEMI-ESTRUCTURADAS	ENTREVISTAS ABIERTAS	ENTREVISTAS INFORMALES
PROFESIONALES DEL BAILE	17 CASOS DE OBSERVACIÓN + 8 CASOS DE CONTRASTE	3 CASOS	14 CASOS
PROFESIONALES DEL CANTE	2 CASOS	1 CASO	3 CASOS
PROFESIONALES DEL TOQUE		1 CASO	3 CASOS
AGENTES ARTÍSTICOS		3 CASOS	—
CRÍTICOS/ ESTUDIOSOS		3 CASOS	2 CASOS
TOTAL	27 CASOS	11 CASOS	22 CASOS

1.4.1.2.2. Representatividad y significatividad de la muestra.

La muestra resultante es de tipo no probabilístico (la más frecuente en investigación antropológica), viene refrendada por los propios relatos de las bailaoras, los documentos gráficos, iconográficos y escritos recopilados, y/o su presencia en diversos documentos oficiales. La muestra no pretende tener representatividad estadística, si bien se aplican estas técnicas de análisis con el objeto de facilitar la comprensión de los relatos, a modo de síntesis. No se pretende que los resultados de este estudio tengan alcance universal, que sean extrapolables a la totalidad de los casos⁵².

⁵² “El principal aporte de las muestras probabilísticas reside en la posibilidad de generalizar los resultados de una encuesta al resto de la población, con especial referencia a la distribución de frecuencias (...) Estas muestras se toman como representativas sobre la base del criterio estadístico de representatividad.” (Guber, 2004: 73-74).

Este tipo de representatividad no cuantitativa o no probabilística permite descubrir relaciones entre partes del sistema global y abrir el campo a nuevos sentidos no previstos por el investigador (Guber, 2004: 76). En la constitución de la muestra hemos contemplado su significatividad, “fundamental para la selección de discursos, personas, prácticas que observar y registrar, y para su ulterior incorporación al análisis y la construcción de esa lógica en su diversidad” (:76). En este sentido, incluso los casos anómalos resultan útiles para la comprensión de esa lógica, por lo que no hemos excluido ningún informante accesible por muy insólita que resultase su trayectoria o su perfil como categoría social.

Nuestra muestra es resultado por tanto de la combinación de los propios criterios iniciales con los criterios emergentes surgidos a partir de la muestra de oportunidad. Se trataría de lo que se ha denominado una “muestra evaluada” (Honigmann, 1982: 80-81), al reconocer e incorporar los criterios considerados significativos por los propios informantes tras haber ponderado su estatus. De este modo, la muestra evaluada sistematiza variables individualizadas por el investigador, a través de sus informantes de oportunidad (Guber, 2004: 75).

La necesidad de incluir una diversidad en las trayectorias se hizo evidente en el grupo general, de modo que se han seleccionado tanto casos singulares o únicos como casos representativos de cierta tendencia⁵³. La muestra contempla bailaoras de trayectorias cortas, medias y dilatadas, dándose una gran variedad de experiencias. Esta diversidad se manifiesta en las actitudes y formas de estar en la profesión e interpretar sus propias experiencias. El grupo seleccionado de este modo combina mínimos de heterogeneidad y homogeneidad.

Se ha observado cómo aquellas informantes que ya no están sobre los escenarios o cuyas carreras han tenido menor proyección pública, se expresan con mayor libertad a la hora de relatar sus memorias que las que mantienen una imagen pública, cuyos relatos están más abiertamente condicionados por sus intereses presentes (imagen pública). Las primeras se sienten más libres a la hora de proporcionar información sobre el pasado. Se observan diferencias entre ambas situaciones en cuanto al lenguaje utilizado, el auto-concepto y la forma de valorar sus propias carreras profesionales.

⁵³ Se hace referencia a similitudes en las trayectorias, entre los relatos de vida recogidos y aquellos de los que tenemos información de forma indirecta.

En todo caso, y aunque la realidad social incluya elementos del pasado y elementos del presente, somos conscientes de que todos son interpretados con la perspectiva del momento, desde su actualidad. Ello se ha puesto de manifiesto en nuestro trabajo de campo en varias ocasiones, por ejemplo cuando hemos duplicado una entrevista a una misma informante en momentos diferentes (2005 y 2014), han surgido versiones divergentes sobre unos mismos hechos. También se ha manifestado en los relatos cuando las propias informantes han realizado comentarios valorativos sobre “lo antiguo que era lo que nos estaban contando”.

Esto nos lleva a abordar la cuestión de las posibles exageraciones o silencios presentes en los discursos de las informantes. En este sentido hemos maniobrado con las herramientas de la crítica histórica, el cotejo de diferentes fuentes, incluyendo todo tipo de documentos, el entrecruzamiento de los relatos, y el análisis de sus posibles incoherencias internas para ponderar las implicaciones de estas contradicciones. Estas últimas, por otro lado, nos ofrecen información relevante sobre el funcionamiento del universo de análisis, sus valores, significados y características.

En este sentido Guber (2004) ha señalado cómo los discursos de los informantes mediatizarán indirectamente la producción de datos en la investigación:

“El proceso social se manifiesta en prácticas y discursos sujetos a constantes reformulaciones y resignificaciones, que resultan, a su vez, de varios factores: la experiencia histórica grupal, la posición en el eje hegemonía/subalternidad con referencia a aspectos significativos para el grupo, la situación concreta en que se manifiestan dichas prácticas y discursos, etc. Estos y otros factores intervienen en los aspectos comunicados por el informante, mediatizando, una vez más, la indirecta relación entre información obtenida en campo y producción de datos por parte del investigador” (Guber, 2004: 80).

Estas consideraciones sobre la práctica etnográfica han sido fundamentales para el proceso reflexivo, no directivo, del desarrollo de las entrevistas así como en los momentos posteriores de la fase de análisis de nuestro trabajo.

1.4.1.2.3. Desarrollo de las entrevistas y observación participante.

Ya nos hemos referido a nuestra relación personal con el campo flamenco. Es conveniente aclarar que esta particularidad de nuestra posición investigadora, presenta ciertas ventajas e inconvenientes. Nos ha facilitado, es obvio, el acceso al campo de estudio, a los “actores”, artistas mujeres principalmente y al resto de informantes así como a la documentación. Ha condicionado favorablemente la orientación de la investigación, desde el planteamiento del problema, el diseño de la estrategia, la preparación de los cuestionarios, hasta el contenido, tono y estilo de las entrevistas, y ha producido un tipo de relato y de información específicos⁵⁴.

Algunas de las ventajas provienen del tipo de muestra a que ha dado lugar nuestra particular posición investigadora, como señala Guber:

“Una ventaja de las muestras no probabilísticas deriva del tipo de vínculo establecido entre el investigador y los actores. La información obtenida de un informante que se presenta por propia voluntad o que va siendo introducido progresivamente en el sentido de la instigación –en una negociación recíproca y permanente– es cualitativamente diferente de la que procede de encuestas masivas y censos aplicados anónimamente a una masa de población según criterios de selección en los que ella no ha participado” (Guber, 2004: 77).

La forma en que las informantes han destacado la relación laboral-profesional y personal con mi familia de origen resultan de vital interés para la caracterización del contexto social de desarrollo profesional de las bailaoras, en el que se han establecido en el pasado redes sociales muy cerradas⁵⁵. Es más, ha facilitado la comunicación y ha dado lugar a entrevistas de vida muy especiales, llenas de generosidad e incluso ternura. Las más cercanas nos han llegado a decir: “Carmen, mira, es que tú eres de nosotros, aunque tú estudies y te dediques a otra cosa, pero tú te

⁵⁴ Nos consta que algunos informantes han utilizado el trabajo de campo realizado con motivo de esta investigación para llevar a cabo entrevistas en medios de comunicación locales y nacionales o bien en entrevistas “en directo” con algún periodista en el marco de los cursos organizados por universidades. Estos hechos se puede considerar en sí mismos como logros de la investigación, que como hemos visto contempla este objetivo, re-situar a los artistas en la historia. Muchos de ellos y sus historias de vida merecerían una monografía. Otros esperaban que este trabajo tuviera ese resultado en lugar de un trabajo académico –y así lo manifestaron, lo cual denota la conciencia de haber vivido unas experiencias que forman parte del patrimonio flamenco–. En todos los casos se les manifestó de forma explícita cuáles eran los objetivos del estudio.

⁵⁵ Por este motivo, en la mayor parte de las entrevistas, no tuvimos necesidad de presentarnos, puesto que las informantes nos conocían sobradamente, aunque si fue necesario presentar el objeto y la finalidad de la investigación.

has criado en el flamenco, con nosotros, y nos entiendes, por eso te tenemos que ayudar y darte todo lo que nos pidas”⁵⁶.

Debido a la ausencia de un marco institucional o laboral en el que localizar al grupo en la actualidad por la dispersión que provoca la diversidad de trayectorias y el paso natural del tiempo, esta circunstancia ha jugado un papel decisivo. De otro lado, autoras como Esteban (2013: 53) se hacen eco del “replanteamiento activo de principios metodológicos claves en el positivismo predominante, tal como el estatus dado a la objetividad o la distancia entre investigador y objeto de investigación” al referirse en concreto a la etnografía sobre una misma, de la que afirma “sirve para validar otras formas de expresión y acercamiento a la realidad social, y reconoce el valor de lo personal, lo subjetivo, en la práctica científica o académica, sin descomprometer la tarea antropológica⁵⁷”. En esta misma línea, Guber (2004) ha señalado que “lejos de revelarse como un obstáculo a ser evitado, la subjetividad del investigador es una herramienta de conocimiento, siempre y cuando se expliciten criterios y procedimientos”. Para ello es necesario “ese cíclico control reflexivo del que nos hablaba Willis (1984) sobre cómo se emplea la subjetividad y cómo desde ella se contrastan los supuestos con lo observado” (Guber, 2004: 76-77).

En este sentido hemos tenido presente el sesgo que esta posición –subjetiva– ha podido imprimir a los relatos, especialmente en los aspectos relacionados con su relación laboral y profesional con “el representante”, es decir, mi padre, conocido y admirado o criticado entre los profesionales del flamenco por su “poder” en el medio. Se ha procurado sortear esta circunstancia de estar posicionada como “hija de” a través de diferentes estrategias: destacando nuestra independencia, nuestra trayectoria profesional propia en un mundo –el de la enseñanza– alejado por completo del campo que abordamos en el estudio; y destacando nuestro acercamiento a ellas desde la investigación universitaria de postgrado; mostrándoles con sinceridad los objetivos, el carácter ético del trabajo y la posibilidad de mantener el anonimato.

De forma paralela, hemos procurado mantener una actitud reflexiva al respecto, indagando sobre cuestiones que se podrían considerar embarazosas por involucrar conflictos y disidencias con esta figura del representante y abordándolas desde múltiples perspectivas, indirectamente, situando

⁵⁶ Una de las informantes se expresó así durante el transcurso de la investigación.

⁵⁷ En nuestro caso no se trata de auto-etnografía, pero sí de una relación personal con una parte importante del objeto de estudio.

el foco más en los resultados que en las intenciones para tratar de obtener respuestas que en principio podrían preferir eludir en las entrevistas debido a mi vinculación familiar. Esto nos ha obligado también a realizar una lectura entre líneas y preguntarnos qué hubieran contestado a un entrevistador ajeno por completo al campo de estudio. Estas reflexiones se han incorporado al análisis.

No obstante, se han dado casos que abiertamente narraron estos conflictos y desavenencias con el representante y la forma en que se resolvieron. Considero que el tiempo transcurrido entre los momentos narrados y la fecha en que se llevaron a cabo las entrevistas –más de veinte años– facilitó el tratamiento de ciertos temas espinosos o desagradables. Las alusiones y elusiones al respecto nos han ofrecido información valiosa sobre los sujetos sociales, sus valores, comportamientos y los modos de funcionamiento del sistema estudiado, pasando a formar parte de nuestro análisis.

En el período en que se han realizado las entrevistas las informantes se encontraban en un momento de sus vidas muy cercano a la jubilación o recién retiradas. Dado el carácter transitorio que representa este momento en la vida de cualquier persona –invitando a la reflexión– esta circunstancia ha contribuido a la visión retrospectiva pretendida, redundando en una mayor extensión y calidad de los relatos. En sentido contrario, la distancia temporal ha supuesto un cierto grado de dificultad por el “desorden cronológico” frecuente en la mayoría de las narraciones. El trabajo de estas mujeres se desarrolló por numerosos puntos de la geografía española y del extranjero y en algunos casos las trayectorias se dilatan hasta la edad de jubilación, por lo que son innumerables las experiencias laborales: de ahí los frecuentes olvidos, omisiones e imprecisiones. El trabajo con fuentes complementarias ha resultado necesario y clarificador para la reconstrucción de las trayectorias.

Los lugares elegidos para la realización de las entrevistas proporcionaron datos valiosos sobre el entorno socio-familiar de las informantes y evidenciaron aspectos relevantes de su personalidad. La mayoría de las que estaban retiradas prefirieron ser entrevistadas en casa; quienes seguían en activo, en sus lugares de trabajo. Otras entrevistas se realizaron en lugares públicos, como cafeterías o plazas, a pesar de las dificultades que conllevan. Algunas informantes cuentan con un pequeño estudio o academia de baile dentro de sus casas o en locales anejos: estos lugares suelen estar decorados con numerosas fotografías de sus años sobre los escenarios, muestra del

valor que le conceden a aquellas experiencias y que hemos recogido en nuestro diario de campo y en el que se incluyen –siempre que nos ha sido posible– fotografías de las entrevistas.

En el caso de los informantes del grupo B, los lugares para la realización de las entrevistas se diversificaron: espacios de los festivales flamencos en que se produjeron los encuentros; lugares públicos como hoteles o cafeterías; y domicilios particulares en Jerez, Sevilla y su provincia.

En relación con nuestros objetivos, se hace necesario subrayar algunos aspectos del desarrollo del trabajo de campo:

1. El valor terapéutico del trabajo etnográfico, subrayado por diversos autores (Atkinson y Hammersley, 1994:150; Esteban, 2013: 51 [2004]) ha sido destacado por las informantes. En sus propias palabras: “la entrevista es como una terapia, te quedas nueva”. Manifestaban así su satisfacción con el desarrollo de este aspecto del trabajo y lo consideramos un logro de nuestros objetivos. Esta satisfacción ha redundado en su disposición a autorizar que los relatos aparezcan firmados. Es por esto que en ocasiones aportaron informaciones más “delicadas” fuera del marco de las entrevistas, haciéndonos cómplice de ciertas confesiones e informaciones de carácter más personal.

2. Durante el desarrollo del trabajo de campo, se ha desarrollado la empatía con las bailaoras, con las que se ha establecido una relación investigadora-informantes muy enriquecedora. Han mostrado en todos los casos una generosidad, paciencia y “afecto” inesperados. Se han establecido unos vínculos a través de los cuales nos hemos enriquecido mutuamente, sirviendo este trabajo de “puente” entre el universo de la investigadora y el de las informantes. El desarrollo de la investigación nos ha transformado en el nivel científico y humano.

3. Ha sido una decisión metodológica meditada –y vinculada con nuestros objetivos– el hecho poco frecuente en los estudios de este tipo de incorporar las autorías de las narrativas obtenidas en el campo. El carácter no sólo etnográfico sino también histórico de nuestro trabajo ha incidido decisivamente en esta cuestión. En paralelo, la innegable proyección pública de algunas de nuestras informantes junto con el absoluto anonimato de otras nos ha parecido un elemento de interés de nuestro estudio. En este sentido, es uno de nuestros objetivos otorgar protagonismo a otros nombres, el de las artistas menos conocidas por el gran público y el de trabajadoras totalmente

anónimas del arte, también necesarias para la materialización de la “magia” del espectáculo. El objetivo de incluir en la historia no sólo a los “grandes héroes” o “genios” sino al conjunto o la masa de la que éstos surgieron, el magma socio-cultural del que formaron parte.

En relación con esta “suspensión del anonimato”, somos conscientes de que existen factores, elementos y experiencias en las vidas de nuestras informantes que han tenido un papel esencial en sus trayectorias y que afectaron a lo que consideran parte inabordable de su intimidad. Conozcamos o no esa información, ha sido un criterio de responsabilidad ética por nuestra parte el separar o eludir, –salvo en los casos en que nos han autorizado a ello–, una información que, indefectiblemente, afecta a la condición de mujer y, en ocasiones, a su oportunidad como sujetos artísticos. Pero hemos preferido no entrar en los casos en que ellas no han querido legitimar ese discurso. Asumo esa responsabilidad metodológica que puede aparentar ser incomprensible o mermar la cientificidad del estudio, pero que se ve superada por lo que entendemos un deber ético. Nos centraremos entonces en las variables que de forma lateral o indirecta pueden ayudar a comprender de manera tangencial los efectos de esos condicionantes de la vida privada de nuestras informantes.

En otro orden de cosas, consideramos necesario aclarar que la última fase del trabajo de campo estuvo vinculada a un proyecto escénico que, por iniciativa de Pedro G. Romero (Huelva, 1964) se puso en marcha en septiembre de 2013. Se trataba de un espectáculo de la bailaora Pastora Galván (Sevilla, 1980) titulado *La diferencia*, con guión del citado autor basado en el trabajo de investigación que para la obtención del DEA presentamos en 2009. La escenografía corría a cargo de la compañía de danza contemporánea Mal Pelo y la bailarina María Muñoz. La propuesta no se llevó a cabo con el planteamiento inicial por motivos ajenos a la investigación, pero el transcurso de su preparación –fueron citas puntuales desarrolladas a lo largo de ocho meses– ofreció informaciones muy relevantes sobre el objeto de estudio y una nueva perspectiva del campo: la preparación de una obra escénica; la experiencia de trabajar con el baile como documentalista; la oportunidad de observar a las bailaoras que aún están en activo y otras ya retiradas en el proceso de montaje y transmisión de sus bailes y experiencias; la posibilidad de revisar las historias de vida con sus protagonistas por segunda o tercera vez y de incluir en el estudio algunos casos no contemplados inicialmente y que resultaron de gran importancia para el mismo; así como la

asimilación y recreación de los bailes por parte de la bailaora protagonista, perteneciente a una nueva generación, con características marcadamente diferenciadas de la anterior⁵⁸.

1.4.1.2.4. Técnicas de registro.

Hemos trabajado con sistemas de información de recogida de datos (mp3 y mp4). Los primeros registros se realizaron con un pequeño reproductor-grabador de tipo mp3, y desde 2011 en adelante se han registrado en la grabadora de voz de iPhone 4. Las notas de campo, especialmente durante la visualización con las informantes de documentos como fotografías, contratos, programas de mano, folletos publicitarios y recortes de prensa, han sido necesarias para la identificación de personas y lugares. También se han utilizado para resaltar elementos importantes de los relatos y relaciones entre narrativas –cruce de relatos–.

La duración de las entrevistas ha variado entre dos y cuatro horas, siendo la duración más frecuente de dos horas 45 minutos. Nos referimos al grupo de informantes de tipo A; las entrevistas del resto de informantes han variado entre los 50 minutos y dos horas. Cuando las circunstancias lo han permitido se ha registrado documentación audiovisual de los encuentros⁵⁹. En estos casos se ha duplicado el material, propiciando una mayor concreción, riqueza de detalles y profundidad en los relatos. Este documento aporta informaciones extra de gran interés para la investigación: sus formas de expresión, gestos, miradas, tonos y modulación de la voz, énfasis y apatía según las cuestiones planteadas o los temas abordados (aspectos recogidos en el diario de campo en aquellos casos en que no se han podido tomar imágenes). De todas las grabaciones de video se han editado cuatro capítulos con fragmentos fundamentales de estos relatos de vida. Tienen una duración de unos cincuenta minutos cada uno y han sido registrados en formato DV⁶⁰.

⁵⁸ El proyecto reformulado y transformado (otra dirección, otro guión y otro enfoque) se llevó a escena el 4 de octubre de 2014 en el marco de la Bienal de Sevilla con otro título (&dentidades). Finalmente no participamos en la propuesta definitiva. El contraste entre ambos títulos ofrece información relevante en cuanto al giro en el planteamiento del espectáculo.

⁵⁹ Diez casos.

⁶⁰ La grabación y edición de estos relatos se realizaron como trabajo previo –en el marco de la investigación para la obtención del DEA–, gracias al disfrute de una beca concedida por la Agencia Andaluza de Desarrollo del Flamenco [Instituto Andaluz de Flamenco] en 2007. Se pueden consultar en Anexos.

1.4.1.2.5. Actividades.

Como complemento al trabajo de campo, asistimos a charlas con informantes privilegiados desarrolladas en el marco de las programaciones paralelas de festivales flamencos como los de Jerez de la Frontera (Ediciones 2010-2015), Festival de Mont de Marsan (2006 y 2007) y Festival de Nimes (2010), Bienal de Sevilla (2010 y 2012), Festival de Morón “Flamenco en la Frontera” (2012, 2013 y 2014), Caracolá de Lebrija (2008 y 2009) ; Festival de Arahál “Al Gurugú” (2012 y 2015); Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla (2007); de las actividades de Universidades como las Presencias Flamencas de la Universidad de Cádiz (2009 y 2010), o el ciclo de la Universidad Internacional de Andalucía UNIA –Los Flamencos hablan de sí mismos–, desarrollado entre septiembre de 2006 y la actualidad y en el que participamos en 2010 en conversación con el bailarín Javier Barón, Premio Nacional de Danza 2008; destacamos la entrevista de Matilde Coral sobre la Escuela Sevillana, la de la bailarina y coreógrafa vinculada al Ballet Nacional de España Victoria Eugenia Betty; la cantaora Encarnación Marín La Sallago; la bailaora Luisa Triana, el bailarín José de la Vega; y el bailarín Israel Galván⁶¹.

El trabajo de campo ha incluido la visita a lugares relacionados con las trayectorias profesionales, sobre todo en Sevilla y Madrid: tablaos y otros espacios del flamenco (Los Gallos, El Arenal, El Patio Sevillano, La Carbonería, Venta de Antequera –Sevilla–; Torres Bermejas y El Corral de la Morería –Madrid–) academias de baile (de las propias informantes, y de terceros); centros oficiales (archivos históricos, bibliotecas, Centro de Documentación del Flamenco); archivos privados de empresas (bodega González Byass de Jerez) y entidades como peñas flamencas (en Sevilla, Jerez y Nimes); instituciones (Instituto del Flamenco), casas particulares de los informantes (en Sevilla y su provincia, Jerez, y Madrid).

Como parte de la observación participante acudimos a numerosos espectáculos flamencos en los Festivales de Jerez, Mont de Marsan, Nimes y Bienal de Sevilla (2006-2014), entre otros; acudimos a proyecciones cinematográficas, como el I Festival Flamenco de Cortometrajes (Madrid, 2010); acompañamos a un grupo de bailaoras en sus sesiones de fotos para la exposición “Flamenco Código Abierto” del fotógrafo Javier Caró (Sevilla, 1974). Se realizaron en el tablao Los Gallos de en abril de 2014 y se mostraron en el Festival Internacional de Milán “Milano Flamenco Festival”, en julio de 2015. La fotografía en que aparecen nuestras informantes se titula “Las Glorias” y se

⁶¹ Detallamos información sobre estas entrevistas en Anexos.

acompañó de un breve texto que elaboramos para el catálogo de la exposición (se puede consultar en Anexos); acudimos asimismo al sepelio de tres bailaoras: Manuela Vargas (2007), Trini España (2009) y Loli Flores (2015).

Estas actividades han sido pieza fundamental de nuestra “observación participante”, al ofrecernos la oportunidad de distinguir y analizar las actitudes y desenvolvimiento de los sujetos sociales en contextos de su actividad profesional y personal actual, en contacto con otros miembros del grupo social de referencia. En ellos, se han detectado roles e interacciones de vital importancia para nuestro estudio: entre otros, las relaciones con sujetos de otros grupos generacionales que se han revelado esenciales para la comprensión y análisis de su ubicación actual en el universo flamenco que abordamos.

1.4.1.2.6. Indagación en archivos, bibliotecas, hemerotecas y videotecas. Revisión teórica.

Durante la fase de desarrollo hemos acudido a los siguientes archivos y bibliotecas con la intención de explorar la presencia o ausencia de nuestro objeto de estudio en documentos de todo tipo conservados en ellos: Archivo Histórico Provincial de Sevilla; Archivo Municipal de Sevilla; Archivo Municipal de Córdoba; Centro Andaluz de Documentación de Flamenco (CADF); Centro Andaluz de Danza (CAD); Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAE); Instituto Municipal de las Artes Escénicas de Córdoba; Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM (CDMyD) y Archivo histórico del NO-DO en Filmoteca Española On-line.

El carácter interdisciplinar de nuestro estudio nos ha llevado a la necesidad de acudir a bibliotecas de diferentes facultades, teniendo que recurrir en ocasiones a fondos disponibles solo en otras universidades españolas. La mayoría de las revistas científicas han sido consultadas a través de internet, en los repositorios habituales de las universidades y otras instituciones (JSTOR, Dialnet, DOAJ, REDALYC, RCSIC, Fama+, etc.). Las revistas tradicionales sobre el mundo flamenco fueron consultadas en el CADF y fueron útiles para la reconstrucción de la imagen del baile en el contexto social.

La consulta de documentos hemerográficos, audiovisuales e iconográficos, se ha visto facilitada por el acceso electrónico en los casos en que estos fondos están digitalizados y accesibles

en la red. Constatamos desde aquí la escasa relevancia concedida por la mayoría de estos centros a la documentación relacionada con el flamenco en períodos anteriores a la Democracia, reflejo de cierto desinterés institucional sobre las manifestaciones artísticas “populares” en este período. Esta circunstancia ha dificultado nuestra investigación, al encontrarse gran parte de la documentación dispersa o “no catalogada” y ha dado lugar a que concediésemos mayor prioridad e importancia a la sistematización de documentos aportados por las informantes. Nos detendremos en este aspecto al abordar la fase de análisis.

La revisión teórica ha sido paralela al desarrollo del trabajo etnográfico, se han revisado y reformulado estos presupuestos en función de los problemas, conflictos, interrogantes y contradicciones y ha supuesto la búsqueda constante de ideas clave sobre los hechos sociales abordados.

1.4.1.3. Fase de análisis.

Esta fase comprende las labores de transcripción de las entrevistas, su sistematización y análisis; el trabajo con los documentos de todo tipo compilados; la realización de un esquema de redacción; la teorización de los resultados a partir de la integración de testimonios, documentos y teoría y la redacción del trabajo final.

1.4.1.3.1. Transcripción y sistematización de entrevistas.

El proceso de transcripción de los relatos se ha desarrollado en paralelo al trabajo de campo. De este modo, cuando han surgido dudas sobre el contenido de las grabaciones se han solicitado las oportunas aclaraciones. Las informantes respondieron con atención, demostrando interés por el trabajo (al que se algunas se refieren como “tu libro”) y valorando que se lleven a cabo estudios sobre ellas. Se han reflejado sus discursos de la manera más fiel posible, incluyendo los modismos y la forma de expresión, las peculiaridades fonéticas y morfosintácticas propias del habla andaluza, –que consideramos parte sustancial del carácter y personalidad de las flamencas–. Se han limpiado los textos de muletillas y errores gramaticales o de expresión cuando ha sido posible sin alterar su sentido; en caso contrario, se han mantenido, añadiendo [sic]. Se han reducido los textos, extrayendo reiteraciones innecesarias propias del lenguaje oral. Las notas a pie de página para las

aclaraciones o para indicar la identidad de personas nombradas por las entrevistadas han sido otro recurso frecuente.

La sistematización de las entrevistas ha consistido en la anotación de los diferentes contenidos relevantes y su localización, la relación entre relatos, sus coincidencias y contradicciones. La relación entre estos contenidos y los documentos de todo tipo recabados en el transcurso de la investigación. Así como las conexiones de los mismos con las referencias consultadas y con la teoría.

1.4.1.3.2. Análisis cualitativo.

El análisis cualitativo de las entrevistas en profundidad se fundamenta en nuestro marco teórico –que trataremos en el capítulo tercero–, los objetivos y el problema de investigación así como en el conocimiento previo –y adquirido– del contexto sociocultural.

La finalidad del proceso de análisis es seleccionar e interpretar la información recabada, los datos empíricos obtenidos en nuestro trabajo de campo. Los datos obtenidos en investigaciones de este tipo son muy extensos y conllevan muchas horas para su transcripción, selección e interpretación (Álvarez Gayou, 2005).

Ya nos hemos referido al hecho de que este proceso comienza sobre el terreno, durante el propio desarrollo del trabajo de campo y recopilación de los datos. Nuestro análisis persigue identificar, resumir y clasificar los elementos que aparecen en esos datos y sus posibles relaciones. En este sentido debemos tener presente en el establecimiento de las conexiones significativas, la descripción e interpretación, los propios conceptos de los sujetos sociales estudiados: en palabras de Giddens “(...) *las explicaciones deben realizarse en el contexto terminológico de los actores*” (Giddens, 1987:153). Es por ello que el proceso de análisis conlleva cierto grado de flexibilidad, creatividad, intuición y heterodoxia por parte del investigador (Guber, 2004: 45). Todo ello sin menoscabo de la sistematicidad, validez y confiabilidad o consistencia de los resultados de la investigación (Álvarez Gayou, 2005). Esto no significa que la interpretación resultante sea la única posible o verificable en función de los datos obtenidos, ya que desde el paradigma teórico que abrazamos admitimos cierto grado de subjetividad en el establecimiento de las relaciones y explicaciones.

En nuestro trabajo, los datos cualitativos que se van a analizar son las historias de vida profesional obtenidas en las entrevistas semiestructuradas. Estas narrativas son textos libres, que pueden analizarse en función la *tradición sociológica*, que trata al texto como una ventana a la experiencia humana” (Fernández Núñez, 2006: 2). En nuestro trabajo, el centro de atención han sido los contenidos, más que la forma de los discursos.⁶²

El análisis de textos libres se puede realizar en función del conteo de palabras y redes semánticas o siguiendo métodos que requieren la aplicación de procesos de codificación. Estos últimos, vinculados con la teoría fundamentada, el análisis de contenido clásico y la inducción analítica son los que hemos aplicado en nuestro trabajo. En función de que el contexto sociocultural se ve reflejado y preinterpretado, –como ya hemos visto–, en los discursos de las informantes, estos relatos –incluyendo sus omisiones– nos permiten inferir en un proceso hipotético inductivo, afirmaciones más amplias sobre el contexto social de referencia. En este sentido, el análisis de la información persigue una mejor comprensión de los fenómenos, conduce a explicaciones alternativas, representa un proceso de comparación que encuentra patrones y compara datos y es al mismo tiempo ordenado, cuidadoso y flexible (Álvarez Gayou, 2005).

El análisis cualitativo consiste en la comparación, búsqueda de coincidencias, relaciones y disidencias en los discursos. En este sentido, se han identificado tendencias o patrones que reaparecen en varios participantes; hemos señalado asimismo opiniones, sentimientos o ideas que se repiten aunque se expresen con palabras diferentes (Álvarez Gayou, 2005). En este proceso se procede a codificar la información, definida por Rubin y Rubin (1995) como el proceso mediante el cual se agrupa la información obtenida en categorías que contienen las ideas, conceptos o temas similares descubiertos por el investigador.

Por su parte, Strauss y Corbin (1998) han establecido pautas para codificar los datos cualitativos. Señalan los códigos abiertos, indicados para un primer acercamiento al análisis, como los comentarios sobre las categorías y propiedades de las diferentes dimensiones observadas. Estas notas son de dos tipos: teóricas, referidas a elementos teóricos del código, o bien operacionales, relacionales. Por su parte, la codificación axial, se lleva a cabo en una segunda fase, cuando diferentes categorías y subcategorías o familias de códigos se relacionan entre sí, buscando encontrar una explicación (Álvarez Gayou, 2005).

⁶² Es lo que se conoce como análisis sociológico del discurso.

Algunas autoras (Lofland, 1971; Bogdan y Binklen, 1992) han establecido tipologías de fenómenos en los que apoyar nuestra codificación: actos, actividades, significados, perspectivas, participación, relaciones y estructura social, contextos y estrategias, entre otros.

En nuestro análisis, nos hemos apoyado en estas estrategias como vía para poner orden en el caos de toda la producción empírica y poder establecer las generalidades y explicaciones que se espera de la ciencia social.

1.4.1.3.3. Trabajo con fuentes no orales.

Debido al carácter histórico de nuestro estudio, centrado en el análisis del campo de la profesión de bailaora en décadas pasadas, el recurso a las fuentes documentales no orales ha sido fundamental. La búsqueda y recopilación de estas fuentes para el estudio ha sido compleja, dada la dispersión de las mismas, básicamente en manos de particulares y sin archivos específicos a los que acudir.

Los documentos a los que hemos tenido acceso provienen en su mayoría de las aportaciones de las propias informantes que gentilmente nos han cedido su uso para este trabajo. Algunas han sido más prolíficas en el acopio de documentación sobre sus propias vidas profesionales que otras, o bien han tenido menos reparos a la hora de cederla. Hemos de destacar a la informante número 004A, que por haber estado emparejada con el representante durante 20 años conservaba gran parte de la documentación de la oficina de representación.

Otra parte de la documentación proviene de los archivos y centros de documentación de titularidad pública, –ya citados– y archivos administrativos de entidades particulares y peñas flamencas que nos han cedido su uso desinteresadamente. Un tercer grupo es el constituido por las fuentes hemerográficas y las publicaciones periódicas a que hemos tenido acceso. Toda la documentación recopilada ha sido sistematizada para su posterior análisis.

El proceso de sistematización ha comenzado durante el trabajo de campo: se han anotado los contenidos relevantes, datación, persona que la aportaba y autoría (si es conocida). Cuando la documentación proviene de archivos públicos se han anotado sus firmas. En el caso de los

artículos, críticas o publicidad aparecida en prensa y revistas se ha referenciado por fechas, título de la publicación y páginas. Tras su registro en nuestra base de datos, se ha procedido a su análisis.

Hemos organizado la documentación en cinco grandes grupos, tal como aparece reflejada en la siguiente tabla y detallada en Anexos.

Tabla 1.5. Tipología de fuentes documentales escritas.				
DOCUMENTOS PROFESIONALES	PUBLICIDAD	DOCUMENTOS OFICIALES	DOCUMENTACIÓN PERSONAL	PRENSA/REVISTAS
Contratos de trabajo	Folletos	Carnets profesionales expedidos por Sindicato Vertical	Archivos fotográficos	Artículos
Correspondencia comercial	Programas de mano	Normativa laboral	Correspondencia personal	Noticias
Correspondencia sindical	Tarjetas	Normativa sindical		Publicidad en prensa
Propuestas escénicas	Catálogos	Certificados retenciones		Críticas
Normativa laboral	Publicaciones	Títulos oficiales		Crónicas
Correspondencia de cortesía/ agradecimientos		Premios y otros reconocimientos oficiales		

El Trabajo con estas fuentes se ha basado en los métodos clásicos de análisis de documentos referidos por Pardinás (1989: 99-105). Estos documentos reflejan la vida de las sociedades, sus valores, patrones culturales y actitudes ante cuestiones o problemas humanos y sociales vigentes en cada momento. Pueden clasificarse en dos grandes grupos: escritos (impresos) y de carácter icónico (imágenes); a su vez se trata de documentos de carácter público o privado. Entre los documentos de carácter público encontramos textos legales, opiniones, estudios, fotografías publicadas, publicidad, etc. La documentación privada incluye fotografías, correspondencia, y otros documentos de carácter mercantil o comercial. Son considerados fuentes primarias –producto de su momento histórico y circunstancias– pero de tipo indirecto pues accedemos a través de ellos a ciertos datos sobre las sociedades que los generan.

En función de los objetivos de nuestro trabajo, la observación indirecta (a través de las fuentes orales) del universo de estudio se complementa con el análisis de documentos: ello requiere

su tratamiento a partir del método histórico-comprensivo. Este método supone no sólo la descripción de los datos contenidos en los mismos sino la interpretación y explicación de “*su significado sociocultural a partir de una lógica dialéctica de inducción y deducción (...)*” (Steingress, 2006: 39).

Desde los métodos de análisis clásico se realiza una doble crítica de los documentos: la crítica externa, que consiste en situarlo en su contexto, delimitar las circunstancias en las que surgió y que permiten explicarlo para interpretar los hechos y sus factores sociales, políticos, económicos, culturales, etc. Esta crítica trata de validar el documento como fuente auténtica, y descubrir el valor de su mensaje así como los posibles efectos. Para ello, se cotejan con otros documentos del mismo período histórico. La crítica o análisis interno, se refiere a la interpretación que se hace de los contenidos del documento, el sentido, la intención, los objetivos y su alcance o límites en el contexto dado.

En nuestro estudio de tipo cualitativo, estos documentos adquieren el valor de refuerzo, reflejo o discusión de los discursos de las informantes. Son útiles en cuanto que muestran aspectos de los hechos sociales referidos desde una óptica diferente y fueron producidos en el contexto estudiado con fines y objetivos diversos, en función de los diferentes autores, entidades u organismos que los emiten. En este sentido “la interpretación (...) obliga a analizar no solamente la relación entre el texto y la realidad concreta a la que se refiere, sino también la posición del comunicante *en* y su relación *con* el campo” (Steingress, 2006: 41).

Por otro lado hemos de comentar la relevancia que adquieren en nuestro trabajo los documentos de tipo icónico, las fotografías. La cantidad de imágenes que hemos logrado recopilar en nuestro trabajo de campo es ingente, de modo que hemos llevado a cabo una selección en función de una serie de criterios en cuanto a su contenido:

- a) Diferentes etapas de las trayectorias
- b) Diversidad de espacios escénicos
- c) Aspectos menos conocidos de los fenómenos sociales descritos
- d) Aspectos relativos a las especificidades de la profesión
- e) Formas de estar en los escenarios y presentarse los espectáculos
- f) Trastienda de los espectáculos

g) Sociabilidad propia del mundo de las bailaoras

Hemos tratado de seleccionar fotografías de calidad aceptable, si bien este criterio se ha sacrificado en pro del contenido cuando ha sido necesario. Este tipo de material fotográfico no suele aparecer firmado, pero citamos a los autores en los casos en que son conocidos. Además de las fotografías aportadas por las informantes, se incluyen en nuestro trabajo otras fuentes iconográficas procedentes de archivos, publicaciones o páginas web. En todos los casos se ha citado la procedencia de los documentos.

El recurso a los documentos audiovisuales se debe a la necesidad de revisar las prácticas artísticas de las intérpretes del baile flamenco del momento. Algunos de estos documentos combinan actuaciones con entrevistas, usadas como fuente oral complementaria. Otra finalidad ha sido contrastar las diferencias entre intérpretes de distintas procedencias y generaciones con objeto de ponderar la existencia o no de la generación sevillana de los sesenta. La mayor parte de estos recursos han sido consultados en el CADF o en páginas Web. Todas las referencias de estos registros audiovisuales recabados y utilizados en nuestro estudio están disponibles en Anexos.

1.4.1.3.4. Estructura del texto.

Este trabajo se estructurará en ocho capítulos. El primero está dedicado a las cuestiones metodológicas. En el capítulo segundo expondremos el marco teórico en el que se inscribe nuestro trabajo.

En el capítulo tercero analizamos el contexto histórico español de referencia y los diferentes ámbitos artísticos en que se desarrollan las trayectorias profesionales de nuestro objeto de estudio.

En el capítulo cuarto analizaremos el contexto local en que nacen y se desarrollan las bailaoras; realizamos la presentación de cada uno de los casos de análisis, las características de sus familias de origen, su extracción social y étnica, los sectores económicos en que se emplean sus progenitores, los barrios de la ciudad en que residen, así como el surgimiento de su vocación por el baile.

El capítulo quinto está dedicado al análisis de las formas de transmisión de los saberes artísticos, las vías de aprendizaje del baile en su contexto y la especificidad de cada uno de los casos de

observación en el aspecto de la formación. Realizaremos un análisis de los métodos de enseñanza y aprendizaje de los principales maestros y maestras a que acudieron. Finalizamos el capítulo analizando los condicionantes étnicos y socioeconómicos en el aprendizaje del baile.

En el capítulo sexto abordamos las primeras fases del desarrollo profesional: los modos de acceso a la profesión, los requisitos exigidos, el papel del Sindicato del espectáculo en este proceso, así como las implicaciones y dificultades del acceso temprano. La formación de parejas de baile, la figura de la “madre de la artista”, la consideración social de estas profesionales, las retribuciones, los espacios y horarios de trabajo, las relaciones laborales, características de los espectáculos y aspectos de la vida cotidiana en los años centrales de las trayectorias.

En el capítulo séptimo nos centraremos en el análisis de los factores individuales y sociales que modelan las divergentes trayectorias de nuestras bailaoras. Cronológicamente abarca las décadas de los setenta y ochenta, en los contextos de trabajo de los festivales de verano y las compañías; y analizamos los aspectos artísticos, sociales, personales, étnicos y de género que inciden en las divergencias. Hemos dedicado un apartado a las concepciones que sobre el arte comparte nuestra generación de bailaoras.

En el capítulo octavo o de resultados, expondremos las conclusiones finales y los problemas de investigación abiertos por nuestro estudio.

Este trabajo consta de varios contenidos en Anexos: toda la información relativa a nuestras fuentes orales dividida entre el grupo de observación y el grupo complementario o de contraste; la sección Hemeroteca, contiene noticias de prensa (española y extranjera) referidas en el texto; la sección Documentos incluye fuentes escritas de tipo primario referidas pero no incluidas en el texto; una relación de fuentes audiovisuales y, por último, modelos de cuestionarios de entrevista de vida profesional de bailaoras aplicados en nuestro trabajo de campo.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.0. Introducción.

Nuestra investigación se sitúa en la intersección de diferentes disciplinas, subdisciplinas y teorías que han abordado, directa o indirectamente, las cuestiones que nos ocupan, pese a los riesgos de eclecticismo que puede comportar. Metodológicamente, nuestro trabajo se articula entre la antropología feminista y la historia social. Esta amplitud teórico-metodológica se debe a la escasez de fuentes y referentes conceptuales para abordar los problemas de investigación planteados. Conscientes de estas dificultades este trabajo se sitúa en el ámbito de las pretensiones descriptivas.

En función del planteamiento del problema de investigación, de nuestros objetivos y de la metodología cualitativa seguida, el paradigma teórico de referencia de este trabajo es el de la investigación cualitativa. Se pretende colocar en el contexto histórico el desarrollo de una generación de mujeres que abrazan el problemático oficio de artistas de baile en función de las coordenadas de clase, etnia y género a partir del análisis de sus propios conceptos, subjetividades y representaciones sobre lo que significaba ser bailaora en el contexto social. Se pretende configurar un posible modelo de aproximación-análisis aplicable a otros sujetos pertenecientes o no a la misma generación y oficio.

Ahora bien, la investigación cualitativa, que *“busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales”* (Álvarez Gayou, 2003: 41), requiere de otros marcos interpretativos de referencia que nos ayuden a sistematizar el análisis. En nuestro caso, nos circunscribimos a determinados anclajes teóricos de la sociología, la antropología cultural y la historia que muestran la relación entre la realidad subjetiva y la realidad social en los que se ubican las acciones y concepciones humanas.

Así pues, partimos de un marco teórico interdisciplinar y *en construcción*, cuya finalidad última es más la orientación de la práctica que el contraste empírico, puesto que se ha ido configurando al hilo del desarrollo del trabajo etnográfico. En consecuencia, el modelo de análisis que planteamos es deudor de numerosas tradiciones epistemológicas: los de la historia social e historia oral, el paradigma de la teoría fundamentada y los estudios sobre los géneros. Igualmente,

nos apoyaremos en diferentes conceptos surgidos en el seno de otros paradigmas, cuando así lo requiera nuestro análisis cualitativo.

A continuación revisaremos estos tres marcos de referencia y su relación con nuestro trabajo:

2.1. Los paradigmas de la historia social. La historia oral.

Los paradigmas de la historia social y económica que desde E. Labrousse, y F. Braudel, E. Hobsbawm, o P. Vilar, han defendido la “historia total”, desde una perspectiva materialista; las aportaciones de E.P. Thompson, G. Duby, C. M. Cipolla y Ginzburg, entre otros, como historiadores sociales que introducen el concepto de microhistoria en sus investigaciones enlazando con la antropología simbólica de C. Geertz y la escuela de antropología histórica inglesa, han sido decisivos en cuanto al interés por la búsqueda e interpretación de las fuentes escritas y orales relativas al objeto de estudio.

Ya nos hemos referido al uso de las fuentes orales para la historia en nuestro marco metodológico, y no entraremos en el debate de la validez de estas fuentes para la investigación histórica⁶³, avivado por la corriente neopositivista. Nuestro estudio se sitúa claramente con los defensores de la historia oral (Thompson), y suscribimos las afirmaciones de Barela, Miguez y García Conde quienes subrayan que “*toda investigación histórica es necesariamente provisoria (...) Lo indiscutible es que, transcurridos muchos años los protagonistas ya no van a tener la oportunidad de dar su testimonio y aquí es donde adquiere sentido la historia oral*” (Barela, 2004: 8). En el planteamiento de nuestro trabajo de investigación, hemos considerado imprescindible el rescate de testimonios de algunas de las protagonistas de la reciente historia del flamenco.

Paralelamente a la importancia que otorgamos a las fuentes orales, la interdisciplinariedad es otra decisión teórico-metodológica que consideramos favorece una comprensión más profunda de la vida social y sus actores.

Ambas decisiones se fundan en el hecho de que las fuentes escritas tradicionales, directas e indirectas disponibles sobre nuestro objeto de estudio, han sido producidas al margen de las perspectivas de sus protagonistas, en este caso, mujeres. Este paradigma “*reivindica el valor de las*

⁶³ Vid. Thompson, 1978; Payne, 2008.

fuentes orales en la moderna historia social como forma de proporcionar presencia histórica a aquellos cuyos puntos de vista y valores han sido oscurecidos por la historia desde arriba” (Prins, 1996: 146; citado por Barela et al., 2004: 9). Tal ha sido el caso de nuestras bailaoras.

Asimismo la historia oral conecta con la etnografía y la Antropología cultural a través del concepto de identidad. Para un grupo social practicar la memoria significa recrear y preservar su identidad: entender lo vivido como experiencia compartida favorece que cada individuo se vea a sí mismo como parte de un todo (Filc, 1997, citado por Barela et al., 2004: 9). Recuperar estas experiencias, promover su identidad y su reconocimiento social entronca directamente con nuestros objetivos.

En este proceso ha sido fundamental la etnografía, definida por Cresswell (1998) como la descripción e interpretación de un grupo social o cultural, basado en la realización del trabajo de campo y en cuyo seno surgieron los conceptos *émic* y *étic* del comportamiento cultural. La exigencia de recoger la visión del grupo socio-cultural estudiado dio lugar a esta distinción que contemplamos en nuestro análisis: lo *émic* hace referencia a las visiones desde dentro de la cultura estudiada, lo *étic* a las visiones externas sobre los mismos fenómenos, a los conceptos propios del investigador.

Esta centralidad del trabajo de campo para nuestro estudio nos lleva al segundo de los anclajes teóricos:

2.2. La teorización enraizada, teoría fundamentada.

Este paradigma de la teoría fundamentada o *grounded theory*, fue planteado en 1967 como revolución epistemológica por Bernie Glasser y Anselm Strauss. Los autores proponen que la teoría se elabore a partir de los datos de la investigación social y no en el sentido inverso tradicional (Glasser y Strauss, 1967; Glasser, 1978; Strauss, 1987; Strauss y Corbin, 1990). A pesar de su división posterior en dos corrientes, existen ciertos elementos comunes que sustentan la teoría. Estos principios, recogidos por Cresswell [(1998), citado por Álvarez Gayoy, 2003: 90-91] han sido aplicados en nuestra investigación: el propósito de la investigación es generar teoría. Para ello, el investigador debe distanciarse de cualquier idea teórica para permitir que surja una teoría sustentada. Ésta, debe enfocarse en la manera en que los individuos interactúan con el fenómeno

estudiado y derivar de datos empíricos, obtenidos en el trabajo de campo por medio de entrevistas, observaciones y documentos. El análisis de los datos se inicia desde el momento en que se obtienen y se lleva a cabo por medio de la identificación de categorías y el establecimiento de relaciones entre ellas.

Esta investigación se hace eco de la interpretación posterior del paradigma, realizado por Atkinson y Hammersley, quienes han destacado cómo *“el mismo proceso interactivo también se produce en otro tipo de investigaciones etnográficas, incluyendo aquellas que están enfocadas no en la generación de teorías sino en otros productos de investigación como las descripciones y las explicaciones”* (Atkinson y Hammersley, 2005: 223). Igualmente, se ha seguido la premisa de Glasser y Strauss al respecto de las categorías, en cuanto a que deben ser analíticas y sensibilizadoras, esto es, que proporcionen al lector *“la posibilidad de ver y escuchar vívidamente a las personas estudiadas”* (Álvarez Gayou, 2003: 93).

El concepto de identidad nos conduce asimismo al tercero de los ámbitos teóricos de referencia de nuestro estudio, pues fue la categoría de análisis científico ‘género’ la que reveló el carácter cultural de las construcciones identitarias de las personas. Realizaremos un repaso a sus principios fundamentales y sus implicaciones para nuestro trabajo.

2.3. Los estudios de género y la Antropología feminista.

En el flamenco los roles de género han marcado tanto la división sexual/generizada del trabajo, inclinando a las mujeres a la especialidad baile a lo largo de su historia, como las propias estéticas y prácticas dentro del mismo, configurándose modelos diferenciados de ejecución según los géneros (Cruces, 2003: 125). Como ya hemos visto en el repaso a la literatura científica este hecho no es privativo del flamenco como arte ni del baile flamenco como especialidad dentro de la danza.

No es nuestro objetivo desarrollar todo el corpus teórico de los estudios de género, pero sí concretar algunos de sus postulados fundamentales y extractos de estos análisis y presupuestos teóricos que serán aplicados a nuestra investigación.

Este paradigma hunde sus raíces en la Ilustración y en la lucha por la consecución de los derechos de las mujeres, está por tanto muy vinculado con la vertiente activista. Sin embargo, la definición del concepto de género como instrumento operativo de análisis científico es una consecución del siglo XX. Simone de Beauvoir y Margaret Mead son figuras clave en el surgimiento de dicha categoría, pero su desarrollo teórico se debe a las investigadoras feministas de las últimas tres décadas (Martín, 2006: 38).

La vinculación del desarrollo de estos estudios con el resurgir del movimiento feminista en los años sesenta y setenta del siglo XX, con sus diversas corrientes de pensamiento: feminismo de la igualdad, feminismo de la diferencia, feminismo marxista, feminismo espiritualista, etc. (Miguel, 1995; Posada, 2000; Thuren, 1992), ha tenido su reflejo en el desarrollo científico de la Antropología. Así, ha habido una Antropología de la Mujer, de las Mujeres, Feminista y del Género, con intereses compartidos pero cada una responde a un momento en la evolución epistemológica de los objetivos y el método empleado (Martín Casares: 2006). De modo que la Antropología de la Mujer tuvo un carácter esencialista; la de las Mujeres, se centró en la mitad femenina de la población; la Antropología Feminista estaría más vinculada a un proyecto ideológico y la del Género, sin dejar de ser feminista, tiene un carácter más académico al incorporar el género como categoría de análisis científico (Martín, 2006: 36).

Por tanto, no se trata ya de hacer estudios sobre las mujeres, sino de aplicar transversalmente en la investigación social el concepto de género, cuya principal característica es la de estar construido socialmente sobre la base de la diferencia de sexos en nuestra naturaleza.

La separación entre sexo y género, que aplicaremos conceptualmente como dos constructos diferentes en nuestra investigación: en este sentido hacemos válida la dicotomía sexo/género que se deriva de la más amplia oposición binaria naturaleza/cultura de corte estructuralista. Por su parte, las teorías post-estructuralistas –Foucault, Bourdieu, Butler, entre otros– y la teoría ‘queer’ han contribuido a la redefinición del concepto de género, que hoy se considera un concepto multidimensional que *“afecta a la ciencia, la sociedad y la construcción de la identidad personal”* (Martín, 2006: 40).

En relación con nuestro estudio, la incorporación de la perspectiva de género nos permite explicar y comprender aspectos fundamentales de la construcción cultural de la identidad personal y

laboral de nuestro objeto de análisis, así como determinadas jerarquías y relaciones de dominación o desigualdad que afectan a sus desenvolvimientos profesionales y personales, a su imagen como colectivo, y su propio autoconcepto. Para nosotros, lo que nos cuentan nuestras informantes, es algo que afecta a las mujeres, pero también a su universo social. En este sentido, la teoría feminista a la que nos adscribimos es una teoría crítica de la sociedad, que pretende desentrañar sus valores y mecanismos de funcionamiento “ocultos” para evidenciar las desigualdades subyacentes y contribuir a la transformación social.

Nos detendremos brevemente en los conceptos más destacados de esta perspectiva: el género, las relaciones de género, roles de género, estratificación de género, estereotipos de género, generizar/generizado, identidad generizada, techo de cristal, y relaciones género-etnicidad. Seguimos aquí a la profesora Aurelia Martín (2006) en su síntesis de los “*derivados y componentes conceptuales del género*” que aplicamos en nuestro análisis.

El concepto de género, ha sido definido por Dolors Comas (1995) como:

“conjunto de contenidos o de significados que cada sociedad atribuye a las diferencias sexuales. Se trata, por tanto, de una construcción social que expresa la conceptualización que hace cada sociedad de lo masculino y lo femenino (o de otros géneros posibles) en relación a las categorías de hombre y de mujer como seres sexuados y, por tanto, biológicamente diferenciados” (Comas, 1995: 39; citada por Martín, 2006: 40).

En la misma línea, Thurén (1990) lo ha definido como “*todo el edificio social y cultural construido sobre el hecho biológico que nuestra especie tiene reproducción sexuada*” (Thurén, 1990: 66-67). Y este edificio, reafirma Moore (1991), “*como constructo social, (hace que) el significado de ser mujer o ser hombre varíe cultural e históricamente de modo que el concepto se puede considerar como construcción simbólica o como relación social*” (Moore, 1991: 27). En este sentido, la variabilidad cultural es histórica, de modo que para nosotros, el concepto de género de las mujeres de esta generación es muy diferente del de las bailaoras actuales y lo es también respecto del de las anteriores. Ello nos marcará las vías para la lectura e interpretación correcta de los discursos.

La elección de esta perspectiva como eje transversal de nuestro análisis es fundamental: haremos referencia a aspectos propios de la construcción de la feminidad en las bailaoras niñas, en relación con su incorporación al mercado laboral del flamenco en la dictadura, el desarrollo de sus

trayectorias profesionales y vitales, en un contexto histórico muy marcado por ideologías de género impuestas por el régimen. La subjetividad de los relatos situada en el centro de nuestro análisis cualitativo ofrece un rico repertorio de oportunidades de observación de esta categoría género en el colectivo estudiado, sus contradicciones, redefiniciones, y resistencias. Puesto que como categoría multidimensional, el género permite “*analizar procesos subjetivos y relaciones interpersonales dado que la construcción y mantenimiento de las diferencias construidas se manifiestan tanto en las identidades personales como en la interacción social*” (Maqueira, 2001: 171).

El análisis de los discursos nos permitirá comprobar cómo se legitiman y construyen simbólicamente las relaciones entre las personas a partir de las ideologías de género: las “relaciones de género”, que pueden ser de dominación, conflicto o igualdad en una sociedad determinada (Martín Casares, 2006: 50).

Por su parte, las autoras Mascia-Lees y Johnson han definido los “roles de género” como “*las habilidades sociales y formas de actuar que se piensan apropiados para los miembros de una sociedad dependiendo de si son hombres o mujeres*” (Mascia-Lees y Johnson, 2000: 12). En nuestro estudio, analizaremos la asignación de roles en diferentes etapas de las trayectorias: en relación con el surgimiento de la vocación artística, en la formación, el acceso a la profesión, los modos de desenvolverse en el ámbito profesional, en las decisiones que inciden en la prolongación o no de las trayectorias, etc.

Para poner de relieve la desigualdad entre los géneros, se hace referencia a la “estratificación de género”, o “*el sistema de acceso desigual de hombres y mujeres a los recursos sociales, los privilegios y oportunidades, y al control diferenciado sobre dichos recursos y privilegios en razón de sexo*” (Mascia-Lees y Johnson, 1995:12).

Al hablar de las bailaoras, otro concepto fundamental que abordamos es el de “estereotipos de género”, las construcciones simbólicas que persiguen el reforzamiento de la desigualdad, cuya estabilidad “*se apoya en los mecanismos de retroalimentación existentes entre las imágenes mentales y las condiciones reales de hombres y mujeres*” (Martín, 2006: 53). En este sentido, los iconos, las imágenes, las representaciones y estética de las bailaoras, juegan un destacado papel, retroalimentado por las propias condiciones socio-laborales y vivenciales del colectivo. Para nosotros, lo que las mujeres entienden y relatan de sí mismas son una representación de género que

significa un proceso de construcción y deconstrucción a través de los discursos, que como afirma Teresa de Lauretis, *“Paradójicamente, la construcción del género se realiza también mediante su propia deconstrucción, y también a través de cualquier discurso, feminista o no, que intente rechazarlo o minimizarlo como falsa representación ideológica”* (De Lauretis, 2000: 36).

Hacemos nuestra la posición de algunas autoras (Cruces, 2003; Martín, 2006) que defienden el uso de la expresión *“generizar/ generizado”* como vía para enfatizar el carácter cultural de “lo sexual”, prefiriendo la expresión *“división generizada del trabajo”* en lugar de división sexual del trabajo. Cruces ha aplicado en profundidad este concepto al flamenco, al que denomina *“género generizado”* (Cruces, 2003, 2: 123-165).

En nuestra investigación ha sido fundamental el concepto de *“identidad genérica o generizada”*, referido a *“la imagen que las personas proyectan de manera consciente o inconsciente, en el ámbito social, en relación con la ideología de género dominante”* (Martín, 2006: 54). El colectivo de mujeres analizado ha desplegado un sinfín de estrategias para proyectar una imagen de *“hiperdecencia”* en concordancia con la ideología de género impuesta por el régimen franquista. La investigadora Virginia Maqueira ha enfatizado como *“en este proceso entran en juego sentimientos, actitudes, modelos de identificación o de rechazo que se incorporan a través de todo el ciclo vital y que supone un proceso de afirmación frente a o de distinción en relación con los demás”* (Maqueira, 2001: 168). Estos modelos de identificación han jugado un papel decisivo también en lo relativo a la especificidad de la estética y las prácticas de la danza que desarrollan las bailaoras. Así, consideramos su adscripción a los principios estéticos establecidos canónicamente por lo que conocemos como *“Escuela Sevillana de Baile”*, basada, enraizada, fundamentada en estos procesos de identificación a los que hace referencia Maqueira, muy por encima de otras consideraciones o causas. Por su parte, Verena Stolcke (1996: 341) ha subrayado la reciprocidad de la construcción de las identidades genéricas y cómo *“para comprender la experiencia de ser mujer en un contexto histórico concreto es imprescindible tener en cuenta los atributos de ser hombre”*. En este sentido la hiperbólica feminización del estilo dancístico en la época está en consonancia con la configuración, en paralelo, de un modelo masculino muy marcado y estereotipado.

Desde la psicología y los estudios empresariales se ha acuñado el concepto de *“techo de cristal”* (Segerman-Peck, 1991; Powell, 1991; Davidson y Cooper, 1992), que se define como el muro invisible pero infranqueable de procedimientos, estructuras, relaciones de poder, creencias,

etc., que dificulta el acceso de las mujeres a puestos de decisión y el despliegue de sus potencialidades en ámbitos profesionales (Barberá, 2002). Las últimas investigaciones (Sarrió, 2002) destacan como principales factores que mantienen el “techo de cristal” aquellos relativos a aspectos externos e interactivos como la cultura organizacional y las cargas familiares (Barberá, 2002). Observaremos las formas en que interactúan e inciden en los procesos de toma de decisiones relativos a las trayectorias profesionales. Cruces ha ahondado en el significado y trascendencia de este concepto en el ámbito de la profesionalización flamenca más reciente, aludiendo específicamente a las posiciones no sólo dentro del ámbito de la interpretación, sino de la gestión, organización y dirección de espectáculos (Cruces, 2003b: 156).

En cuanto a las relaciones entre género y etnicidad, nos fijaremos en el concepto de “sexualización” del cuerpo de las mujeres en determinados espacios (escénicos). Ya nos hemos referido en el capítulo anterior al carácter erótico con que son “imaginados” o “representados” simbólicamente los cuerpos de mujeres procedentes de otros ámbitos culturales, cuerpos exóticos y erotizados, por el discurso occidental, ligado con la construcción de la masculinidad y virilidad que considera a las mujeres de otras culturas como cuerpos accesibles y deseables, eróticos (Martín, 2006: 242).

En relación con ello, Esteban ha subrayado la centralidad del cuerpo en el mundo occidental, que se refleja específicamente en espacios sociales privilegiados como los medios de comunicación y el mundo del espectáculo, entre otros (Esteban, 2013: 73). Este aspecto es nodal en nuestra investigación, ya que nuestras protagonistas serán parte de un engranaje cultural en el que, mientras como sujetos han de desarrollar estrategias de identificación con figuras de idoneidad moral, sus cuerpos aparecen “sexualizados” tanto en el imaginario, como en la “corporeización” y las prácticas habituales sobre el escenario. Tensión que jugará un papel determinante en la toma de decisiones que afectan a las trayectorias laborales y profesionales, como veremos.

Las teorías en torno *al cuerpo*, cuyo desarrollo no es objeto de esta investigación, pero que están vinculadas con nuestro trabajo por ser el cuerpo el elemento fundamental en el desempeño del baile así como por el alto grado de feminización de la profesión, que sitúa el cuerpo de las mujeres como objeto y sujeto del baile⁶⁴.

⁶⁴ Para una aproximación al tema véase Barreiro, A. M. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers: revista de sociología*, (73), 127-152.

Ya nos hemos referido a la crítica que se hace desde el feminismo del cuerpo sexuado y sexualizado de las mujeres. Añadimos ahora las ideas aportadas desde este enfoque al hecho de la transformación del cuerpo en mercancía desde la exaltación de la cultura consumista. Este proceso se va a producir en España con la apertura capitalista producida en los años sesenta del pasado siglo, coincidente con el período conocido como Desarrollismo en el que el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser considerado como un capital. Aurora G. Morcillo (2010) ha estudiado la transformación del modelo femenino virginal impuesto por el régimen franquista hacia un modelo de mujer seductora moderna, en consonancia con la apertura económica, el turismo y la emigración que se estaban produciendo entre finales de los cincuenta y la década de los sesenta en España. Hace hincapié en cómo los medios de comunicación van modificando los modelos de identificación femenina, especialmente en el cine y la publicidad, en los que el cuerpo y sus representaciones, van a jugar un papel fundamental, pasando así a formar parte del mercado. En este sentido, nuestras bailaoras pueden ser un ejemplo claro del proceso, en el que los componentes de género son centrales y ofrecen oportunidades y riesgos al desarrollo de sus carreras.

Otros autores abordan esta capacidad de fascinación y los mecanismos de identificación con determinados modelos femeninos incorporados en la ficción cinematográfica desde los años veinte y treinta del siglo XX. Modelos que se fueron interiorizando, dando lugar a una resignificación de la propia identidad y subjetividad de los sujetos espectadores, si bien tampoco estuvieron ausentes ciertos deseos voyeuristas del entramado patriarcal que proyectaba la imagen de ese arquetipo de mujer, no para mostrar un modelo de mayor libertad sino para su satisfacción personal (Luengo, 2008: 323).

Por otra parte, Mari Luz Esteban ha acuñado el concepto de “itinerarios corporales” que define como procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio sociales, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales (Esteban: 2013, 58). En este sentido, algunos aspectos de los relatos de nuestras bailaoras se pueden interpretar desde este prisma.

2.4. De la perspectiva de género a las culturas del trabajo y la producción artística.

En este apartado enlazaremos los conceptos derivados de los estudios de género con otras aportaciones teórico-conceptuales que han sido referentes en nuestra investigación. Exponemos a continuación elementos que, procedentes de diversas tradiciones epistemológicas, consideramos clave para nuestro análisis cualitativo.

En primer lugar, al considerar a nuestras bailaoras, no sólo como testigos individuales de una época y unas prácticas culturales sino también como miembros de un colectivo laboral, el concepto “culturas del trabajo” desarrollado por Isidoro Moreno (1991 y 1997), Pablo Palenzuela (1995) y el Grupo para el Estudio de las Identidades Socioculturales en Andalucía –GEISA– entendido como:

“Conjunto de conocimientos teóricos, prácticos, comportamientos, percepciones, actitudes y valores que los individuos adquieren y construyen a partir de su inserción en los procesos de trabajo y/o de la interiorización de la ideología sobre el trabajo, todo lo cual modela su interacción social más allá de su práctica laboral concreta y orienta su específica cosmovisión como miembros de un colectivo determinado” (Palenzuela, 1995: 13).

En segundo lugar, los trabajos que reflexionan sobre el ámbito de la producción artística. En este sentido, desentrañar la realidad de la producción artística en cuyo proceso se incardinan estas culturas del trabajo, resulta complejo, pues, como ha señalado Méndez en el ámbito de la cultura y el arte en Occidente “*sucede lo mismo que en las economías arcaicas: se disimula el juego del interés y el cálculo económico.*” Esto es, su aspecto crematístico aparece velado, lo que dificulta su análisis en tanto que actividad productiva. “*Al denegar la economía, el único capital legítimamente acumulable en el campo de la producción artística atañe a la posibilidad de obtener consagración social (...)*” (Méndez, 1995: 97).

Las ideas de Méndez sobre “la ideología carismática” han sido reveladoras en cuanto a la interpretación de los logros “de prestigio” alcanzados por miembros del colectivo de bailaoras, así como de la consideración social de todo el grupo. Según la autora, esta ideología provoca que “*en lo que concierne al arte, solo sea relevante el artista, sin que surjan preguntas sobre de dónde le viene*

su notoriedad pública”, atribuyéndose a la “genialidad” de ciertas figuras todos los logros y reconocimientos obtenidos (Méndez, 1995: 99). Méndez (1996), Chadwick (1992) y otras autoras han estudiado las interacciones entre géneros y arte para demostrar cómo esta

“ideología dominante sobre lo que significa ser mujer (...), unida a la permanencia en el terreno del arte de una ideología carismática que niega la incidencia del sexo en la obtención de reconocimiento artístico; que ensalza la figura del artista y concibe implícitamente el genio creador como un atributo masculino (Battersby, 1989), son algunos de los factores que inciden en la minorización de las artistas mujeres y de sus obras” (Méndez, 1999: 241).

Aunque se refieren al ámbito de las artes plásticas, la danza, como manifestación artística, puede ilustrar estos postulados si tenemos en cuenta el porcentaje de mujeres dedicadas profesionalmente a ella y el nivel de reconocimiento obtenido en relación con el de sus compañeros varones.

En el caso de las bailaoras nos adentraremos en el trinomio género/roles de género/ baile, como generador de *experiencia vital*. Lo que nos interesa es el contexto socio histórico, especialmente las representaciones socio laborales de “ser mujer” y “ser artista”. En definitiva, qué suponía y cómo han experimentado el ser profesionales del baile flamenco, en un contexto histórico altamente patriarcal.

2.5. De la perspectiva de género a la historia social de la danza y las bailaoras flamencas de Sevilla.

2.5. a) De los estudios de género a la historia social de la danza.

Estas cuestiones a que nos referimos están siendo abordadas desde los estudios sobre danza e historia de la danza que han experimentado una revolución metodológica en las últimas décadas. Especialmente, desde las universidades británicas, estadounidenses y canadienses, en las que se han desarrollado líneas de investigación relacionadas con los *cultural studies* o *cultural theory* y los Estudios de Género en la historia de la danza: Así, en palabras de Martínez del Fresno,

“el concepto de género ha llevado a revisar la historia de todas las artes, replanteándose muchos modelos de análisis y estudiando la relación del factor género con

otras categorías tales como raza, nacionalidad y clase social en contextos históricos y culturales concretos “ (Del Fresno, 2000: 21).

Según esta autora diversos investigadores han insistido en que en el estudio y el análisis de la danza deben integrarse el nivel textual y el nivel contextual. El primero se refiere al propio lenguaje dancístico, a la danza propiamente dicha, mientras que el nivel contextual hace referencia a los catalizadores sociales y culturales (quién danza, qué danza, por qué, cómo, cuándo, dónde, con quién, para quién, para qué y qué papel cumple la audiencia)⁶⁵. Ello implica “considerar los sistemas de producción, organización, transmisión y distribución, la recepción y el impacto social de la interpretación así como el *feedback* que cada elemento tiene respecto al resto de los elementos de la cadena” (Del Fresno, 2000: 16). Trataremos de integrar en nuestro análisis ambos niveles: repertorio, estilo, estructuras, formas de interpretar y de representar el baile, se incorporan igualmente.

En cuanto a los estudios culturales o la Teoría Cultural, el trabajo colectivo *Meaning in motion* (coordinado por J. Desmond) intenta reinscribir la danza en este contexto, con vocación interdisciplinar y parte de la consideración de que la danza es tanto un producto como un proceso imbricado en relaciones de poder: “Dance is both a product (particular dances as realized in production) and a process (dancing, and the historical conditions of possibility for the production and reception of such texts and processes, as well as their articulation in systems of value) (Desmond, 1997: edición para kindle, Pos. 458). La autora se cuestiona sobre las relaciones entre los procesos de producción y los productos, del mismo modo en que lo hacemos en nuestro trabajo, indagamos en qué condiciones y nos interesa saber qué nos dice sobre las formas en que el significado corporal se construye en el ámbito laboral de la danza, del baile.

2.5. b) De la historia social de la danza a las bailaoras de Sevilla del franquismo y la transición.

Parafraseando a la profesora Del Fresno, nos proponemos “*reintegrar la danza en el terreno de la historia humana, que se articula fundamentalmente en el plano social*”, para poner esa nueva lectura al alcance del resto de los historiadores. La historiografía tradicional ha desatendido el nivel contextual, los sistemas de producción, interpretación, transmisión, distribución y recepción.

⁶⁵ Esta autora cita a Judith Lynne Hanna: “el patrón textual se refiere al sistema de ordenar el movimiento junto con el significado que se le asocia”.

En el sentido en que nos hemos propuesto abordar estos aspectos, nuestro trabajo es deudor del de la investigadora Marina Nordera sobre las bailarinas del Teatro de la Ópera de París durante el siglo XVIII. En su caso, desde la perspectiva de los estudios de género, las reflexiones sobre el cuerpo y los presupuestos de la historia social, aborda el ambiente profesional y personal de este conjunto de mujeres profesionales de la danza, situando su trabajo entre la sociedad y la escena: “(...) su modo de vida, el desarrollo de su carrera, sus lugares de sociabilidad y la forma en que se construía y se representaba el cuerpo danzante femenino en un universo prioritariamente masculino” [Del Fresno (comp.), 2011: 21-22].

En el nuestro, nos adentramos en “el mundo de las bailaoras” para explicar como era “Ser bailaora flamenca en Sevilla durante el franquismo.”

CAPÍTULO 3. CONTEXTOS

3.0. Introducción.

Es habitual en los estudios tradicionales sobre flamenco que suelen situarse al margen del devenir histórico general, tal vez porque se considera que el marco político, económico y social no incide directamente en el surgimiento de las propuestas artísticas o tal vez porque suponen sus autores que estos contextos son conocidos por sus potenciales lectores. En palabras de Ortiz Nuevo, “*Como si el flamenco fuese una criatura ajena al tiempo, a sus cambios y vaivenes; tal si hubiere nacido aparte de todo, sin relación con nada*” (Ortiz Nuevo, 2010 [1996], 27).

En nuestra investigación, ubicar la generación de bailaoras en su contexto general, local y artístico es una cuestión fundamental en cuanto éste delimita en gran medida sus trayectorias. Puesto que, como hemos destacado en el apartado teórico, nos proponemos “reintegrar la danza en el terreno de la historia humana”, y en concordancia con nuestros objetivos, hemos articulado este capítulo cuarto titulado *Contextos*, en tres planos sucesivos de aproximación a la incardinación de la generación de bailaoras que estudiamos.

Nos adentraremos en estos contextos en varias fases: en primer lugar abordaremos el contexto histórico español; en segundo lugar haremos referencia al desarrollo turístico y el flamenco; en tercer lugar nos centraremos en el contexto artístico en el que se desenvuelven las carreras de las bailaoras.

3.1. Contexto histórico general. España: 1940-1980.

Primera aproximación:

Por el marco cronológico en que enfocamos el estudio, el régimen franquista, tal y como se institucionaliza política, ideológica, económica y socialmente durante y después de la Guerra Civil, así como el proceso conocido como Transición democrática iniciado tras la muerte del dictador son las dos grandes etapas. Sin embargo, nuestra propuesta es considerar varios momentos o sub-etapas dentro de este amplio arco cronológico, según las ha subdividido Tussell (1988) : A) Postguerra o primer franquismo (de corte o inspiración fascista) –hasta 1945– La era azul, en términos tussellianos; y Etapa de Aislamiento y Superación, o preponderancia del Nacionalcatolicismo, desde

esta fecha hasta 1957; B) Desarrollismo, desde esta fecha hasta 1969, en que se fija la sucesión de la jefatura del Estado en la persona del futuro monarca Juan Carlos I; C) Tardofranquismo, desde 1969 hasta 1975; y Transición, desde esta fecha hasta 1982.

Otros autores proponen una periodización que supere esta visión desde la propia evolución de la Dictadura hacia otra que tenga en cuenta las condiciones económicas y sociales. Así, López (2003) propone prolongar el primer franquismo hasta 1953, en que el Pacto con Estados Unidos y la limitada inserción “en el orden occidental de la Guerra Fría”, permiten inaugurar lo que denomina la etapa de Apogeo del régimen, que extiende hasta 1962 (punto de inflexión marcado por las huelgas, la crisis de la organización sindical franquista, la petición de asociación a la Comunidad Económica Europea, la mayor presencia de la oposición interior frente a la exterior y el planteamiento de la cuestión de la sucesión a Franco (nombramiento de vicepresidente de gobierno y boda de Don Juan Carlos de Borbón). La tercera etapa “de apertura y desarrollo, en palabras de Tussell, concluiría en 1969, “con el estado de excepción, la proclamación de sucesor a la Jefatura del Estado y la crisis de gobierno” (López, 2003: 203). La última etapa, el Tardofranquismo, que

“no presenta diferencias esenciales con la anterior desde la perspectiva de la transformación de la sociedad española, pero en la que se asiste a una creciente división de la clase política de la Dictadura, un auge de la protesta social y una reestructuración de la oposición democrática. La delimitación del periodo del tardofranquismo ha permitido señalar la existencia de una preTransición antes de la muerte de Franco” (López, 2003: 203)

Desde un punto de vista puramente socioeconómico, podríamos agruparlas en dos grandes períodos: Período *precapitalista* –desde 1940 hasta 1959– y franquismo de mercado 1960-1975, cuyas características –modificadas sólo por los efectos de la crisis económica internacional del petróleo (1973)– se mantienen hasta los inicios de la década de los ochenta.

Pese a los problemas que pudiera generar esta aparentemente excesiva subdivisión en períodos del marco histórico general, consideramos que las coyunturas dentro de la larga etapa de la dictadura son fundamentales e incidirán directamente en el desarrollo profesional y artístico de nuestras protagonistas. También es una toma de posición ante trabajos académicos llevados a cabo por prestigiosos investigadores extranjeros en cuyos estudios sobre flamenco suelen considerar al franquismo como un todo, con unas características homogéneas y escasa evolución desde su institucionalización hasta su disolución. Este hecho puede deberse a la escasa atención que han

prestado los historiadores a la evolución del régimen franquista⁶⁶, —especialmente los extranjeros—, ya que, como afirma Nigel Townson,

“Historians have none the less tended to disregard the social and cultural transformation of the later Franco regime, preferring instead to dwell on the economy and above all the politics of the dictatorship’s opening decade, the 1940s, or on those of the transition to democracy that followed the demise of the dictator in 1975. As a result, the 1960s and early 1970s have been largely ignored. Indeed, there has been no wide-ranging, research-led study of the latter years of the Franco regime in English since Paul Preston’s edited volume Spain in Crisis of 1976” (Townson, 2010:1).

Segunda aproximación: Realizaremos un breve resumen de esta evolución general.

El primer franquismo estuvo marcado por la búsqueda del régimen de su consolidación en el interior, asentando la victoria tras la contienda civil de 1936-1939. Es un período caracterizado por el aislamiento del país en el ámbito internacional, de represión política de los vencidos y de autarquía en lo económico. Se configuró el llamado Nacionalcatolicismo, la estrecha vinculación del Estado con la Iglesia Católica, aliada del régimen en su cruzada contra el comunismo al que se culpaba de haber provocado el Alzamiento así como en su intento de configurar una sociedad nueva, cohesionada y vigilada por la superestructura religiosa. Período de enaltecimiento de la figura del caudillo y de organización legislativa del nuevo estado. La década de los cincuenta supuso la consolidación de la gobernación de Franco al promulgar cinco leyes fundamentales y obtener el reconocimiento internacional, superada la prueba del aislamiento (Álvarez Rey et al., 2000).

El año 1959 supone un punto de inflexión, al publicarse el Decreto-Ley de Plan de Estabilización, con el que el régimen pretendía superar su fase de autarquía económica, habida cuenta de la desastrosa situación del país. “Los sucesivos Planes de Desarrollo vendrían a encauzar la economía nacional hacia su integración en el capitalismo imperante en el mercado mundial” (Roca, 1996: 20-26). Es la época de la tecnocracia del Opus Dei. Esta década traería consigo cambios legislativos importantes en lo referente a la situación de las mujeres, pues en 1962 se publica una ley que levanta la penalización al trabajo de la mujer casada. La década de los setenta se presenta ya como un contexto de cambio, pues las clases medias comienzan a despertar y

⁶⁶ López (2003) ha señalado el final del “Pacto de silencio” tras las elecciones de 1993 como el momento en que la pregunta central del debate historiográfico de los contemporaneístas “dejó de ser la reflexión sobre los orígenes de la Guerra Civil para pasar a ocuparse de la naturaleza del franquismo y las razones de la larga duración de la Dictadura” (López, 2003: 201).

exigir mejoras laborales y libertades políticas, que culminarán en el período de transición hacia la democracia. La de los ochenta supondrá un gran salto adelante en la modernización del país y en la situación de las mujeres, con la aprobación de las leyes del divorcio y del aborto, y la integración de España en la Unión Europea.

Tercera aproximación: Profundizaremos ahora en este recorrido histórico de manera más exhaustiva:

A) Primer franquismo y Nacionalcatolicismo: 1937-1959

A nivel institucional, el régimen de Franco se inicia ya durante la Guerra Civil, con la promulgación de tres leyes: El Decreto de Unificación (1937), de todos los grupos que apoyaron el Levantamiento en un partido único (Falange Española Tradicionalista –FET- y de las JONS –Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista); El Fuero del Trabajo (1938), que regulaba las relaciones laborales según los fundamentos de Falange. Este partido suministraba los cuadros dirigentes, adoctrinaba y encuadraba a la población y, junto con los sindicatos verticales –de obligada filiación-, formaba el Movimiento Nacional; y la Ley de Responsabilidades Políticas (LRP), de febrero del 39, con la que se perseguía desarrollar la represión contra quienes hubieran colaborado con la Segunda República Española (se aplicaría también con carácter retroactivo).

Desde el 1 de abril del 39, con el fin de la Contienda, Franco se erige formalmente en el Jefe del Estado, concentrando todos los poderes. Se trata de un estado totalitario por tanto, apoyado en la Falange, y alineado –aunque no institucionalmente– con el eje Nazi-Fascista a nivel internacional, a partir del inicio de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de ese mismo año. A nivel económico, se optó por una política económica basada en la independencia con respecto al mercado exterior –autarquía–, en parte por ideología (aspiración fascista), en parte por las circunstancias políticas internacionales (Guerra Mundial, postguerra y aislamiento del país). Estas son las circunstancias hasta 1945, cuando, con el fin de la Guerra Mundial y la derrota de las potencias del Eje, el régimen quede completamente aislado a nivel internacional y las condiciones económicas del país, y su condena por parte de las Naciones Unidas, aconsejen dar un giro: Se optará entonces por disminuir el peso de falangistas y dar mayor peso al Nacional-catolicismo, ya que el régimen se sustenta en el ejército, las clases acomodadas-oligárquicas y la Iglesia. A nivel político, esta etapa verá la promulgación de leyes represivas, como la Ley de Represión de la Masonería y el

Comunismo (1940) y la Ley para la Seguridad del Estado (1941). Se llevó a cabo una brutal represión: unas 50.000 personas fueron ejecutadas y unos 300.000 fueron condenados por delitos políticos y encarcelados o llevados a campos de trabajo⁶⁷.

“La represión se cebó también en las mujeres, hijas o hermanas de los condenados, castigadas con el pelado al rape, la purga, la marcha por las calles del pueblo y el despojo de sus bienes” (Santos Juliá, 2011: 526).

En esta primera etapa se pretende eliminar no sólo la oposición y resistencia al nuevo régimen, sino todo lo que suene a sistema liberal y modernidad. También en la cultura. Sus referentes son los del pasado glorioso, el Cid Campeador, los Reyes Católicos, la España Imperial... Una sociedad cerrada a todo influjo exterior, corporativa, católica, autárquica y machista. Del desarrollo legislativo nos interesa destacar la normativa integrada en

“el Fuero del Trabajo (del 9 de marzo de 1938), el preámbulo y la Ley de Base del 18 de julio de 1938 y la Orden de 26 de marzo de 1946 por la que se desalentaba o impedía el trabajo de las mujeres, estableciendo subsidios familiares por hijos si éstas no trabajaban y suspendiéndolos en el momento en que lo hicieran, permitiendo el despido del trabajo de la mujer casada, etc.” (Casero, 2000: 14).

La misma autora recoge cómo “mediante una orden del 4 de septiembre de 1936” se suprimía la coeducación en las escuelas primarias y secundarias, se obligaba a las escuelas a separar por sexos a su alumnado en tanto en cuanto fuera posible por cuestiones de espacios y si no a dividirlos en horarios de tarde y mañana. También incidía en la necesidad de que las niñas fuesen educadas por maestras, excepto para la materia de religión que sería impartida por un sacerdote. Por su parte,

“La Ley del 12 de marzo de 1938 declaraba nulos los matrimonios civiles celebrados durante la República y restablecía la vigencia del Código Civil de 1889.(...) Para completar el abanico de disposiciones contra la independencia de la mujer, la Ley del 24 de enero de 1941 imponía severas penas para el aborto y la contracepción” (Casero, 2000: 15).

Por su parte la economía española, sufría los efectos devastadores de la guerra, unida a las arcaicas estructuras preexistentes y un elevado grado de intervencionismo estatal, con una distribución de la población activa por sectores propia de país subdesarrollado: La agricultura de baja productividad ocupaba al 50,5% de la población activa, frente al 22,2% del sector secundario y

⁶⁷ Estas cifras son aceptadas por la mayoría de historiadores en la bibliografía de referencia.

27,3% del terciario. Desde marzo de 1939, los productores agrícolas debían entregar los excedentes al Estado a precio tasado, lo que provocó carestía de alimentos pues al fijarse precios bajos, muchos labradores canalizaron parte de su producción al mercado negro. Los salarios agrícolas se redujeron en un 40% respecto a los anteriores a la guerra.

La miseria y el hambre, serían constantes durante la postguerra. El Estado trató de intervenir y promover la industria, que sufrió la falta de materias primas, maquinaria, combustible, capital y el escaso poder adquisitivo de la población. El comercio exterior estuvo también restringido y la mano de obra sufrió además la inflación. El PIB se mantuvo a niveles inferiores al de 1935 hasta la década de los 50.

La derrota de las potencias del Eje unida a la extrema debilidad económica española, que no le permitirían sobrevivir aislada, provocarán un giro en la política: parafraseando a Temime, se impone un cambio en las formas del poder, abandonándose las referencias al fascismo. Desde septiembre de 1945, el saludo fascista pierde su carácter oficial y meses después se disuelve la milicia, organización paramilitar de Falange. Se cambia también al personal dando entrada a destacados miembros de la ACNP –Asociación Católica Nacional de Propagandistas– y AC –Acción Católica–. Tanto el Fuero de los Españoles (1945), como la Ley de Referéndum (1945) pretenden ofrecer una imagen de apoyo nacional al caudillo.

En efecto, en diciembre de 1946 las Naciones Unidas emiten una Resolución de condena del régimen de Franco y Francia cierra la frontera. El nuevo panorama surgido del fin de la Guerra Mundial y la necesidad de atender problemas más graves hará que EEUU inicie negociaciones con España ya en 1948. Las primeras ayudas norteamericanas a España se realizan a través de banca privada en 1949 con un crédito de 25 millones de dólares para el abastecimiento de alimentos. En 1950 estalla la Guerra de Corea, el Estado Norteamericano autoriza la concesión de créditos hasta 62 millones de dólares y la ONU revoca su recomendación de aislamiento. En 1953 se firma el acuerdo militar⁶⁸ que autoriza al ejército americano a utilizar las bases aéreas en España, a cambio de ayuda económica y militar (materias primas y alimentos y unos 1500 millones de dólares en concepto de donación o préstamo); se firma el Concordato con la Santa Sede y dos años después es admitida en la ONU. Se establecen tratados comerciales con las principales potencias. Sin embargo, toda la ayuda no es suficiente para recuperar una economía agotada. Si bien se ha iniciado ya desde

⁶⁸ Convenio de Defensa y Ayuda Económica Mutua: 26 de septiembre de 1953.

1957 un proceso de racionalización económica y administrativa (Mallol, 1983), inducida por la ayuda norteamericana y la denuncia internacional. Este segundo franquismo estará caracterizado por el inmovilismo de la dictadura, la adaptación a las circunstancias internacionales y la modernización económica y social (López, 2003: 204).

Por otro lado, se inician dos fenómenos fundamentales que marcarán el desarrollo ulterior de la sociedad española durante el período: 1. El éxodo rural —el Estado había limitado si no impedido los movimientos de población hasta 1944, en que comienza a tolerarlos (Témime et al., 2005 [1982]: 310 y Tamames, 1988: 198)— y la emigración exterior, una vez abierta la frontera francesa en 1948, tímida en inicios, pero que se disparará en la década siguiente. Y 2. El turismo, que ya se había iniciado con anterioridad a la Guerra, y que ahora —desde 1948— se reanuda lentamente. También será exponencial su crecimiento e importancia en las décadas siguientes.

La década de los cincuenta será, en palabras de Santos Juliá “la lenta salida de la autarquía” (Valdeón et. al., 2011: 533). Se inicia una nueva política cuyas medidas principales serán la liberalización del comercio exterior. La ayuda norteamericana reanimó la actividad económica, se llevó a cabo un incremento salarial cuyo resultado fue el aumento de la inflación: “En 1956-57 todo el proceso de crecimiento parecía amenazado por el déficit comercial y el aumento de la inflación.” (Ibíd., 2011: 536).

La economía española estaba en situación de bancarrota por el agotamiento de las reservas, el déficit en la balanza de pagos, los aumentos salariales (“gironazo” de 1956), y huelgas en Madrid, Asturias y Barcelona. La crisis de gobierno de 1957 lleva a la incorporación de miembros del Opus Dei con el objetivo de reformar la Administración para que “sirviera de base a un desarrollo económico” (Ibíd., 2011: 537). Llevan a cabo lo que Miranda Encarnación denomina pre-estabilización: esto es, reforma fiscal para aumentar los ingresos del Estado y políticas monetarias (aumento del tipo de interés) para frenar la inflación, así como la entrada en organismos económicos supranacionales, que proporcionarán apoyo económico y técnico para una posterior estabilización más radical. Ingreso en 1958 en el FMI y el Banco Mundial; acuerdo de asociación con la OECE en 1958 e ingreso en 1959. Todo ello no dio los resultados esperados, se manifestaron medidas insuficientes, la inflación no disminuyó y el déficit exterior se agravó.

España estaba prácticamente en suspensión de pagos internacionales y el gobierno temía que las compañías extranjeras cortasen el suministro de petróleo (Cardona y Losada, 2009: 45). Se imponía la necesidad de medidas más radicales: el Decreto de Ordenación Económica del 21 de Julio de 1959 (Plan de Estabilización), supervisado por el FMI y la OCDE, fue el primer paso para implantar en España una economía de libre mercado. Tuvo enormes costes sociales debido al incremento de los precios. Y para evitar una reacción social se instaura el subsidio de paro (Ley 62/1961).

B) La década de los sesenta. Franquismo de mercado.

En principio los resultados del Plan fueron una brusca reducción del consumo y la inversión así como el incremento de la emigración. En 1962, los tecnócratas ocupan todos los ministerios económicos. Se llevaron a cabo tres Planes de Desarrollo (1964-67; 1968-71; y 1972-75), si bien más que ser los responsables del crecimiento lo distorsionaron. Las verdaderas bases del crecimiento español fueron exteriores: la llegada de divisas (emigración, turismo e inversión extranjera) permitió equilibrar la balanza de pagos. (Miranda Encarnación, J. A. :2011).

En menos de diez años España pasó de ser un país agrario a situarse entre las diez potencias industriales. A nivel social, todos estos cambios unidos a la migración interior provocó un proceso de urbanización importante, que dio lugar a la transformación de las clases bajas y el surgimiento de nuevas clases medias urbanas. Estas protagonizarán los cambios profundos en las costumbres, que se liberalizan y se abren a las modas que llegan a través del turismo o la emigración, pero también del cine y la televisión. Se relaja la moral religiosa, con la modernización que supuso el Concilio Vaticano II (1962-65). Las clases bajas mejoraron sus condiciones materiales, produciéndose cierta movilidad social ascendente (Santos Juliá, 2011: 543).

Por otro lado, la ley de 22 de julio de 1961, de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la mujer “reconoce a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, sin más limitaciones que las establecidas en la presente Ley (art. 1). La mujer puede participar en la elección y ser elegida para cualquier cargo público...” (Casero, 2000: 19). Parece ser que la norma fue promovida por la Sección Femenina. En realidad sus efectos tardarían en hacerse visibles, como observaremos. “El

cambio de actitud que marca esta ley respecto del rol de la mujer en la sociedad es rotundo si lo comparamos con todo lo que se había proclamado durante los 25 años anteriores.” (ibíd.: 2000, 19).

Por su parte, el Estado franquista está llevando a cabo medidas institucionalizadoras, como la Ley Orgánica del Estado (1967), la Ley de Prensa (1966), la proclamación de sucesor (1969) o la Ley Sindical (1971). Tratan de poner fin a una década de contradicciones: los derechos de asociación y reunión así como la libertad de expresión estaban limitados, todo ello en el marco de una sociedad de consumo, en contacto con el exterior y rodeada de países democráticos cuyos habitantes nos visitaban cada vez más frecuentemente.

C) Tardofranquismo o pre-Transición y Transición a la democracia, 1969-1980. Los años setenta y ochenta.

Consideramos esta etapa un período que bien podría caracterizarse a través de sus datos demográficos: tasa bruta de natalidad (1966-70) 20,3 por mil; tasa bruta de mortalidad 8,5 por mil, crecimiento natural 1,08% anual. Estamos ante un país, en la línea de progreso de los países europeos occidentales –no en vano había tenido tasas de incremento de la renta per cápita anuales en el período 1950-1973 del 5,79%– pero con mentalidades aún ancladas en el nacionalcatolicismo en muchos aspectos, especialmente en lo relativo al papel de las mujeres en la sociedad –aún consideradas menores de edad–. Esta ausencia de liberación de las mujeres, se traduce en elevadísimas tasas de natalidad; al mismo tiempo que todo el desarrollo económico y social ha redundado en el descenso de las tasas de mortalidad.

Los cambios demográficos, económicos y sociales se reflejan asimismo en el trasvase de población activa desde el sector primario a los sectores secundario y terciario, siendo los porcentajes de 36%, 29% y 28% respectivamente en 1960 y del 22%, 37% y 37% en 1970.

No entraremos en consideraciones políticas sobre la planificación del régimen y su futuro. Para los fines de nuestro estudio nos interesan tanto las condiciones socioeconómicas en general como los pasos que se van dando en pro de la incorporación de las mujeres en el mercado laboral y en la sociedad. Es esta como todo el período franquista, una etapa muy ideologizada en los estudios históricos. Los historiadores de izquierda han hecho hincapié en la falta de libertades y el

anquilosamiento del régimen. Los historiadores liberales han insistido más en los progresos habidos en la España de los años sesenta y setenta.

“En los años sesenta, el desarrollo rápido y la prosperidad del país gustaban a casi todos, pero más allá del bienestar en masa —algo desconocido en España— se encontraban las posibilidades de una sociedad nueva y moderna, una base mayor y más estable para otra clase de superestructura política” (Payne, S.G.:2007,7.Sec1:5)⁶⁹.

Estos años están marcados por la decadencia física del dictador, el incremento de la politización de la sociedad y las demandas de mayores derechos políticos y libertad –con manifestaciones en la calle muy sonadas a favor del cambio político–, la reorganización de la oposición al régimen y las disputas entre facciones dentro del franquismo entre inmovilistas y aperturistas. En lo económico, es de destacar la Crisis del Petróleo, cuyos efectos se dejarán ver en España en 1974 con importante crecimiento de las tasas de desempleo y la inflación. Así, el deceso del dictador se produce en plena crisis económica y en plena crisis exterior por la invasión marroquí de los territorios del Sahara español.

La transición política, definida como proceso de desmantelamiento de la dictadura franquista y su sustitución por un régimen democrático, comienza con la muerte del dictador en 1975 y culmina con la aprobación de la Constitución de 1978. Si bien algunos historiadores consideran transición ya al tardofranquismo (por la designación del futuro Juan Carlos I como sucesor de Franco en 1969) o hacen arrancar su inicio al asesinato de Carrero Blanco⁷⁰ por parte del grupo terrorista ETA en 1973, pues dejaba sin posible sucesor dictatorial al régimen. Por su parte, Santos Juliá considera que la transición culmina en 1982, con la llegada al poder del PSOE por la alternancia en el poder que significaría un signo de estabilidad democrática –una vez superado el fallido golpe de estado del 23 de febrero del 81–, y debido a que en el 78 asuntos como la crisis económica, el funcionamiento de las instituciones y la organización territorial del estado estaban aún pendientes de resolver.

Realizamos ahora una descripción esquemática de la Transición basándonos en el estudio de

⁶⁹Fuente:http://www.uspceu.com/instituto_democracia/pdf/publicaciones/documentos-trabajo/payne.pdf [Acceso: 25-07-2015].

⁷⁰ Luis Carrero Blanco, Santoña, 1904–Madrid, 1973. Militar, escritor y político español que ocupaba la presidencia del gobierno durante la última etapa de la dictadura de Franco.

Santos Juliá (en Valdeón et al., 2011: 552-578). En junio del 76, tras la dimisión de Arias Navarro⁷¹ y la designación por parte del rey de Adolfo Suárez⁷² como Presidente del Gobierno, se inicia el proceso de desmantelamiento del régimen: el clima político cambia, se inician contactos con la oposición y se aprueba una limitada amnistía. El proyecto de Ley de Reforma Política presentado por Suárez fue apoyado por las cortes franquistas y el Consejo Nacional del Movimiento y aprobada en referéndum en diciembre de 1976. En los meses siguientes se recrudecen las acciones terroristas (ETA, GRAPO y extrema derecha) y en abril se legaliza el PCE, configurándose el sistema de partidos que concurrirían a las elecciones de junio de 1977. El triunfo en estas elecciones (las primeras desde 1936) de los dos partidos más cercanos al centro –UCD y PSOE–, “Al repartir casi por la mitad las preferencias a derecha e izquierda, sin dar mayoría a ningún partido, las elecciones empujaron de nuevo el proceso político bajo el signo de la negociación y del consenso” Santos Juliá, 2011: 562), permitiendo iniciar el proceso constitucional. Ampliación de la Amnistía, aconfesionalidad del estado, amplia declaración de derechos y libertades, reconocimiento de la personalidad de las regiones y nacionalidades, serán las premisas de ese consenso y del nuevo texto constitucional aprobado en referéndum en diciembre de 1978.

En febrero de 1980 se realiza el referéndum autonómico en Andalucía. A finales de ese mismo año, la crisis de gobierno de Suárez propició la frustrada conspiración del 23 de febrero de 1981, de la que salió fortalecida la figura del monarca y que facilitó la victoria socialista en las elecciones de 1982. En ese momento, la democracia es aún frágil, pues no se habían superado los peores efectos de la crisis económica de 1974: inflación superior al 15% anual; déficit público en aumento y desempleo que afecta al 16,5% de la población activa. El gobierno de González implanta medidas para sanear la economía, se redujo la inflación, aunque no las tasas de desempleo, agravadas por los procesos de reconversión industrial; se ponen en marcha políticas sociales y de obras públicas para la mejora de infraestructuras y comunicaciones.

Se trató de crear una idea de cultura española, a través de la dotación de recursos a las capitales y regiones. El acta de Adhesión a la Comunidad Europea se firmó en el 85, simbolizando así el cumplimiento de la consolidación democrática: lo que sirvió para superar el complejo de

⁷¹ Carlos Arias Navarro, Madrid, 1908-1989. Fue Grande de España y político; ocupó la Alcaldía de Madrid en 1965 y el Ministerio de Gobernación en 1973. Fue Presidente del Gobierno tras el asesinato de Carrero Blanco, en 1973 y hasta 1976, durante las Monarquía de Juan Carlos I.

⁷² Adolfo Suarez González, Cebreros, 1932–Madrid, 2014. Político y abogado español, que ocupó la Presidencia del Gobierno entre 1976 y 1981.

España y su deseo de ser como los europeos. Todo ello culmina con los fastos de 1992 (Olimpiadas de Barcelona y Exposición Universal de Sevilla). En definitiva, la década de los ochenta estuvo marcada por la consolidación del nuevo sistema, la búsqueda y construcción de identidades colectivas, la apertura al exterior y las ansias de modernidad... La consolidación del Estado de las Autonomías puso en marcha la recuperación de las señas de identidad y se dotaron de instituciones culturales propias, universidades, museos, auditorios, televisiones...

En toda esta evolución social, económica y política nos interesan cuatro elementos fundamentales:

- a) Los avances en desarrollo económico, porque el colectivo de mujeres que estudiamos se va a emplear por cuenta ajena en empresas privadas del sector hostelero fundamentalmente.
- b) El desarrollo social, porque va a influir significativamente en la evolución de los públicos potenciales y reales del flamenco, condicionando el tipo de propuestas escénicas que proliferarán así como en su consideración social.
- c) Los avances en la mentalidad, porque la modernización que traerá el desarrollo, especialmente por la influencia del turismo y la emigración así como los medios de comunicación –radio, cine, televisión y prensa– tendrá su reflejo en la percepción social de su oficio.
- d) Por último, ya a partir de la Transición, los inicios del movimiento feminista y en pro de la igualdad de derechos de las mujeres, tendrán también consecuencias en la evolución de las trayectorias profesionales que abordamos.

3.2. El desarrollo turístico español y el flamenco.

España había atraído desde los siglos XVIII y XIX la atención de viajeros románticos y personas de las clases altas de la sociedad europea. Los románticos se fijaron en el exotismo del país, un país atrasado en relación con Europa y con un pasado orientalizante cuyas huellas fueron sus principales atractivos, junto con su componente gitano, el fenómeno del bandolerismo, la tauromaquia, etc. Como bien ha reflejado Enrique Baltanás en *La materia de Andalucía* (2003), dando lugar a una literatura que sirvió para retroalimentar el fenómeno:

“La Andalucía que una y otra vez se nos pone ante los ojos es tierra de frontera. Una tierra mestiza que ocupan y recorren moros y cristianos, gitanos y judíos. Yhavé y Alah, Cristo y Undibé. (...) El tiempo y el espacio de esta Andalucía imaginada e imaginaria son exóticos porque hay determinados personajes que reaparecen, de un siglo a otro, incluso de un milenio a otro” (Baltanás, 2003: 105).

Ya en el siglo XX, el Real Decreto de 8 de octubre de 1908 se erige como la primera ley impulsora del turismo. En 1911 se creó la Comisaría Regia para el Desarrollo del Turismo y en 1928, Primo de Rivera sustituyó este organismo por el Patronato Nacional de Turismo. En la década de 1910 al 20, las autoridades locales de Sevilla propiciaron la creación de “un estilo peculiar y clásico” en la rehabilitación del barrio de Santa Cruz de la capital. El barrio se hizo más sevillano que nunca, pudiéndose hablar de una reinención de la tradición, ya que con el nuevo estilo regionalista, sus fachadas parecían más típicas que los edificios existentes, pastiche que a la larga demostraría ser un gran éxito (Storm, 2013). Con el mismo estilo regionalista se construyó con vistas a la Exposición Iberoamericana de 1929, al ser designado Aníbal González como principal arquitecto (Plaza de España, Avda. de la Raza, Plaza de América, etc.). “(...) el nacionalismo cultural sirvió de escaparate para atraer al mayor número posible de visitantes.” Se estaba creando una imagen tradicional de su propia identidad colectiva (Storm, 2013).

Durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República, se intentó transmitir una imagen del país asociada a la modernización técnica y económica y el arte vanguardista. El gobierno republicano trató también de democratizar el turismo facilitando los viajes y estancias a las clases trabajadoras. Durante la Guerra Civil, el bando republicano prosiguió con esta idea e incluso trató de proteger el patrimonio artístico. El bando Nacional, por su parte, se mostraba partidario más del arte tradicionalista y organizó visitas guiadas por los campos de batalla (Correyero Ruiz, 2003; Holguin, 2005)⁷³.

Tras la Guerra, en 1939, Luis Antonio Bolín (periodista monárquico que colaboró con el bando nacional) fue nombrado Director General de Turismo en un momento en que éste casi no existía en España. Se mantuvieron las Rutas de Guerra, ahora como Rutas Nacionales, por su valor propagandístico, si bien “el gobierno no veía con buenos ojos la llegada incontrolada de viajeros extranjeros” (Storm, 2013). Se pusieron muchas trabas. Pero la administración turística seguía funcionando: El Servicio Nacional de Turismo se convirtió en Dirección General de Turismo

⁷³ “National Spain invites you: Battlefield tourism during the Spanish Civil War”, *American Historical Review*, 2005, 1399-1426. (Cit. Storm: 2013, 9).

(dependiente de la subsecretaría de prensa y propaganda del Ministerio del Interior). En esta primera etapa el régimen promovió asimismo el turismo interior propagandístico: excursiones organizadas por el Frente de Juventudes, la Sección Femenina y el SEU. En 1939, se pone en marcha la Obra Sindical de “Educación y Descanso” para el ocio de los obreros; también se mantiene el turismo católico, con el fomento de la peregrinación a Santiago de Compostela y la organización en 1952 del XXXV Congreso Eucarístico internacional (véase imagen 1) que atrajo a un millón de visitantes (Storm, 2013)⁷⁴. Carme Molinero (2005) se ha referido a la vacuidad y los límites de esa “política de consenso franquista activada para las clases trabajadoras incapaz de contrarrestar las desastrosas condiciones socioeconómicas de la población” (Zenobi, 2006: 326).

Nos interesa detenernos en este acontecimiento de Barcelona, porque consideramos significativo que un acto propagandístico de este tipo, atrajese el interés del empresario J.A. Pulpón, quien, según uno de nuestros informantes, llevó un cuadro flamenco a la ciudad coincidiendo con su celebración:

“Pero lo más importante de este gran amigo mío Antonio Pulpón, fue llevar flamenco al primer Congreso Eucarístico que se celebró en Barcelona en el año 53-54 (sic). Entonces tuvo la valentía de llevar un cuadro de Sevilla a una sala restaurante que se llamaba El Cortijo⁷⁵, que expresamente podría ser actualmente del abuelo del señor Gaspar⁷⁶, presidente que había sido del Barcelona (F.C.)”⁷⁷. (Joaquín Iglesias, road manager. Entrevista, 2011). (Figuras 3.1 y 3.2).

⁷⁴ Cit. Molinero, C. (2005). La captación de las masas: política social y propaganda en el régimen franquista.

⁷⁵ “Cuando terminada la Guerra Civil se fue completando la urbanización de la zona norte de la Diagonal desde Francesc Macià (entonces Calvo Sotelo) hasta Pedralbes, la vida nocturna barcelonesa de un cierto nivel social se fue desplazando desde el centro de la ciudad hacia esta zona, especialmente en verano, cuando muchos de los locales ofrecían actuaciones al aire libre en espacios ajardinados.

Tomando la acera montaña de la Diagonal en dirección a Esplugues desde Calvo Sotelo, cuando se acababan las casas aparecía el primero de estos locales: El Cortijo. Estaba situado en el número 612 de la Diagonal cerca de la esquina con la actual calle Beethoven. En ese espacio, El Cortijo ofrecía servicio de restaurante al aire libre y baile con música de orquesta para amenizar las calurosas noches veraniegas.

El Cortijo desapareció a principios de los años sesenta cuando se terminó de urbanizar la calle Mestre Nicolau y se levantaron los últimos edificios en esa zona. Aún hoy en uno de ellos, el de Diagonal 608, se puede ver un letrero con el nombre Edificio El Cortijo a la entrada de la finca.” Fuente: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/10/el-cortijo-1941-1961.html> [Acceso 21-08-2015] (El subrayado es nuestro).

⁷⁶ Podría ser el abuelo o el padre, según la siguiente cita tomada del diario ABC del 22/05/2002: “Joan Gaspart Bonet fue uno de los más importantes hoteleros de España. Su padre, José Gaspart Bulbena, fue en 1930 el creador de la cadena hotelera Husa, pero desde el primer momento su hijo Joan colaboró con él, de forma que se le considera cofundador del grupo, y quien lo convirtió en una gran empresa hotelera.

En el año 1952, con motivo del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, Joan Gaspart Bonet inauguró el hotel Avenida Palace, en la Gran Vía de Barcelona, una de sus obras más emblemáticas y destacado establecimiento hotelero en aquel momento.” Fuente: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-05-2002/abc/Ultima/muere-juan-gaspart-bonet-presidente-del-grupo-hotelero-husa-y-padre-del-presidente-del-barcelona_101178.html [Acceso 21-08-2015]

⁷⁷ Joaquín Iglesias Tenorio (Sevilla, 1927). Informante nº 014-B.

-¿Cómo fue que Pulpón se decidió a llevar flamenco al Congreso Eucarístico?

“Por la sencilla razón, eso no se sabe. Él ofrecía, se gastaba mucho dinero en teléfono, en conferencias, y ofrecía (flamenco) en Valencia en las Fallas, en la feria de Valencia e inclusive, cogió un contacto en Palma de Mallorca pero recomendado por un señor que era militar; había sido muy importante aquí en Sevilla y entonces dijo en Palma de Mallorca ¿Y como no traen flamenco? Es que flamenco aquí que vienen más turistas alemanas, -porque allí hacían un baile de estos... Y mandó también flamenco a Palma de Mallorca”(Joaquín Iglesias, road manager. Entrevista, 2011).

Nuestro informante no ofrece más detalles sobre aquella expedición, pero podemos suponer que no sería la primera ni la última vez que Pulpón llevase o enviase artistas a la Ciudad Condal. Nos llama la atención la similitud del nombre de este restaurante-complejo hostelero con espectáculo, con el nombre del tablao Cortijo El Guajiro, sala que se inauguraría poco después en Sevilla, del que daremos cuenta más adelante. Volviendo al Congreso lo que nos interesa constatar es la convivencia de la corriente propagandística falangista que pesó en esta convocatoria, con otra corriente, la de la empresa privada hostelera, que estaba ya claramente interesada en promover el turismo, tanto nacional como internacional. Será esta última la que adquirirá protagonismo a partir del año 45, con el giro que toma la política franquista a partir de los resultados de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, Justin Crumbaugh (2007) ha destacado la capacidad del régimen para conjugar su interés por el desarrollo económico con el mantenimiento de un sistema social basado en los valores tradicionalistas, de modo, que ambas corrientes se daban la mano desde el principio, como hemos observado.



Figura 3.1. Fotografía del Congreso Eucarístico de Barcelona. 1952. Fuente: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/10/el-cortijo-1941-1961.html> [Acceso 21-08-2015].



Figura 3.2. Cartel publicitario del Restaurante El Cortijo en Barcelona, 1948. Fuente: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/10/el-cortijo-1941-1961.html> [Acceso 21-08-2015].

Durante la década de los cuarenta, el aislamiento internacional de España y la ruina económica de Europa tras la contienda mundial no favorecían la llegada de turistas. Con el surgimiento de la Guerra Fría, Franco aprovechó la situación para postularse como satélite de los norteamericanos y desde los años cincuenta la situación comienza a cambiar. En 1953 en España se registran 909.000 visitantes y en 1958, la cifra superó los dos millones. De ellos, la mitad eran franceses, seguidos de británicos y alemanes en menor medida (6,4%). “Se sospechaba de ellos, aunque sólo parecían interesarse en el jamón, el vino, el flamenco, los monumentos y las procesiones” (Cardona y Losada, 2009: 25). Tras la firma del Acuerdo de Ayuda Mutua, se establecieron vuelos entre Madrid y Nueva York y algunas de las grandes cadenas hoteleras abren establecimientos en España. Unos 300.000 turistas norteamericanos llegaban anualmente a Madrid y Barcelona. En 1960 dejaron más de 133 millones de dólares, lo que suponía el 45,1% de los ingresos por turismo. El franquismo va a ser capaz de conjugar, con su pragmatismo, el consumismo capitalista con los valores del más rancio tradicionalismo, reconfigurando la identidad nacional a través de la cultura de masas del desarrollismo (del Rey Reguillo, 2007: 24).

En Julio de 1951 se había creado el Ministerio de Información y Turismo aunque se puso al frente del mismo a Gabriel Arias Salgado, “más dotado para la censura que para entender por qué llegaban a España tantos miles de extranjeros, con no se sabe qué malas costumbres” (Cardona y Losada, 2009: 27).

La debilidad de la peseta (frente a las monedas europeas), el clima, el tipismo y los buenos precios favorecieron el fenómeno, unido a la generalización de las vacaciones pagadas y otros fundamentos del estado del bienestar al que acceden los países del norte de Europa y EEUU. En contra estaba la carencia de infraestructuras, esto es, comunicaciones adecuadas y hoteles modernos, entre otros. El nuevo ministerio abrió oficinas en el extranjero y desarrolló una propaganda basada en los tópicos más atractivos del país.

“Después de 1945 no convenía poner demasiado énfasis en los aspectos más abiertamente fascistas o imperialistas, y el folclore, los trajes, bailes y canciones tradicionales ofrecían un campo neutro y despolitizado ideal (Figura 4.3). Además, los tópicos también interesaban a la gran mayoría de los turistas y los poderes públicos eran conscientes de ello. Un concurso de ideas, organizado por el nuevo Ministerio de Información y Turismo en 1953, dejó claro que la mayor baza de España era su tipismo. (...) españoladas: toros, baile, flamenco, cante, gitanos... Sevilla, Córdoba, Granada... Hemos de resignarnos turísticamente a ser un país de pandereta. Por consiguiente, en 1957, el ministerio lanzó una campaña publicitaria bajo el lema Spain is different, asociando al país con el exotismo. El folclore, los toros, el flamenco y la imagen tónica de Andalucía representaron más que nunca a España en los folletos y carteles que se distribuyeron en el exterior” (Storm, 2013: 10).



Figura 3.3. Cartel propaganda turística 1948.
Josep Morell. Fuente: esflamenco.com [Acceso 15-04-2009]

Sin embargo, mientras crecía el turismo, la realidad del país, que contaba ya con 30 millones de habitantes era lamentable: carencia de viviendas, escuelas y hospitales; una media de un vehículo

por cada 85 habitantes; la mujer continúa atada al hogar, con tan sólo un 9% de ellas en el mundo laboral y elevados niveles de inflación.

En este contexto, el turismo trajo noticias de un modo de vida optimista, libre, diferente. Trajo también cambios sociales muy importantes, pues mientras el régimen se empeñaba en cerrar prostíbulos, prohibir tomar el sol fuera de lugares acotados y otras medidas similares, se abren los primeros supermercados en las ciudades. Los españoles comienzan a ansiar objetos de consumo, especialmente el automóvil. Esto se sació en parte con la llegada del Biscúter Voisin, de origen francés y en 1959 se matriculan 1.251.664 automóviles, la mayoría en Madrid y Barcelona. El fenómeno turístico fue creciendo y, en 1958, visitan nuestro país 2,9 millones de extranjeros. Al año siguiente, lo harán 4 millones, una vez suprimidos los visados de entrada para los europeos (Cardona y Losada, 2009: 34-36). Para que el Plan de Estabilización tuviera éxito eran necesarias divisas, de manera que el gobierno decide apoyar el turismo, con enormes resultados. A finales de 1959 la balanza de pagos tuvo un superávit de más de 100 millones de dólares. El turismo se convertiría en un sector económico crucial durante los años sesenta con el surgimiento del turismo de masas. Las cifras lo dicen todo: *“Se pasó de 4 millones de turistas en 1959 a 34 millones en 1973”* (Storm, 2013: 11). Esto tuvo efectos no sólo en los balances económicos sino también en la aceptación del régimen: *“De alguna manera, por su mera presencia en el territorio español y su indiferencia hacia la situación política interior, los turistas contribuyeron, ciertamente, a justificar la existencia y continuidad de la dictadura franquista”* (Sánchez, 2004).

Porque el turismo provoca un mejor abastecimiento del país y todo tipo de mejoras. La costa del Sol se desarrolla a un ritmo desorbitado –en 1959 abre sus puertas el hotel Pez España de Torremolinos–, las costas catalanas y las Islas serán otros grandes centros del turismo. En el interior, destacan Madrid y Sevilla como centros turísticos. La necesidad de atender a la demanda desarrolla rápidamente el negocio. Negocio para los empresarios hoteleros, para salas y bares-restaurantes que ofrecen espectáculos dirigidos al turismo, entre ellos, los tablaos. Pero negocio también para los agentes y los artistas que van a acudir a la demanda. Esta actividad sirvió para que el empresariado español se modernizara, adquiriese nuevos métodos de trabajo, desarrollase actividades de publicidad y marketing para sus negocios; sirvió para que se formasen también los trabajadores y técnicos medios –que acudirán a centros extranjeros para mejorar esta formación– y se acostumbrasen todos a colaborar con sus vecinos europeos. Y, desde luego, *“también llega un turismo minoritario de famosos, que la prensa y el NO-DO se encargan de magnificar”* (Cardona y

Losada, 2009: 52). Y que serán visitantes de honor en estas salas y tablaos a que nos referimos (Figuras 3.4- 3.6).



Figura 3.4. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto con los Duques de Windsor⁷⁸. Años sesenta. Cortesía de la artista (Informante 009-A).

⁷⁸ Las fotografías contenidas en este trabajo son de carácter personal y por lo tanto está prohibida su reproducción.



Figura 3.5. Fotografía de la bailaora Mari Campano (informante 013-A) con el actor Omar Sharif. Año 65. Cortesía de la artista.



Figura 3.6. Fotografía del actor Tyrone Power en el tablao el Corral de la Morería, Madrid, años 50. Cortesía de la bailaora y recitadora Carmen Casarrubios (de negro, junto al actor). (Informante 005-B).

Sin embargo, se configuraba una realidad de país llena de contradicciones internas: la España que recibe a las turistas sigue obsesionada con el pecado, el control sexual y la censura. El mejor antídoto contra la corrupción de costumbres será el matrimonio tradicional, en el que la esposa está sometida al marido y no debe trabajar fuera de casa más que por pura necesidad (Cardona y Losada, 2009: 61). “*Pero en 1959, ya nadie pone coto a los extranjeros porque el gobierno necesita angustiosamente los ingresos por turismo*” (Bayón, 1999: 62). Y esta nueva realidad tendrá efectos en las costumbres, la migración y el consumo:

*“De la mano del turismo nacen extrañas costumbres y las tiendas venden muñecas vestidas de gitana, banderillas, carteles de toros, castañuelas y todo un arsenal de la España Cañí. Se construyen plazas de toros destinadas a los extranjeros. Se abren bares, restaurantes, salas de fiesta y tablaos flamencos. La costa se llena de hoteles y edificios de apartamentos. (...) Muchos españoles abandonan el campo para trabajar en los nuevos oficios del turismo: camareros, cocineros, albañiles, fontaneros; una legión de mujeres se gana la vida limpiando y haciendo camas de hotel. (...) Aficionados al flamenco o simples parados adquirieron la condición de desmañados guitarristas, bailaores o cantaores. Todo vale, porque los turistas se conforman con poco”*⁷⁹ (Cardona y Losada, 2009: 64).

Se utilizará la imagen de la bailaora como reclamo y seña de una España típica (figura 3), símbolo del Sur, y ejemplo del slogan ‘Spain is Different’ reelaboración tardía del ‘Spain is Beautiful’ ideado por Luis Antonio Bolín en 1940. Algo debía estar cambiando cuando un régimen militar recurría a las bailaoras como reclamo turístico. Recordemos que el general Franco se hacía llamar así y vestía uniforme militar en todas sus apariciones públicas⁸⁰.

Como ha señalado Estrella Casero, la actuación de los grupos de Coros y Danzas españoles en 1953 en Estados Unidos fue motivo de protestas según recoge el diario *San Francisco Chronicle*, por tratarse de un grupo de ideología fascista (Casero, 2000: 52). Varios autores han destacado como el Régimen quería promover la unidad nacional a través del folclore, y en ese sentido la danza y la música fueron utilizadas como arma ideológica (Martínez del Fresno, 1999; Casero, 2000; Gómez Rodríguez, 2001; Berlanga, 2001). Los grupos de Coros y Danzas estaban vinculados con la Sección Femenina de Falange: “*una orden de 1939 establece que ‘después de tamizado por una*

⁷⁹ Antonio Burgos se refirió a “los jornaleros de la industria nacional del flamenco”, en un artículo publicado en la Revista Triunfo, Año XXVII, nº 506. 10 junio 1972, p. 23-25. <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/57206> [Acceso: 23-06-2009 y 10-09-2015].

⁸⁰ Yuval-Davis y Floya Anthias (1993) han mostrado el paralelismo entre “madre-patria” y las imágenes viriles/militares frente a las elegidas dentro de la feminidad. En el caso español, la mujer flamenca era sinónimo de libertad, por su expresión de sentimientos y sensualidad. En el caso de la dictadura, refleja el deseo de mostrar una imagen amable del país.

orientación netamente artística' el baile folclórico de todas las regiones sea cultivado y perpetuado por la juventud" (Del Fresno, 1999: 351-352). Según la autora, "*subyacía la convicción de que el baile español podía ser un excelente instrumento al servicio del régimen, tanto en el interior de España como de puertas afuera*⁸¹" (Ibíd.: 352).

De este modo, con una serie de expediciones exteriores de estos grupos folclóricos, el régimen trataba de vencer la animadversión que suscitaba a nivel internacional, cumpliendo las músicas y danzas una función de propaganda política (Ibíd.: 353).

La relación de Coros y Danzas con el desarrollo de la danza española y el flamenco en el período franquista se ha eludido tradicionalmente en los estudios sobre flamenco. Habitualmente se ha destacado la labor de los ballets que se hallaban en el extranjero (Europa y América), donde las condiciones socioeconómicas más favorables permitieron a los artistas españoles continuar sus carreras. En nuestro trabajo de campo hemos descubierto influencias que abordamos en los próximos capítulos.

En líneas generales resulta lógico pensar que la revalorización de "lo regional", lo español y "lo auténtico" que pretendían representar Coros y Danzas, fomentó la práctica de un repertorio de danza española (regional y clásica) por parte de nuestras bailaoras, característico de las flamencas de la época, aunque esta tradición tenga raíces en períodos anteriores⁸². El respaldo institucional a la labor de Coros y Danzas, promovió el interés del público por la danza regional española. De este modo, una parte importante del repertorio y la indumentaria "de escenario" de nuestras bailaoras en los primeros años de su profesionalización, será muy similar al que recuperan en su labor los grupos de Coros y Danzas.

Ahora bien, llega un momento, –coincidiendo con el movimiento neo-jondista–, en que el flamenco se impone sobre el clásico español, y las bailaoras se "especializan": estos números desaparecen del repertorio y sólo en la enseñanza, continuarán cultivando el resto de escuelas de la

⁸¹ Según Martínez del Fresno, se realiza una primera expedición a Argentina en 1948; para continuar al año siguiente por varios países Iberoamericanos.

⁸² El periodista e investigador Juan Verjillos ha señalado que "en los años veinte los flamencos y flamencas bailaban la jota y el bolero" en "30 años de Danza y Tronío" Diario de Sevilla 30-03-2014. [Acceso: 05-10-2015]: <http://www.diariodesevilla.es/article/mapademusicas/1740913/anos/danza/y/tronio.html>

danza española⁸³. Es el proceso en el que dejan de denominarse bailarinas (en prensa, por ejemplo), para llamarse bailaoras. Coincide con la desaparición de la orquesta de los espacios en que actuaban, con la disminución del número de parejas de baile; y la ampliación del repertorio de estilos flamencos que ejecutan y el surgimiento de nuevos espacios destinados exclusivamente al flamenco, los tablaos.

Este proceso de decantación por el baile flamenco se ejemplifica en el caso de Antonio Gades, quien, a pesar de ser un excelente bailarín, formado en el ballet español de Pilar López⁸⁴, en París y Milán, elige el camino flamenco una vez que inicia su carrera independiente. Así lo relata la bailaora Cristina Hoyos, quien fuera su pareja artística durante veinte años:

“él pensó que el clásico español no le iba a dar lo que le iba a dar el flamenco. Por eso hizo el grupo y empezó en el tablao en Barcelona en Los Tarantos y en Corral de la Morería en Madrid. Y ya de ahí hizo un grupo pequeño y ahí dio el salto, lógicamente. Por eso te digo que toda la capacidad que tenía de decir: no, mi camino es este, que creo que es el que se está abriendo: el flamenco. Y bueno, tuvo esa capacidad de...” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

En este cambio de rumbo, los nuevos intereses de la política exterior española a partir de los pactos con Estados Unidos, van a jugar a favor del flamenco como género. En la etapa de superación del aislamiento internacional, las flamencas fueron un recurso “renovado” para servir de imagen de país, al no estar vinculados con la organización fascista. A ello se añade el proceso de construcción artificiosa de una identidad española con las características de las diversas regiones a la que ya hemos aludido, y en la que Andalucía procuraría muchos rasgos culturales. Sus intérpretes, los flamencos, eran neutros políticamente, como la gran mayoría de la nueva clase media que se estaba conformando gracias a las mejoras en la situación socioeconómica.

⁸³ Verjillos ha cuestionado esta tradicional división de las escuelas de danza española establecida por Mariemma: “Es Mariemma la que proporciona el perfil actual al género, gracias también a su labor como pedagoga. En este sentido, inventó la distinción entre bailes flamencos, boleros y regionales. Una distinción insuficiente, y hasta falsa que, no obstante su validez pedagógica, hay que abandonar a efectos prácticos. En la música y la danza española, y tal vez en las demás, la distinción entre lo popular y lo estilizado es tan inoperante como moralista. Se basa más en prejuicios de clase que en la realidad histórica. El pueblo se alimentó de lo que veía sobre la escena y viceversa. Como hoy mismo”, en “30 años de Danza y Tronío” Diario de Sevilla 30-03-2014. [Acceso: 05-10-2015]: <http://www.diariodesevilla.es/articulo/mapademusicas/1740913/anos/danza/y/tronio.html>

⁸⁴ Gades no será el único bailarín-bailaor que abandone la Compañía de Pilar López para trabajar en los tablaos (el Corral de la Morería) en 1961 antes de formar su propio elenco. Mario Maya recuerda que tuvo que hacerlo en 1959 porque el Ballet de la maestra trabajaba poco, ensayaba mucho, y él necesitaba trabajar: “Me fui porque Pilar se quedaba muy “parada”, trabajaba poco porque era muy medrosa –no viajaba en avión–, y no había tantos conciertos como ahora, ni eran subvencionados. Se trabajaba poco y lo pasábamos muy mal, nos pasábamos la mayoría del tiempo en el estudio, ensayando.” (Entrevista con Velázquez-Gaztelu, La Caña, 4, p. 60-62. Cit. Navarro, J.L., 2004: 53).

En este contexto, el carácter profesional de las bailaoras y su neutralidad política les facilitó “abrirse camino” en el mercado del espectáculo. Las intérpretes de Coros y Danzas no eran profesionales y representaban danzas colectivas, “del pueblo”. Nuestras bailaoras tendrán ocasión de especializarse, desarrollar un concepto más estilizado de estas danzas, y al mismo tiempo su procedencia sevillana las acreditaba como flamencas. No despertaban quejas ni suspicacias en Estados Unidos. Muy al contrario, nuestras bailaoras trabajaron desde muy pronto en las bases americanas establecidas en nuestro país: ya en 1962, un cuadro flamenco amenizó las fiestas que conmemoraban el quinto aniversario del establecimiento de la Base Naval de Rota (docs. 001. y 002 sec. hemeroteca Anexos); en 1968 hubo una expedición de artistas flamencos a la Base Norteamericana en Guantánamo (doc. 003 sec. hemeroteca Anexos), y no fue la primera, según se deduce del siguiente documento (3.01.) que muestra la presencia de flamencos en la citada Base en tres ocasiones entre 1967 y 1969.



Documento 3.01. Carta del Almirante de la Marina Estadounidense J.B. Hildreth (Base de Guantánamo) al representante Pulpón en septiembre de 1969.

Diversos autores (Pohren, 1970 y 1995; Torres Cortés, 1992; Sody de Rivas, 1992; Téllez, 1994; González Caballos, 2002; Rioja, 2003) han destacado el interés de ciudadanos americanos de la base militar de Morón de la Frontera por el flamenco en relación con el estudio de la guitarra. No

conocemos publicaciones que hagan referencia específica al trabajo de bailaoras en las bases. No obstante, durante el trabajo de campo, el tema surgió inesperadamente y se repitió en muchos relatos. Interpretamos esta ausencia del tema en los estudios en relación con los modelos estéticos del Mairénismo, que divulga un concepto del flamenco “purista” en el que el trabajo de las bailaoras sería considerado un producto “adulterado” enfocado al turismo. Lo consideramos relevante para nuestro análisis, dada la multitud de referencias que arrojan las fuentes orales, los documentos escritos y grabaciones discográficas a que hemos accedido en el transcurso de esta de la investigación (tal como veremos en el capítulo sexto).

Volviendo a la importancia del flamenco y del trabajo desarrollado por las bailaoras en relación con la creación de una imagen de España a nivel turístico, es un asunto poco estudiado y en torno al cual persisten tópicos y visiones distorsionadas. Las fuentes consultadas, –artículos tanto de expertos en turismo como origen de una imagen de país, como de estudiosos del flamenco–, convergen en la idea de la banalidad de los espectáculos que se ofertaban: entre los primeros, Storm llega a comparar el espectáculo de flamenco con un paseo en burro, al afirmar –recogiendo las ideas de Pack (2009) y Moreno Garrido (2007)⁸⁵ –, que:

“El único punto de encuentro entre el nuevo turismo de masas y el franquismo era el folclore, aunque ahora ya no era el plato principal, sino un pasatiempo más –en forma de una excursión a un pueblo típico, un paseo en burro o un espectáculo de flamenco en un bar– de unas vacaciones de la costa” (Storm, 2013).

Ester Sánchez, por su parte, insiste en cómo la imagen turística de España en los años sesenta estaba cargada de estereotipos, y en cómo contribuyeron las campañas de propaganda franquista a consolidar los tópicos que sobre España figuraban ya en el imaginario europeo:

“Por parte española, se produjo en estos años una paradójica mezcla de modernidad y tradición a la hora de proyectar la imagen del país más allá de sus fronteras: por un lado se insistía en su desarrollo económico y su vocación europea e internacional; por otro, se explotaba su atraso, su arcaísmo y su folclore popular, por ser éstos los elementos que mejor definían la propagada diferencia española. (...) Esta imagen de la

⁸⁵ Pellejero, C.: recoge estas ideas en su reseña del libro de Garrido, A. *Historia del turismo en España*. Fuente: <http://www.raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/viewFile/82461/165376> [Acceso: 22-08-2015]

*España atrasada y andaluza*⁸⁶ fue también explotada por los promotores turísticos extranjeros” (Sánchez Sánchez, 2004: 10).

Consideremos dos ideas interesantes de esta visión: por un lado, se pretende incidir en que esta imagen de España fue producto de un régimen ilegítimo, es decir, fue el franquismo el responsable; por otro, se acepta que los promotores turísticos extranjeros también la explotaron, y da algunos ejemplos. Sin embargo, para incidir más en la primera idea, Sánchez cita al hispanista francés Hervé Poutet quien insiste en cómo esos tópicos que acrecentaban el atractivo turístico español casaban a la perfección con los valores defendidos por el régimen en torno a historia, tradición y religión (Poutet, 1995).

Comprendemos que en la época y con posterioridad, sobre todo entre los grupos más progresistas y desde luego entre los antifranquistas, se produjera un rechazo hacia una imagen de “España y los españoles” con la que una inmensa mayoría no podía, y no quería ser identificado. El insigne antropólogo Julio Caro Baroja se refirió al hecho de que “más allá de los tópicos, Andalucía es la tierra de toda la Península Ibérica, que más ha atraído y aún atrae a los extranjeros, *la única capaz de imponer su folklore a los demás*” (Caro Baroja, 1990: 241). Y ya nos hemos referido a la conformación de toda un ciclo literario en torno a Andalucía y su exotismo, símbolo del paraíso perdido, del Sur, etc. en las letras de los siglos XIX y XX (Baltanás, 2003).

Otros autores, como Isidoro Moreno Navarro (1996) y Cristina Cruces se han referido a esta fagocitación sufrida por el flamenco como otros componentes centrales de la cultura andaluza,

“Con lo cual se conseguían dos objetivos: vestir al maniquí artificial de esta presunta cultura española genérica, negadora del carácter pluricultural, pluriétnico y plurinacional de España como Estado, y descargar al flamenco mismo de su carácter étnico, andaluz, y de su carácter de clase, fundamentalmente popular, para convertirlo en un producto light y degradado, de consumo fácil (...) el nacional-flamenquismo supuso el

⁸⁶ Esto se puede relacionar con el antiflamenguismo, definido como “la actitud contraria de una gran parte de la sociedad española frente a la práctica y degustación del arte flamenco; actitud que tuvo una gran implantación durante el siglo XIX y primera mitad del XX, por considerar al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes, algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir; esta actitud, contó con el importante respaldo de destacados intelectuales y escritores, algunos de ellos primeras figuras de la llamada generación del 98, que combatieron el flamenco con gran énfasis”.

Fuente: <http://www.ciudadadeladanza.com/bibliodanza/espanol-y-flamenco/el-nuevo-flamenco-el-antifl.html> Acceso [23-08-2015]

punto más alto y descarado, aunque no el último, en este proceso; hasta el punto de que españolada llegó a ser equivalente de andaluzada” (Cruces Roldán, 1996: 28)⁸⁷.

Siguiendo con la evolución del sector turístico, en 1962 se inicia una nueva fase al ser nombrado Manuel Fraga ministro de Información y Turismo, quien trató de modernizar la imagen de España como destino turístico subrayando la diversidad regional de las costumbres populares, las fiestas y la gastronomía españolas; en 1964 se organizó por una parte la celebración de los 25 años de paz y por otra, la Feria Mundial de Nueva York, en la que actuaron algunas de nuestras informantes: Matilde Coral, Cristina Hoyos y Mari Campano, entre otras. El flamenco que se mostraba en estos eventos era de indudable calidad.

“no solamente presentó al país con adelantos técnicos y folclore, sino también con una muestra sensacional de obras de arte, que incluía hasta cuadros de Miró y Picasso. (...) la publicidad de las agencias de viajes comerciales –que cuantitativamente era mucho más importante que la del Ministerio de Información y Turismo– seguía utilizando los tópicos nacionales como los toros y el flamenco. (...) el folclore se había convertido en un mero instrumento de marketing⁸⁸” (Storm, 2013: 11-12).

El hecho de que los propios operadores turísticos internacionales usaran imágenes del flamenco para su publicidad, nos da una idea de la importancia que tuvo como atractivo del país, antecedente de la que hoy –mutatis mutando– sigue teniendo. Algunas de las bailaoras del estudio llegaron a participar en estas campañas publicitarias como Merche Esmeralda, quien prestó su imagen para la compañía aérea British Airways, y Teresa Luna, quien hizo lo propio para la empresa de viajes Pullmantur de 1977 (figura 4.7). En este ejemplo la imagen de la bailaora, que aparece con el traje de flamenca en una fotografía tomada en la Feria de Abril de Sevilla sobre fondo de paisaje costero, la palabra España queda asociada a la imagen de la flamenca.

⁸⁷ No entramos aquí en cuestiones de etnicidad o en el debate sobre si el flamenco es un arte popular o más bien popularizado. Sobre esta cuestión ver Moreno Navarro, I.: “El flamenco en la cultura andaluza” en Cruces Roldán, C. (ed.) *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco, 1996: 15-36.

⁸⁸ Lo mismo podría afirmarse de lo que sucede actualmente en la capital de Austria con la música clásica; la organización de *tours* y espectáculos dirigidos específicamente al turismo suele producir cierta distorsión del propio arte en sí, al realizarse una producción “en masa” con fines comerciales. Esto no pone en riesgo al arte, en nuestra opinión, más bien proporciona la oportunidad a más personas de dedicarse a la música, con la ventaja que supone en cuanto a formación de una masa de profesionales de entre los cuales pueden surgir las figuras.

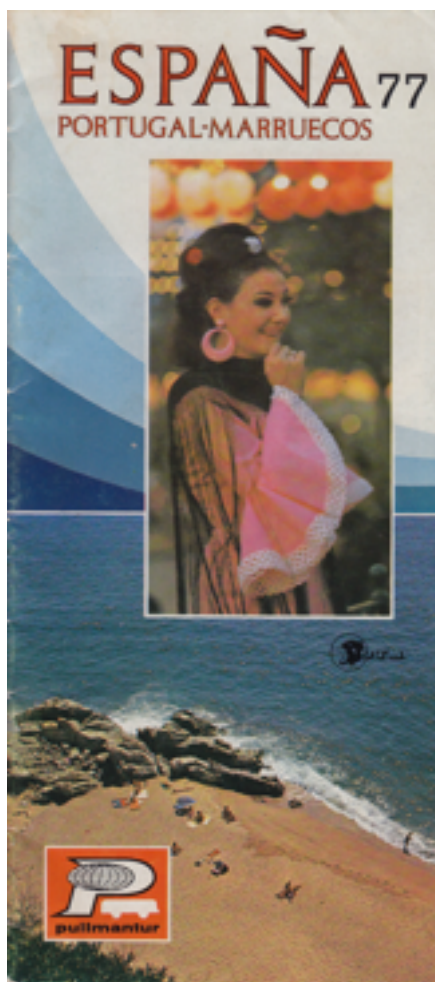


Figura 3.7. Folleto turístico empresa Pullmantur.
La flamenca es Teresa Luna (informante nº 004- A).
Fuente: cortesía de la artista.

Por todo lo expuesto, no se debe minusvalorar la contribución del flamenco –y del trabajo de muchas mujeres– al hecho de que en 1964 España fuera ya el primer destino turístico mundial. A ello contribuyó en gran medida la imagen estereotipada que de “lo andaluz” proyectaba parte de la cinematografía del período franquista. Estos estereotipos pesaron sobre las flamencas y condicionaron a toda la generación⁸⁹, en relación con las representaciones sociales sobre los géneros así como por las imágenes que se vertieron sobre las “folclóricas”. Término definido por la

⁸⁹ Para un desarrollo de estos estereotipos en la cinematografía ver Labanyi, J. (2004). Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. *Documento de trabajo*, 02.; Muñoz, M. J. R., & Alarcón, I. S. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (Vol. 3). Centro de Estudios Andaluces; Saborido, E. J. G. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica* (Vol. 7). Centro de Estudios Andaluces; y Rodríguez, A. C. (2011). La imagen de la folclórica como máscara de la feminidad española en el cine, desde el nacimiento del séptimo arte hasta los años cincuenta. In *Máscaras femeninas: (ficción, simulación y espectáculo)* (pp. 371-394).

RAE en su acepción 2 como, “dicho de costumbres, canciones, bailes y de sus intérpretes: de carácter tradicional y popular;” y 3, “persona que se dedica al cante flamenco o aflamencado. Usado también en sentido despectivo.”

Por su parte, el flamenco como género artístico se vio también afectado por este éxito comercial: cualquier empresario se consideraba capacitado para programar flamenco en sus salas y hubo propuestas muy dispares en cuanto a calidad y enfoque (figura 3.8). Así, al cuestionarse por parte de crítica e investigadores ciertas fórmulas de dudoso gusto que se darían con la explosión turística y los montajes denominados “de tablao” o “para el guiri”, ya a finales de los sesenta y en los setenta, se pone en cuestión a todo el colectivo de profesionales, en especial a las mujeres que formaban parte de la masa asalariada del flamenco. Este cuestionamiento se hace palpable en el discurso de algunas informantes en el elogio que hacen del flamenco teatral de A. Gades:

“él tuvo la cabeza muy encima de los hombros y dijo: ¿a mí que es lo que me va a dar, qué me va a producir? Pues el flamenco. Y entonces tiró más al flamenco. Un flamenco muy estilizado, un flamenco muy teatral y unas coreografías muy sobrias, porque él lo que no quería era que lo compararan con un flamenco de estos, ya sabes, flamenco de turistas, hablando así: flamenco con las camisas de lunares y estas cosas.”

(Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

En este sentido el documento que incluimos como figura 3.8 ejemplifica el fenómeno aludido: es el folleto publicitario de un espacio destinado al turismo en la localidad costera de Benidorm, en el que se anuncia: “*Rancho California/ Gran tablao flamenco/ espectáculo folklórico/ Fiesta gitana/ Flamenco/ Guitarras-canciones/ danzas regionales/ En un verdadero campamento gitano, con sus carros, sus danzas y sus fogatas*”. Es claro ejemplo del deseo de los empresarios de atender la demanda de “exotismo” de la que hablábamos. De este modo, se cumple la máxima de que la vida imita al arte, o en palabras de Baltanás: “(...) *el poder de la ficción es grande, verdaderamente inmenso. Para bien y para mal (...) La realidad, como se sabe, acaba siempre por imitar al arte*” (Baltanás, 2003: 295). Esta recreación es llamativa, pues como sabemos, los gitanos de la Baja Andalucía, aquellos que están en el origen del surgimiento del flamenco, eran gitanos asentados e integrados con la población no gitana en mayor o menor grado, cuanto más en los años setenta. Otra cuestión paralela es el sustrato étnico de los artistas que actuaban en estos espectáculos, sobre la que Burgos (1972) afirmaba: “*muy pocos de los jornaleros del flamenco son gitanos; todo lo más un veinte por ciento*”.

En cuanto a la imagen proyectada de la que hablamos, en la década que va de 1964 a 1974 se produjo tal crecimiento económico –gracias a los ingresos por turismo, entre otros– que el país experimentó una transformación profunda a nivel sociológico, generándose importantes contradicciones por la persistencia de la dictadura. Con los años setenta y el tardofranquismo, llegaría el fenómeno del destape en el cine y su contrapartida del mito del macho celtibérico –“landismo⁹⁰”– y la cuestión de las suecas⁹¹; ya en los ochenta, la descentralización administrativa que fomentaría una recuperación de los símbolos de identidad cultural y el desarrollo de instituciones propias (auditorios, teatros, televisiones autonómicas...) traerían una avance en el tratamiento del flamenco en los medios de comunicación, aún perfectible en el momento en que escribimos.



⁹⁰ En torno a las representaciones sociales en el cine popular del tardofranquismo (1969-1975), ver Huerta Floriano, M. A.; Pérez Morán, E. (2015). "Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista". *Arbor*, 191 (773): a243. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3013>.

⁹¹ Para un desarrollo de este tema del turismo y la imagen de país en relación con la política franquista ver Correyero Ruíz, B. (2003). La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional. *Historia y comunicación social*, (8), 47-61. Storm, H. J. (2013). Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional. Y Crumbaugh, J. (2007). El turismo como arte de gobernar: Los "felices sesenta" del franquismo. In *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción* (pp. 145-175). Tirant lo Blanch.

Figura 3.8: Folleto publicitario de complejo turístico con flamenco en Benidorm (Alicante), Años 70.
Fuente: cortesía de la bailaora Carmen Ledesma (Informante nº 008-A).

La periodista Silvia Calado también se ha referido a esta cuestión del flamenco y el marketing en *El Negocio del Flamenco*:

“La aerolínea nacional Iberia no escatimaba en el folclórico reclamo para promocionarse por aquel entonces en el extranjero (años 60). Uno de sus anuncios se presentaba así: Andalucía. Spain y una flamenca con vestido verde de lunares blancos que emergía de un ramo de claveles mientras un avión de las Air lines of Spain surcaba los cielos. Otro de ellos: Seville Easter Fair. Spring’s gayest fiesta in Andalucía y su amazona a caballo, sus flamenquitas con volantes, lunares, castañuelas, sus casetas allá al fondo... Era lo typical lo que realmente hacía al destino different” (Calado, 2007: 119).

De hecho, el mismo flamenco se adaptó a esta imagen, y en producciones publicitarias que hoy consideramos *kitsch*, participan genuinos artistas (figuras 3.9 y 3.10) como Manuel Soler (bailor), Chiquetete (cantaor), Amparo Cazalla (bailaora), La Tani (bailaora) y Rocío Vargas (bailaora)⁹².



Figura 3.9. Fotografía publicitaria del “grupo folklórico Castillo Santa Bárbara (Alicante)”. 5 componentes. Foto: Girona. 1970. Fuente: cortesía del informante Antonio Rodríguez Bravo, nº 015-B.

⁹² Algunos de estos intérpretes estaban emparentados entre sí: Manuel Soler y La Tani, estaban casados, al igual que Chiquetete y Amparo Cazalla. Por otro lado, Rocío Vargas es tía materna de Amparo Cazalla.



Figura 3.10. Fotografía publicitaria del “grupo folklórico Castillo Santa Bárbara⁹³ (Alicante)”. 9 componentes. Foto: Girona. 1970. Fuente: cortesía del agente artístico Antonio Rodríguez Bravo, informante nº 015-B.

Resulta paradójico el caso de estas fotos publicitarias (figuras 3.9 y 3.10), ya que el supuesto “grupo folklórico de Alicante” está compuesto en su totalidad por artistas sevillanos. Las fotografías se realizaron por iniciativa del empresario promotor del espectáculo, pero ellos y ellas se prestaban a hacerlo sin reticencias. No existía “personalismo” en el arte (salvo excepciones), se consideraban trabajadores y estaban al servicio del empleador y su negocio. Sin embargo, el escritor Antonio Burgos, en el artículo ya citado, se refiere al flamenco como una industria nacional subsidiaria de la del turismo. En él reflejó las tensiones surgidas entre los flamencos y algunos propietarios de establecimientos de la costa que los empleaban, quienes trataban de orientar el tono y contenido de los espectáculos, de los cuadros, en el sentido de ofrecer únicamente un flamenco más light, descafeinado y distorsionado, al margen de sus posibilidades expresivas y artísticas. Nuestras informantes han manifestado su disconformidad con algunos de sus empleadores, quejas que analizaremos en el capítulo séptimo.

Por su parte, Luis Clemente se ha referido a esta estética en *Kitsch y flamenco*: “La imagen del flamenco debe mucho, en primer lugar, al baile, que también en discos se dejaba sentir” (Clemente, 2009: 6). La siguiente reflexión del autor nos parece clarificadora:

⁹³ El Castillo se ubica en el monte Benacantil (mole rocosa de 166 m sobre el nivel del mar) y data del siglo IX. En 1963 fue abierto al público. En la actualidad está regentado por el Ayuntamiento de Alicante. Según nuestros informantes, el espectáculo se desarrollaba en el propio Castillo.

“¿Cómo un arte de tanta intensidad y profundidad, tan difícil de abarcar, ha favorecido una imagen tan liviana y a la vez tan barroca? Gracias a la frivolidad de la sociedad de consumo nos encontramos con una estética kitsch quizás menos intencionada de lo que parece: la industria, incapaz de reflejar la profundidad y complejidad del arte flamenco, se decanta por atrocidades comerciales, recuerdos para turistas, cualquier pretendido arte carente de honestidad y vigor. La turistada, el típico españolismo. Desaparece la autoría, la figura como autor del artista, para convertirse en cultura de masas y, mientras, no se devalúa el producto haciéndolo menos único, reforzándose lo gregario, las señas de identidad de lo español, la morriña...” (Clemente, 2009: 43)⁹⁴.

En este mismo trabajo de Clemente observamos cómo primeras figuras del cante como Fosforito, la Paquera, María Vargas, La Perla de Cádiz, Antonio Mairena, y de la guitarra como Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar, fueron partícipes de esta forma de marketing. Es la estética del mercado de masas de la época.

El asunto es central para la cuestión de nuestro estudio: el éxito comercial del espectáculo flamenco fue fundamental para la generación de bailaoras de estos años, porque suscitó una importante demanda de artistas que les permitió profesionalizarse: tuvieron mucho trabajo, generaron riqueza, desarrollaron sus carreras dentro de una especialidad artística, y contribuyeron al crecimiento económico nacional. Además fueron partícipes de los cambios sociales al poder emanciparse gracias a esta actividad.

Por lo demás, las superestructuras ideológicas que rodearon estas carreras, en cuanto a los conceptos sobre los géneros y las dudas en torno a la idoneidad moral de las mujeres artistas, condicionaron también la percepción social de su trabajo e influyeron en el sentido de su desconsideración como colectivo. Todas estas ideologías coincidieron con el movimiento de revalorización del flamenco conocido como neojondismo, coadyuvante en la configuración de esa imagen. Estas mujeres tuvieron que convivir con esas ideologías y desarrollar estrategias diversas para afrontarlas con el fin de preservar su dignidad de artistas y de mujeres. Algunas de ellas supieron utilizar los resortes de esa ideología a su favor, como veremos.

⁹⁴ Walter Benjamin se refirió ya en 1936 al modo en que la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte debido al consumo desproporcionado, la desvinculación de lo producido del ámbito de la tradición, y de su fundamento cultural, afirmando que “las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. (...) El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa” Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Silvia Calado ha insistido en la relación entre turismo y determinadas formas de mostrarse el espectáculo flamenco. Añade que esta década (de los sesenta) coincide con la revalorización, las giras internacionales de grandes figuras, la proliferación de los tablaos ...

“el escenario donde por antonomasia se da al guiri neófito acceso al flamenco en vivo (...) Tan jonda era la simbiosis establecida entre tablao y turismo que Pastora Imperio y Joselito el Gallo tenían sucursal estival de el Duende en la Costa del Sol (...)” (Calado, 2007: 119).

Nos adentramos a continuación en estos contextos artísticos.

3.3. Contexto artístico: De la ópera flamenca al Neojondismo o etapa de Revalorización.

En este apartado nos proponemos ofrecer una visión de los contextos artísticos en los que transcurren las trayectorias de nuestras bailaoras, los espacios en que se mostraba el baile, los roles atribuidos al mismo en las diferentes épocas y ambientes, así como los condicionamientos ideológicos que los rodearon.

3.3.1. Ópera Flamenca, Guerra Civil, posguerra y baile.

Los espacios y tipos de propuestas escénicas en los que se van a desarrollar las carreras de las bailaoras de nuestro estudio irán cambiando al hilo del desarrollo histórico. Realizaremos un breve repaso de la evolución de estos espacios y propuestas en el período estudiado.

En los años cuarenta y cincuenta, hasta 1955 aproximadamente, los espacios en que se muestra el baile flamenco son de dos tipos: las llamadas “compañías de cantaores”, en los que una figura del cante –a veces también de la canción– organizaba una *troupe* con la que recorrían la geografía española representando sus espectáculos en espacios al aire libre –plazas de toros, cines

de verano– y teatros (siguiendo el formato conocido como ópera flamenca⁹⁵); y, en segundo lugar, las salas de fiesta (algunas de ellas habían sido anteriormente cabarets) ubicadas en ciudades principales en las que se ofrecían los espectáculos que hasta 1939 se conocieron como “variedades”.

En ambos casos el baile flamenco compartía la escena con otras propuestas: cante flamenco, danzas folclóricas, fragmentos de zarzuela y música ligera, vedetes, cómicos o humoristas, canzonetistas, etc. (figuras 3.11 y 3.12). Las limitaciones económicas de la España de posguerra no permitían unas condiciones más propicias para el desarrollo de una verdadera industria cultural: la demanda era escasa por las dificultades económicas de la gran mayoría de la población.



Figura 3.11: Programa de mano del espectáculo Zambra, de Lola Flores y Manolo Caracol. Teatro San Fernando de Sevilla, 1945.

⁹⁵ Blas Vega y Ríos Ruiz distinguen dos etapas en la llamada “ópera flamenca”: una primera desde 1920 hasta 1936 en la que se definen como espectáculos de cante, baile y guitarra que proliferaron por toda la geografía española organizado por empresarios profesionales y celebrados en plazas de toros y grandes teatros. Estos autores atribuyen su nombre a la menor tributación de los espectáculos de conciertos instrumentales y de ópera (3% frente al 10% de los de variedades). La segunda etapa transcurre desde 1936 al 1955, cuando estos espectáculos entran en un batiburrillo de estilos, artistas y escenarios, se introduce la orquestación instrumental, origen de la canción española y se produce el apogeo del *cuplet* flamenco, las voces láinas, y los cantes livianos. Pepe Marchena se convirtió en el jefe del movimiento. Fuente: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). Cintero: Madrid. Vol. II: 548-551.



Figura 3.12. Fotografía del ballet de la Compañía de Concha Piquer (circa, 1949). En el centro, el bailarín (de carácter), Manolo Romero, padre de nuestra informante Rocío Loreto. Fuente: cortesía de la bailaora.

La Guerra Civil supuso el exilio o la emigración de las grandes compañías propiamente de baile que funcionaban en España –actuando en teatros– así como de algunas grandes figuras que ya no volverían (de manera definitiva) y desarrollarían sus carreras en EEUU y la América hispana. Los profesores Pablo y Navarro han subrayado cómo esto propició la consolidación de nuevos circuitos para los artistas, pues al verse obligados al exilio o la emigración, artistas de la categoría de la Argentinita, Pilar López, Rosario y Antonio o Carmen Amaya, extendieron por Europa y América la afición y el gusto por el baile flamenco. Carmen Amaya no regresa a España hasta 1947; Rosario y Antonio no lo hacen hasta 1949 (Navarro y Pablo, 2005: 121-124). De este modo, durante la década de los cuarenta, los principales ballets estarán ausentes. Hemos de subrayar además la pronta desaparición de Antonia Mercé (1936) y Encarnación López (1945), a la que se suma la del flamenco Francisco León Frasquillo (1940).

En este sentido consideramos que la aseveración de algunos investigadores sobre el verdadero apogeo que vive la danza española tras la Guerra Civil “*con numerosos coreógrafos que continúan desarrollando las propuestas de Antonia Mercé, Encarnación López y Vicente Escudero*” (Del Fresno, 1999: 353) debe entenderse en el sentido de la creación coreográfica, que puede desarrollarse en estudio, ya que la realidad de los espectáculos ofrecidos al público, al menos en los primeros años debió de ser muy discreta.

A la luz de los datos ofrecidos por la bibliografía (Álvarez Caballero, 1998; Del Fresno, 1999; Ríos Ruiz, 2002; Navarro, 2003), después de la Guerra, sólo permanece en España el ballet de Vicente Escudero, quien formará pareja con Carmita García. Mariemma, por su parte, aunque regresa a España en 1940, no monta su primera compañía hasta 1955: el Mariemma Ballet de España, con el que actuará en los principales Festivales de España. Además, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, permanece de gira por Europa y América. Trini Borrull, monta su compañía en 1946, con la que debuta en Barcelona, haciendo un gran esfuerzo para la época. También monta compañía en ese año Pilar López: el Ballet Español de Pilar López, con José Greco, Manolo Vargas y Rafael Ortega entre otros. Magriñá, no fundará su compañía, Ballets de Barcelona, hasta 1950; la Quica y José de Udaéta, su discípulo, formaron pareja y actuaron en 1948 en Madrid. Regla Ortega se enroló en Compañías de cantaores, formó parte de los elencos de varieté, de pareja con su hermana; pasó los años cuarenta en Portugal y los cincuenta en América; Paco Laberinto, participó en las Compañías de cantaores, en las de Carmen Amaya, Lola Flores, y Juanita Reina; y así un largo etcétera.

Por lo tanto, la situación es que al margen de las grandes compañías de ballet flamenco (fuera del país en esos años casi todas), los artistas seguían ejecutando sus repertorios tradicionales en teatros que ofrecían programas de variedades, siendo excepcionales los casos de artistas que presentan espectáculos en teatro de baile solos o en parejas (y éstos se restringen a las capitales). Todo ello explica que la bibliografía consultada sobre flamenco exponga que en la posguerra el baile experimentó un cierto retroceso al tener que compartir la escena con otras propuestas y modalidades de baile.

Mención aparte merece la presencia del flamenco en otros espacios como las ventas y las tabernas, las fiestas privadas, y de cuartitos, en los que los “señoritos” disfrutaban del cante y del baile hasta altas horas de la madrugada en un ambiente de bohemia y vida disipada, en un tipo de reunión que se conoce como “juerga”:

“Porque aquí la juerga no era sólo una parranda o una jarana. Era, además, una especie de actuación, de recital de cante y, a veces, baile flamencos, que se ofrecía a un público tan minoritario como particular: el señorito andaluz, que además de espectador asumía también el papel de empresario, y la prostituta, cuya función no era disfrutar del cante, sino procurar placer y diversión al hombre que acompañaba, en un ámbito en el que todos se dejaban mecer por los brazos de Baco” (Guerrero, 2002: 271).

La tradición admite que existe además otra modalidad de este tipo de disfrute del flamenco en pequeños espacios privados, la “reunión de cabales”, entendida como congregación de buenos aficionados, ajena al ambiente decadente implícito en la denominación “flamenco de cuartito”. En cualquiera de estas modalidades lo fundamental de la propuesta era el cante, por lo reducido del espacio, que no permitía un buen desarrollo del baile⁹⁶; a estas dificultades se añade la ausencia de formalismo en la contratación de los artistas, lo que dio lugar a numerosos abusos por parte de los señores (Barrios, 2000) y la convivencia en los mismos espacios del arte con la prostitución: era un período de escasez, de miseria, y cartillas de racionamiento, el escenario perfecto para la proliferación de esta actividad, ejercida por mujeres de los estratos sociales más desfavorecidos⁹⁷. Esta situación de marginalidad del arte va a provocar representaciones sociales sobre las mujeres artistas que explicarán las reticencias de algunas familias ante la vocación por el baile de nuestras informantes.

Las fiestas privadas van a persistir en el período siguiente, porque las clases pudientes, seguirán disfrutando de eventos flamencos de manera particular y familiar, con artistas contratados para sus celebraciones. Ahora bien, la dignificación que supuso la profesionalización y la mejora en las condiciones sociales en el segundo período de la dictadura, supuso una transformación importante en el carácter de las mismas, en el sentido de producirse por regla general en un tipo de reunión más “decente”, como veremos.

Por el marco cronológico en que nacen las bailaoras que estudiamos, sólo las más veteranas del grupo participaron en las compañías de cantaores. De hecho, podría situarse el límite de la generación en esta participación al ser una experiencia profesional que no comparte la mayoría del segmento: sólo dos de las diecisiete informantes del grupo de observación declaran haber intervenido en ellas⁹⁸. Y ello se debe a que la ópera flamenca entra en declive ante el surgimiento de nuevos espacios ya en los años cincuenta, según nos comenta nuestro informante Manuel Herrera Rodas:

⁹⁶ No obstante Ríos Ruiz asevera que el bailar “Alejandro Vega se inició en Sevilla, en las reuniones de cabales del Colmao La Europa”, en la Alameda de Hércules (2002: 258).

⁹⁷ La investigadora Dolores Pantoja ha abordado este asunto en: Guerrero, D. P. (2002). *El cante de Cuartito: el flamenco en la Alameda de Hércules*. Diputación de Sevilla. Pp. 276-280.

⁹⁸ Se trata de Amelia Ángela, nacida en 1942. Pepa Coral (Sevilla, 1938) también participó en este tipo de compañías. Por su parte, Mari Camapano, trabajó en la compañía de la Paquera de Jerez. El resto ha participado ya en compañías propiamente de baile. Si bien algunas otras se enrolan en los primeros años en pequeñas giras por los pueblos patrocinadas por empresas y en las que había cante y baile, en un concepto similar o heredero del de las óperas flamencas.

“Es evidente que el flamenco desde el siglo pasado y desde principios del S. XX está en los escenarios, estaba en tablaos e incluso en las troupes y en estupendos ballets, fundamentalmente. Era popular en el sentido de que no había espectáculos en las ciudades y en los pueblos y era incluso la herencia de las óperas que aquí con el flamenco se llaman óperas flamencas. Y que de alguna forma estaban unidas a las troupes en las que había cantaores, bailarinas, humoristas, saxofonistas o acordeonistas... Todo aquel que fuera capaz de hacer algo estaba en aquellas troupes en las que había un poco de todo. Pero llega un momento en que las óperas flamencas comienzan a decaer porque caen en la vulgaridad expresiva y porque caen en una monotonía que ya era absolutamente insostenible. Y por tanto los grandes empresarios que había como fueron Vedrines o el Circuito Saavedra también se fueron viniendo abajo al ver que había un hartazgo de esos espectáculos(...) Creo que eran dos hermanos que organizaban el circuito. Llevaban a Pepe Marchena y toda esta gente. Luego los mismos artistas se ‘hacían empresa’. Vedrines en Córdoba y Saavedra aquí (Sevilla) llevaban esos circuitos.

En las troupes el público eran hombres y allí tenía que haber bailarinas guapas que enseñaran las piernas⁹⁹. Cuando eso se traspasa a la escena siguiente que era el tablao, lo que tenía que tener detrás el cantaor era un buen cuerpo. Fue producto de la época, no era defecto del programador, ya fuera Pulpón o el empresario, ellos necesitaban llenar aquello y eso era lo que llenaba. Eso es resultado del triste machismo de la época.” (Manuel Herrera, programador. –Informante nº 020-B. Entrevista, 2009).

Nuestro informante refleja en este testimonio el discurso neo-jondista sobre el período de la ópera flamenca que abordamos a continuación. Es muy interesante su comentario sobre el carácter masculino del público de las óperas y la extrapolación al siguiente período de la “mirada erotizada” sobre las bailarinas. Una de nuestras informantes, la bailaora Rosario López (Sevilla, 1931) se refiere a este asunto al recordar estos primeros años de su profesión, en que

“el dueño del Cristina, don Francisco, ponía todo el vestuario y los zapatos (el público era gente de dinero) que cuando bailábamos la jota, venían a vernos las piernecitas y ya don Francisco, nos ponía unas medias, para que no nos vieran bien” (Rosario López, bailaora, Informante nº 002-B, entrevista, 2010).

A continuación nos adentramos en la caracterización de este tipo de establecimientos.

⁹⁹ Según Maite Zubiaurre, “la España del primer tercio de siglo estaba obsesionada con las piernas femeninas y su atractivo erótico, (...) metáfora anatómica de la creciente libertad y movilidad social de la mujer.(...) el mecanismo más corriente para inmovilizarlas es el de erotizarlas por vía de la cosificación y de la mecanización (...) se vuelven, parafraseando a Walter Benjamin, ‘obras de arte’ serializadas en la era de la reproducción mecánica”. Zubiaurre, M. (2014). *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Cátedra. Pp. 306-307.

3.3.2. Las Salas de Fiesta.

En los años cuarenta y cincuenta, los flamencos van a actuar, además de en las citadas compañías de cantaores, en salas de fiesta: espacios no concebidos para este arte, pero en las fue ocupando cada vez mayor protagonismo, al hilo del avance del desarrollo social y turístico, especialmente en Sevilla. En ellas se interpretaban números de ballet español, danza estilizada, y flamenco.

Estas salas fueron importantes en Madrid, donde al estilo de los night clubs newyorkinos en los que actuaban Rosario y Antonio¹⁰⁰ –salvando las distancias–, lo más granado de la sociedad solía acudir a disfrutar de veladas amenizadas por orquesta y números variados de bailes¹⁰¹ o bien actuaciones de intérpretes de la canción. “Normalmente, los números artísticos se alternaban con bailes de sociedad, en los que los espectadores se levantaban de sus asientos y salían al centro de la sala a bailar las piezas de moda que interpretaban las orquestas” (Segarra, 2012: 124). Eran espacios decorados con pompa, dirigidos a un público pudiente económicamente. Estaban ubicados en lujosos hoteles o en los bajos de importantes teatros.

La participación de figuras del baile considerados flamencos por la bibliografía en este tipo de establecimientos en nuestro país está ampliamente documentada en salas como Pasapoga (desde 1942), sala Teyma (desde 1950) y sala Biombo Chino (figuras 3.13 a 3.18), por citar solo algunas. Ríos Ruiz (2002, II: 290-326) ofrece datos sobre la presencia de flamencos en las salas madrileñas: Faico actuó en Pasapoga en 1951 y otras salas de fiesta como Jardines Sambas, Villa Victoria, River Club y Parrilla de Recoletos; Mercedes León actuó en Pasapoga en 1959; Pacita Tomás en la misma sala en 1953 y 1960, y en Biombo Chino en 1960; Josele (José Heredia Escudero) actuó en varias salas de fiesta como J’hay y Casablanca, en 1959; Fernanda Romero actuó en Pasapoga en 1953 y en la Sala de fiestas Teyma en 1956; Carmen Mora actuó en Pasapoga en 1958; Mario Maya con la Chunga, en 1959, en la sala Biombo Chino. Juan Morilla, en Biombo Chino (1959) y Pasapoga (1960). Güito, también actuó en estas salas. Nuestra informante Pepa Coral, actuó en Madrid en las

¹⁰⁰ El Salón del Waldorf Astoria de Nueva York, será uno de estos espacios, Vid. Segarra Muñoz, María Dolores (2012). Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género. [Tesis doctoral inédita: pp. 119-148] <http://eprints.ucm.es/17502/> [Acceso: 12-07-2015]

¹⁰¹ Según Blas Vega y Ríos Ruiz, esta presencia del flamenco en las salas venía sucediendo desde los años veinte, cuando al menos en Madrid, “se oyó flamenco en el Music-hall del Palace Hotel, en Majestic Club, Ideal Rosales, Jardines Parisiana, Turo Park, Ciro’s...” Fuente: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). *Cintero: Madrid*. Vol. II: 550.

salas Pasapoga, River Club, Biombo Chino y Lido. Según su relato, el propietario del tablao el Corral de la Pacheca, era el mismo que el de la sala Lido, un local de estilo francés. Ella actuaba allí con su pareja haciendo bailes de clásico español. La bailaora Luisa Triana, estuvo tres meses en la sala Pasapoga en 1962¹⁰². También lo corrobora nuestra informante Amelia Ángela:

“Bueno, también había en Madrid muchas salas de fiesta. Todo el mundo bailaba a orquesta. La prueba la tienes en que si ves los trajes de orquesta, pues eran los trajes de tiritas, a la cintura, de tul... Y todo era con pedrería, con no sé qué, y no eran los trajes como ahora ceñidos hasta abajo. Era de baile a orquesta. Ahora hay muchísimos ballets que bailan a orquesta. Bueno, pues antes era una sola. Había también ballets, pero poco” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).



Figura 3.13: Folleto publicitario sala de fiestas Teyma. Años Cincuenta. Los Gitanillos de Bronce. Los más depurados artífices del folklore andaluz¹⁰³. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/folleto-turismo/folleto-sala-fiestas-madrid-teyma-anos-50-isa-couso-lita-valencia~x26903927>

¹⁰² Según declara en entrevista del 27 de febrero de 2012 en el Centro Andaluz de Flamenco con la periodista Marta Carrasco. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=1KASfzC4N1w> [Acceso: 10-10-2015].

¹⁰³ La figura 3.13 muestra un programa de mano de la sala Teyma, en la que se anuncia la reaparición de los Gitanillos de Bronce, grupo de baile formado originalmente por las parejas Chiquito Mancilla y Margarita Zurita y Gitanillo Heredia y Maribel de Círez. Actuaron en los elencos de Pilar López, Carmen Amaya y José Greco realizando con él una gira por Estados Unidos entre 1953 y 1959. En el año 1961 el grupo se redujo a la mitad y quedó en activo sólo la primera pareja (Ríos Ruiz, Blas Vega, 1988-I: 333).



Figura 3.14: Folleto publicitario de la sala de fiestas Biombo Chino anunciando la actuación de la bailaora la Chunga.
 Figura 3.15: Reverso de folleto publicitario de sala Biombo Chino con texto de la Chunga. Años sesenta. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/postales-publicitarias/el-biombo-chino-sala-fiestas-chunga~x26831171>



Figura 3.16. Fotografía del exterior sala Biombo Chino, años setenta. Fuente: <http://www.andrespajares.es/img/albums/g1/images/53-record-de-permanencia-en-cartel-biombo-chino.jpg>



Figura 3.17. Fotografía del interior sala Pasapoga, Madrid, años cuarenta. Fuente: <http://www.guateque.net/Orquesta%20Gea%20-%20Madrid.jpg>



Figura 3.18. Fotografía del interior sala de fiestas Pasapoga, Madrid. Años cincuenta. Fotograma de la película “Los ojos dejan huella”, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1952. Fuente: <https://www.google.es/search?q=pasapoga&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCUQsARqFQoTCI6liveOiskCFYHrFAodE-cEsA&biw=1920&bih=888#imgrc=kqlc9y8xCsDqrM%3A>

En relación con el modo en que se muestra el baile y la danza en los night clubs newyorkinos, M^a Dolores Segarra (2012) expone las consideraciones de John Martin en cuanto a los condicionantes que estos espacios imponían a los bailarines: En la mayor parte de los casos en estas

salas no hay escenario y los bailarines tienen que entrar rápidamente al espacio reservado para la danza. Se encuentran rodeados de público por tres lados y tienen que bailar a su mismo nivel; no hay telón, ni escenografía; no hay más que un punto de iluminación; y debido a la cercanía del público, el vestuario y la higiene personal deben ser exquisitos ya que serán examinados al detalle. Además los bailarines deben competir con otras distracciones como la comida, la bebida, la conversación, y el deseo de los espectadores de levantarse y bailar ellos mismos (Martin, 1943). Por todas estas razones, Martin reconoce que *“es un medio tremendamente difícil y arriesgado para los bailarines”*.

Condiciones muy similares encontrarán los flamencos en las salas que en Sevilla se abren en los años cuarenta y cincuenta, y que permanecerán en funcionamiento en los sesenta: eran espacios habilitados en los sótanos o altos de los establecimientos hoteleros en los que normalmente se ubicaba una orquesta, para deleite y esparcimiento de sus huéspedes, aunque estaban abiertos al público local y visitante –según podemos deducir de la publicidad inserta en la prensa sevillana–. En ellos se van a desarrollar los primeros pasos artístico-profesionales de la práctica totalidad de bailaoras del estudio: la parrilla¹⁰⁴ del Hotel Cristina (C/ Almirante Lobo) y la parrilla del Hotel Murillo (C/ Lope de Rueda). En concreto, el hotel Cristina contaba con las dos versiones: en verano abrían la parrilla en la azotea, y en invierno en los sótanos. Así nos lo cuenta la bailaora Carmen Ledesma:

“En el Hotel Cristina había, le llamaban la Parrilla que era en la azotea y abajo tenía también una cosa de estas de, pero no era flamenco, era una sala como de fiestas, había una orquesta y entonces lo que hacíamos era clásico español y flamenco. Pero flamenco yo recuerdo de haber montao un baile de flamenco que me parece, yo creo que me llevé un montón de tiempo con los tanguillos, unos tanguillos de Cádiz o cosa así. Porque era como más alegre, como más pa, más vistoso. Es que yo era mu chica, yo era mu chica” (Carmen Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Las siguientes imágenes (figuras 3.19 y 3.20) muestran esta conjunción de los bailes clásicos españoles y flamencos en las salas a que se refiere nuestra informante:

¹⁰⁴ Según el diccionario de la Real Academia (acepción 5) una parrilla es “un restaurante o bar especiales dentro de un hotel o de algún otro local”. Rae, R. A. E. (2001). Diccionario de la lengua española. *Vigésima segunda Edición. Disponible en línea en <http://www.rae.es/rae.html>*.



Figura: 3.19. Fotografía de escenario: Pareja de baile formada por José Galván y su hermana Dolores Galván¹⁰⁵ en la sala el Patio Andaluz, años sesenta. Fuente: cortesía del bailar José Galván.

¹⁰⁵ Dolores Galván Figueras, conocida como Loli Galván, 'la Chata', (Sevilla, 1949-2005). Bailaora. Comenzó bailando con su hermano José Luis Galván (Sevilla, 1947) como pareja, siendo muy joven. Actuaron en Teatros portátiles por los pueblos y posteriormente en la sala 'El Guajiro' de Sevilla. Formó parte del elenco del espectáculo 'Filigrana Española' de Juanita Reina y Caracolillo en teatros durante los sesenta. Actuó en tablaos de la Costa del Sol y en Granada. En Sevilla formó parte del cuadro en 'Il Patio Andaluz' y 'los Gallos', donde permaneció muchos años. Recorrió medio mundo con su baile, actuando en Japón, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Egipto, Marruecos... En Madrid trabajó en 'el Corral de la Pacheca'. Se retiró de los escenarios al fallecer su padre, para cuidar de su madre y de su hijo. Fuente: Informante nº 007-B, José Galván, entrevista, 2008.



Figura 3.20. Fotografía de escenario: pareja de baile formada por José Galván y Eugenia de los Reyes. Sala el Patio Andaluz, años sesenta. Fuente: cortesía de la familia Galván.

En relación con los espectáculos de baile flamenco, los condicionantes “espaciales” expuestos por Martín para los bailarines en las salas deben matizarse, al ser un tipo de baile que en algunos aspectos se ve favorecido por la proximidad del público, especialmente en los estilos festeros, más participativos y de carácter coral, lo que pudo influir en las características de los espectáculos que se mostraban. Es conveniente destacar además que en algunas salas se instalaba un “tablaito”, especie de tarima elevada para resaltar la distancia entre público y artistas, atenuando así algunas de las dificultades expuestas por Martín para la exhibición de los bailarines en estos espacios. Ahora bien, mientras el cuadro permanece en el tablado, los solistas o parejas de baile ocupan el espacio central de la sala. En las figuras 3.19 y 3.20, se observa que el suelo sobre el que está bailando la pareja es de mármol, con la dificultad que conlleva a la hora de realizar los marcajes y zapateados flamencos: “*doble esfuerzo y problemas de columna*”, en palabras de nuestro informante Manuel Flores (bailarín y bailaor, entrevista 2015). La figura 3.21 muestra la inmediatez del público con los artistas en la sala el Patio.



Figura 3.21. Fotografía del “escenario” de la sala el Patio en 1957. En el cuadro flamenco, con Cristina Hoyos y Farruco. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Por su parte, la sala Cortijo el Guajiro¹⁰⁶, fundada en 1952, supondrá un paso intermedio entre estas salas y los tablaos propiamente dichos. La diferencia entre ambos estriba en que en los tablaos no habrá ya orquesta, y por tanto, el flamenco será distintivo del local¹⁰⁷. Serán los más destacados, pero según se desprende de la consulta de la prensa sevillana, se produjo un auténtico boom de locales en los que se ofrecían espectáculos de música, baile y cuadros flamencos en la Sevilla de los años cuarenta y cincuenta: bares, restaurantes, y salas de diverso tipo. Por ejemplo, en 1949 se anuncia el local “Andalucía de Noche (Bar Citroën). Fiestas típicamente andaluzas. Trío ABC. La gitanilla Remedios. Cuadro flamenco”, y en la misma página, en lugar más destacado

¹⁰⁶ Sala de fiestas sui géneris por estar ubicada en un solar en el barrio de Los Remedios en el que había un picadero de caballos, una especie de cortijo. Según se reseña en el Diario de Sevilla, Antonio Ocaña, que fue regidor artístico en el Guajiro, afirma que en esta sala había dos orquestas, la orquesta del maestro Moradiellos y la orquesta el Guajiro, anteriormente Orquesta Orozco que era originaria de Córdoba. Fuente: <http://www.diariodesevilla.es/article/vivirenvilla/1253625/memoria/guajiro.html>. Sin embargo, nuestra informante Matilde Coral afirma que había sólo una orquesta, que comenzaba siempre con el pasodoble “Mi Huelva tiene una Ría” y concluía con “En el mundo”. Se puede escuchar una versión de la primera en <https://www.youtube.com/watch?v=pJtvVs6K1r4> Fuentes: Informante nº 001- B, Matilde Coral, entrevista informal en 2015. Webs: <http://www.elpatiosevillano.com/historia.php/> http://pepehuesca.blogspot.com.es/2013/01/sala-de-fiesta-cortijo-el-guajiro_1462.html [Acceso: 23-08-2015] Otro de nuestros informantes, afirma que en el Patio había dos orquestas, una para las actuaciones de los bailarines, los números de clásico español, bolero y regional y otra para los bailes de sociedad (los que realizaba el público una vez que los bailarines habían concluido) Fuente: Manuel Flores, bailarín y bailaor, entrevista, 2015).

¹⁰⁷ Ello no es óbice para que en algunos tablaos posteriores las actuaciones flamencas se alternasen con números cómicos y actuaciones de artistas de otras especialidades en momentos específicos.

“Parrilla del Cristina: Mañana domingo, presentación de Bonet de San Pedro, que amenizará durante la tarde y noche, alternando con Mario Visconti y sus respectivas orquestas” (doc. 004 sec. hemeroteca Anexos). Siguiendo la evolución de los anuncios en prensa de la Parrilla del Cristina, se observa el proceso que describimos, la progresiva pérdida de protagonismo de la orquesta en estos locales hasta su definitiva desaparición y su conversión en tablaos, aunque esto no se producirá en todos los casos. En 1963, esta parrilla anuncia su cuadro flamenco, pero se mantiene la orquesta (doc. 005 sec. Hemeroteca Anexos).

Al mismo tiempo se comienzan a abrir salas de fiesta independientes (fuera de los hoteles) algunas de las cuales experimentan este proceso descrito y terminan transformándose en tablaos¹⁰⁸. En estos cambios, pesaron tanto los gustos del público, que fue decantándose más hacia el flamenco, como otros factores de índole administrativo: el elevado coste de mantenimiento de una orquesta una vez que la legislación obligaba a su regularización (pagos a la seguridad social de los músicos, etc.). El papel de los promotores o empresarios de estas salas en la orientación dada a los locales de ocio nocturno en los que se mostraban espectáculos flamencos no está suficientemente estudiado por parte de la flamencología tradicional, que ha prestado escasa atención a la vertiente empresarial-comercial de esta manifestación artística (en consonancia con la ideología neo-jondista de la que son fruto).

Desde la perspectiva de nuestro estudio, sin embargo, es importante investigar la microhistoria de estos establecimientos. Por ejemplo, uno de los propietarios del Guajiro, Juan Cortés Hatton, abrirá la Sala el Patio, origen del actual tablao el Patio Sevillano (figuras 3.19- 3.24). Según nuestra informante Matilde Coral, este señor era hijo de una ciudadana inglesa que trabajaba en el Hotel Madrid y hacía las veces de guía turístico. Observaron la demanda que podía tener este tipo de espectáculos flamencos y se asocian con el dueño del solar en que se abre el Guajiro, Francisco Rodríguez Heredia, conocido como Paco el Guajiro, y con un tercer socio, Carlos Ernesto Wiguet Solans, de ascendencia holandesa. Pasados unos años de funcionamiento exitoso del local, Juan Cortés se independiza abriendo por su cuenta la Sala el Patio, que progresivamente se irá transformando en tablao. Nuestra informante la bailaora Lupe Osuna lo relata así:

“ porque el Guajiro fue lo primero, porque, el dueño de el Patio Andaluz lo que hizo primero fue el Guajiro. Al dueño del Patio Andaluz le decían “el inglés” porque su madre era

¹⁰⁸ Un ejemplo será el del Patio Sala de Fiestas, que se transformará en el tablao el Patio Andaluz (1956), para posteriormente denominarse el Patio Sevillano (1973), aún en funcionamiento.

inglesa. Entonces él era, no era guía de, bueno, –que hoy hay que tener un título para todo–, pero él era guía (turístico) porque sabía hablar inglés. Entonces se unió con el del Guajiro: él se iba a la puerta de la catedral y eso a coger los guiris y se los llevaba al Guajiro. Como él hablaba inglés. po claro, lo tenía solucionao todo, o sea que...” (Lupe, bailaora, entrevista 2008).

Este testimonio reafirma asimismo la relación de estas salas con el incipiente desarrollo turístico.



Figura 3.22. Fotografía exterior sala El Patio, 1965. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Todo ello nos permite deducir que el protagonismo alcanzado por los flamencos en el Guajiro y otras salas como esta de el Patio fue considerable, hasta el punto de hacer pensar a sus propietarios en continuar y diversificar el negocio.



Figura 3.23. Fotografía de Agustín Lara y Juan Cortés, en el Patio, 1953.

Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>



Figura 3.24. Fotografía del escenario, sala el Patio, 1958. Nuestras informantes Lupe Osuna (izqu.) y Cristina Hoyos (dcha.) aparecen en los extremos. Detrás de Cristina, Antonio el Farruco. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Desde la perspectiva de las artistas, estas las salas les ofrecían un espacio en el que seguían formándose, como veremos, y un escaparate para que les surgieran nuevas oportunidades profesionales: *“Entertainment was a big business (...) for dancers beginning a career they were both a major source of employment and an important talent showcase”* (Garafola, 2005: 150-151). Como le sucedió a nuestra informante la bailaora Mari Campano, según su propio relato:

“Y ya después, cuando estábamos ahí en el Hotel Murillo, estaba también la Pepi Coral, debutó ese año El Mimbres, estaba Angelita Dorado y estaba Cristina Hoyos. Y entonces vino Manuela Vargas, –ahí tenía yo ya 20 años–, vino Manuela Vargas pa contratar gente para llevársela a Nueva York a la Feria Mundial de Nueva York, que eran seis meses y entonces pues eligió a Cristina Hoyos y a mí. Y de ahí pues ya saltamos a Nueva York, que venía El Beni de Cádiz, venía Fosforito, venía Naranjito de Triana, venía la mujer de Naranjito de Triana, Esperanci, la mujer de Fosforito, venía Curro Vélez, su mujer también, Antonia. Cristina Hoyos que se hizo novia de Félix Ordoñez, ¿Quién más venía? La Bolito, la hermana de la Manuela y de guitarristas venían Pedrito Sevilla, El Poeta, y el Juan El Habichuela padre, el padre de los Ketama” (La campano, bailaora, entrevista, 2008).

El siguiente relato de la bailaora Lupe de Luis, insiste en la idea, en este caso refiriéndose a la sala el Patio:

“Iba Pulpón, ya iba viendo, tú sabes, las niñas. Ya estando yo allí trabajando llegó un día y habló con mi madre, que fue cuando hizo Rocío Jurado la Película de Los Guerrilleros y entonces

necesitaba el cuerpo de baile. Y entonces Pulpón iba mucho allí, mucho sí, porque en aquellos tiempos él tampoco tenía tantísimo trabajo como después. Porque él llevaba a Farruco y entonces un día entró allí en el camerino y habló con mi madre que si quería venir a grabar la película de Los Guerrilleros pero teníamos que ir a Ronda. Tú te fijas, salíamos a las cuatro de la mañana del Patio y en un coche nos llevaban a Ronda a grabar. Fueron pocos días, pero vamos. Cuando veníamos de Ronda, íbamos a la casa, nos bañábamos o arreglábamos, pal Patio. Terminábamos en el Patio, pa Ronda. No fueron muchos días, porque tampoco hicimos una cosa... Pero bueno, después nos vistieron de piconera, hicimos...”
 (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Este protagonismo del flamenco al que ya nos hemos referido, queda patente en la publicidad que insertaban en prensa (figura 3.25): todos los artistas son flamencos. Ya desde su inauguración en el elenco aparecen publicitados Antonio Montoya el Farruco y Pastora Amaya, su mujer, junto con Matilde Coral, el Trompo, bailaor, el guitarrista el Poeta, la pareja de baile formada por los Hermanos Rabay, etc. (doc. 006 sec. hemeroteca Anexos). El nivel de los flamencos del Guajiro (doc. 007 sec. Hemeroteca Anexos: Cortijo el Guajiro- todas las noches atracciones del más puro arte gitano, ABC, 23-08-1952) y la vocación del local hacia el turismo (figura 3.26) fueron las claves de su éxito.



Figuras 3.25 (izq). Anuncio publicitario en prensa del tablao Cortijo el Guajiro. Fuente: Cortesía de Antonio Rodríguez, informante nº 015-B y Figura 3.26 (dcha). Programa de mano: Cortijo el Guajiro.

Fuente: <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo/programa-antiguo-cortijo-guajiro-triana-sevilla-anos-50-60-ver-fotos-es-mismo~x26547769>

Tal debió ser el éxito de esta sala que el representante Pulpón, eligió una imagen de su escenario para el montaje de la felicitación navideña de su “organización” en el año 1958 (figura 3.27), ejemplo de la *mercadotecnia* que se hacía en la época y muestra de la comercialización experimentada por el flamenco, –con gran protagonismo de las bailaoras–.



Figura 3.27. Felicitación navideña de la oficina de espectáculos J.A. Pulpón, 1958. Fuente: Archivo empresarial J.A. Pulpón. Cortesía de Teresa Luna (informante 004-A).

Esta iniciativa publicitaria del representante, es muestra de su interés por ampliar y diversificar sus fuentes de ingresos (un porcentaje del 10% del caché de los artistas, según los testimonios y documentos). Ello le lleva asimismo a ofrecer y organizar actuaciones por los pueblos, al margen de los circuitos de ópera flamenca a que nos hemos referido y de las salas, pues contrataba a los artistas del Guajiro, por ejemplo, y los de otras salas de fiesta y parrillas citados. Las condiciones en que se realizaban las actuaciones eran en ocasiones precarias (desde una perspectiva actual), como se puede observar en la figura 3.28, y refleja el testimonio de nuestra informante Mari Campano:

“era en los pueblos, en los pueblos, pueblo, pueblo, que cantábamos yo que sé, que cantábamos en unos escenarios que bueno yo he bailado hasta en camiones, o sea, he cantado” (la Campano, bailaora, entrevista, 2008).

Sin embargo, estas giras le permitieron al representante hacerse con una cartera de clientes entre las autoridades de estas localidades que le serían de gran utilidad en el período siguiente, en que los nuevos espacios para mostrar flamenco, los festivales de verano, se van a extender por un sinfín de ciudades y municipios de Andalucía y España.



Figura 3.28. Fotografía de la actuación de un cuadro flamenco en zona rural organizado por Pulpón en los primeros años 50. Archivo privado de J.A. Pulpón. Cortesía de Teresa Luna (informante 004-A).

En paralelo, se suceden una serie de hitos para la historia del flamenco, que van a transformar radicalmente la forma en que se conciben y muestran los espectáculos, así como los valores estéticos e ideológicos subyacentes que afectarán las carreras de nuestras bailaoras.

3.3.3. El Neo-jondismo.

Nos adentramos ahora en el concepto de Neo-jondismo, período de Revalorización o de Neoclasicismo como etapa de la historia del flamenco en que se desarrolla la carrera de nuestras bailaoras. Los hitos de fundación del período son conocidos y repetidos por los principales manuales que abordan la historia de este arte (Ríos Ruiz, 1997; Cruces, 2002; Gamboa, 2005): Los enumeramos siguiendo un orden cronológico: fundación de la primera peña flamenca, la Platería de Granada (1949); edición de la primera Antología del arte flamenco dirigida para el sello Hispavox por el tocaor Perico el del Lunar (1954); fundación del tablao Zambra en Madrid (1954); publicación de la obra *Flamencología* (1955); organización del Primer Concurso de Cante Flamenco de Córdoba (1956); celebración del Primer Festival flamenco, el Potaje Gitano de Utrera (1957); creación de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera (1958); concesión de la Tercera Llave de Oro del Cante a Antonio Mairena en el marco del citado concurso (1962); y publicación de *Mundo y formas del cante flamenco* de Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963).

Según la bibliografía, estos hechos van a transformar el panorama de desarrollo del flamenco, pudiéndose considerar que entramos en una nueva época, cuyos márgenes cronológicos se sitúan entre 1955 y 1990. Etapa de la historia del flamenco en la que no hubo ruptura al producirse el cambio de régimen político, a pesar de la aparición de tensiones y discursos que cuestionasen sus principios, verdades y axiomas al hilo del desarrollo social y estético. En esta etapa se configura una superestructura ideológica que va a condicionar la forma en que las propuestas escénicas flamencas llegan al público así como los roles que se adjudican a las diferentes especialidades: cante, toque, y baile, en este orden.

El hito fundacional en la configuración de este nuevo período, es la publicación en 1955 de la obra *Flamencología: toros, cante y baile*, de Anselmo González Climent, prologada por José

María Pemán¹⁰⁹, en la que se realiza una aproximación al flamenco desde presupuestos filosóficos (del idealismo esencialista) con la intención de recalcar la dimensión cultural, poética y espiritual de la manifestación flamenca. Incorporando algunos conceptos de Ortega¹¹⁰, como el de “psicología o alma andaluza”, esta obra comparte con la del folclorista Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, la visión del flamenco como música primigenia y ancestral, de profundo contenido espiritual. Por todo ello conecta con Lorca y Falla. Sin embargo, frente al posicionamiento claramente pro-gitano de éstos, Climent se convierte en abanderado del discurso andaluz (De Vega, 2010). Se puede establecer un paralelismo y línea de continuidad entre la labor de reconocimiento intelectual del flamenco iniciado por “Demófilo”, continuada por Lorca y Falla con la organización del Concurso de Granada en 1922, con la que inicia Climent en 1955 y culmina con su participación en la organización del Primer Concurso de Cante Flamenco de Córdoba en 1956, segundo hito fundamental de este período que caracterizamos. También en el hecho de su radical oposición al período inmediatamente precedente se puede establecer el paralelismo: Si el Concurso de Granada se definía en oposición a los cafés cantantes y a la comercialización del género que éstos habían supuesto, el de Córdoba tenía su razón de ser en su manifiesta oposición a la época inmediatamente anterior de la Ópera Flamenca.

La trascendencia de la obra de Climent radica en el impacto que tuvo en los intelectuales del momento, que comenzaron a acercarse al flamenco, dotándolo de una literatura y un corpus de estudios. Aunque el objetivo principal que era el desarrollo de un conocimiento científico en torno este arte se vio frustrado por carecer de una base metodológica, sí se logró desarrollar una “*defensa intelectual del cante, un esfuerzo para legitimarlo como manifestación de la hondura del alma, de lo jondo*” Steingress (1991).

Ésta legitimación intelectual estuvo acompañada de una legitimación institucional y política, a través del respaldo otorgado por las autoridades franquistas al Concurso de Córdoba: desde su primera edición estuvo promovido por el Ayuntamiento de la ciudad y se contó con la presidencia de honor de diversas autoridades nacionales, inclusive la del Generalísimo. Todos estos hitos se hallan profundamente relacionados:

¹⁰⁹ Fue publicada a cargo de la Imprenta Sánchez Leal, por primera vez en Madrid y en 1964 se publicó de nuevo en Madrid por Editorial Escélicer, S.A. La segunda edición de esta obra se realizó en Córdoba en 1989 incluida –como nº 4– en la Colección Demófilo del Área de Cultura del Ayuntamiento de esta ciudad. Al prólogo inicial de Pemán se le añade otro de Agustín Gómez y se suprime el subtítulo “*Toros, Cante y Baile*” que aparecía en las primeras tiradas.

¹¹⁰ González Climent parte de una concepción de Andalucía mucho más positiva que la que tenía el filósofo regeneracionista al que rebate algunas de las ideas propuestas en su ensayo “*Teoría de Andalucía*” (1932).

Los organizadores del concurso son flamencólogos y autoridades políticas franquistas. Desde su V edición (1968) el Concurso establecía una modalidad de Premio para Flamencólogos (documento 02), figura emergente en la que se incluyen eruditos provenientes del mundo de las letras y la poesía que abrazaron el término y la disciplina recién instaurada: Ricardo Molina, Rafael Montesinos, Juan de la Plata, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Moreno Galván, Félix Grande, Manuel Ríos Ruiz, fueron de los primeros que se adscribieron a esta disciplina (Gamboa, 2004:144). Los flamencólogos, comienzan a ofrecer charlas-conferencias, presentan recitales, escriben poesía flamenca, ensayos y crítica especializada, llegando incluso algunos a atreverse con la producción discográfica¹¹¹. Así mismo se promovió una institucionalización de este creciente interés teórico por el flamenco con la creación de la “Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces” en Jerez de la Frontera (1958)¹¹², el “Centro de Estudios de Música Andaluza de Flamenco (1969)¹¹³” en Madrid, el “Centro de Actividades Flamencas” en Sevilla y el de “Estudios Flamencos” en Granada.

La relación entre la nueva flamencología y el Concurso fue muy estrecha como se deduce de la elevada proporción de críticos, periodistas y flamencólogos que conformaban tanto la comisión organizadora como los diferentes jurados, en relación con la proporción de artistas u otros agentes. Cabe destacar, porque es fundamental para nuestro trabajo, la escasísima representación femenina en todo este movimiento, en concreto se puede observar en la comisión organizadora del Concurso: sólo cuatro mujeres de un total de cuarenta y seis miembros de honor, sin contar las autoridades, todas del género masculino (documento 3.03) así como en la siguiente imagen (figura 3.29).

Insistimos en las pruebas de la legitimación institucional y política a que nos referimos: las bases del concurso establecen que “se constituirán dos jurados integrados por flamencólogos, músicos y maestros del Arte Flamenco. Ambos jurados estarán presididos por el Ilustrísimo Sr.

¹¹¹ La labor de Caballero Bonald como productor ha sido bastante profusa, además de la Antología del Cante Flamenco que realizó, ha participado en discos de Sordera, Diego Clavel, Manuel Gerena, Agujetas, y Paco Cepero. Formó parte en la serie “*Rito y Geografía del cante*”, de RTVE; Fernando Quiñones, por su parte, jugó un papel central en las sucesiones producciones televisivas dedicadas al flamenco.

¹¹² González Climent fue nombrado Presidente honorario a perpetuidad de la Cátedra.

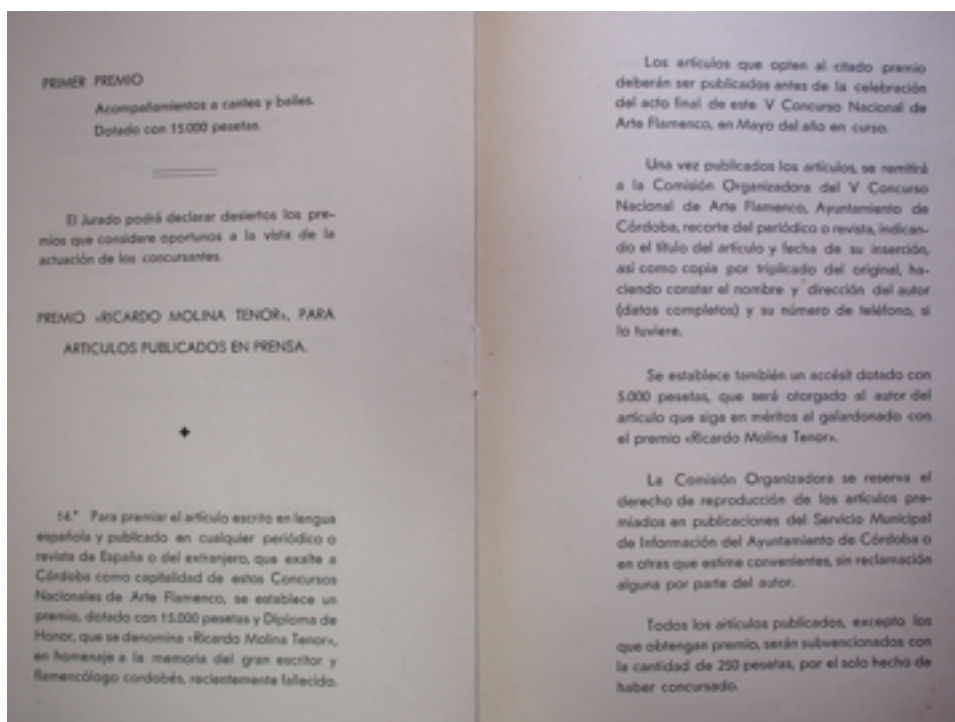
¹¹³ Fundado en 1969 como consecuencia de un acuerdo entre la UNESCO y el gobierno español para estudiar los orígenes e influencias del flamenco y conservar sus formas. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. I: 173-174. Esto puede haber condicionado “la obsesión teórica por las cuestiones de origen” de que adolece la flamencología, como ha subrayado Steingress.

Alcalde de Córdoba y en su delegación, por el Teniente de Alcalde, Delegado de Festivales y Turismo” (doc. 001 Sec. documentos anexos).



Figura 3.29. Fotografía del jurado del VI Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1971. La maestra Pilar López, es la única mujer en el jurado.

Fuente: http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164



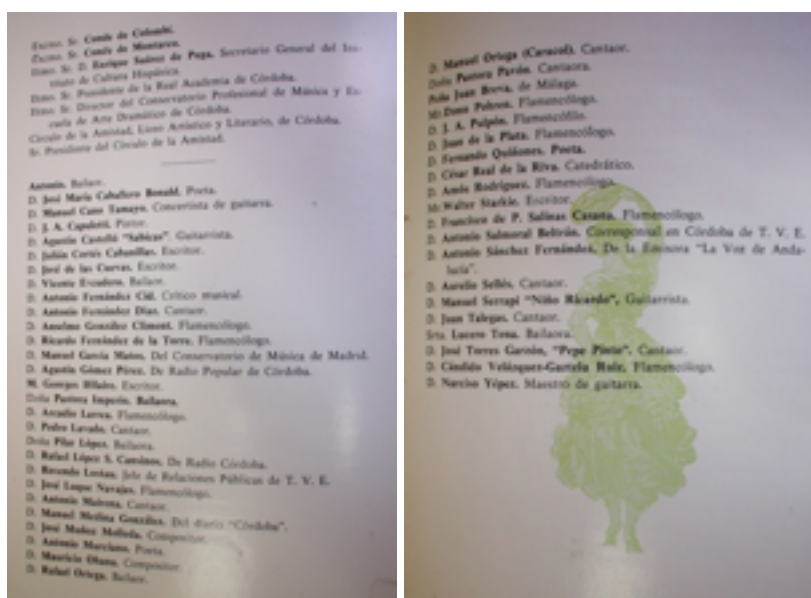
Documento 3.02. Bases del V Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-008.

Otros factores que demuestran la conexión entre el Concurso y el resto de los elementos que configuran la nueva etapa son:

a) La concesión de la llave de oro del cante en 1962 a Antonio Mairena, que se produce en el seno del III Concurso (doc. 3.04). La integración del Concurso en el Plan Nacional de los Festivales de España¹¹⁴ de 1968 (doc. 002 anexos).

b) La colaboración de las peñas flamencas que fueron apareciendo desde que se fundara la Peña la Platería de Granada en 1949 como asociaciones culturales con centro de interés en el cante flamenco: los organizadores del concurso se dirigen a estas entidades con el fin de que designen “a la persona idónea, según su criterio, para formar parte de los diferentes jurados” (docs. 003-007 anexos).

c) La instauración del premio de flamencología, antes citado, con el nombre de Ricardo Molina Tenor (doc. 3.02.), autor, junto con Antonio Mairena de la obra *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. La denominación de este premio supone la aceptación y respaldo al término acuñado por González Climent en 1955.



Documento 3.03. Relación Miembros de Honor de la comisión organizadora del V Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1968. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-008.

¹¹⁴ “Organizados por el Ministerio de Información y Turismo a partir de 1952 y hasta bien entrada la década de los setenta. Las dos primeras ediciones sólo se celebraron en Santander y Granada; desde 1965 se extendieron a enclaves extranjeros. Los Festivales proporcionaban anualmente una serie de actuaciones en diversos puntos de la geografía española (llegaron a superar las 70 ciudades), y estas temporadas estivales resultaron fundamentales para el sostenimiento económico de algunos grupos” (Del Fresno, 1999: 355).



Documento 3.04. III Concurso Nacional de Cante Flamenco. Llave de oro del Cante. Córdoba 1962. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-006.

No entraremos en el polémico asunto de la Llave de Oro del Cante, que excede los límites de este trabajo, sólo insistiremos en que las bases del concurso establecen la posibilidad de concurrir a profesionales del flamenco, pero no así a primeras figuras. Los organizadores deciden entonces reconocer al artista que impulsará la nueva forma de gitanismo, o neo-jondismo, el cantaor Antonio Mairena (figura 3.30), otorgándole el mítico galardón.

Algunos autores han interpretado esta legitimación política: según el antropólogo norteamericano William Washabaugh, el discurso neo-jondista, gozó de cierta permisividad y favoritismo por parte del régimen franquista (2005: 47), porque resultaba fácilmente integrable en la imagen de exotismo y orientalismo que se proyectaba exteriormente como reclamo turístico. Estas concesiones hacia la etnicidad gitana —que al carecer de una estrategia política definida, no perturbaba la estabilidad del régimen— fueron también instrumentalizadas sutilmente para contentar, o al menos apaciguar, a los sectores más contestatarios que veían como cualquier intento de resistencia era sistemáticamente abortado y aniquilado (Washabaugh, 2005: 62).

Este apoyo institucional se tradujo en el respaldo encontrado por el mairénismo entre los intelectuales del momento, que se convierten en adeptos y defensores de la causa y contribuyeron con su producción literaria e investigadora o como críticos especializados a que el neo-jondismo se erigiera en discurso hegemónico dentro del flamenco.

Profundizaremos ahora en algunos aspectos de los cánones estéticos, estilísticos e interpretativos del *mairénismo*, asumidos por artistas y aficionados como si verdaderos dogmas de fe se trataran¹¹⁵. En este sentido se produjo toda una corriente de proselitismo entre los aficionados congregados en tertulias, peñas y actos puntuales en la universidad: ejercerán como celosos guardianes de la tradición, de lo que se ha denominado “purismo”. El eje central de esta ideología radica en la consideración del flamenco como creación esencialmente gitana (frente a la tesis de González Climent, como hemos visto). Se considera que este grupo étnico, por la persecución sistemática que ha padecido, ha mantenido en secreto sus tradiciones y modos de vida (hermetismo); que dentro del grupo étnico, la familia detenta una posición central y una función transmisora primordial para el arte; que la naturalidad, la espontaneidad, la intuición y el sentido del ritmo son cualidades inherentes a sus miembros.

Desde esta óptica, se considera el “cante gitano” como lo verdadero, lo auténtico y lo puro, y se caracteriza por su inmediatez, su innatismo –la cultura de la sangre de la que hablaba Lorca–, su vehemencia, expresividad y profundidad, su primitivismo, imprevisión, impulsividad, sobriedad, sus sonidos negros... En contraposición, se desdeña el “cante payo”, al que caracterizan por su elaboración, racionalidad, blandura, limpieza, decorativismo, serenidad, formalismo y cálculo¹¹⁶ (De Vega, 2010). El cante gitano representa lo dionisiaco frente a lo apolíneo que vendría dado por la variante paya (Cruces, 2003). Paralelamente, se produce cierta depreciación de los estilos flamencos procedentes del folclore andaluz (abandolaos, fandangos, malagueñas, granaínas, cantes de levante) e hispanoamericanos (guajiras, milongas, vidalitas, rumbas), a favor de los palos de supuesta autoría gitana, considerados más antiguos y primordiales (tonás, seguiriyas, soleá, tangos, bulerías).

¹¹⁵ Y por ende también por gran parte de lo que venimos denominando los estudios tradicionales sobre flamenco, la tradición, que inician estos intelectuales y cuya sombra se proyecta hasta el presente. Paradójicamente Mairena tuvo entre los intérpretes no gitanos a muchos de sus más destacados discípulos: Fosforito, Naranjito de Triana, Calixto Sánchez, Diego Clavel, y José Meneses. Vid. Gamboa (2004, pp. 167-189). El papel protagonista que jugó junto al empresario Pulpón en el establecimiento y propagación de los festivales de verano puede explicar, al menos parcialmente, la existencia de este numeroso grupo de acólitos en torno a su figura.

¹¹⁶ En cierto modo, los valores que va a representar el baile en el esquema neo-jondista.

Esta patrimonialización gitana del cante se apoya en los conceptos clave de “duende” y “razón incorpórea”, ambiguos e imprecisos, considerados parte de la herencia biológica gitana y cuya máxima expresión serán los contextos rituales de carácter privado (De Vega, 2010).

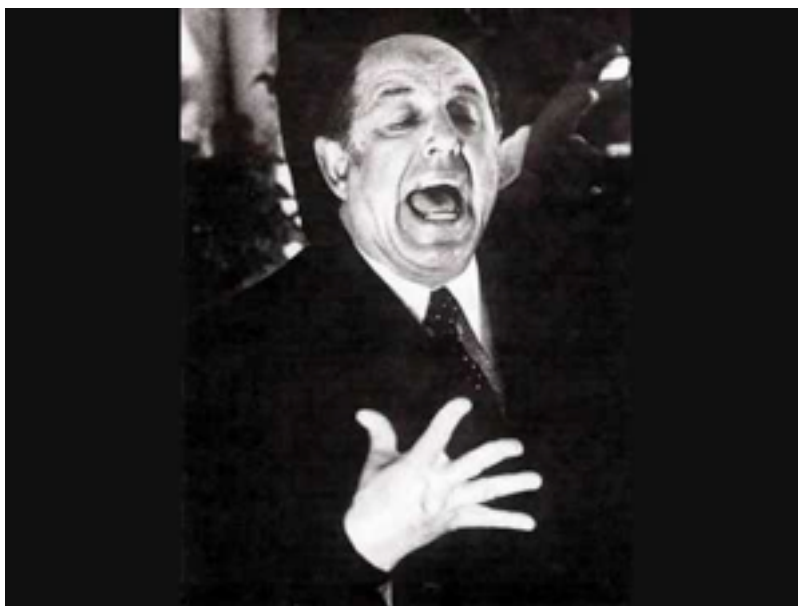


Figura 3.30. Fotografía de Antonio Mairena. Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/Dwk4eP55Gy8/hqdefault.jpg>

En lo referente a nuestras bailaoras, sus carreras se desarrollan en este período en el que el flamenco se revaloriza desde esta perspectiva neoclásica pero lo hace fundamentalmente concentrado en la expresión menos feminizada –en consonancia con las ideologías de género del franquismo–, que era el cante. Es significativo que los dos textos fundamentales en los que se apoya la revalorización, el de González Climent primero y el de Mairena y Molina después, apenas si se detienen en el baile.

Nos aventuramos a afirmar que esto se debió a la mayor vinculación del baile con la danza española, lo cual supondría un impedimento para las tesis gitanistas. Otra razón puede ser la influencia de la historia: el concurso de Granada de 1922 también lo fue de cante. Es un hecho la anécdota de que Antonio Mairena, eludiera referirse a su participación en la Compañía de Antonio Ruiz Soler, Antonio el Bailarín, en la que confesaba haber ganado mucho dinero, pero no haberse sentido satisfecho porque en ella su cante se tenía que supeditar al baile, impidiéndole recrearse en la soleá o la seguiriya para que surgiera el “duende”. Afirmó sin embargo que le gustaba cantarle a Carmen Amaya, bailaora gitana.

En este contexto, la publicación de la obra de Luis Lavour, *Teoría Romántica del cante flamenco*, que presta algo más de atención al baile y al papel de la mujer, no tuvo ningún eco en su momento de publicación, 1976. A pesar de que sea una fecha posterior la construcción del neojondismo, es muy significativo porque fue prácticamente invisibilizado.

Todos los procesos de invención de la tradición (Hobsbawm) necesitan aquilatarse en modelos míticos únicos, que admitan poca discrepancia. Y el modelo mítico al que se acogió el neoclasicismo flamenco fue un modelo masculinizado en lo interpretativo y en lo subjetivo. De este modo, en la configuración de la Revalorización, confluyen la mentalidad mítica y la mentalidad patriarcal. Ya hemos citado el papel de las peñas flamencas en este proceso, modelo de club de predominio masculino (Washabaugh) vigilantes de la pureza artística¹¹⁷ en el que las mujeres no opinan ni cuentan, más que como meras transmisoras (mairenismo). Y serán hombres las primeras figuras, hombres quienes monten sus propias compañías (con muy pocas excepciones), y varones los ministros que establecen las políticas culturales (ya nos hemos referido a la masculinización de la comisión organizadora y los jurados de los premios; a los que hay que añadir, la de la “profesión de flamencólogo”, la de los críticos especializados, los representantes o agentes artísticos y en definitiva de toda autoridad política, económica o intelectual en torno al arte.

Por lo demás, esta ideología otorga la absoluta primacía al cante: el baile (más feminizado) era relegado a mero “adorno” del cante, es considerado un complemento, privándosele de su protagonismo propio y escatimándole recursos y reconocimientos. Todo ello tendrá su reflejo en la menor oferta de números de baile en las propuestas escénicas desarrolladas en los festivales flamencos de verano. Esta nueva modalidad de espectáculo constituye un nuevo concepto inaugurado en 1957, caracterizado por la austeridad de las escenografías, y la sucesión de figuras del cante –sentado el cantaor con su guitarrista “escudero”–, tal como aparece en la figura 4.31), en los que solía actuar únicamente un intérprete de baile (normalmente una intérprete o bien un grupo en el que las mujeres serán mayoría). En la configuración de este modelo de espectáculo tuvieron un destacado papel las peñas flamencas, cuyas juntas directivas diseñaban, junto con los representantes y autoridades locales, los carteles de los festivales en cada localidad.

¹¹⁷ Washabaugh se ha referido al respaldo que obtuvieron por parte del régimen franquista, al ser foros de discusiones estéticas estériles y despolitizadas (Washabaugh, 2005: 151).



Figura 3.31. Fotografía del Concurso de Córdoba, 1971. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba: Relativo al VI Concurso Nacional de Arte Flamenco. Signatura: SF/C 02511-009
Fuente:
http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164

En consonancia con lo anterior, la modalidad de baile no se implementa en el Concurso hasta 1965, en su IV edición, cuando el certamen cambia de nombre y deja de denominarse Concurso de Cante Flamenco para pasar a ser Concurso de Arte Flamenco. Todo ello tras haberse otorgado la Llave de oro del cante en la tercera edición, en la que actuó un grupo de baile (documento 4.04). El hecho significativo de este detalle es que el baile aparece como “invitado”, casi parte del decorado de lo que verdaderamente importa que será lo que ocurra en el concurso de cante porque se otorga nada más y nada menos que la Llave de Oro.

La adscripción *mairenista* de los organizadores del Concurso se refleja también en la jerarquía establecida en la dotación económica de las distintas especialidades (el cante mayor que el baile y la guitarra); y en que dentro de cada especialidad, se premian más unos estilos que otros: en consonancia con la ideología “*mairenista-gitanista*” los cantes más gitanos, los cantes básicos, como la seguiriya o las tonás, contarán con mayor dotación económica que los más “payos” (malagueña/ cantes de Levante). En 1968, el primer premio de cante, o premio de honor, estaba dotado con 35.000 ptas.; mientras que el premio de honor del baile, lo estaba con 25.000 ptas.; la misma cuantía que el premio de honor de guitarra, que se otorgaba a los solistas (docs. 008-010 anexos).

Dentro de los bailes se establece también una jerarquía en los premios, primándose aquellos estilos cuyos cánones estaban más establecidos. Se agrupan de la siguiente manera: Premio de Honor (alegrías, soleares, seguiriyas, entre los que las alegrías eran obligatorio, y un segundo baile

a elegir); primer premio (tientos, tantos y otros, a elegir previa consulta con el jurado): segundo premio (bulerías, farrucas, garrotín) y tercer premio (zapateado).

Según se deduce de esta jerarquización, en el baile se prima el clasicismo, los bailes más canónicos, cuyas estructuras son más estables así como los más practicados por mujeres o atribuidos al género femenino (alegrías frente a farrucas o zapateados).



Figura 3.32. Fotografía de los galardonados del VI Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1971. Las bailaoras son Carmen Montiel (premio la Argentinita); Loli Flores (premio Pastora Imperio) e Isabel Romero¹¹⁸ (premio la Macarrona). Junto a ellas aparecen La Paquera de Jerez, Naranjito de Triana y Ricardo Miño, entre otros. Fuente: http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164

En 1974, se iguala la dotación económica de los diferentes premios dentro de cada modalidad (todos los cantes, tendrán la misma dotación), pero persiste la primacía del cante (así, éstos estarán dotados con 35.000 pts.; los de baile, todos con 20.000 pts., al igual que las dos modalidades de guitarra, solista y de acompañamiento). Aún así, en 1980, cuando se incrementan las cuantías de los premios, se restablecen las diferencias dentro de la modalidad de cante con 100.000 ptas. para el primer premio y 50.000 pts. para el resto; persiste la menor cuantía de los premios de baile, dotados ahora todos con 40.000 pts., misma cuantía que el de guitarra solista;

¹¹⁸ Isabel Romero, natural de Sevilla. Su trayectoria artística se ha desarrollado fundamentalmente en los tablaos, Zambra (1960) y las Brujas, entre otros. En 1968 se presentó al frente de un conjunto flamenco en el Teatro de los Campos Eliseos de París, donde inició una gira por diversos países europeos. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco.*

mientras que se establece una cantidad menor, de 35.000 pts. para el de guitarra de acompañamiento. Por último, se dota con 50.000 pts. el premio de flamencología (trabajos publicados en prensa escrita, televisión o radio).

Esta menor valoración del baile por el *mairenismo* y la ideología de la época, contrasta claramente con el hecho de que fuera de Andalucía y de España, el baile era lo que más éxito cosechaba. Son los años en los que el boom de Información y Turismo produce una iconografía que representa al flamenco fuera de España: justamente como un flamenco femenino, bailaor, colorista y blando, frente a esa exégesis masculina, cantaora, sombría/oscura/austera y dura, que por otro lado se consolidó durante la transición a la democracia por adaptarse mejor a la idea de desgarró, grito de queja del pueblo andaluz, al hilo de la reivindicación regionalista-autonómica. Con esa búsqueda de la Andalucía negra, profunda, ancestral... será el momento en que eclosionan los festivales de verano (multiplicándose el número y la duración de los que se celebran).

“Porque los Festivales se convierten en los años sesenta y setenta en la gran fiesta del pueblo. Después de haber salido de una etapa tan negra y tan triste, con los ojos actuales no podemos comprender como era aquello. Empieza un despertar de la sociedad de forma que los festivales se convierten en La Gran Fiesta del pueblo. Yo he visto festivales de aquí, de Utrera y de Lebrija, y de los grandes espacios flamencos donde las mujeres iban con sus trajes largos y los hombres con chaqueta porque era la gran fiesta. De tal manera que unos y otros se disputaban el prestigio de la comarca, el prestigio de la provincia, y estar el escalafón por aceptación del público. Esto genera que se alarguen y duren hasta las claritas del día. Esto termina también en hartazgo que genera que los festivales comiencen a decaer”. (Manuel Herrera, programador, entrevista, 2009)

En conclusión, y utilizando la epistemología *mairenista*, el baile, es considerado “payo”, más andaluz que gitano, más apolíneo que dionisiaco, más largo, fluido, sereno, ornamental, formal, blando, limpio, aprendido y racional, por todo este entramado ideológico-político en que se desenvuelve (figuras 3.33 y 3.34). Ello no es óbice para que dentro del baile se perciban dos corrientes diferenciadas, una más clásica, en la línea de la Argentinita –un baile academicista y equilibrado–, más vinculado a los formatos escénicos de los teatros y otra más gitana, más visceral, en la línea de Carmen Amaya –baile intuitivo y pasional–, que encontrará su espacio escénico por antonomasia en los festivales de verano.



Figura 3.33. Esquema del entramado Neo-jondista. Elaboración propia.



Figura 3.34. Esquema contraposición estética cante-baile en el Neo-jondismo. Elaboración propia.

En relación con los espacios escénicos donde se va a mostrar el flamenco, a raíz de este movimiento, los tablaos, los festivales y las peñas, serán los espacios paradigmáticos del período neo-jondista. Washabaugh (2005) ha destacado el contraste entre la masculinización de las peñas, y

la *feminización de los tablaos*¹¹⁹ , contraposición en la que podemos incluir aún los festivales de verano, por el predominio de las consideraciones estéticas de los “peñistas”, dado el papel de estas asociaciones en la configuración de sus programas. El siguiente testimonio de una bailaora que trabajó muchísimo en los festivales de verano, hace referencia a las condiciones de éstos para el desarrollo del baile:

“Malísimas. Nosotros hemos bailado en verdaderos socavones, –increíble–, micros saltando, sonidos horrosos, las luces no existían. Era como un puesto de turrón. Te ponían tres o cuatro bombillas blancas y a bailar. Y claro, no resaltaba a lo mejor... sobre todo para mi forma de baile. No te voy a decir a lo mejor para otro estilo. Pero para mi forma de baile no era el sitio idóneo. Luego llegabas a un escenario preparado y claro, te sentías realizada, podías lucir y decir todo lo que hacías. Pero claro, había sitios donde ibas que como no entraras en lo que es el baile de efecto y de pegar patadas para zapatear no se te escuchaba... Pues claro, eso condicionaba mucho.

Eso lo hacían porque los festivales flamencos siempre han sido para los cantaores, para escuchar cante y guitarra. El baile se aportó después. Entonces ellos seguían rigiéndose por el cante, su tablaito con su macetita y sus cosas para que se subiera el cantaor. Pero para una bailaora o un bailaor... (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

“Por otra parte, las normas franquistas potenciaban el desarrollo de espectáculos flamencos que presentaban a las mujeres como ejemplos de apartada feminidad e intocable belleza y, en este sentido, las mujeres se convertían en poderosos imanes para los dólares de los turistas” (Washabaugh, 2005: 151).

Esta contraposición, que otorga al flamenco producido por las mujeres el rol más comercial, entronca con las ideas que hemos expuesto en torno a la desconsideración del “arte” de las mujeres en estos espacios y otros de carácter “mercantil” relacionados con el desarrollo turístico, y refuerza nuestra tesis sobre el escaso interés que este aspecto de la producción artística ha suscitado entre investigadores y estudiosos.

En paralelo, se siguen contratando flamencos en otro tipo de espacios como los teatros, de gran formato escénico pero menor frecuencia y un sin fin de espacios de menor formato y de mayor frecuencia: salas de fiesta, transatlánticos de crucero, bases americanas, hoteles, bodegas, casetas de feria, fiestas particulares, etc.

En muchos de estos últimos el flamenco se sigue compaginando con otro tipo de espectáculos (como ocurría con anterioridad y en este sentido habrá una continuidad) como se observa en la

¹¹⁹ La expresión es nuestra.

figura 3.35. Los motivos serán de índole crematística: como parte de un negocio –en crecimiento, como hemos subrayado por todo el boom turístico–, al existir la demanda, los empresarios tratarán de atenderla en la medida de sus posibilidades. Es ese el sentido de este eclecticismo en los espectáculos ofrecidos por algunos establecimientos.

Nuestras informantes actúan en todo tipo de espacios, no obstante, sólo algunas bailaoras participarán en los grandes formatos escénicos que serán los que otorguen mayor prestigio y reconocimiento social: por su mayor categoría, elaboración y exigencia artística, serán los modelos que marquen la nueva etapa, la actual, iniciada aproximadamente en los años noventa del siglo XX.



Figura 3.35. Programa de mano de sala de fiestas/ tablao flamenco en Oviedo, Asturias.
Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

4. Orígenes sociales: sectores económicos, factores étnicos y de género. Surgimiento de la vocación para el baile.

Nos proponemos estudiar en este apartado las circunstancias sociales y económicas de la ciudad de Sevilla, lugar de origen y formación de nuestras bailaoras para posteriormente presentar nuestros casos, sus raíces familiares, étnicas y sociales, hasta el desencadenamiento de la vocación bailaora.

4.1. Contexto Local de origen: Sevilla. 1940-1950.

Sevilla había sido durante la Guerra Civil ciudad de retaguardia que suministró armas y pertrechos al bando nacional. Durante la posguerra fue escenario de actos patrióticos, desfiles, conmemoraciones, homenajes a Queipo de Llano y Franco. Los grupos que habían apoyado el alzamiento fueron unificados por la fuerza desde 1937 en el partido único Falange Española Tradicionalista y de las JONS. La política sevillana estuvo sometida al dirigismo de Madrid. La rebelión aunó a la aristocracia de rancio abolengo con la burguesía conservadora, hermanadas en la defensa de los valores nacionales y arrastraron consigo a grupos de clase media y del proletariado¹²⁰.

La población de Sevilla pasó de 312.123 habitantes en 1940 a 376.627 en la década siguiente y 442.300 en 1960. En 1970, 548.072 almas poblaban la ciudad. Este crecimiento poblacional se debió fundamentalmente al descenso de la mortalidad infantil que pasó de 105 por mil en 1940 a 48 por mil en 1950 y a la inmigración desde pueblos de la provincia y las provincias limítrofes, en busca de mejores oportunidades, dada la crisis del mundo rural¹²¹. Sin embargo esas expectativas no se vieron cumplidas, pues la ciudad carecía de servicios básicos y contaba con una elevada tasa de paro, precariedad en los escasos empleos habidos y un crecimiento del coste de la vida inusual. Sin duda influyeron en ello los intentos del régimen por controlar y organizar el abastecimiento con las famosas cartillas de racionamiento y el consiguiente movimiento

¹²⁰ Vid. Álvarez Rey, L. et al. (2000). *Historia de Sevilla: la memoria del Siglo XX*. Diario ed. Sevilla; así como Salas, N.: Salas, N. (1993). *Sevilla: crónicas del siglo XX* (Vol. 133). Universidad de Sevilla.

¹²¹ Vid. Braojos, A. et al. (1990). *Historia de Sevilla. Sevilla en el Siglo XX*. Universidad de Sevilla. Servicio de publicaciones.

especulativo ligado al mercado negro. La década de los cincuenta fue testigo del cambio en los movimientos migratorios ahora hacia el exterior.

Los problemas fundamentales del período fueron la falta de viviendas e infraestructuras, las riadas que asolaron la ciudad en 1940, 1941, 1947 y 1948, la falta de abastecimiento de agua en algunas zonas, la escasez total de plazas educativas, el desempleo y las enfermedades vinculadas a la pobreza.

Por su parte esta población contaba en 1940 con un 13% de analfabetismo del que el 49.9% era femenino. En 1950 la tasa se ve reducida al 6.42%, pero se incrementa el porcentaje de mujeres (52.3%). En cuanto a la población activa, en 1940 significaba el 31.9%, de los que el 29% eran hombres y el 2.9% mujeres. En 1950, el porcentaje de población activa había ascendido al 37%, distribuidos entre un 28.4% de varones y un 9.19% de mujeres¹²².

Por sectores de actividad, la población activa en Sevilla se repartía de la siguiente manera: un 5.42% dedicada al sector primario, un 30.5% al sector secundario y un 64% al terciario en la década de los cuarenta. En 1950 la proporción es de 4.9% de sector primario, 30.2% de sector secundario, 58% de terciario y un 6.8% sin especificar. No contamos con datos sobre la distribución de la población activa desglosados por sexo para Sevilla, pero sabemos que las mujeres se empleaban en el campo, donde su trabajo no es recogido por estadísticas oficiales, en la industria de transformación alimentaria y la llamada industria ligera y en el sector servicios, fundamentalmente en los servicios domésticos y otros carentes de cualificación. La tabla 4.1 muestra la evolución de la población activa femenina por sectores de actividad en el conjunto del país:

¹²² Porcentajes de elaboración propia en base a los valores absolutos ofrecidos por Braojos et al., 1990: 240-243.

TABLA 4.1 PORCENTAJE DE MUJERES ACTIVAS POR SECTORES ECONÓMICOS SOBRE EL TOTAL DE LA POBLACIÓN ACTIVA FEMENINA (1950-1975)

AÑOS	AGRICULTURA	INDUSTRIA	SERVICIOS	P.A.F. TOTAL
1950	7,9	15,7	30,1	15,8
1960	12,3	16,8	27,3	18,2
1964	19,1	18,8	32,3	23,0
1966	20,4	17,4	34,7	23,7
1970	22	17,5	33,7	24,4
1975	21	26	53	28,5

Fuente: Martine Weiler, *Mujeres Activas. Sociología de la mujer trabajadora en España*. Madrid, 1977. Cit. Folguera Crespo en Garrido González et al. (1977) *Historia de las mujeres en España*. P. 541.

Como se observa, el porcentaje de población activa femenina en Sevilla era del 9,19% en 1950, mientras que a nivel estatal este porcentaje aumentaba hasta el 15,8%. Por tanto los datos estatales no son extrapolables al nivel provincial, aunque lo hemos recogido aquí a modo orientativo y ante la ausencia de estadística provincial de referencia.

En resumen, rápido crecimiento humano, inmigración sostenida por el éxodo rural, aceleración del empleo femenino y del sector terciario, elevadas cotas de analfabetismo y baja instrucción profesional, definen a Sevilla como núcleo inmerso en la década de los treinta –en cuanto a coordenadas socioeconómicas se refiere–, sujeta a un desajustado desarrollo industrial, a su cualidad de centro comercial y administrativo sin atisbo de modernización (Braojos, 1990).

4.2. Orígenes sociales de las bailaoras: sectores económicos, factores étnicos y de género. La vocación para el baile.

El grupo de bailaoras que constituye nuestra unidad de observación está formado por: Amelia Ángela Pérez Sánchez (Sevilla, 1942), María Josefa Campano (Sevilla, 1944) –en adelante Mari Campano–; Guadalupe Osuna Mancheño (Sevilla, 1945) –en adelante Lupe Osuna–; Carmen Rodríguez (Sevilla, 1945) –en adelante Pastora Molina–; Rocío Loreto Díaz (Sevilla, 1946); Cristina Hoyos Panadero (Sevilla, 1946); Mercedes Rodríguez Gamero (Sevilla, 1947) –en adelante Merche Esmeralda–; María Luisa Oliveros Parejo (Sevilla, 1948) –en adelante María Oliveros–; Carmen Montiel Gutiérrez (Madrid, 1949); Remedios Orozco Nieto (Sevilla, 1949) –en adelante

Loli Flores–; Ana Rodríguez Bravo (Sevilla, 1949) –en adelante Ana España–; M^a Teresa Jiménez (Sevilla, 1951) –en adelante Teresa Luna–; Eugenia de Los Reyes Bermúdez (Sevilla, 1951); Milagros Mengíbar de la Cruz (Sevilla, 1952); Ana María Bueno Ávila (Sevilla, 1955); Carmen Ledesma Machito (Sevilla, 1956); y Manuela Carrasco Salazar (Sevilla, 1958)¹²³.

Ya hemos avanzado en nuestra metodología que estas informantes son casos seleccionados de entre un grupo que bien podría alcanzar las doscientas cincuenta bailaoras¹²⁴ y que constituye un conjunto heterogéneo en cuanto a la duración de las trayectorias profesionales, las formas de estar en la profesión, la formación previa y a lo largo de sus carreras, el rango artístico-profesional alcanzado, etc. No obstante compartieron experiencias y espacios escénicos en especial en los primeros años de sus trayectorias. En la selección hemos procurado reflejar las diferentes tendencias en cuanto a los tipos de bailaora, por la enorme dificultad que supondría incorporar todos los casos a la investigación. Muchas de ellas están presentes en este trabajo a través del relato de sus compañeras.

Nos detendremos ahora en sus orígenes sociales. Se puede afirmar que ejemplifican las diferentes situaciones comunes en la Sevilla de la postguerra. La mayoría son familias humildes, pertenecientes a la clase obrera (catorce de las diecisiete, el 82%). Para clarificar la diversidad de matices de orígenes sociales las agruparemos según los siguientes parámetros: Etnia, tipo de unidad familiar, sector económico de la persona o personas sustentadoras de la unidad familiar, barrio o zona geográfica de residencia y tipo de vivienda familiar. También nos fijaremos en la existencia o no de antecedentes artísticos y en la atribución que realizan del origen de su vocación para el baile.

¹²³ Tal y como aclaramos en la introducción, nombraremos a las artistas por sus nombres artísticos. Hemos citado los nombres por las que son conocidas nuestras informantes en los casos en que estos nombres no coinciden en absoluto con sus nombres oficiales. Cuando lo hacen, nos referiremos a ellas por sus nombres y primer apellido, excepto en la cita de sus testimonios, en que optamos, para evitar reiteraciones, bien por el nombre o bien por el apellido, según los casos.

¹²⁴ Entre las numerosas ausencias podemos citar a Pepa Montes, Isabel Romero, Angelita Vargas, Concha Vargas, las Hermanas España (Carmen, Mari y Matilde España), Ángela Dorado, La Contrahecha, Carmen Juan, Eli Saporí, Loli Núñez, Carmen Albéniz, Angelita Milla, Merche de Huelva, Macarena Giráldez, Amparo Cazalla, Rocío Vargas, Pili Cordero, Rocío Vega, Ana Dorado, Manoli Vega, Ani Vega, Amparo la Bengala, Eva Duarte, Pili Mallorca, Las Hermanas Mendiola (Virginia, Luisa y Carmen, “la Rubia”), Ana Dogma, Angelita Cabello, Pepi Piquera, Conchi Santacruz, Carmen La Macarena, Conchi Travé, Isabelita Rodríguez “la Niña Buena”...

4.2.1. Etnicidad: gitanas y no gitanas.

Sólo tres de las bailaoras que conforman esta unidad de observación son de etnia gitana (suponen el 17,64% de la muestra): Manuela Carrasco, Eugenia de los Reyes y Rocío Loreto (esta última sólo por parte de padre). Ya hemos avanzado que esta proporción no debe tomarse como un valor extrapolable al grupo en general, aunque sí es una tendencia observada. Esta menor proporción se puede observar también en el número de bailaoras gitanas que obtuvieron los Premios Nacionales de Córdoba del período estudiado (1965-1983), en el que sólo cuatro de veintiuna premiadas o con accésit eran gitanas (un 19,04%). Por su parte, la antropóloga francesa Eve Brenel afirma en su estudio sobre el proceso de socialización de los cantaores al mundo flamenco: “estadísticamente, el 37,9% de los artistas profesionales del flamenco son gitanos y el 61,1% son payos” (Brenel, 2006: 59), basándose en el perfil de “322 profesionales del flamenco; muestra aleatoria realizada a partir del censo de los artistas vivos del flamenco en *Guía libre del flamenco* (J.M. Gamboa, SGAE, Madrid, 2001)”. Por tanto, el estudio no distingue entre intérpretes de cante, baile o guitarra. Una de nuestras informantes nos daba la siguiente respuesta respecto a este asunto:

“Había, sobre todo entre los músicos, cantaores y guitarristas que de cada tres, dos eran gitanos. Cantaoras también. Me acuerdo de la Pelúa, estando en Los Gallos. Carmen Moreno, que vino de Madrid, que me encantó esa mujer, era poderosa...

Sí. En el baile había más payas que gitanas. Y sin embargo en las voces y la guitarra siempre había. Y entre los bailaores hombres había más gitanos que payos. Eso sí” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

En cuanto a las razones por las que la proporción de bailaoras gitanas es menor, un motivo aludido por algunos informantes es que debido a los valores tradicionales en torno a la familia de este grupo étnico, las mujeres fueron disuadidas de dedicarse al baile profesionalmente, por la necesidad de salir del núcleo familiar, viajar, etc. También es posible que el tipo de espectáculos en los que comienzan estas mujeres sus carreras, más vinculado al principio con los bailes a orquesta, inclinaran menos a las jóvenes del grupo étnico a participar, por su tradicional separación de todo lo académico. La existencia de antecedentes artísticos en la familia servirán de contrapeso a las reticencias citadas. Veremos las estrategias desarrolladas por las que sí lo hicieron. A este respecto, uno de nuestros informantes nos daba la siguiente explicación:

“Las gitanas siempre han estado bajo el yugo del marido voluntaria o involuntariamente. Los maridos no han querido que sus mujeres se exhiban: Juana la del Revuelo todavía lleva los

*pololos*¹²⁵ por imposición familiar. También tía Juana la del Pipa. Eso limitaba que las gitanas estuvieran en los escenarios. Los no gitanos han sido más liberales, más libres y no han tenido tanta opresión como la etnia gitana. También decían que los bailaores eran afeminados.” (Manuel Herrera, programador. Informante nº 020-B. Entrevista, 2009).

C.P. ¿Podría destacar alguna bailaora gitana de aquella época?

“Angelita Vargas¹²⁶, de la que han aprendido muchas. (...) Ellos han bailao siempre en familia por lo que han hecho siempre tango y bulería y han sido menos de salir, menos.” (M.H. Informante nº 020-B. Entrevista, 2009).

4.2.2. Bailaoras de etnia gitana.

4.2.2.1. Familia de etnia gitana no numerosa: un caso.

Caso uno: **ROCÍO LORETO DÍAZ**, es gitana por parte de padre. Nació en Sevilla el 19 de junio de 1946¹²⁷. Barrio de La Macarena. Su progenitor, Manolo Romero¹²⁸, bailaor de Jerez de la Frontera, estaba emparentado con Manuel Torre; su tía Josefa Loreto, bailaba con la Macarrona. Su padre iba en la compañía de Lola Flores y Manolo Caracol y como tantos artistas de Jerez de

¹²⁵ Según la RAE: “Pantalones bombachos cortos que se ponen debajo de la falda y la enagua, y forman parte de algunos trajes regionales femeninos”.

¹²⁶ Bailaora sevillana nacida en 1949. Su carrera se inició en los tablaos de Sevilla y Madrid, ganó el Premio Pastora Imperio en el concurso de Córdoba en 1980 y en 1987 la Cátedra de flamencología jerezana le otorga el Premio Nacional de Baile. Ha actuado en los mejores festivales de España, Europa, América y Asia. Ha colaborado con otras figuras en espectáculos como ‘La Diosa’, de Manuela Carrasco, ‘Mujeres’ de Merche Esmeralda, ‘Azabache y Coral’, junto a Aurora Vargas, y ‘Antología de un tiempo: 1926-1986’, de José Luis Ortiz Nuevo, continuando en activo en la actualidad. Fuente: Navarro García, J. L. (2004: 251-255). Paso a dos de Terpsicore y Talía. *La danza-teatro*.

En su caso la estrategia para ser bailaora profesional fue “escaparse” con su pareja, el Biencasao, también artista, quien “la robó” –según la terminología *emic*– y marcharon juntos a Madrid cuando la bailaora era muy joven, donde inició su carrera junto al que sería su marido. En ese viaje iban en el tren con nuestra informante Teresa Luna y su madre. Fuente: Entrevista informal con la bailaora Angelita Vargas, Sevilla, 2006.

¹²⁷ La fecha real es el 17 de mayo de ese año, pero fue apuntada en el registro con la fecha que aparece en el texto, que es la que se considera legal. Estas anomalías eran frecuentes en aquellos años. A ello se unen las falsificaciones realizadas en connivencia con las autoridades para poder acceder al trabajo antes de cumplir la edad legal, que fue muy frecuente en el período.

¹²⁸ Manuel Loreto Madrugón, de nombre artístico, Manolo Romero (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1905- Sevilla, 1976). Nacido en el Barrio de Santiago, fue bailaor y bailarín de carácter en los elencos de Lola Flores, y Concha Piquer, entre otros, recorriendo España e Hispanoamérica. Participó en la película *Filigrana* (1949) de Luis Marquina, protagonizada por Concha Piquer, Carmen Sevilla y Fernando Granada. Fuente: Rocío Loreto, su hija, entrevista, 2008.

aquellos tiempos, estableció su residencia en Sevilla. La famosa bailaora Maleni Loreto¹²⁹ es su prima hermana. En su caso, los antecedentes artísticos fueron determinantes, aunque afirma que ya había tantos artistas en la familia que no quisieron que ella también se dedicase a bailar: al menos en los tablaos, querían que fuera a los teatros, como habían ido ellos. Así que cuando su padre se iba a ensayar a la academia de Realito o la de Eloísa Albéniz, ella “tenía que esconderse y verlo desde una ventana”.

“A escondidas de mi padre y de mi familia le decía a la muchacha: ¿Si yo te limpio el zaguán me das 20 duros? Y eso lo tenía yo pa pagarle a Eloísa Albéniz la guitarra. También empezó mi prima –Maleni Loreto– a pagarme algunos meses entre comillas la academia.” (Rocío, bailaora, entrevista 2008).

Vivían en La Macarena, en la Calle Quintana, y eran tres hermanas. Rocío ha sido una profesional totalmente dedicada a su baile, entre sus logros pueden destacarse su participación como primera figura en la Compañía de Curro Vélez, con quien ha actuado en teatros europeos; Accésit del Premio La Malena en el Concurso Nacional de Córdoba de 1974; Ha actuado en los mejores tablaos de Sevilla, Madrid y Japón. Una trabajadora incansable en los escenarios y en su academia particular de Sevilla, hasta que decidió retirarse a los 44 años para casarse con una persona ajena al mundo del arte, con quien estableció su residencia en Madrid. No ha tenido hijos.

¹²⁹ Magdalena Díaz Loreto. Sevilla, 1929. Bailaora, sobrina de La Malena. Participó en el espectáculo de Pepe Pinto; creó compañía con Arturo Pavón y Beni de Cádiz. En 1953 era primera figura en la sala madrileña Pasapoga; en 1954 realiza gira por Europa y se presenta en Nueva York en la sala El Chico. Formó pareja con Alejandro Vega, con quien bailaba en el elenco de Concha Piquer. En los sesenta actuó en los tablaos El Duende, Arco de Cuchilleros y las salas Villa Romana y Cuevas de Nerja, en Madrid. Se retiró en 1983. Estaba casada con el torero Julio Aparicio. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol.I: 417-418.



Figura 4.1. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto. Fuente: cortesía de la artista.



Figura 4.2. Fotografía de estudio del bailarín y bailaor Manolo Romero, con dos bailarinas de la compañía. Años 40. Autor: Solvot. Fuente: cortesía de la artista.

4.2.2.2. Familia numerosa de etnia gitana. Dos casos.

Caso dos. Gitana. Sostenedores de la unidad familiar sin actividad profesional específica en la ciudad. Zona Puerta Osario. **EUGENIA DE LOS REYES BERMÚDEZ**, nacida en Sevilla el 25 de febrero de 1951.

Ella es la única niña de los cuatro hijos de la casa. La familia era muy humilde. Sus padres procedían del mundo rural y habían emigrado a la capital como hicieran tantos en la postguerra, en busca de unas oportunidades y unos recursos que la ciudad no podría ofrecer debido a la precariedad de los escasos empleos existentes, a la maltrecha industria y a la casi nula inversión del gobierno central en la misma. La ciudad tampoco ofrecía servicios mínimos y Eugenia fue muy poco a la escuela. Se crió en una casa de vecinos y en alguna ocasión fue enviada por sus padres al pueblo de un pariente para aliviarle y aliviarse todos el hambre. Cuenta que en su familia el cante y el baile eran algo natural (emic) social/ por imitación. Eugenia recuerda que bailaba por diversión siendo chiquilla.

“Pues mira, yo vivía en una casa de vecinos, que era en la calle El Valle número tres, en la Puerta Osario y había un descansillo en el corredor y yo siempre, -y siempre daba la casualidad que era a la hora de la siesta- me ponía allí a bailar. Y las vecinas: ‘Rocío, dile a tu hija que eso no puede ser a la hora de la siesta’. Pero yo te hablo que yo era chica. Y lo que hacía es que bailaba allí, tú sabes, en el corredor, siempre me ha gustado bailar” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Según su relato, luego quiso aprender: Eugenia veía en el baile una salida a la maltrecha economía de su familia. De sus hermanos varones, uno fue guitarrista, otro torero y el tercero quiso ser futbolista. Parece una muestra de la España de la época, en que los niños veían los toros y el fútbol como vía profesional de escape de la pobreza hacia el éxito y la riqueza. El único hermano que se dedicó al flamenco lo hizo como guitarrista.

“Bueno, yo cuando chica, como te dije, me gustaba mucho el baile. Entonces yo bailaba. Y yo veía por ejemplo algo de Carmen Amaya y a mí me gustaba. Yo quería bailar y ya empecé un poquito con él. Pero mi verdad es que me gustó, me fue gustando, me fue gustando y yo ya quería bailar pero porque a mí me gustaba. Aparte hombre, porque ganaba algo. Pero, que no me fui por otra cosa. Me fui por el baile. Me hizo esa ilusión y ya con el tiempo pues ya quise superarme. A más, a más, a más, a más. Hasta lo que llegué con él de pareja” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.3. Fotografía de la bailaora Eugenia de los Reyes. Tablao los Gallos, años 70. Fuente: Cortesía de la artista.

Pepe Ríos¹³⁰, el bailaor, era primo de su madre y la invitó a que fuera a sus clases en la academia de Realito¹³¹. Con él aprendería Eugenia sus primeros pasos de baile y palillos y allí mismo conocería al guitarrista, Pepe el Ciego, que “habló” para que pudiera trabajar en el Guajiro. Observamos en esta anécdota un ejemplo del padrinazgo común en el ambiente flamenco, donde las redes sociales son fundamentales para el acceso al trabajo. El baile fue una salida laboral y un recurso para su familia, además de una afición.

Está casada con el también bailaor José Galván Figueras, con quien formó pareja de baile y una familia con tres hijos: Israel Galván, bailaor; Pastora Galván, bailaora y José Antonio, graduado en psicología y bailaor. Su carrera profesional ha estado vinculada a la de su marido. Hasta la década de los ochenta ha compaginado la vida familiar con el baile, actuando en el ámbito

¹³⁰ Pepe Ríos Amaya, bailaor, natural de Morón de la Frontera (Sevilla), sobrino de Diego del Gastor y yerno de Manuel Torre. Actuó con Manuel Vallejo, Caracol y Pastora Pavón. Fue pareja de Rosario e intervino en dos películas “La feria de Sevilla” y “Duende y misterio del flamenco”. Formó parte del elenco de La Paquera de Jerez en 1961 y se dedicó a la enseñanza del baile en su academia de Sevilla. Fuente: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). *Cintero: Madrid*. Vol. II: 648.

¹³¹ Manuel Real Montosa, Sevilla (1885-1969). Discípulo de La Campanera. Debutó en el Teatro El Duque de Sevilla, actuó en Londres, en el Palacio Imperial de Rusia y para el Rey Alfonso XIII en los Reales Alcázares de Sevilla. Realizó giras por países europeos y participó en las Exposiciones de 1929. Publicó ‘Poema de la danza y la copla’. En su academia aprendieron Rosario y Antonio. Fuente: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). *Cintero: Madrid*. Vol. II: 636-637. Era común que los incipientes maestros realquilasen la academia de un maestro consagrado para iniciar su tarea docente. Veremos más ejemplos de ello.

de los tablaos, para posteriormente colaborar como enseñante en la academia de su marido. En la actualidad está jubilada.

Caso tres: gitana. Familia numerosa con seis hijos. Sector terciario. Triana-San Juan de Aznalfarache. **MANUELA CARRASCO SALAZAR**, nacida en La Vega de Triana el 21 de octubre de 1958, es la más joven del grupo de bailaoras. Manuela es la mayor de seis hermanos. Sus padres provenían de Extremadura y se asentaron en Sevilla antes del nacimiento de los hijos.



Figura 4.4. Fotografía de la bailaora Manuela Carrasco. Fuente: <http://fotos.miarroba.es/fotos/3/f/3fc7ff0c.jpg>

Según su relato, como en el caso de Eugenia, Manuela creció en un entorno en el que se cantaba y bailaba de forma “natural” (discurso *emic*), esto es, por contagio social/familiar: cada vez que había fiesta o algo que celebrar o sin ningún motivo especial, por pura afición. Su familia es también una familia numerosa, muy humilde, y recibe un piso social en San Juan de Aznalfarache, localidad muy cercana a Sevilla: caso típico que muestra el proceso por el cual los gitanos fueron desalojados de Triana en los años cincuenta del pasado siglo.

“En realidad, yo de Triana recuerdo muy poco, casi nada, porque me fui con cuatro años y me crié en San Juan. Allí había muchas niñas que bailaban, casi todas se dedicaban a bailar y

cantar. Cantaba el Torito¹³² que esté en gloria, el Moro¹³³, la Angelita Vargas, sus hermanos, sus hermanas, todos se dedicaban a eso, a bailar y a ser artistas. Pues claro, yo al verlas a todas también desde niña siempre he estado bailando. Mi padre fue artista¹³⁴, fue porque duró muy poco. Verás él todavía vive¹³⁵ pero no le gustaba la vida de artista y lo dejó, aunque ha bailado de toda la vida muy bien.” (Manuela, bailaora, entrevista 2005).

La familia de Manuela se dedicó a la venta y la hostelería, tras dejar el padre los escenarios. La vocación en este caso se ve muy influida por el entorno familiar, étnico y social de la niña. Sin embargo, recientemente, Manuela ha afirmado que ella es bailaora por su madre,

“porque mi padre no quería. Mi padre me cogía los zapatos y me los tiraba por el balcón. Pero yo los recogía y dormía, porque debajo de mi almohada tenía yo mis zapatos.” (Manuela, bailaora, entrevista 2014).

Esto puede reforzar la idea de la menor proporción de bailaoras de etnia gitana en el grupo por la actitud disuasoria de la familia, como afirmaba nuestro informante Manuel Herrera. También sabemos que en muchos casos, ha sucedido lo contrario, siendo el baile un objetivo para obtener recursos económicos desde la infancia. Consideramos que el peso de los antecedentes artísticos es importante en el grupo étnico: las tres bailaoras de etnia gitana del segmento tienen antecedentes artísticos en la familia: dos de ellas, Rocío y Manuela, muy directos, sus progenitores. La mayor duración de la carrera profesional en el caso del padre de Rocío facilitó sin duda la incorporación a la profesión de su hija. A pesar de lo que afirma su hija en la entrevista, una vez que vio que se iba a dedicar al baile, la animaba a ensayar e ir a la academia (documento 05 sec. Anexos).

Las reticencias del padre de Manuela fueron superadas:

¹³² Lorenzo Vega Esteban, el Torito. Cantaor gitano. No aparece en la bibliografía de referencia. Según nuestras fuentes, es padre de la bailaora gitana de este período conocida como La Visi. Esta familia llegó a Sevilla procedente de Extremadura en los años cincuenta, y hasta ese momento fueron errantes. No contaban con documentos de identidad hasta que, a partir de su participación en fiestas y salas que ofrecen flamenco en Sevilla, regularizan su documentación. Fuente: Manuel Fernández, manager de flamenco.

¹³³ José Silva Montáñez, el Moro. Cantaor sevillano del siglo XX. A partir de 1961, año en el que actuó en el tablao el Guajiro, ha participado en fiestas, ballets y tablaos de Sevilla. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. II: 520.

¹³⁴ José Carrasco, el Sordo, fue bailaor. Su madre, Cipriana Salazar Heredia estaba emparentada con los Camborios trianeros. Posteriormente, la familia se dedicó a la venta. Fuente: Navarro García, J. L. (2006: 45). Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana.

¹³⁵ Fallecido en 2007.

“Al final, mi padre tuvo que claudicar. Después me ayudó mucho; formó parte de mi grupo durante mucho tiempo. Conocía muy bien mi baile y desde atrás me alentaba y alzaba mi actuación” (Manuela, bailaora, *Sevilla Flamenca*, 87: 52)¹³⁶.

Es una bailaora de primer nivel, obtuvo el Premio Pastora Imperio en el Concurso Nacional de Córdoba de 1974 así como el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez ese mismo año; ha sido máxima figura en los festivales de verano, y ha recorrido el mundo actuando con su propia compañía con la que aún sigue en activo. Representante de la línea más visceral, pura y gitana del baile. Es un referente para muchas bailaoras jóvenes, que se refieren a ella con el apelativo de “la Diosa”, por el nombre de uno de sus espectáculos y por su capacidad de transmisión jonda en el escenario. Es la más joven y una de las más prestigiosas del grupo. Está casada con el guitarrista Joaquín Amador y es madre de dos hijas, una de las cuales, Samara Amador, es artista.

4.2.3. Bailaoras no gitanas: catorce casos.

Dentro de este conjunto, diferenciamos según los tipos de núcleo familiar de origen y los sectores económicos de los sustentadores de la unidad familiar. Así, las hemos dividido en tres subgrupos: familias monoparentales –dos casos–; familias nucleares numerosas –siete casos, dentro de los cuales diferenciamos cuatro casos de familias con cuatro hijos y tres casos de familias con siete o más hijos–; por último familias nucleares con tres o menos hijos.

5.2.3.1. Primer grupo: Unidad familiar de tipo monoparental: dos casos.

Amelia Ángela y Pastora Molina proceden de familias monoparentales.

Caso cuatro: No gitana, sector terciario. Zona Gran Plaza. **AMELIA ÁNGELA** nació en Sevilla, el 22 de agosto de 1942, es la más veterana del grupo de observación. Hija de una maestra separada, que había tenido otros dos hijos anteriores que se malograron (recordemos la altísima mortalidad infantil del período: 105 por mil en 1940). Su madre, una mujer instruida, debió afrontar las dificultades impuestas por el régimen franquista para las mujeres solas con hijos.

¹³⁶ En Navarro García, J. L. (2006: 46). Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana.



Figura 4.5. Fotografía para publicidad de la bailaora Amelia Ángela. Tokio, Japón, años 60.
Fuente: cortesía de la artista.

La implantación del nuevo régimen trajo consigo un caos en las vidas de muchas parejas, ya que se anulaban los divorcios y uniones posteriores realizadas durante la República (Folguera, 1997: 527). La declaración del matrimonio canónico como el único válido a todos los efectos, y la anulación de la ley del divorcio de 1932 –reflejo del tradicionalismo católico suscrito por el Estado–, dejó en situación de ilegalidad a numerosas familias. Sobre las mujeres solas, separadas, o abandonadas se extendía el rechazo social y la sombra de la “vergüenza”. El arte, como ámbito de la imaginación, la creatividad y la belleza, se convertirá en un “refugio” ante esta situación en principio desfavorable. Nuestra informante, sin embargo, no hace referencia alguna a este asunto en su discurso:

“Pues verás tú, yo nací en la Gran Plaza en el año 1942. Mi madre era maestra, separada. Entonces ella tuvo un niño que nació muerto y mi hermana que murió con año y medio. Y claro, la tercera fui yo de la familia. Yo me crié en la Gran Plaza, mi madre era muy aficionada a los libros y muy aficionada a recitar, y yo cuando chica ella me inculcó el recitar y yo empecé recitando” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

“Empecé recitando ‘el parque de Sevilla’, lo otro y lo otro. A ella le encantaba y como a ella le encantaba tanto me fue metiendo para recitar. Me llevó a Galas Juveniles que en aquel entonces existía Galas Juveniles que la mayoría de las artistas que hoy, bueno que hoy algunas

existen y otras no... Que lo llevaba don Cipriano Gómez Lázaro¹³⁷, en el Teatro San Fernando, uno de los mejores teatros de toda España. Por ahí han pasado todas las grandes artistas, pero las grandes artistas del siglo pasado que bueno que voy a decir esto, que es donde había arte y donde había arte, arte, arte, sobre todo para mí. Yo he visto a Lola Flores cuando estaba en pleno apogeo; Carmen Amaya tuvo ese gusto de ver a Carmen Amaya; Rocío Jurado cuando empezaba. En fin, todas las artistas. Caracol, cuando traía sus espectáculos con Lola Flores y todos los gaditanos etcétera, etcétera” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Según su relato, su madre le inculcó este interés por el teatro y el arte. No había antecedentes artísticos en su familia. En “Galas Juveniles”, los más pequeños de cada casa tenían la oportunidad de subir a un escenario y actuar ante un público familiar. Se ofrecían los domingos por la mañana, pero aquellos aspirantes a artistas se llevaban preparando las funciones toda la semana. En las “Galas” se cantaba, bailaba, actuaba y recitaba. Se representaban comedias, obras musicales y zarzuelas. En aquellos años las galas cumplían una doble función al convertirse en fuente de ocio y solventar en parte las carencias educativas de la Sevilla de posguerra: había niñas y niños que vivían en torno a estas galas, algunos de los cuales fueron artistas. Sus funciones no estaban remuneradas en sentido estricto, pero se les daba la oportunidad de quedarse a ver las actuaciones de los auténticos artistas.

“La única que en ese momento resaltaba un poquito era María Rosa¹³⁸. Las demás éramos todas niñas. Pues (estaban) Pepito Marchena¹³⁹, Paquito Jiménez, Elvira Charneco¹⁴⁰, Angelita Granja... Bueno, bueno, bueno, ¡tú no te lo puedes imaginar las artistas! (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Lo más destacable del relato para el objeto de nuestro estudio, es el valor que le otorga a las experiencias vividas en relación con la oportunidad de disfrutar de las actuaciones de los artistas de

¹³⁷ Cipriano Gómez Lázaro, Sevilla, 1908-1983. Autor, director, empresario y crítico teatral. Discípulo de los Hermanos Álvarez Quintero y comediógrafo. Creó las Galas Juveniles en 1942 y se mantuvieron en el Teatro San Fernando hasta 1964. En 1980 hubo una reposición de algunas de sus obras más destacadas en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Compaginaba su trabajo literario y teatral con un puesto en la Cámara de la Propiedad. Fuente: ABC de Sevilla (18-01-1983): <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>

¹³⁸ María Rosa Orad Aragón. Andújar (Jaén), 1937. Bailarina y bailaora. Creció en Sevilla y fue alumna de Eloísa Albéniz, Enrique El Cojo y Regla Ortega. Debuta en el elenco de ‘Chavalillos Sevillanos’ en 1948 en Madrid. Perteneció a la compañía de Concha Piquer, y formó pareja de baile con Caracolillo y Martín Vargas, recorriendo varios países. En 1962 fue primera bailarina del Ballet de Antonio, formó su propia compañía en 1963 y actuó en Los Festivales de España en la década de los sesenta. Ha bailado en medio mundo y posee la Medalla de Plata al mérito turístico y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, entre otros galardones. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. II: 462-464.

¹³⁹ Nombre artístico de José Tejada Martín (Marchena, Sevilla, 1903-1976). Cantaor de gran éxito durante la etapa de la Ópera Flamenca (1920-1955). Para un desarrollo detallado de su trayectoria ver: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. II: 458-460.

¹⁴⁰ Figuras medias de la canción y el baile de los años cincuenta.

la época. Se ensalza su capacidad de transmisión, su saber hacer, su arte... y el haber tenido ese contacto tan temprano con aquellas estrellas es considerado un privilegio.

Es un rasgo que se va a repetir en todas las bailaoras de este período, la percepción de haber compartido su carrera con figuras “irrepetibles” del cante, del baile, y de la guitarra: verdaderos genios inspiradores. Va a ser recurrente en los relatos de las informantes subrayar esta circunstancia como experiencia única, que no pueden comprender artistas de generaciones posteriores “*porque no lo han vivido*”. Esto denota un concepto de la profesión muy adherido a lo “vivencial”: concepto que objetivamente pertenece a esa época, en el sentido de que los cambios sociales habidos en los últimos decenios han dado lugar a una tipología de artistas, con características completamente diferentes en ámbitos como la formación, la profesionalización, las culturas del trabajo, los horarios, las costumbres y cosmovisiones, los referentes, etc., con los que ellas ya no se identifican (ni siquiera las que siguen en activo o son más jóvenes dentro del grupo).

En el caso de Amelia, esta aparente idealización del pasado, contrasta con la lucidez de su discurso cuando se refiere al surgimiento de su vocación:

“Bueno es que ahí, es que yo, la verdad, en ese momento no es como ahora que dices tú ‘bueno ¿qué quieres ser de chica?’ , es que yo no sabía lo que quería ser de chica. Yo hacía lo que mi madre me iba abriendo el camino. Yo en ese momento, iba al colegio, recitaba y a todos sitios ‘recita’, no sé qué, pa ta tén, pa ta tán. Yo en ese momento no... Si a mí me llegan a preguntar, pues a lo mejor digo otra cosa. En esos momentos de Galas Juveniles, las madres estaban más ilusionadas que las niñas, me parece a mí. Bueno, eso sigue también ahora, creo. Y entonces todas llevaban sus niñas y de ahí ya algunas se fueron a Madrid que es donde estaba lo fuerte, en Madrid. Yo empecé a bailar también con Enrique el Cojo” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Como se observa en este fragmento, Amelia no recuerda haber tenido vocación: hizo lo que su madre le iba marcando. Las circunstancias y su carácter, su voluntad de “tirar p’alante” hicieron el resto en el sentido de continuar esa vía iniciada, y del recitado pasó al baile:

“Entonces ya se fue terminando y yo ya era muy grande para recitar. Porque yo salía con un trajecito de organdí, –parece que me estoy viendo con unos tirabuzones y un trajecito de organdí, parecía una mariposa– (risas). Y recitaba de Rubén Darío, de Góngora, porque eso es lo que le gustaba a mi madre. Entonces ya de ahí como el recitar no tenía salida, me pasé a bailar flamenco” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Esta influencia materna en la elección de la vocación de las bailaoras es también recurrente. En su caso fue determinante, por la falta de otros referentes o modelos de identificación. Es

probable que “la vida de artista” fuera percibida por la madre de Amelia como una salida profesional más viable para su hija que otras opciones, dado su origen humilde y su condición de “mujer sola”, en conjunción con la mentalidad nacional-católica imperante en el momento.

Amelia contrajo matrimonio con el cantaor Curro Triana¹⁴¹ en 1976 a los treinta y cuatro años, y es madre de un hijo, Francisco, graduado en empresariales, que no se dedica al arte. Desarrolló su carrera en múltiples ámbitos, en los que predominan los pequeños formatos de los tablaos y las fiestas, aunque formó parte de la compañía de Curro Vélez. Fue abandonando progresivamente los escenarios durante la década de los ochenta y se dedicó a dar clases de sevillanas a nivel particular. Finalmente se recicló, para dedicarse a la costura de trajes de flamenca: un mercado creciente y con gran potencial, compatible con las funciones de ama de casa. Este nuevo oficio le permitirá mantener cierta autonomía económica y seguir en contacto con el “mundillo” artístico, al que también la vinculaba el oficio del marido. Entendemos su caso como ejemplo de profesional cuya cultura del trabajo constituye un bagaje valioso para la nueva empresa. Amelia reinvierte los conocimientos y contactos adquiridos en su trayectoria anterior en esta nueva actividad y destaca la importancia de haber bailado profesionalmente a la hora de diseñar y confeccionar trajes de baile¹⁴².

Caso cinco: no gitana, sector económico sin especificar. Calle Feria. **PASTORA MOLINA** es otra bailaora cuya familia de origen es monoparental. Nacida en Sevilla el 4 de agosto de 1943, se crió con su madre y sus abuelos maternos en el Barrio de San Lorenzo:

“Pues yo nací en Sevilla, nací en el 43, en agosto y ... Hija única con una madre que le encantaba el baile, que yo creo que ella era de verdad la artista. Lo que pasa que ella se casó mu

¹⁴¹ Francisco Algaba López. Curro Triana (1947-1999). Tomó este nombre artístico porque nació en el callejón San Jorge (Triana) y era aficionado a la cucaña. Hijo de un trabajador del muelle, todos en su familia han sido costaleros. Era sobrino de Chiquito de Triana, cantaor cuñado de Carmen Amaya. Se inició profesionalmente cantándole a Farruco y desarrolló su carrera en tablaos y teatros en España y el extranjero. Estuvo tres años con Chano Lobato y Antonio el Bailarín en el Ballet Nacional. Fue integrante de las Compañías de Curro Vélez y Yoko Komatsubara, recorriendo Europa, América y Asia. Los Gallos y el Patio Andaluz fueron los últimos tablaos sevillanos en los que actuó, como cantaor de atrás. Fuente: Amelia Ángela, bailaora.

¹⁴² Se trata de un caso frecuente: Lina Fernández (Sevilla, 1932), también conocida como ‘Lina Montero’. Modista y diseñadora de alta costura flamenca. Junto con su marido, Francisco Montero (Sevilla, 1931-2004), ha vestido a las grandes bailaoras y bailarinas, señoras de la alta sociedad y la realeza, y figuras de la copla. En la actualidad su hija Rocío Montero continúa con su labor. Había sido bailaora en su juventud antes de dedicarse a la costura, al igual que Justo Robles Quintero, el Salao, ‘Salado’ modisto, que había bailado formando pareja con su hermana Carmen en ‘Los Salaos’ Fuente: Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

joven y me tuvo mu jovencita, se separó de mi padre y la verdad, yo de mi padre no tengo... Bueno, si me acuerdo, pero vamos, que yo viví con ella y con mis abuelos. Pero me crié, fui una niña que fui feliz, me gustaba mucho bailar. Y más que nada era mi madre, porque como yo veía a mi madre con esos brazos y tocaba los palillos tan bonito... Ella era una artista frustrada, no sé cómo decirte. Entonces en esa época mi madre me tuvo a mí y ya no tuvo más hijos. Me crié muy bien con mis abuelos, con ella... Deseando que llegara la feria para vestirme de flamenca y poder bailar a mi manera y lo que ella me enseñaba.” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

“si, pero como yo también era hija única y nieta única, pues estaba bien. Además mi padre también ayudaba: no tuve relación mucha con él, pero vamos, estaba ahí, si, estaba ahí. Pero vamos, que yo de verdad te digo la ignorancia, no como hoy en día que los niños saben tanto. Yo estaba mucho al margen de todo eso. Yo no sé, por eso digo que con los años... yo una no ahora sino hace ya muchos años... Pero yo estaba (al margen): yo era mi academia y también el entorno en que yo estaba tampoco me hicieron ver. Fui una niña muy protegida, fui muy protegida de verdad y en eso pues una ignorancia total. Pero que a mí no me ha hecho daño en mi vida, ni me siento mal. Ha sido una infancia muy bonita y una adolescente también [sic]”.

(Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

De este relato de nuestra informante se deducen las dificultades relacionadas con crecer en una familia monoparental en la época. En el contexto ideológico, con los constructos sobre los géneros impuestos por el franquismo, su familia tuvo que enfrentar los problemas propios de esta condición: de tipo social, –estigma moral–, y económico.

Su discurso refleja tres elementos que consideramos destacables: la transmisión de una afición por parte de su madre, que había intentado ser artista: Pastora le atribuye su primera vocación por el baile; el respaldo económico y afectivo de los abuelos; y el deseo de la niña de vestirse para la feria y bailar, esto es, el baile como evasión ante las dificultades de la vida, como oportunidad de ocio y diversión, de “refugio”. El baile va a ofrecer a Pastora un ámbito en el que estudiar y desarrollarse, así como un desahogo para la economía familiar por su dedicación de manera profesional desde muy joven.

Sin embargo, en otro momento de la entrevista, cuando le preguntamos sobre el porcentaje del salario que tenía que invertir en vestuario, afirma:

“Pues casi todo, porque como en mi casa no hacía falta...(…) Sí, pero se pagaba en dos o tres veces: lo pagabas como tú querías, como tú podías, todas. Nadie pagaba un traje (al contado): un traje podía costar 3000 pesetas, 3500, 1500. Hombre es que te digo, te estoy hablando de los años 60 ¡Eh! Y 59 en fin, entonces un traje que costara 3000 pesetas, ¡Oye! Eso era mucho, mucho dinero, pues entonces ¿Qué? Pues 250, 500 pesetas si podías. Tu podías estar pagando el traje todo

el tiempo. Pero no había problema, porque Lina¹⁴³ tampoco. Lina fijate, la madre venía te llevaba la ropa a tu casa, te digo que es que, que la vida ha cambiado mucho, la vida era así, casi todo el mundo, todo, todas éramos, yo no recuerdo en aquella época a nadie que pagara, te digo que era más fácil, porque yo era hija única y mi padre iba de viajante a Marruecos. En fin, traía mucha ropa, me traía mucha tela de aquella que aquí no se veía de nailon, de los cancanes... Yo eso se lo llevaba a Lina para que Lina me hiciera los vestidos, pero eso era para bailar orquesta. Pero vamos lo pagábamos así. (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

De este modo parece negar la necesidad económica. Su discurso, mucho más idealizado que el del caso anterior, se centra en destacar por encima de otros elementos la relación “especial” que tuvo con el baile gracias a su maestra, Eloísa Albéniz:

“Hasta que poco a poco fui mayorcita y entonces tuve la suerte que nos mudamos de casa, pero vamos no muy lejos de donde yo nací. Yo nací en San Lorenzo (el barrio) en (la calle) Santa Clara. Me bauticé en el Gran Poder. Entonces nos mudamos muy cerquita, por la calle la Feria y tuve la suerte para mí que enfrente había una academia de baile. Y yo salía con la idea del colegio, salía corriendo a ver las artistas –pa mi todas eran artistas las que bailaban– y entonces yo estaba loquita por bailar. Mi madre me puso en la academia pero me puso cuando venía la fecha de la feria, para que aprendiera mejor a bailar las sevillanas. Y a mí me encantaba y cuando me quitaba y pasaba la feria, ya se acababa el baile, me gustaba mucho. Pero yo seguía corriendo de mi casa – porque era atravesar la calle– hasta que cogí confianza con mi maestra, porque la adoraba yo a ella. Hasta que una vez le dijo mi maestra a mi madre: Julia, –se llama mi madre Julia– ¿Por qué no pones a la niña a que aprenda a bailar? Que la niña tiene talento y tiene...” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Otros aspectos destacables de su relato son la importancia de la cercanía de la academia en el entorno residencial en el surgimiento de la vocación: las niñas podían ver lo que se hacía, antes de participar; en segundo lugar, relacionado con lo anterior, la costumbre de salir corriendo del colegio para ir a asomarse a la academia; en tercer lugar la costumbre de aprender a bailar para la feria, algo común en la ciudad; y por último, el hecho de que la maestra informara a su madre de que la niña tenía talento, aptitudes, cierta capacidad “innata”.

El siguiente fragmento de su relato refleja la vocación de esta bailaora por el baile:

“Con mi maestra, con mi maestra. Primeramente en aquella época yo solamente lo que veía, que me llevaba mi madre y también mis abuelos era en aquella época, venían mucho la Juanita Reina, la Conchita Piquer, Antonio El Bailarín y como a mi familia le gustaba mucho a

¹⁴³ Lina Fernández (Sevilla, 1932), también conocida como ‘Lina Montero’. Modista y diseñadora de alta costura flamenca. Junto con su marido, Francisco Montero (Sevilla, 1931-2004), ha vestido a las grandes bailaoras y bailarinas, señoras de la alta sociedad y la realeza, y figuras de la copla. En la actualidad su hija Rocío Montero continúa con su labor. Fuente: Teresa Luna, bailaora.

todo el mundo el baile, pues ellos no se perdían esos espectáculos. Y a la niña la llevaban, pero vamos, entonces yo veía el cuerpo de baile un ejemplo pero las figuras eran las cupletistas, la Marifé de Triana. Yo al único que vi de bailar bien fue Antonio El Bailarín, Antonio. Pero cuando lo vi, vi al bailarín que era muy famoso pero nunca pensé: oy, si yo bailara así. Sin embargo cuando salía el cuerpo de baile, que bailaban la jota, que bailaban la la Lagarterana, cosas regionales, eso me llamaba mucho a mi la atención. Porque yo entonces era muy niña, date cuenta que yo tendría trece, catorce años cuando esa fecha ya después de mayorcita no venían los espectáculos, era desde que yo hice la comunión o yo me acuerdo nueve, diez, once, doce, trece, que es cuando venían las compañías. Que estaba el Teatro San Fernando, que estaba el Teatro Cervantes, el Álvarez Quintero más tarde, pero era eso que ellos me llevaban, pero tampoco ellos, ellos me llevaban, no que yo decía: Mamá que quiero ir al teatro, no, no, no, no...” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.6. Fotografía de escenario de la bailaora Pastora Molina: actuación en Bogotá (Colombia), 1971. Fuente: cortesía de la artista.

Pastora obtuvo un Accésit del Premio Nacional de Córdoba en 1968. Contrajo matrimonio en 1972 con el manager norteamericano de origen polaco William Licht, gestor de los espectáculos de la Base Naval de Rota, y estableció su residencia en Puerto Rico, donde continuó su carrera profesional en el establecimiento de tipo tablao que regentaban y realizando actuaciones en diversas ciudades de Estados Unidos e Hispanoamérica. Enviudó en 1994 y regresó a Sevilla, donde reside y ejerce como profesora de baile en dos colegios de Triana y en la Delegación Territorial de la Once, realizando una labor de interés social. No ha tenido hijos.

4.2.3.2. Segundo grupo. Familia numerosa de primera categoría¹⁴⁴ (cuatro hijos o más): tres casos.

Caso seis: no gitana, sector económico terciario. Zona centro. **CARMEN MONTIEL**, nacida en Madrid el 16 de julio de 1949¹⁴⁵, *por avatares del destino*. Su padre, gaditano, había quedado huérfano con seis años y se había enrolado en un circo que llegó a la ciudad de Sevilla. Probó suerte en diversas profesiones relacionadas con el circo: fue payaso, faquir y representante del Circo Americano. Era una familia de artistas circenses, que regentó también una atracción de coches de choque en las ferias, dedicación que implica movilidad geográfica: eran cuatro hermanos *y cada uno ha nacido en un sitio y se ha bautizado en otro*. A su madre *le cogieron los dolores montándose en el tren en Madrid*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ En época de Franco la legislación otorgaba beneficios en forma de descuentos en transportes y matrículas de colegio a las familias que tenían cuatro hijos o más. Fuente: <https://lembranzas.wordpress.com/2014/03/22/familia-numerosa/> [Acceso: 28-08-2015]

¹⁴⁵ En la bibliografía de referencia aparece como nacida el año 1951, dato erróneo según su testimonio.

¹⁴⁶ Las cursivas son extractos textuales del relato de nuestra informante. Los hemos mantenido por el interés que tiene en cuanto a que reflejan unas formas de expresión específicas de las clases populares sevillanas, y de las flamencas.



Figura 4.7. Fotografía promocional de la bailaora Carmen Montiel.
Fuente: cortesía de la artista.



Figura 4.8. Fotografía de estudio de la bailaora Carmen Montiel.
Autor: Rogelio Studio. Fuente: cortesía de la artista.

No obstante, su infancia transcurrió en Sevilla, en la calle Enladrillada, muy cerca de la Parroquia de San Román y Santa Catalina (sede de la Hermandad de los Gitanos entre 1950 y 1975), en el casco histórico de la ciudad.

“Yo me escapaba del colegio, me iba a la academia de Enrique El Cojo y me ponía allí en un laíto, en la puerta. Enrique echaba a todos los niños menos a mí. Decía: ‘negrita, tú eres mu buena’, porque yo era muy morena de chica. Decía: ‘tú eres mu buena, a ti no te echo’, y me ponía allí y veía pues a Manuela Vargas, a las Hermanas España, a toda esa gente, a todas las señoras de título que les daba (clase) Enrique y todas esas cosas y después tuve la suerte que él fue uno de mis maestros, también. (Montiel, bailaora, entrevista, 2005)

En el siguiente fragmento nuestra informante nos responde a la pregunta sobre el origen de su vocación por el baile, ¿Tú de pequeña ya querías ser bailaora?

“En mi casa, ya te digo, nadie tiraba por la rama del flamenco y a mí, no sé, lo llevaría en la sangre, porque desde chica ya, salía del colegio y me iba corriendo a la academia de Enrique. Nosotros vivíamos en la calle Enladrillada, la espalda de los Gitanos y me iba corriendo a la calle Espíritu Santo a ver un poquito de baile. Ese era mi destino.” (Montiel, bailaora, entrevista, 2005)

Por lo que se deduce de su relato, a Carmen le impactó el arte del maestro Enrique el Cojo, su transmisión y el de esas alumnas que cita. La idea del baile como destino es también recurrente y aparece en otras bailaoras del estudio. Por influencia del neo-jondismo, Carmen y la mayoría de nuestras informantes, asumen gran parte del discurso de la patrimonialización gitana del flamenco. En ese sentido se interpreta su expresión “lo llevaría en la sangre”. Expresión que usa para explicar su vocación, en ausencia de antecedentes artísticos flamencos familiares. Ello denota la importancia otorgada en aquel contexto a los procesos de transmisión y aprendizaje del arte en el entorno de socialización primaria, así como el valor de pertenencia a una “saga” artística, que aún en la actualidad es reseñado por los intérpretes de este arte como garantía de *calidad*.

Desde una perspectiva *etic*, la experiencia de ver bailar a las alumnas de Enrique, –tan de cerca, tan continuado, a temprana edad–, funcionó como sustituto de la transmisión en el seno familiar, e incidió en el surgimiento de su vocación, junto con otra razón fundamental: la ausencia de otras oportunidades, dadas las condiciones sociolaborales y los roles de género imperantes: la alternativa ofrecida por la actividad económica familiar (el circo), era a su vez temporal e itinerante. Otras opciones fuera del ámbito familiar, en el contexto local y de género, no eran mucho más

atractivas: trabajos subalternos, el servicio doméstico, que en la época se denominaba con la expresión “ir a servir”, la falta de trabajo a la espera del matrimonio...

Junto a la idea del arte y la vida artística como destino, aparecen otros dos elementos de interés en su relato sobre esta época: la filiación y el vínculo emocional con el maestro que, como estamos observando se repite entre las bailaoras de esta generación y que abordamos en el próximo capítulo de este trabajo; y la idea del baile como evasión de la realidad circundante; una realidad, la de la escuela, de la que nuestra protagonista deseaba o tenía la sensación de “escaparse”.



Figura 4.9. Fotografía de estudio de la bailaora Carmen Montiel. Autor: Gard. Fuente: cortesía de la artista.

Carmen Montiel obtuvo el Premio Nacional de Córdoba en 1971, estuvo casada durante veinte años con el cantaor Manuel Mancheño Peña, el Turroneo¹⁴⁷, con quien tuvo dos hijas, Rocío, bailaora y Triana, que no se dedica al arte. Tras abandonar los escenarios para dedicarse a su familia a finales de los setenta, Carmen Montiel ha ejercido la enseñanza del baile en su academia particular de Sevilla, labor que aún desarrolla con la ayuda de su hija Rocío.

Caso siete: no gitana, sector terciario, Triana. **TERESA LUNA** o Maite Luna, nació en Sevilla el 10 de junio de 1951.

“Nací en Sevilla, en la Alameda de Hércules, 62, porque mi bisabuela era matrona y mi madre se fue a parir a casa de su madre. Entonces allí nacimos todos los primos de mi edad. Ya mi bisabuela era muy mayor y a partir de mi hermana ya dijo que ella no asistía a más partos, que ya era muy mayor. Pero sí nos trajo a nosotros. Mi madre vivía en la Ronda de Capuchinos en ese momento. Pero según me dijo ella, cuando nació mi hermano ella vivía en la calle Barco, arriba de los Majarones¹⁴⁸, un lugar muy flamenco, que por eso creo yo que me tira tanto lo flamenco. Estaba allí cerca Las Siete Puertas y Los Majarones era un sitio histórico ya. Yo pequeñita ya me vine al Tardón, no sé si con meses o un año, muy pequeñita. Mis recuerdos son todos del Tardón. Por tanto yo soy muy trianera, pa mí soy trianera. Es lo que más me tira. Mi barrio es el Tardón. Allí me he criado con muchas artistas y con mucha gente muy adorable y muy significativa en el mundo del flamenco.”

(Teresa, bailaora, entrevista, 2008).

¹⁴⁷ Nacido en Alcalá de Los Gazules, Cádiz, en 1946 y afincado en Utrera. Fallecido el 4 de Septiembre de 2006, un año después de realizarse esta entrevista. Marchó a Madrid en 1963 para actuar en los tablaos. Estuvo en Torres Bermejas, El Duende, Las Cuevas de Nemesio. Formó parte de la Compañía de Antonio Gades durante cuatro años. Actuó en Europa y América. Fue una de las figuras clave de los Festivales y muy reclamado en peñas. Sus diversas grabaciones discográficas le otorgaron una gran popularidad. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. II: 774.

¹⁴⁸ La calle Barco está situada en la Alameda de Hércules, junto a las Siete Puertas, el establecimiento conocido por celebrarse allí las famosas “fiestas de quartitos” flamencas en los años de la posguerra.



Figura 4.10. Fotografía promocional de la bailaora Teresa Luna en tablao los Gallos. Años setenta. Fuente: Cortesía de la artista.

Según relata la periodista Ana Díaz para el diario ABC¹⁴⁹, “El motivo de que tantos artistas se asentaran en este arrabal de Triana conocido como el Tardón era la ‘gran afición que por todo lo relacionado con estas manifestaciones sentía el gobernador civil de Sevilla en los años de su construcción, quien facilitó el acceso a una vivienda a muchos de sus admirados artistas’. Según los testimonios, muchos de los vecinos eran familias desalojadas de viejos corrales, emigrantes y nuevos matrimonios, pero se buscó la integración:

“El gobierno los distribuyó de modo que hubiese un equilibrio de convivencia. Así, en cada casa, convivían administrativos, funcionarios, gitanos, comerciantes, hosteleros y en todos estos bloques anexados habitaba un miembro de la Policía Armada o de la Guardia Civil, con lo cual, todos los conatos posibles vecinales estaban controlados’, recuerda uno de los trianeros que creció en El Tardón, Emilio Jiménez Díaz”.

¹⁴⁹ ABC (15-06-2015): <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/reportajes/triana/sociedad-triana/el-tardon-el-barrio-que-pudo-llamarse-virgen-de-la-esperanza/>

Teresa pertenece a una de esas familias de clase media ubicadas en las nuevas viviendas de protección social (figura 4.10): su padre era funcionario de la Seguridad Social y “practicante” (hoy enfermero). Oriundo del Viso del Alcor, su familia le había dado la posibilidad de realizar unos estudios: inició la carrera de Farmacia, *pero se quedó en practicante* y ejercía su trabajo a domicilio. Su madre era ama de casa, como la mayoría, pero “*también muy buscadora*”, ayudaba a su padre, vendía joyas y regentó un bar. Eran cuatro hermanos –el mayor falleció a los 19 años en accidente–, Maite es la segunda hija del matrimonio y la única que se dedicará al arte.



Figura 4.11. Fotografía de estudio de la bailaora Teresa Luna. Años sesenta.
Fuente: Cortesía de la artista.

“En el Tardón éramos una familia muy conocida porque mi padre entraba en todas las casas (por su trabajo), y en el Tardón había muchos artistas entonces: ya estaba allí Lole, que había nacido también allí, estaba Chiquetete ya que había venido de Algeciras, con su madre, su familia, el padre de la Pantoja. Entonces, ya, bueno, allí había muchas canzonetistas (sic), también

estaba la familia de Gitanillo de Triana. Y mi padre entraba en todos los sitios y éramos conocidos por eso.”

(Teresa, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante no cuenta con antecedentes artísticos familiares, aunque su madre había querido ser artista y había acudido a la academia de Realito. Pero sus padres se lo impidieron, por el “*estigma que históricamente ha pesado sobre las profesionales*” (Cruces, 2002- II: 125), argumento que toma forma en este fragmento del relato de nuestra informante:

“ porque entonces ser artista no estaba muy bien visto, la mujer artista, por lo visto. Es lo que contaba mi madre. Entonces no la dejaron. Ella fue a aprender con Realito y creo que iba a las verbenas de Barrio y esas cosas. A mí me llevaba a casa de Adelita Domingo de chica, y cuando pasábamos por la academia de Realito ella me decía que allí había aprendido ella. Eso es todo el antecedente que creo yo que tenemos en mi casa. Que yo sepa no hay otro.” (Teresa, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.12. Fotografía de la familia de la bailaora Teresa Luna. Sevilla, años 50. Cortesía de la artista.

Este caso ejemplifica la tendencia observada en el grupo de bailaoras de la vocación inducida por las madres: la de Teresa la llevó desde muy niña, con seis o siete años, a la academia de Adelita Domingo y a los concursos radiofónicos. Pero ella “*tenía claro que lo que le gustaba era bailar*”. Como en los demás casos de niñas que comienzan cantando, el discurso *emic* de elección del baile, muestra la asunción de los roles de género propios de la época: dentro del arte a las niñas se las orienta hacia el baile, en el que el cuerpo es la herramienta fundamental. Esto se relaciona con la *naturalización del baile* y la *hipercorporeidad femenina* (Cruces, 2002) según los cuales el

cuerpo es considerado “clave explicativa fundamental en la segmentación laboral del género flamenco”; se convierte en límite, frontera y barrera para la participación en unas especialidades u otras: “el criterio básico para la adscripción de unas u otras actividades y oportunidades a mujeres y hombres tiene que ver con la *hipercorporeidad* femenina: el cuerpo convertido en límite, queda sobredimensionado, como único recurso disponible” (Cruces, 2002-II: 190-192).

Esta *hipercorporeidad*, tendría que ver según la autora, con el dimorfismo sexual y la vieja adscripción de la mujer al mundo de la naturaleza frente a la racionalidad masculina. El cante es intelectual, porque requiere del verbo para comunicar; el baile es natural, porque comunica con el cuerpo, y el movimiento no verbal. Esta *hipercorporeidad* ha sido creciente en la historia del flamenco, a medida que se ha ido codificando y sus formas se han fijado, “y se ha definido una división sexual del trabajo que ha adquirido rango de norma no escrita” (Cruces, 2002-II: 191), que es asumida por los individuos y grupos como “lo natural”.

Siguiendo esta tradición, nuestra informante se inicia en el aprendizaje del baile:

“Ya cuando empecé con diez u once años, empecé con los Hermanos Rabay¹⁵⁰ –tristemente desaparecidos los dos–. Carmen y Fernando Rabay. Eran dos personas excelentes y dos profesores magníficos. Y allí estuve un par de años nada más. Después ya estuve con mi maestra Matilde Coral” (Teresa, bailaora, entrevista, 2008).

Estando en la academia, con diez u once años, coincidió que Pulpón fue a buscar artistas para la feria, y la contrató. A la pregunta sobre por qué eligió el flamenco, responde:

“No sé, porque me gustaba. Me gustaba el ballet, por eso hacía barra y suelo, porque eso te hacía muy estilizada, y te daba muy buena forma de andar, te colocaba muy bien. Siempre me ha interesado y me ha gustado. Pero vamos, lo que de verdad a mí me gustaba, me gusta y me duele, – como yo digo–, a mí me duele el flamenco. No sé por qué motivo ni por qué razón porque no lo traigo en mis venas, pero que me gusta mucho y me duele.”

(Teresa, bailaora, entrevista, 2008).

¹⁵⁰ Hermanos sevillanos que formaron pareja de baile de clásico español y flamenco. Discípulos de Ángel Pericet. Pertenecieron a los elencos de José Greco y Concha Piquer. Actuaron en teatros y tablaos, como el Guajiro y el Patio Andaluz, para posteriormente dedicarse a la enseñanza. Fuente: VEGA, B. J. y RÍOS RUIZ, M.(1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Vol. II: 633.

El contraste entre la expresión “lo traería en la sangre” de Montiel y esta otra de Teresa “porque no lo traigo en las venas”, muestra la asunción de nuestras informantes de los constructos neo-jondistas: la idea de que el flamenco se lleva en la sangre, en el sentido de que se debe “heredar genéticamente”. Esta idea de la *naturalización del don*, vinculada con dicha corriente ideológica, es asumida por la generación que estudiamos, aunque lo expresen de modos diferentes: Montiel supone que de algún modo (misterioso o incomprensible) lo tendría; Teresa afirma que, aún no teniéndolo, *ella es flamenca*. Con sus vidas de bailaoras estas mujeres estaban contraviniendo el axioma *mairenista*, en una especie de resistencia “corporal¹⁵¹” (en el sentido acuñado por Esteban: 2013, 58).

Teresa se unió sentimentalmente con el representante Pulpón en 1970 y dejó paulatinamente los escenarios a partir de finales de esa década para dedicarse a su familia y acompañar al agente artístico en su trabajo durante los veinte años que duró esta unión. Tarea que asumió en solitario tras el fallecimiento de éste en 1993, iniciando una aventura empresarial en un ámbito, el de la representación, muy poco feminizado. Es madre de tres hijos que no se dedican al arte.

Caso ocho: no gitana, sector terciario. La Alfalfa. **CRISTINA HOYOS** nació en Sevilla el 9 de junio de 1946. Será una de las bailaoras más reconocidas de la generación y del grupo de informantes. Sus orígenes sociales son muy humildes. Su abuelo paterno era cántabro (montañés), pero su padre había nacido en Sevilla. Era un hombre que realizó diversos oficios, para sacar adelante a su familia con cuatro hijos y un gran aficionado, pero no tiene Cristina antecedentes artísticos en su familia. En su caso se repite la idea del “baile como destino”. Creció en una casa de vecinos en la Alfalfa, en el centro de la ciudad:

“Y entonces mi padre sí que era un gran aficionado al flamenco: aficionado a escuchar. Porque entonces yo vivía en una casa de vecinos pero no había manifestaciones artísticas, quizás porque estaba en el centro de Sevilla, en pleno centro. Por lo tanto no había manifestaciones artísticas, no había en los bautizos flamenco, no había... yo me acuerdo de algún bautizo, de algún casamiento, de alguna cosa y lo que yo escuchaba era lo que se llamaba entonces el Picú, que el Picú ya sabes lo que era, el tocadiscos antiguo, y lo que bailaba la gente era pasodobles, incluso tangos. Eso es lo que yo recuerdo de chica, no recuerdo manifestaciones de flamenco.”

(Cristina, bailaora, entrevista, 2008)

¹⁵¹ Cuerpo entendido como el lugar de la vivencia, la resistencia, la contestación y el cambio sociales, en la encrucijada económica, política, sexual, estética e intelectual de referencia.

“Entonces mis padres eran aficionados pero yo a mi padre lo recuerdo con muchísimo cariño, mucho, mucho, mucho, porque él me empujó muchísimo. Quiero decirte me empujó y mi madre también. Pero mi padre como era más aficionado, más, (me empujó) a que cuando me veía bailar... Porque yo llegaba del colegio, –mi padre compró una radio, que eso lo pongo en mis memorias–, y me ponía a bailar. Y entonces mi padre se dio cuenta y mi madre y entonces me hacían bailar, me hacían bailar, (decían:) venga, baila. Baila un poquito que yo te vea, no bailes ahí dentro, baila que yo te vea. Y entonces yo en ese sentido veía que mi padre era muy cariñoso, –no solo conmigo–, era muy buena persona. Mi padre, tengo que decir que era un hombre que sufrió mucho, porque fue a la guerra, con 20 años; entonces vio morir a muchos amigos, a mucha gente, y eso lo debilitó por dentro mucho. Por decirte esa expresión. Pero era una persona maravillosa y una persona, ¿cómo decirte? Trabajaba en lo que podía: fue mucho tiempo fotógrafo, fue mucho tiempo albañil, fue bueno, vendedor ambulante... y entonces lo que tengo que recordar de mi padre –que se murió muy joven, cuando yo tenía 20 años–, es que era una persona cariñosa, honesta, respetuosa y me empujó a que yo siguiera bailando a pesar de que yo había veces que quería bailar y no quería bailar –pero era por mi timidez, por mi complejo de pecosa, porque entonces no había niños con pecas, ¿Sabes?– Y entonces había veces que decía que no, que me da vergüenza. Pero de pronto decía: venga si, venga, que voy a bailar. Venga, báilame, mueve los brazos como tú sabes hacerlo, –que ya me lo decía mi padre–, venga ahí, muy bien.”

(Cristina, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.13. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos. Fuente: <http://files.offi.fr/evenement/42553/images/600/092f71ed7c8cfbfec0dae65fbdddcf2.jpg>

“Incluso me acuerdo que fui a ver una película de baile de zapatillas de punta y me vine y me puse, puse la radio y lo que tocaba la radio me ponía a bailar con las alpargatas de punta. O sea que, imagínate: es el amor al baile. Yo creo que desde muy chiquitita y bailaba lo que fuera, lo que yo escuchaba en la radio. Indiscutiblemente, lo que más me atraía por mi padre, era el flamenco y que mi padre –aunque fuera en gallinero–, me llevó a ver bailar, me llevó a ver algunos

espectáculos en el cual (sic) yo vi entonces a Rosario¹⁵², a una bailarina que iba mucho entonces con Juanito Valderrama que era Tona Radely¹⁵³, –que todavía vive en Torremolinos–, ha sido una gran maestra, bailaba clásico español; bueno y algunos espectáculos en el cual era de variedades y se veía baile¹⁵⁴ (sic)”. (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Como se observa en estos relatos, la bailaora atribuye el refuerzo de la vocación por el baile al padre, más que a la madre: es la excepción en todo el grupo de observación, en especial entre las bailaoras no gitanas. La mayoría de bailaoras se encontraron con la negativa o al menos reticencia por parte de los padres, mientras que son las madres las que dan coartada y respaldo a la vocación artística de las niñas. En su caso contó también con el apoyo materno. Esta relación con el padre, el hecho de su prematura pérdida, y el deseo de superación de las circunstancias adversas pudieron influir en que Cristina luchara por su carrera de un modo más intenso y consciente. No obstante, se trata de una versión *emic*, que es una reelaboración o creación de memoria: se debe tener en cuenta que Cristina había visto publicada su biografía dos años antes de la realización de esta entrevista y estos elementos de los orígenes familiares los había plasmado en ella el profesor Suárez Japón. En esta biografía Cristina admite que su padre bebía, “eso lo recuerdo bien, jamás creó ningún problema ni se peleó o discutió con nadie. Entonces lo que hacía era cantar y en cuanto me veía en el patio del corral me decía: ¡anda, Tina, Tinita, báilame!” (Japón, 2006: 20-21). En nuestra entrevista no hace referencia directa a este asunto, aunque sí recalca que su padre había sufrido mucho y *eso lo debilitó por dentro*. De este modo, en principio, el baile fue para la artista una vía de evasión como observamos en la mayoría de los casos, pero también un deseo de agradar al padre, a quien adoraba, como hemos visto.

¹⁵² Rosario: Nombre artístico de Florencia Pérez Padilla. Sevilla, 1918- Madrid, 2000. Pareja de Antonio Ruiz Soler Antonio el Bailarín durante más de 30 años. Y artista con compañía propia que realizó giras por España y fuera, tras dejar la compañía de Antonio en 1952. Para un desarrollo de su extensa carrera artística ver: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). *Cintero: Madrid*. Vol. II: 666-667.

¹⁵³ Tona Radely: bailaora y bailarina de español, natural de Madrid. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtuvo el premio Lucrecia Arana, y en baile flamenco fue discípula de el Estampío. Se inició en los espectáculos de Mari Paz y Antoñita Moreno, en los últimos años cuarenta. En 1952, pasó a la compañía de Pepe Pinto. Desarrolló una dilatada carrera, hasta los años setenta, en que decide dedicarse a la enseñanza. Para un mayor desarrollo de su trayectoria ver: Vega, B. (1988). José y RÍOS RUIZ, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco (2 vols.). *Cintero: Madrid*. Vol. II: 633.

¹⁵⁴ En los años que transcurre la infancia de Cristina (años cuarenta y primeros cincuenta), el baile se mostraba intercalado con números de otras especialidades en los llamados espectáculos de variedades.



Figura 4.14. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos, años sesenta.
Autor: Gard, Sevilla. Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/531424824754109475/>

Ahora bien, hay una parte de este discurso *emic*, corroborado por varias informantes que es el hecho de que desde muy pronto Cristina comenzó a destacar. En su discurso esta circunstancia es mencionada como fruto de una aptitud excepcional, o de un talento, pero también se subraya la actitud incansable, las ganas de trabajar. No olvidemos que el baile es una disciplina de gran exigencia física y mental, que requiere un trabajo continuado para obtener unos resultados de calidad. Ella lo hizo en la academia: Cristina empezó como muchas de sus compañeras en la academia de Adelita Domingo y allí con catorce o quince años, ya ayudaba a la maestra a coreografiar los espectáculos que se representaban en el Teatro San Fernando, las Galas Juveniles.

También colaboraba con el director de estas galas ayudándole en los montajes. Le preguntamos al respecto de esta precocidad. Sus palabras son muy clarificadoras:

“Bueno, yo creo que hay una explicación, la explicación es que yo pienso que a las demás les gustaba el baile; pero a mí me gustaba mucho más. ¿Cómo decirte? Yo iba a Adelita y yo terminaba, terminaba vamos, me iba a Adelita, y yo sabía que Adelita estaba pronto allí en la academia y yo llegaba y me iba muy pronto. Los ensayos de Galas Juveniles eran a las cuatro de la tarde y yo a las tres y media estaba en la puerta, yo llegaba antes que Don Cipriano. Bailaba en todos los números, a mí se me hacía todo corto, los bailes cortos, todo. Entonces, me gustaba tanto, –me gustaba y me gusta– tanto bailar y tanto el baile que yo creo que eso se me notaba en los ojos, en la mirada, en todo. Con las ganas que yo lo hacía todo; porque para mí el baile era todo, es que era todo, todo, era todo, todo, todo... y entonces yo creo que eso se dio cuenta Adelita, se dio cuenta Don Cipriano y se dio cuenta mucha gente. Y esa es la verdad.” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Las circunstancias adversas en que transcurrió su infancia (escasez de recursos económicos, inestabilidad laboral del padre, complejos por el aspecto físico, trabajo de las hermanas desde muy jóvenes), le influyeron en la creación de un carácter muy fuerte. El baile se convirtió en el centro de su vida, y debió mostrar un talento y una actitud sobresalientes, no cabe duda. No obstante, aunque estos factores coadyuvaran, no explicarían por sí solos un desarrollo artístico tan destacado: habrá casos con condiciones similares que no lograrán sus éxitos. De modo que se tendrán que analizar otras causas que han marcado su trayectoria. Ahora nos interesan estos factores de origen, iniciales y de la formación de la persona.

En cuanto a sus referentes y figuras de identificación en aquellos primeros años, nuestra informante cita a las bailarinas Rosario y Tona Radely: ambas compaginaban clásico español y flamenco. Estos referentes contrastan con los de otras informantes del grupo, cuyos van a ser más figuras de la copla o la canción o bien bailaoras “más flamencas”. Cristina ha afirmado que ella hubiera sido una buena bailarina clásica, “si no hubiera sido de Sevilla, habría bailado ballet en vez de flamenco”. Esta identificación del flamenco con la ciudad y con Andalucía será frecuente en los discursos de otras bailaoras.

Otro elemento subrayable del discurso de Cristina, es que muestra una clara conciencia de clase, que se manifiesta al hablar de su paso por el colegio. También nos interesa este apartado de su historia por el rechazo que provocó la decisión de dedicarse al baile en su entorno escolar:

“Cuando las maestras se enteraron de que yo estaba aprendiendo a bailar, que yo quería ser artista, ya me pusieron mala cara. Ya sí, sí, ya me dijeron artista, pues artista, eso no puede ser y me empezaron a decir algunas cosas y yo se lo dije a mi padre. Me ha dicho esto la maestra que yo ¿por qué me voy a meter a artista? Y entonces pues mi padre vio que yo ya iba al colegio un poco a disgusto. Y entonces me dice pues bueno. Yo sabía lo normal, sabía las cuatro reglas, algunas cosas que te enseñaban los libros, –que entonces no se aprendía nada más, mucho más–, porque yo iba al colegio iba por la tarde y lo que te enseñaban era a coser, a bordar, que también se bordar un poquito, hacer punto de cruz. Entonces como ya Adelita empezó a hacer los ensayos por las mañanas y Galas Juveniles por la tarde pues dice mi padre: ¿tú quieres bailar? Pues baila. O sea, no es que no me gustara el colegio sino que ya me sentí incómoda porque ya ser artista era, no estaba bien visto: era un colegio, no de religiosas pero si era de falangistas que había que ir todos los domingos a misa y había que estar muy metida dentro de...”(Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

“era un problema porque era pobre. Yo también veía las preferencias que tenían las maestras allí por las niñas que éramos pobres o por las niñas que no lo eran: porque yo algunas veces me quedaba a comer en el comedor que había para la gente que no tenían posibilidades, –me quedaba algunas veces, no siempre– y entonces ellas mismas me decían: tú vas muy bien en la escuela, si muy bien, ay ¿qué edad tienes? Tanto, ah bueno, pero tu dentro de un par de años ya te pondrás a trabajar. O sea que no te daban ni la posibilidad de pensar en seguir estudiando”
(Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

La bailaora demuestra una conciencia social que no es muy común en el grupo de observación. Su contacto con Gades, Pepa Flores y los intelectuales con quien se ha relacionado han permitido a la artista conformarse una visión “de clase” de la que carecen o no explicitan la mayoría de sus compañeras:

“Entonces claro, mi arma era el baile, mi arma en el sentido de que yo sabía que lo que más me gustaba era bailar, que yo quería bailar, ser artista, –como se decía antes– y que lógicamente era una manera de salir de la pobreza. O sea, yo sabía que mis hermanas trabajaban muchas horas para cobrar casi nada: dos de mis hermanas estaban bordando, mi hermana la mayor estaba en una fábrica, se iba por la mañana temprano y no venía hasta por la noche. Entonces yo decía: bueno, voy a intentar que no me ocurra esto” (silencio).

“yo además con una diferencia de nueve años con mi hermana: de las tres, la más chica. Con mi hermana la mayor doce (años de diferencia), que era la que me cuidó bastante cuando mi madre se iba a trabajar –la que me cuidaba–, mi hermana la mayor ¿No? Y entonces pues bueno, entonces tuve una salida, yo veía una salida, lógicamente” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante es consciente o intuye que la profesión artística puede ser una alternativa laboral que le proporcione mejores oportunidades que las que la vida ofrecía a las chicas de su clase social. Consideremos que esta idea ha sido reelaborada a posteriori y que en su momento, lo que

pesó más fue la huida de esas otras alternativas y la atracción por una actividad tan vocacional como el baile. Veremos bailaoras que, aun teniendo mejores opciones que Cristina fuera del ámbito artístico, eligen el baile como profesión.

Cristina ha desarrollado una larga trayectoria y ha trabajado en todo tipo de formatos escénicos, aunque ha logrado mayor fama y consideración desde su participación como primera bailarina y coreógrafa en la Compañía de Antonio Gades, como es sabido, en la que se mantuvo durante veinte años. Así, en 1990 le fue otorgado el Premio Nacional de Danza y en 2003 el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Posteriormente ha logrado triunfar con su propia compañía, ha dirigido el Ballet de Andalucía (de carácter público) y en la actualidad dirige su propio Museo del Baile Flamenco ubicado en Sevilla, donde tiene establecida su residencia. Está unida sentimentalmente al también bailarín y coreógrafo Juan Antonio Jiménez¹⁵⁵. No ha tenido hijos.

4.2.3.3. Tercer grupo. Familia numerosa de segunda categoría (ocho hijos o más): cuatro casos.

De núcleos familiares también muy humildes, con grandes dificultades económicas por diferentes razones, son los casos de María Oliveros, La Campano, Loli Flores y Milagros Mengíbar. Se trata de familias numerosas de segunda categoría¹⁵⁶ –ocho hijos–; excepto Milagros que pertenecía a una familia numerosa “de honor” –doce hijos–.

Caso nueve: no gitana, sector terciario. **MARÍA OLIVEROS** nació en Alcalá de Guadaíra el 9 de enero de 1948, de las segundas nupcias de su padre, Manuel Oliveros Jiménez –que contaba con cuatro hijos de su primer matrimonio– y María del Loreto Parejo Fernández. Juntos tuvieron otros cuatro hijos, a los que sacaban adelante regentando una panadería en el pueblo. Hasta que el fallecimiento prematuro del cabeza de familia –nuestra protagonista contaba tan sólo cuatro años–, obligó a la madre primero a cambiar de residencia a otra zona del pueblo, y más tarde a enviarla

¹⁵⁵ Juan Antonio Jiménez, (Madrid, 1940). Bailarín y bailarín. Fue discípulo y pareja de baile de Pilar López. Ha bailado con Rosario y Marienma, entre otros. Ha formado parte del ballet de Antonio Gades. Ha sido primer bailarín en la Compañía de Cristina Hoyos y en la actualidad colabora en la gestión del Museo del Baile Flamenco de esta bailaora en Sevilla.

¹⁵⁶ Según la normativa franquista, aquellas familias que contaban con ocho hijos obtenían mayores descuentos que las de primera categoría en los medios de transporte, y las matrículas y mensualidades de los colegios. Las familias con doce hijos eran consideradas “familia numerosa de honor.” Fuente: <https://lembranzas.wordpress.com/2014/03/22/familia-numerosa/> [Acceso: 28-08-2015]

interna a un colegio de las Hermanas de la Caridad (conocido como Colegio de Las Beatas, La Milagrosa) ubicado en la calle San Luis de Sevilla, en el barrio del Pumarejo.



Figura 4.15. Fotografía de la bailaora María Oliveros en el tablao las Brujas con Rocío Loreto y Carmen Moreno, entre otros. Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Su vida entre los siete y los quince años transcurre en ese centro, del que guarda buen recuerdo y en el que recibió una disciplina muy estricta pero también una formación inicial para el baile, ya que su profesora de Educación Física les daba clases de danza:

“folclore y bailecitos de clásico español sobre valeses de Strauss que preparaba para el fin de curso. Pero también una buena base de sevillanas, fandangos, folclore y base clásica.” (María, bailaora, entrevista, 2008).

En este período, muchas instructoras y profesoras de Educación Física eran mujeres pertenecientes a Falange, que desde sus tareas en el marco de las agrupaciones de Coros y Danzas, comenzaron la labor de información y recolección de datos sobre los bailes tradicionales, folclóricos y populares. Esta tarea se reflejaba posteriormente en la enseñanza, puesto que uno de

los objetivos de la Organización era el de dar difusión a estas danzas para garantizar su conservación¹⁵⁷:

“El proceso de ‘rescate’ de la música folklórica regional se puso en marcha a partir del año 1940. El objetivo inmediato fue incorporar el baile a los programas de educación física, particularmente en la educación femenina. Esto se realizó a través de las escuelas de Hogar y Música, Escuelas de Orientación Rural, de Educación Física y a través también de las Cátedras ambulantes (...) En la formación de las Instructoras de la Sección Femenina (...) se les instó a recoger la música popular que encontraran en todos los pueblos por donde fueran pasando las Cátedras Ambulantes. Igualmente las instructoras de Educación Física debían incorporar en sus programas la enseñanza de bailes y fueron animadas a recorrer localidades de las que supieran de la existencia de bailes tradicionales” (Berlanga, 2001: 124).

No se debe minusvalorar el papel que Coros y Danzas jugó en el “rescate” y puesta en valor de la danza en el período franquista. Especialmente interesante nos parece esta vertiente docente, aunque ignoramos el verdadero alcance que tuvo en la provincia de Sevilla. María no es la única bailaora del grupo a quien desde el colegio se le fomenta este gusto por el baile y se le ofrece una educación dancística.

Nuestra informante tuvo esta profesora que contaba con esta formación y le transmitió el interés por el baile y la danza.

María se recuerda bailando el día de su primera comunión, con las enaguas del traje. Cursó los estudios de bachiller, examinándose por libre en el Instituto Murillo de Sevilla y al acabar el colegio se prepara como taquígrafa y mecanógrafa, con la idea de ser secretaria.

“Pero el trabajo en esa época no estaba tampoco muy boyante, era muy difícil y a mi el baile me gustaba. En mis clases del colegio yo era pionera. Era verdadera pasión lo que yo tenía por el baile. Un día, pasé por San Juan de la Palma, y subí unas escaleras muy estrechas que quien lo conozca lo sabe. Subí p’arriba detrás del sonido de las castañuelas y me vi con que allí daban clases. La curiosidad me llevó a la escuela de Conchita Pericet y su padre Rafael, que eran los que daban clases entonces allí (...) Subí allí y allí me quedé” (María, bailaora, entrevista, 2008).

En cuanto a sus posibles antecedentes artísticos, María declara que su padre fue un saetero aficionado, según le comentó el cantaor Luis Caballero, –ya cuando ella fue profesional del

¹⁵⁷ Miguel Ángel Berlanga ha estudiado el uso del folklore en la sección femenina en la provincia de Granada. Ver: Berlanga Fernández, M. A. (2001). El uso del folklore en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada. *En Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, 2.

flamenco—. Le contó que lo había conocido en Alcalá, que le llamaban Niño Clemente y que se codeaba con Joaquín el de la Paula en su ancianidad. Pero María no guarda apenas recuerdos de su padre, así que en su caso, la atribución del origen de su vocación por el baile se hace a través de esta maestra del colegio, que conectó con ella y le inculcó el gusto por la danza, de la que surge esa ilusión por ser artista.

María Oliveros es una bailaora de larga trayectoria que obtuvo el Premio la Macarrona en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en 1980 y el Título Superior de Danza Española en el Conservatorio de la Ciudad Califal en 1985. Ha desarrollado una dilatada carrera actuando en tablaos de España y el extranjero, festivales de verano y peñas flamencas. Desde los años ochenta se ha dedicado a la enseñanza en el contexto de las peñas y desde 1995 estuvo contratada por el ayuntamiento de Écija como profesora y responsable de Danza Española y Flamenco en del Conservatorio de dicha localidad hasta la edad de jubilación. María no se ha casado. No ha tenido hijos.



Figura 4.16. Fotografía de escenario de la bailaora María Oliveros con Ana Rodríguez y Miguel Maya, cantaor. Tablao El Flamenco, Tokio. Años setenta. Fuente: cortesía de la artista.

Caso diez: no gitana, sector terciario. Barrio de la Macarena. **LA CAMPANO**. Nació en Sevilla el 13 de septiembre de 1944. Su caso es el típico de familia numerosa con pocos recursos. Nacida en el Pumarejo, en la zona de La Macarena, Mari Campano es hija de un estibador del puerto, capataz de carga y descarga. Esto es, un trabajador fijo por cuenta ajena con unos ingresos regulares. El escaso poder adquisitivo de los salarios en la época unido al elevado número de hijos, provocaron que la situación económica familiar fuera muy precaria. Así nos lo cuenta ella:

“Y éramos siete hermanos más una prima que recogió mi madre con tres meses. Y nada, ahí el único que trabajaba era mi padre, pobrecito, y ahí pasamos más hambre que... (risas) Pasamos necesidades, la verdad que sí. Pero bueno, mi madre nos puso en el colegio de la meona, de la calle Jesús del Gran Poder, doña Natividad. Entonces ahí se pagaba muy poquito, pero vamos, como éramos tantas pues ella casi nunca le cobraba a mi madre. Pero yo fui al colegio hasta que hice la comunión, porque yo lo único que hacía era, entraban mis hermanas en el colegio pero yo me cruzaba la Alameda y me iba a la academia de Enrique el Cojo y me subía a la ventana y ahí me ponía a ver todo el flamenco. Entonces ya al final hablé con mi madre y le dije que a mí no me gustaba estudiar, que yo quería bailar que me pusiera a trabajar y que yo con ese dinero pues me pagaba una academia”.

(La Campano, bailaora, entrevista, 2008)

No hay antecedentes en su familia de dedicación al baile y tuvo que luchar con la reticencia del padre que consideraba que ser artista era equivalente a ser prostituta. Pero su madre la apoyó – tal vez porque con tanta carga familiar no se vería con fuerzas de contrariarla, tal vez porque consideraba que esa podría ser una salida laboral a la situación desesperada de la familia– y desde muy joven Mari va a participar en los famosos concursos radiofónicos de Radio Sevilla.

A pesar de las dificultades, La Campano guarda buenos recuerdos de su infancia. En este fragmento nos explica además de dónde viene su nombre artístico:

“Muy buenos recuerdos. Nosotros nos hemos llevado todos los hermanos muy bien, hemos jugado... Entonces se jugaba en la calle, teníamos pandilla, yo era la capitana como siempre de una de las pandillas (risas) y nada, si le pegaban a un niño (decía:) “po ahora se lo digo a la Maripepa”. Porque yo me llamo Maripepa. Yo soy M^a José, lo que pasa que... M^a José Campano Moreno, lo que pasa que toda mi familia me conoce por Maripepa. Bueno, incluido Chiquetete que me conoció de chica me llama Maripepa y su familia también. Entonces ya después Pulpón me puso María Campano y ya después cuando salté a Madrid, Gitanillo de Triana fue el que me puso La Campano” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008).

A pesar de los años transcurridos desde que abandonara los escenarios, Mari “se siente artista”, y enlaza directamente el relato sobre su infancia con la llegada a Madrid y su bautizo “en el arte” por parte del torero y propietario de tablao Gitanillo de Triana, el yerno de Pastora Imperio.

Al igual que Cristina Hoyos, Lupe Osuna, Ana María Bueno, Teresa Luna y Milagros Mengíbar y Merche Esmeralda –todas no gitanas– Mari Campano comenzó a acudir a la Academia de Adelita Domingo, donde se inició en el arte cantando: le gustaban las figuras de la copla de la época.

“Por Marifé de Triana, todo. Lo que es la copla. Cantaba mucho (canturreando) “En el arco de la Macarena me dijo un mocito me muero por ti...” que después te voy a contar la historia esa. Estaba conmigo Cristina Hoyos, estaba... Porque claro ya de ahí mi madre me llevó a casa de Adelita. Y de casa de Adelita tú sabes que todo el mundo sale cantando. Ya después si tienes, te gusta el baile pues bailas, pero todo el mundo canta. En casa de Adelita también se venía la madre de Malú, Pepi (Benítez)... era compañera mía que siempre venía también a Radio Sevilla. Y de ahí pues ya conocí a eso, Pulpón ya me llevó sin tener la edad me metió un poquito en el Guajiro, que estaba en Los Remedios, una sala de fiestas muy bonita y muy flamenca que había. Y ahí ya pues conocí a todos los grandes, a todos los más grandes”.

(La Campano, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.17. Fotografía de la bailaora Mari Campano. Fuente: cortesía de la artista.

Se deduce de su relato la idea ya observada en el caso de Amelia, de la importancia otorgada a los artistas “tan grandes” con los que compartió escenario en sus comienzos. Otro aspecto destacable de este caso es la forma en que expresa las reticencias de su padre a que se dedicara a ser artista:

“Los hombres y el primero mi padre. Mi padre cuando se enteró que yo dejé el colegio y me metí y me iba a la academia de Adelita para aprender a cantar y todo eso, él te consideraba que eras una puta. Para ellos, los hombres, la mujer que se metía a artista eran putas (sic). Y entonces pues, mi padre se llevó un año sin mirar a mi madre a la cara. Y ahora yo cuando cantaba en Conozca usted a sus vecinitos y sus vecinos y todo, pues ya yo le preguntaba a mi padre, ¿papá me has escuchado? ¿me has escuchado por radio? Y decía: yo no, yo no te he escuchao, yo no escucho la radio, yo estoy trabajando, ¿tú te crees que yo estoy pa esas tonterías? ¿tú te crees que no sé qué no sé cuánto? Y a lo mejor se acercaba un amigo y me decía: anda, Mari Pepa, que a tu padre se le caía ayer la baba escuchándote en la cantina; porque donde está el Puente de la Barqueta ahora, ahí era donde trabajaba mi padre en carga y descarga y había la cantina, que era la cantina del tren, que pasaba por allí y ahí comía y nosotros íbamos todos los días a llevarle la comida a la cantina. Y yo me hacía la disimulá porque mi padre se ponía volao, volao de colorao. (Sus amigos decían:) anda que no veas ayer aquí, todos paramos el trabajo y todos pa escucharte por la radio”.
(La Campano, bailaora, entrevista, 2008)

Ya nos hemos referido a las representaciones sociales y estigmas que pesaban sobre las mujeres artistas debido a toda una tradición en torno a las artistas de variedades, a la convivencia del flamenco con la prostitución en los “cuartitos”, a la presencia del baile en los cabarets durante años¹⁵⁸. A nivel nacional, desde finales del siglo XIX, como recoge la investigadora Maite Zubiarre, “bayarderas y odaliscas constituían importantes iconos eróticos” (Zubiarre, 2014: 148):

“El baile, como ejercicio que es del cuerpo, se constituye en válvula de escape. Hace que el cuerpo despierte de su torpor vegetativo y reclame, para sí, el placer. La danza no es otra cosa que el anhelo sexual expresado a través del movimiento, y es ese movimiento, ese ritmo etéreo y fulgurante de la danza, el que prolonga y hasta perfecciona el delirio erótico” (Alloula, 1986: 86)¹⁵⁹.

Pese a estas reticencias, el padre se emocionaba escuchando a “su niña”, ejemplificando algunas de las contradicciones vividas en el contexto de la ideología de género impuesta por el franquismo. No obstante, las imágenes negativas sobre las mujeres artistas no fueron un invento del régimen, como es sabido, pero la moral nacional-católica imperante reafirmaba estos prejuicios y

¹⁵⁸ Washabaug se refiere a este asunto y atribuye este prejuicio al carácter de música popular del flamenco, vinculado con lo masculino, que se fascina por la “prostituta” que representa todo lo bajo, lo reprimido por el mundo burgués. Ver Washabaug, 2005: 145-149.

¹⁵⁹ Citado por Zubiarre, M. (2014). *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Cátedra. P. 148.

los reforzaba, en consonancia con las ideologías más conservadoras detentadas por los vencedores de la Contienda. Para hacer frente a este cuestionamiento moral, estas mujeres, que cuando inician sus carreras eran aún unas niñas, van a desarrollar estrategias de protección específicas, basadas en el acompañamiento de sus madres o bien de hermanas o hermanos mayores. Con su hermana se encontraba nuestra informante en un espectáculo en sus inicios cuando le sucede la experiencia que relata del siguiente modo:

“también fui con una corista, que llevaba a todas las niñas, o sea, de coristas, que hacían ballet de eso que hacen ahora las piernas y todo eso y la única que salía con vestido largo cantando copla era yo. Y entonces claro, cuando yo salía cantando copla a esos catetos con el vestido hasta los pies, me decían: ¡Fuera, fuera! (risas) Y entonces cuando entraba en el camerino, me dice la directora: “¡Ah! Pues mira, lo que tenemos que hacer es una cosa. A ve, enséñame las piernas, ¡Oy! Pues tienes unas piernas preciosas y tu hermana, venga a ve tu hermana, –porque siempre íbamos o bien con una madre o con una hermana, sola nunca–. Y entonces le dijo a mi hermana Loli, venga a ver las piernas y nosotros pero no, las tenéis preciosas, pues mañana las dos arriba, a bailar el Cancán, digo: ¿Qué dice? Al otro día nos levantamos, cogimos un autobús y nos vinimos pa Sevilla. Llorando las dos, es que quería ponernos...”
(La Campano, bailaora, entrevista, 2008)

Nuestra protagonista inicia su carrera en el baile en las salas y parrillas de Sevilla, como la del Hotel Murillo, donde fue seleccionada por Manuela Vargas para formar parte del elenco que la acompañó a la Feria Mundial de Nueva York en 1965. A su regreso, sería reclutada en Madrid por Manolo Caracol para el tablao los Canasteros, del que pasó al Duende con Gitanillo de Triana y Pastora Imperio (figura 4.18). Allí se especializó en el baile por rumbas, y será una de las bailaoras más sensuales del grupo:

“Y ahí fue donde yo me especialicé un poquito más en la Rumba, ahí fue donde yo empecé, porque Pastora Imperio dice: Campano ven mañana que te voy a probar un traje que tengo muy bonito, que quiero que bailes La Rumba. Porque Pastora Imperio era, no veas, tenías que estar sentada, bueno, nosotros ya teníamos la escuela de Matilde Coral, ¡Eh! Esa escuela ya la teníamos, que tenías que estar y con Enrique El Cojo lo mismo, mu tiesa sentada, tu no podías estar así, ni podías hacer así, nada, nada. Así, las palmas, los jaleos, todo mu limpio, mu limpia, mu peiná, mu bien arreglá, los zapatos, si no teníamos zapatos nuevos, viejos pero mu limpitos, mu limpito to y después pues con Pastora nos pasaba lo mismo. Total que fui y el traje que me probé era un, ahí tengo una foto colgá, era una rumbera –que se me veía el ombligo–, toda caída aquí a la cadera y la parte de arriba era un sujetador, o sea, llevaba todo esto, imagínate tú en esa época, con 21 años, un escándalo y después llevaba aquí una raja y nada y dice: verás tú que... Y nada pues un éxito que no te puedes imaginar”
(La Campano, bailaora, entrevista, 2008)



Figura 4.18. Fotografía del tablao el Duende, con Pastora Imperio y Gitanillo de Triana en primer término, brindando, y el cuadro flamenco en el escenario en segundo término. Años sesenta.
Fuente: cortesía de la Campano, bailaora.

El éxito comercial de su propuesta la lleva a ser contratada de figura en otros tablaos madrileños, como Torres Bermejas donde actuaba con Camarón de la Isla y el Turroneiro (figuras 5.19 y 5.20):



Figura 4.19. Fotografía de la Campano con el atuendo de baile por rumbas. Madrid, años sesena.
Figura 4.20. Anuncio en prensa de la Campano como figura del tablao Torres Bermejas, Madrid años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Gracias a su éxito y amplio repertorio, –que excedía el estilo rumbero que le dio marchamo–, la Campano trabajó muchísimo, sobre todo en Madrid. Allí se casó a los 28 años con Alberto Larios, representante de Antonio Gades, con el que tuvo dos hijos que no se dedican al arte: Alejandro y Alberto. El fallecimiento repentino de su marido en accidente de tráfico en Argentina en 1981, partió su vida en dos y la obligó a reinventarse: sus hijos contaban tan sólo siete y tres años de edad. Regresó a Sevilla, donde residía su familia y se dedicó a la representación de artistas, compaginando esta actividad con su participación en fiestas, programas de televisión, cine... En los años noventa logró tener su propia sala, en la que, con orientación comercial, ofrecía actuaciones de artistas diversos, especialmente grupos festeros. En la actualidad está jubilada y reside en una localidad costera andaluza junto con el que es su pareja desde entonces, un italiano procedente del mundo del cine.

Caso once: no gitana, sector económico sin especificar. Nervión. **LOLI FLORES**¹⁶⁰, tampoco tenía antecedentes artísticos. Nacida el 29 de julio de 1949 en el barrio de Nervión, en el seno de una familia de 9 hijos, apenas fue al colegio. Como en otros casos de observación, la artista le atribuye su vocación por el baile a su madre:

“Somos, éramos 9, –ha muerto una–, 8 hembras y un varón. Yo soy la más pequeña. Mi padre aficionado al cante, en San Bernardo lo conocían mucho y mi madre pues una ama de casa normal y corriente, trabajadora para sacar tantos hijos adelante. A la que le gustaba el baile era a mi madre, por supuesto, era la artista, yo no, yo no entendía de nada, que con diez años tú no puedes saber lo que tú quieres, no fui a colegio ninguno, lo poquito que se lo he aprendido yo sola y con los años y con el tiempo y ya está” (Loli, bailaora, entrevista, 2014).

¹⁶⁰ Nuestra informante falleció el 7 de octubre de 2015, durante la fase de redacción de este trabajo.



Figura 4.21. Fotografía de la bailaora Loli Flores. Fuente: Folleto publicitario del empresario William Licht. Años 60. Cortesía de la bailaora Pastora Molina.

Sus orígenes sociales eran muy humildes, como en los casos de Cristina Hoyos o Mari Campano, cuyas hermanas se veían obligadas a trabajar en condiciones muy duras. No guarda buenos recuerdos de su infancia:

“Pues mi infancia igual, como te he dicho, pues muy mala, sin ir al colegio, con nueve años estaban trabajando mis hermanas en unos almacenes de aceitunas en Torreblanca, creo que se llamaban los Almacenes Flores o algo así, no sé y me iba con ellas. Me levantaba a las cinco de la mañana y me iba con ellas a trabajar: estuve trabajando unos pocos de meses nada más, rellenando aceitunas con las mujeres, yo era una niña con nueve, con diez añillos u once añillos”.

(Loli, bailaora, entrevista 2014).

Nuestra informante no especifica el sector económico al que se dedicaba su padre. El hecho de que sus hermanas siendo niñas ya trabajaran nos lleva a considerar que en su caso la importancia del baile como salida laboral pesó en este decidido apoyo materno, independientemente de otros factores.

Comenzó en el baile formando pareja con el bailarín-bailaor Manuel Flores Moreno, y se presentaban artísticamente como Los Hermanos Flores. De ahí que en el momento en que falsean sus documentos se quedara con el nombre de su hermana mayor Loli, y el apellido del bailarín, como relata:

“Después mi madre me llevaba a la academia, diez euros (sic), –serían pesetas– costaba en aquella fecha todos los días. Cuando no tenía dinero no me llevaba, cuando tenía dinero me llevaba y así hasta que ya conocí a un chico, un bailarín y habló con mi madre para que yo fuera su pareja. Y este muchacho¹⁶¹, –más puesto en el mundo que nosotros–, pues habló con mi madre, hicimos pareja, para falsificarme los papeles a ver si podía ser a nombre de mi hermana, porque yo no tenía la edad para ir a trabajar y efectivamente todo, por eso se me ha quedado Loli Flores, porque estaban todos los papeles falsificados, vamos que podía haber estado en la cárcel unos pocos de años. Pasaporte, Carnet de Identidad, Carnet de Artista, todo. Yo no tenía la culpa, yo era una niña, porque a mí, mi madre me tenía que meter pañuelos aquí en los pechos para rellenar los vestidos que me prestaban la gente para bailar” (Loli, bailaora, entrevista 2014).

De este fragmento deducimos que su madre fue su primer agente artístico; la existencia de una discreta “explotación infantil” consentida por las autoridades, que facilitaban los documentos necesarios; la demanda de formaciones de este tipo, parejas de baile, por su versatilidad en los escenarios en los que podían representar números a orquesta y también flamenco; la necesidad de estas niñas de aparentar ser mayores, con subterfugios como el relleno de los sujetadores y otras prácticas (maquillaje y accesorios) que permitiesen aparentar una madurez prematura.

Su pareja de baile nos ha relatado, que el nombre artístico lo eligió el representante, que consideraba el apellido Flores, más adecuado que el de Orozco para los artistas. Según sus palabras,

“el regidor de la Parrilla del Cristina era Ramos, un colaborador de la oficina de contratación Pulpón, y en la presentación de la pareja, decía: El arte y la juventud se hermanan. Con ustedes, ¡los Hermanos Flores!” (Manuel Flores, bailaor, entrevista, 2015).

Por su parte, nuestra bailaora, recordaba así los momentos en que se produjo la disolución de la pareja:

“ya después cuando él se fue a la mili, pues yo me quedé sola trabajando en la parrilla del Hotel Cristina y ya me quedé sola porque ya era un lío muy grande, los fines de semana yo no podía bailar con él, porque no sabía cómo eran ni mis bailes sola ni los bailes con él. Muchas veces que me metí llorando para dentro nada más que de pensar que estaba todo el mundo mirándome. Y entonces ya él, cuando terminó la mili, hizo pareja con su hermana y se llevaron unos pocos de años yo ya seguí sola mi camino” (Loli, bailaora, entrevista 2014).

¹⁶¹ El bailarín es Manuel Flores Moreno (Sevilla, 1945), quien posteriormente formó pareja con su hermana Rocío Flores Moreno (Sevilla, 1952).

La gran responsabilidad que la bailaora refleja en este fragmento ha caracterizado a nuestra informante, una profesional que ha mantenido un nivel de exigencia artística hasta sus últimas actuaciones. Sin ser una máxima figura, Loli Flores es muy admirada y respetada como bailaora por sus compañeras y otros artistas, incluyendo los jóvenes con los que ha compartido escenario en los tablaos en los últimos tiempos. Obtuvo el Premio Nacional de Córdoba “Pastora Imperio” en 1971, tras haber obtenido un accésit en 1968. Actuó en Festivales, teatros y tablaos. Formó pareja artística con el insigne bailar Curro Vélez, con el que recorrió diversos escenarios de Europa, y en cuyo establecimiento sevillano estuvo bailando hasta que enfermó. El haberse mantenido los últimos años de su trayectoria en el pequeño formato de los tablaos la ha privado de un mayor reconocimiento público merecido. Estaba casada con el guitarrista José Gordillo, y era madre de tres hijos, ninguno de los cuales se dedica al arte.

Caso doce: **MILAGROS MENGÍBAR** nació –y creció– en Triana, en la calle San Jacinto, el 30 de mayo de 1952, aunque su familia es oriunda de San Fernando, Cádiz y sus cuatro hermanos mayores nacieron en esa ciudad. Su padre era un trabajador cualificado, empleado de la Hispano Aviación, contaba con ingresos regulares. Sin embargo, el ser la menor de un total de 12 hermanos –familia numerosa de honor– unido a las dificultades de la época, la llevan a elaborar un discurso en el que el baile aparece como alternativa lúdica ante las carencias:

“Y como en aquellos tiempos, yo nací en el 52 po te hablo del 58 ó 59 había mucha hambre, mucha penuria en aquella época, porque era la época de Franco, era una España muy gris. Entonces en mi casa éramos muchos, pues, tuvo arte porque en mi casa no había reyes y yo a las niñas les decía a las amiguitas de las vecinas y eso, les decía ¡venga, vamos a aprender a jugar a bailar! ¡a ver!, si no había juguetes nos teníamos que entretener en algo. Entonces, nos íbamos a la puerta de la calle: venga, a bailar y yo lo que quería era bailar. Claro los vecinos y la gente que pasaba, –en Triana se conocía todo el mundo– y entonces le decían a mi madre, que esa frase siempre la digo, porque la dijo mi madre, pero una frase que me encanta, pero que hoy ya no está en uso: ‘Esta niña tiene madera, esta niña tiene madera, Pepa’, –mi madre se llamaba Pepa y mi padre Antonio–, ‘esta niña tiene madera, Pepa’; esa frase me ha encantado de toda la vida. Y me llevó a Adelita Domingo, que hace poquito ha desaparecido” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).



Figura 4.22. Fotografía de la bailaora Milagros Mengíbar. Fuente: <http://old.fundacioncruzcampo.com/media/4502/milagros1.jpg>

Milagros no tiene antecedentes artísticos, sin embargo recuerda haber visto mucho arte en las fiestas y eventos de su barrio, Triana:

“El barrio con mucho arte, porque de toa la vida ha sido un barrio de arte, era una Velá de Santa Ana o era un bautizo o un entierro o lo que fuera, que ahí todo el mundo, ya no solo en Triana, yo creo que eso era en tos laos, ¿no? En aquella época era, pero Triana habiendo más gitanos que en otros barrios, Triana ha sido de muchos gitanos, pero unos gitanos buenos como yo les llamo. Eran unos gitanos, que para mí no eran gitanos¹⁶², porque según para ellos mismos de otras razas gitanas, de otros laos, los gitanos de Triana no eran gitanos. Porque no llevaban puñales(...) Si, cualquiera de Triana, se hacía sus cositas. Y no eran profesionales, porque en verdad Triana ha dado muy pocos profesionales” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

Nuestra informante fue al colegio y sacó el graduado, y de paso, se alimentaba:

“Recuerdo una infancia pues gris. Yo recuerdo que había que cantar el cara al sol antes de entrar en las clases. Así, y el himno nacional, el viva España, También, aunque no era de monjas, fíjate, pero si era muy religioso todo el mundo, ¡Eh! Y bueno y mucha hambre, mu gris, yo me llevaba el pan solo, porque allí me daban el queso americano y la leche en polvo” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

¹⁶² Otra informante nos aclara que entre los artistas distinguen dos tipos de gitanos, “los de plumas”, salvajes que llevan puñales y “los caseros”, aquellos que se crían en casas, integrados. Los primeros serían aún nómadas y los segundos sedentarios. Milagros considera que los gitanos de Triana eran “caseros”. Triana y otros barrios puntuales como Santiago y San Miguel en Jerez, Barrio de Santa María en Cádiz o el Sacromonte en Granada, han sido lugares donde la población gitana se ha sedentarizado alcanzando niveles muy importantes de integración hasta el punto de que ha existido una especie de clasificación o jerarquización intra-étnica que relegaba a un segundo plano a los gitanos que mantenían las formas de vida nómada, conocidos como “canasteros” o “andarríos”. Ver al respecto Plata, J. D. L. (2001). Los gitanos de Jerez. *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, Jerez de la Frontera*.

Milagros ha bailado toda su vida como profesional, obtuvo el Premio la Argentinita en el Concurso Nacional de Córdoba en 1974 y es una de las bailaoras más reconocidas del grupo. Sigue en activo como docente en la Fundación Cristina Heeren y realiza actuaciones y colaboraciones cuando la solicitan. No se ha casado. No ha tenido hijos.

5.2.3.4. Cuarto grupo: familia nuclear no numerosa (menos de cuatro hijos).

El último segmento lo componen las bailaoras cuyas familias de origen son del tipo familia nuclear no numerosa, con menos de cuatro hijos, que en nuestro grupo de observación corresponde a cinco casos: Lupe Osuna, Ana España, Ana M^a Bueno, Carmen Ledesma y Merche Esmeralda.

Caso trece: no gitana, sector terciario, Triana. **LUPE OSUNA** nació en Sevilla el 16 de agosto de 1945, y más concretamente en Triana. Sus abuelos y sus padres tenían un puesto de pescado en la plaza del barrio:

“Mis padres, mis abuelos, pescaeros de Triana de la plaza de Triana, mu conocidos, Victoria la del pescao, en la calle Betis era mu conocida, mi madre Rafaela eso la conoce tol mundo y Rafaela la pescaera y a mí po muchas veces po juy! Mira, esta es la niña de la pescaera que baila... y mi gente toda de Triana, mi padre de la Calle Pagés del Corro y mis abuelos por parte de madre de la Calle Betis y yo nací en la calle Flota una bocacalle de la calle Pureza. La calle Rocío y la calle Flota, una calle mu chiquitita vamo, que todavía está y está la casa donde nací y tó. Pero una calle mu chiquitita pero una calle que no veas el montón de artistas que había. Había toreros, salió un torero, salió un guitarrista clásico, que tocaba estupendamente, había una niña que cantaba también mu bien, había otra niña que bailaba, o sea que era una calle tan chica y el montón de artistas que salimos...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Triana funciona como “garantía de calidad” en relación con el arte, como observamos en los discursos de las bailaoras. Ser de Sevilla es importante para el baile, por el peso de la tradición, pero ser de Triana añade a lo anterior un plus, por el aura de barrio flamenco y popular. El discurso de nuestra informante revela un orgullo de pertenencia al barrio, y una identificación que se observa en la forma de hablar y expresarse.



Figura 4.23. Fotografía de la bailaora Lupe Osuna. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

La suya es una familia con tres hijos, –Lupe es la segunda–, con una situación económica desahogada para la época, al ser un negocio propio. Sus hermanos no se han dedicado al arte. Atribuye la vocación por el baile a las monjas del colegio donde estudió:

“Yo estudié en el Colegio del Rosario ahí en la calle Pagés del Corro. Y nada y a los diez (años), las monjas fueron las que me metieron por el baile. Vamos, verás tú, me metieron, que yo en el colegio po to los teatros, tú sabes que antes se hacían muchos teatros, pero no era el fin de curso solo sino, que venía una superiora, a bailar, que venía una fulanita, a bailar, y entonces a mí pa todo, la Lupe bailaba, la Lupe cantaba, la Lupe hacía comedia, la Lupe hacía de tó (figura 4.22) . Entonces, había una monja, que todavía por cierto está en Valencia en un colegio de superiora, que

se llama Sor Vicenta, pues llamó a mi madre un día y le dijo: tú por qué no llevas a esta niña a una academia, la monja. Dice mi madre: sí vamos, ya lo que me faltaba también (tené que llevá a) la niña a una academia de baile, chiquilla por dios llévala a una academia de baile que... total que me llevó a casa de Enrique el Cojo, tendría yo diez u once años cuando empecé”



Figura 4.24. Fotografía de la bailaora Lupe Osuna (Izquierda), y programa actuación en el colegio, Años 50. Fuente: Cortesía de la artista.

Al igual que otras compañeras, tuvo que sortear la negativa del padre a que se dedicase al baile; y también como ellas, contó con la ayuda de su madre:

“Pero mi padre no quería baile, mi padre no quería artistero, porque en aquellos tiempos la cosa esta de las artistas no es igual que ahora, eran otros tiempos, y entonces mi madre po engañaba un poquito a mi padre, nosotros como teníamos un (puesto en el mercao), mi madre po estaba trabajando siempre to las mañanas en el puesto po teníamos una muchacha en mi casa, Cecilia que fue la que nos crió y entonces me cogía del colegio y con el uniforme y tó me llevaba a casa de Enrique el Cojo. Y cuando mi padre, claro, mi hermana llegaba, mi padre me veía que yo no estaba, (sic) y ¿y la Lupe? Decía: no, la Lupe es que está fatal con los estudios y la dejamos una horita más allí (de permanencia). Y lo que estaba era en la academia de Enrique” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Lupe es prima del también bailaor Manuel Soler¹⁶³, quien convenció a su madre para que la llevase a la academia de Adelita Domingo:

“Él estaba en casa de Adelita, ya él mayorcito y cuando iba a mi casa po me decía mira, yo voy a casa de Adelita y mira, toco los palillos, mira y bailo con un piano, y bailo por bulería y entonces decía tita ¿tú por qué no lleva a la niña a casa de Adelita que allí hay muchas niñas?” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Manuel Soler es el único antecedente artístico en la familia y como en el caso de Milagros, Lupe le atribuye al barrio de Triana, –con sus eventos, fiestas populares, la convivencia entre payos y gitanos, etc.– bastante influencia en la inclinación hacia el arte en general y el baile en particular. También a la ayuda materna:

“soy artista gracias a mi madre porque ella fue la que me llevaba a to sitios donde se enteraba que era lo mejor (para aprender), po allí me llevaba, dentro de lo que había, no como hoy.” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

El caso de Lupe es muy significativo porque formó pareja de baile en su primera juventud (en 1962) con el también bailaor y bailarín Luis León¹⁶⁴, con quien se casó (en 1969) y continuó trabajando toda una vida, hasta la edad de jubilación. Esta unión al ser además de personal, artística, ha tenido su reflejo en el propio nombre por el que es conocida:

“Mi nombre es Guadalupe, Guadalupe Osuna Mancheño. No es un nombre así como mu de baile, ¿verdad? y entonces pues me puse Lupe, Lupe, Lupe, desde chiquitita me han dicho Lupe, Lupe, Lupe. Antes cuando empecé a bailar sola me llamaba Lupe Osuna y ya después cuando empecé a bailar con Luis pues era ‘Lupe y Luis’, pero ya tor mundo me conoce como ‘Lupe la de Luis’, o ‘Luis el de la Lupe’, siempre. Y nos pusimos ‘Lupe y Luis’ que era un nombre más cortito como pareja de baile pues estaba mu bien” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Esta circunstancia de trabajar con su propia pareja le supuso ventajas e inconvenientes:

¹⁶³ Manuel Soler Osa Reyes (Sevilla, 1943-2003). Bailaor, percusionista, guitarrista. Bailó en la compañía de Manuela Vargas. Actuó en Los Canasteros y otros tablaos. Acompañó a Manolete, Paco de Lucía, Javier Barón, Israel Galván y María Pagés.

Según el Diccionario Ilustrado: “Bailaor de Sevilla, viajó a América con el grupo de La Polaca, actuando en Venezuela. Durante la década de los setenta actuó en escenarios mejicanos. Se presentó en el tablao madrileño Los Canasteros en 1979, permaneciendo en él hasta 1982, con el intervalo de una temporada en el denominado El Arenal, de su ciudad natal, en 1981.” Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. II: 713.

¹⁶⁴ Luis León Guzmán, Sevilla, 1941. Bailarín y bailaor.

“Luis bailaba con su hermano en el ballet y Luis vino a hacer la mili a Sevilla. Y entonces conocí a Luis, porque él vino a la academia de Adelita a ponerse un poquito más eso, porque entonces con su hermano se lo llevó ya en el ballet y ya él empezó a hacer baile por ahí. Y entonces vino y mira, nos conocimos, sin noviazgo todavía, pero empezamos a hacer... antes se estilaban mucho las parejas, había muchísimas parejas de baile y las que más trabajo tenían eran las parejas de baile. Pues empecé a ser pareja de baile, me fui del Patio, me fui a Enrique el Cojo, nos fuimos a Enrique. Enrique formó la pareja y nos llevó Pulpón al Guajiro y allí estuvimos en el Guajiro, estuvimos también mucho tiempo en el Guajiro: también fue una época mu bonita” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

VILLA
NOCHE

Cortijo El Guajiro

La presentación de la pareja formada por Lupe y Luis ha constituido todo un caso en la catedral taurística de El Guajiro. La juventud y armonía de estos artistas, aparte de sus buenas maneras de interpretación, corresponden, por entero, a ese género de bailes que tanto gustan en Sevilla, por ser aquí, precisamente, donde más se entiende de baile y donde mejor se da la clase que eleva estos dos solos intérpretes de la danza y de los bailes regionales.

Una nueva presentación corresponde a la gran actuación de Manolo Quiroga, artista de cualidades innegables y poseedor de un estilo que acredita su persona. Cortijo El Guajiro, con estos dos considerados retóricos a su ya acreditado cuadro artístico, se pone a la cabeza del teatro andaluz al reunir sobre su inmaculado tablao a las figuras más destacadas del mismo.

La orquesta del maestro Meradillos, buena por los cuatro costados, cuenta en la actualidad con el concurso de la gran vocalista Luisa Capmany, cuya agradable voz da realce al famoso conjunto musical titular de este famoso Cortijo. Luisa Capmany, por su juventud envidiable, posee ese don particular que caracteriza a toda buena vocalista. Qué duda cabe que pasado este período transitorio de adaptación y acoplamiento, su nombre alcanzará la fama que ya apunta su arte de forma singular.

Junto a estos famosos, siguen cosechando el premio del aplauso las Hermanas Coral, que junto a las Hermanas España constituyen dos formidables parejas que han alcanzado el entorchado de la fama en una vertiginosa carrera de éxitos ininterrumpidos, lo cual acredita, una vez más, al local en donde actúan.

★

CARTELERA

Cortijo EL GUAJIRO
Los Remedios, Triana. Telf. 72308

★

HERMANAS ESPAÑA
LA TERESITA
MARUJA DE TRIANA
HERMANAS CORAL
LOLA VARGAS
LUPE Y LUIS
ENCARNITA PESA
MANOLO QUIROGA
EL MORO

★

Gran programa de arte español
Orquesta **MORADILLOS**
Con su cantor **Fernando Rodríguez**

JARDINES "EL OASIS"
(Junto a Venia Abao)

Extraordinaria éxito de la gran orquesta de color artíficial

LOS OASIS
con sus vocalistas
JOSE SATOREE y CARLOS DEL CARRIL

los magníficos canchales sevillanos

LOS TWIST
cuatro fenómenos del ritmo moderno

Un salón de estrellas. Barra americana. Precios módicos.

Figura 4.25. Publicidad y crítica del Guajiro. Circa 1962. Fuente: cortesía de Lupe y Luis.

“Yo no estuve en las Brujas te voy a decir por qué. Porque estando yo en los Tarantos, el dueño de los Tarantos era muy amigo del dueño de las Brujas, y fue una vez allí a Barcelona, que estábamos nosotros y me quería a mí sola. Entonces yo le dije que no” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

“Hemos tenido siempre amigos distintos, salíamos con gente que a lo mejor, que no eran del ‘artisteo’, no sé por qué, pero por eso será que Pulpón nos llamaba “la pareja señorita” (risas) (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.26. Fotografía de escenario de la pareja formada por Lupe Osuna y Luis León. Años setenta. Fuente: cortesía de los artistas.

Es una bailaora que ha tenido una larga trayectoria, trabajando con su pareja artística y personal, en salas, tablaos y compañías a nivel nacional y en el extranjero (Fue *la Sabia* en la versión que realizó Mario Maya de *El Amor Brujo* en 1992 para el Gran Teatro de Córdoba¹⁶⁵). A pesar de este papel, su carrera se ha mantenido más al nivel de los pequeños formatos. Así nos lo explica la bailaora:

¹⁶⁵ Espectáculo representado también en la Expo de Sevilla de 1992, y en Japón, donde realizaron una gira de quince días. En el elenco de la compañía figuraban unos jóvenes Israel Galván, Rafaela Carrasco, Manuel Betanzos, Marcos Vargas, entre otros. Lupe canta, baila, recita y actúa, representando un papel central en escena. Existe grabación realizada por Canal Sur TV, referenciada en Anexos.

“Es que ¿sabes qué pasa?, que yo no he tenido nunca la cosa esta de.. oy, porque yo tengo que llegar; porque yo tengo... no. Porque yo quería bailar. Como mi felicidad era bailar; me daba lo mismo estar en el Patio, que estar en Granada que estar en Japón. Porque yo era feliz porque estaba bailando. No he tenido nunca la cosa esa de oy, porque yo tengo que ser; porque yo...

(...) Las ambiciones, no. Eso no lo he tenido nunca, por eso te digo que yo me siento muy realizá y soy muy feliz y ya está. Y eso yo creo que eso, pues. Ahora esas ambiciones de querer ser esto y de... no. Nosotros hemos tenido siempre una línea, verás tú, ni hemos estado aquí (señala abajo) ni hemos estado aquí (señala arriba); pero esta línea (media), siempre. Tú hablas de Lupe y Luis y no han sido niii, niii. Pero, una pareja muy linda, una pareja muy esto” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Esta forma de estar en la profesión –considerarse privilegiada por estar trabajando en algo vocacional, por poder vivir de una ‘afición’–, la encontramos también en otras bailaoras del grupo, que han disfrutado del trabajo de artistas, que les ha dado satisfacciones y la posibilidad de vivir de ello, y labrarse “una jubilación¹⁶⁶” (ver documento 004 sección hemeroteca, Anexos).

Lupe se retiró como bailaora del tablao el Patio Andaluz –en el que alcanzó una posición acorde a la larguísima trayectoria y la profesionalidad y calidad demostradas– en 1998 (cuatro años después que su pareja: documento 008 sección Hemeroteca Anexos¹⁶⁷). Desde 1997 Lupe ha colaborado con la Compañía Danza Móvil: un proyecto de integración de personas con discapacidad a través de la danza flamenca y contemporánea, al que ha seguido vinculada hasta 2012. Es madre de un hijo, Luis, que no se dedica al arte.

Caso catorce: no gitana, sector secundario, Barrio de la Macarena. **ANA ESPAÑA** nació en Sevilla el 21 de octubre de 1949. Su familia es de origen humilde: su padre era ebanista, hacía muebles, abaniqueras y trabajos de carpintería por encargo, un trabajador por cuenta ajena del sector secundario artesanal. Su madre era ama de casa. Sus padres sólo tuvieron dos hijos, ella y un hermano varón. Ana fue una niña feliz y considera que sus padres fueron unos buenos padres, que la educaron muy bien, dentro de las posibilidades que tenían. Ana fue al colegio y culminó sus estudios primarios. La vocación en su caso sí estuvo influida por la existencia de antecedentes

¹⁶⁶ Abordaremos el asunto de las cotizaciones y la jubilación de las bailaoras en el capítulo séptimo.

¹⁶⁷ Treinta y cinco años habían estado como pareja de baile. La noticia fue publicada en la prensa local. Han sido nombrados “trianeros del año”: <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/noticias/triana/cultura-triana/lupe-y-luis-ser-de-triana-es-darle-gracias-a-la-esperanza-por-haber-nacido-aqui/>. Según nuestra informante, la noticia es errónea porque los nombraron en 2013 “Trianeros de Honor”, y es miembro del Comité organizador de la Velá de Triana junto con la bailaora y maestra Matilde Coral.

artísticos, pues Ana es prima segunda de la famosa bailaora Trini España¹⁶⁸. Esta figura es mencionada por todas las bailaoras de la generación. La hermana de ésta, Carmen España¹⁶⁹ también bailaba. Pero a Ana la influencia se le eleva al cuadrado pues las famosas Hermanas España, –Mary¹⁷⁰ y Matilde España¹⁷¹–, fueron figuras destacadas del tablao madrileño las Brujas en los años sesenta y setenta.

“Yo tenía unas primas que bailaban y esas primas tenían otras primas que eran primas segundas mías, que también bailaban. Entonces yo desde chiquetita escuchaba en casa que si vamos para allá que si vamos para acá y a mí me atraía muchísimo eso. Y entonces claro, eso también lo tienes ahí siempre. Influyó mucho en que yo después hubiese sido artista porque lo he estado viendo desde chiquetita” (España, bailaora, entrevista, 2008).

Así que Ana quiso bailar, veía a sus primas como referentes y pensaba que algún día ella podría parecerse a ellas en el sentido de poder ser artista y bailar para el público. Quiso ir a una academia de baile. En este caso, la existencia de antecedentes artísticos desencadena el surgimiento de la vocación.

Dio sus primeros pasos con un profesor que daba clases en Educación y Descanso, una de las Obras de la organización sindical española del régimen franquista, los sindicatos verticales. Educación y Descanso promovía actividades artísticas, culturales y deportivas para los trabajadores que estaban encuadrados en los Grupos de Empresa¹⁷². Era una cuestión de clases y de géneros, *“porque las chicas de clase alta o media ingresaban en la Sección Femenina y bailaban por diversión o por una buena causa, mientras que los chicos de clase baja se inclinaban por*

¹⁶⁸ Trinidad Pérez Blanco. Sevilla, 1937-2009. Bailaora. Perteneció a los elencos de Concha Piquer y Juanita Reina, formó pareja con Alejandro Vega. Ha compaginado sus actuaciones en los tablaos con las giras por teatros y festivales. Obtuvo el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera en 1967. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. I: 277.

¹⁶⁹ Carmen Pérez Blanco, ‘Carmen España’. Sevilla, 1940. Bailaora. Se inició en El Guajiro en 1954. En 1956 formó parte del elenco de Imperio Argentina. En Madrid actuó en Torres Bermejas y Zambra, con cuyo elenco actuó en la Feria Mundial de Nueva York. Se retiró en 1976. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. I: 276.

¹⁷⁰ María Pérez, ‘Mary España’, Sevilla, 1944. Bailaora. Hija de Paco España, sobrina de Pepe España, prima de Carmen y Trini España. Y hermana de Matilde España. Discípula de Enrique El Cojo. Actuó en El Guajiro de Sevilla y en Las Brujas, donde permaneció desde 1964 a 1970. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. I: 276.

¹⁷¹ Matilde Pérez, ‘Matilde España’. Sevilla, 1942. Discípula de Enrique El Cojo. Bailó con su hermana Mary en El Guajiro y Las Brujas. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. I: 276.

¹⁷² Se creó en 1940 y persistió hasta el año 1977. Estrella Casero nos aporta información sobre esta organización en *La España que bailó con Franco*: “Era ésta la sección cultural y de recreo de los Sindicatos Verticales, y había creado sus propios grupos de danzas, que en la mayoría de los casos llegaban a profesionalizarse. Este motivo impedía su traslado a los Coros y Danzas, aunque no era el único” (Casero, 2000: 98).

Educación y Descanso donde cobraban por las actuaciones. Esto conllevó que los mejores bailarines fuesen derivando hacia esta organización” (Casero, 2000: 98).



Figura 4.27. Fotografía de escenario de la bailaora Ana España tablado los Gallos, Sevilla. Años setenta. Autor: Photo Chaby. Fuente: cortesía de la artista.

El apelativo “España” provenía de un tío segundo de Ana, guitarrista¹⁷³, –el padre de sus primas Trini y Carmen–, y se debe a haber adoptado el segundo apellido de su abuela. Después vinieron sus primas, las Hermanas España, así que cuando Ana salió como artista ya todo el mundo la llamaba Ani España. No tuvo que ponerse el nombre, los compañeros se lo pusieron¹⁷⁴.

¹⁷³ José Pérez Navarro, ‘Pepe España’. Sevilla, 1916. Guitarrista. Su hermano, Francisco Pérez Navarro, ‘Paco España’ (Sevilla, 1918-1949) fue también tocaor. Pepe se inició en las reuniones de los Colmaos de la Alameda de Hércules. Marchó a Madrid y actuó en el Extranjero. En 1941 actuó en Francia junto a Juan Varea, Guarino y otros intérpretes. Formó parte de espectáculos de varietés y de la compañía de Antoñita Moreno. En 1971 viajó a Rusia con la compañía de Luisillo. Su hermano fue discípulo de Esteban de Sanlúcar y actuó en las reuniones flamencas de la Alameda de Hércules. Su carrera transcurrió en su Sevilla natal. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. I: 276-277.

¹⁷⁴ Según su relato en documento audiovisual realizado para el trabajo de obtención del DEA (2008). Capítulo uno: *Ana España: Yo veía a mis primas bailar y pensaba que algún día podría ser como ellas*. Referenciado en Anexos, apartado 4.5.

Comenzó a ir a las clases de baile con unos siete u ocho años, pero hasta que no concluyó el colegio sus padres no le permitieron dedicarse al baile. Esta vocación surge en ella y no en su hermano varón, que nunca quiso dedicarse a arte y es oficinista. La identificación con la figura femenina encarnada en cada una de sus cuatro primas bailaoras fue mucho más influyente para Ana que para su hermano, quien a pesar de los referentes masculinos y de haber sido regidor de teatro en su juventud (es nuestro informante nº 015- B) y colaborador del empresario Pulpón, decidió dar un giro en su formación y dedicarse a otros trabajos porque la vida del regidor de espectáculos no era compatible con su matrimonio, en el sentido de que tenía que viajar mucho y ausentarse de casa, según sus palabras.

Ana afirma en nuestra entrevista que no se planteó cantar porque para eso había que tener *una garganta* que ella no tenía.

“Yo no quería estudiar y lo único que quería era bailar. Siempre estaba bailando. Hasta cuando me pusieron el traje de comunión me creí que era un traje de flamenca. Iba por la calle bailando con el traje de comunión. Siempre he querido bailar. Lo he tenido claro, clarísimo” (España, bailaora, entrevista 2008).

Ana España ha sido una mujer muy trabajadora y ha llevado su arte por escenarios de España y el extranjero. Se ha mantenido principalmente en el pequeño formato de los tablaos, pero ha tenido experiencias de teatro con la compañía de Curro Vélez en los Festivales de España y la de Antonio Gades representando *Carmen*¹⁷⁵ en el Palacio de Congresos de París en los años ochenta. Ana contrajo matrimonio con el guitarrista Manuel Rodríguez¹⁷⁶ y tienen una hija. Durante un tiempo compaginó su carrera con la crianza y educación de la niña, pero fue retirándose y se dedicó a la enseñanza del baile en su academia particular, en la que sigue en activo cuando escribimos.

“Efectivamente. El hecho de haber tenido un hijo, pues mira, no has podido continuar con tu carrera artística. Y hay gente que ha continuado su carrera artística aunque tenga hijos, pero hay otras que son más madres o no es que son más madres sino que las circunstancias o les gusta más estar más pendiente de los hijos que la carrera artística.

Yo estuve bailando muchos años y también te cansas un poco de viajar p’arriba y p’abajo; encima tuve a mi hija. Yo quería educarla yo, que para eso la había traído y no quería seguir bailando. Yo quería ahora dedicarme a... Sí me hubiese gustado seguir mi carrera artística, porque no es lo

¹⁷⁵ Formando parte del cuerpo de baile.

¹⁷⁶ Manuel Rodríguez (Sevilla, 1951), guitarrista de acompañamiento. Ha desarrollado gran parte de su carrera profesional en la compañía de Antonio Gades. En la actualidad está retirado de los escenarios.

mismo bailar que enseñar. Que tú llegas a un escenario y tú eres, yo qué sé, algo. Y enseñar es muy pesado porque es todos los días lo mismo, te encierras en cuatro paredes, es muy cansado, con niños, y es muy monótono” (Ana España, bailaora, entrevista, 2008).

Caso quince: no gitana, sector terciario, zona centro: San Julián. **ANA MARÍA BUENO** nació en Sevilla el 25 de abril de 1955¹⁷⁷. Su familia de origen disfrutaba de una situación económica holgada. Su padre era cántabro, de Santander, –montañés– y había emigrado a Sevilla con el abuelo de Ana, que trajo a toda su familia. Montaron una fábrica de anisados: Anisados la Montañesa. Una vez establecidos, pusieron un negocio de hostelería que fueron dejando a sus hijos, concretamente, una cadena de cafeterías, las cafeterías el Punto¹⁷⁸. La madre de Ana se dedicaba a sus labores y ayudaba a su padre en el bar. Pero también bordaba y Ana le cogía los bastidores para disfrazarse y cantar. Ana comenzó en el arte cantando. Su hermano, ocho años mayor que ella, es oficinista –como el hermano de Ana España–. Vivían en el Barrio de San Julián, en la calle Naranja. Recuerda a sus padres como personas muy disciplinadas. No hay antecedentes artísticos profesionales en su familia aunque sus abuelas cantasen coplas como aficionadas:

“Yo no me acuerdo, cuando me dí cuenta de que existía la vida ya estaba cantando, por lo menos las canciones me las aprendía. Cuando yo empecé a ir al colegio, -que ahora le llaman guarderías-, hacían sus fines de curso y demás y a mí siempre me ponían cantando. A mí no me daba vergüenza ni tenía conciencia. Ahora ya todo me da vergüenza, antes no me daba. Y, claro, se dieron cuenta de que a mí me gustaba y tenía oído, entonaba muy bien. Entonces una vecina de allí de San Julián le dijo a mi madre, le dijo, -no fue en San Julián, ya vivíamos aquí en La Macarena- y te voy a decir quién le dijo a mi madre que me llevara a la academia. Fue La Esmeralda¹⁷⁹, Alfonso La Esmeralda. Porque me escuchaba que yo... Nosotros nos mudamos de San Julián a la Calle Relator, pues tendría yo dos añitos o así, muy pequeña, entonces Alfonso La Esmeralda le dijo, Esta niña ¿por qué no se la lleva allí a casa de Adelita?, que vivía allí al lado. Mi madre dice, ah (mueca), mi padre, ¡anda ya!; bueno, pues la vamos a llevar. Me llevaron y ahí empezó todo. Entonces te digo que yo, entré tan pequeña en el mundo de la canción y la danza que cuando

¹⁷⁷ En la bibliografía de referencia aparece como nacida en el año 1954. La informante nos aclara que esta fecha se tuvo que dar para poder presentarse al Premio Nacional de Córdoba en 1974.

¹⁷⁸ Antiguamente el Punto tuvo cuatro sucursales: la primera se le conocía con el nombre de "3 de Oros", estaba situada en la Puerta de la Carne, la segunda estaba en la Puerta Carmona, la tercera se llamaba "El Coma" y estaba en la Cruz del Campo (junto a la fábrica de cervezas), la cuarta se denominaba "San Julián" y estaba en el barrio del mismo nombre. Además de todas éstas ya existía la actual "San José", que fue la primera de todas." Fuente: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=628624> [Acceso: 10-07-2015].

¹⁷⁹ Artista transformista y transgresora en la Sevilla “underground” de los años 60 y 70. Cantaba copla y contaba chistes. Cuenta con varios casetes de chistes y canciones humorísticas. Se ganó el respeto de sus vecinos de La Macarena y la Alameda. Ver <http://falsas-costumbres.blogspot.com.es/2006/10/la-esmeralda-de-sevilla.html> [Acceso 01-09-2015].

empecé a darme cuenta de la vida, yo incluso tocaba los palillos, mu chica, mu chica” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.28. Fotografía de la bailaora Ana María Bueno.
Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/270286415111849217/>

Más que una vocación su caso nos muestra que para estas niñas el arte era un juego. Un juego que en Sevilla era alimentado por la existencia de la afición y por la presencia de academias, locales donde maestros y maestras enseñaban sus saberes artísticos. Consideramos destacable la expresión “a casa de Adelita”, pues refleja muy bien el carácter informal de las enseñanzas artísticas en la época y la percepción que había de los maestros y maestras. No se iba a la Academia, como se diría posteriormente, sino a casa del maestro.

En este caso de Ana María observamos que, factores como la situación económica más desahogada de la familia, (como en el caso de Lupe), el menor número de hijos la unidad familiar, y el haber nacido ya en la década de los cincuenta, en que la situación económica mejora – lentamente–, van a incidir en un concepto del baile más lúdico y educativo-formativo.



Figura 4.29. Fotografía de una clase de la bailaora Ana María Bueno en el Centro Andaluz de Danza. Fuente: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cad/export/sites/default/galerias/imagenes/Profesores_estables_Clases_2008_10/Clase_Ana_M_Bueno/Clase_EPericet_AM_Bueno_5.JPG

Ana María es una bailaora de prestigio, ha trabajado en tablaos, teatros, fiestas y festivales. Obtuvo el Premio La Malena en el Concurso Nacional de Córdoba de 1974, y a partir de entonces se convirtió en figura de los festivales flamencos de verano, en los que *ha trabajado muchísimo*. Obtuvo el título Superior de Danza en el Real Conservatorio de Madrid en 1981 y ha compartido la escena como pareja de baile de figuras del baile como Curro Vélez, Mario Maya, y Diego Llori. Ha realizado colaboraciones en películas, ha sido profesora colaboradora de Juan Morilla, de Mario Maya en el Ballet Andaluz (hoy Ballet Flamenco de Andalucía); Adjunta a la dirección del Ballet Flamenco de Andalucía cuando era Compañía Andaluza de Danza (2000-2004), profesora en el Conservatorio de Danza de Cádiz, y en Centro Andaluz de Danza. Sigue en activo. No se ha casado. No ha tenido hijos.

Caso dieciséis: no gitana, sector secundario, zona Macarena. **CARMEN LEDESMA** nació en Sevilla el 17 de septiembre de 1956. Su familia de origen es muy humilde. Su padre era tonelero, realizaba barriles –para vino y aceite–, era trabajador por cuenta ajena del sector secundario; su madre un ama de casa que echaba horas limpiando para colaborar en el sostenimiento de la familia de tres hijos que habían formado, en la que Carmen es la más pequeña. Vivía en una casa de vecinos

de La Macarena, y Carmen le atribuye a esas vivencias su afición por el baile. En su familia ha habido afición, pero ningún profesional, excepto su tío:

“Y la verdad que dentro de la casa de mis padres realmente artista era mi tío, mi tío Coralillo¹⁸⁰, que era bailaor. Un bailaor que ha sido muy bueno, un buen bailaor, más bailarín que bailaor, pero vamos, mi trascendencia así flamenca yo creo que ha nacido un poco por, a (raíz) de la casa de vecinos, de lo que es la gente del pueblo. Por yo ver los bautizos, las bodas porque se hacían to en las casas de vecinos y los niños po siempre estábamos cantando y bailando. Porque a mi madre le gustaba mucho el flamenco pero ella no ha sido artista, ella ha sido ama de casa” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.30. Fotografía de la bailaora Carmen Ledesma en taller de ensayo.
Fuente: cortesía de la artista.

¹⁸⁰ Bailarín y bailaor que actuaba en el tablao Los Gallos en los años 60 y 70. No hay referencias sobre este artista en la bibliografía.

Atribuye el origen de su vocación a su madre (figura 4.31), y también vivió el baile como un juego infantil antes de decidir dedicarse profesionalmente al mismo.

“Porque mi madre, claro, todos, como era la más chica po tos querían que yo, tuviera lo mejor. Pero que, que, que yo el baile, era mi vida, era mi vida. De hecho, fíjate si era mi vida que yo, los zapatos de tacones de mi hermana, yo me los ponía y ponía, yo no sé si tú has conocido, un refregaor, ¿sabes lo que es? Para lavar la ropa en las pilas... La madera esa de refregar, ¿no? Pues eso como mi madre tenía sus refregaores y sus cosas, pues yo cogía, me lo ponía como escenario y esos eran mis escenarios, mis refregaores. Me hacía mis teatros, me bajaba los visillos de las ventanas, que mi madre tenía tres o cuatro ventanas en la casa vecinos y eran visillos que lo tenían con un hilito con un ná, no teníamos estas cosas así como las cortinas de ahora, ni barra ni na, sino con una cosita así. Y yo los descolgaba y me hacía, con mis alfileres de palo, me hacía mis batas de cola. Y te puedo decir que ahí tendría yo unos cuatro o cinco años, porque la primera vez que pisé un escenario era con ocho años en las Galas Juveniles. Por lo cual eso tenía yo cuatro o cinco años. Mi juego eran mi baile (sic), siempre ha sio mi baile. Yo no jugaba a la casita, yo jugaba a mis teatros”(Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

“Yo seguía yendo a mi colegio, a estudiar porque eso sí que estaba, estaba estudiando. Mu mala estudiante, no daba ni una, pero bueno. Yo decía “Omá, que estoy mala, que no puedo ir ar colegio, que tengo calentura. Y decía mi madre: te mato, tú tienes que ir al colegio antes que a bailar. Y yo: ay, omá que estoy mu mala de verdad que tengo calentura. Y cuando llegaba la hora de las clases de baile, ¿cómo? Yo estaba estupendamente. Y mi madre, po ahora no vas a las clases. Y yo: omá que yo estoy mu buena, llévame. Me montaba por ejemplo, me venía de la academia toda la calle o el autobús que se cogía o algo con las castañuelas. Yo he tocado las castañuelas en el autobús y to, yo, yo. Mi vida es que ha sido mi baile, la verdad es que sí.”
(Carmen Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 4.31. Fotografía de Pepita Machito (madre de Carmen Ledesma), en 1947.
Fuente: cortesía de la artista.

Nuestra informante, a pesar de ser una de las bailaoras más jóvenes del grupo, tiene el sentido antiguo más “vivencial” de la profesión, menos académica. Ha trabajado con Curro Vélez, Mario Maya, Antonio Gades, pero guarda especial recuerdo de artistas que no han sido tan conocidos pero a ella le han transmitido muchísimo. Ella misma divide su carrera en tres etapas:

“Yo he tenido tres etapas en mi vida de bailaora: La del tablao, después cuando me fui con Curro (Vélez) de pareja y estaba en ese tipo de baile y ya cuando conocí a Pedro (Bacán, guitarrista). Cuando conocí a Pedro me conocí a mí misma. Porque Pedro me dio en la llaga. Pedro me dijo: tú eres una bailaora que tú no eres mucho de pies, pero tú eres de estética, y tú eres de gesto y tú eres de interpretar y de bailarle a la música. Y ahí Pedro me llevó a esa línea, ¿no? Y se lo agradezco. Ya Pedro fue mi punto. Entonces cuando él falleció yo me quedé muerta. Cuando se fue, la verdad yo me quedé con una mano delante y otra detrás, porque se fue Pedro y se fue todo. Porque en mi casa, dices tú de la maternidad. Yo tuve mi hijo y yo me quité de bailar. Yo estando haciendo festivales, que yo hacía festivales entonces en esa época que yo me quedé embarazada de Curro, de conocer al padre de Curro. Yo lo que hacía eran festivales. Después de la época de Curro (Vélez), yo ya después me fui a hacer festivales y cosas de estas, que fue cuando yo ya me había sacado mi premio de Córdoba, y todo eso” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Carmen obtuvo el Premio La Macarrona en el Concurso Nacional de Córdoba en 1983, ha sido profesora en la Fundación Cristina Heeren, ha estado muy vinculada a la Peña Torres Macarena y en la actualidad sigue en activo, presentando su baile en festivales de teatro y danza, colaborando con numerosos artistas, y también en pequeños formatos. Realiza cursos y talleres de flamenco por todo el mundo y es considerada una de las bailaoras más “puras” del panorama actual. Carmen es madre de un hijo, Curro, que no se dedica al arte.

“Porque yo no me he casado. Yo me fui a vivir con mi pareja y lo que hija, lo que pasa, que me fue mal. Aquello fue como el rosario de la aurora. Visto y no visto. Bueno, total. Estuve un tiempo conviviendo con él y me quité de bailar y todo, porque a él no le gustaba que yo estuviera bailando. Él no tenía nada que ver con el flamenco, nada. Entonces no le gustaba y me quité de bailar. Pero claro cuando yo me quedé embarazada de mi niño vinieron muchos problemas, nos separamos, y ahora yo tenía que bailar, porque yo no tenía ná. Lo único que yo he tenido toda mi vida ha sido mi baile, por eso te digo que mi vida es mi baile. Es que mi baile ha sido todo en mi vida. Desde que me levantaba hasta que me acostaba. Entonces ¿qué pasó? Pues que Pulpón, aquí entra ahora Pulpón otra vez, que esté en Gloria, pobrecito. Antonio, estoy embarazá, pero yo tengo que trabajar porque no tengo ni un duro. Pues venga, querida, a trabajar. Y entonces empecé a hacer cositas chiquititas como la feria y cositas así. Pero, hasta que ya después no dí a luz y eso, ya no pude bailar porque bueno, anímicamente no me encontraba bien, fue una época fea de mi vida que no quiero ni recordar. No por mi hijo, que es lo más maravilloso que me ha pasado en mi vida, sino por cosas personales mías, pues no estaba bien. Estaba sola con mi niño y muchos problemas. Pero bueno, que eso me aportó después para el baile otro tipo de cosas porque es que ahora ya no hay quien pueda conmigo. Ahora soy como el ave Fénix, estoy de momento con una depresión muy

grande que de momento me ves al día siguiente y me dices, “Carmen, ¿cómo puede ser? Hombre, porque ya conmigo quién va a poder; chiquilla, después de todo lo que he pasado en la vida, pues nadie. Y eso se influye en el baile” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Caso diecisiete: no gitana, sectores secundario y terciario. Zona Puerta Osario. **MERCHE ESMERALDA** nació en Sevilla el 25 de junio de 1947. Es hija única, por un problema de salud que tenía su madre y le llevaba a perder los hijos antes de nacer o justo después –hasta en ocho ocasiones–. Fue una niña criada “entre algodones”, vivían desahogadamente en El Cerro del Águila, pero las cosas “se torcieron” y fueron a vivir a una casa de vecinos en el centro. Sus padres eran trabajadores, el padre en el sector secundario y la madre en el terciario. Recuerda su infancia como una época muy feliz, a pesar de todo:

“Fui una niña muy querida, por mis padres y por mi abuela y mi tía y probablemente ese cariño, ese exceso de cariño, me hacía estar demasiado, digamos protegida. Entonces yo nazco en La Palmera. Y de allí, mi madre tenía unas casitas en el Cerro del Águila y entonces yo vivo en la Calle Cristóbal Ramos, nº 7, nunca se me olvidará. Pero en ese tiempo, mi madre estaba bastante desahogadita, pues tenía su tienda de comestibles, tenía dos o tres casas, ella trabajaba en la peluquería, mi padre trabajaba, era montador de edificios y también trabajaba bastante bien, pero por circunstancias de la vida, se le vienen las cosas abajo y de todo eso pues nos tenemos que ir a vivir a la Puerta Osario, a una casa de vecinos en dos habitaciones muy pequeñas, con una cocina súper pequeña, en un patio en donde el váter servía luego de ducha en verano. Pero si te voy a decir, yo eso no lo digo con tristeza, sino, si a mí me dieran a escoger, probablemente escogería ese tiempo. Fui muy feliz ahí, porque primero todos mis seres queridos eran muy jóvenes y yo adoraba a mi abuela y mi abuela era un ser especial para mí, mis padres eran jóvenes, mis tíos también, mis amiguitos que luego tuve yo que dejarlos en el momento que empiezo a bailar, todo era para mí pues eso, estar querida, estar mimada y todo era un momento de felicidad.”
(Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Atribuye su afición al baile a las vivencias en la casa de vecinos –al igual que Carmen Ledesma– y a la afición de sus tíos:

“Allí en la casa de vecinos teníamos mucho arte, porque llegaban la Navidad y cada uno comía con su familia, pero luego teníamos una palmera en medio del patio y en la palmera, al lado de la palmera, hacíamos una fogata y cada uno llevaba, uno llevaba el aguardiente, el otro el coñac, el otro los pestiños, el otro los alfajores y ahí nos daban las 8 de la mañana cada uno cantando y bailando, por eso te digo que para mí eso era maravilloso.” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“Mis dos tíos que eran unos aficionados al flamenco y siempre estaban con Antonio Mairena, con esto, con lo otro, bueno porque, bueno sobre todo mi tío Rodrigo tenía además una cantidad de

discos, era un monstruo y mi abuela cantaba muy bonito la Saeta. Y ella fue la que me enseñó a mí a cantar. Y siempre decía: hija tú tienes muy buen oído y mucho gusto, pero no tienes pecho, no tienes pecho, quería decir que no tenía fuerza” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“Pero la vida pues da la casualidad de que cuando estamos en La Puerta Osario, mi madre conocía a la madre de Maripepa Benítez que Maripepa Benítez es la madre de Malú, mujer que fue, ex mujer de Pepe de Lucía. Y entonces esta niña cuando tenía doce añillos o trece añillos era una estrella de ¿cómo se llama? de Galas Juveniles, pero estrella de verdad, yo no he visto cosa igual. El ballet era ella, Merceditas Sánchez y la otra no me acuerdo como se llama que también vive aquí, es que tenía un nombre más raro, bueno, eran tres personajes que eran pequeñas, pero que echaban el Teatro de San Fernando abajo. Yo entonces no conocía nada de eso, yo estaba en el Colegio del Valle, estudiando y entraba a las siete de la mañana, porque se tenía que escuchar misa, y salía a las seis de la tarde, que allí yo estaba completamente fuera de lo que era el ambiente artístico, aunque siempre me había gustado mucho, porque mis tíos me cantaban, me bailaban. Y ahí había siempre, mi abuela en Navidad era la primera que cogía la pandereta. Y en mi casa cuando había fiesta, había mucha algarabía ¿No? Y entonces, yo el arte, sin saber lo que era, pero sí, lo que somos en Andalucía, que es que además no tengo más que decir eso” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“A mí, la verdad es que a mí me iba muy bien (en el colegio), además siempre fui muy querida por las monjas hasta, hasta que supieron que bailaba. Y entonces ya ahí con la iglesia hemos topado, nunca mejor dicho” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

En el caso de Merche las monjas vieron mal que bailase. Sabemos que no es un caso único: a Cristina Hoyos también le afean en el colegio que quiera dedicarse a ser artista. Le ocurre a bailaoras mayores, como Rosario López –Pope– (informante nº 002-B). Rosario es también hija de madre separada: en aquellos tiempos, como no había divorcio, estas separaciones se convertían en abandonos de la familia y sus cargas por parte de los varones. La madre de Rosario, sin recursos, la llevó a un internado de monjas –El Hogar de San Fernando– en el que estuvo hasta los trece años, y ella recuerda que allí, las músicas de la iglesia, las bailaba a escondidas. Las monjas cuando la veían, le decían que era una “mundona” (sic). “Y yo no sabía lo que quería decir eso”. Pero hay entre nuestras informantes dos ejemplos de lo contrario: Lupe Osuna y María Oliveros, a quienes sus profesoras del colegio (monja un caso y seglar en otro) las animan y les enseñan incluso sus primeros pasos, una base para el baile.

Volviendo al caso de Merche, también tiene una anécdota con el traje de la primera comunión:

“Me acuerdo que de comunión yo me fui a la Casa de la Algaba que tenía un pedazo de zaguán la mar de grande y como yo, mi locura era bailar y yo siempre quería los vestidos con

mucho vuelo ¡Eh! Los vestidos así estrechos no que no me los pusieran y bueno venga a bailar, bueno de ahí el vestido tuvo que ir a la lavadora” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“Bueno pues como conocía mi madre a esta señora a Maripepa, pues un día se la encuentra y dice ¡Ay! Y le preguntó ¿Y tú niña? Pues ha venido de París, porque ha venido a la Feria de las Naciones. Y dice mira, le han traído unas muñecas, le han regalado unas zapatillas de goma, fijate cuando entonces aquí entonces no había zapatillas y esto y lo otro y lo otro. Y dice mi madre ¡Ay! Mi niña, Pepa, si no te importa, voy a llevar a mi niña, porque resulta que como le gustan tanto las muñecas, porque yo, me encantaban, pues cuando tú quieras. Y mi madre me cogió y me llevó. Y entonces yo pues le dije a mi madre delante, lo ves tu mamá, si yo cantara, pues yo podría tener la oportunidad de tener lo mismo” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

De este modo, y aunque con cierta reticencia, la madre de Merche accede a que esta señora lleve a su hija también a la academia, con la excusa de que aprendiese a bailar para la feria. Merche recalca que su madre –como la de Carmen Ledesma– quería que ella estudiara:

“Y por otro lado, está en el colegio, que siga el colegio, que yo no quiero ningún artiteo, que no, porque mi madre todo lo que era una independencia para mí, eso era, se lo llevó hasta que se la llevó Dios ¿No? Eso fue así siempre. Entonces pues dijo la madre de Maripepa: pero bueno, ¿por qué no la llevas? Y que se aprenda sus sevillanitas y su rumba y eso para la feria, mira, si yo me voy con Maripepa todas las tardes por Dios, a mí que trabajo me da, que estamos aquí mismo, de llevarte y traerte a la niña, mujer, aunque sea ahora en el verano. Me acuerdo que fue en Junio. Y entonces dice mi madre pues mira sí, porque para la feria, ella que le gusta tanto si no me importa. Entonces Maripepa me empieza a llevar y eso fue en el mes de junio y en el mes de mes de septiembre estaba yo bailando para los niños del Tomillar¹⁸¹” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“Yo empecé a cantar, pero a mí me encantó el baile, yo me fijaba de todas las niñas como bailaban y decía la señorita pero si yo no te he enseñado a ti este baile, pero yo me lo sé, yo me lo aprendía La leyenda del beso, pero yo me lo sé, y así.” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Aún así, cuando su madre descubre que la inclinación de Merche por el baile va en serio, se opone. En este sentido es una excepción, pues será la única madre en el grupo de observación:

“Pero mi madre no quería que yo bailara, entonces se lo comunicó a las monjas y las monjas me metieron en esto ¿Cómo se llama? En unos talleres que había para hacer ropita para los niños pobres, costurero. Y me castigaban, pues te quedas en el costurero. Y ahí me quedaba y yo lloraba como una loca. Y entonces, pues ahí es cuando ya yo hablo con mi madre y le digo que yo quiero bailar. Que yo lo que quiero es bailar y yo he descubierto eso y que si ella no me deja bailar, yo no voy a estudiar. Y que si ella no me deja bailar, yo no voy a estudiar. Yo creo que fue la única

¹⁸¹ Hospital de titularidad municipal que en aquellos tiempos atendía a enfermos de tuberculosis, infecciosos, etc. Se organizaban sesiones de baile para hacer la estancia más agradable a los niños internados. Otras informantes han relatado su participación en espectáculos similares en hospitales y cárceles, como acción solidaria.

vez, que me impuse a mi madre, la única vez en mi vida ¡Eh! Creo que fue la única vez. Y mi madre, pues mira hija, yo estoy bailando probablemente porque Dios puso la mano. Porque resulta que mi madre se confesaba siempre en la Calle Santiago, en la Iglesia del beso de Judas. Y entonces conoció al cura, se fue a él y le dijo: mire usted padre, que me pasa esto, que la niña quiere bailar, mire usted, que es la única niña, fíjese usted lo que dice. Y entonces le dijo el cura, con mucha suerte para mí, los caminos de Dios son inescrutables. Y entonces ¿Por qué tienes que pensar? ¡Ah! Porque le dijo que en el arte la gente hablaba muy mal de las artistas y tal. Y entonces le dijo ¿Por qué tienes que pensar que los artistas tienen que hacer cosas malas? Lo único que tú tienes que hacerle a tu hija es darle una buena educación, unos buenos principios para que ella tenga una buena base. Así que déjala, tu cuidala, obsérvala, edúcala bien y tal. Entonces mi madre me manda a, yo iba mucho a San Roque, que estaba en el Cabecín. Entonces me llevan a Acción Católica que las niñas no entran en Acción Católica hasta los dieciocho años. Ella habla con el cura, para formarme más, para ser más mujer y además porque decía mi madre, a ver si así con estos contactos de las chicas con sus novios a ella se le va yendo la ilusión. Pobrecita, la pobre, total que no pasa nada, entonces nada, yo sigo bailando y cada vez más porque llega al grano y ya me voy con Conozca usted a sus vecinos, con Rafael Santisteban, ya hacía yo cosas, con esto que se llaman bolos y a los 14 años pues yo me fui con Macarena del Río en una turné que tenía” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Vuelve a aparecer la idea del baile como destino, en este caso en forma de sacerdote comprensivo y tolerante y el refuerzo de Acción Católica. Es interesante este aspecto del relato porque ejemplifica el tipo de coartada moral, de estrategia de *hiperdecencia* que adoptan estas niñas cuando deciden dedicar sus vidas e inician una carrera en el mundo del baile. Van a ir con doble parapeto, el de las madres y el de la formación *ultracatólica*, la defensa de la decencia para poder moverse en un mundo muy masculinizado y en el que de partida su moral se veía cuestionada por el entorno por el mero hecho de ser artistas, por la propia tradición de artistas como sinónimo de mala vida, de mujer descarriada.

En el siguiente fragmento la artista nos da cuenta del origen de su nombre artístico:

“Cuando empiezo yo ya a bailar, mi madre le dice Adelita: tú lo que tienes que irte es a un *mánager* que a la niña la vaya conociendo, entonces no se decía *mánager*, se decía *representante*. Y te vas a un *representante*. Digo pero yo, yo, dice mi madre dice: ¿pero yo que sé de *representante* ni nada? dice: yo se lo voy a preguntar a Cristina Hoyos, que hay uno que es muy famoso. Y me mandó a un tal Antonio Pulpón. Jesús Antonio Pulpón, que estaba entonces la oficina en la Plaza del Duque, no se me olvida. Mira, y este hombre cuando me ve, –era el tiempo de feria– y me manda a la caseta de los niños. Y cuando me ve bailar, no me deja de dar casetas, el niño, el otro, el niño porque yo tenía catorce añillos o cosa así. Los *piececitos* chorreando de sangre, ¡que penita de mí! Entonces llega mi madre, cuando vamos a cobrar y está allí Pulpón. (Le dice:) Muy bien señora, su niña, desde luego su niña preciosa, la niña es una monada pero señora usted tiene que cambiarle de nombre a su niña. Y dice mi madre: el nombre a mi niña ¿Por qué? Señora, porque *Merceditas Rodríguez*, pues puede ser a lo mejor una señorita que esté en una casa o una secretaria o sea una costurera, pero una artista *Merceditas y Rodríguez*, ¿Cuantos Rodríguez hay?

¡Ay! Mire usted pero ese es el apellido de mi marido. Pues póngale usted el suyo, pero usted tiene que quitarle el Rodríguez. Usted búsquele un nombrecito a la niña, porque la niña merece otro nombre para que se la vaya escuchando. Y entonces ahí quedó la cosa y llego a casa aquella noche, yo estaba haciendo deberes porque mi madre me metió en una escuela particular para que yo terminara mis estudios. Estoy yo ahí haciendo los deberes y están mi madre, mi tía y mi abuela sentadas en la mesa camilla y yo escribiendo. Y les dice mi madre: que te crees este hombre que ha dicho que le cambie el nombre a la niña, pues fijate tú ¿Qué nombre le vamos a poner? Y salta mi tía, pues como tiene ese colorcillo, Merche Bronce. Y dice mi madre: ¿Merche Bronce? Pero yo no le veo ahí Bronce, a la niña yo la veo más fina y dice la abuela pues la tal Dúrcal la tal Dúrcal ¿Cómo se llama esa niña tan bonita? Y dice: ¡Ah! Rocío Dúrcal, si, pues me he enterado yo por la radio que lo ha cogido de un pueblo, ¿porque no hacemos eso? Pues vamos a mirar y cogen, mira, cogen un abanico de estos de la ruleta y empieza así ¡Uy! Este nombre no me gusta, este otro no, ¿Y Sevilla? ¡Uy! Pero Sevilla ¡Ay! ¿Y Triana? ¡Uy! Triana ¿Y Macarena? ¡Uy! Macarena y entonces dice mi tía ¡Oye chacha! La niña cada vez que tú te pone esos pendientes, inmediatamente ella, dice los pendientes y el broche siempre te dice ¡Uy mama! ¿Y esto como se llama mama? Qué bonito es, ¡Uy mama! Y dice: y siempre está detrás tuya, que tú siempre le dices (sic). Porque mi madre siempre me decía: no te preocupes hija, si esto va a ser para ti, cuando tú seas mayor yo te los voy a dar. Y entonces dice mi madre ¡Ah! La esmeralda, dice: no me digas tú a mí que no es bonito Merche Esmeralda. Y dice mi madre la verdad es que sí. Y dice mi abuela: es tan fino como mi niña (risas). Eso te estoy contando, no le estoy quitando ni una coma, es como si lo estuviera viviendo ahora mismo. ¡Oy! Es tan fina como mi niña. Esmeralda, Merche Esmeralda, precioso. Total que mi madre va a Pulpón y le dice: mire usted Pulpón ¿este nombre le parece? ¡Ah! Muy bonito, muy bonito, precioso, ¡Ea! De ahora para adelante, la niña Merche Esmeralda. Y así es como me quedó Merche Esmeralda. Y durante muchísimos años hasta que me casé, que me quito yo un poco de bailar y ya luego me retiro un poco, para hacer ya mi grupo y mi espectáculo y eso, hasta entonces yo estoy con Pulpón. Que la verdad es que le di muy poco trabajo porque me llevaba de Las Brujas a Los Gallos y luego en el verano que me recorría todos los festivales de flamenco, todos. Pero gracias a Dios, nunca me faltó el trabajo, él siempre tuvo trabajo para mí. Esa es la verdad, y así fue como fui haciéndome el nombre.

Merche Esmeralda es una bailaora muy reconocida por público y crítica que ha desarrollado una dilatada trayectoria artística. Vinculada en sus principios a los tablaos y los festivales de verano, ha participado en compañías, cine y televisión. Obtuvo el Premio de Honor del Concurso Nacional de Córdoba en 1968 y el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 1972. Es profesora titulada con el Superior de Danza por el Real Conservatorio de Madrid (1973). Ha estado vinculada al Ballet Nacional en dos ocasiones, la primera con Antonio Ruiz Soler de director, entre 1979 y 1981; la segunda en 1986, con José Antonio y María de Ávila, etapa en la que representa *Medea*, *Soleá* y *Los Tarantos*. Ha sido fundadora directora y coreógrafa del Ballet de Murcia de titularidad pública, ha recibido la medalla de oro al Mérito a las Bellas Artes en 2011. Afincada en Madrid desde los años setenta, Merche contrajo matrimonio en 1973 con una persona ajena al espectáculo de la que se separó a finales de los ochenta, y es madre de dos hijos: ninguno de ellos se dedica al arte.



Figura 4.32. Fotografía de escenario de la bailaora Merche Esmeralda.

Fuente: <https://escuelaflamencalagiralda.files.wordpress.com/2015/02/clases-flamenco-santiago-de-compostela.jpg>

4.3. Constantes en el surgimiento de la vocación para el baile.

Tras la exposición y análisis de los factores socioeconómicos, étnicos y de género observados en las familias de origen de las bailaoras y su influencia en el surgimiento de la vocación para el baile en los distintos casos creemos conveniente destacar determinadas constantes que aparecen en los relatos de vida:

A) La existencia de **antecedentes artísticos profesionales en la familia**: ya sean en sus padres, primas, primos, tíos, o incluso parientes más lejanos. Aparecen en varios casos: Eugenia, Manuela Carrasco, Carmen Ledesma, Ana España, Rocío Loreto... Estos antecedentes han jugado a favor del surgimiento de la vocación, aunque no ha impedido que algunos padres expresaran sus reticencias, como los de Rocío Loreto y Manuela Carrasco. En ambos casos estas trabas iniciales se superaron y ambos progenitores apoyaron a sus hijas en los comienzos de sus carreras. Fuera de nuestra unidad de observación, encontramos también numerosos ejemplos de ello: Manuela Vargas (Sevilla, 1941-Madrid, 2007), tenía unas tías que bailaban, las Hermanas Valme, (según nuestra informante nº 002-B). O las Hermanas Mendiola, quienes entre tías y primas eran un buen número

de mujeres de la familia en el baile: Rosario, Virginia, Luisa, Ani, Carmen –la Rubia– y Hortensia. Eran medio gitanas, y todas bailaban. Es evidente que el baile no se hereda, lo que sí se heredan son estrategias para dedicarse al mismo. Estos antecedentes familiares sirven de respaldo, coartada, modelo, y ejemplos cercanos con los que sortear las seguras reticencias provocadas por la ideología sobre los géneros en el período.

B) La existencia de **aficionados al cante o al baile** entre sus familiares, aunque no sean profesionales: Son recurrentes los casos en que cuentan que tal abuela o su padre cantaba muy bien saetas. Incluso en el caso de que esta influencia no fuera directa: Porque Eugenia no había escuchado a su abuela cantar, ni Carmen Ledesma, tampoco María Oliveros supo que el padre cantaba como aficionado hasta mucho después, ya que éste falleció cuando ella contaba cuatro años. Puede ser que una vez que ya ellas han sido profesionales y en su madurez, para explicarse su vocación recurren a estos antecedentes. Además de los aficionados a cantar, se cita también la afición de los progenitores a escuchar el cante o a ver el baile: caso de Cristina Hoyos, La Campano, Carmen Ledesma, etc. Este factor ha jugado a favor del surgimiento de la vocación en las bailaoras, excepto en el caso de Mari Campano, cuyo padre aficionado al cante no quería que su hija fuera artista por la imagen negativa que pesaba en la época sobre las mujeres artistas y su moral.

C) Los **ambientes festivos populares** bien en las casas de vecinos, bien en el barrio de Triana, donde la convivencia de payos y gitanos propiciaba la presencia del cante y el baile en las celebraciones dentro de los patios de estas casas de vecindad y en las calles y plazas de la ciudad. Casos de Carmen Ledesma, Eugenia de los Reyes, Merche Esmeralda, Lupe Osuna y Milagros Mengíbar.

D) La **cercanía de una academia de baile** al domicilio familiar o escuela. Se observa en varios casos: Carmen Montiel, Pastora Molina, y Ana María Bueno. El hecho de que muchas de estas niñas vivieran en el centro o en barrios muy cercanos y populares de Sevilla, donde se concentraban la mayoría de las academias de baile, fue decisivo en el surgimiento de la vocación unido a otros factores, como la necesidad de distracción en una época de escasez en la que los niños contaban con pocos medios para el ocio, la mentalidad patriarcal que inclinaba a las niñas más hacia el baile, por considerarlo una actividad típicamente femenina, la mentalidad nacional–católica que potenciaba el folclore desde las organizaciones de masas como la Sección Femenina, etc.

E) El **papel decisivo de las madres** en el surgimiento y apoyo de esta vocación por el baile de las niñas bien porque el baile fuese su vocación frustrada (casos de Teresa y Pastora Molina) bien porque fuesen ellas las que apuestan rotundamente por que sus hijas fuesen artistas (casos de Loli Flores, Lupe Osuna, La Campano, Amelia Ángela, Ana María Bueno, Milagros Mengíbar, etc.). Este factor nos muestra el carácter feminizado que la profesión va a tener ya desde el origen del surgimiento de la vocación. Parece que el baile es una cosa de mujeres: son las madres las que llevan a las niñas a las academias de forma masiva, con la coartada de aprender a bailar sevillanas para la feria, casi siempre sorteando las reticencias paternas –bien mediante engaños o haciéndoles ver que era una cosa de niñas–. La academia aparece también como una especie de gineceo: *¿Tú por qué no lleva a la niña a casa de Adelita que allí hay muchas niñas?* –le decía Manuel Soler a su tita, la madre de Lupe Osuna, para convencerla–.

F) La existencia de **los concursos radiofónicos y espectáculos destinados a los pequeños** de la casa. En una época en que no había televisión y en que muchas familias no contaban tan siquiera con teléfono, la radio era el medio de comunicación por excelencia, con enorme impacto social. Ofrecían a las niñas la posibilidad de sentirse artistas y de ganar premios con los que paliar en parte tanta escasez. Muchas de nuestras bailaoras participaron en estos concursos: Cristina Hoyos, La Campano, Ana María Bueno, Maite Luna, Milagros Mengíbar. Y comienzan sus carreras en el ámbito de la copla, de la canción, para pasar posteriormente al baile. De los concursos radiofónicos las niñas solían pasar a los espectáculos de Galas Juveniles, donde el actuar en directo para un público les dio la oportunidad de sentirse artistas. Estos espectáculos jugarán un papel fundamental en la formación de las bailaoras.

G) La existencia de **figuras de identificación femeninas** de la copla, a la que las niñas tenían acceso por el cine y el teatro: Marifé de Triana, Juanita Reina, Lola Flores, etc. pudo influir sin duda en que quisieran actuar, ser artistas, por imitación.

H) El hecho de vivir los comienzos en el **baile y el “artisteo” como un juego**, al ser tan pequeñas. Hay asuntos a este respecto muy recurrentes en los relatos: –El tema de las cortinas: cogían las cortinas y visillos para hacerse trajes, telones del teatro, etc. y jugar a que eran artistas desde muy tierna edad. –El asunto del traje de comunión: muchas informantes recuerdan ese día porque el traje tenía vuelo y ellas se dedicaron a dar vueltas y vueltas con él puesto, como si fuera un traje de baile.

Y por último, muy importante y vinculado con la necesidad de ocio pero también con la escasez, – El tema de Jugar a aprender a bailar porque no había juguetes (caso de Milagros Mengíbar, por ejemplo).

I) El **autodidactismo**¹⁸² (algunas relatan que aprendían solas, de imitar lo que veían); unido a la importancia de la percepción del entorno, el reconocimiento de esa *chispa*: el hecho de que las vecinas, la maestra, los organizadores de los concursos radiofónicos –caso de Cristina Hoyos– o alguna amiga de la familia les dijera a las madres que “la niña tiene madera”, esto es, aptitudes para el arte.

J) Un asunto más delicado, y que sutilmente se desprende de los relatos, porque no lo explicitan: **la necesidad**, que puede estar detrás en muchos casos de ese apoyo de las madres, al entender éstas que el baile podía ayudar a la economía familiar; que sus hijas, debido a las circunstancias económicas y sociales tendrían pocas oportunidades de salir adelante en otros ámbitos laborales, por la escasez de formación reglada en el período, por la paupérrima situación del país en los años en que transcurren esas infancias. Y unido a ello y no menos importante: la necesidad de soñar, el gusto por el arte, la tradición folclórica de la ciudad.

K) La idea **del baile como destino**: “*Ese era mi destino*” (Carmen Montiel); o la providencia, que “permitió” que Merche se dedicase al baile, como hemos visto: “*a mí me dijo Doña María de Ávila*¹⁸³, *me dijo en su momento, ¿Es que usted no se ha dado cuenta de que Dios la creó para bailar? Y es verdad, yo tengo un cuerpo, que es de danza pura, soy flexible, tengo unos pulmones de una capacidad que inmediatamente recupero, la figura es fuerte, hay unas condiciones en mí que Dios me dio y me hizo muy favorable.*” (Merche Esmeralda, 2010). Esta idea se puede considerar el equivalente no gitano a la idea de la herencia genética del arte (“lo llevaba en la sangre”), del discurso gitanista.

¹⁸²Asunto fundamental que trataremos al abordar el aprendizaje del baile.

¹⁸³ M^a Dolores Gómez de Ávila (Barcelona, 1920-Zaragoza, 2014). Figura clave de la danza en España. Comenzó sus estudios de ballet clásico y español a los 10 años con Pauleta Pamiés, en el Liceu de Barcelona. Los maestros Alejandro Goudinov, Antonio Bautista y Antonio Alcaraz continuaron después con la formación de María de Ávila. Enseguida entró a formar parte del Ballet del Liceu, y poco después ya era primera bailarina. Trabajó como partenaire habitual del bailarín Juan Magrinyá. En 1954 abrió su propia escuela de danza clásica en Zaragoza; fue fundadora del Ballet Clásico de Zaragoza y del Joven Ballet María de Ávila. En 1983 fue nombrada Directora del Ballet Nacional de España y del Ballet Nacional de España-Clásico. Cuenta con numerosos galardones y reconocimientos. Fuente: <http://www.danza.es/multimedia/biografias/maria-de-avila> [Acceso: 07-08-2015].

L) **El baile como elección** personal: hay bailaoras que aseveran haber elegido el baile –Cristina Hoyos, Merche Esmeralda, Lupe Osuna, María Oliveros, Carmen Ledesma, entre otras–, mientras otras coinciden en que sus madres hicieron esta elección por ellas –Amelia, Loli Flores, Ana M^a Bueno...

Ejemplo del discurso del baile como elección es el siguiente fragmento, en el que Lupe Osuna nos relata como rechazó un trabajo de otro tipo para dedicarse, ya con el beneplácito del padre, definitivamente a bailar de manera profesional:

“Sí, me gustaba y me gustaba. Pero en mi casa también había una cosa, cuando mi padre ya se enteró de que quería bailar, me dijo bueno, vas a bailar pero hay que estudiar algo. Entonces como yo estaba en el colegio de monjas, del colegio de monjas me metí, vamos, me metió mi madre en una academia que había en la calle Sierpes que era la Academia Regla. Entonces yo compaginaba todo. El baile, el... Entonces horas eran na más que pa bailar y que tenía que hacer algo e hice administrativo. Hice administrativo, me examiné pa las oficinas de un economato de militar que había en la calle Arjona, en la calle Luis de Vargas, me parece que se llama, una bocacalle de la calle Sánchez Arjona. Fui, me examiné, me cogieron, me mandaron una carta pa empezar a trabajar y el día que llegó la carta a mi casa yo era, bueno... y entonces mi padre dice ¿tú qué quieres, bailar? Y yo sí. Pero ¿Té vas a dedicar a bailar? Y yo, sí. Pero que esto no va ser cosa de... Pero que vas a bailar. La carta la parte, y yo la más feliz del mundo” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

TABLA 4.2. RESUMEN TIPOS DE FAMILIAS DE ORIGEN DE LAS BAILAORAS

TIPO DE FAMILIA	MONOPARENTAL	NUCLEAR NO NUMEROSA (MENOS DE 4 HIJOS)	NUCLEAR NUMEROSA 1º CATEGORÍA (4 HIJOS O MÁS)	NUCLEAR NUMEROSA 2º CATEGORÍA (8 HIJOS O MÁS)
ETNICIDAD				
ETNIA GITANA		Rocío Loreto	Manuela Carrasco Eugenia de los R.	
NO GITANAS	Amelia Ángela Pastora Molina	Ana España Carmen Ledesma Ana María Bueno Lupe Osuna Merche Esmeralda	Carmen Montiel Teresa Luna Cristina Hoyos	María Oliveros La Campano Loli Flores Milagros Mengíbar*

*FAMILIA NUMEROSA CATEGORÍA DE HONOR: 12 HIJOS.

Tabla 4.3: Resumen orígenes sociales del grupo de observación.

Nº	INFORMANTE	ETNIA	TIPO FAMILIA	Nº HIJOS NÚCLEO	TIPO VIVIENDA	SECTOR ECONÓMICO	BARRIO
1	Carmen Montiel	No gitana	Nuclear numerosa	4	Sin especificar	Circo Terciario	Enladrillada Los Gitanos Centro
2	Manuela Carrasco	Gitana	Nuclear numerosa	6	Pisito	Artistas y vendedores ambulantes/terciario informal	Vega de Triana/ San Juan Aznal.
3	Amelia Ángela	No gitana	Monoparental	2	Sin especificar	Enseñanza Terciario	Gran Plaza
4	Teresa Luna	No gitana	Nuclear numerosa	4	Piso	Funcionario ATS Terciario	El Tardón Triana
5	Ana España	No gitana	Nuclear	2	Casitas bajas	Ebanista Industria artesanal Secundario	La Macarena
6	Ana Mari Bueno	No gitana	Nuclear	2	Sin especificar	Hostelería Terciario	Macarena/ San Julián/ Alameda
7	Eugenia	gitana	Nuclear numerosa	4	Casa Vecinos	Campesinos emigrados a ciudad Terciario informal	Puerta Osario
8	Carmen Ledesma	No gitana	Nuclear	3	Casa Vecinos	Tonelero Industria artesanal Secundario	La Macarena
9	Rocío Loreto	gitana	Nuclear	3	Casa Vecinos	Bailaor en Compañía Lola Flores Terciario	La Macarena
10	María Oliveros/ Mariluz	No gitana	Nuclear numerosa	8	Sin especificar	Regentan una Panadería Sector secundario y terciario	Alcalá de Guadaira/ Calle San Luis La Macarena
11	Lupe Osuna	No gitana	Nuclear	3	Casa	Pescaderos/Autónomos/ Terciario	Triana C/ Flota
12	Pastora Molina	No gitana	Monoparental	1	Sin especificar	Viajante, comercial/ Terciario	Gran Poder/ Calle Feria
13	La Campano	No gitana	Nuclear numerosa	7+1	Casa Vecinos	Estibador del muelle (capataz) servicios	El Pumarejo La Macarena
14	Cristina Hoyos	No gitana	Nuclear	4	Casa Vecinos	Fotógrafo/ Vendedor ambulante terciario informal	La Alfalfa
15	Merche Esmeralda	No gitana	Nuclear	1	Casa Vecinos	Madre comerciante y peluquera terciario/padre montador edificios Secundario	Puerta Osario
16	Loli Flores	No gitana	Nuclear numerosa	9	Casa dos hab.	Sin especificar	Nervión C. Juan de Mariana
17	Milagros Mengibar	No gitana	Nuclear numerosa	12	Piso	Sector secundario Hispano Aviación	Triana S. Jacinto

TABLA 4.4. Atribución vocación por el baile/arte.

Origen étnico	Las madres	Destino– Maestros/as	Entorno/ vivencias	Colegio	Antecedentes familiares
Etnia gitana			Eugenia Manuela C.		Rocío L.
No gitanas	Amelia Pastora M. Teresa L. Loli F. Ledesma	C. Montiel C. Hoyos Merche E. Ana M ^a B. M Campano	Ledesma Milagros	María O. Lupe O.	Ana España

Tabla 4.5. Sectores económicos laborales de sustentadores de la unidad familiar

DÉCADAS NACIMIENTO	SECTOR SECUNDARIO	SECTOR TERCIARIO	SIN ESPECIFICAR
DÉCADA DE LOS CUARENTA	Ana España Merche Esmeralda	Amelia La Campano María Oliveros* Lupe Osuna* Carmen Montiel Cristina Hoyos Pastora Molina Rocío Loreto	Loli Flores
DÉCADA DE LOS CINCUENTA	Carmen Ledesma Milagros Mengíbar	Teresa Luna Ana M ^a Bueno* Manuela Carrasco Eugenia	

*Sustentadores de la unidad familiar con negocios propios, autónomos.

Tabla 4.6. Barrios de residencia Unidad Familiar de origen de las bailaoras

BARRIOS DE RESIDENCIA U. FAMILIAR	BAILAORAS
La Macarena	La Campano Rocío Loreto María Oliveros Ana España Carmen Ledesma Ana María Bueno
Centro	Cristina Hoyos Carmen Montiel Pastora Molina
Puerta Osario	Merche Esmeralda Eugenia
Triana	Lupe Osuna Teresa Luna Milagros Mengíbar Manuela Carrasco
Nervión	Amelia Loli Flores

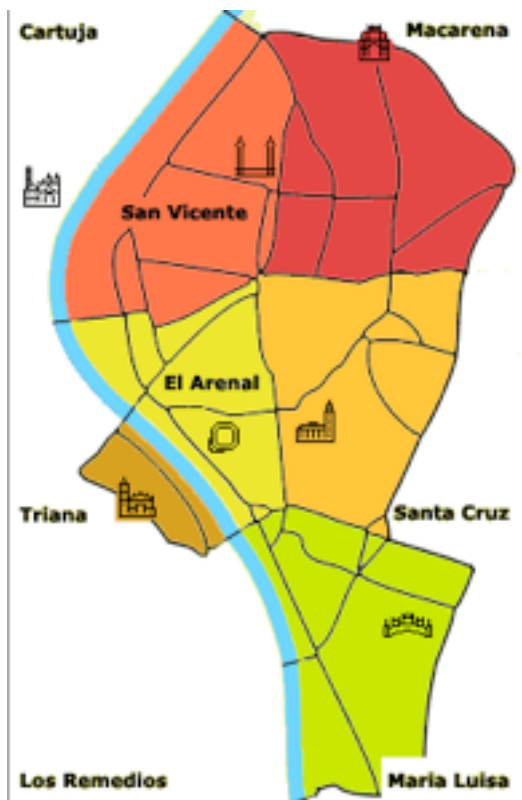


Figura 4.33. Distritos del centro de Sevilla: www.sevilla5.com

Algunos de estos factores, se abordarán en profundidad en el capítulo quinto dedicado al aprendizaje. Por último, el hecho de que la ciudad comenzase a despuntar como destino turístico interior y la generación de una oferta externa rotativa (Madrid, costas, extranjero...) darán la oportunidad a estas niñas de convertir su sueño de ser artistas en realidad, de desarrollar una carrera profesional en el baile y crecer y hacerse mujeres en este medio. Serán aspectos que trataremos al abordar el asunto de la profesionalización.

CAPÍTULO 5. APRENDIZAJE: CREARSE UN OFICIO.

5.0. Introducción.

Si atendemos a la necesidad de desentrañar los factores contextuales de la danza, su producción y sus intérpretes, debemos considerar el aprendizaje y la formación como parte esencial del proceso de adquisición del oficio de danzante, bailarín o bailarina, bailaor o bailaora. Ahora bien, existe escasa tradición en el estudio de estos aspectos:

“Desafortunadamente, los biógrafos de las grandes figuras de la danza pasan por alto su período de formación inicial, existiendo por lo tanto un vacío en el apartado correspondiente al período crucial en la vida de un bailarín: sus maestros. A partir de estas premisas, cabía atribuir una especial predisposición para la asimilación de la danza española” (M. Del Fresno, 1999: 329).

Esta ausencia de interés por caracterizar la formación de las grandes figuras está relacionado con la ideología carismática (Bourdieu: 1980, 200) que considera el arte producto de genios *“como si se creyera que ni el artista ni sus obras le deben nada a nadie”*. La antropóloga feminista Lourdes Méndez, se ha referido asimismo a la noción de “desconocimiento colectivo” para explicar cómo funciona y se estructura el campo de la producción artística, y *“cómo ese desconocimiento contribuye y hace posible su peculiar modo de funcionamiento”* (Méndez, 1995: 99). Por su parte, Cruces, en lo que se refiere a la aplicación del método biográfico al flamenco –en el que tendría cabida la formación de los intérpretes–, ha destacado que ésta:

“ha abundado sobre todo en el relieve profesional de los artistas, insistiendo en las trayectorias, los recorridos escénicos y espectáculos, viajes y asuntos de este tipo, cosa comprensible pues la mayor parte del método se ha aplicado a los grandes nombres, siendo menos las de intérpretes de menor rango o genealogías completas, y a menudo de distribución también desigual” (Cruces, 2002a: 402).

Por su parte, las imágenes románticas sobre el carácter innato, racial, improvisado y salvaje de este arte –en parte sustentadas por el neo-jondismo– pueden haber tenido su peso en esta ausencia de interés por parte de la investigación sobre los métodos de aprendizaje y adquisición de estos saberes en relación con generaciones pasadas¹⁸⁴. En la bibliografía consultada, a lo sumo, se

¹⁸⁴ En 2015, Francisco Jiménez Romero ha defendido su tesis sobre Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco (centrada en el período actual), dentro de nuestro programa de doctorado: El Flamenco. Acercamiento Multidisciplinar a su estudio. Sus referencias a la época que estudiamos son incompletas.

menciona quiénes fueron los maestros de algunas grandes figuras, pero no se hace referencia a sus métodos de enseñanza; tampoco hay referencias al aprendizaje de tipo informal.

Sin embargo, recientemente, Brenel (2006) se ha referido al proceso de aprendizaje y profesionalización de los cantaores profesionales como fase de socialización al mundo del flamenco. La autora señala que éste se lleva a cabo a través de tres vías principales y complementarias: “el estudio de discos, los *contextos* privados –entendidos como las fiestas familiares, de vecinos, y las reuniones y fiestas entre aficionados y profesionales– y el escenario” (Brenel, 2006: 59). Ahora bien, aunque la propia autora afirma que hacerse bailaora o guitarrista es “bastante diferente”, existirán ciertas semejanzas en el sentido de ser parte de un proceso de socialización. De hecho, observaremos cómo los contextos privados y el escenario van a ser fundamentales en el aprendizaje de las bailaoras de los años sesenta y setenta. Y en lugar de estudiar discos, las bailaoras completarán su formación en las academias de baile. Tendremos entonces que el aprendizaje del baile en el período estudiado, se va a realizar por tres vías complementarias: las academias de baile, los *contextos privados* y los escenarios.

En nuestro estudio, partimos de la conceptualización de Coombs (1990) sobre los tipos de educación, para una mejor comprensión de las distintas formas de transmisión y aprendizaje a los que haremos referencia. El autor establece tres tipos principales: Educación formal, no formal, e informal. En su análisis, la educación formal se lleva a cabo desde “*un sistema educativo altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde los primeros años de la escuela primaria hasta los últimos cursos de la universidad.*” La educación no formal, por su parte, incluye “*toda actividad organizada, sistemática, educativa, realizada fuera del sistema oficial, para facilitar determinadas clases de aprendizaje a subgrupos particulares de la población.*” Finalmente, la educación informal es el “*proceso permanente en el que todo individuo adquiere y acumula conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con el medio ambiente.*” (Bouché et al., 2002: 221).

En función de estas distinciones, hemos observado que en la formación de las bailaoras que analizamos, predominan los aprendizajes de tipo no formal (las academias privadas) e informal (contextos privados y escenarios), con un peso muy importante y significativo de este último.

Este predominio de la educación no formal e informal en la formación de las bailaoras se debe a múltiples factores: en primer lugar a la ausencia de estudios oficiales de danza (educación formal, enseñanzas regladas) en Sevilla hasta finales de la década de los setenta¹⁸⁵. En segundo lugar, a las dificultades socioeconómicas, la falta de recursos para costearse las clases privadas de los maestros y maestras (no formal), unido al incremento de la demanda de artistas para las salas, que propició una profesionalización temprana (anterior en casi todos los casos a la edad legal establecida en 16 años), que escatimó el tiempo a la formación en academias. En tercer lugar, la proliferación de espacios en los que ejercer de “artistas” para los aspirantes niños/as, y jóvenes en los que se aprenderá *haciendo* (informal). Por último, pero no menos importante, la existencia de entornos *privados* en los que se aprende flamenco, al margen del concepto académico de formación (informal).

Nos detendremos brevemente en cada uno de los factores como condicionantes del proceso formativo de las bailaoras, para pasar posteriormente al análisis del mismo.

1. Ausencia de estudios oficiales de danza en Sevilla en los años 50-70.

Los estudios oficiales de danza no se implantan en el Conservatorio de Sevilla hasta bien entrada la Democracia, por lo que en el período que estudiamos no existía esta posibilidad de formación. Esta situación fue común al resto de provincias españolas, en las décadas de los cincuenta y sesenta, exceptuando Madrid y Barcelona. El resultado fue el predominio absoluto de la enseñanza privada en este ámbito de la educación artística.

Según la investigadora María del Carmen del Río, “*Las enseñanzas de la danza se han visto afectadas por una situación histórica particular en nuestro país caracterizada por una insuficiente atención legislativa y una orientación fundamentalmente profesionalizadora y tradicional, que llega hasta nuestros días*” (del Río Ororco, 1999: 75). Ya en la Ley Moyano (1857), que hacía referencia a las enseñanzas artísticas, quedaba fuera la danza. Habrá que esperar a una Orden de 1941 para la ordenación de estas enseñanzas, que se fijan en cinco cursos, pone especial atención al estudio de los bailes folclóricos y establece una reválida al final de cada curso. El Decreto de 15 de junio de 1942 reorganiza los conservatorios de música y declamación; y establece el primer plan de

¹⁸⁵ Fue el director del Conservatorio de Sevilla entre 1978 y 1985, D. Mariano Pérez quien propone la creación del Departamento de Arte Dramático y Danza, y de la plaza de ballet clásico español, para la que se nombra a D. Juan Morilla (ex primer bailarín de la Scala de Milán), en 1979. Fuente: De Mena, 1984: 136-140).

estudios de danza “*que se supone implantado en el Real Conservatorio de Madrid y poco después en el Institut del Teatre de Barcelona*” y el Decreto del 11 de marzo de 1952 por el que se separaron las enseñanzas de música y Declamación de los actuales conservatorios y se consideran conservatorios profesionales los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla y Valencia.

Por su parte el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre reglamentación general de los conservatorios de música, divide las enseñanzas de música en tres grados, elemental, medio y superior y no se cita la enseñanza de la danza. Este plan de estudios ha estado vigente en nuestro país hasta 1992. “*La enseñanza privada de la danza en ese momento, significaba más del noventa por ciento del total de la enseñanza de la danza en las provincias españolas*” (Giménez Morte, 2000: 264). Con ocasión de la adjudicación en 2002 por parte de la Consejería de educación de la Junta de Andalucía del Grado Superior de Danza al conservatorio de Málaga, Sevilla y Córdoba arguyeron que ambos lo merecían más: Sevilla por ser el conservatorio con mayor número de alumnos de esta especialidad (por su mayor población pero también por una importante tradición dancística en la ciudad) y Córdoba por ser el más antiguo en la implantación de estos estudios en Andalucía (a partir de 1966). En definitiva, y a pesar de la legislación, los estudios reglados de danza en Sevilla no se implantarán hasta la década de 1980.

Como consecuencia, sólo tres de las diecisiete componentes de nuestra unidad de observación alcanzan un título oficial de danza (17,64%) y será ya cuando son profesionales consolidadas en el ámbito del baile flamenco: Merche Esmeralda, en el Real Conservatorio Superior de Danza de Madrid en 1973, Ana María Bueno, en ese mismo centro en 1981 y María Oliveros en el Conservatorio Superior de Córdoba en 1985.

2. Las dificultades socioeconómicas, la falta de recursos para costearse las clases privadas de los maestros y maestras.

Ante esta ausencia de oferta oficial, los únicos centros de enseñanza de danza disponibles eran las academias privadas. El aprendizaje del baile en Sevilla es parte de la tradición: la presencia de artistas que abren academias está constatada desde los orígenes del flamenco, el hecho de que los maestros hubiesen sido anteriormente artistas llevó a la apertura de las clases al público:

“Coetáneamente a los bailes de candil (en Andalucía se llama bailes de candil a los bailes que realizaban la gente del pueblo), existían las academias y los salones, en los que

además de ofrecerse enseñanzas de baile pagando, a veces se celebraban verdaderos espectáculos. Se tiene constancia de estas academias hacia la cuarta década del siglo XIX; en ellas se enseñaban principalmente bailes nacionales, y especialmente, los andaluces. Del baile flamenco propiamente dicho no se puede hablar hasta el último tercio del XIX.

Estas academias de baile comienzan a tener un gran protagonismo en la ciudad de Sevilla, pudiéndose considerar el origen de lo que hoy conocemos como una de las escuelas más notables y más genuinas de la estética del baile flamenco, La escuela sevillana” (Perozo Limones, 2009: 55).

En un principio, el aprendizaje del baile en la infancia en Sevilla no se enfoca como formación para una profesión, por ello, son períodos formativos muy cortos, coincidentes con las fechas previas a la feria: así lo relatan dos informantes del grupo de observación:

“Yo de chiquitita, mi madre llevó a mi hermana a bailar sevillanas a casa de Adelita. Mi hermana tendría seis añitos y yo tenía tres, porque nos llevamos tres años. Y entonces nos llevaba allí pa que mi hermana aprendiera sevillanas porque era la más mayorcita, pa que fuera ya y cuando llegábamos a la academia, yo chiquitilla, mi hermana se ponía a bailar y al final me tenía a mí que poner Adelita también a bailar porque decía: mira, Adelita, déjala ahí que haga algo, mujer. Y me movía algo, tú sabes, de chica... pero al final la que se quedó bailando fui yo y mi hermana no. Pero la que empezó bailando en mi casa a bailar sevillanas (sic), a bailar un poquito fue mi hermana” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

En este primer caso, la madre de nuestra informante a quien lleva a la academia para que aprenda las sevillanas es a su hermana, que finalmente no será artista. En el siguiente, Pastora, nos cuenta cómo la llevaban a prender a bailar para la feria y la quitaban cuando esta celebración terminaba, –con su consiguiente decepción porque a ella lo que le gustaba era bailar siempre–, reflejando una práctica habitual:

“Mi madre me puso en la academia pero me puso cuando venía la fecha de la feria, para que aprendiera mejor a bailar las Sevillanas. y a mí me encantaba y cuando me quitaba y pasaba la feria ya, se acababa el baile, me gustaba mucho. Pero yo seguía corriendo de mi casa -porque era atravesar la calle- hasta que cogí confianza con mi maestra, porque la adoraba yo a ella. Hasta que una vez le dijo mi maestra a mi madre: Julia, -se llama mi madre Julia- ¿Por qué no pone a la niña a que aprenda a baila? Que la niña tiene talento y tiene...” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Este testimonio de Merche Esmeralda viene a incidir en la misma idea. El objetivo era que las niñas aprendieran lo básico para lucirse en esta celebración popular sevillana, sin mayor trascendencia:

“Entonces pues dijo la madre de Maripepa: pero bueno, ¿Por qué no la llevas? Y que se aprenda sus sevillanitas y su rumba y eso para la feria” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Una vez que deciden ser artistas y dedicarse a bailar, las dificultades económicas van a dificultar la formación, según la mayoría de los relatos:

“Bueno, nosotros antes como que aprendíamos un poquito salvaje... No teníamos ni dinero para pagar las academias, ni había tantos profesores ni nuestras madres tenían dinero para eso” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“La verdad es que aprender, aprender, aprender, en aquella época, no se aprendía como ahora. Te digo por qué. Porque desgraciadamente, o por lo menos yo, necesitaba el dinero pa mi casa. Entonces si yo me quedaba dos meses o tres meses (en la academia)... Es que ahora las que salen tienen una suerte, hija mía, que se pueden permitir el lujo de estar un año estudiando o dos o tres años. Eso antes no se podía aguantar. Nada más que una que tenía su madre mucho dinero tenía una academia aquí, te vuelvo a decir, de ‘Galas Juveniles’, que se llamaba María Rosa (sic). La mitad de estas niñas y de estas personas que yo te estoy diciendo tenían que trabajar para llevar (dinero) a sus casas. Yo no tenía padre, tenía madre ná más y entonces pues tenía que trabajar” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

A esto se une la temprana profesionalización¹⁸⁶, debido a la demanda creciente de artistas para los espectáculos estables de salas de fiesta, tablaos, fiestas privadas, ferias de pueblos, compañías de figuras de la copla, etc. que provoca la interrupción de la incipiente formación y el desarrollo de un importante grado de aprendizaje informal “sobre los escenarios”:

“No, no, primero no teníamos dinero; segundo Pulpón nos decía: mira, aprende las sevillanas, fandangos de Huelva, un paso por bulerías y una rumba y venga (dando palmas), vamos y ya después ya... Así que, enseguida, porque teníamos necesidad. Porque cuando murió mi padre, yo pues claro, mi padre era el que llevaba la casa, yo entonces ganaba muy poquito dinero y mi padre, porque cuando yo debuté con Pastora Imperio y to esto, yo ganaba veinte duros, el año antes de morir mi padre, con veinte duros y veinte duros que ya era un dinero por era ya veinte duros que ganaba yo más veinte duros que llevaba cien pesetas que llevaba mi padre, po era un alivio, po fijate, el doble” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra siguiente informante describe este proceso:

“Entonces, Pulpón, nos cogía y nos ponía un poquito como de teloneras. Las teloneras luego salíamos y veíamos a las figuras grandes y nos fijábamos y decíamos, pues eso puedo yo

¹⁸⁶ En este sentido el aprendizaje de las bailaoras se asemeja bastante al de las instructoras de la Sección Femenina vinculadas con Coros y Danzas: “El aprendizaje del baile fue más bien intuitivo y rápido.(...) Desde que se “aprendía” un baile hasta que se ponía en escena pasaba por lo general muy poco tiempo (Berlangua, 2001: 127).

hacerlo. Y luego lo cogíamos y tú sola (sic) te ibas inventando tu pasito, tus cositas y ya pues de bailar a lo mejor sólo sevillanas y fandanguitos, que abríamos el espectáculo, pues ya a lo mejor hacíamos unas alegrías o una soleá y ya a partir de ahí...” ” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Esta circunstancia va a generar un tipo de baile menos técnico y con mayor importancia del carácter y la personalidad de cada bailaora:

“Por eso antes yo creo que había más espontaneidad, y más cada uno era... un baile muy particular, porque el baile te lo montabas tú misma. Entonces no tenía nada que ver con el de tu otra compañera, porque tu compañera también se había buscao la vida como había podido. Ese era un poquito el método, el de ver y robar, como digo yo, robar y luego adaptarlo a tu manera que no se viera que eso que tú habías copiao, fuera del otro, adaptándolo a tu personalidad” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“A no ser que tu tuvieras mucho dinero, que tu pudieras costearte (las clases). Que de hecho había otras personas, pero eso, antes lo que tú trabajabas eran unos primeros bailes y luego ya empezabas a trabajar. Y si tú eras una persona inquieta y con necesidad de aprender, pues aprendías de tus compañeros, que siempre estabas diciendo ¡Oye! Esta patá y lo otro, y te pasaban las patás unas a las otras o eras como una esponja e ibas absorbiendo de todo el mundo. Y luego ya o te quedabas con eso o luego ya continuabas ¿No? Pero yo por ejemplo, yo todo lo que supe en aquel tiempo, en aquel momento, todo era a base de... Ahora eso sí, yo iba con los mejores. Porque yo trabajé con Farruco, con Rafael El Negro, con Matilde Coral, con Trini España, con Pepita Coral, con Isabel Romero, bueno, bueno, bueno. Eso era gloria bendita, ¿Comprendes hija? Y con muchos más que como se han retirado o a lo mejor se han marchado, pues ahora mismo no...” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Este peso tan destacado del aprendizaje en la práctica, sobre los escenarios, puede estar relacionado con la importancia concedida por los flamencos a los artistas con los que se ha trabajado. La costumbre de destacar en los currículums de los nuevos intérpretes las personas consagradas con las que se ha compartido escenario es un rasgo muy común en el universo flamenco (más que en otros ámbitos de las artes), se cita a los compañeros como se cita a los maestros, aunque no les hayan dado clases. Para comprender el sentido de esta afirmación, consideramos relevante la descripción que de la bailaora y el baile de Isabel Romero¹⁸⁷, citada por Merche Esmeralda en su testimonio, junto a otros artistas más conocidos, nos daba el informante también bailar José Galván:

¹⁸⁷ Era de Sevilla, y desarrolló su trayectoria fundamentalmente en los tablaos. “En 1960 formó parte del elenco del tablao Zambra de Madrid. Pasó posteriormente al tablao las Brujas, en el que estuvo varias temporadas. Se presentó en 1968 al frente de un elenco en el Teatro de los Campos Elíseos de París donde inició una gira por diversos países europeos”. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. II: 660.

“Isabel Romero era una bailaora muy buena, era muy delicada, muy femenina. Tenía un aire de compás que te atraía, porque era muy sutil, bailando y aparte era muy larga bailando porque había estudiado clásico español con Eloísa Albéniz. Metía en el flamenco cosas de clásico, por ejemplo, las vueltas, colocaciones de pies, de cabeza, de brazos, que eso no se conocía porque el flamenco digamos que era más bruto. No tenía esa especialidad que daba ella, era un poquito más basto: los pies de otra manera, la cabeza, descolgá, o el hombro muy subido... Ella era una mujer que tenía dominio todo su cuerpo y a mí me gustaba. Era muy buena persona, tuvo muy mala suerte en su vida, pero en el baile ella dejó muy buen abanico de lo que hizo... tocaba muy bien los palillos y yo disfrutaba de verle la guajira tocando palillos. Hacía un tanguillo que era una cosa muy sencilla y ella lo hacía tan bonito tan bonito que parece que no era nada y a la vez era muy difícil. Porque no se hacía un tanguillo tan bonito como lo hacía ella. Y después bailaba por soleá, por alegría. Bueno, ha sido una figura del baile” (José, bailaor, entrevista, 2008).

3. La proliferación de espacios en los que ejercer de “artistas” para los aspirantes niños/as, y jóvenes en los que se aprenderá *haciendo* (informal). Estos serán los Concursos radiofónicos, las “Galas Juveniles”, y los espacios en que tienen lugar las primeras experiencias profesionales (tournés o bolos con compañías privadas, los cuadros flamencos de las casetas de feria y las salas de fiesta, entre otros).

4. La existencia de entornos *privados* (casas y corrales de vecinos, fiestas populares, verbenas, plazas, calles de los barrios, o en entornos étnicos gitanos), en los que se aprende flamenco por observación y participación. Estos espacios de aprendizaje son privativos del flamenco.

Analizaremos estos dos últimos espacios de aprendizaje en el siguiente apartado.

5.1. Características y fases de la formación.

Tras esta exposición de los condicionantes previos de la formación, nos proponemos profundizar en las características del aprendizaje del baile en la generación de artistas que configuran nuestro objeto de estudio. Distinguimos entre formación inicial, formación en la práctica y formación continua, si bien es importante destacar que los límites entre estos tipos son muy difusos y hacen más bien referencia a diferentes momentos vitales y de las trayectorias artísticas. Asimismo, como ya hemos aclarado, esta formación será una combinación de los tipos de formación no formal e informal.

En general, además de los contactos previos con el arte en los contextos de socialización de las bailaoras, y las experiencias iniciales en los concursos radiofónicos y “Galas Juveniles”, la formación inicial comprende un período de duración variable en una o dos academias de baile de la ciudad –dependiendo de los casos, pueden ser más e incluso menos– en las que aprenden nociones elementales de baile español; una base de clásico, palillos, y los primeros y más sencillos bailes flamencos; de ahí, algunas pasan ya directamente a actuar: en cuadros de la feria, en compañías de figuras del cante o la canción, en compañías de baile, o en una sala o tablao estable. Lo más común será una combinación de estas opciones.

Una vez que están en los escenarios, alcanzan el grado de profesional y continúan su formación –formación continua– acudiendo de nuevo a algún maestro a que le monte más bailes o números (ya sean bailes a orquesta o flamenco); o bien con la ayuda de los compañeros más veteranos que actúan en las mismas salas, que les montan bailes o les ayudan con algunos pasos, les corrigen o les sugieren mejoras en sus prácticas –es la formación en la práctica–. En todos los casos, la formación continua comprende el concepto de “robar” a que ya nos hemos referido. Aprender de artistas destacados con los que compartirán escenario: *el método, el de ver y robar, como digo yo, robar y luego adaptarlo a tu manera que no se viera que eso que tú habías copiao, fuera del otro, adaptándolo a tu personalidad*, en palabras de nuestra informante Carmen Montiel.

La formación continua será más o menos intensa en función del tipo de baile de cada intérprete, de sus aspiraciones dentro de la profesión, de las oportunidades que ésta le ofrezca, así como de factores étnicos. Sin embargo, una mayor o más dilatada formación continua no implica en todos los casos la culminación de estudios formales de danza. Como ya hemos avanzado, sólo tres de las diecisiete componentes del grupo de observación llevarán a cabo estos estudios: Obtienen el título Superior de danza por un conservatorio.

Entendemos por formación inicial aquella que se realiza de manera previa a la profesionalización. Dado que el acceso a la profesión se produce oficialmente a los 16 años, englobamos aquí todos los aprendizajes conducentes a ella, llevados a cabo antes de esta edad: son de tipo informal y no formal.

Atendiendo a los relatos de vida de nuestras informantes, podemos afirmar que debido a sus contextos étnicos y/o socioeconómicos el aprendizaje informal jugó un papel primordial en esta

etapa, como ya hemos avanzado. Era un contexto social en el que la enseñanza reglada presentaba muchas carencias: el escritor, periodista y cronista Nicolás Salas recuerda que en 1970 el déficit de puestos escolares en Sevilla –especialmente en enseñanza primaria– se estimó en unas treinta y siete mil plazas. No es hasta esa década cuando se inauguran cinco nuevos centros de Enseñanzas Medias. Hasta entonces y en la etapa de formación de nuestras informantes, la ciudad contaba tan sólo con dos centros de estas características, el San Isidoro –con más de un siglo de existencia- y su sección femenina, el Murillo –con apenas cuarenta años– (Salas, 1976: 418-419). En la actualidad, cuando la formación reglada es universal en los países desarrollados se está potenciando desde las administraciones (especialmente el Consejo de Europa) la formación continua de todas las personas y se está dando carta de validez a los aprendizajes informales, aquellos que se llevan a cabo en entornos laborales y no en centros académicos¹⁸⁸. En este sentido, nuestras bailaoras fueron unas avanzadas para su época, dado el peso que tuvo este tipo de aprendizaje en su formación. Sin embargo, en el contexto de origen, esta circunstancia supuso su “desconsideración” por parte de instituciones y sociedad, que las consideraba, desde este punto de vista, “personas sin formación” por carecer de títulos académicos.

Ya hemos visto en el capítulo cuarto cómo algunas de las bailaoras huían de la escuela oficial en la que la ideología imperante imponía un tipo de relaciones profesor-alumno, un tipo de adoctrinamiento religioso, una disciplina y unas distinciones “de clase” que en muchos casos llevaron, –junto con las dificultades económicas de las familias–, al abandono muy temprano de la escolarización. Otras compaginaron sus estudios primarios con el aprendizaje del baile. Sólo dos bailaoras del grupo de observación llegó a realizar estudios secundarios o de formación profesional¹⁸⁹. En efecto, el Régimen Franquista había implantado su modelo educativo poco antes del nacimiento de las bailaoras, como observamos en el siguiente documento, una circular enviada a todos los maestros (recordemos, ya depurado el cuerpo de profesionales afines a la República) sobre el nuevo ideal de la escuela española:

“El oprobio de una escuela laica ha terminado. Para formar españoles hondos, creyentes y patriotas austeros España resurge, gloriosa, por el esfuerzo decidido y gigante de sus hijos, de los que murieron alegremente por ella, de los que por ella se sacrificaron y

¹⁸⁸Ver Real Decreto 1224/2009, de 17 de julio, de reconocimiento de las competencias profesionales adquiridas por experiencia laboral (B.O.E. nº 205 de 25/08/2009). Todo ello está relacionado con las nuevas tecnologías de la información y comunicación que exige de las personas una formación continuada a lo largo de la vida.

¹⁸⁹ Algunas obtienen su título de Graduado escolar ya en la edad adulta, y realizan estudios profesionales de artes y oficios o similares.

quisieron rendirle lo mejor y más espléndido de su vida. La Escuela tiene que recoger el ambiente heroico de las juventudes guiadas por el Caudillo a la victoria...

1ª La reposición del Santo Crucifijo marca la apertura del curso, que será rápida e inmediata. 2ª Además del retrato del Caudillo, habrá en el salón de clase una imagen de la Virgen, con preferencia de la Inmaculada, y en sitio preferente... 4ª A la entrada en la escuela los niños saludarán con el tradicional ‘Ave María Purísima’, siendo contestados por el maestro: ‘Sin pecado concebida’...

6ª La ceremonia de colocar la Bandera antes de empezar las clases y arriarla al terminar, mientras se entona el Himno Nacional, es obligatoria para todas las Escuelas...

7ª Con el fin de cumplir el precepto de oír misa los domingos, asistiendo los niños con sus maestros al frente, acudirán a la iglesia en que la celebren las Organizaciones Juveniles y con los niños no enclavados en éstas, que asistirán con ellas.

8ª La sesión escolar comprenderá seis horas: de nueve a doce y de tres a seis las niñas; de ocho y media a once y media y de dos y media a cinco y media los niños.”

Normas para la Escuela Primaria. 6 de mayo de 1939. Año de la Victoria.¹⁹⁰

Frente a esta realidad “gris” –en la terminología *emic*–, el baile, las academias y las enseñanzas y experiencias artísticas suponían una bocanada de alegría, emoción, arte, disfrute, vitalidad, vida... Es por ello que muchas comienzan su formación “viendo”, asomándose a las clases antes de ser alumnas. Estos primeros contactos al “asomarse” a las clases de baile, serían el primer tipo de aprendizaje informal en el caso de las bailaoras no gitanas. En el caso de las bailaoras gitanas, será el grupo de socialización primario el primer contexto de aprendizaje informal más frecuente. A los que se añaden para ambos grupos los juegos y experiencias con el baile habidas en los contextos populares (feria, calles, plazas del barrio, casas de vecinos, etc.) Sin embargo, en el caso de las bailaoras no gitanas no harán referencia a ellos como parte del aprendizaje, sino más bien como vía de acercamiento y surgimiento de la afición o la curiosidad.

La motivación, factor íntimamente ligado al concepto de aprendizaje, es fundamental en estas niñas: en primer lugar porque el baile será lo que llene sus infancias y a la postre, sus vidas (como ya hemos observado en el capítulo quinto al tratar sobre la vocación). En segundo lugar porque por el tipo de aprendizaje predominante en la primera etapa de formación –de tipo más informal– y por las dificultades económicas descritas, ellas y sus familias deberán realizar un enorme esfuerzo y sacrificio para acceder a las clases, esto es, a los espacios de aprendizaje no formal.

¹⁹⁰ Citado en Cucurella, S., Cucurella, J., Fernández, M., & Granados Sanchez, J. (2002). *Historia de Batxillerat*. Editorial Cruilla-Edicions.

Como itinerario formativo general se han detectado ocho fases en el grupo de observación, lo cual no significa que todas las bailaoras transiten por todas las etapas:

1. Primeros contactos con el arte en contextos primarios y populares o bien a través de las ventanas que asoman a las clases de baile de algunos maestros ubicadas en el centro de la ciudad o en las propias clases de sevillanas para la feria. Algunas incluso con maestras de Educación Física del colegio, que les enseñan una base.
2. Participación en concursos radiofónicos para niños y/o en espectáculos infantiles en el Teatro San Fernando.
3. Primeras clases en academias generales como la de Adelita Domingo y otros maestros de piano.
4. Primeros bolos o actuaciones en pequeñas compañías.
5. Período formativo en academia ya con intención de aprender a bailar para actuar en salas más estables.
6. Acceso a la Profesionalidad desde la propia actividad artística.
7. Formación continua: ampliación de la formación una vez ya son profesionales.
8. Formación reglada académica y formal –estudios del conservatorio–, nivel alcanzado sólo por tres de las diecisiete componentes de la unidad de análisis (17,2%).

Nos adentramos ahora en cada una de estas fases y tipos de aprendizaje.

5.2. Aprendizaje de tipo informal.

Englobamos dentro de este tipo de aprendizaje y transmisión de saberes artísticos, todos aquellos que se llevan a cabo fuera del ámbito de la Academia –ámbito de aprendizaje no formal, pero estructurado–. En los relatos de nuestras informantes se pueden distinguir cuatro tipos:

- a) Los adquiridos en contextos de socialización: el seno de la familia o grupo de socialización primario, en las casas de vecinos o fiestas y eventos de tipo popular (feria, veladas, en las plazas y calles del barrio, etc.).
- b) Los aprendizajes realizados en los ensayos y actuaciones de concursos radiofónicos.
- c) Las Galas Juveniles.

- d) El que se realiza en la práctica durante la primera etapa de de profesionalización –o “learning by doing” o aprendizaje por la experiencia– (Schank et Al.,1999:161-181). Son los saberes adquiridos durante esta fase, cuando continúan los aprendizajes informales con lo que las informantes califican como “robar” a los artistas consagrados o de mayor edad, y el aprendizaje que se adquiere observando. Sería “aprender observando y practicando, por ensayo y error”. Así como los consejos, correcciones, y apreciaciones que les hacen los veteranos, el aprendizaje entre generaciones.

5.2.1.a) Aprendizaje informal en contextos de socialización: familiar, casas de vecinos y ambientes populares.

Este tipo de aprendizaje realizado en el seno de la familia o grupo de socialización primario es más frecuente entre las bailaoras de etnia gitana. En el caso de las no gitanas, este contacto se produce en un grupo de socialización más amplio (casas de vecinos, barrio, etc., en los que a menudo se convive con miembros de esta etnia pero no necesariamente). Jiménez (2015) ha señalado que este tipo de aprendizaje constituye una etapa inicial que luego se complementa en los espacios de trabajo y academias. Tendremos ocasión de comprobar, en función de nuestra etnografía el grado de cumplimiento de esta “norma” en las bailaoras del grupo de observación.

Dos de las bailaoras de etnia gitana de nuestra unidad de observación, Eugenia de los Reyes y Manuela Carrasco subrayan que su primer contacto con el baile y el cante flamenco se produjo en casa, participando en pequeñas reuniones o fiestas familiares e incluso en momentos de recogimiento e intimidad en los que el baile era una forma de expresión de sentimientos y de comunicación no verbal. Según los relatos, estos momentos podían tener lugar en el contexto de las casas de vecinos –donde se crió Eugenia– o en el barrio de realajo –donde creció Manuela–. En el caso de Rocío Loreto no se relata este tipo de experiencias: al ser su progenitor profesional en activo del baile y encontrarse ausente por sus intensas giras durante la infancia de nuestra informante, (y recordemos, su madre no es gitana), este contacto se va a producir en la academia en la que ensaya los espectáculos.

Así relata Eugenia su experiencia:

“Pues mira, yo vivía en una casa de vecinos, que era en la calle El Valle número tres, en la Puerta Osario y había un descansillo en el corredor y yo siempre, -y siempre daba la casualidad que era a la hora de la siesta- me ponía allí a bailar. Y las vecinas: ‘Rocío, dile a tu hija que eso no puede ser a la hora de la siesta’. Pero yo te hablo que yo era chica. Y lo que hacía es que bailaba allí, tú sabes, en el corredor, siempre me ha gustado bailar. Después algunos tíos míos si hacíamos un almuerzo o una cena, decían, ‘Eugenia venga, bailanos un poquito’. Y yo pues bailaba, vamos como una cosa que sale así, familiar. Pero vamos no han sido artistas, pero les ha gustado siempre mucho el flamenco. Mi abuela, decía mi madre que mi abuelo le decía, ‘Eugenia’, -le hacía mi abuelo compás en la mesa- y le decía, ‘Eugenia, venga, cántame un poquito, que te quiero escuchar.’ No yo, sino mi abuela, que es que me pusieron el nombre de mi abuela. (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Este relato es un claro ejemplo del tipo de aprendizaje lúdico e inconsciente, “por simple familiarización, sin que los aprendices tengan conciencia de adquirir unos conocimientos” (Bourdieu, 2008: 120).

En estos casos, los familiares de las bailaoras poseen saberes artísticos (cantan, hacen compás en una mesa, tocan las palmas, jalean y bailan). Las niñas aprenden por simple imitación de sus mayores en un primer momento para dar paso a su propia creatividad después. Este proceso será una forma importante de socialización en el caso de los miembros de esta etnia. A partir de ahí, va surgiendo en ellas una afición y los aprendizajes continúan más allá del ámbito doméstico. Eugenia describe cómo bailaba en el descansillo de la casa de vecinos a la hora de la siesta, con la consiguiente protesta. Es decir, la niña ya no sólo baila en compañía de sus familiares sino que sigue haciéndolo en solitario, experimentando y ensayando movimientos que luego comparte con su grupo de iguales en el barrio, el aprendizaje entre iguales. Así, al conocer a José en el barrio, éste se interesa por su afición y le pide que le muestre los pasos que sabe:

“Y dio la casualidad que yo de antes, conocía a mi marido de una amiga mía de mi barrio, que decía, ‘Eugenia, mira, vamos a salir que he conocido a un muchacho.’ Y Como no teníamos dinero, po decía, ‘Tú dices en mi casa que yo pago el cine y yo en la mía que tú me lo pagas’, y al final lo pagaba él. Y entonces dio la casualidad que el muchacho era mi marío, que era el novio de la muchacha. Y entonces cuando ella le dijo que yo bailaba, po claro. Te cuento esto te voy a decir por qué, porque al conocerlo con la muchacha dice, ‘tú qué paso tienes, tú esto, ah, po tú bailas’, total, todo bien” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Así lo relata también el que luego sería su pareja artística y marido:

“En primer lugar me gustó que era una persona muy modosita. Eso fue lo que más me gustó (...) Yo como ella me dijo que estaba aprendiendo a bailar. Y a mí me gustaba el tema artístico del flamenco, pero que yo tampoco tenía nivel de baile, entonces me fijé en ella en eso, que yo le decía, oye, ¿a ver qué paso tienes? Y entonces ella me los enseñaba y yo vi que era una niña pues no de

estas personas que hay reservás, sino que te lo mostraba lo que sabía y a mí también me gustaba eso porque yo soy también de esa condición. Y por eso creo que hemos compaginado tanto, ¿no?” (José, bailaor, entrevista, 2008).

Nuestra informante Manuela Carrasco ejemplifica en su relato el mismo proceso: jugar en su misma calle con otros “chiquillos y chiquillas” de su entorno con los que comparte inquietudes artísticas: el Torito, el Moro, Angelita Vargas y su familia, etc.: *“Todos se dedicaban a cantar y bailar”*. Este “ambiente” fue muy importante para la interiorización de su vocación, que se relaciona asimismo con su entorno familiar, como se recoge en este fragmento:

“Mis tíos¹⁹¹ han sido artistas...y era una cosa que yo he llevado desde niña dentro de mí, y empecé a bailar con cuatro o cinco añitos, eh. ¡No! quizás seis o siete, empecé a hacer lo que era antes el Teatro San Fernando, las ‘Galas Juveniles’ (...)” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

“Yo vengo de gente de artistas, lo mismo la parte de mi padre que la parte de mi madre. Para mí, mi, de los que yo he aprendido ha sido de mi padre y de mi tío Juan y de mi tío Antonio. Porque han sido bailaoras muy buenos, mu puros, elegantes sobre todo” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

La bailaora destaca, cómo sus verdaderos “maestros”, han sido sus familiares, y en su relato refleja tanto el tipo de aprendizaje inconsciente y lúdico como un segundo tipo que se produce en el contexto familiar también: *“la transmisión explícita y expresa”* (Bourdieu, 2008: 121). Así se refleja en el siguiente fragmento:

“Pero en realidad el que me enseñó a mí un poquito más fue mi tío Juan, que era un bailaor muy completo de pies y de todo y era el que a mí me, yo veía que era mi forma. Él ejercía mu poco, porque no bailaba mucho. Le gustaba beber un poquito y entonces yo iba a buscarlo y a veces estaba en su casa y a veces no estaba y mi abuela iba a buscarlo, porque fíjate yo iba desde San Juan de Aznalfarache al polígono San Pablo a buscarlo y a veces estaba y a veces no estaba. Y tu sabes que antes de dinero pues no estábamos muy bien, no? Estábamos flojita, y con la fatiguita que mi madre me daba para el autobús, pa que yo pudiera bailar y resulta que él siempre tenía muchos amigos y siempre estaba de borrachera o de fiesta y mi abuela iba a buscarlo con una zapatilla. Porque me sentaba allí, que estaba las horas y las horas, y ya mi abuela se rebelaba e iba a buscarlo con una zapatilla. Y me ponía un paso y me decía, ve haciendo esto que ahora vengo. Y me tenía las horas y las horas. Que le tengo que agradecer que gracias a eso, pues tengo matices en los pies y tengo seguridad, ¿no?” (Manuela, bailaora, entrevista, 2014).

¹⁹¹ Juan Antonio Salazar Romero, alias El Camborio, natural de Villafranca de los Barros (Badajoz, 1934). Era cantaor y bailaor y se trasladó a Madrid para actuar en los tablaos. Formó parte de los elencos de Farina, Gabriel Moreno, Juanito Valderrama y Pilar López. La familia de Manuela procede de Badajoz.

En este caso, parece que las interpretaciones *emic* y *etic* del comportamiento cultural coinciden. Sin embargo, hay momentos en la entrevista en que Manuela afirma que no le ha enseñado nadie y que el baile es algo innato en ella. Es probable que ambas afirmaciones sean coherentes, si entendemos enseñar y aprender dentro de un contexto académico. El sujeto es consciente de la influencia del entorno en el desarrollo de su vocación y habilidad para el baile. Se desprende de su discurso una *naturalización del don* (Bourdieu, 2001 [1970]) que puede observarse en muchos otros artistas y que está relacionada con la visión del flamenco y del duende gitano en la tradición, la *racialización* excluyente o *gitanismo*. Como hemos visto en el capítulo cuarto, éste se alzó como interpretación hegemónica del flamenco en los años 50 y 60, a partir de las teorías del origen gitano del cante de Antonio Mairena y Ricardo Molina. En realidad esta *patrimonialización* estuvo presente desde los orígenes del género y debe ser entendida como una de las concreciones del espíritu romántico (Lavaur, 1976; Mitchell, 1995; Washabaugh, 1998 y 2005; Savigliano, 1998). Aún en la actualidad y a pesar de los avances en la investigación sobre flamenco, muchos artistas, intérpretes y aficionados siguen defendiendo esta visión que han interiorizado.

Algunos autores parecen minusvalorar esta interiorización de valores en el individuo, que explica el abierto rechazo de muchos artistas de esta generación hacia los cambios e innovaciones que nuevos intérpretes más jóvenes del baile flamenco llevan a cabo en sus propuestas. Aix (2014: 443-453) ha interpretado estas manifestaciones como estrategia de lucha por el “espacio de mercado” que van perdiendo o ven amenazado, a partir de la teoría de los campos de producción artística de Bourdieu. No es nuestro objetivo poner en tela de juicio un trabajo exhaustivo sobre el campo flamenco y en concreto el baile como el de Aix. No obstante, las experiencias y los *habitus* de esta generación de artistas son diametralmente distantes de los de los intérpretes actuales y esta circunstancia no se tiene en cuenta a la hora de interpretar sus manifestaciones y quejas con respecto al “camino” que está tomando el espectáculo flamenco en los últimos tiempos.

Al margen de estas consideraciones, nuestra informante admite en su entrevista de 2014, que le debe a su tío el buen aprendizaje de zapateado que tuvo. Esto significa que se acepta la intencionalidad en el aprendizaje. La oportunidad laboral que verá Manuela y su familia en esta “formación” jugó un importante papel en la ponderación del sacrificio que se tenía que hacer para ello. Manuela cita en su relato asimismo a la bailaora gitana Angelita Vargas, quien afirma que “*nunca fue a academia alguna y aprendió a bailar en la calle, sola*”¹⁹²(figura 5.1).

¹⁹² En conversación informal con la investigadora y la informante Teresa Luna, bailaora, en 2005.



Figura 5.1: Gitanillos bailando en Triana, años 50.
Fuente: cortesía de Manuel Fernández, productor de espectáculos flamencos.

“Angelita Vargas ya era bailaora y ella ya empezaba a ser artista y yo, como todas las niñas la respetaba mucho porque fue la primera que salió bailando. Y yo de chiquitita, tendría yo, cuatro o cinco años, nos llamaban las Gitanillas, porque en la Feria de Sevilla, pues salíamos todas a bailar y a cantar. A mí me ponían la faldriquera porque yo era la más chica y a mí me daban el dinero y yo lo guardaba. Lo hizo con sabiduría, diciendo, esta es la más chica, esta no nos va a quitar el dinero, lo va a guardar y lo va a repartir con nosotros. Y yo quiero mucho a Angelita porque además me he criado con ella y también he aprendí de ella. Porque parece que no, pero aunque seamos distintas, no tenemos nada que ver, pero de verla a ella pues también aprendimos algo, porque a mí siempre me ha gustado aprender de to los buenos y de to los flamencos” (Manuela, bailaora, entrevista, 2014).

En este fragmento la bailaora muestra su consciencia sobre este aprendizaje de tipo informal con sus “pares”, amigos y vecinos de San Juan con quienes creció jugando al baile. Respecto a la costumbre de bailar y cantar en la Feria y recibir por ello una recompensa económica, tampoco será privativo del grupo étnico. José Galván lo relata así en este fragmento:

“Al ir creciendo y teniendo la edad, noté que cantaba y muy bien porque me presenté a muchos concursos de la radio y los ganaba. De hecho me contrataron en 1962 con 14 años para actuar en Madrid. Me contrató un señor que me veían cantando en la feria, después pasaban el plato los mismos camareros que nos veían a mi hermana y a mí los dos sentaitos ahí en el solito, que mi hermana la mayor como se iba a buscar novio, po nos dejaba a nosotros. Nosotros no nos movíamos, y claro, cantábamos en las reuniones, las sevillanas las cantábamos, porque antes no había megafonía, cantábamos a pulmón (los del pianillo tenían un micro, pero ellos tenían descanso) y me ponía a cantar y la gente: venga, una propina pa los chiquillos y eso se lo dábamos a mi madre...” (José, bailaor, entrevista, 2008).

En el caso de las bailaoras no gitanas que crecieron en Triana o en casas de vecinos de otras zonas de Sevilla, se producen los primeros contactos con el arte y el baile en las celebraciones (bautizos, navidad) habidas en los contextos del vecindario; en algunas zonas de la ciudad, especialmente en Triana, por la convivencia interétnica se daban numerosos casos de aficionados, gente con arte, que mostraba sus saberes en espacios públicos de manera espontánea e informal – caso de Milagros Mengíbar o Carmen Ledesma, por ejemplo– y todas tuvieron ocasión de ver bailar y cantar en las fiestas populares de Sevilla (feria y Semana Santa). Estas informantes no gitanas a partir de juegos, imitación y admiración que les provoca el arte, van a iniciar su aprendizaje por diversos medios, entre los que figuran de manera más significativa los espacios de aprendizaje no formal como las academias privadas de los maestros y maestras de Sevilla:

“Ahí todo el mundo, allí en la casa de vecinos teníamos mucho arte, porque llegaba la Navidad y cada uno comía con su familia, pero luego teníamos una palmera en medio del patio y en la palmera, al lado de la palmera, hacíamos una fogata y cada uno llevaba, uno llevaba el aguardiente, el otro el coñac, el otro los pestiños, el otro los alfajores y ahí nos daban las ocho de la mañana cada uno cantando y bailando. Por eso te digo que para mí eso era maravilloso. Y entonces que éramos una familia grande, que si a alguien se le moría un ser querido y tenía que trabajar los demás se hacían cargo de esa niña, si alguien estaba enfermo y estaba trabajando a nadie le importaba porque entre los demás, ahí no tenía que haber necesidades de nadie ¿No? Porque era una gran familia, lo que había ahí. Eso fue lo que yo viví ahí de niña” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

“El barrio con mucho arte, porque de toa la vida ha sido un barrio de arte, era una Velá de Santa Ana o era un bautizo o un entierro o lo que fuera, que ahí todo el mundo, ya no solo en Triana, yo creo que eso era en tos lao ¿No? En aquella época era, pero Triana habiendo más gitanos que en otros barrios, Triana ha sido de muchos gitanos, pero unos gitanos buenos como yo les llamo” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

“Y pero vamos, mi transcendencia así flamenca yo creo que ha nacido un poco por, a (raíz) de la casa de vecinos, de lo que es la gente del pueblo. Por yo ver los bautizos, las bodas porque se hacían to en las casas de vecinos y los niños po siempre estábamos cantando y bailando” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

En estos contextos populares el aprendizaje se produce “por mimetismo o *contramimetismo*, mirando lo que hacen los otros, observando sus gestos, copiando su estilo, imitándolos más o menos conscientemente, fuera de la intervención explícita” (Wacquant, 2004: 112). En este sentido, las distinciones entre las bailaoras de etnia gitana y las que no lo son radican en el sentido que le dan a esos aprendizajes con la perspectiva del presente en los que va a influir decididamente, el tipo de

carrera realizada y su posición en el mercado del arte en los casos en que siguen en activo. Así, de los ejemplos anteriores, tanto Merche, que ha realizado estudios de danza hasta alcanzar un título superior –dándole gran importancia a su base académica añadida a su formación en los escenarios–, como Milagros, que se dedica a la enseñanza y por lo tanto va a valorar más su formación con maestros, le conceden a este primer tipo de aprendizaje informal el valor de haber desatado la vocación para, a partir de ahí, iniciar una formación “más profunda” a través de la asistencia a academias, compaginada con el aprendizaje en los escenarios al que se añade en el caso de milagros cierto grado de “autodidactismo” basado en su interés por el cante y la música flamencas.

Ya hemos hecho referencia en el capítulo quinto, al presentar a nuestras informantes, a las diversas formas en que jugaban a bailar y ser artistas, lo que en algunos casos conllevaba el adaptar útiles de la vida cotidiana para simular vestuarios, escenarios, etc. Incluso en algunos casos, la asistencia a las primeras clases son “vivas” con un sentido lúdico:

“Yo, yo te hablo de lo que ha sido mi vida como aprendizaje yo, es que para mí era como un juego, porque yo era una niña. Entonces, a mí no me obligaba nadie a ir, porque para mí era, la cosa más grande del mundo era bailar, con lo cual yo no sé como ha sucedido” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Muy pronto esos juegos infantiles, pasan a realizarse en los contextos de los concursos radiofónicos y las “Galas Juveniles”. Y de los escenarios de las Galas se llevan los aprendizajes a otros escenarios: los Hermanos Galván, ya “actuaban” con diez o doce años, como se observa en la figura 5.2, en la que aparecen “vestidos de artistas”, conjuntados y arreglados para la ocasión.



Figura 5.2. Fotografía de los hermanos José y Dolores Galván Figueras. Año 1962, en el Pabellón de Sevilla en la Feria del Campo de Madrid. Fuente: cortesía de José Galván.

5.2.1.b) Los concursos radiofónicos.

La radio vivió su época dorada entre los años veinte y los años sesenta del siglo XX. “El concurso fue la fórmula mágica que escogió la radio en la segunda mitad de los años cuarenta para entretener a los españoles y distraerlos del hambre” (Soler Serrano, 1999: 37). En palabras de Checa Godoy:

“En esos años (1948-1961), el concurso lo es todo en la radio (...) Los concursos orientados a descubrir y promocionar nuevas voces son los más abundantes y conocen una estabilidad superior al resto.(...) Conozca usted a sus vecinos es quizá el modelo más

conseguido. Lo crea la cadena ser a principio de los años cincuenta y tiene versiones en distintas ciudades españolas, aunque las que alcanzarán más duración y popularidad serán las de Madrid y Sevilla. La versión sevillana del programa fue especialmente duradera, pues se mantuvo al menos hasta 1963, y sería diaria, media hora de 10.30 a 11.00, lo que garantizaba una audiencia femenina relevante y confirma su impacto. Esa frecuencia cotidiana es algo sin apenas equivalencia en toda la radio española –ciertamente no faltó nunca “materia prima” en la baja Andalucía– y explica la inmensa popularidad de que gozó su presentador, Rafael Santisteban, en todo el sur de España, que le permite figurar en los años cincuenta entre la media docena de locutores más populares de toda España” (Godoy, 2010: 4).

Nuestras bailaoras niñas aspirantes a artistas fueron habituales en estos concursos radiofónicos: Cristina Hoyos, Milagros Mengíbar, La Campano, Teresa Luna, Ana M^a Bueno, Carmen Ledesma (figuras 5.3-5.8) participaron en el programa de Radio Sevilla “Conozca usted a sus vecinos”. Las llamaban por teléfono (a menudo, al teléfono de algún vecino, “*al que se le tenía que llamar de don, porque tenía teléfono*”) y tenían que cantar una copla, normalmente alguna copla conocida de las *folclóricas* más exitosas del momento, tipo Marifé de Triana, Lola Flores, etc. Si gustaban, les pedían que acudiesen al estudio y volvían a actuar en directo. Los ganadores obtenían el ansiado premio de un corte de tela para un vestido. También caramelos. Algunas se presentaban y ganaban asiduamente, como nuestra informante n^o 013, la bailaora Mari Campano:

“Yo empecé en ‘Conozca Usted a sus Vecinitos’, cantando. Y me daban un paquete de caramelos, y un duro. (risas). Y entonces ya cuando fui un poquito mayor..., ah, eso era con Rafael Santisteban¹⁹³ y con Pepe Da Rosa. Cuando fui un poquito mayor, entonces ya era ‘Conozca Usted a sus Vecinos’ y ya nos daban unos cortes de traje¹⁹⁴. Se cantaba por teléfono y yo como no tenía teléfono entonces me iba a La Carbonería¹⁹⁵ y el dueño de La Carbonería me dejaba cantar allí. ¡No veas la que se formaba en el barrio! Claro, yo cantaba toda la copla. Lo que están cantando hoy es lo mismo... O sea era lo que se está haciendo ahora que se hace en directo pero en esa época se hacía por teléfono. Elegían a la que más les gustaba y la llamaban a la emisora. Y yo

¹⁹³ Rafael Santisteban (Badajoz, 1913-Sevilla 1999). Locutor radiofónico de Radio Sevilla.

¹⁹⁴ Estos premios se debían a que en Sevilla, la firma patrocinadora eran los almacenes especializados en textil Puente y Pellón (Checa Godoy, 2010: Los concursos en la radio española.)

¹⁹⁵ “La Carbonería cuyo nombre se debe a una vieja arquitectura, tal vez puerta trasera o cuadra, perteneciente al conjunto de la Casa Palacio de Samuel Leví, que da nombre a la calle, y recuperada más tarde para la industria, ha sido también, buena parte del pasado siglo, viejo almacén de compraventa de carbón, emplazado en el mismo número, en Calle de los Levies n^o 18, barrio de San Bartolomé, ayer antigua Judería de Sevilla. La Carbonería, casa abierta, es un espacio, lugar de encuentros, nada fácil de reducir a un marbete, aunque se asemeja bastante a lo que sería una taberna de marcado carácter cultural, permeable a las más diversas expresiones artísticas, donde quizá algunos de sus cultivos, desde hace algo más de treinta y cinco años, son: la música en sus formas acústicas, la fotografía en sus distintos registros, la pintura en sus múltiples juegos de ver y la poesía en sus modos más vivos” Texto: Francisco Lira. Fuente: <http://www.levies18.com/> [Acceso 30-03-2015]. Este espacio jugó un papel muy destacado en el auge del flamenco durante la Transición, convirtiéndose en un local de culto para los aficionados pertenecientes a la progresía sevillana.

tenía a toda mi familia vestida con lo... Todas íbamos iguales. Todas mis primas, mis hermanas... todas con el mismo corte de vestido.” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008)



Figura 5.3. Fotografía de la bailaora Mari Campano en el concurso radiofónico “Conozca usted a sus vecinos”. Años 50. Fuente: cortesía de la artista.

Milagros Mengíbar también comenzó cantando y acudía a los concursos:

“A los concursos de conozca usted a sus vecinos, el chocolate Chobil¹⁹⁶, Siempre es domingo, to eso son programas de antes con público. ¡Oye! Y cantaba y bueno y yo con mi flequillo y mi moño aquí, mis palillos, cantado: Mi jaaaa. O sea, esas cosas que Adelita te preparaba. Porque vamos a ver, Adelita no te enseñaba una perfección de algo, no. Pero la que más arte ha tenido enseñándote como se pisa un escenario y como se anda un escenario. Ni del baile te han enseñado como se anda, pero ella sí. Y como te ha quitao la vergüenza. Y como en un momento apretao de que tu dice ¡Ay Dios mío! No, no, no” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

“Y yo lo he ganao. Imagínate. Pero a mí me lo dieron (el premio) por el desparpajo. Por otra cosa no, porque cantar, cantaba mu malamente. Pero me lo dieron por eso. Porque yo era: (cantando) –mi jaaaaa galopa y corta el viento– y yo era mu de aquí y la gente po (sic). Y si me escuchabas en la radio, me estaban, tú sabes que la imaginación hace mucho en la radio. Y entonces a mí me dieron el premio. Era, un corte de traje, unas medias y 200 pesetas. Que 200 pesetas en aquella época imagínate” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

No se debe despreciar la importancia de la participación en los concursos de radio para las bailaoras, porque mientras cantaban, se estaban haciendo el compás bailando. Servían además para

¹⁹⁶ Algunos programas tomaban el nombre de las empresas patrocinadoras. Las mismas empresas que patrocinaban los concursos, organizaban también espectáculos en teatros y bolos por los pueblos, en los que llegaron a participar algunas informantes.

“perder la vergüenza”, un aprendizaje fundamental para poder dedicarse luego al baile, actividad en la que es necesario exhibirse, y desarrollar un “argumento” ante un público, manteniendo su atención, con “arte”. Al mismo tiempo estas niñas estaban aprendiendo música, ritmo, transmisión de sentimientos, y se estaban relacionando con los agentes, organizadores y directores de los concursos, personas del mismo “tipo social” (masculinizado) a los que luego tendrán que tratar cuando trabajen en las salas, los tablaos y las fiestas. El mismo grado de masculinización de las figuras de poder que encontrarán ya a finales de los sesenta cuando algunas de nuestras informantes acudan a los Concursos Nacionales de Córdoba, como vimos en el capítulo cuarto.

Los directores y gestores de estos programas de radio promovían actuaciones de los ganadores de los concursos en escenarios diversos, abriéndose una vía para su pre-profesionalización. Ana María Bueno conoce al que sería su representante a raíz de una de estas actuaciones:



Figura 5.4. Fotografía de la bailaora Ana María Bueno en un concurso radiofónico.
Fuente: cortesía de la artista.

“Yo cantaba en Radio Sevilla en programas y ganaba muchos concursos de cante. Yo participaba en un concurso que llevaba Pepe Da Rosa, padre, y él ya movía en la Feria casetas infantiles o programas infantiles o si había una grabación de televisión que necesitaban un grupo de niños, ahí iba yo. Y así. Entonces pues yo ya estaba en conexión con los escenarios y cantaba e iba. Y a raíz de eso conocí a Pulpón, o mejor dicho, me conoció él a mí y a pesar de que siempre he sido físicamente muy espigada y era una niña muy espigada, aparentaba siempre más edad de la que tenía”

(Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Su testimonio refleja la masculinización de los medios de comunicación en la época a que nos referimos y el control del aprendizaje por parte del empresario (figura masculina, de poder), control que volverá a aparecer en los relatos al tratar el aprendizaje en las academias. El tratamiento de “Don” que reciben –y que hemos mantenido en nuestra descripción– contrasta con el de las figuras femeninas de similar rango, pues Adelita, la maestra, será simplemente Adelita. Todo ello subraya la importancia de estas figuras masculinas para potenciar o eliminar la carrera profesional de estas jovencísimas aspirantes a artistas. El contraste en el tratamiento de distancia impuesto por el Don y el de cercanía que sugiere el diminutivo en el nombre de la maestra, nos lleva a considerar que la autopercepción de la artista como niña, se inserta en un modelo de género donde los diferentes roles atribuidos establecen como figuras de autoridad en exclusiva a las figuras masculinas. En el caso de la maestra, Adelita comenzó a enseñar siendo muy joven, con catorce años, y de ahí que se le haya quedado el diminutivo, que ella misma, ya mayor, defendía. Otro aspecto significativo del relato es el autoconcepto de la artista como niña que “aparentaba más edad de la que tenía” y la importancia de ello para su incipiente inclusión en el “mercado laboral del arte”.

La figura 5.5, que muestra a la tonadillera Isabel Pantoja (quien también fuera bailaora en sus comienzos) en uno de estos concursos, refuerza esta idea de las “artistas niñas en un entorno masculinizado”.



Figura 5.5. Fotografía de la tonadillera Isabel Pantoja en concurso radiofónico con Rafael Santisteban y Manolo Bará.

Por su parte, la bailaora Cristina Hoyos recuerda su experiencia en la radio y cómo su paso por los concursos fue decisivo porque de ellos, pasó a la academia, espacio de aprendizaje no formal, donde la artista encontraría “su lugar”:

“Me animó (mi madre), sí, bueno eso, para quitarme un poco la timidez. Yo no quería bailar, porque a mí me gustaba más bailar que cantar pero también cantaba, –al escuchar la radio también cantaba las cosas de Lola Flores–. Entonces mi madre decía: hay un concurso, hay un sitio donde van los niños, ¿Tú quieres ir? Y yo le decía: ¡que no!, que no, que no quiero ir, que no. Hasta que ya un día, pero chiquilla venga, yo voy a ir, me voy a poner en la cola y voy a sacar el número y después si no quieres ir pues no vayas. Entonces yo cuando vi todo el interés que tenía mi madre en llevarse no sé cuánto tiempo en la cola, sacar el número para que yo fuera a cantar y bailar, –porque claro en la radio había que cantar y bailar–, lógicamente, para que saliera por la radio. Aunque se hacía en directo: era un pequeño escenario donde estaban los micrófonos y había unas butaquitas y la gente se sentaba allí y entonces pues yo canté cosas de Lola Flores, porque yo quería cantar pero a la vez bailar un poco con la copla. Y bueno el guitarrista que era, –me acuerdo de su nombre–, el maestro Piñero, pues le dijo a mi madre: ¡Uy! ¿Su niña no está en ninguna academia? -No. -¡Uy! Pues su niña tiene un oído estupendo, tiene un ritmo, usted la tenía que llevar a una academia porque su niña... Y entonces pues mi madre ya me dijo: venga, te voy a apuntar a una academia, ¿quieres ir? Y yo mi madre me llevó el primer día y como yo vi ya muchas niñas en la academia, mucha gente... pues ya a partir de entonces, ya empecé a ser menos tímida...” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008)



Figura 5.6. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos en concurso radiofónico. Años 50.

Fuente: <http://www.museodelbaileflamenco.com/wp-content/uploads/2013/06/Fotos-Museo-del-Baile-Flamenco-Sevilla-Cristina-Antiguas-68.jpg>

En su caso, fue en el contexto de los concursos donde surgió la idea de llevarla a la academia con el fin de desarrollar sus aptitudes. Observamos también como la academia ayudó a nuestra protagonista a formarse en un sentido amplio, superando su timidez. Encontró allí su sitio, hecho significativo para el inicio de su trayectoria.



Figura 5.7.(izq.) Fotografía de la bailaora Ana M^a Bueno en concurso radiofónico. Fuente: Cortesía de la artista.
Figura 5.8.(dcha).Fotografía de la bailaora Teresa Luna en concurso radiofónico. Fuente: cortesía de la artista.

5.2.1. c) Las Galas Juveniles y la maestra Adelita Domingo.

Las “Galas Juveniles” surgieron en los años cuarenta y se llamaron inicialmente “Galas Infantiles”. La maestra Adela Domingo Carmona (Sevilla, 1930-2012) propuso a los gerentes del teatro San Fernando (entre ellos Cipriano Gómez Lázaro) hacer un fin de fiesta tras la representación teatral dominical para que las niñas y niños que estudiaban en su academia¹⁹⁷ tuvieran la experiencia de un primer contacto personal con el público y la música. Al mismo tiempo, la propuesta llenaría el vacío existente en la oferta de ocio infantil, ya que las Galas se dirigían a un público familiar.

La figura de Adela Domingo, maestra de artistas, merece que nos detengamos brevemente. Su abuelo, Emilio Carmona García, fue conserje del Teatro San Fernando, en el que vivía. Adela nació allí y la propietaria del teatro, doña Adela Grande Barrau, fue su madrina de bautizo. Los padres de Adela, –Josefa Carmona y Antonio Domingo–, se habían conocido en el teatro. Su padre, madrileño, había sido jefe de máquinas de la compañía de María Guerrero, había viajado por Hispanoamérica, y llegó a Sevilla como tramoyista¹⁹⁸.

¹⁹⁷ En un principio la maestra ubicó su academia en los locales del mismo Teatro San Fernando, en el que había crecido.

¹⁹⁸ Fuente:<http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1320514/fallece/adelita/domingo/maestra/tonadilleras.html> Fuente: Octavilla editada por antiguos alumnos y admiradores de la maestra (Anexos).

“Por alguna circunstancia el teatro estaba cerrado. Mi madre se casó y se quedó a vivir allí. Cuando enviudó puso una fonda y me dejó en el teatro con mis abuelos. Me crié entre bastidores, como el fantasma de la ópera. Jugando en el escenario, viendo a todas las artistas buenas que salían en aquella época. Así nació mi vocación. Salió la reina de la canción, Juanita Reina, el espejo en el que yo me he mirado. Ella empezó con espectáculos en el teatro San Fernando y yo me los veía tarde y noche. Luego los tocaba y se los enseñaba a mis amiguitas” (Adela Domingo, Diario de Cádiz, 2009).

Adelita comenzó en el arte a los ocho años, bailando en una compañía infantil de Teatro fundada en Sevilla por la actriz Carmen Díaz, intérprete de los Quintero y dirigida por Juan Luis Fernández y su hermano Salvador, gran concertista de piano. Así se expresaba en 2010 en entrevista con Ricardo Castillejo para Giralda TV¹⁹⁹:

“Aprendí con Ángel Pericet en la plaza de la Gavidia. Fui pareja de baile de su hijo Ángel Pericet, un gran bailarín clásico y su padre también tocaba el piano, y daba las clases así. Mi madre lo vio y le pareció bien que yo lo hiciera así también. Y yo como me he dejado llevar siempre por lo que mi madre me ha dicho... y además agradecida” (Adela Domingo, Giralda TV, 2010).

Adelita fue también alumna de la academia de baile que Juana la Macarrona tenía en un corral de vecinos cerca de la Pila del Pato en Sevilla (Pineda Novo, 1996; Navarro, 2009b). Así se lo contaba a Daniel Pineda en entrevista:

“La clase comenzaba sobre la una y media del mediodía –casi la hora de almorzar–; me enseñó a bailar por alegrías y por tangos, en los que era maestra, y me costaba un duro todas las semanas que, en aquellos años, era un dinero (...)” (Pineda Novo, 1996: 69)

Al fallecer el padre, su madre decidió que no debía bailar más²⁰⁰ y la matriculó en el Conservatorio para aprender piano. Concluyó los estudios con 17 años. De este modo, tocaba en el teatro y conocía de memoria las canciones de Juanita Reina, que luego enseñaba a sus amigas. Se corrió la voz, y comenzó a dar clases allí mismo. Al enviudar su madre, Adela quedó con sus abuelos hasta que, en 1954, con veinticuatro años, contrajo matrimonio con

¹⁹⁹ Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=rohB8RSLwYE>

²⁰⁰Según afirmaba la maestra en entrevista publicada por Diario de Cádiz el 24/03/2009. <http://www.diariodecadiz.es/article/entrevistas/381235/%E2%80%99Cme/crie/entre/bastidores/como/fantasma/la/opera%E2%80%99D.html>

Vicente Redondo y se trasladaron a la calle Jesús del Gran Poder²⁰¹. Abrió su primera academia fuera del teatro en la calle Muñoz Olivo, para trasladarse en 1964 a la Alameda de Hércules. No tuvo hijos. Se dedicó toda su vida a su vocación: enseñar a ser artista. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos, entre los que destaca la Medalla de Andalucía, que le fue otorgada en 2009.

En la organización de las “Galas”, contó con la colaboración de Luis Calderón –cómico– y Cipriano Gómez Lázaro²⁰² –director y autor de los libretos–. La fórmula funcionó, y durante más de dos décadas, entre 1942 y 1964, los jóvenes sevillanos aspirantes a artistas probaron su talento los domingos por la mañana, durante la temporada teatral, en un escenario y ante un público efectivos. Muchas de las participantes llegaban de la mano de su maestra Adelita, pero otras probaban suerte por su cuenta, bien porque las llevaban sus madres, bien por mediación de los organizadores de los concursos radiofónicos referidos, o bien iban por cuenta propia a decir en el teatro que “ellos/as eran artistas y que querían participar”.



Figura 5.9. Programa de mano de Galas Juveniles (18-12-1960).
Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

²⁰¹ Donde reside hasta 1964 en que se traslada a la Alameda de Hércules a una casa, en cuyos bajos abrirá la academia.

²⁰² Cipriano Gómez Lázaro, Sevilla, 1908-1983. Autor, director, empresario y crítico teatral. Discípulo de los Hermanos Álvarez Quintero y comediógrafo. Creó las Galas Juveniles en 1942 y se mantuvieron en el Teatro San Fernando hasta 1964. Fuente: ABC de Sevilla (18-01-1983): <http://hemeroteca.abc.es/detalle.stm>



Figura 5.10. Programa de mano de Galas Juveniles (18-12-1960)
 –Reverso–. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna (izquierda arriba).

“En esos momentos de Galas Juveniles, las madres estaban más ilusionadas que las niñas, me parece a mí. Bueno, eso sigue también ahora, creo. Y entonces todas llevaban sus niñas y de ahí ya algunas se fueron a Madrid que es donde estaba lo fuerte, en Madrid” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Nuestra informante se refiere a las artistas de la copla, muchas de las cuales, comenzaron también con la maestra Adelita y las “Galas Juveniles”, entre otras: Macarena del Río, Paquita Rico, Imperio de Triana, Conchita Bautista, Lolita Sevilla, Isabel Pantoja, Rocío Jurado...

Las “Galas” tuvieron su origen en el “fin de fiesta” que se hacía tras la representación de las obras de teatro de la sesión matinal de los domingos y en el que comenzaron a actuar los pequeños. Debido al éxito de esta fórmula, los gerentes del teatro decidieron llevar a cabo una representación específica protagonizada por chavales. Hacían zarzuelas y comedias bajo la dirección musical de los maestros Rivas y Gardey²⁰³, en las que los pequeños cantaban, bailaban y declamaban, en una mezcla de géneros y “especialidades” cuyo resultado sería lo que nuestras informantes denominan el “aprendizaje de escenario” (hoy se denominaría

²⁰³ Los maestros Luis Rivas (fallecido en 1980) y José Gardey Cuevas (fallecido en 1984) son dos compositores de música para películas, canciones andaluzas, y números para obritas de teatro infantil. Lolita Sevilla, Carmen Morell, Conchita Bautista, Macarena del Río, Marifé de Triana, Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Gracia de Triana, Manolo el Malagueño y el Niño de Antequera, entre otros, cantaron obras de estos compositores, la mayoría de ellas con letras de José Alfonso y Camilo Murillo. Fuente: <http://hemeroteca.abcde Sevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1984/04/28/089.html> [Acceso:10-09-2015]

formación multidisciplinar). Los libretos corrían a cargo de Don Cipriano Gómez Lázaro. Del fin de fiesta se encargaba la maestra Adelita Domingo.

“A los alumnos de la academia nos servía como aprendizaje de escenario para todo. Lo mismo te metía en una obra de teatro que teníamos que hacer de Ali Baba, o de Caperucita Roja, que te ponía a cantar otro día. Entonces nos iban turnando y según lo que iban necesitando de alumnos nos iban incorporando en Galas Juveniles. Pero yo del Teatro San Fernando no me acuerdo bien, yo me acuerdo del Álvarez Quintero, que ya tenía yo más conocimiento. Adelita también hacía unas funciones anuales -que es una forma como de fin de curso- y nos hacía participar en ese programa cantando o bailando. Yo ahora lo pienso y es una barbaridad porque hacíamos diez o doce temas diferentes con sus respectivos vestuarios que las madres se encargaban de hacer ¡fíjate que dineral! Yo tenía la suerte de que mi madre cosía muy bien y me lo hacía como fuera, porque mi madre decía que no me ponía nada usado. Y yo me acuerdo que una vez me vistió de Ali Baba en una foto y ¿tú sabes lo que era el turbante? Una funda de almohada” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 5.11. Fotografía de la bailaora Carmen Ledesma en Galas Juveniles²⁰⁴ años 60.
Fuente: cortesía de la artista.

Para preparar las funciones, ensayaban durante toda la semana, por lo que las galas se convertían para muchos en el centro de sus vidas. Había un simbólico emolumento. Algunos conseguían una remuneración algo mayor: podían llegar a cobrar hasta veinticinco pesetas²⁰⁵ por la

²⁰⁴ “La Rebelión de los Muñecos”, cuento escenificado por Galas Juveniles. (Fue repuesto en 1979).

²⁰⁵ Según testimonio de Pepa Coral, informante nº 003-B en entrevista (2008). Lo relata como un gran logro para su vida, pues consiguió convencer a D. Cipriano para poder costearse unas clases de baile que constituyeron “su tabla de salvación”, según sus palabras.

actuación. El bailar José Galván, afirmaba en entrevista que cobraba quince pesetas y que, aunque tenía que ir todos los días, “*yo me conformaba porque yo veía que iba creciendo artísticamente*”.

La bailaora Lupe Osuna, relata en el siguiente fragmento las dificultades que tenían en ocasiones para cobrar:

“Y entonces nos metió (Adelita) en las Galas Juveniles. Íbamos to las tardes a ensayar, los lunes no, los lunes se iba a cobrar (risas), a cobrar un paquete de caramelos. Nos daban cinco duros, pero claro, nos daba cinco duros don Cipriano Gómez Lázaro, que era el director. Nos daba cinco duros si la cosa había ido mu bien de (público), si la cosa no iba bien po nos daba un paquete de caramelos Tucán, pero entonces nosotros llegaba ya la hora de la pelea con D. Cipriano: Po yo me jarté ayer de bailar, po usté me tiene que dar a mí er dinero, unas peleas, y él, que no y estas niñas, que me van a volver loco, tan chicas y ya quieren dinero y...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

En sus discursos observamos cómo además de coger tablas y aprender haciendo, experimentan todos los aspectos y habilidades del oficio: arreglarse, vestirse para el escenario, actuar en directo, acoplarse con el conjunto, acompañarse con la orquesta, perder la vergüenza, saber moverse en escena, etc. Y estaban aprendiendo a tratar con el medio, con los directores de teatro, el asunto de la remuneración, gestionando sus “incipientes carreras.” Lupe Osuna figura como segunda bailarina en varias obras, en las que Cristina Hoyos aparece como primera bailarina (figuras 5.9. y 5.10).

“Total y entonces, estaban mu bien porque mira, en aquel tiempo, hacíamos, primero se hacía una comedia, a las que veían más así más eso po le daban un papelito. Había gente que no le daban ningún papelito, a mí siempre me daban un papelito y entonces te tenías que estudiar el guión durante la semana. Después hacíamos como unos veinte minutos de una obra de Zarzuela, sabes, que eso era también precioso, que yo desde chica conocía todas las zarzuelas que había y después había un fin de fiesta y se bailaba unas veces un número de conjunto, otras veces sola, yo bailaba un domingo sí, un domingo no, sola. Y Ese baile era de clásico español. Siempre” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

“Claro, lo mismo te vestían de criada, que te vestían de payasa, te vestían de cualquier (cosa). Ese día teníamos que pasar por vestuario, todos los lunes de empiece de la semana, pa ver de qué nos van a disfrazar (sic). Y a mí me daba igual de lo que me disfrazaran, yo encantá de la vida. Y eso lo llevaba Cipriano Gómez Lázaro, era el director de las Galas Juveniles y quien lo montaba era Cristina Hoyos. Ya cuando yo entré Cristina Hoyos se fue pa Madrid, dejó el Patio Andalúz y dejó las Galas Juveniles y ya lo montaba Cipriano, de lo que había cogió de Cristina Hoyos. Y eso era una obra de teatro para los niños. Y luego en la segunda parte era de teatro, circo y variedades. Entonces, yo salía bailando clásico español o bailando flamenco o el que cantaba, cantaba. Me acuerdo, en paz descanse, que luego se metió a fotógrafo del Hola, Alberto Matey, era

un cantante, pero un cantante de la época... muy guapo. Y él cantaba y nosotros le hacíamos los coros bailando. Nos vestían de modernas, de aquella época” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

“Es que eso es lo que hace a una persona ser artista. Coger tablas que se llamaba antes. Ponerte delante del público es lo que más... Que ha habido mucha gente que han bailao mu bien, que han cantao mu bien, pero hijo, a la hora de pisar el escenario no...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Algunas de las bailaoras se conocieron en torno a las galas, como Milagros Mengíbar, Cristina Hoyos, Lupe Osuna y Ana M^a Bueno:

“Ana Mari, yo en casa de Adelita podría tener... En casa de Adelita po iría yo con doce añillos, que ya yo venía de Enrique y entonces Ana Mari podía tener seis o siete años era mu chiquitita, era mu linda, que tenía dos trenzas que le decía yo: te voy a tirar de las trenzas y me decía: se lo via decir a mi padre que es guardia... (risas) O sea que yo he conocido a Ana Mari de siempre” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Les permitían quedarse al terminar para ver la función de los mayores, artistas ya consagrados de la copla, del cante o del baile y esto suponía para ellas la mejor recompensa. Y en esas actuaciones de los adultos ya empezó a actuar Cristina Hoyos, muy jovencita. Así lo recuerda Ana María (once años más joven):

“Sí, sí, me gustaba. Lo veía como un juego, tenías más compañeros al lado, siempre me ha gustado la música y la danza, y entonces... Me acuerdo de haber visto bailar a Cristina²⁰⁶ con Paco Fabra. Y yo allí sentada muy chica, porque a mí me gustaba aquello. Manolín Soler²⁰⁷, que bailaba entonces con su primera mujer, Antonia o Toñi. Que ellos ya eran profesionales, venían solamente a participar ese día con Adelita, para que tuviera ya un relieve más profesional de sus alumnos elegidos. Y entonces para mí eso era un premio, salir allí. A mí no me importaba tenerme que llevar las horas ensayando, o lo que fuera. Yo hacía todo lo que había que hacer” (Ana María, bailaora, 2008).

En estas ocasiones los aprendices aprovechaban para “robar”, coger algún paso de los artistas mayores, que luego en sus actuaciones pudieran utilizar, o de Cristina Hoyos, que desde muy pronto comenzó a montar los espectáculos con la maestra Adelita:

²⁰⁶ Cristina Hoyos y Paco Fabra formaban pareja de baile - clásico español- en la sala el Patio Andaluz en los años sesenta.

²⁰⁷ Manuel Soler Osa Reyes (Sevilla, 1943-2003). Percusionista, bailar, guitarrista. Bailó en la compañía de Manuela Vargas. Actuó en Los Canasteros y otros tablaos. Acompañó a Manolete, Paco de Lucía, Javier Barón, Israel Galván y María Pagés. En los primeros tiempos formó pareja artística con su mujer, Antonia Lérica, bailaora, actuando en los tablaos y salas de fiesta con el nombre artístico de ‘Manolo y Tani’.

“Yo en Galas Juveniles, mi maestro fue mi ojo, me fijaba en todo lo que ponía Cristina Hoyos. Me quedaba todos los días, aunque yo no lo necesitara, pero yo iba todos los días y veía los ensayos, me quedaba con los pasos y después yo se los ponía a mi hermana, porque mi hermana siempre ha sido un poquito más dejá, no estaba tan metía como yo. Y todo eso andando, porque no había dinero pal tranvía” (José, bailaor, entrevista, 2008.).

Pero también eran remunerados, como decíamos, y en muchas de las familias que hemos descrito en el capítulo anterior, estos pequeños emolumentos significaban una ayuda considerable, como admite Milagros Mengíbar:

“Los domingos, pero yo tenía que (ir) todos los días a las cinco de la tarde a ensayar al Teatro San Fernando y recuerdo que me daban cinco duros, todos los domingos. ¡No veas cinco duros!, en aquella época, cinco duros quilla, (risas) palabra de honor, hacia un puchero mi madre...” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

Ahora bien, según todos los relatos recogidos en nuestra investigación de campo, estas experiencias se recuerdan con cariño, como un aprendizaje positivo. Estas niñas y niños estaban aprendiendo teatro, música y danza. Asimismo nuestras informantes no acudían sólo por la remuneración, sino porque deseaban actuar y ser conocidas por el público, por la ilusión de poder ser artistas, por los aplausos y la admiración que el arte despierta en la gente. Pero en un contexto de escasez como la Sevilla de la época, las familias se beneficiaron de las dotes artísticas de sus vástagos, esto es un hecho. Gamboa se ha referido a las “Galas Juveniles” en los siguientes términos:

“Las cuadrillas de niños cantaores y niñas bailaoras, que desembocarán en las Galas Juveniles, son un subproducto más de la economía de postguerra. La academia de Adelita Domingo, en la Alameda, formará cantera para esas Galas Juveniles que se dilataron a través de los ‘25 años de paz’ hasta darse con la Democracia” (Gamboa, 2005: 279).

Esta visión desde el presente contrasta con la visión *emic* y nostálgica de nuestras informantes. Se vela la existencia de gran cantidad de personas –entonces niños/as–, que no vivieron aquello como explotación sino con la ilusión de sentirse artistas. Y rememoran aquellos tiempos con emoción, cariño y satisfacción, sin atisbo de amargura. A estas personas la experiencia les sirvió para comenzar a aprender su oficio, para iniciar un camino en el mercado del arte. Otra versión de la realidad poliédrica debe contemplarse: una sola, no da idea de la complejidad de los fenómenos y hechos sociales. La existencia de *niños/as prodigio* surgidos en las “Galas” y contextos similares cuyas trayectorias se vieron marcadas en sentido

trágico por aquel prematuro comienzo, no debe servir para extender su imagen negativa a todo el fenómeno.

Las “Galas” eran también parte de un proceso, un estadio más en el acceso a la profesionalización: las compañías reclutaban artistas entre sus filas, sobre todo para los cuerpos de baile de las tonadilleras o cantaores. Este último fue el caso de Amelia, que pasó de recitar y bailar en las “Galas” a realizar bolos con las compañías de cantaores, figuras de la canción o espectáculos de variedades. Su caso no fue el único: Merche Esmeralda, Lupe Osuna y Cristina Hoyos se enrolan en una gira con la canzonetista Macarena del Río (figura 5.12); participarán también en las *troupes* que, organizadas y financiadas por los mismos anunciadores-patrocinadores de los concursos radiofónicos, recorrerían los pueblos para dar a conocer sus productos (figura 5.13).



Figura 5.12. Cartel del espectáculo FERIA de Cantares de la artista Macarena del Río (estrenado en el Teatro San Fernando en 1961). Fuente: <http://cloud2.todocoleccion.net/musica-catalogos/tc/2011/03/22/25558616.jpg>

“Y cuando ya se empezó a bailar flamenco entonces en Sevilla ya salieron las compañías de cantaores. Que lo llevaba Saavedra, que era un empresario que estuvo antes que José Antonio Pulpón (sic). Saavedra había llevado espectáculos de cantaores, ya eso era otra cosa. Ya era pues Pepe Pinto, Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Manolo el Malagueño, Canaleja de Puerto Real, Manolo el Sevillano... Y entonces dentro de esos espectáculos recorriendo pueblo por pueblo –no como ahora que todas las artistas van en avión–, sino pueblo por pueblo, –en esos trenes de madera!–. (...) En esos espectáculos de cantaores siempre salía o una cantando o una bailando. Por ejemplo, Canalejas de Puerto Real, cantaba, pues luego salía una niña, o una mujercita, lo que

sea, bailando. O una cantando. Yo he ido muchísimo en esos espectáculos” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

“Me acuerdo que fui con una que se llamaba Mari Lledó que su marido era pianista, pero esa llevaba (espectáculo) como de revista. Entonces pues salían cuatro o cinco mujeres, mayores que yo. Ya salían haciendo su revistita y luego salía yo y bailaba jota, o bailaba Suspiros de España, o bailaba esas cosas de orquesta, sencillito, para, tú sabes, mientras que sale uno, sale otro, que se vistan. Luego ya se terminaron los espectáculos de flamenco (y variedades)” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

De este relato de Amelia se desprende la importancia que se da a la edad, que generaba un atractivo especial. Amelia se sorprende de que siendo tan chica (una niña o una mujercita), su *arte* pudiera ser vendible. También hace referencia a dos empresarios de flamenco con los que trabajó, como D. Pascual Saavedra y D. Antonio Pulpón. El primero llevaba artistas como Pepe Marchena, Canaleja de Puerto Real, Niña de Antequera y El Sevillano en los años 50 desde su oficina en la calle Moratín de Sevilla. Al ser la más veterana del grupo, Amelia vivió sus primeros pasos como profesional en la época de las *troupes* de artistas que, durante la posguerra recorrían la geografía española y actuaban en espacios abiertos, como plazas de toros y otros escenarios al aire libre, en detrimento de los teatros (nos hemos referido a ellos en el capítulo 4).

Lupe Osuna también pasó de las Galas a los escenarios:

“Lo de hacerme profesional primero fue que en Casa de Adelita salió una cosa porque montó un espectáculo Macarena del Río. Y entonces necesitaba niñas pa un ballet que lo llevaba Paco Caro, un bailarín que ya había aquí en Sevilla, necesitaba cinco o seis muchachas pa hacer el ballé, los números de conjunto, digamos. Y entonces nos fuimos la Merche Esmeralda y yo, ¿Sabes? Nos fuimos con Macarena del Río, estuvimos por..., empezamos en Madrid, estuvimos casi por to el Norte pero no mu bien porque Macarena del Río no era conocida, lo único bueno que tenía Macarena del Río que te via contar una anécdota que verás: Que es que le hablaba, era novia, vamos que después se casó con él y tó de una gente que eran que tenían una zapatería buena y cuando veníamos aquí po íbamos a cobrar a la zapatería. Pero “mira es que no hay dinero.” Nos traíamos unos zapatos y mi madre ya me dijo un día niña no te traigas más zapatos porque yo ya no sé donde meter los zapatos. Si no te quiere pagar que no te pague. Pero es que yo me traía zapatos pa mi hermana, zapatos pa mi madre, zapatos pa mis primas... Zapatos pa tó quisqui. Tenía zapatos de tos colores y ya mi madre me dijo un día mira Lupe, que no te pague pero no te traigas más zapatos. Nosotros vivíamos en la calle Flota era una casa chiquitita y ya te digo (risas) y entonces ahí ya empecé” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008)

Nuestra informante, Lupe Osuna refleja en este fragmento el “cobro en especie”, con la anécdota de la zapatería, esto es, la precariedad en la remuneración de estas primeras

participaciones en las giras de las canzonetistas. Participó asimismo en las giras que por los pueblos se realizaban patrocinados por algunas empresas locales para promocionar sus productos (figura 5.13). Era una época de escasez y la publicidad funcionaba como propaganda en el sentido de transmitir normalidad. Los estereotipos de género se transmiten también en estas campañas (García González, 2010):



Figura 5.13. Folleto publicitario de Festival Saquito (1960).
Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Este patrocinio era habitual en los años cincuenta y sesenta. Nuestra informante Matilde Coral se refiere también a giras que se hacían patrocinadas por empresas como Nestlé²⁰⁸ y en las que iban además de ella misma, Farruco, Rafael el Negro, Chocolate, etc.

En cuanto a nuestro grupo de observación, las bailaoras nacidas en la década de los cuarenta y que “destacaron” en “Galas Juveniles”, tendrán sus primeras experiencias “profesionales” en este tipo de espectáculo: Merche, Lupe, y Milagros. Cristina Hoyos, por ejemplo, pasó de las “Galas” a las actuaciones por los pueblos y de éstos a la primera sala:

“Y bueno, a partir de ahí, de bailar en Galas Juveniles y de bailar con un programa de radio por los pueblos, con un programa –con el locutor era Juan Bustos- (figura 6.13), yo iba por los pueblos bailando. Y a partir de ahí, yo me coloqué antes de cumplir los 16 años, que me colocó, -que me había visto bailar con Adelita- y dice: ay, pues yo le voy a hablar al dueño del Patio Andaluz pa ver si puedes entrar en El Patio Andaluz” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

²⁰⁸ El empresario Pulpón había trabajado para esta compañía y tenía contactos que utilizó para el patrocinio de espectáculos. Fuente: Teresa Luna, informante nº 004-A.

Al margen de estos casos, el paso a la profesionalidad se va a producir bien a través del representante, que contactará con las madres de las artistas en estos espacios o en las academias de baile, o bien directamente cuando las maestras ponen en contacto a sus pupilas más destacadas con los propietarios de las salas. Carmen Ledesma, una de las bailaoras más jóvenes del grupo de observación, también participó en las “Galas” y allí tomó su madre contacto con el representante Pulpón.

“Lo de las “Galas Juveniles” era algo muy interesante y estaba allí Cristina Hoyos. Cristina, Cristina estaba, de las épocas mías, Cristina, Manolín Soler, que esté también en Gloria, el pobre que también. Toda esta gente mayores, estaban en las Galas Juveniles, entonces nosotros éramos los niños chicos y ellos hacían el espectáculo como mucho más grande, ¿no? Nosotros hacíamos un bailecito, que nos presentaban las academias. Pero estas academias, nos dieron para ver que pa los representantes y pa las cosas (sic), claro porque Pulpón sacó mucha gente de ahí también. Yo recuerdo que a mí precisamente fue de una cosa de estas, de las que hice yo en las ‘Galas Juveniles’, cuando mi madre pudo hablar con Pulpón que sabía que era el representante, porque a mí me llevó al Cristina Pulpón. Yo cuando yo entré en el Cristina con doce años, que se me veía grande, porque tú sabes que yo estoy gordita, grandecita y tal, pero yo tenía doce años cuando empecé a bailar de verdad y a ganar dinero, eh!” (Carmen Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

En resumen, este aprendizaje realizado en “Galas Juveniles” fue muy importante en la formación de las bailaoras, ya que se llevaba a cabo sobre las tablas, permitía aprender coreografías y recursos para el directo e implicaba horas y horas de ensayo por libre o en las academias, repasando los movimientos y mudanzas del repertorio. Este factor consolidaba “el poder” de los empresarios teatrales sobre las bailaoras.

Dentro del grupo de observación once de las diecisiete bailaoras se iniciaron o participaron en las Galas Juveniles, un 64,7%. Amelia, Cristina Hoyos, La Campano, Lupe Osuna, Merche Esmeralda, Milagros Mengíbar, Teresa Luna, Loli Flores, Ana María Bueno, Carmen Ledesma y Manuela Carrasco. El grado de esta participación fue diverso: Algunas lo hicieron puntual o esporádicamente: Teresa Luna (con tres o cuatro años, apenas lo recuerda), Loli Flores (fue sólo una vez, tocando los palillos), La Campano, Carmen Ledesma y Manuela Carrasco. Aquellas que participaron más continuadamente, las de mayor edad o las que permanecieron un período de tiempo más extenso en la academia de Adelita Domingo: Amelia, Cristina Hoyos, Lupe Osuna, Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda y Ana M^a Bueno. Todas destacan la importancia de su paso por las “Galas Juveniles” en su formación.

Amelia, y Manuela acudieron de la mano de sus madres. Amelia, para recitar en las obras dominicales; Manuela (recordemos que es 16 años menor), para bailar en el fin de fiesta. El papel que jugó esta experiencia en el caso de Amelia es mucho más importante debido a lo dilatado en el tiempo. Tuvo ocasión de aprender de múltiples maneras: con los papeles que le fueron adjudicados en las distintas funciones, tipo dramático en un principio, más relacionados con la danza, después, y mediante la observación de artistas ya profesionales cuando se quedaba a ver las funciones de los mayores así como de los propios compañeros y compañeras. En el caso de Manuela, su paso por las “Galas” fue más puntual, jugando un papel menos destacado en su formación. Sin embargo, esta experiencia le proporcionó el suficiente valor como para que su madre se pusiera en contacto con el representante, siendo ella aún muy niña (nueve años), y le comentara que su hija “*es bailaora y quiere trabajar*”²⁰⁹.

La televisión, que inicia su emisión en España en 1957 y los cambios sociológicos experimentados por nuestro país fueron dejando sin público las “Galas”, que desaparecen en 1964 (doc. 009 Hemeroteca, sec. Anexos). No fue la democracia, como apunta Gamboa, sino los cambios sociológicos acaecidos, ya que las Galas desaparecieron años antes de la llegada del nuevo régimen. Salvando las distancias, los éxitos muy recientes de concursos televisivos basados en la selección y formación de artistas demuestra que el fenómeno no es privativo de sistemas dictatoriales y contextos de escasez.

5.2.1. d) *Learning by doing*. Aprendizaje en los espacios de trabajo.

A continuación nos adentramos en el último tipo de aprendizaje informal: el aprendizaje en los espacios de trabajo, el que se produce cuando las bailaoras acceden al trabajo en salas de fiesta y tablaos, fundamentalmente, en el que el contacto continuado con compañeros/as veteranos les permite complementar su formación. Nótese no obstante que, cronológicamente, entre los primeros pasos en el aprendizaje informal descritos hasta ahora y éstos, va a mediar en todos los casos el paso por las academias y un cierto margen cronológico que variará en función de cada caso.

²⁰⁹ De nuevo observamos en el discurso la insistencia generalizada entre muchas artistas de etnia gitana de su don, en este caso, como voluntad individual. El innatismo, la racialización y la ‘cultura de la sangre’, en las que se sustenta este discurso es una muestra del intento de patrimonialización gitana del flamenco.

Este tipo de aprendizaje se asemeja al ya descrito en el apartado anterior en cuanto a la importancia de la práctica. Los espacios de trabajo, sin embargo implican unos condicionantes que fundamentan que hagamos un epígrafe separado para abordarlo: se va a producir cuando las bailaoras aún jóvenes acceden al trabajo de manera profesional (en una sala estable, normalmente), con la edad propia o cercana a la edad legal para trabajar (con excepciones), pero también continua teniendo gran importancia a lo largo de toda la trayectoria, formando parte destacada de lo que llamamos la “formación continua”, por múltiples motivos: los cambios en el repertorio (del repertorio de clásico español que como vimos, era muy importante en las primeras salas en las que actúan a un repertorio más flamenco); la participación en diferentes formatos de espectáculos (compañías de teatro y festivales); la concurrencia a los Concursos Nacionales de Córdoba (que establecen la categoría de baile a partir de 1965); las posibilidades infinitas que ofrece, ya que en este tipo de aprendizaje, todo compañero/a de trabajo es fuente de formación, susceptible de convertirse en “maestro/a” debido a la convivencia sobre los escenarios de figuras consolidadas con los “recién llegados” o menos aventajados.

Insistimos en la dificultad de delimitar tipos y momentos en los aprendizajes: a veces, en los propios contextos de los tablaos, un compañero de mayor experiencia y sabiduría “ayuda-enseña” a otro para preparar un número, o para montar un baile para concurrir al concurso de Córdoba. Se produce así un aprendizaje de tipo “no formal” pero en un contexto laboral “informal”.

Nos acercamos a los relatos de nuestras informantes para desentrañar el valor de este tipo de formación “en la práctica” y sus características:

El primer caso que vamos a presentar es el de Carmen Montiel, quien, recordemos, no tuvo experiencia en Galas Juveniles, aunque sí tuvo un período formativo (breve antes de pasar a los escenarios) en varias academias de la ciudad, como veremos en el siguiente apartado.

“Bueno, nosotros antes como que aprendíamos un poquito salvaje... No teníamos ni dinero para pagar las academias, ni había tantos profesores ni nuestras madres tenían dinero para eso. Entonces, Pulpón, nos cogía y nos ponía un poquito como de teloneras. Las teloneras luego salíamos y veíamos a las figuras grandes y nos fijábamos y decíamos, pues eso puedo yo hacerlo. Y luego lo cogíamos y tú sola (sic) te ibas inventando tu pasito, tus cositas y ya pues de bailar a lo mejor sólo sevillanas y fandanguitos, que abríamos el espectáculo, pues ya a lo mejor hacíamos unas alegrías o una soleá y ya a partir de ahí...

Por eso antes yo creo que había más espontaneidad, y más cada uno era... un baile muy particular, porque el baile te lo montabas tú misma. Entonces no tenía nada que ver con el de tu otra compañera, porque tu compañera también se había buscao la vida como había podido. Ese era un

poquito el método, el de ver y robar, como digo yo, robar y luego adaptarlo a tu manera que no se viera que eso que tú habías copiado, fuera del otro, adaptándolo a tu personalidad. Ya después pues sí, ya bajamos del nido. Date cuenta que yo empecé en Guajiro²¹⁰ con doce años (que cuando venía la policía nos teníamos que esconder en el cuarto de baño las más chicas hasta que la policía se iba y ya podíamos salir...)” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

En estos primeros momentos en los espacios de trabajo, nuestra informante refleja el tipo de aprendizaje basado en la observación, la mimesis y el método del ensayo-error. Se suple la falta de formación “de academia” con el autodidactismo basado en la imitación. El paso que hay que dar para, a partir de saber bailar fandangos, bailar unas alegrías, es importante. Supone un aprendizaje de la música, la estructura del baile, el carácter o “aire” del mismo, de las transiciones entre sus partes, junto con la incorporación de pasos y mudanzas específicos. La motivación por aprender y el saber que de ello dependerían sus “oportunidades de trabajo” son factores imprescindibles para llevarlo a cabo.

Otro elemento destacable de su relato es la relación que se establece entre este tipo de aprendizaje y el hecho de que cada intérprete desarrollara unas formas y un estilo diferenciado del de sus compañeras. Hay en este discurso una cierta “queja”, muy frecuente entre las bailaoras del grupo en cuanto a que las bailaoras actuales “*son todas iguales, no se diferencian unas de otras en su baile, porque bailan igual*”²¹¹. Nuestra informante lo atribuye al aprendizaje autónomo y “sobre las tablas” que estamos caracterizando, a la imposibilidad de ir copiando idénticamente lo que observaban, a la necesidad de adaptar lo que hacían otros a sus formas y maneras. La falta de academicismo obliga a una mayor creatividad en el proceso de aprendizaje, más ligado al conocimiento de la música y su expresión de sentimientos que a la técnica dancística propiamente dicha. Este tipo de aprendizaje se ha denominado “learning by doing”, basado en el constructivismo y la teoría de la zona de desarrollo próximo formulada por Vigotsky en 1931 (Aguayo, 1992) en la que el aprendiz construye su propio aprendizaje a partir de los preconceptos introduciendo nuevos elementos y avanzando así desde lo ya conocido, la habilidad se mide más por la rapidez del aprendizaje y la creatividad que por la repetición de lo aprendido.

²¹⁰ Cortijo el Guajiro, sala de Fiestas-tablao situado en la Calle Salado, Sevilla. Se inauguró en 1952 y se clausuró en 1964-65.

²¹¹ Es muy frecuente este discurso. La frase es de nuestra informante nº 004-A, la bailaora Teresa Luna, pero pueden atribuírselas muchas otras. Nuestra informante nº 008-A, la bailaora Carmen Ledesma atribuye parte del éxito profesional del que disfruta en su madurez (en la actualidad) al hecho de que hoy haya muy pocas bailaoras “que bailen antiguo”.

El segundo caso que presentamos es el de la bailaora Ana María Bueno, con una mayor formación académica, –recordemos que es titulada por el Conservatorio de Madrid y profesora de danza en centros oficiales andaluces como el Centro Andaluz de Danza, entre otros–. Sin embargo atribuye enorme importancia a este tipo de aprendizaje informal:

“Es que para mí ha sido esencial el ver. Te digo, la gente piensa que el estar metido en una academia las veinticuatro horas salen más completos, más informados de todo. Pues yo creo que no. Yo creo que hay que ver mucho más, y escuchar mucho más. Porque a mí me ha servido mucho el tiempo de Los Gallos, donde ya cambiaba un poco la historia, porque ahí ya solamente era flamenco, pero lo que yo he visto pasar por esos Gallos, yo creo que no hay dinero en el mundo para pagarlo. Porque además de ver los que actuaban, luego se hacían esas fiestecitas, que se cerraba el tablao y se quedaba el aficionado o como quieras llamarlo que decía, ‘he venido con un Antonio Mairena, o he venido con un Camarón, o he venido con Fosforito, o con Matilde o con lo que sea y aquí ahora vamos a cerrar el tablao y vamos a cantar y bailar.’ Y eso yo arriba, en Los Gallos, porque era chica y no me permitían, estaba todavía por ahí la censura cortando cabezas a los menores. Y yo me he llevado horas y horas sentada allí escuchando y viendo” (Ana María Bueno, bailaora, entrevista, 2008).

Estas palabras demuestran la importancia que adquiere ‘lo visual’ en el aprendizaje del baile. Se aprende imitando y mediante la experiencia práctica. Viendo se educa el gusto, y se establecen criterios que se pueden aplicar a otros pero también a uno mismo. Ana María hace referencia a la primera fase del aprendizaje informal, el que se basa únicamente en mirar y escuchar atentamente, ‘fijándote’, prestando una especial atención para asimilar todo lo visto y oído. La siguiente fase será la que describe arriba La Montiel, la de incorporar lo observado a la práctica propia del baile. La forma de expresión y visión “más elaborada” de esta informante es un rasgo destacable de su entrevista de vida.

También Ana María Bueno narra el papel de esos primeros años de profesionalización en la Parrilla del Hotel Cristina –donde cantaba y bailaba–, para su formación:

“Allí se hacía la canción española, flamenco, regional, yo bailaba de todo. (...) había una orquesta detrás, que eso es muy importante. A mí me sirvió porque me enseñaba muchísimo. A la hora de bailar no es lo mismo un CD que sabes que no te va a fallar y si te falla es que se ha roto, que una orquesta que están unos señores tocando y tú tienes que ir acorde con lo que están tocando. Porque a un director de orquesta no te creas tú que dice, ‘yo me adapto a usted’. No, usted está viendo así la batuta, pues cuando yo empiezo a tocar, empiezo a tocar y usted me tiene que seguir. Y eso me ayudó mucho, para las equivocaciones, para los cambios de entonación en los cantes, para bailar, las esperas, todo. Todo eso es muy importante. Desgraciadamente ha desaparecido todo eso” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

En este fragmento Ana María está comparando el tipo de aprendizaje y práctica dancística que tuvieron las bailaoras de su generación con el que es habitual en la actualidad, en el que la música “enlatada” es la norma tanto en las academias y los ensayos de los espectáculos como, muy frecuentemente, por desgracia, en el teatro. Consideramos que la bailaora señala un aspecto de primer orden que va a marcar la diferencia entre generaciones. Esta necesidad de compenetración de las intérpretes con otros artistas (músicos en este caso) es un rasgo definitorio tanto del tipo de baile que van a desarrollar como del modo en que se aprende y se transmite sobre el escenario. Nuestras bailaoras van a desarrollar un baile que, en base a unas estructuras, se termina de configurar en la escena, en ese diálogo que establecen con la música (en vivo) y sus intérpretes.

Consideramos que la bibliografía e incluso las investigaciones más recientes sobre el aprendizaje del baile, no prestan atención suficiente a este factor y sus consecuencias sobre el sentido, estilo y formas artísticas que resultan de ello. Avanzamos aquí que incluso en las academias, nuestras bailaoras aprendieron en gran medida con acompañamiento de piano o guitarra en vivo. Como ha señalado Eve Brenel (2006) refiriéndose a los cantaores, consideramos el espectáculo de baile flamenco como resultado de la “*acción colectiva*” de los artistas –de todos los profesionales que intervienen en el escenario–, junto con el público o aficionados, a los que se transmite la “*obra*”. Forman lo que Becker (1999) denomina “*un mundo del arte*”, esto es “*una red de actividades que incluye a todos aquellos que contribuyen a la elaboración de la obra de arte hasta su estado final y, para lo cual, comparten modos de pensar convencionales*” (Becker, 1999: 435). En nuestra opinión, basada en la multitud de relatos recabados durante el trabajo de campo, este mundo incluye también a los programadores, propietarios de las salas o agentes cuyas decisiones inciden en mayor o menor medida en los resultados finales de las muestras artísticas²¹². Esta importancia de la música en directo y de la conjunción con la música (que posteriormente serán los cantaores y guitarristas) se puede comparar con la posición hegemónica del cante establecida por el neo-jondismo. Pero el valor de la música en vivo va más allá de esta consideración, al referirse nuestra informante a los momentos en que la orquesta jugaba un papel destacado en los espectáculos de cante y baile en los que se iniciaron y que combinaban clásico español y flamenco. Antes de que esta nueva *ideología* artística se impusiera, la música ya marcaba la pauta del espectáculo (cuestión de sentido común, que el individuo o la pareja se adapten al grupo, la orquesta y no al revés).

²¹² Nos referiremos a ello en el capítulo séptimo al tratar la profesión.

El tercer caso es el de Manuela Carrasco, quien insiste en la importancia del aprendizaje en la práctica a que nos referimos: en el primer fragmento se refleja el segundo tipo, el que se adquiere practicando, innovando, creando el propio progreso en el baile; en el segundo vuelve a destacar la importancia de observar a “los buenos artistas”.

“Yo no he ido a academias...Yo empecé a bailar por bulerías, decía tocarme por alegrías, y los pasos de la bulería los metía por alegrías y los de la bulería los metía por la soleá. Lo que pasa es que tuve la gran suerte de ver a unos artistas grandísimos y, yo no he sido torpe, y entonces pues fui aprendiendo en un tablao, que es donde toda bailaora debe... En realidad todos los artistas deben pasar por el tablao... ¡Y todos los grandes han pasado! Porque en realidad es donde te haces, esa es tu escuela” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

“Después entré en La Cochera²¹³ y allí estaba Matilde Coral, Rafael el Negro, Farruco, ... Había mucha gente y allí me llevé bailando como dos o tres años, o cosa así. Yo entré en mi cuadro, bueno...allí había muy buenos artistas, yo no que quitaba, no me cambiaba el vestido, no porque no tuviera, –he sido siempre muy presumida, hacía que mi madre, así no tuviera dinero, que se empeñara para que nos hiciera ropa de baile– había tan buenos artistas que yo terminaba de mi cuadro y con el mismo vestido, sudorosa y tó, me quedaba a ver los buenos artistas que había de atracción²¹⁴. Y me decía mi madre: ‘¡Te vas a enfriar, cámbiate!’ Y yo le decía: ‘A mí me da igual salir con el mismo traje.’ Y de hecho salía con el mismo traje al segundo cuadro...” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

Volvemos a observar en Manuela, la minimización que hace del papel de la formación de academia, en ese sentido de innatismo que atribuye a su “arte” ya comentado. El hecho de apreciar el arte de los que hacían la atracción, demuestra un alto grado de madurez anticipada. La afirmación “yo no he ido a academias” debe ser interpretada en el sentido de “no he aprendido tanto en academias como con este otro tipo de espacios” o No he ido a academias en el sentido que tiene en la actualidad, en que esta actividad implica años de aprendizaje en estudios con diversos maestros. Este tipo de discurso no es privativo de esta artista. Buena parte de las intérpretes de esta época que aún siguen en activo insisten en señalar las diferencias entre su periodo formativo y el de las artistas actuales.

²¹³ La Cochera, tablao flamenco sevillano situado en C/ Menéndez Pelayo. Tuvo su mayor auge en la década de los setenta cuando actuaron el Trío Los Bolecos (Matilde Coral, Rafael el Negro, Farruco), Carmen Albéniz, y Manuela Carrasco. Manuela se incorporó al elenco en 1969 y permaneció en él dos años.

²¹⁴ En los tablaos, el espectáculo constaba por regla general de dos partes diferenciadas: el cuadro, en el que estaba nuestra informante, con todas las bailaoras sentadas (los hombres se situaban detrás de pie) que hacían un baile cada una y los jaleos (piezas cortas de tono festero o de parodia que se interpretaba cantando y tocando las palmas, entre baile y baile de las componentes del cuadro). Las intérpretes “más fuertes”, esto es de mayor nivel o categoría, no estaban en el cuadro y actuaban después, de solistas, con acompañamiento de cante y guitarra.

El proceso de formación no concluye cuando estas mujeres acceden a la profesión, sino que continúa durante años. En palabras de Ana España:

“También aprendimos mucho porque nosotros ya te digo que se estudiaba muy poco. Pero claro, lo que más te va enseñando es el tablao y la trayectoria tuya artística. Durante ese tiempo tú vas viendo baile y te vas fijando en una cosa y te vas fijando en otra y como esa mueve el traje, entonces de alguien siempre coges algo bueno. También tienes cosas buenas, tienes cosas malas, que alguien también coge cosas tuyas, porque incluso a Cristina Hoyos le he enseñao yo un paso por bulerías. Y ese paso me lo enseñó a mí el Bobote y el Eléctrico²¹⁵. Toda esa gente que bailaba me enseñaban un paso en ‘los Caireles’. Era un tablao que había en Sevilla que ese no te lo he comentao porque no me he acordado de los Caireles, que estaba en la Enramadilla. Allí actuábamos un cuadro flamenco todas las noches y atracciones²¹⁶ algunas veces. Y una vez trajeron a Camarón de la Isla y trabajó, participó, vamos, no con nosotros en el cuadro, cantó él en solitario. Yo he estado en muchos tablaos flamencos” (España, bailaora, entrevista, 2008).

En este fragmento se observa la referencia a ciertos inconvenientes de este proceso de aprendizaje informal, el hecho de que “otros” copien pasos que se consideran propios. Esto se relaciona con las dificultades ya señaladas de estas personas para costearse las clases de baile. Si uno “invertía” en formación “de academia” o creaba con su esfuerzo algún paso, alguna coreografía y avanzaba así en su baile, el hecho de que otros lo copiaran es percibido como un *robo*. Esto lo observaremos también en el siguiente apartado al tratar el asunto del aprendizaje con maestros. No obstante, este asunto conflictivo, termina aceptándose (en el discurso de nuestra informante al menos) al establecerse cierta reciprocidad en el intercambio de “préstamos” del baile entre compañeros.

En cuanto al aprendizaje informal sobre los escenarios, algunos relatos sugieren que pudo ser origen de conflictos, pues generaba ciertos recelos entre los artistas. Ya nos hemos referido al sacrificio que suponía pagar las clases. Empleando la terminología *emic*, a nadie gusta que le *roben*. Las relaciones de aprendizaje eran menos cordiales de lo que sugieren la

²¹⁵ Bobote: José Jiménez Santiago, Sevilla, 1962. Eléctrico: Rafael García Serrano, Sevilla, 1960-2013. Sobrino de Rafael el Negro. Ambos han sido profesionalmente bailaoras y posteriormente palmeros percusionistas flamencos. Criados en Triana, de niños formaban el grupo Los Gitanillos, con los hermanos Amador, Raimundo y Rafaelillo. Han actuado en tablaos, y más recientemente en los elencos de compañías de baile de renombre. Fuente: Gamboa, J. M., & Calvo, P. (2001). *Guía libre del flamenco*. Sociedad General De Autores Y. <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1675314/compas/las/tres/mil.html>

²¹⁶ En los tablaos, el espectáculo constaba por regla general de dos partes diferenciadas: el cuadro, en el que estaba nuestra informante, con todas las bailaoras sentadas (los hombres se situaban detrás de pie) que hacía los jaleos (piezas cortas de tono festero o de parodia que se interpretaba cantando y tocando las palmas, entre baile y baile de las componentes del cuadro) y bailes de cada una de las bailaoras. Las intérpretes “más fuertes”, esto es de mayor nivel o categoría, no estaban en el cuadro y actuaban después del cuadro, de solistas, con cante y guitarra.

mayoría de los discursos y surgen ciertas suspicacias como en el siguiente caso. Lo protagoniza Trini España, bailaora de referencia de todas las informantes:

“Yo estaba en Los Gallos y hacía dos cuadros y después una atracción. Tú sabes que antes en los Gallos había una escalerita donde tenías que pasar por el tablao. Yo jamás vi a Trini España bailar ¡te lo juro por mis hijas! Jamás la había visto bailar. Después de lo que te voy a contar ya la vi, pero antes no la había visto jamás. Entonces, ella llegó, porque ella entraba en Los Gallos, y llegó un día antes y me vio bailar por soleá. Y cuando ya terminé de bailar y ya me iba, me dice: ¡Oye, ven, ven, ven, ven! Le digo: Dime. Y dice: ¿A ti quién te ha puesto todos esos pasos – ¿lo estás cogiendo o no?- y esa manera de bailar por soleá? ¿A mí? ¡Nadie, eso es mío! Pero, además le contesté así... con orgullo y con... Digo ¡a mí nadie, eso es mío! No porque tienes muchos pasos míos. Y le digo: Perdona, pero yo a usted nunca la he visto bailar ni sé quién es. ¡Es que yo no sabía quien era Trini España!

Se quedó blanca, pero es verdad que fue la realidad. Entonces cuando yo la vi –dije a ver me voy a asomar a ver el roneo que trae esta-, cuando yo hice así y la vi, digo ‘pero si es que es increíble como puede esta mujer bailar por soleá y que seamos un calco de pies sin yo haberla visto nunca’ (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

En este testimonio la artista reivindica el carácter personal de la creatividad, que no se basa sólo en la imitación y que tiene un valor comercial. En otro orden de cosas, Manuela se adscribe con este testimonio a una línea estilística del baile denominado en los manuales al uso como *de fuerza, de carácter, racial*, e indirectamente se sitúa como heredera de Trini España, artista ya consagrada cuando ella comenzaba su carrera.

5.2.2. Aprendizaje informal “entre pares” y cuestiones de género.

Algunas informantes como Eugenia señalan el aprendizaje “entre pares” ya en la etapa profesional como el más importante. Constituye un caso particular²¹⁷ al haberse terminado de formar como bailaora al lado del que sería primero su pareja artística y posteriormente su marido. El bailar José Galván, había participado en “Galas Juveniles” y conocía el escenario y las coreografías de los bailes. Había formado pareja con su hermana Loli Galván, la Chata, pero ella fue reclutada por Caracolillo para el cuerpo de baile de la compañía de Juanita Reina. Él fue excluido por motivos físicos, ya que José no era muy alto y el cuerpo de baile requería cierta homogeneidad: en el cuerpo masculino se valoraban las características relacionadas con la virilidad,

²¹⁷ En otras parejas puede observarse asimismo la importancia de este tipo de aprendizaje. El caso de Eugenia tiene la particularidad de que forma pareja con el que llegaría a ser su marido, José, quien contaba con una experiencia importante en espacios de aprendizaje como “Galas Juveniles” mientras que ella tenía menor formación y experiencias previas a la constitución de la pareja.

esto es, altura, belleza física, armonía... El cuerpo del bailarín y bailaor se ajusta a unos modelos, como el torero. Esto no impidió a José continuar con su carrera: recurrió a Eugenia, a quien conocía del barrio y fue a buscarla para formar pareja. Eugenia afirma que todo lo que sabe de baile se lo debe a José.

La ideología de género de la época se refleja en el siguiente relato de nuestra informante. Esta ideología establece las actividades, comportamientos y tareas asignadas culturalmente a los sexos: los roles de género (Mascia-Lees y Johnson, 2000: 12). Así, la labor de dirección y guía se atribuye al varón. La relación de género correspondiente es de *dominación* (Bourdieu, 2000:37), esto es, se acepta como válida y legítima la versión masculina de lo que *debe ser*. Se naturaliza el concepto de autoridad, propio del varón, quien *sabe de todo* (estratificación de género: Mascia-Lees y Johnson, 1995:12), incluso las tareas más vinculadas con la femineidad en esta ideología, como el cuidado y arreglo corporal y de la indumentaria, o las formas generizadas del ‘baile de mujer’ (Cruces, 2003, 2: 175-180) y el uso de accesorios como la bata de cola. ‘De todo, él sabía más.’ La interpretación *emic* es que esta distribución de tareas se debía a su mayor experiencia artística. El enfoque desde el género ilumina una versión más crítica: es la ideología de género la que termina de atribuirle a José un ‘poder’ privativo del varón. Y, –siendo uno de sus ‘iguales’–, asume el papel de ‘maestro’, el varón será ‘guía’ y ‘director’ por naturaleza.

“Bueno pues las clases fueron con el familiar de mi madre pero al conocer ya a José, cuando fue a mi casa, pues ya fue totalmente de él. Ya él me dijo ‘no, Eugenia. Eso de hombre no puede ser. Porque para bailar conmigo tiene que ser de esta manera.’ Él me fue cambiando ya todo lo que es la técnica, de la mujer, el braceo porque yo no usaba el braceo y él ya me fue... Él montaba los bailes, él alquilaba en la Gran Plaza una academia que había que se llamaba de Pinto. Y ya él es el que me montaba los bailes. Porque relativamente no me cogió más nadie sino que él al dejar su hermana que se fue con Juanita Reina, la pareja se hizo y hasta hoy día. Él es el que se ha propuesto vestimenta, él mismo me peinaba, porque yo no sabía peinar, me arreglaba, el pobre me hacía trajes, que él no sabía coser y aprendió por mí para hacerme los trajes y la verdad que ya en el baile todo se lo debo a él. Porque ya no me enseñó nadie. Así fue” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

José le enseña la técnica de baile ‘de mujer’ y le corrige las ‘formas masculinas’ que ella había adquirido en las clases del bailaor Pepe Ríos. Esto demuestra que las formas ‘femeninas’ no son ‘naturales’, sino que pueden ser y de hecho son transmitidas por maestros varones. Así lo relata José en su entrevista:

“En el baile, ella lo que tenía era fuerza y los pies muy limpios, pero no le veía arte en los brazos porque ella había aprendido con un hombre, pero un hombre, que bueno, que enseñaba, pero no sabía enseñar a mujeres. Porque las posturas de hombre no tienen nada que ver con las de mujer. Pero yo le saqué a ella lo que ella tenía dentro, porque en Granada se dio mucho que hablar (...) Pues yo le saqué a ella mucho partido a sus brazos. Porque le monté una zambra que le cantaba el cantaor que cantaba muy bien (cantaba al estilo Caracol)... Como yo veía las películas, me hice una imagen de Lola Flores con Caracol (o como Dolores Vargas con el Príncipe Gitano) pero como el cantaor se parecía mucho a Caracol, pues yo le monté a ella la Salvaora con los brazos, y dio mucho que hablar los brazos de ella. Tanto, que vinieron unos productores para hacer un corto en el que salieran proyectados sus brazos moviéndose...” (José, bailaor, entrevista, 2008).

Pero en este período de nuestra historia *“El arquetipo ideal de mujer estaba definido a partir de la radical separación de papeles y ámbitos de actuación decretada el 4 de Septiembre de 1938, ratificada por la del 17 de Julio de 1945 por ‘razones de orden moral’. ‘El Estado, por razones de orden moral y eficacia pedagógica, prescribe la separación de sexos y la formación peculiar de niños y niñas en la Educación primaria.”* (Folguera, 1997: 535). A partir de esta segregación se educaba a las niñas para la vida del hogar, inculcándoles la obediencia y la modestia. Sexismo que también se dio entre los tratadistas de baile flamenco y que perduró en el tiempo. En *“El arte del baile flamenco”*, publicado en 1976 aún se puede leer lo que sigue:

“Por principio, es recomendable, siempre que sea factible, inclinar las primeras enseñanzas a que las chicas aprendan con maestras, y los chicos con maestros, con el fin de evitar influencias contagiosas de carácter confusionario y equívoco, porque es tan desagradable ver a una mujer bailando en pantalones, que por su natural función fisiológica tiene una complexión anatómica de caderas anchas, y por tanto les sientan fatal, a pesar de los dictados volubles de la moda actual, salvo rarísimas excepciones que no justifican la regla; como feo es ver a los hombres adoptando maneras refinadas ambiguas y delicuescentes de gusto dudoso. Por estas razones y otros matices diferenciales respetables a que deben sujetarse los ejercicios según el sexo, es aconsejable estudiar, por lo menos durante el período del aprendizaje, con los maestros pertinentes que acentúen su carácter propio” (Puig Claramunt, 1976:167-169).

La extrapolación de los estereotipos de género a las formas estilísticas y estéticas se ha traducido en la dualidad del *baile de hombre o bailar en hombre y de mujer* que Cruces (2003: 171-182) bajo el epígrafe *“naturalización del baile”*, esquematiza en una serie de cuadros comparativos sobre aspectos generales, la figura, los pies, brazos y manos e indumentaria. En este sentido, el hecho de que Eugenia sea una bailaora de etnia gitana puede explicar el carácter “masculino” atribuido por su pareja a sus formas, ya que *“Una tradición de baile femenino*

vinculada a artistas gitanas, bajo el signo de lo que se expresa como 'raza', 'temperamento' y sustantivaciones de este signo, reformula las tradicionales representaciones generizadas del baile flamenco clásico, en dos sentidos:

- a) *La mayor cercanía a la naturaleza de los gitanos, que se expresarían de forma anárquica, con un inefable magnetismo y una técnica espasmódica privativos;*
- b) *La ruptura de algunas barreras de los géneros en sus manifestaciones plásticas, de las que participa ese primitivismo que todavía hoy está en la base del mito de la pureza (Cruces, 2003, 2:183). Cruces se refiere a la masculinización de las bailaoras gitanas, haciendo hincapié en que se produce únicamente por parte de ellas, mientras que en el baile flamenco de hombre no existen concesiones para lo que ellos mismos denominan afeminamiento. (Cruces, 2003,2: 186)*

La misma autora ha apuntado que estas formas *gitanas* han incidido en el protagonismo étnico en el baile, independientemente de su participación cuantitativa (Cruces, 2003,2: 183). Ahora bien, este protagonismo étnico al que se refiere la autora, adquirirá un mayor auge cuando el baile se muestre de nuevo en tablaos, teatros, festivales de verano, esto es, en el período neo-jondista pleno. En los espacios en que se inician las carreras de Eugenia y José, la importante presencia de los bailes “a orquesta” exige de los intérpretes el dominio de formas estilizadas, más academicistas que las que posteriormente predominarán con el triunfo del neo-jondismo.

En el caso que nos ocupa, Eugenia se une a una pareja no gitana, y éste *refina* su estilo, amoldándolo a los cánones estereotipados, a las formas canónicas del baile *de mujer*, que él había aprendido en “Galas Juveniles” y con las compañías en que había actuado primero cantando y luego bailando, a través de las películas... Haciéndolo, personifican el esquema de dominación cultural masculina sobre la naturaleza femenina...

“The logic of this parallel has been explicated by Corbin and Corbin (1987). They argue that, amongst Andalusians, men are charged with the responsibility of guarding Culture and the orderliness of public life by fending off the chaos that is threatened by the forces of Nature. (...) Woman too, is a metonym for Nature, she with her alluring ways and her seductive powers” (Washabaugh, 1998: 40).

Eugenia atribuye todo lo que sabe al que se convirtió primero en su pareja de baile y luego en su marido, incluyendo maquillaje, arreglos del cabello, elaboración del vestuario y coreografía.

Ejemplo que demuestra las ventajas sociales de todo tipo que tenía la formación de parejas de baile, de la que trataremos más adelante. Sin embargo, en función de la evolución posterior de las trayectorias profesionales de cada uno de los miembros de la pareja, no debemos interpretar esta versatilidad e iniciativa dominante del varón como distribución (sexual-genérica) de tareas en la pareja alejada de los estereotipos sexistas vigentes en la época, sino como reflejo de los roles de ‘maestro- aprendiz’ que asumen en un primer momento y a los que nos hemos referido:

“Aparte que cuando ya hemos ido creciendo... Incluso hasta la bata de cola, porque yo no sabía manejar bata de cola. Yo he bailado con él cuando bailaba en el Cristina, ¡hasta jota!, que yo en mi vida había bailao esas cosas. Ahora ya se baila con disco, pero antes en el Hotel Cristina había orquesta. Y bailábamos ‘La Boda de Luis Alonso’, ‘El Antequerano’... Y todo lo montaba él. Y yo pues, se lo debo a él, relativamente, porque mis principios eran cortitos” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

5.3. Contextos de aprendizaje no formal: las academias

Ya hemos visto en el apartado de la vocación y en la introducción al aprendizaje la importancia que las academias de baile han tenido tradicionalmente en Sevilla. “Academias y maestros los hubo desde los albores del flamenco (Cruces, 2002 b:111). En el caso de las bailaoras que componen nuestra unidad de observación todas excepto una de etnia gitana destacan la importancia de sus maestros y de su paso por estos centros de aprendizaje, junto al aprendizaje de tipo informal como hemos observado.

Los centros de formación de artistas en la Sevilla de los años cuarenta, cincuenta y sesenta eran las academias de baile y canto. Establecimientos en los que el maestro o maestra ofrecía a sus pupilas los saberes adquiridos en su trayectoria artística. La formación variaba mucho en cuanto a duración y contenidos. Algunos maestros eran especialistas en bailes regionales y baile español en general, y éstos a veces coinciden con los maestros que son a su vez profesores de piano y canto. Otros eran decididamente flamencos, si bien predominan los maestros y maestras que abordan las dos escuelas, la clásica y la flamenca. Ello es debido a que como señala Jiménez *“hacia la segunda mitad del siglo XX gran parte de los profesionales del baile flamenco lo eran también de la danza española o siquiera conocían algunos bailes españoles”* (Jiménez, 2015: 98). Ya nos hemos referido a la importancia otorgada por el franquismo a los bailes regionales, que vino a incidir en la

tendencia iniciada en los años veinte por lo que Navarro ha denominado el baile teatral cuando “comienza a surgir la figura de la bailarina-bailaora y del bailarín-bailaor, artistas que dominan ambas escuelas” (Navarro, 2008a: 350). De este modo, el aprendizaje “académico” del baile flamenco se vinculaba fuertemente con el de los bailes españoles, la música y el canto, como veremos.

Algunas de estas academias enseñaban técnica escénica y canción. Había clases individuales o por parejas y colectivas. Las clases de “barra” (clásico), escuela bolera y palillos podían ser colectivas o individuales. Las clases de bailes regionales y de flamenco eran individuales o por parejas. La heterogeneidad de la formación de nuestras informantes no radicaba exclusivamente en las características de los/as maestros/as a los que acuden (ya que no había un Programa oficial) sino sobre todo en las diferentes situaciones familiares que condicionaban las posibilidades reales de preparación de las bailaoras: las clases había que costearlas y no todas podían hacerlo durante períodos prolongados; la necesidad de actuar para percibir un salario escatimó tiempo y recursos a la formación inicial como hemos observado en la introducción de este capítulo. Sin embargo, el contacto con los/as maestros/as fue crucial para el surgimiento de la vocación en la mayoría de los casos observados (en el 88%). Estos maestros jugaron un importante papel en la transmisión de la “emoción por el arte” y contribuyeron a descubrir las capacidades y talentos latentes en sus alumnas, quienes suelen crear importantes lazos “afectivos” con algunos de ellos. Y al igual que los contextos informales de aprendizaje las academias fueron lugares de reclutamiento para la profesionalización. A ellas acudían los agentes en busca de bailaoras para los espectáculos.

La periodista Marta Carrasco ha subrayado que en Sevilla,

“tras la Guerra Civil desaparecieron muchas academias y maestros que impartían clases de danza, quedando ya los clásicos conocidos como los maestros Realito, Manuel y Antonio Otero (sobrinos del legendario José Otero), Enrique El Cojo, Adelita Domingo y por supuesto, los Pericet” (Carrasco, 1992: 25)

Algunos de ellos continúan enseñando durante los años finales de la década de los cincuenta y la década de los sesenta, cuando se formaron estas bailaoras. Y la nómina se amplía dado que el número de academias y maestros citados por las informantes supera la decena. A pesar de ello, las bailaoras más preocupadas por su formación sintieron la necesidad de acudir a Madrid y Córdoba para completar sus aprendizajes ante la escasez de la oferta en Sevilla.

Nos aproximaremos a la realidad de la enseñanza del baile en Sevilla en estos años a partir de los discursos de las bailaoras. De ellos se deduce la influencia de las variables étnica y socioeconómica en el tipo de itinerario formativo desarrollado.

De los concursos radiofónicos algunas de las bailaoras pasan a la academia de Adelita Domingo: casos de Cristina Hoyos, La Campano o Milagros Mengíbar; otras han acudido a los concursos y las “Galas Juveniles” a raíz de su paso por la academia de Adelita: Lupe Osuna, Merche Esmeralda, Teresa Luna y Ana M^a Bueno; o acudían a las Galas tras haber aprendido algo en otras academias como Carmen Ledesma (fue a una academia de su barrio con una profesora llamada Anita; y Loli Flores, quien había iniciado su aprendizaje también en su barrio en la academia del profesor de piano y canto, Pinto; o incluso sin haber pasado por ninguna academia: Amelia y Manuela Carrasco. El resto de componentes de nuestra unidad de análisis, pasaron directamente de sus primeras clases a los escenarios, Carmen Montiel (con Enrique el Cojo), María Oliveros (con los Pericet), Rocío Loreto (con Eloísa Albéniz y Enrique el Cojo), Eugenia (con Pepe Ríos), Pastora Molina (con Eloísa Albéniz) y Ana España (con Carito y Antonio Caballo). Tras esas primeras experiencias profesionales se verán en la necesidad de retomar la formación en academia de un modo más intencional.

“Aquí en la Ciudad Jardín había un tal Pinto, que la mujer cantaba, Carmelita y él era pianista y además yo iba allí a cantar, yo no iba a bailar, lo que pasa es que daba los tonos de todos los colores, la más mala del mundo era yo y bailaba un poquito hasta que ya me conoció este muchacho y le gusté y empezamos a bailar bien, bueno bien, a bailar. Esa fue la primera, la segunda fue Enrique El Cojo, no, mentira, Eloísa Albéniz, Eloísa Albéniz o Enrique El Cojo, no me acuerdo muy bien, que por cierto está allí arriba en Los Gallos, ¿Lo ves? Bailando una Zambra, que me montó y al final hacía lo que me daba la gana, uno de los dos fue el primero” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

Nos adentramos ahora en las formas de enseñanza y aprendizaje de los maestros a partir de las experiencias de nuestras informantes:

5.3.1. Academia de Adelita domingo:

Ana María Bueno, Milagros Mengíbar, Cristina Hoyos, Teresa Luna, Lupe Osuna, la Campano y Merche Esmeralda fueron sus alumnas (siete de las diecisiete, un 41,1%). En el caso de Cristina Hoyos su paso por la academia de Adelita Domingo fue fundamental, significando su

principal aprendizaje de tipo no formal inicial, incluyendo formación flamenca, además de la formación clásica y de escenario.

“Y en la academia de Adelita Domingo ella tocaba el piano, ahí no había ningún guitarrista, entonces ella me tocaba todo lo clásico español, la música de Falla, de Albéniz, de Turina, pero como veía mi forma un poquito así de baile, ella me tocaba el piano flamenco: es decir, me tocaba por Alegrías, me tocaba por Seguiriyas, me tocaba con el piano: así empecé yo a bailar y a conocer el ritmo flamenco a través del piano. Y yo creo que así en mi época hemos empezado muchas, porque ha habido muchas bailaoras que han empezado también con Adelita” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 5.14. Folleto publicitario de la presentación anual de la Academia de Adelita Domingo.

Fuente: https://www.google.es/search?q=adelita+domingo+en+los+60&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMIpIzZqIeGyAIVCz8UCh2PowLG&biw=1920&bih=888#imgre=B1zAswra02sfXM%3a^a

En cuanto a la forma de enseñar de la maestra, Hoyos destaca a quiénes habían sido maestros de baile de Adelita, para referenciar su estilo y maneras:

“Bueno ella te enseñaba los primeros pasos y a partir de ahí tu tenías un poco que seguir: ella siempre lo dice, yo enseñaba a bailar en lo que yo sabía, más no podía, ¿Sabes? Ella no podía enseñar más que lo que sabía, lo que había aprendido con Pericet, el clásico español lo había aprendido con La Quica²¹⁸ que era una gran maestra que se fue a Madrid. Pero ella, como cuando hacías los espectáculos o te llevaban a Galas juveniles –porque ella tenía la academia en el Teatro San Fernando–, ella te decía: venga, tu sal al escenario y engrandécete, venga, mueve los brazos

²¹⁸ Francisca González Martínez. Sevilla, 1905- Madrid, 1967. Bailaora y bailarina de español. Casada con Frasquillo.

para arriba, ¡que falte escenario! Ella te hacía creerte que eras mucho mejor de lo que tu eras. Y entonces, eso te valía muchísimo, porque te quitaba un poco los complejos. (Decía): Venga, tu ahí. Te decía: venga p'alante, tu ahí, con toda la fuerza, con ganas, venga. Te animaba muchísimo y eso te hacía crecer mucho. Y yo eso lo recuerdo siempre” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Así se refería la maestra a su alumna en una entrevista:

“Cristina Hoyos apareció en la academia en el cincuenta y siete, con su madre. Era la primera que llegaba y la última que se iba. Tenía un don especial para la danza y un pellizco flamenco” (Adelita, maestra de artistas, 2009²¹⁹).

Cristina añade a su experiencia como alumna de la academia, y a su paso por “Galas Juveniles” como primera bailarina, una nueva faceta, la de ayudante de la maestra y “coreógrafa” de las Galas (especie de maestra repetidora).

“Y al poco tiempo de estar en la academia de Adelita, –que ella siempre lo dice–, yo ya empezaba a ayudarla, o sea cuando ella tenía que montar los espectáculos, ya cuando yo tenía catorce, quince años. (Me decía): venga, ayúdame, Cristina... Y yo le ayudaba con las demás niñas, no sé cómo decirte, porque yo en ‘Galas Juveniles’ también empecé a..., vamos a llamarle entre comillas coreógrafa, o sea que yo movía a la gente” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

“Si, ya Don Cipriano –que era el director de Galas Juveniles–, me decía: venga Cristina, que tú tienes que montar este baile, que tú tienes que montar lo otro, venga, que yo te ayudo a montar los musicales que hay en las comedias, –porque en Galas Juveniles se hacía una parte de comedia y otra parte de variedades– y entonces yo he empezado a montar ya desde muy jovencita” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Ana María Bueno comenzó también cantando y fue otra de las alumnas de Adelita Domingo:

“Adelita lo que pasa es que tenía una escuela, (...) que allí se cantaba, se bailaba, se interpretaba, se hacía de todo. Ella te enseñaba todas las cosas. Tenía y tiene una cualidad para manejar a los pequeños, que tenía esa cosa que te sacaba todo lo que tenías. Además sabía darnos a cada uno nuestro sitio. Es decir, a ti te va más la copla y a la otra le va más la canción más ligera o más rumbera o más cómica, etc. “Era un sitio muy especial, porque había, yo incluso ya más mayorcita veía niñas que cantaban muy malamente o que bailaban mal. Yo decía, bueno, ¿Y por qué está cantando? Si es que tiene un oído malísimo o ¿por qué está bailando si...? Eso sí lo hacía ella, pero yo creo que era su forma de experimentar o de hacer ver a los demás las cosas. Pero yo

²¹⁹Fuente:<http://www.diariodecadiz.es/article/entrevistas/381235/%E2%80%9Cme/crie/entre/bastidores/como/fantasma/la/oper%E2%80%9D.html>

creo que no lo hacía con intención ninguna sino porque experimentaran con otras cosas” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

En efecto, así lo relata la maestra:

“Les abría los horizontes a las niñas. Venían queriendo cantar y las ponía a bailar y al revés. Creé mi propio estilo. Las enseñaba a ser artistas, sin tanto rollo de respiración y vocalización como en otras academias. Las ponía en el escenario, a que se las apañaran. Les decía: si te equivocas, sigue; si se te cae la flor, sigue” (Adelita, maestra de artistas, 2009²²⁰)

Las clases de Adelita eran colectivas, pero con actuaciones individuales que eran corregidas por la maestra:

“Todo el mundo en la academia y cada uno cantaba o bailaba cuando le tocara, cogías la vez. Llegaba la madre, porque era una academia más bien de madres que de... Entonces llegaba la madre y decía: ¿quién es la última que ha llegado?, bueno, pues detrás del tuyo va mi hijo” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante descubre el mundo de la danza y decide estudiarla más en serio:

“Es curioso, porque yo cantaba pero yo veía que yo tenía facilidad con las castañuelas, me gustaban mucho los bailes regionales, Adela tocaba mucho las canciones regionales y había que bailar y a mí me gustaba. Entonces le pedí a mi madre que me llevase a un sitio donde... porque yo quería estudiar la danza más en serio. Yo veía ballets entonces y yo veía cosas porque mis padres procuraban llevarme a los espectáculos y yo veía que la gente bailaba en zapatillas, que tenían una forma de bailar y yo quería estudiar eso” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Es importante destacar la falta de especialización inicial en esta formación. Se aprendía a ser artista en sus múltiples facetas, en especial de la canción y la danza, como podemos observar en el siguiente relato de nuestra informante Merche Esmeralda:

“Entonces se baila hasta ruso y yo no tenía ninguna preparación de Ballet, ahora como Adelita Domingo, su abuelo trabajaba, era carpintero del Teatro San Fernando pues Adelita iba siempre a ver todos los espectáculos y cuando veía un número que llevaba uno de los grandes artistas, ella inmediatamente se lo ponía a sus niñas, pero inmediatamente y en el festival que se hacía para el homenaje de ella en enero (Figura 5.13). Ahí hacíamos de todo, bailábamos de todo.

²²⁰Fuente:<http://www.diariodecadiz.es/article/entrevistas/381235/%E2%80%9Cme/crie/entre/bastidores/como/fantasma/la/opera%E2%80%9D.html>

Y yo me acuerdo de haber hecho el reloj de las danzas húngaras, de las danzas rusas” (Merche, bailaora, entrevista 2010).

Tras su paso por esta academia, se dan dos tipos de situaciones entre las informantes, algunas bailaoras pasan directamente a los escenarios: Cristina, Lupe, Campano, Milagros y Merche; y de los escenarios acudirán a otros maestros. Otras, por su menor edad y por sus circunstancias económicas más desahogadas, pasaron de la academia de Adelita a otros maestros para continuar su formación antes de pasar a los escenarios: Teresa Luna y Ana M^a Bueno. Algunas bailaoras no estudiaron en la academia de Adelita y tuvieron a otros profesores como primeros maestros.

5.3.2 Academia del maestro Carito.

No hemos localizado referencias bibliográficas sobre el maestro Carito. En el Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco sólo se dice que fue un prestigioso bailarín de Escuela Bolera que hizo carrera en Francia. Tras retirarse de los escenarios se dedicó a la enseñanza. Como maestro es recordado por el bailarín y folclorista Juanjo Linares²²¹. No sabemos cuándo se instaló en Sevilla como profesor de Educación y Descanso, obra social del Sindicato Vertical²²². Según el flamencólogo Juan de la Plata:

“Se llamaba Francisco Caro Cuellar, nació en Jerez, el 17 de diciembre de 1885 y falleció el día 1 de febrero de 1964; ignoramos en qué ciudad. Posiblemente, en Francia, donde se pasó gran parte de su vida actuando como bailarín solista y profesor de boleros. Entre otros muchos, él fue quien enseñó los bailes de la escuela bolera a los hermanos Ángel y Rafael Pericet, calificados posteriormente a su vez como grandes maestros y creadores de una famosa dinastía de bailarines boleros, todavía en activo a través de sus más jóvenes descendientes. Otro discípulo suyo, mi amigo el bailarín bolero y también bailaor flamenco portuense, José Luis Rodríguez, conocido artísticamente como 'José Luis del Puerto', y su pareja la bailarina Pepita Zarazena, me decían con admiración, en diciembre de 1974, que había sido "el mejor bolero que vimos". Y que era sobrino del gran cantaor Carito, creador del célebre cambio por seguiriyas Desde la Porverita, hasta Santiago²²³”

²²¹ Juan José Linares Martiáñez: Ordes (A Coruña), 1933- Madrid, 2009. Bailarín, maestro y folclorista: Fuente: http://elpais.com/diario/2009/11/18/necrologicas/1258498803_850215.html [Acceso:10-09-2015]

²²² Los archivos del sindicato podrían ser una fuente de información muy valiosa pero desgraciadamente en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla estos fondos no se encuentran catalogados ni a disposición del público.

²²³Fuente:<http://www.diariodejerez.es/articulo/jerez/783457/jerezano/paris/carito/mejor/maestro/bolero/todos/los/tiempos.html> [Acceso 10-09-2015]

Sin embargo, no se aporta ninguna evidencia de que el bailarín fuese de Jerez ni de que estuviese emparentado con el cantaor decimonónico. Dos de nuestras informantes del grupo de observación tomaron clases con este maestro: Ana España y Lupe Osuna, ambas nacidas en los años cuarenta.

“Carito²²⁴ que era uno de los mejores profesores que había en Sevilla, porque él daba clase en Educación y Descanso. Él fue el primero que me empezó a enseñar a mí lo que era lo principal, las sevillanas, la colocación de la barra y los destakes, y un poco también de clásico español. Él fue el primero que me enseñó y yo era pequeña. Yo iba al colegio pero cuando salía del colegio iba un par de días o tres a casa de Carito. Ya después más tarde eso lo dejé, seguí con mi colegio hasta que ya hice mis estudios primarios y una vez que salí del colegio pues ya me dediqué más al baile. Porque yo no quería hacer otra cosa nada más que bailar” (España, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 5.15: Posible fotografía del maestro Carito²²⁵.

“Mira después yo quería hacer zapatillas, fijate, ballet, claro, aquí en Sevilla eso del ballet (risas). Pero había un maestro que era Carito que estaba una academia en la calle Feria. Carito era ya cuando se vino aquí a Sevilla era un hombre mayor, pero un hombre que había estado toda su vida en Francia y entonces por eso era Carito y las hijas de Carito que había estado toda la vida en Francia y era profesor de ballet de allí y ya se vino a Sevilla y en la C/ Feria puso una escuela de Ballet y claro, mi madre ya te digo lo que se enteraba que había, me llevaba. Porque claro,

²²⁴ “No confundir con el cantaor del mismo nombre nacido en Jerez de la Frontera en el Siglo XIX (1845-¿?) Según Juan de la Plata, este Carito podría ser su sobrino, bailarín bolero. Fue un hombre de mucho prestigio dentro de la danza, que actuó por todo el mundo antes de dedicarse a la enseñanza. Era de avanzada edad cuando les dio clases a nuestras informantes.

Ver:<http://www.diariodejerez.es/articulo/jerez/783457/jerezano/paris/carito/mejor/maestro/bolero/todos/los/tiempos.html> [Acceso: 01-09-2015]

²²⁵ En algunos medios digitales aparece esta fotografía como la del cantaor Carito, lo cual dudamos, ya que el cantaor nació en 1845, difícilmente pudo ser fotografiado con esta calidad. Damos mayor fiabilidad al testimonio de Juan de la Plata, quien cataloga la imagen como fotografía del bailarín bolero:

Fuente:<http://www.diariodejerez.es/articulo/jerez/783457/jerezano/paris/carito/mejor/maestro/bolero/todos/los/tiempos.html> [Acceso 10-09-2015]

había sota, caballo y rey. Estuve en Pericet también pero ya Pericet en los tiempos de una sobrina de Pericet. Pericet, Pericet, no. Eso ya era más, mucho mayor. O sea que...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Carito es uno de los maestros que enseñan base para el baile, colocación, barra, trabajo del cuerpo, primeros bailes clásicos, etc. Así lo recuerda nuestra informante (de contraste) la bailaora Pepa Coral²²⁶:

“Yo quería aprender una base buena de escuela bolera. Entonces me dijeron las Hermanas España que había un maestro que se llamaba Carito, que vivía en la calle Feria, donde hoy día está la telefónica y ya no existe la telefónica porque no hay un teléfono, están las maquinarias por dentro pero ahí mismo estaba la academia de Carito. Del maestro Carito, que era un exiliado en Francia, cuando la Guerra y tenía dos hijas que bailaban con él y se llamaban las Carolas: Carito y las Carolas o el Trío las Carolas. Y él cuando volvió de Francia pues allí en una casa en un bajo, de estas casas antiguas frías, húmedas. Pues ahí tenía él la academia: no tenía ni treinta metros cuadrados. Veinte metros era donde yo bailaba, y había una barra pegá a la pared con un palo que te costaba trabajo meter la mano. Y con alpargatas de esparto. Empezamos con alpargatas de esparto a hacer la barra, que teníamos callos en los tobillos de darnos con el esparto al hacer la batida. Pero ha tenido sus ventajas: lo que otros se ponen unas pesas para poder saltar, ya nosotros teníamos el peso y por eso elevábamos tanto” (Pepa, bailaora, entrevista, 2008).

Consideramos relevantes estos testimonios porque revelan el interés de las bailaoras no sólo de nuestro grupo de observación, sino de otras de mayor edad, por ampliar su formación para el baile con las enseñanzas de este prestigioso bolero. Una figura digna de estudio e interesante para el conocimiento de la formación de bailarinas-bailaoras en la Sevilla de los años cincuenta.

5.3.3. Academia de Eloísa Albéniz

El investigador José Luis Ortiz Nuevo recoge el testimonio del maestro Enrique el Cojo, refiriéndose a sus comienzos en la enseñanza –antes de la Guerra– : *“Entonces estaba la maestra Eloísa Albéniz, ella y yo éramos competidores. Eloísa tenía toda la gente de los cabarés, artistas de dinero, mu bien vestidas, unos trajes fabulosos. Y yo tenía el ángel, la gracia”* (Ortiz Nuevo, 1984: 49). Por su parte, el investigador del piano flamenco Jaime Trancoso, aporta los siguientes datos sobre la maestra:

²²⁶ Josefa Corrales González, Sevilla, 1938. Informante nº 003-B Entrevista, 2008.

“Eloísa Sánchez Frías (1900-1995)²²⁷, dirigió durante más de 50 años en la misma plaza del domicilio familiar, la Plaza de la Mata del barrio sevillano de la Alameda de Hércules, una de las principales academias de Flamenco de Sevilla, que fue semillero de grandes artistas y que supuso para su hijo Arturo la oportunidad de acompañar musicalmente miles de ensayos tanto al piano como a la guitarra, donde también haría lo propio con todos sus familiares, como Tomás Pavón o Pepe Pinto” (Trancoso González: 2011).

El hecho de que su hijo fuera pianista nos hace volver sobre la idea de estos maestros de baile vinculados con la enseñanza de la música, y la importancia que tendrá este detalle para el tipo de formación impartido y los conceptos sobre la relación entre danza y música en la generación que se formó con ellos, como ya hemos comentado.

Como del resto de maestros y maestras de la época, apenas hay referencias sobre ella en la bibliografía. Había nacido en Sevilla, y según cuenta Bohórquez

“(…) pasó parte de su infancia en Bilbao, pero cuando se quedó definitivamente en Sevilla, como su madre trabajaba en un conocido teatro y ella la solía acompañar muchos días, aprendió a bailar y a los doce años comenzó a hacerlo sobre los escenarios. En 1917 conoció a Arturo Pavón y se unió a él, aunque en contra de la voluntad de sus padres. Ella era ya madre de una niña²²⁸, Eloísa, que llegó a ser una destacada bailaora y gran profesora sevillana, aunque retirada ya de su actividad docente. Tuvieron otra niña, a la que llamaron Pastora, que murió en plena juventud, con sólo diecinueve años, el 21 de febrero de 1941. Dicen que era de una belleza extraordinaria y que prometía en el mundo del cante y el baile. Y después tuvieron un niño al que llamaron Arturo, como su padre: Arturo Pavón Sánchez, el famoso pianista de flamenco, que nació en Sevilla en 1931” (Bohórquez, 2000: 258).

Eloísa había sido bailarina y actuó en los cafés cantante y salas de fiesta durante los años 1920 y 1930 (Figuras 5.15. y 5.16.). “Estuvo en Argentina hasta que falleció su hermana y pareja de baile”²²⁹. Abrió su academia en la Plaza La Mata, nº 6, de Sevilla y sobre la fecha, Bohórquez la

²²⁷ Fuente: TRANCOSO GONZÁLEZ, J. (2011). El piano flamenco: Génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico (tesis doctoral). Universidad de Sevilla. Accesible en: http://www.juntadeandalucia.es/cultural/mediaepgpc/libroblanco/Elpianofta_menco.pdf.

²²⁸ Arturo también había sido ya padre con anterioridad, pues a sus 35 años había estado casado con una gitana con la que tuvo dos hijos.

²²⁹ Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. No especifica las fechas.

sitúa más o menos a comienzos de la Guerra Civil. Mantuvo su academia hasta la década de los ochenta, cuando se retiró de la enseñanza, dejándola en manos de su hija y nietas. Se fue en marzo de 1995, en palabras de Bohórquez: “Sin ningún tipo de reconocimiento, ¡Con lo que había hecho por la música y la danza en Sevilla!” (Bohórquez, 2000: 258).



Figura 5.16: Folleto publicitario de la sala Excelsior de Barcelona, con Carmen Amaya y Eloísa Albéniz como bailarinas a orquesta, 1934. Fuente: <http://www.papelesflamencos.com/2011/07/carmen-amaya-y-elioisa-albeniz-1934.html> [Acceso: 25-01-2015]

Figura 5.17: Fotografía publicitaria de Eloísa Albéniz. Fuente: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras285.html> [Acceso: 20-09-2015]

Un total de siete bailaoras de nuestro grupo de observación tomaron clases con esta maestra: Carmen Montiel, Teresa Luna, Rocío Loreto, Ana España, Loli Flores, la Campano y Pastora Molina. Para la mayoría de ellas, Eloísa fue una maestra más, a la que acudían para aprender castañuelas, base de clásico, bailes de danza española, zapateados y flamenco. Las clases eran particulares (cuando se enseñaba a bailar o se montaban coreografías, números), pero también colectivas (cuando daban base de clásico, palillos y zapateados). Nos acercamos a estas clases a través de sus relatos.

Rocío Loreto, constituye un caso particular dentro de su grupo étnico, al haber acudido a clases de Eloísa Albéniz y Arturo Pavón, a la academia del maestro Enrique El Cojo y haberse trasladado a Madrid, con su tía Josefa, madre de Maleni Loreto, cuando su prima fue a trabajar a los tablaos de la capital de España.

“En la Plaza la Mata n° 3 vivía mi tía Josefa (hermana del padre, y madre de Maleni Loreto) y en el n° 6 vivía Eloísa Albéniz. Me decía: ¿traes dinero para la guitarra? Si lo traes hay guitarra, si no lo traes, no hay guitarra. Y no había ni guitarra ni clases. Porque ella era muy amiga de mi tía Josefa y me decía: Ve y le dices a tu tía Josefa, que tiene mucho dinero, que te de el dinero de la guitarra. 200 pesetas costaba la academia de Eloísa a la semana, con la guitarra aparte” (Rocío, bailaora, entrevista, 2008).

“Ella (Eloísa) enseñaba clásico español y flamenco. Arturo Pavón nos enseñaba a hacer paso dobles con castañuelas y Eloísa nos daba muy buena escuela, todo braceo, mucho de cintura p’arriba. Arte. Enseñaban arte. Y después nos tenían debajo de la escalera haciendo fuerza, zapateado, para hacer fuerza mucho tiempo. Pero claro, mucho sacrificio porque yo no tenía dinero, nadie me daba dinero. También iba a la academia de Enrique El Cojo. Me cobraba un dineral por media hora. Costaba 200 ptas. media hora. Yo iba a los dos. Cada uno tenía... Uno tenía su pellizquito de flamenco Enrique el Cojo y Eloísa el braceo, la majestad, el arte del braceo. Al poco tiempo ya empecé a bailar y ya me iba a Jerez a todas las bodegas” (Rocío, bailaora, entrevista, 2008).

Las clases con Eloísa podían ser particulares, pero las había colectivas para trabajar palillos y base de clásico:

“No, antes había menos clases y menos tiempo, porque por ejemplo, había una clase en Eloísa Albéniz, que era para hacer los palillos y entonces así nos poníamos todas o cuando había que hacer ballet y cosas de esas, que yo nunca he podido porque tengo las piernas, tengo los pies cabos y nunca he podido hacer ballet porque se me engarrotan los pies” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

Carmen Montiel también tuvo a Eloísa como maestra, aunque había estudiado previamente con Enrique el Cojo:

“Después en la Plaza La Mata, Eloísa Albéniz que era una profesora de danza clásica, esa no era flamenca, era familia del pianista Arturo Pavón del marido de la hija de Caracol, de Luisa Ortega. Era no sé si la madre o la tía...²³⁰ Era una casa fabulosa porque era un pianista fabuloso, y nada, allí todos eran también figuras porque era impresionante lo que veías antiguamente. Porque mira, estaba Güito, estaba Mario Maya, estaba la Repompa, estaba la antigua mujer del pescaila, Antonia la Pescailla, le decían; Juanito Villar; los Habichuelas todos, Luisa Ortega, que estaba de recitadora, las hijas de Caracol que también, bueno, y Caracol que subía un día sí y otro no a cantar porque cantaba porque él quería. En fin que aquello era una suerte inmensa... Bambino, en fin...” (Carmen Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

²³⁰ Era su madre.

En el relato se mezclan los recuerdos de la formación académica con el aprendizaje informal en los escenarios. La evocación de su maestra Eloísa, la ha llevado a Caracol, y han aparecido los recuerdos de su tablao madrileño, Canasteros, en el que Carmen siguió aprendiendo. En su caso, Eloísa fue una maestra más a la que acude en su período de formación. Lo mismo les ocurre a Teresa Luna, Ana España, La Campano y Loli Flores, a quien corresponde el siguiente fragmento:

“Esa daba clásico, sí. Que nosotros hacíamos más clásico y cuando ya entré, con Eloísa Albéniz clásico, con Enrique empezamos y nos montó también clásico. Después estuve con Antonio Caballo, también clásico, en Santa Catalina. En el primero. También daba clásico, es decir que el flamenco lo toqué muy poco hasta que no entré en los Gallos y ya tenía yo unos 17 años o por ahí. O 18. Individual la clase. Uno detrás de otro. Sí. A mí, conmigo han estado todos encantados, yo no sé porque será hija, porque yo hablaba muy poco, no era como ahora, (risas) no es como ahora, hablaba muy poco, yo era una niña muy calladita, siempre les he gustado a todos tocando los palillos y a Antonio Caballo le encantaba y disfrutaba él montándome números de baile. Ya no queda nada de todo eso” (Loli, bailaora, entrevista, 2014).

Observamos que Loli sitúa al mismo nivel a Eloísa que a Enrique o a Antonio Caballos, sin mostrar una predilección especial por ninguno de ellos. Sin embargo, para Pastora Molina, Eloísa fue “su maestra”, la única a la que acudió y con la que aprendió no sólo a bailar, sino a mirar el arte y la vida. No por casualidad Pastora le debe a Eloísa su nombre artístico...

“Yo tenía ya entonces unos doce o trece años, cuando yo empecé con mi maestra. Yo loca de contenta: po aprendí. Y mi maestra digo yo que le tengo que agradecer todo lo que yo sé, todo, todo. Mi maestra cuando yo llevaba ya allí dos o tres meses me dijo un día –que eso no se me olvidará a mí nunca– me dijo –y yo no lo entendí muy bien, fíjate, o no lo comprendí–, me dijo: mira, ¿Tú quieres bailar por bailar, tu quieres bailar por bailar o tú quieres bailar bien? Yo la verdad no entendí perfectamente lo que eso me quería decir y le digo sí, sí, yo quiero bailar bien.

*¿Pero bien, bien? ¿Tú quieres bailar como hacen profesionalmente bien?
Y yo digo: sí. Fíjate me tuvo casi dos –ahora se dirían dos cursos– antes era para mí dos años así sin bailar lo que se dice bailar baile: nada, todo zapateado, ballet, palillos... Una preparación, una técnica... Y yo me gustaba muchísimo, me sigue gustando eh, muchísimo pero cuando yo veía que venían una y otra y bailaban baile y bailaban... Menos yo. Yo no bailaba baile, yo todo era técnica y técnica y a mirar y venga y se lo tengo que agradecer a la vida porque cuando me ponía los bailes... (Cuando) me puso los bailes yo me los bebía y sobre todo: Eloísa Albéniz fue mi maestra. Si, en la Plaza la Mata, tenía su casa porque ella había sido artista. Eloísa Albéniz es la mamá de Arturo Pavón, su cuñada es la Niña de los Peines, ella había sido artista. Ella tenía dos hermanas y habían estado mucho en... (América). Pero cuando se bailaba solamente de zapatillas, de tacones nada. Porque ella tendría la edad de mi abuela, ella podía haber sido la mamá de mi madre ¿Sabes? Una mujer mayor pero mayor que enseñaba de maravilla y todo muy bonito. Yo tengo un recuerdo de ella, yo se lo tengo que agradecer los consejos que me daba. Y yo me considero un*

buen soldadito. Yo he sido siempre disciplinada. Pero ella, ella me ayudó mucho. Pero yo también era una cría, una niña que con esa edad y en aquel entonces eh que hasta con 17- 18 años una era una niña total en comparación con ahora. Y yo siempre obedecí mucho. Yo sí, yo siempre fui dócil. (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

“Muchísimo, muchísimo, mucho, mucho, porque es que me gustaba. Es que fíjate como sería que ella los domingos era muy religiosa así iba a misa los domingos y ella me llamaba –como vivía enfrente me llamaba– y yo me iba con ella. Y yo digo –cuando han pasado los años– yo he dicho: ¿cómo es posible que una niña me sintiera tan bien con una persona mayor? Pero es que me hablaba cuando íbamos a misa y cuando salíamos de misa –que yo la verdad no era muy religiosa, muy practicante nada, la verdad–. Pero fíjate: yo eso de después de salir y que ella me contara su vida y lo que tenía que hacer, y que tenía que tener paciencia y que el baile... Y me hablaba de todo lo que fuera del baile. A mí eso me llegaba a mi corazón. Por eso digo que no me aburriría, porque hasta mi madre decía: hija ¿tanto tiempo, tanto ha durao la misa? No mama, es que me fui con Eloísa a da un paseo y pacá y pallá” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Esta filiación con los maestros es una característica del grupo de bailaoras que estudiamos. Como muchas han destacado, existían muy pocos maestros, por lo que solían acudir siempre a los mismos, creándose de este modo un vínculo. Si por razones de cercanía o mayor afinidad con algún maestro realizaban todo su período formativo con la misma persona, como le sucede a Pastora, este vínculo llega a ser casi familiar, hasta tal punto que llegó a acompañarla a Madrid y siguió tomando clases allí de ballet en Amor de Dios:

“(...) a Madrid para bailar en el estudio, en la calle Amor de Dios y cogí clases de ballet y cogí ¡Ay! Yo loca de contenta yo por aprender y me fui con ella y viví con ella tres meses allí en Madrid íbamos todos los días que me acordare siempre, se pagaban, ¿Cómo era? 5, se pagaban 10 pesetas la pianista una hora de piano y 5 duros el salón, el salón era donde allí iban todas las compañías de teatro para ensayar en grupo fíjate tú como serían los salones, el salón número 1, el salón número 2, pero eso era lo que quería mi maestra que yo cogiera ese espacio y entonces estaba también su hijo Arturo Pavón que estaba entonces con Luisa Ortega y tenía el espectáculo en el Calderón (...)”(Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Otro aspecto destacable y que sucede con otros maestros como Adelita, es el interés que ponen en ayudar a sus alumnos a “colocarse”, como en este caso Eloísa consigue que Pastora comience a trabajar en la Parrilla del Hotel Cristina.

“Y tuve la suerte de que ella fue la que me llevó [sic] mi debut fue en la Parrilla del Hotel Cristina, porque ya llegó un momento que me dijo: Bailas muy bien pero ahora tienes que acostumbrarte a bailar delante de un público. Cuando ella me ensayaba, ella me hacía dar 100 vueltas, 100, –tú sabes–, en círculos, 100. Yo le decía: Eloísa ¿y algún baile se dan 100 vueltas? y dice: no, después vas a dar 7 (risas), pero las vas a dar tan bien... Me decía también: mira, después viene la orquesta, viene la ropa y viene el público. Y todo eso te resta, te quita, mucho, po tienes

que tener mucho, para que aunque te quite, te quede mucho también a ti. Y efectivamente, claro, yo ya luego bailaba. Me acuerdo que yo debuté bailando que me encantaba el Barbero de Sevilla de Rossini, pero de zapatillas.

Bueno, yo, me acuerdo porque ahí tenía que dar muchas vueltas, pero vamos a mí me faltaba, me faltaba ¿como se llama? Pista. Me faltaba escenario porque era la parrilla del Cristina ¿sabes? y ahí fue donde yo empecé a bailar en el Hotel Cristina y yo dije que ese era mi cuartel porque ya después yo de mayor cuando yo salía que salí, no salí mucho la verdad, salía pues yo volvía otra vez al Cristina una experiencia que Pulpón me contrataba, está bien que lo diga ¿No?” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Pastora profundiza en los métodos de enseñanza que siguió con su maestra, y cómo ésta relación especial que tuvo con ella, le permitió formarse de un modo más profundo en toda la base del baile:

“Mira, yo también tuve mucha suerte, mi maestra me lo dijo. Dice: ¡anda que tiene(s) una suerte! porque yo por mucho que te quisiera enseñar, no iba a estar tantas horas contigo ¿Sabes? Y entonces digo bueno dábamos las clases, estábamos allí muchas chicas que empezaban. Pero en verdad, en verdad, casi todas las que iban allí ya sabían bailar o habían aprendido antes. Yo no las conocía, no eran de mi edad, siempre eran un poquito mayor, y entonces, –verás tú–, que yo no las veía tanto de aprendizaje como yo, como eran conmigo, yo las veía más adelantadas. Pero bueno, ellas por las mañanas tenía(n) la barra, todo lo que fuera ballet y por las tardes lo mezclaba: tenía(n) los zapateados, los palillos... Bien, pues yo lo hacía con un grupo que venía; un ejemplo, uno venía a las doce, a las doce y media o la una. Entonces yo estaba ahí con todas ellas. Menos bailar: Cuando ellas bailaban, me mandaba mi maestra al hueco de la escalera a que yo tocara los palillos con las manos en alto, sin poder agachar los brazos. Entonces a esto llegó, –que eso también me ayudó mucho–, llegó una chica, que tendría mi edad, un año más un año menos, no recuerdo, se llama Luisa, norteamericana, y vino aquí a Sevilla a aprender, como vienen ahora las japonesas tanto. Vino ella a aprender baile y claro, fue a Enrique el Cojo, la madre la llevó, venía con su mamá, pues vino a Eloísa, hablaron. Entonces la madre se tenía que ir a los Estados Unidos y la chica se quedaba aquí sola (...)(Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

“Pero vamos tenía una clase para ella sola, para ella sola. Eso no quería decir que ella no se metiera también con el grupo y bailara y tal. Mi maestra, que me quería tanto, pues vio el cielo abierto y pensó en Pastora, que era yo. No estaba la Luisa –esta chica– sola y estaba con una compañera, que era yo. Nos hicimos las dos inseparables, la quería hasta mi abuela, mi madre, muchas veces se venía a almorzar a casa, dormía ya la siesta en casa para que no (se) tuviera que ir, porque estaba ella estudiando en la universidad. El americano no es como nosotros, que vamos a América y veníamos sin saber nada. Ella se fue de aquí sabiendo bailar, sabiendo estupendamente hablar español y todo. Y yo aproveché mucho con ella, porque mi maestra me decía, yo no podía, claro hombre ella sí podía pero ya ella le daba demasiadas clases, pero ahora tenía que bajar donde (...), pero ella bajaba porque venía Luisa la americana, dos horas, de zapateo y con un guitarrista cuando aprendió más, pues ya íbamos las dos, mi maestra le ponía a ella, la solea, Pastora y Luisa, entonces para la chica era como si yo estuviera también esa clase y yo pagaba eso, pero yo no pagaba eso y después la metió también en el Cristina mi maestra, como hizo

conmigo, y después cuando ella se fue a América a mí me dio mucha pena y lloré mucho y la echaba muchísimo de menos, pero después con los años nos hemos encontrado, en Nueva York, fue muy bonito, ella dijo que fue la experiencia más bonita se casó, tuvo hijos, se quitó, de bailar, pero ella era un temperamento, todo, era una maravilla, era una esponja, to lo cogía, todo, todo, todo y me ayudó mucho también ella, sin enseñarme ella, no sé cómo decirte, yo no tenía hermanas, como a ti te pasa con tu madres, tuve una compañera que me enseñaba a bailar, que lo aprovechaba todo y yo si no pensaba en aprovechar todo como ella, por ella pues también” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

5.3.4. Academia de Enrique el Cojo.

El maestro Enrique Jiménez Mendoza (Cáceres, 1913-Sevilla, 1985), es el que mayor peso tendrá como maestro de flamenco en la formación de nuestro grupo de observación: acuden a su academia once de las diecisiete bailaoras (un 64%). Cristina Hoyos, Teresa Luna, Lupe Osuna, La Campano, Merche Esmeralda, Pastora Molina, Rocío Loreto, Carmen Montiel, Ana España, Loli Flores, Carmen Ledesma y Amelia. Las clases eran siempre particulares o bien en pareja, cuando se trataba de “montar” bailes para esta modalidad. Eran clases pensadas para “artistas”, bailaoras o bailarines que ya estaban sobre los escenarios, comenzando sus carreras o incluso como parte de la formación permanente. Enrique enseñaba flamenco pero también bailes de clásico, de escuela española, regional.

Algunas bailaoras lo tuvieron como primer maestro, como es el caso de Carmen Montiel o Lupe Osuna, siendo niñas. Otras, como Rocío Loreto, acuden al maestro en sus primeros momentos formativos, compaginando sus enseñanzas con la de la maestra Eloísa Albéniz. Así nos lo cuenta Rocío:

“También iba a la academia de Enrique El Cojo. Me cobraba un dineral por media hora. Costaba 200 ptas media hora. Yo iba a los dos. Cada uno tenía... Uno tenía su pellizquito de flamenco Enrique El Cojo y Eloísa el braceo, la majestad, el arte del braceo. Al poco tiempo ya empecé a bailar y ya me iba a Jerez a todas las bodegas” (Rocío, bailaora, entrevista, 2008).

Lupe comenzó su aprendizaje del baile con Enrique pero con posterioridad, tras haber pasado por las “Galas Juveniles”, por la academia de Adelita, de Carito y de los Pericet, acude a Enrique con su pareja para que le “monte bailes”, esto es, a que les coreografien bailes, lo que los intérpretes llaman también “números”. En el siguiente fragmento hace referencia a sus primeros momentos, para, a continuación, mezclarlos con los de la etapa posterior:

“Yo es que me quedaba embobada viendo a Enrique. Y tenía mucha gracia porque detrás mía, yo me acuerdo que llegaba a la clase y detrás de mi clase iba, cuando entonces bailaba Curro Vélez, con la mujer, con Antonia, que era, era un cuarteto me parece (sic). Y yo, me quedaba allí así un poquito sentá y se ponía... porque yo, pero verás tú, yo he sido lista siempre para coger las cosas y eso sí... Pero yo no estaba allí por coger, yo estaba allí por ver bailar. Y entonces decía, Lupe, ¿no tienes que hacer deberes? (risas) y decía yo, que entonces me llevaba Cecilia (la muchacha que tenían en su casa). Y Cecilia: sí, yo ya le estoy diciendo que nos vamos. Y le decía a Cecilia: sí, anda, que tiene que hacer los deberes y... Pero era pa que no me quedara allí cogiendo ná, pero muy bien, muy bien.

Yo me acuerdo que nos montó, fíjate, Enrique nos montó a Luis y a mí, la jota navarra, la jota navarra. Una jota pero en vez de aragonesa, la navarra. Enrique era un cerebro. Un don que le dio dios y ya está. Y lo montaba tó y sabía de tó y... Tenía un pianista. Oh, qué gracia, las clases de Enrique, peleándose con el pianista, que no veas como eran” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

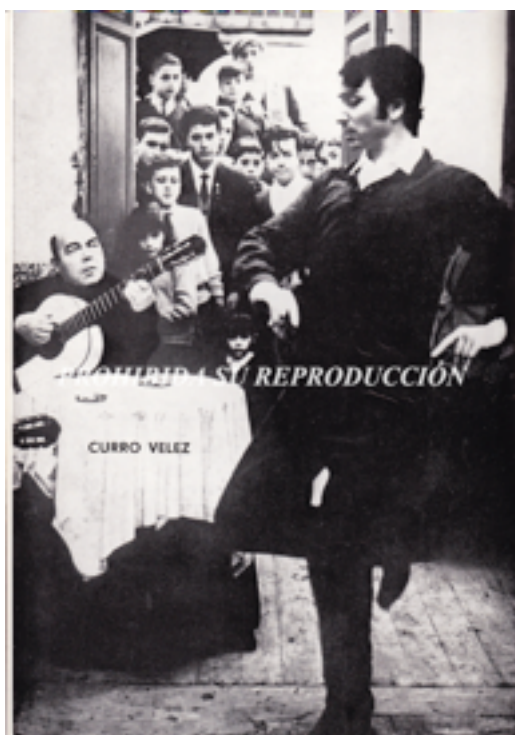


Figura 5.18. Fotografía del bailaror Curro Vélez en la academia de Enrique el Cojo. Fuente: Publicidad de la Compañía del Bailaor. Años 60. Cortesía de la artista Carmen Casarrubios.

“Bueno, una clase de Enrique es que era muy graciosa, porque él era gracioso. Pero lo que parece mentira que bailara como bailaba. Con esa cojera, que la cojera era gorda. Y después es que todo lo montaba ¡con tanto arte!, además es que te lo hacía ver todo tan fácil. Sobre todo yo cogí mucho de Enrique los brazos. Y mis brazos siempre, yo estaba trabajando en Madrid y me vio Pilar López y me llamó para preguntarme que si yo había aprendido a bailar con Enrique el Cojo, y le dije que sí. Dice, “Que tus brazos son de Enrique”. Enrique los brazos cuando los subía era... Y después gracioso, porque era mu gracioso... Mi madre no iba nunca a la academia, pero a lo mejor algunas veces cuando iba, tú sabes, le llevaba una docenita de pasteles, porque a Enrique le gustaban tanto los dulces. Los dulces, y cuando llegaba el lunes que te ponía la mano pa que tú le pagaras (risas). Eso le encantaba, que le gustaba más un duro... ” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

En este relato aparecen varias ideas relevantes: el maestro era un referente, y haber sido su alumna, le valdría a nuestra informante el ser reconocida por la maestra de maestras, la gran Pilar López. También aparece la idea de su gran amor por el peculio, que relatan todas las informantes. Esto provocaba que los períodos formativos fueran cortos, pues exigía dedicar gran parte de los salarios obtenidos en preparar nuevos repertorios para lograr mayores oportunidades de trabajo. La mayoría de nuestras informantes acudieron a Enrique como maestro cuando ya estaban trabajando, y habían tomado clases con otros, para que les “montara un baile”, como hemos aclarado. Amelia, la Campano, Cristina Hoyos, Merche Esmeralda, Teresa Luna, Pastora Molina, fueron sus alumnas:

“Después fui con Enrique y me montó unos tangos, me montó unos tientos y algo más que no recuerdo pero que también estuve una temporaita con él. De él aprendí que tenía unas manos muy bonitas y una colocación... Y siempre me decía: estírate, estírate, España. De eso me acordaré. Yo como era tan chiquetita, (risas). Y decía: estírate, estírate. Los brazos p’arriba, la cabeza alta. Pues sí ese es el recuerdo que tengo” (Ana España, bailaora, entrevista, 2008).

La bailaora Mari Campano, pasó brevemente por la academia de Adelita y comenzó a trabajar inmediatamente, como hemos visto. Posteriormente acude a Enrique el Cojo, quien le monta alegrías, bulerías y tangos y, posteriormente, estando ya en Madrid, (años 60), acude en Sevilla a clases con Matilde Coral, que pone su academia en 1967.

“Enrique, yo que sé, Enrique lo queríamos todas muchísimo, porque era una bellísima persona, muy interesado, había que pagarle antes de, por eso yo nada más que me pudo montar eso, porque es que yo no tenía dinero para pagarle. Entonces también me pasó con Matilde Coral, lo mismo después, que yo no tenía dinero y Matilde me montó otros dos bailes. Pero más tarde y ya eso fue después estando en Madrid” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008) .

Cristina Hoyos continuó su formación siendo ya profesional, con el maestro Enrique El Cojo:

“Entonces yo, ahí estaba mi cabeza que yo sabía que yo me tenía que dedicar a bailar flamenco, que era lo que me gustaba, que era lo que... Entonces mi cabeza estaba... y además ella lo sabía. Por eso en el momento que yo entré en El Patio Andaluz, que enseguida empecé a bailar flamenco y empecé a bailar con una pareja, porque al dueño le gustaban mucho los números a pareja (sic): y vas a bailar con Paco Fabra –que era un chico que bailaba muy bien, muy bien, muy bien–. Bailaba muy bien, tenía una técnica, sin haber estado en una gran escuela, daba unas vueltas, vamos, maravilloso. Y entonces empecé a bailar con él y entonces nos fuimos a que nos montara un número Enrique el Cojo: que nos montó un número Enrique el Cojo” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Estos maestros enseñaban de una manera integral, porque como habían sido artistas, no sólo transmitían el baile, sino sus “vivencias”, sus experiencias de la vida de artista. Lo hemos observado en el caso de Eloísa Albéniz y ahora con Enrique. Todas le guardan un gran cariño al maestro.

“Porque Enrique el Cojo era Enrique el Cojo. Y ahí fue donde conocí yo a Enrique el Cojo y donde yo vi como maestro lo que era: vi que era un hombre maravilloso, que era un hombre que amaba el baile por encima de todo; que a pesar de las dificultades, –imagínate, no te voy a definir como era Enrique, que era cojo, que era sordo, que era gordito, que era calvo, que era homosexual–, tantas cosas en contra y después cuando lo veías bailar pues, lo que lo veías era bailar, de verdad. Y te emocionaba. Porque me emocionaba; y como te hablaba del baile, como te hablaba de las personas que él había visto, anteriores, que nosotros no las habíamos visto: de la Macarrona, de la Malena, de todas las artistas que él había estado en contacto [sic].

Entonces, a partir de entonces yo creo que para mí Enrique el Cojo fue el Gran Maestro, el Gran Ídolo. No solo por lo que él sabía o podía enseñar, sino por lo que amaba el baile y por lo que él había vivido y había conocido: Maravilloso. Y entonces por eso te digo, nos fuimos ya a que nos diera unas clases y que nos montara un número Enrique el Cojo, (con) lo cual quiero decirte que el afán de superación y de querer saber más siempre ha estado dentro de mí” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Al igual que Merche Esmeralda, quien llega a la academia del maestro de la mano de su representante:

“Y Antonio Pulpón, me lleva, me lleva a Enrique el Cojo. Y le dice: mira Enrique, aquí te traigo a Merche, trátamela bien que no es millonaria (risas). Y es una niña que va a dar mucho que hablar, porque Pulpón me tenía mucho cariño, mucho. Y entonces Enrique me montó el taranto, me montó una farruca, que no me lo montó él, porque como él tenía esa dificultad, me lo montó el padre de Lole²³¹, que iba mucho por la academia y dijo: mira, que esta quiere una farruca, hombre, móntale una farruca más de hombre con más fuerza para que... Y entonces el padre de Lole me montó a mí la farruca, me montó también ‘El Cabrerillo’, que yo hice un baile, inspirado en Pilar López que le llamaba ‘El Cabrerillo’, que yo cantaba: pobre mi lucerito quien le ha pegado y luego lo metía por garrotín y lo terminaba por colombianas y salía vestida de ¿Cómo se llama esto? de pastora. Porque yo, cuando hacía un baile, siempre también me imaginaba el vestuario, no te creas que yo me ponía cualquier cosa, no, no. Yo siempre cuando me montaba algo, yo había soñado ya hasta el vestido como lo tenía que hacer” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

²³¹ Juan Montoya. Sevilla, 1932-2000. Bailaor. Casado con La Negra y padre de Lole. Fue uno de los miembros del grupo Los Montoya, actuando en los más significativos festivales y en teatros de toda España. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. II: 505. Fuente fechas nacimiento y defunción: familia Montoya.

Esta importancia que le otorga nuestra informante al vestuario de baile, es muy característico de todo el grupo de observación. En el siguiente fragmento expone ciertas particularidades de estas clases, y el trato personal con el maestro:

“Mira, por ejemplo, Enrique, pues era muy especial, porque Enrique al ser minusválido, pues él tenía mucho arte porque el cuándo te montaba un número, yo le decía: Enrique yo quiero que me montes un número pero para mí sola. Y decía: sí, para ti sola. Y luego se lo veías a más (bailaoras): Manuela Vargas, a la otra, a la otra y al de la moto. Eran, pequeñas cosas se diferenciaban, pero eran todas iguales. Y entonces él tenía mucho arte, porque llegaba y decía: ahora me marcas aquí, los brazos aquí y yo no sé cuánto y cuando llegaba a los pies pues siempre repetía dos veces el mismo paso y hacía tan, ‘tacatacatán’ y te enseñaba el paso. Y decía: y ahora pásatelo al otro pie que yo no puedo (risas). ¡Oy que arte más grande! ¡No me he reído yo nada con él!, con él y con el Poeta. Porque luego, yo pagaba seiscientas cincuenta pesetas por media hora y llegaba y yo tenía de cinco a cinco y media. Y decía él: anda vete cambiando mientras me como la tortita de Inés Rosales y el cafelito (risas). Pasaba la media hora y decía: anda cámbiate corriendo que viene la Manuela (Vargas) y yo (pensaba) la Manuela no quiere que aquí haya nadie, así que me vestía corriendo porque llegaba Manuela. Bueno, las cosas de Enrique: es que esas son cosas... que claro, eso es impensable hoy” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).



Figura 5.19. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto, con el entonces príncipe Juan Carlos y el maestro Enrique el Cojo, Trini España, el Changuito (el niño, hermano de Angelita Vargas). En Club Pineda, Sevilla, años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

La fotografía muestra cómo el trato de las bailaoras con su maestro trascendía más allá de las clases, compartiendo con él momentos de sus carreras en los espacios en que trabajaban como en este caso en el Club Pineda de Sevilla.

Teresa Luna acudió a la academia de Enrique, después de haber estudiado con otros maestros, como los Hermanos Rabay y Matilde Coral:

“Y después una época que Matilde no estaba, fui con Enrique el Cojo. Gran amigo mío, yo lo quería mucho y él me quería mucho. Y él lo que daba sus clases sentado –una cosa muy original– sentado en su mesa. Primero nos pedía el café, (se ríe), le traíamos su cafelito y su torta

de Inés Rosales y ya después una vez que él se tomaba su café y su torta ya empezaba la clase, que por cierto coincidió una de las veces que estaba allí Cristina Hoyos que iba a ayudarlo algunas veces a él y estaba por allí y nos enseñaba también. Me gustó mucho, que Cristina también, porque claro, como ella tenía esa facilidad y eso, yo veía que a lo mejor aprendía más de una vez de dos clases que se puso Cristina delante de mí a enseñarme las alegrías de Enrique que yo creo que eran muy características las alegrías de Enrique. Que no las ha hecho así –que yo sepa– nadie nada más que él. Era la forma antigua de hacer las alegrías y era muy bonito. Después otra vez volví ya con Matilde y ya no la dejé nunca. Tuve la suerte de bailar con ella...” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

En este relato aparece la práctica del aprendizaje entre iguales, en este caso, la bailaora Cristina, alumna aventajada de Enrique, que le enseña a Teresa a hacer las alegrías “de él”, “*las antiguas*”. En el caso de Merche, como vimos, también tuvo el maestro como ayudante a otro alumno, el padre de Lole. Esto nos lleva a la reflexión de la diferencia de este tipo de clases con las academias actuales. Existía una flexibilidad muy importante, y aunque fuesen a tomar clases con Enrique, y se le abonase la clase a este maestro, podían recibir enseñanzas de estos alumnos aventajados, sin que ello supusiera problema alguno, ni fuese visto con recelo. Tal era el respeto y admiración que sentían por el maestro.

Nuestra informante mantuvo toda su vida el contacto con el maestro Enrique, acompañándolo a Japón como colaboradora de la oficina de contratación del que fuera su marido, el representante Pulpón, en el año 1983 cuando fue invitado por la empresaria y bailarina Yoko Komatsubara:

“Una relación muy cariñosa y muy entrañable. Porque él era una persona muy rara. Un artista muy artista muy artista. Y él me dio clase y ya después como yo era la mujer del representante pues también así tenía mucha amistad, porque como Pulpón tenía muchos deseos de que Yoko Komatsubara, esta empresaria de Japón tan amiga nuestra quería llevarlo a Japón y él decía que eso le daba mucho miedo. Claro, a Enrique le daba mucho miedo viajar a Japón, pero como yo había sido alumna de él desde pequeña, desde niña, había relación entre nosotros y con esto de que yo era la mujer del representante también tuvimos mucho trato. Y él dijo que si yo iba con él, iba seguro. Que si me dejaba a mí Pulpón ir con él, que sí aceptaba el contrato. Que si no, él no aceptaba. Entonces pues claro, Pulpón dijo que sí y vamos palante. Hicimos dos viajes a Japón. Ya la segunda vez estaba muy malito, pero la primera vez fue muy... fue una cosa muy singular. Yoko le preparó un montaje a él muy especial, porque ella lo hace todo muy a lo grande. Y le preparó las televisiones, ‘su maestro’, ‘su maestro’. Claro, ella siempre había hablado de su maestro Enrique el Cojo. Y claro, eso de que su maestro fuera a Japón para ella fue una cosa muy especial. Le preparó muchas entrevistas en televisión. Claro, la televisión sentía curiosidad de que este señor, un maestro cojo, sordo y deforme, –porque él era deforme su cuerpo–, que fuera bailando en un espectáculo” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

5.3.5. Otros maestros.

Abordamos en este epígrafe por un lado aquellos maestros a los que acudieron un menor número de bailaoras del grupo de observación, algunos de ellos en Madrid, que participaron en la formación inicial de una informante del grupo y por otro lado, a la maestra sevillana Matilde Coral, que, al abrir su estudio en 1967, va a ser una de las profesoras de la formación continua, es decir, les va a dar clases cuando ya son profesionales y buscan profundizar y perfeccionar su baile.

5.3.5.1. Los Pericet.

Tres bailaoras de nuestro grupo de observación tomaron clases en esta escuela de gran prestigio en la danza española: Lupe Osuna, María Oliveros, Ana María Bueno y Mari Campano. La academia estaba ubicada en el centro de Sevilla, en San Juan de la Palma, al comienzo de la calle Feria. Esta escuela se especializaba en bailes clásicos, boleros, y regionales de danza española. Así que nuestras informantes acudieron para formarse en una base de castañuelas, colocación, y bailes solos y en pareja para ejecutarlos “a orquesta”:

“Entonces yo me acuerdo que mi madre, –yo era muy chica–, me llevó a una familia de los Pericet²³² de aquí de Sevilla que estaban en la calle Feria en lo que es la Casa de Los Artistas, que ya hoy creo que han hecho un asilo, que era al finalizar ya (la calle), al lado de la Capilla de la Amargura. Y ahí un familiar, una prima de Eloy²³³, Conchita Pericet²³⁴, pues vio que yo tenía facultades físicas muy buenas para la danza. Y ahí fueron mis primeros conocimientos de lo que es

²³² “La familia Pericet es un símbolo de continuidad en la danza española, similar a la que tienen los Viganóv para el ballet italiano y francés o los Angiolini, los Bournonville y los Taglioni para el ballet mundial. Preservan el tesoro familiar de la Escuela Bolera. La saga la inicia Ángel Pericet Carmona (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1877-1944), Ángel Pericet Jiménez, su hijo nacido en 1899, se trasladó a principios del S. XX a la popular Casa de los Artistas, se traslada a Caracas y deja la academia en manos de su hermano Rafael, docente, aunque no artista. Fue maestro de su hijo Juan y del famoso Manuel Real Montosa, Realito. Ángel Pericet Jiménez vuelve de Caracas y al ver que la academia va bien, monta otra primero en la Calle Amistad, que se traslada a la Calle Zurbarán”. Fuente: Vanesa Enciso, en www.danzayarte.com.ar/index.htm [Acceso: 24-05-2009]

²³³ Eloy Pericet Blanco, uno de los hijos varones de Ángel Pericet Jiménez. Bailarín, coreógrafo y profesor de Clásico Español.

²³⁴ Conchita Pericet Masot, hija de Juan Pericet y nieta de Rafael Pericet Carmona. No confundir con Concha Pericet Blanco que fue bailarina, era la mayor de los hermanos Pericet Blanco, tercera generación de la familia Pericet. Nació en Sevilla en 1926 y llegó a la Argentina en los años cincuenta. Compartió escenarios con su hermano Ángel y éste luego haría compañía junto a sus otros hermanos Carmelita, Amparo y Eloy Pericet Blanco. Conchita Pericet Masot daba clases en Sevilla en los años cincuenta y sesenta en la academia de su familia, academia que mantuvo abierta hasta que enviudó en 1987. Ver Carrasco, M. (1992) en Carreira, X. M. (1994). Encuentro Internacional «La Escuela Bolera»: Madrid, 16-22 de noviembre de 1992. *Revista de Musicología*, 435-439; Carrasco (2014) y Expediente Declaración Escuela Bolera Bien de Interés Cultural (2012): http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/expediente_de_la_escuela_bolera_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf
Y Carrasco Benítez, Marta: La escuela bolera sevillana. Familia Pericet. Consejería de Educación, cultura y deporte, Sevilla, 2014.

la base de la danza. En zapatillas, la diversidad que hay dentro de la danza, de todo. Y estuve un tiempo y ya ellos cerraron aquello o no sé que pasó y ya me fui con Antonio Caballo” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante María Oliveros, también acude a clases a esta academia:

“Una vez que salgo del colegio me preparo de taquigrafía y mecanografía con la idea de ser secretaria. A mí me gustaba el baile. Pasé por San Juan de la Palma, escuché las castañuelas de los Pericet. Era la escuela de Conchita Pericet, última representante de la saga de los Pericet en Sevilla, Rafael Pericet, hermano de Eloy, –que Eloy estuvo casi toda su vida en Madrid, que yo lo conocí una vez ya de profesional–. Y ya Conchita me consiguió una pareja de baile, Pepe Rojas. Me preparó primero. Rafael nos daba las castañuelas. Conchita, una serie de bailes de escuela bolera y estilizada. Yo lo cogía todo rápido. Aparte que tengo que agradecerle muchísimo porque yo pagaba una hora de clase y ella se llevaba cuatro horas conmigo. Llegaba a mi casa y no era capaz de comer, me metía en la cama hasta el otro día que me iba a la academia, de agotamiento. Les tengo que agradecer que se volcaran conmigo. Se volcaron totalmente” (María, bailaora, entrevista, 2008).

“Después me montó varios bailes de folclore español, hoy llamado estilizada. Con este repertorio fuimos a la oficina de Pulpón, tendría unos diecisiete o dieciocho años. Después de conseguir trabajo ya con Pulpón, nosotros alternábamos los contratos con las academias. Y para seguir avanzando en el flamenco fuimos a la academia de Antonio Caballo, en Santa Catalina. (María, bailaora, entrevista, 2008).

Estos relatos demuestran el interés por la formación “más académica” de la danza de estas informantes, además del orgullo de haber sido alumnas de este miembro de la familia Pericet, por el prestigio internacional que tiene: Ana María y María culminarán, años después, esta formación con la máxima titulación: El Superior de Danza del Conservatorio. En el caso de La Campano, acudió puntualmente a esta academia con el fin de montar bailes regionales que interpretaba en pareja y con el Trío Sevilla:

“también estuve aprendiendo en la Academia de Pericet, en la Calle Feria al final, también estuve aprendiendo una jota. Regionales, bailes regionales y Las Sevillanas, que yo ya ni me acuerdo, las sevillanas boleras y entonces se bailaban en vez de 4 Sevillanas, me parece que se bailaban, yo que sé seis o siete u ocho, no me acuerdo. Todo eso fue también, lo que pasa es que en cada sitio de estos he estado esporádicamente, verás tú, a lo mejor he estado una semana o quince días y ya después pues nada. También después con el Trío, había un maestro que se llamaba Caballo, también estuvimos allí ensayando en su academia. Pero ese no nos montaba, ese ya era para ensayar más que... También con Pericet para hacer palillos, también con Realito en la academia, también me acuerdo por los palillos” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008).

5.3.5.2. Antonio Caballo.

Antonio Caballo Cáliz, es otro ejemplo de maestro de baile que es a su vez pianista. Fue discípulo de Ángel Pericet y de Carito²³⁵, pianista de Estrellita Castro y profesor en la Sección Femenina. Había comenzado en el baile formando pareja con su hermana Emilia. Llegó a formar su propio cuadro flamenco, con el que actuaba en diferentes puntos del extranjero. Como pianista, había recibido el premio Joaquín Turina. Tenía su academia en la calle Santa Catalina de Sevilla, desde 1961²³⁶. Sus clases eran individuales o por parejas. Seis bailaoras de nuestro grupo de observación tomaron clases con este maestro: Ana María Bueno, La Campano, La Montiel, Loli flores, Carmen Ledesma y María Oliveros.

“Bueno, mis maestros, que no quiero que se me olviden. Yo daba clase con Antonio Caballo, también, que tenía la academia en Santa Catalina, en un primero, que había que subir una escalera muy empinada y allí dábamos el clásico” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“Con Antonio (Caballo), aparte de coger con él los clásicos españoles, de Albéniz, Turina, Torroba, Falla y demás, me dio a conocer lo que era el mundo del flamenco. Yo entré allí muy jovencita y entonces me decía: el flamenco es muy interesante y una materia importantísima, a ti se te puede dar muy bien. Y fue el primero que me fue montando baile flamenco que fue lo que me pudo dar luego a la hora de colocarme, una estabilidad en el mundo del tablao.” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

“Es un hombre excepcional, porque yo mantengo mucho contacto con todos mis profesores²³⁷. Porque ya al final, de ser alumna, –profesor y alumna–, pues luego hemos mantenido un contacto y nos seguimos llamando. Este hombre tenía la academia en Santa Catalina, justamente en frente de lo que era el antiguo juzgado, haciendo una esquina, en el primer piso. Y era un hombre muy recto en sus clases, muy recto. Un hombre muy enamorado de lo suyo, muy correcto en todo, su forma de tratar al alumno y todo. Conmigo tenía mucha confianza, te vas a reír, porque en Santa Catalina abajo había una parada de autobús, en la misma esquina y resulta que un día me estaba corrigiendo unos brazos, no sé qué pasó. Él usaba unas castañuelas muy grandes, porque tenía unas manos muy grandes. Y estaba harto, estaba tocando el piano y estaba harto de decir, Ana Mari, el brazo tal, el codo, el brazo tal, el codo. Y ya se hartó, como todos nos hartamos algunas veces con los alumnos, cogió un palillo y me lo tiró. Yo me agaché y en ese momento salió por el balcón, y le dio a un hombre que estaba esperando el autobús. El palillo ni se partió, pero el hombre se llevó un cachiporrazo. Y ahora me decía él, ‘pues vas a bajar tú a recogerlo, porque la culpa de habértelo tirado es porque no me haces caso’. Y yo tuve que bajar y

²³⁵ Fuente: ABC del 20/01/2009.

²³⁶ Fuente: VEGA, B. J. y RÍOS RUIZ, M.(1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*.

²³⁷ Este maestro aún vivía en el momento en que realizamos la entrevista. Falleció en enero de 2009.

decirle al hombre que había sido por mi culpa, ¡Y un chichón que tenía en la cabeza! Pero era encantador, encantador, un hombre encantador” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante María Oliveros tomó también clases con este maestro, al que acude con su pareja de baile, formada previamente en la academia de los Pericet:

“Allí él nos dio muy fuerte en la técnica de zapateado, nos coreografió unas soleares preciosas y nos puso también un baile por bulerías. Yo tengo un recuerdo muy bonito de Antonio Caballo porque era como persona un caballero, excelente caballero, te daba una tranquilidad y te hacía sentir, disfrutar de lo que te enseñaba. Yo guardo un recuerdo muy precioso, muy bonito. En aquel entonces las clases eran individuales. Al ir de pareja, bailábamos juntos. El profesor está exclusivamente para ti, es más sensible, más personal, disfrutas más.” (María, bailaora, entrevista, 2008).

5.3.5.3. Hermanos Rabay.

Carmen y Fernando Rabay fueron discípulos de Ángel Pericet, y bailaron como pareja recorriendo toda América en los espectáculos de José Greco, Concha Piquer y Antoñita Moreno. Actuaron también en el Guajiro y en otros tablaos sevillanos antes de dedicarse a la enseñanza. Tenían su academia en el barrio de Los Remedios. Sólo dos de nuestras informantes acudieron a estos maestros: Teresa Luna y Ana España:

“Fui a la academia de Fernando Rabay y él nos montó, me montó... Bueno, había un grupo de personas allí que también bailaban a la misma vez, vamos que bailaron conmigo y eso. Él me enseñó mis primeras alegrías y un poco de soleá también nos enseñó más flamenco. Zapateados y cosas pa bailar por rumbas, fandangos de Huelva. Eso fue de los primeros pasos en el flamenco” (Ana España, bailaora, entrevista, 2008).

“Porque ya con Rabay estuvimos una temporada no me acuerdo cuántos años estuve yo allí pero después ya debutamos. Vamos, empezamos a bailar en la Feria de Sevilla y ya más tarde, vamos cuando ya era un poco más profesional, pues me dediqué a montar baile porque antes no estudiábamos una carrera como se estudia ahora sino que antes te ibas a la academia y te montabas un baile o dos y estabas una temporadita con ese profesor” (Ana España, bailaora, entrevista, 2008).

“Muy poco. Entonces no nos preparábamos... Yo seguí mi formación, no dejaba nunca la academia pero entonces era para aprender. Lo primero que aprendí con los Hermanos Rabay era una rumba y unos fandangos de Huelva. Eso era lo que entonces se hacía más, era más de batalla. Ya después yo quería aprender... También me enseñaron unas alegrías, pero era todo como más light, más como..., eso, pa salir del paso en un cuadro flamenco. Pero después cuando claro, yo veía a Matilde bailar o veía a Enrique bailar, entonces quise aprender una manera más especial.

Una especialidad. Entonces me gustaba el baile de Matilde y por eso después ya seguí todos los pasos de ella” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

Nuestras informantes se conocieron en esta academia, donde fueron reclutadas por el representante para trabajar a edad muy temprana:

“Sí, yo te digo el primer año, claro. Si yo tenía doce años o no tenía todavía doce años, ya sabes el año (1964). Allí fue Pulpón buscando porque tenía más demanda que artistas para trabajar, y tenía que hacerse de elencos. Como muy inteligente que era se paseaba por todas las academias a ver los aficionados que había en esto y las personas que había bailando en las academias. También él era amigo de Los Rabay, que les había dado trabajo a los hermanos Rabay y entonces ellos les dirían pues aquí tenemos algunas muchachas jóvenes que quieren ser artistas” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

Esta forma de reclutamiento de artistas en las academias, y el hecho de que ambas informantes fueran contratadas cuando aún su formación era muy básica, denota el incremento en la demanda de bailaoras que se produjo en los años sesenta.

“No había contrato, era de palabra. Pulpón te decía: ¿tu quieres trabajar? ¿yo puedo hablar con tus padres? Le pidió permiso a mis padres, porque como yo era una niña. Sí. Pues igual que conmigo creo yo que haría con los demás. Entonces, ¿tú quieres bailar? Sí, pues si quieres bailar entonces en la feria te doy un contrato. Sin decir cuanto íbamos a ganar ni nada, claro. Nada. Ahí: yo quiero ser artista y ya está. Yo quiero ser artista” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

Las condiciones en que acceden al trabajo, con un simple acuerdo verbal, y el posterior permiso de los padres, demuestra que nuestras bailaoras acceden al trabajo cuando aún son niñas, como relata nuestra informante. Este hecho, que implica la toma de una decisión como es la elección de una salida profesional que conlleva además un modo de vida “sui géneris”, con un guión de vida implícito, que no tiene por qué ser consciente, e incluye una apuesta por la independencia, en cierto modo arriesgada, teniendo en cuenta la mentalidad nacional-católica de la sociedad que las rodea. Es una elección transgresora, muy rica en matices.

5.3.5.4. Pepe Ríos²³⁸.

Nuestras informantes Carmen Ledesma y Eugenia de los Reyes, fueron alumnas de este maestro. El programa Rito y Geografía del Baile 08 Enseñanza y técnica²³⁹ realiza una breve introducción sobre la enseñanza del baile y recoge una visita al estudio de este maestro donde le realizan una entrevista. Transcribimos aquí su contenido, que nos puede dar una idea de sus características.

“Bueno, mi técnica es transmitirles lo que yo siento de mi antiquísima raza, la pureza de bailar gitano y por soleá y por alegría y por seguiriya como yo creo que se debe de bailar, con ritmo, con ángel y con arte (...) Bueno, le pongo primero, le hago la... el pie, el pie, porque en el baile flamenco si tiene que ir al tablao pues tiene que hacer una cosita espectacular y entonces le voy haciendo la caña del pie como se empiezan los pisos de nueva York, con buenos cimientos” (Pepe Ríos, Programa Rito y Geografía del baile 08)²⁴⁰.

Ya hemos analizado el paso de Eugenia por las clases de este maestro, que como nos decía las impartía en la academia de Realito.

5.3.5.5. Algunas academias y profesores en Madrid:

Algunas bailaoras del grupo de observación tomaron clases de baile en Madrid. La mayoría lo hizo como parte de la formación continua, para ampliar conocimientos, adquirir técnica, nuevos números para su repertorio, o como forma de ensayo. Así lo hicieron Merche Esmeralda y Ana María Bueno. En el caso de Cristina Hoyos, su formación continua se produce en la Compañía de Gades y posteriormente, cuando deja la compañía acude a clases con Manolo Marín. A éste mismo maestro acuden casi todas, ya en los años ochenta, para reciclarse, así estudiaron con él Carmen

²³⁸ José Ríos Amaya. Morón de la Frontera, Sevilla (1928 –1993). Bailaor. Hijo de José Ríos de los Reyes (primo del Gitanillo de Triana) y Teresa Amaya, sobrino de Diego del Gastor y yerno de Manuel Torre. Pepe Ríos aprendió de su abuelo, Juan Amaya Cortes, padre de Diego del Gastor. Comienza su vida artística con 12 años. Desde muy joven se traslada a vivir a Sevilla. Trabaja en compañías tales como las de Manuel Vallejo, Manolo Caracol, Concha Piquer, Juanita Reina y La Niña de los Peines (1955). Posteriormente fue pareja artística con Rosario. En 1961 formó parte del elenco de La Paquera de Jerez, denominado *Carrusel de la canción*. Intervino en varios largometrajes: *Duende y Misterio del Flamenco* (1952) *La feria de Sevilla* (1963) y en el primer *Gazpacho de Morón* ese mismo año. Ha participado en las películas documentales *La vida flamenca* (1977) y la serie *El Ángel* (1983). Pepe Ríos ha actuado por todo el mundo. “Ha actuado con su mujer y cuñada, Amparo y María Torre en los festivales. Entre sus más destacados alumnos se encuentran Concha Vargas, Inmaculada Aguilar, Javier Barón, Juana Amaya y Ramón Barrull”²³⁸. Fuentes: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco. <https://www.youtube.com/watch?v=mTiOwgahd8A>

²³⁹ Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=e199j-6nrRE> [Acceso: 10-07-2015]

²⁴⁰ Consultar Fuentes Audiovisuales en apartado 4 de Anexos.

Ledesma, y Ana España. Carmen acude con motivo de su preparación para el Concurso Nacional de Córdoba, al que se presenta y gana en 1983. Ana España, cuando se integra temporalmente en la Compañía de Gades, con la que representará *Carmen*, formando parte del cuerpo de baile.

El caso de Rocío Loreto es diferente, porque estudió en Madrid siendo niña:

“En Madrid estuve en la academia de baile de Monreal, que daba castañuelas con el piano. Y Con Mercedes y Albano²⁴¹, también profesores muy buenos de Madrid. En Tirso de Molina. Con 14 años, Merche Esmeralda los conoce. Me vuelvo para Sevilla y ya Pulpón en la feria, con quince años nos llevaba a la Caseta Los Labradores y el Aeroclub” (Rocío, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 5.20. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto durante su etapa de formación en Madrid, junto con su prima Maleni Loreto y Picoco²⁴². Fuente: cortesía de la artista.

A pesar del factor étnico, Rocío tiene más en común en cuanto a la formación con las bailaoras no gitanas, ya que es la única de nuestras informantes de este subgrupo que toma clases de clásico español y concede mayor importancia al aprendizaje con maestros: Monreal y Mercedes

²⁴¹ Puede vérselos junto a Ángel Pericet, en la película *Café Cantante*, de Antonio Momplet. Web: <https://vimeo.com/36443432>. [Acceso: 05-07-2015].

²⁴² Vicente Pantoja Monje, Picoco. Jerez de la Frontera, 1920- Madrid, 1999. Cantaor y bailaor. “Sobrino nieto de Fernanda y Juana Antúnez. Ha pertenecido a diversos elencos, entre ellos el de Lola Flores, con quien ha realizado diversas giras por España y América. Personaje singular por su gracejo y ocurrencias, goza en Madrid de una gran popularidad y es requerido para numerosas fiestas.” Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Vol. 2: 603.

León²⁴³, hija de Frasquillo y La Quica. Genaro Monreal fue un músico y compositor casado con Inocencia Moreno Cánovas, bailaora profesional con el nombre artístico de Paquita Pagán. Han sido muchos sus éxitos, por ejemplo, “Campanera” que compuso junto a Naranjo y Murillo. Daban clases de castañuelas con el piano.



Figura 5.21. Fotografía de la pareja formada por Mercedes León y Albano de Zúñiga.
Fuente: www.elartedevivirelflamenco.com

Posteriormente vuelve a aparecer en su relato el aprendizaje informal, que se intercala con los períodos en que puede acudir a la academia:

“Cuando mi prima Maleni estaba trabajando aquí en Madrid, se vino mi tía Josefa y me vine con ella. Ella estaba en el Duende, con Matilde, Rafael, Alejandro Vega... Me metían en la bodega para que la censura no me cogiera y por la ventanita que fregaba los platos (sic) por ahí me asomaba porque me gustaba mucho ver bailar (ahí tenía 12 años)” (Rocío, bailaora, entrevista, 2008).

Lupe Osuna también estudió una temporada en Madrid:

“Pues mira, después del Guajiro nos pasó una cosa, que el trabajo no sé si fue una época que estaba mal, que nosotros todas las tardes a la oficina: Antonio que... Y Pulpón: no, es que no hay nada, querido. No hay nada; una fiestecita de vez en cuando. Y estábamos un poquito aburríos

²⁴³ Mercedes León González, bailaora y bailarina de español, nació en Sevilla en 1923. Hija de Frasquillo y La Quica, casada con Albano de Zúñiga. Realizó giras por España, Marruecos y Alemania. Formó pareja con su marido, desde 1935, actuando en el extranjero y en salas de fiestas y teatros españoles como el Jardín Villa Rosa, en 1952, y en la Parrilla del Alcázar, en 1953, en Madrid. Realizaron una gira por Estados Unidos. A su vuelta a España, volvieron a trabajar en salas de fiestas como la madrileña Pasapoga, en 1959, y en distintas provincias españolas, para dedicarse posteriormente a la enseñanza de su arte. Su pareja, el también bailaor y bailarín Albano de Zúñiga nació en Madrid en el año de 1923, fue discípulo de Antonio el de Bilbao.

y entonces nos enteramos por Don Cipriano, fijate, el de las Galas Juveniles, que Mari Rosa estaba buscando artistas. El ballet de María Rosa en Madrid. Y entonces dijimos nosotros: po mira, vámonos. Nos fuimos más que ná, porque nosotros sabíamos que... ganar no íbamos a ganar dinero porque con María Rosa no se ganaba ná, pero nos fuimos más que ná pa estudiar, pa estudiar baile. Porque mira con María rosa teníamos una cosa. Estudiabas flamenco, porque ella, cuando no trabajabas lo que había (que hacer) era que ensayar, se ensayaba muchísimo. Dabas clases de ballet, dabas clases de jota con Azorín, dabas clases de palillos con María Magdalena. O sea, que nos sirvió para estudiar un montón, lo que aquí en Sevilla no podíamos estudiar” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

5.3.5.6. La figura y maestra Matilde Coral.

La figura de Matilde Coral constituye para este grupo de bailaoras un referente indiscutible. Ella y Trini España eran las grandes figuras de los escenarios en los años en que inician sus carreras, y bien conocida es la rivalidad que hubo entre ambas y a la que Matilde se ha referido abiertamente (Valera Espinosa, 1996: 2356). Todas las bailaoras del grupo las nombran como las mejores de su época. Ahora bien, Matilde, tuvo el atrevimiento de formar el Trío Los Bolecos en 1969, junto con su marido Rafael García Rodríguez, Rafael el Negro y Antonio Montoya, el Farruco. Con ello, revolucionaría el panorama del baile flamenco e iniciaría una labor en pro de su dignificación, especialmente en el contexto del Mairenismo. Paralelamente, Matilde comienza una tarea docente orientada a la conservación de la Escuela Sevillana de Baile. Nuestras informantes serán sus primeras alumnas, algunas de las cuales continúan manteniendo una estrecha relación con la maestra desde entonces. Tal ha sido la trascendencia de este magisterio entre nuestras bailaoras, que Matilde puede considerarse la guía de la generación, esa persona un poco mayor que el grupo, con prestigio, con relaciones institucionales, que se erige en representante de un colectivo, al estilo de lo que sucede en las generaciones literarias tal como lo definió Petersen en 1930. Desde su escuela se ha encargado de mantener el estilo, el lenguaje generacional. Matilde buscó el respaldo del *stablishment* flamenco de la época, obtuvo el premio “Pilar López” en el primer Concurso de Córdoba que otorgaba esta modalidad de baile (1965); el premio “La Argentinita” –compartido con una de sus alumnas, a la que ella misma había preparado, Merche Esmeralda– en 1968; el Juana la Macarrona de Mairena del Alcor (1967); el Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez (1979), el mismo que ya había ganado con los Bolecos en 1970; y la Llave de Oro del baile que simbólicamente se le concede en 1975 en el marco del Concurso. *“Un honor que se quiso poner en paralelo a la Llave de Oro del Cante, pero que no tuvo continuidad”* (Álvarez Caballero,

1998:328). En 2001 le fue reconocida con la Medalla de Oro de la Junta de Andalucía en reconocimiento a su labor de conservación de la Escuela Sevillana de baile Andaluz.

Según sus relatos, Matilde comenzó enseñando en la escuela de Antonio Caballo, hasta que ya en 1967 abrió su primera academia en la calle Fray Isidoro de Sevilla: Enseñaba y coreografiaba bailes flamencos y de Escuela Española.

“Ya puso Matilde²⁴⁴ la primera academia por la Macarena. Entonces Matilde (Coral) empezó y daba clase particular, una a una. Entonces yo fui, me montó el Suspiros de España, me montó el taranto. Y los bailes que se bailaban antes eran de cintura para arriba. Tenías que tener arte y brazos para hacer de cintura para arriba... Ahora ya no, ahora sí, pero ahora ya es pupupú, pupupú, pupupú, los pies. Por eso te digo el cambio del arte a la técnica” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Teresa Luna fue también alumna de la maestra, a quien le debe su nombre artístico y con quien mantiene relación personal hasta el presente:

“Entonces no se hacían por cursos enteros como hacen ahora. Ibas a la academia, Matilde, (hoy las bailaoras están tan preparadísimas), sino que entonces se hacía: enséñame un baile. Enséñame alegrías. Nos montaba unas alegrías. Yo iba a Enrique y nada más que me montó unas alegrías, no me montó más nada. Pero ahora ibas a Matilde, Matilde, móntame un taranto. Y como se ponía la maestra contigo sola, eran clases particulares, ese privilegio lo teníamos, lo que no teníamos esa preparación a lo mejor de hoy en día. Nosotras íbamos una hora y gracias a dios que teníamos esa hora a la maestra pa ti sola” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

“Sí, suponían caras porque tú de lo que ganabas de las fiestas o de un tablao bueno si tú te lo querías dedicar a eso sí, pero la que lo necesitara para su casa... Yo es que no lo necesitaba mi casa mis padres para comer. Pero había otras compañeras que lo que ganaban en un cuadro flamenco en una fiesta o en un tablao lo necesitaban pa su casa. Entonces yo me podía permitir el lujo de decir, voy a estar dos semanas con Matilde, que voy a pagar dos semanas de clases particulares y voy a montar un baile. Pero entonces era así. Yo iba, quiero montar el taranto, me gastaba lo que costara, que no me acuerdo ahora mismo lo que costaba que era por semana, era una hora diaria. Y después nos poníamos allí a mirar a Matilde y la clase de las demás, a lo mejor. Te dejaban sentarte y lo mirabas y eso era un placer ver a Matilde. (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

“Sí, Matilde siempre hemos tenido. Sí hemos tenido guitarrista allí en directo y cantaba ella. Ella cantaba y ella enseñaba a los guitarristas, y ella enseñaba a tor mundo” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

La pareja formada por Lupe y Luis fueron también a la academia de Matilde:

²⁴⁴ Matilde pone su primera academia en 1967, por lo que nuestra informante se está refiriendo a un momento en que era ya profesional.

“Y después nos montó Matilde también, nos montó cosas que estrenamos nosotros en el Cristina un número de Matilde. Que Matilde nos regaló el traje, que eran los piconeros (cantando) ‘ya se ocultó la luna...’ pero de, con orquesta, no de cante. Nos lo montó Matilde, muy bonito. No, Matilde nos montó a nosotros muchas cosas, estuvimos con ella también un tiempo...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Loli Flores relataba así la relación que tuvo con la maestra:

“Sí, sí, sí, sí, yo he llegado al estudio de Matilde Coral y le he visto mala cara y nos hemos sentado las dos y me ha dado la clase hablando, diciéndome lo que hacía Pastora Imperio, diciéndome lo que hacía la otra y la otra, artistas que yo ni me acuerdo y que ella las ha visto y entonces me dice: hoy vamos a estarnos aquí sentadas porque yo no puedo, tranquila, yo ni me enfadaba ni nada, me daba la clase hablando y otros días se llevaba conmigo una hora, bailando y yo me ponía detrás de ella y éramos idénticas y ya no sabía qué hacer; lo pillaba rápido todo, sin embargo, ahora ya parece que soy distinta” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

“Con Matilde Coral me acuerdo yo que eran quince minutos también, individual. Lo que pasa es que yo me iba un poquito antes y me metía dentro y me ponía a zapatear o a hacer algunos ejercicios y con Antonio Caballos exactamente igual, sola, individual” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

Loli recuerda el esfuerzo que tenía que hacer para seguir formándose mientras trabajaba:

“Más lejos, porque yo he ido con Matilde Coral a la Calle Fray Isidoro de Sevilla, a las 10 de la mañana y acostándome a las 3 de la mañana en Los Gallos, que estaba yo trabajando ya, con 16 años y medio entré yo en Los Gallos” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

Merche Esmeralda fue otra de sus alumnas más destacadas:

“Bueno voy a terminar la docencia mía. (...) Y montaba Pulpón unas fiestas que se hacían en el (Hotel) Reina Cristina de Algeciras. Y me mandaba allí, pues bueno, de telonera, porque era muy jovencita. Pero iban Matilde, Rafael el Negro y tal. Y Matilde cuando me conoció, se volvió loca conmigo y me dijo, le dijo a mi madre, yo le he prometido a Dios cinco coreografías a cinco niñas que despunten y yo quiero enseñarle a su hija una coreografía. Entonces mi madre se puso en contacto con ella y me enseñó la Seguiriya que luego gané en el Festival de Córdoba con ella en el 68, que nos dieron el Premio de Honor a las dos, ese fue compartido. O sea que, esto sería... sobre el sesenta y siete, antes de yo irme a las Brujas. Y luego me enseñó también las tonás, que también iba vestida de una forma increíble y me decía el marido de Dolores de Córdoba: ¡Chiquilla! ¿Vas a aparecer con un candil y un mantón por la cabeza? ¡Pero tú estás loca, que nos van a tirar aquí de to! Y yo decía: este es mi número. ¡Uy, uy, uy! Pues aquí como tiren el primer botellazo ya estáis todos corriendo. ¡Ah! Y porque salía con una flor amarilla. Y un día se me cayó la flor amarilla y decía: ¡fuera, fuera, fuera! es que había muy buen rollo. Bueno, eso es mi docencia en esos años. ¿No? Luego seguí estudiando porque yo no he dejado de estudiar en mi vida. (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

En este fragmento observamos la estrecha relación existente en nuestras bailaoras entre el aprendizaje, la asistencia al Concurso de Córdoba y la práctica profesional. Matilde atendió las necesidades de formación más específicas y de mayor nivel de ciertas bailaoras ya profesionalizadas. En el siguiente apartado de su relato, Merche valora la formación impartida por Matilde como de mayor valor coreográfico que la de otros maestros. Junto a ello, la exclusividad: Matilde no montaba dos coreografías idénticas:

“Y luego Matilde. Matilde ya tenía una academia que era un poquito mayor. Matilde me acuerdo que Paco Fernández fue el que empezó a cantarle a Matilde en sus clases. Y entonces ya, digamos que era ya unos números mucho más creativos, más coreográficos, no era al uso. Este baile pues está reforzado con, era un baile como más hecho a aquella persona que estaba viendo. Yo por ejemplo nunca vi mis tonás a nadie, nunca vi mis seguiriyas a nadie. Ella además ponía la falseta y ella decía: yo quiero esto y yo quiero lo otro, tu sales de esta manera. O sea, ya digamos que era más coreografía, más centrado en, era diferente, era diferente ya, claro. Parece que no pero la enseñanza ya había avanzado de otra manera ¿No? (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Asimismo se aprecia de nuevo la relación personal con la maestra, y se recalca el esfuerzo y la inversión que realizaron en formación algunas componentes del grupo de observación como en este caso, Merche:

“Porque yo estoy muy agradecida, porque a mi ella no me llevó dinero. Ella me montó la seguiriya, pero fue un regalo, lo que yo si le pagué fue la toná. Porque eso ya no, pero ella me regaló a mí la seguiriya coreográficamente, porque a ella le iba muy bien dando clases y lo había prometido, había hecho una promesa. Y de las coreografías de la gente que les coreografió, una de esas fui yo. Entonces yo, yo soy una persona que me costó mucho trabajo juntar mucho dinerito y yo le decía: mamá no me compres un vestido, pero llévame a la academia. Y mi madre decía: pero hija por Dios ¿Por qué no te gastas esto en comprarte un piso? Mi madre cada vez que me daba dinero esos dinerales para la academia, mi madre se ponía mala, porque prefería que los guardara ¿No? Y yo tenía muy claro, que yo lo que quería era aprender para la continuación, siempre lo había visto yo como continuación al baile. ¿No?” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

En los años setenta creó un grupo con sus alumnas con el que se presentaba en los festivales de verano, vinculados en origen con los Festivales de España organizados por el Ministerio de Información y Turismo, al que nos referiremos al tratar sobre los festivales.



Figura 5.22. Fotografía de la maestra Matilde Coral con un grupo de alumnas en su academia. Años setenta. De izquierda a derecha: Milagros Mengíbar, Loli Flores, Matilde Coral, Pepa Montes, Carmen Montiel (de pie). Carmen Juan y Teresa Luna (sentadas). Fuente: *Bailaora, vida y obra de Pepa Montes*. Diputación de Sevilla, 2006.

5.4. Desarrollo y condicionantes étnicos y socioeconómicos en el aprendizaje no formal del baile.

Bailaoras de etnia gitana.

Eugenia pasó brevemente por las clases de Pepe Ríos, primo de su madre, que enseñaba en la academia de Realito²⁴⁵. Fue gracias a un encuentro casual con el bailarín por lo que Eugenia acude a su academia, “*a que le enseñe un poquito*”. Posteriormente, este maestro puso su propia academia en Sevilla, en la calle Castelar, zona centro-San Luis. Eugenia aprendió a bailar en tres contextos principales en los que el componente familiar está siempre presente: su familia nuclear de origen; la academia de Realito en la que Pepe Ríos le enseña las nociones fundamentales del baile académico; y su pareja en los escenarios y fuera de ellos, José Galván, quien “termina de pulir”, de refinar su baile para hacerlo profesional, como ya hemos comentado. Eugenia tomó pocas clases y

²⁴⁵ Esta práctica era habitual en aquellos tiempos y en algunos contextos, continua produciéndose en la actualidad. Conocemos el caso de Matilde Coral, que se inició como profesora alquilando la academia de Antonio Caballo, donde comenzó enseñando al ‘Trío Sevilla’, formado por las bailaoras Loli Nuñez, Mari Pepa Campano y ‘La Puri’. Según su testimonio ‘*hacia sus primeros pinitos de coreografía*’. Fuente: Matilde Coral, informante nº 001-B.

como se observa en el fragmento, este maestro daba mucha importancia a la técnica de zapateado, más que al braceo. Por su parte, José Galván, la instruye en los modos y maneras del escenario y le monta desde bailes regionales que se hacían con acompañamiento de orquesta y la técnica de la bata de cola. Le enseñó a vestirse y peinarse para el escenario e incluso le hizo él mismo los vestuarios, como hemos visto. José es cuatro años mayor y contaba con una experiencia adquirida durante años en las representaciones de “Galas Juveniles” en las que cantaba pero también aprendía los pasos del baile para montárselos a su hermana Dolores. Sin ser aún maestro (en el sentido de que era muy joven), José montaba los bailes en un estudio que alquilaba en la Gran Plaza, la academia de Pinto²⁴⁶. En su caso consideramos que el origen étnico, social y de género condicionó el modo de aprendizaje e incluso la forma de estar en la profesión flamenca: Eugenia formó pareja con José y ya no acudió a ningún otro maestro ni trabajó fuera del núcleo familiar. Aunque la formación de parejas no era algo privativo de los gitanos como analizaremos más adelante.

Manuela Carrasco tomó muy pocas clases. Ya hemos visto la importancia que el aprendizaje informal del baile tuvo en su caso. Y como afirmaba haber aprendido el baile de su padre y de sus tíos (contexto familiar), así como de las niñas y niños del barrio y de las bailaoras *gitanitas* que allí vivían, como por ejemplo de Angelita Vargas, algo mayor que ella y ya profesional cuando Manuela comenzaba. Según su relato de vida, sólo estuvo en la Academia de Matilde Coral una semana y sería Rafael el Negro quien le montó algo de baile. Fue durante la etapa en la que trabajaba en La Cochera, con unos doce años. Allí estaban Los Bolecos, Farruco, Rafael y Matilde. Esta última había abierto una academia en Pío XII, en el barrio de La Macarena. Era un local pequeño en el que Matilde se iniciaba como maestra.

“En aquellos entonces... –primero que no me lo podía permitir porque yo ganaba trescientas pesetas en la Cochera²⁴⁷–, y bueno, ella me dijo, te vienes a la academia porque hay que ponerte cositas... y en aquellos entonces no sé si llevaba mil pesetas la hora o cosa así y yo no me lo podía permitir. Primero, vivía en San Juan, me acostaba a las tres de la mañana, ella a las once de la mañana ya cerraba la academia... Lo que quiero decirte es que, cuando yo fui a la academia, quien me montó media seguiriya fue Rafael, su marido, y me montó media seguiriya porque yo no me podía permitir el pagarle... Y ella decía, palabras textuales de ella: Anda Rafa, tú con ella, que

²⁴⁶ El maestro Pinto era un profesor de piano, que enseñaba en su academia situada por la Gran Plaza (Sevilla). Almacenaba allí algunos pianos y alquilaba el local a otros profesores, como en este caso a José Galván. Fuente: Matilde Coral en entrevista informal (2008).

²⁴⁷ La Cochera, tablao flamenco sevillano situado en C/ Menéndez Pelayo. Tuvo su mayor auge a finales de los sesenta y en la década de los setenta cuando actuaron el Trío Los Bolecos, Carmen Albéniz, y Manuela Carrasco. Manuela se incorporó al elenco en 1969 y permaneció en él dos años.

yo no puedo con ella. Así que el que me montó media seguriya fue Rafael, ella se alardea de que yo estuve en su academia, ¡pero ella jamás me puso nada! Además, fue una semana nada más” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

El origen étnico influye en su rechazo del aprendizaje académico y formalizado. Observamos cómo minimiza la duración e importancia de este episodio, resaltando que fue Rafael el Negro, –también gitano– quien la enseñó y no Matilde –no gitana–, la maestra titular de la academia. De nuevo aparece la *naturalización del don* que hemos comentado. Este proceso de naturalización de la expresión artística es muy frecuente entre los gitanos. Sin embargo, unos años después, Manuela relata otra versión de su aprendizaje y una nueva valoración de la maestra Matilde Coral:

“Cuando entré en La Cochera, era una niña, pero tenía tantas ganas y tantas ilusiones por bailar, –que yo tenía dos trajecitos, no tenía más cuando entré en la Cochera– y los dos me los hizo el salao, el salaito. Allí estaban los hermanos Salaó, Farruco, Matilde, Rafael El Negro, Farruquito que esté en gloria, la Concha Vargas, y bueno,

Ahí estábamos hasta las cuatro o las cinco de la mañana. Hacíamos tres cuadros.

Las niñas se bajaban, se metían en su camerino, y yo con mi vestidito sudando, mojá, que me quedaba así mirándolos, sobre todo a Farruco, y Rafael también, porque Rafael tenía cosas que a mí me llegaba mucho, era mu gitano bailando y bellissimo, era un gitano super bello, y elegante. Y yo me quedaba con mi vestidito viéndolos y a mí no me importaba salir con el mismo vestido. Yo salía con el mismo vestido. Pero eso fue una escuela mu grande para mí. Yo aprendí mucho de ahí. De Matilde aprendí la disciplina, los brazos de ella, eran, y bellissima, Matilde era mu bella. Como vestía, tenía mucha disciplina. Y fueron unos años muy importantes muy importantes. Y mu bonito, porque a lo mejor yo hacía un paso, y le decía: Rafael, endica, endica la niña. Dice lo está haciendo al revés, ve que te lo ponga. Y él me lo ponía, Rafael. Si no Farruco también. Decía no, no, no, Tú cuando de la vuelta tu no te quedas así, tú te quedas así. Porque ellos veían en mí, como decían, me veían algo, y a veces me decían, no eso no es así, eso es de esta manera. Poco, pero lo hacían” (Manuela, bailaora, entrevista, 2014).

Aprecia en Matilde la disciplina y la belleza, la feminidad. Pero sitúa este aprendizaje en el contexto informal de los escenarios, no en la academia.

Rocío Loreto, constituye un caso particular dentro del grupo étnico, al haber acudido a clases de Eloísa Albéniz y Arturo Pavón, a la academia del maestro Enrique El Cojo y haberse trasladado a Madrid, con su tía Josefa (madre de Maleni Loreto), cuando su prima fue a trabajar a los tablaos de la capital de España. En este sentido, han pesado más en su tipo de aprendizaje otros factores como el hecho de la profesionalidad de su padre y de su prima: la influencia familiar la llevan a la formación con maestros. Recordemos que su progenitor la animaba en sus misivas a que no dejase de practicar, de ir a la academia de baile (doc. 011 en Anexos).

Bailaoras no gitanas y el aprendizaje no formal.

Nuestras informantes tienen en común las dificultades económicas para acceder a las clases y el haberse formado de manera más informal viendo, “robando” y adaptando, como hemos visto. Acuden a la academia cuando pueden para montarse algunos bailes siendo ya artistas. Dentro del grupo de observación los itinerarios formativos son heterogéneos:

La formación académica de Ana España y Ana María Bueno (no gitanas y con menores dificultades económicas, al menos, para costearse las clases) fue más prolongada. Tomaron clases con un mayor número de maestros y durante más tiempo. La primera (nacida en 1949) comenzó con Carito, tomó clases con Eloísa Albéniz, los Hermanos Rabay, Enrique El Cojo y Matilde Coral para completar su formación con Manolo Marín más tarde. Ana M^a (nacida en 1955) se formó con Adelita Domingo, Conchita Pericet y Antonio Caballo. Es la única del grupo que obtuvo el título superior de danza por el conservatorio de Madrid, para lo que hubo de intensificar su formación en Córdoba primero con el maestro Juan Morilla y allí mismo en la Escuela Amor de Dios, con Marienma y Pedro Azorín entre otros. Estos dos factores, la etnicidad y la situación económica parecen incidir en esta mayor preocupación por la formación académica en ambos casos.

En el caso de las bailaoras no gitanas, la versión *emic* es que la formación académica inicial estuvo limitada por los escasos recursos económicos. Sin embargo, esta formación continuó a lo largo de toda su carrera, cuando ya los salarios que percibían por sus actuaciones les hubiesen permitido costearse las clases. La escasa inversión en este tipo de formación pudo deberse también al contexto laboral, en el que las bailaoras jugaban un papel secundario, por lo que el mayor o menor nivel formativo no se veía compensado en términos de la relación costes-beneficios. No todas las bailaoras percibieron la importancia del estudio del mismo modo. Factores de tipo personal y de las trayectorias terminarán de configurar los itinerarios formativos de cada artista.

El itinerario formativo académico de Ana España comienza con Carito, que le enseña la base de clásico. Luego acude a la academia de los Hermanos Rabay, que habían sido discípulos de Ángel Pericet y habían actuado en los elencos de Concha Piquer y José Greco antes de dedicarse a la enseñanza. En su academia, aprende flamenco (alegrías, soleá, fandangos, rumbas, zapateados...) y teniendo algunas nociones debuta como artista en un cuadro en la Feria. Con Enrique El Cojo

profundiza en el estudio del flamenco (tangos, tientos...), que completaría posteriormente con Matilde Coral y Manolo Marín. Maestros estos últimos a los que acude cuando ya es una bailaora profesional y las exigencias del escenario requieren una puesta al día en cuanto a la formación técnica.

Teresa Luna había comenzado en la academia de Adelita, pasó posteriormente a la de los Hermanos Rabay, donde fue reclutada, junto con Ana España para un cuadro en la feria de Sevilla, donde iban de “teloneras”. Y al igual que su compañera, siendo ya profesional, acude a los maestros Enrique El Cojo y Matilde Coral, para profundizar en el aprendizaje del baile.

Lupe Osuna había iniciado su aprendizaje con Enrique El Cojo, luego pasó por la academia de Adelita Domingo y la experiencia de Galas Juveniles y las actuaciones con la gira de Macarena del Río. Posteriormente tomó clases con Carito y Conchita Pericet, para acudir posteriormente de nuevo a Enrique El Cojo. Ya siendo profesional tomó clases también en Madrid, con Pedro Azorín y María Magdalena (palillos).

Carmen Ledesma estudió primero clásico español con Anita, una profesora que tenía la academia en la calle Doctor Letamendi, cerca de su casa. Fue alumna de Antonio Caballo, de Pepe Ríos y de Enrique El Cojo.

“Mis primeros profesores fueron esa señora, Anita y Antonio Caballo en clásico español y Pepe Ríos en flamenco. Entonces yo me llevé un tiempo con ellos y después me llevó mi madre a Enrique el Cojo, también estuve con Enrique. No he montao muchos bailes de flamenco, como quizás de clásico, porque en aquella época pal Cristina, para todo, que ya te contaré que Pulpón me colocó. En el Cristina, hacía más falta clásico español que flamenco, entonces yo eso, po tendría dos o tres bailes de clásico, el Antequerano, el Gato Montés, cosas así, ¿no? Tengo hasta las partituras por ahí porque tenías que tener las partituras para los profesores ¿no?” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Otro grupo lo constituyen las bailaoras Milagros Mengíbar y Pastora Molina. Milagros Mengíbar, acudió únicamente a clases de Adelita Domingo y sólo cuando ya era profesional fue alumna de la maestra Matilde Coral. Pastora Molina tuvo tan sólo una maestra, Eloísa Albéniz, con quien tendría una relación muy especial, como hemos visto.

Por último, el grupo formado por Ana María Bueno, María Oliveros y Merche Esmeralda, alcanzan el grado de profesoras tituladas por diferentes conservatorios, con título superior de danza: Veamos sus itinerarios formativos.

Observamos cómo el maestro le orienta en su aprendizaje dándonos claves acerca del momento en que éstos se convierten en *formación profesional*, cuando se vislumbra la posibilidad de vivir de ellos.

“Es un hombre, que tenía un conocimiento de la danza bastante grande, a nivel regional. Él estuvo bailando en lo que era la Sección Femenina, montaba todo lo que en aquella época se hacía de bailes regionales, recuperaba bailes antiguos y era un hombre muy, muy interesante” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

En su caso la formación académica fue más intensa y prolongada que en el resto de bailaoras. Esta interpretación *emic* es en sí misma un discurso desde el presente. Ana María Bueno es en la actualidad profesora y coordinadora de la especialidad de flamenco en el Centro Andaluz de Danza, de ahí que su relato subraye la propia formación y los prestigiosos maestros (como la familia Pericet) con los que ha estudiado. Según su relato, fue la formación la que generó en ella un nuevo modo de ver y entender la danza. Ana María quedó marcada por su paso por las academias de estos maestros y supeditó su carrera a las necesidades formativas que le fueron surgiendo:

“Yo desde que empecé a estudiar baile quería tener conocimiento de todos los bailes de España. Me ha encantado siempre el baile regional. Me encanta. Entonces cuando decido empezar a estudiar la danza en serio, porque antes hay que empezar a estudiar solfeo, que hoy no se exige. Hoy lo que exigen es formación musical de percusión. Antes te obligaban a estudiar solfeo con todas sus letras y si podía ser con un instrumento, con un instrumento. Tenías que certificar que lo habías estudiado, al igual que historia de la danza. La anatomía aplicada a la danza, historia, yo he hecho esgrima, yo he hecho de todo. Los bailes hasta bailes de miriñaque de la época. Bueno, unos conocimientos que en la carrera es lo que le doy valor porque he tenido que machacar y estudiar el cuerpo por ese tema.” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

“Me fui a Madrid, pero antes aquí ya empecé a estudiar. Yo aquí empecé a estudiar ballet, ya venía de antes, ya había hecho zapatillas. Me iba mucho a Córdoba porque había una academia allí que llevaba en verano profesores de regional, porque aquí no se traían mucho. Ya aquí se vino Juan Morilla y ya él, venía con una mentalidad que empezó a aportar cosas nuevas, no ya de flamenco sino cosas de bailes tradicionales y demás, la escuela bolera y todo eso. Pero yo ya me fui a Madrid a trabajar. Me fui a trabajar a Canasteros. Me fui porque quería estudiar allí. Conocí a Mariemma, me fui a Amor de Dios que era el sitio donde había más variedad. De allí no salías. Allí tenías a Pedro Azorín, tenías ballet, tenías escuela bolera, clásico español. Lo tenías todo. Y allí me

he llevado yo las horas. Y por la noche me iba a Canasteros.” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

María Oliveros fue alumna de Conchita Pericet, Antonio Caballo, Matilde Coral y Victoria Eugenia, Betty, alcanzando el Título de profesora en el Conservatorio de Superior de danza de Córdoba, para el que se preparó en la Academia de Matilde.

El caso de Merche Esmeralda es similar, si bien su discurso *emic* sitúa la necesidad de seguir aprendiendo y de desarrollar más sus capacidades para el baile para expresarse en su trabajo en el tablao por encima de otras consideraciones.: la necesidad de formación surgiría en ella como respuesta a cierta “angustia” que siente en el escenario. Será por mediación de Raquel Lucas²⁴⁸ como conoce la posibilidad de prepararse por libre las pruebas para la obtención del título superior de danza, que como profesional podía realizar, bien curso por curso, o todo de una vez. acude a clases con Mariemma, Raquel Lucas (escuela bolera), Pedro Azorín (danza regional) y Juana Taft (clásico).

“No, no, yo mira, a mí me pasa una cosa muy rara, cuando yo empiezo ya a bailar ya en Madrid, empiezo a notar que cuando yo llegaba a un momento del baile, que yo me encontraba decepcionada, interiormente, había algo raro en mí, ¿No? Y yo no sabía que era. Y empezaba a bailar y había momentos en que yo me sentía mal. Y yo me acuerdo que estaba allí el guitarrista Alberto Vélez²⁴⁹ y su mujer era, ¿Cómo se llama? Una señora que bailaba Boleros maravillosamente, además ha muerto el año pasado, Raquel Lucas. Aquello, aquello que yo sentía ¿No? Y se me quedaba corto. A medida que yo voy estudiando, me voy dando cuenta que mi mente

²⁴⁸ Raquel Lucas Sarmientos. Villatoya (Albacete), 1930- 2009. Bailaora y bailarina de español y clásico. Casada con Alberto Vélez. En 1949 actuó en el espectáculo *Tonadilla* de Concha Piquer y después en numerosos elencos folklóricos como primera figura (primera bailarina en los elencos de Concha Piquer, Estrellita Castro y Antoñita Moreno). En 1961 formó pareja con Manolo Fortuna, recorriendo España y diversos países extranjeros. Fue Profesora de danza del Real Conservatorio de Madrid. Fuentes: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco.* y <http://huelvaya.es/2012/07/26/el-cerro-rinde-homenaje-a-alberto-velez-con-la-celebracion-de-un-festival-de-guitarra-flamenca/> [Acceso: 11-09-2015]

²⁴⁹ Alberto Vélez García. Cerro de Andévalo (Huelva), 1921– Madrid, 2005. Guitarrista. Hijo de Alberto El Huelvano y casado con Raquel Lucas. Se inició en los ambientes flamencos sevillanos y después en el Colmao Villa Rosa de Madrid. Comienza su carrera profesional en las compañías de Óperas Flamencas, época Dorada en la que participó junto a Ramón Montoya, “El Niño Ricardo” y Mario Escudero. Acompañó al cante a Manuel Vallejo, José Cepero, Pepe Marchena, Tomás Pavón, “El Gloria”, Valderrama, Canalejas, Fosforito... y a grandes figuras del baile como Antonio y Rosario. En los años 1951 y 1952, participó en el ballet de Rosario y Antonio. A partir de los años sesenta trabajó en el grupo de su esposa y Manolo Fortuna, y seguidamente en el tablao madrileño Las Brujas. Fue profesor de guitarra flamenca en el Real Conservatorio de Madrid y guitarrista de concierto actúa formando dúo con “El Niño Ricardo” y también con Mario Escudero, con quien graba un disco en París. Una lesión le retira de los escenarios. La editorial Acordes Concert ha editado las tablaturas de ocho composiciones seleccionadas de Alberto Vélez y su biografía. Fuentes: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco.* Vol. II: 792; y <http://huelvaya.es/2012/07/26/el-cerro-rinde-homenaje-a-alberto-velez-con-la-celebracion-de-un-festival-de-guitarra-flamenca/> [Acceso: 11-09-2015]

como mi cuerpo me respondían otras cosas ¿No? Y yo dejo de sentir ya este parón que, ese freno interior que yo tenía. Pienso que era, pues, el desconocimiento a una técnica o a una forma de expresión, que yo quería seguir y que claro, la ignorancia no me dejaba que transcurriera eso, eso que yo necesitaba expresar. Pero, antes de estar en Madrid, yo me había ido, porque Pulpón me dijo: cuando ganes un poquito de dinero, te voy a llevar a Enrique El Cojo, que te enseñe unos numeritos” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Esta necesidad de mejorar su formación no es privativa de esta bailaora, otras lo han manifestado en diferentes momentos de sus carreras. Por ejemplo, Carmen Ledesma, Cristina Hoyos y Ana España acuden a Manolo Marín:

“Yo es que no sé pero yo a mí, y además es que yo creo que me conozco todas las letras de bulerías que hay, te lo juro. Es que bailar por bulería es saber el remate en los sitios, no tiene otra cosa. Bailar por bulerías es rematar con el cante o después. Hay dos tipos de remate, ¿no? Y entonces claro como me sé las letras y me sé donde respira el cantaor porque me gusta mucho el cante, para mí ha sido muy importante el cante en mi baile. Porque yo le he bailado mucho al cante. Y ahora te voy a hablar de eso porque quiero que tú lo...” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

El siguiente fragmento del relato de Carmen Ledesma resume varios de los elementos del aprendizaje de nuestro grupo de observación:

“Es que nosotras hemos aprendido en los cuadros. Es que yo creo mira que cuando salíamos nosotras, tan buenas bailaoras. Porque mira, Isabel Romero ha sido un pedazo de bailaora como la copa de un pino, Loli Flores otro pedazo de bailaora, yo he bailao con todas estas niñas. Entonces, bueno, con la Virginia Mendiola, yo es que he tenido una época muy buena de aprender. Entonces nosotras éramos como que estábamos con todas ellas y ellas nos empujaban: Venga, ustedes fandangos de Huelva, ustedes yo no sé qué, ustedes... Y yo le decía a la Virginia Mendiola, Hay que yo no sé bailar por fandango. Y me dice ¿y tú eres bailaora? Y tú no sabes bailar por ná, ¿entonces pa qué te subes a un escenario? Pues si te subes a un escenario tienes que estar con las pilas puestas, venga. Ustedes las primeras. Y ellas nos enseñaban. Y veíamos, huy, pues esto me gusta a mí. Es que yo he aprendido mucho en los escenarios, Carmen. Más que en las academias, es que yo no he tenido academias. Yo he tenido las academias más que de principio cuando yo empezaba y se acabó. Una vez que me coloqué yo he aprendido bueno, excepto, pa no ser embustera, excepto cuando me preparé para el premio de Córdoba, que entonces yo me preparé con Manolo Marín, y me puse las pilas y Manolo me ayudó muchísimo, porque bueno, Manolo ha sido una persona que me ha ayudado mucho en mi vida de flamenco, la verdad que sí, como amigo, no como profesor. Como amigo me ha ayudado mucho mucho mucho. Se preocupó mucho de mí y se vino mucho conmigo a Córdoba a presentarme a sus amistades. Me puso los bailes que muchas veces hablábamos más de lo que hacíamos. Porque yo soy una bailaora que me interesa más la profundidad que tenga el baile que los zapateados y que la estética, porque la estética ya me encargo yo. Porque yo soy muy liberal, porque tú me pones un baile y yo no sé hacerlo, porque yo me llevo veinte años bailando a tu lado y yo no tengo nada tuyo. Porque me pueden gustar tus cosas, y adaptarlas a lo mejor a mí, pero tu forma de hacerlo yo no lo hago, porque soy muy salvaje haciendo las cosas, muy libre, porque no estoy acostumbrada a imitar. Yo tengo mi propia

personalidad. Entonces Manolo me ayudó muchísimo. Pero yo he estado toda mi vida sin clases, sin academia, yo he aprendido en los escenarios. Es que yo me montaba mis propios bailes. Yo creo que como yo, mucha gente de mi época. (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008)

Ciertos elementos de las relaciones sociales, como la filiación con el maestro o maestra parecen haber acrecentado el interés por la formación, como sucede en otros ámbitos educativos. En estos casos se materializa la aseveración “el agua es más fuerte que la sangre” (Schneider: 2007). Esto es, aquello con lo que uno crece y se educa, influye más que la herencia, la sangre en sentido simbólico, en la configuración de los individuos. Interpretación opuesta al discurso racializado observado con mayor frecuencia en el caso de las bailaoras de etnia gitana.

Los maestros y maestras disfrutaban de poder y prestigio, que en el caso de los hombres se veía favorecido por los estereotipos de sexo dominantes.

TABLA 5.1. MAESTROS/AS Y ACADEMIAS DE BAILE EN SEVILLA Años 50-70

MAESTRA/O	BIOGRAFÍA	UBICACIÓN SEVILLA	CRONOLOGÍA	ENSEÑANZAS	ALUMNADO
CARITO Francisco Caro Cuéllar, Jerez?. (1885-1964).	Bailarín bolero muy prestigioso. Actuó por todo el mundo antes de dedicarse a la danza. Educación y Descanso. Obra social sindical del franquismo.	Calle Feria	Nacido a finales del XIX, debía ser muy mayor en la década de los cincuenta y sesenta del S. XX.	Sevillanas, base de clásico y clásico español .	En Educación y descanso el alumnado provenía de clases obreras. Profesionales.
REALITO Manuel Real Montosa, Sevilla (1885-1969).	Discípulo de La Campanera. Debutó en el Teatro El Duque de Sevilla, actuó en Londres, en el Palacio Imperial de Rusia y para el Rey Alfonso XIII en los Reales Alcázares de Sevilla. Realizó giras por países europeos y participó en las Exposiciones de 1929. Publicó 'Poema de la danza y la copla'.	1º Calle Pasión 2º Calle Trajano	Hasta 1969.	Flamenco y clásico español.	Los míticos Rosario y Antonio fueron sus discípulos.
ENRIQUE EL COJO Enrique Jiménez Mendoza (Cáceres, 1912- Sevilla, 1985)	Alumno de Pericet y Frasquillo, ganó un concurso en 1925. Actuó en el Kursaal con la Macarrona.; en el Guajiro. Montó el espectáculo de Manuela Vargas para la Feria Mundial de Nueva York, recorre los teatros europeos, actúa en el cine y Recibe la medalla al mérito turístico.	-1º Calle Peral -2º Calle Castellar	Desde sus comienzos dio clases de baile y tras la Guerra, abre academia. Hasta los años ochenta.	Declamación palillos Clásico español baile flamenco.	Señoras de la alta sociedad, artistas profesionales y aspirantes.
ELOISA ALBÉNIZ Eloísa Sánchez (Sevilla, 1900-1995)	Bailarina sevillana Casada con Arturo Pavón. Actuó en los cafés cantante de su época, en los 30. Estuvo en Argentina de bailarina hasta que falleció su hermana y pareja de baile.	Plaza La Mata, nº 6, en la Alameda de Hércules	Desde los años treinta hasta los setenta.	Clásico español, bailes regionales, palillos, escuela bolera.	Artistas de variedades en los años treinta y cuarenta. Luego aspirantes a bailaoras.
ANTONIO CABALLO Antonio Caballo Cáliz. (Sevilla, 1929-2009)	Bailaor, bailarín y pianista. Discípulo de Ángel Pericet. Realizó giras por EEUU, fue pianista de Estrellita Castro fue profesor en la Sección Femenina. Premio Joaquín Turina.	Santa Catalina	Desde 1961 hasta mediados los setenta.	Clásico Español, flamenco, palillos. Bailes regionales	Aspirantes a profesionales.

CONCHITA PERICET MASOT (Sevilla, 1926)	Conchita Pericet Masot, hija de Juan Pericet y nieta de Rafael Pericet Carmona. No confundir con Concha Pericet Blanco, también bailarina. Aprendió de su abuelo Rafael Pericet Carmona y se dedicó a la enseñanza.	Calle Viriato, La Casa de los Artistas, en San Juan de la Palma.	Años 50-80	Danza clásica y Clásico Español.	Profesionales y público en general.
ADELITA DOMINGO CARMONA (Sevilla, 1930-2012)	Nacida en el Teatro San Fernando en 1930, estudió piano en el conservatorio y baile con 'La Macarrona' y Los Pericet. Formó pareja de baile con Ángel Pericet, para posteriormente dedicarse a la enseñanza.	-1º Calle Muñoz Olivo (a la espalda del teatro San Fernando). -2º Calle Jesús del Gran Poder (desde 1956). -3º Alameda de Hércules (desde 1964)	Abre su academia en 1946 y continúa esta labor hasta los años noventa.	Enseña folklore, canción Española, baile regional, interpretación, y técnica escénica.	Profesionales y público en general. Niños y, sobre todo, niñas con inquietudes artísticas. Las más famosas tonadilleras y muchas prestigiosas bailaoras y bailaores del siglo XX.
HERMANOS RABAY Carmen (fallecida en 1996) y Fernando (en 1997). Sevillanos.	Discípulos de Ángel Pericet, recorrieron América en los espectáculos de José Greco, Concha Piquer y Antoñita Moreno. Actúan en El Guajiro y otros tablaos sevillanos.	Calle Virgen de Todos los Santos. Los Remedios.	Principios de los años Sesenta- ochenta	Flamenco, y clásico español.	Público en general, algunos profesionales
MATILDE CORAL Y Matilde Corrales González (Sevilla, 1935) y RAFAEL 'EL NEGRO', Rafael García Rodríguez (Sevilla, 1932-2010) Premio Nacional de Baile de la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera en 1970.	Discípula de Adelita Domingo y Eloísa Albéniz, trabajó en 1955 en 'El Guajiro' y en 'El Duende' de Pastora Imperio, maestra con la que se sintió muy identificada. Realizan numerosas giras por el extranjero (Nueva York, París, Londres, Roma). Formaron el Trío Los Bolecos junto a Farruco. Figuras en los Festivales Andaluces de verano.	- 1º Calle Fray Isidoro de Sevilla - 2º Calle Castilla.	Desde 1967 hasta la actualidad.	Flamenco, Escuela Bolera, Clásico Español, danza estilizada, palillos.	Profesionales y público en general

FUENTE: Elaboración propia sobre datos aportados por las informantes y fuentes bibliográficas citadas.

TABLA 5.2. OTROS MAESTROS CITADOS POR LAS BAILAORAS

MAESTROS	BIOGRAFÍAS
<p>PEPE RÍOS Pepe Ríos Amaya. (Morón de la Frontera, Sevilla.)</p>	<p>Bailaor que actuó en las compañías de Caracol, Vallejo, Juanita Reina y Concha Piquer. En 1955 formó parte del espectáculo en el que reaparecía la Niña de los Peines y más tarde fue pareja de Rosario. Intervino en los largometrajes 'La feria de Sevilla' y 'Duende y Misterio del flamenco'. Participó en el elenco de La Paquera de Jerez en 1961. Posteriormente se dedicó a la enseñanza, estableciendo su academia en Sevilla. Fuente: Dccionario Enciclopédico del Flamenco, Cinterco.</p>
<p>JUAN MORILLA (Argentina, 1925- Sevilla, 2004).</p>	<p>Fue uno de los representantes más destacados de la escuela de danza española, tanto en clásico como en la escuela bolera del siglo XVIII. Discípulo del maestro Otero, Pericet y Enrique el Cojo. Perteneció a las compañías de Imperio Argentina, Mariemma, Rosario y José Greco. Desarrolló casi toda su carrera artística en el extranjero, fundamentalmente en Estados Unidos y en Europa. Estudió danza en Londres y en Nueva York. Fue durante más de diez años galán joven del Ballet de la Scala de Milán. Hasta los años 70 estuvo al frente de su propia compañía actuando en los principales teatros del mundo, antes de su retirada de los escenarios en los años 80. Regresó a Sevilla y abrió una escuela propia. Fue, además, el primer profesor de Danza Española del Conservatorio de Danza de Sevilla. Fuentes: Navarro (2004:305-306) y ABC.</p>
<p>MARIEMMA Guillermina Martínez Cabrejas, (Iscar, Valladolid, 1917- Madrid 2008).</p>	<p>Bailarina y bailaora. Fue alumna de El Estampío, vivió de niña en París donde inicia su formación en la Escuela del Teatro Châtelet. Tras una carrera artística que incluye los más prestigiosos escenarios internacionales, fue directora de la enseñanza de Danza Española en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. En 1985 creó un centro coreográfico que lleva su nombre. Creadora de numerosas coreografías para danza española. Fuente: Diccionario enciclopédico del flamenco. Ed Cinterco.</p>
<p>PEDRO AZORÍN (Yecla, Murcia, 1935-Madrid 2001).</p>	<p>Maestro, coreógrafo y bailarín, máximo representante de la jota aragonesa. A Madrid llegó en 1954, procedente del Grupo de Coros y Danzas de Huesca, para hacerse cargo del cuadro de jota de la Casa de Aragón. Empezó a dar clases en los antiguos estudios de Amor de Dios. Las más grandes compañías del momento buscan sus enseñanzas e inicia una nueva andadura como coreógrafo, colaborando con Pilar López, Mariemma, Carmen Amaya, Luisillo, José Greco, Antonio Gades, María Rosa, José Antonio, el Ballet Folclórico Nacional y el Ballet Nacional de España. Ha participado en películas como <i>Alma aragonesa</i> y <i>Goya en Burdeos (1999)</i>. En sus últimos años impartió clases y cursillos en escuelas de danza y conservatorios de toda España. Premio Nacional de Danza en 1959. Fuente: http:// danza.es/biografias.</p>

<p>MARÍA MAGDALENA (Madrid, 1935)</p>	<p>Bailaora y bailarina de español. Discípula de Pericet. Se reveló artísticamente en los últimos años cincuenta, destacando en el Teatro Avenida de Buenos Aires y en escenarios españoles con el espectáculo <i>Romería</i>. A partir de 1959 actuó en salas de fiestas, siendo calificada en los anuncios publicitarios como “la bailarina de los pies de seda”. En 1960 realizó una gira por Oriente Medio. En 1961 fue la figura, junto a el Güito, del tablao el Arco de Cuchilleros de Madrid, al frente de un cuadro goyesco, interpretando cachuchas, bailes de candil y boleras malagueñas. Posteriormente se ha dedicado a la enseñanza. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). <i>Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco</i>. Madrid: Cinterco. Vol. 2: 462.</p>
<p>MANOLO MARÍN Manuel Marín Domínguez (Sevilla, 1934)</p>	<p>Comenzó en El Guajiro y formó parte de la compañía de Antonio. Con su propio grupo actuó en Europa y América para dedicarse posteriormente a la enseñanza, (años sesenta) y la coreografía. Ha colaborado con Cristina Hoyos en <i>Montoyas y Tarantos</i> (1989), <i>Sueños Flamencos</i> (1990), <i>Yerma y lo flamenco</i> (1992), <i>Arsa y Toma</i> (1996); con María Pagés en <i>De la luna al viento</i> (1994), <i>La Tirana</i> (1998) y <i>Flamenco Republic</i> (2001). Asimismo ha colaborado con Yoko Komatsubara, María Serrano, Manuela Vargas, Gerardo Vera, La Compañía Andaluza de Danza, el Centro Andaluz de Teatro. En 2001 recibió el Premio a la enseñanza de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Fuente: Navarro (2004: 220-221).</p>

Fuente: elaboración propia en base a bibliografía y etnografía.

Otro factor que explica las características de la formación de esta generación de bailaoras es el tipo de flamenco que se hacía en la época: bailes que tenían sus estructuras muy delimitadas pero que dentro de ellas permitían (y era valorada) la improvisación. A diferencia del baile actual, en el que todos los detalles son coreografiados y ensayados, en aquella época esto no era lo normal. Bailaoras de esta generación como Manuela Carrasco, con un brevísimo paso por la academia, han desarrollado carreras muy completas y prestigiosas.

La influencia de la ideología de género imperante, atribuyendo un rol muy secundario al baile en relación con el cante –y dentro de este, al baile de mujer–, condicionó la “despreocupación” por la preparación técnica al menos durante los años sesenta, coincidiendo con una mayor demanda de artistas. Posteriormente, la posibilidad de prepararse para la obtención de los premios de Córdoba (desde 1965) y la participación en compañías de baile, así como la posibilidad de obtención del Título de danza por el Conservatorio, llevará a 10 de las 17 (un 58%) bailaoras de la muestra a intensificar su formación.

La relación que establecen las bailaoras con sus maestras y maestros a lo largo de la vida constituyó un modo de filiación con múltiples funciones: emotiva, educacional, profesional, de marketing... Un ejemplo claro de ello es la adscripción de estas bailaoras a la Escuela Sevillana, que tiene en Matilde Coral su referente vivo más destacado, sin ser el único. Ana María Bueno ha subrayado la relación de aprecio y admiración que ha mantenido con el maestro Antonio Caballo a lo largo de su vida. Adelita Domingo sigue recibiendo muestras de agradecimiento de sus alumnas y con Enrique el Cojo la relación de admiración y cariño fue estrecha y duradera en todos los casos hasta la desaparición del maestro.

En el contexto de desigualdad estructural de género, el prestigio y poder alcanzado por varones en el mundo de la danza y el arte, hace que sean mayoría los bailarines y bailaores que se establecen como maestros, a pesar de su presencia minoritaria en la profesión. De los relatos sobre el aprendizaje se desprende que el realizado con mujeres tenía unas características propias, al establecerse una relación más cercana. Con los maestros varones la distancia simbólica y de poder entre éstos y sus pupilas niñas se agranda y la relación puede llegar a ser más formal.

TABLA 5.3. RESUMEN DE LAS ENSEÑANZAS ACADÉMICAS SEGUIDAS POR LAS BAILAORAS					
	BAILAORAS	PROFESORES	DURACIÓN	VALORACIÓN	TIPO DE TRAYECTORIA CATEGORÍA PROF.
ETNIA GITANA	MANUELA CARRASCO	Rafael el Negro	Breve	Se minimiza	Larga / Figura Estelar con Compañía propia
	EUGENIA	Pepe Ríos José Galván	Breve el primero; Dilatada, el segundo	Buena, especialmente la ayuda de su pareja	Media/ B. de tablao
	ROCÍO LORETO	Eloísa Albéniz Enrique el Cojo Monreal Mercedes y Albano	Períodos breves e intermitentes	Buena. Formación para la práctica profesional inmediata	Larga/ B. de Tablao Participación esporádica en Compañías

NO GITANAS	AMELIA	Enrique el Cojo Matilde Coral	Períodos breves e intermitentes	Buena. Formación para la práctica profesional inmediata	Media/ B. de Cuadro Participación esporádica en Compañías
	LA MONTIEL	Enrique el Cojo Eloísa Albéniz Antonio Caballo Matilde Coral	Media.	Muy Buena. Gran admiración por sus maestras y maestros.	Media/ Figura Festivales y Atracción en tablaos Participación esporádica en Compañías
	ANA ESPAÑA	Carito Eloísa Albéniz Hermanos Rabay Enrique el Cojo Matilde Coral Manolo Marín	Períodos dilatados e intermitente	Muy buena. Gran admiración por sus maestras y maestros.	Media/ B. de tablado Participación esporádica en Compañías
	ANA M ^a BUENO	Adelita Domingo Conchita Pericet Antonio Caballo Juan Morilla Mariemma Pedro Azorín	Períodos dilatados e intermitentes	Se maximiza. Muy buena. Gran admiración por maestras y maestros. Título Superior de Danza por el Conservatorio de Madrid 1981	Larga/ Figura en compañías teatros y festivales
	LUPE OSUNA	Enrique el Cojo Adelita Domingo Pericet Carito	Periodos medios e intermitentes	Se maximiza. Muy buena. Gran admiración por maestras y maestros.	Larga/ Figura en tablaos Participación esporádica en Compañías
TERESA LUNA	Adelita Domingo Hermanos Rabay Eloísa Albéniz Enrique el Cojo Matilde Coral	Períodos breves e intermitentes	Buena. Formación para la práctica profesional inmediata Gran admiración por maestras y maestros.	Corta / Bailaora de cuadros Festivales Fiestas privadas	
PASTORA MOLINA	Eloísa Albéniz Enrique el Cojo	Periodos dilatados/ previa a profesionalización	Muy buena. Gran admiración por su maestra	Larga/ Tablaos Figura en Compañía de bailes americana/ Carrera en América	

CRISTINA HOYOS	Adelita Domingo Enrique el Cojo	Periodos medios e intermitentes / Ligada a Compañía	Muy buena. Gran admiración por maestras y maestros.	Larga/Figura en Compañía de A. Gades y en compañía propia.
LA CAMPANO	Realito Adelita Domingo Eloísa Albéniz Antonio Caballo Enrique el Cojo Matilde Coral	Períodos breves e intermitentes	Buena. Formación para la práctica profesional inmediata	Media/ Figura en Tablaos Compañía de M. Vargas
LOLI FLORES	Pinto Eloisa Albéniz Enrique el Cojo Antonio Caballo Matilde Coral	Períodos breves e intermitentes	Buena. Formación para la práctica profesional inmediata	Larga/Figura en Tablaos/ Festivales/ Participa en compañías y espectáculos teatrales
MARÍA OLIVEROS	Conchita Pericet Antonio Caballo Matilde Coral Victoria Eugenia	Períodos dilatados e intermitentes	Se maximiza. Muy buena. Gran admiración por maestras y maestros. Título Superior de Danza por el Conservatorio de Córdoba 1985	Larga/ Tablaos/ Festivales/ Otros espacios
CARMEN LEDESMA	Anita Antonio Caballo Pepe Ríos Enrique el Cojo	Períodos breves e intermitentes	Se minimiza Formación para la práctica profesional inmediata	Larga/ Tablaos/ Festivales/ Teatros/ Peñas
MERCHE ESMERALDA	Adelita Domingo Enrique el Cojo Matilde Coral Mariemma Raquel Lucas Pedro Azorín Juana Taft	Dos etapas: 1. Períodos breves e intermitentes 2. Dilatada e intensa	Se maximiza. Muy buena. Gran admiración por maestras y maestros. Título Superior de Danza por el Conservatorio de Madrid 1973	Larga/ Primera Bailarina en Ballet Nacional/ Figura en Tablaos/ Festivales/ Compañías
MILAGROS MENGÍBAR	Adelita Domingo Matilde Coral	Períodos breves e intermitentes	Se minimiza Formación para la práctica profesional inmediata	Larga/ Figura en Tablaos/ Festivales/ Compañías

FUENTE: Elaboración propia basada en etnografía.

TABLA 5.4. TIPOS DE APRENDIZAJE DEL BAILE EN EL GRUPO DE OBSERVACIÓN

TIPOS	APRENDIZAJE INFORMAL	APRENDIZAJE NO FORMAL	APRENDIZAJE FORMAL
ÁMBITOS	<p>TIPO 1. Grupo de socialización primario. Familia.</p> <p>TIPO 2. Espacios públicos, Casas de vecinos, celebraciones y fiestas populares.</p> <p>TIPO 3. Espacios escénicos de Galas Juveniles, tablaos, salas de fiesta y escenarios donde comienzan sus carreras.</p> <p>TIPO 4. Ensayos.</p>	Academias de baile de clásico español y flamenco.	Conservatorio Superior de Música y Danza.
FRECUENCIA	Elevada.	Elevada.	BAJA.
INCIDENCIA SEGÚN FACTORES ÉTNICOS	<p>Máxima incidencia de los cuatro tipos en bailaoras de etnia gitana.</p> <p>Elevada incidencia de los tipos 2, 3 y 4 en bailaoras no gitanas.</p>	<p>Escasa o baja en las bailaoras de etnia gitana.</p> <p>Media y alta en las no gitanas.</p> <p>Más frecuente entre las bailaoras de niveles socioeconómicos de origen más favorecidos.</p>	<p>Inexistente en las bailaoras de etnia gitana.</p> <p>Excepcional, poco frecuente entre las no gitanas.</p>

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.

5.5. Resumen de las características de formación dancística de las bailaoras de nuestra unidad de observación.

1. Los aprendizajes de las habilidades necesarias para el desarrollo profesional se realizan a lo largo de infancia y adolescencia, totalmente al margen de los ámbitos académicos de educación formal. Al no existir un camino trazado por las instituciones, decimos que estas bailaoras, “crean” su propio itinerario curricular, en colaboración con otros agentes de su entorno. Acuden a unos espacios u otros de aprendizaje.

2. Es una formación heterogénea y muy vinculada desde el principio con la práctica por diferentes vías. Los modos de aprendizaje de las bailaoras de esta generación no se diferencian tanto de los de las generaciones anteriores como lo harán las posteriores con respecto a ellas, debido a la institucionalización de los estudios de danza en España a partir de la Transición. Este grupo, en el ámbito del aprendizaje, se configurará como un generación de continuidad y no de ruptura²⁵⁰ con la anterior.

3. En el caso del baile flamenco, se produce la existencia de un aprendizaje incluso “sin maestros”, aprendizajes de tipo informal, en los que no se establecen roles maestro-alumno, aunque sí otra pauta de relaciones jerarquizadas, en función de la edad, la experiencia y también la aptitud o capacidad. Nos referimos a la transmisión de saberes artísticos en entornos de socialización: familia, iguales, barrio, casas de vecinos, celebraciones y fiestas populares... realizados de manera más o menos inconsciente y los aprendizajes en los contextos de trabajo en los que inician sus carreras. Ello no es óbice para que además acudan a centros particulares de enseñanza con maestros reconocidos. Junto a ello, se va a destacar el valor y la importancia del autodidactismo, la capacidad de aprender “solos”, sin enseñanza alguna, en especial en el grupo de bailaoras de etnia gitana.

4. Es una formación multidisciplinar: en el contexto histórico que abordamos (años cincuenta y sesenta del siglo XX) se aprendía a ser artista y no una especialidad y es muy común comenzar en la “canción” (seis de las diecisiete bailaoras de nuestra unidad de análisis, un 35,2%). Recordemos que en la generación anterior, Pilar López, había comenzando su carrera compaginando la canción y

²⁵⁰ El concepto de generación, se ha aplicado a la literatura, pero también a los estudios sociales: Barajas, B. El método generacional. La experiencia Literaria, (12-13). Ortega y J. Petersen han considerado el concepto útil, “transversal que se aplica a las ciencias sociales y naturales.” Ha sido cuestionado posteriormente como concepto propio del paradigma positivista.

el baile: Álvarez Caballero recoge las palabras de la artista en entrevista con Herrera Rodas (1988) sobre sus comienzos cuando llegó a Sevilla y actuó en el Kursaal, café cantante que en aquellos tiempos ofrecía espectáculos de Variedades:

“Entonces yo cantaba algo, bailaba algo... Yo no había encontrado aún el sitio, como se dice en los toros. Me acuerdo que yo una cosa que cantaba y bailaba eran esos ritmos cubanos que a mí me gustaban tanto, como aquello de: La mujer de Antonio/bailaba así... A mí me gustaban mucho esos ritmos e incluso hice una actuación con el Maestro Lecuona...” Álvarez Caballero (1997:48).

5. Las dificultades económicas de la mayoría de las familias así como la demanda de artistas de baile que comenzó a crecer en el momento en que llegan a la adolescencia, serán factores que condicionarán el tipo de aprendizaje, con breves e intermitentes períodos de formación en academias. A ellos hay que añadir la etnicidad, que para el caso de las bailaoras gitanas va a suponer –por el tradicional alejamiento de todo lo académico en el grupo étnico–, unas características específicas de formación, de tipo más informal, más alejadas en general de las academias.

6. Además del aprendizaje del baile, el oficio requiere otras habilidades: Los arreglos, las formas de caracterizarse y vestirse para sus actuaciones; los conocimientos musicales necesarios para ejecutar los bailes; la percusión, ya que las bailaoras tienen que tocar palmas para acompañar a las compañeras o compañeros del cuadro; los jaleos, que se ejecutan entre baile y baile o bien durante la actuación de otros. Y al margen de las habilidades requeridas para subirse a un escenario, tienen que aprender también a tratar y relacionarse con los propietarios de locales, con los representantes o agentes artísticos, las compañías, los críticos, el público, etc. Aspectos estos que sólo pueden aprenderse con la práctica, es decir, con el propio ejercicio de la profesión.

7. La importancia que tuvieron los bailes regionales y bailes de danza española estilizada o bailes “a orquesta” en los comienzos de la mayoría de ellas (todas excepto la más joven del grupo, y de etnia gitana).

8. Importancia que adquiere la formación continua en todo el grupo de observación, mayor en aquellas que aspiran a obtener un premio en el Concurso Nacional de Córdoba, se incorporan a una compañía de danza o aspiran a obtener un título oficial del Conservatorio.

CAPÍTULO 6. PROFESIÓN I: OFICIO Y BENEFICIO.

En este capítulo abordamos las características del oficio de bailaora en los años sesenta. Desde los requisitos de acceso a la profesión, establecidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo, a las condiciones de acceso de las bailaoras sevillanas y sus implicaciones: la formación de parejas de baile y la aparición de la figura estereotipada de la “madre de la artista” como estrategias de control y vigilancia de la moral de las “artistas” en su juventud y la consideración social de las bailaoras en su entorno. Analizamos las retribuciones obtenidas por el colectivo en relación con el género, y los espacios de trabajo: tablaos, fiestas y bases americanas. Profundizamos en las relaciones laborales y las características del trabajo desarrollado y hacemos referencia a los diferentes “actores” de éstos: propietarios de tablaos, representantes artísticos, patrocinadores de fiestas y compañeros de trabajo. Abordamos los aspectos principales de la vida cotidiana en este medio laboral, realizamos una revisión sobre la valoración retrospectiva *emic-etic* de los tablaos y su papel en el desarrollo y difusión del flamenco, para concluir con los discursos sobre las ventajas e inconvenientes de la profesión para las mujeres en el período estudiado.

6.1. Acceso a la Profesión. El “carnet de artista”. Los *difíciles* comienzos.

Los modos de acceso y reclutamiento profesional de las bailaoras estaban muy vinculados con los procesos de formación como hemos comprobado en el capítulo anterior. Así, desde las academias y las “Galas Juveniles”, se entraba en contacto con los representantes y con los gestores o propietarios de las salas que les proporcionarían trabajo. Sin embargo, desde 1942, para poder “ejercer como artista” era obligatorio contar con una acreditación del Sindicato Nacional del Espectáculo. De este modo, nuestras bailaoras debían superar los requisitos establecidos por la Organización sindical para el efecto.

La profesión “Bailaora” se encuadra dentro del “Grupo de Circo, variedades y folklore” de la Sección Social. La ausencia de marco institucional en la formación se suplió con la exigencia por parte del sindicato de pasar una prueba oficial para poder ejercer. Era un modo de controlar el intrusismo, de velar por la calidad de los artistas y ejercer el control propio de un estado “fascista”. El tribunal que debía juzgar sus habilidades era mixto, no había uno específico por especialidad,

sino que para el caso del flamenco, estaba compuesto indistintamente por cantaores y guitarristas, además de algún bailaor o bailaora a propuesta del sindicato. Pero no siempre.

Toda la información referente al sindicato de artistas de Sevilla con que contamos procede de dos fuentes fundamentales: los propios relatos de nuestras informantes y la documentación aportada por ellas; y el archivo privado de la oficina de contratación de Jesús Antonio Pulpón, representante a quien recurría el sindicato para difundir sus disposiciones entre los artistas, aportada por la bailaora Teresa Luna.

La limitación de acceso a las fuentes sobre la instauración y funcionamiento de los sindicatos verticales en la provincia de Sevilla, ha sido manifestada por María Soto (2000: 186), en el trabajo colectivo que al respecto han coordinado Álvarez Rey y Lemus López, bajo el título: “Sindicatos y Trabajadores en Sevilla: una aproximación a la memoria del siglo XX”:

“Es cierto que en las dependencias del Archivo Histórico Provincial de Sevilla existe una enorme sala repleta de cajas de mudanza cuyo contenido corresponde a la documentación de la Organización Sindical Española en la Provincia. Dicha documentación se encuentra hoy amontonada, sin inventariar ni catalogar debido a la falta material de espacio para llevar a cabo su ordenación y depósito. La Dirección del Archivo, que es la primera en lamentar esta situación y en expresar su preocupación por la escasa atención que reciben sus quejas de las autoridades competentes, estima que el volumen de documentación conservada en este centro sobre el Sindicato Vertical y organizaciones franquistas afines equivale a unos 1.000 metros lineales, esto es, aproximadamente unos 7.000 legajos a los que ningún investigador ha podido aún tener acceso ni consultar” (Soto, 2000: 186).

“Esta documentación forma parte de nuestra memoria histórica y nuestro patrimonio cultural y debe estar al alcance de los andaluces” (Soto: 2000: 186). Suscribimos sus palabras y desde aquí nos unimos a su solicitud para que estos problemas se solucionen. Para nuestro estudio, esta documentación significa la posibilidad de establecer un censo “oficial” de intérpretes de baile de la época, pues prácticamente todos los bailaores/as profesionalizados debieron pasar las pruebas establecidas por el Sindicato. Entre tanto, desafortunadamente la información con que contamos será limitada.

El Sindicato Vertical era *“una organización dual, de corte horizontal y de clase, que agrupaba a obreros y empresarios por separado siguiendo la línea corporativista de los inicios del movimiento falangista”* (Soto, 2000: 187). Una vez promulgado el Fuero del Trabajo en 1938 (12

de marzo), se crearon las Centrales Nacional-Sindicalistas, cuya labor más inmediata consistió “*en ir encuadrando a empresarios y trabajadores en sus respectivos sindicatos en función de la rama de producción a la que pertenecieran. (...) En la designación del jefe de cada sindicato primaba más la confianza política de quien iba a ostentar el cargo que su dedicación profesional*” (Soto, 2000: 189). Es muy significativo que en Sevilla, el primer Sindicato Vertical establecido (ya en 1938) fuera el de Industrias Hosteleras y Similares cuyas dependencias se instalaron en Plaza del Duque nº 13. El Sindicato de Espectáculos se estableció en 1940, dos años antes que el de Banca. Todos los sindicatos locales quedaron ubicados en Calle Jesús del Gran Poder nº 37 en la denominada Casa de los Sindicatos Locales y reubicados posteriormente (1952) en Calle Trajano nº 1 (Plaza del Duque). Al coincidir la localidad con la capital de la provincia, “*la vida sindical sevillana fue dirigida en su mayor parte por la Central Nacional-Sindicalista provincial.*” (Soto, 2000: 191). Desde 1940 la Central Nacional Sindical comienza a organizar las Obras Sindicales, con el objetivo de ocuparse de la asistencia social al trabajador. La primera de estas Obras que empezó a funcionar en Sevilla (1940) fue la de Educación y Descanso, a la que ya nos hemos referido al hablar de los maestros. Se dedicaba a organizar actividades para ocupar el tiempo libre de los trabajadores (y así evitar se dedicaran a actividades subversivas), como “*excursiones, visitas culturales, actividades deportivas, clases nocturnas para adultos...*” entre las que se incluían “*funciones de cine y representaciones folklóricas y teatrales para inculcarles el amor a la patria*” (Soto, 2000: 193). A raíz de un Decreto del 3 de mayo de 1940, la Organización Sindical se hacía cargo de “*las denominadas Oficinas de Colocación*”. De este modo, y aunque no hay legislación que prescriba la sindicación, en la práctica era bastante difícil mantenerse ajeno al sindicato. La Organización Sindical era el organismo oficial y único a través del cual se facilitaba la colocación al trabajador, gestionaba la asistencia médica, el acceso a la formación profesional y a viviendas protegidas. Asimismo era obligatorio para patronos y empresarios solicitar el personal que necesitasen en dicha oficina.

“el incumplimiento de esta obligación conllevaba sanciones de tipo económico para los empresarios y de tipo laboral para el obrero, consistente en colocar su ficha y carnet en último lugar para obtener colocación, además de la sanción pecuniaria ‘que se estime pertinente imponerles’. El carnet debía ser solicitado por el trabajador a la Oficina de Colocación, donde rellenaba un impreso en el que dejaba constancia de sus aptitudes laborales” (Soto, 2000: 197).

De este modo los representantes de artistas, debían trabajar con el sindicato. Así lo relata nuestra informante Milagros Mengíbar:

“Sí. Pulpón, como y vamos a ver, hacía contratos de los artistas y eso había que registrarlo y ahora Pulpón llevaba una carpeta siempre e iba allí al sindicato vertical, pero el sindicato vertical tenía que mandarlos a Madrid a visarlos” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

En 1975 aún se realizaban las pruebas para la obtención del citado carnet. Las condiciones del examen no variaron en la década transcurrida entre 1965 y 1975. Pero en este lapso de tiempo, los requisitos se institucionalizan. En los primeros tiempos las pruebas se realizaban en los mismos lugares de trabajo (teatros o salas de fiesta y tablaos) y en este documento no se especifica dónde se llevarán a cabo, sólo que será en Sevilla y en el local que “oportunamente se indicará”. La ubicación de la sala el Patio Andaluz en la misma plaza del Duque, junto a la sede del Sindicato, favoreció que las pruebas se terminasen realizando en este local, cuando las bailaoras ya estaban trabajando, significando el carnet la “sanción” legal a una situación “de facto”.

El Teatro San Fernando fue asimismo sede de las pruebas en Sevilla. Málaga, Granada, Madrid y Barcelona fueron generalmente lugares de exámenes que se realizaban los domingos por la mañana (Pereira, 2010).

EXAMENES DE APTITUD PARA LA CONCESION DEL CARNET PROFESIONAL DE
ARTISTA DE CIRCO, VARIETADES Y FOLKLORE.-

B A S E S

- 1º.- Podrán tomar parte en los exámenes de aptitud para obtener el carnet profesional de Circo, Variedades y Folklore, los españoles de ambos sexos, con residencia en las provincias de Sevilla, Córdoba, Cádiz y Huelva, que tengan cumplidos los 16 años en la fecha del examen y que lo soliciten por instancia dirigida al Presidente del Sindicato Provincial del Espectáculo de Sevilla. Las instancias por duplicado, vendrán acompañadas de los siguientes documentos.
 - a).- Partida de nacimiento.
 - b).- Certificado acreditativo de su residencia en las provincias de Sevilla, Córdoba, Cádiz o Huelva, expedido por la alcaldía del término municipal respectivo.
 - c).- Autorización paterna en forma legal mediante el tríptico de la Delegación de Trabajo, para los menores de 18 años.
 - d).- Certificación de enseñanza primaria. De no aportarse, deberá acreditar saber leer y escribir y conocimiento de cultura general ante el Tribunal.
 - e).- Cinco fotografías tamaño carnet (tipo carnet de identidad).
 - f).- Recibo acreditativo de haber ingresado en el Sindicato Provincial del Espectáculo de Sevilla, la cantidad de MIL PESETAS, en concepto de derechos de examen.
 - g).- Veinticinco pesetas en metálico, importe material del carnet profesional, los que resulten declarados aptos en la prueba de aptitud.
- 2º.- Toda la documentación vendrá reintegrada debidamente, figurando en cada una de sus documentos un sello de DOS PESETAS, del Modelo de Funcionarios de la Organización Sindical. No se admitirá ninguna documentación incompleta.
- 3º.- Los exámenes se llevarán a cabo en Sevilla, el día 3 de diciembre de 1.975, en el local que oportunamente se indicará.
- 4º.- Los aspirantes deberán hacer constar en su instancia (cuyo modelo para su redacción se adjunta) los números de su repertorio, en cantidad no inferior a cinco.
- 5º.- El Tribunal elegirá libremente dos de ellos, que tendrá la obligación de interpretar el aspirante en el momento del examen.
- 6º.- Los aspirantes que por cualquier circunstancia, inclusive fuerza mayor, no comparecieran al acto del examen, perderán todos sus derechos.
- 7º.- El plazo de presentación de instancias, concluirá el día 20 del próximo mes de noviembre de 1.975.
- 8º.- Aquellos aspirantes a la categoría de Cantaores de Flamenco y de Baile a Guitarra, deberán concurrir con su correspondiente - Guitarrista.
- 9º.- Todos aquellos aspirantes que no se presentasen o no fueren declarados aptos, perderán sus derechos de examen, y en la próxima convocatoria, si concurriesen, tendrán que abonar nuevamente la cantidad que por derechos de examen se estipule.

Sevilla, 20 de octubre de 1.975

EL SECRETARIO DEL SINDICATO



Ego: Elías Oláver Castillo

Documento 6.01. Bases de los exámenes de aptitud para la concesión del carnet profesional de artista de circo, variedades y folklore. Fuente: Archivo oficina de contratación de Jesús Antonio Pulpón. Cortesía informante 004-A.

Nos acercaremos a lo que supuso esta oficialidad para nuestras bailaoras a través de algunos ejemplos que sirven de muestra, pues los casos son todos muy similares.

Pastora Molina expone en este fragmento las condiciones de acceso establecidas por el sindicato según su experiencia:

“No, no, eso me examinaron en el Patio porque eso antes examinaban en San Fernando en el Teatro, examinaban en San Fernando, dos bailes te tenían que poner, uno flamenco y otro regional o lo que tú quisieras, a orquesta ¿No? Te exigían dos números y entonces yo fui a ver muchos exámenes que me enteraba, pero cuando me tocó examinarme a mí fue en el Patio Andaluz en el en la Plaza del Duque, allí y entonces pues nada, el jurado, todo, bailé baile flamenco no me acuerdo lo que bailé, pero serían unas Alegrías, no, unos Caracoles, me acuerdo por el abanico, bailé unos Caracoles y bailé la Jota de La Dolores y ahí me dieron el carnet, pero que fui a examinarme con nervios, mujer porque me daba apuro pero muy segura de lo que hacía, yo estaba

muy segura siempre de lo que hacía. Y además me decía mi maestra también que yo tenía una cosa muy buena, que yo siempre he sido tímida y nunca he sido, yo siempre estaba muy para atrás, no sé cómo decirte, nunca he querido, aunque soy Leo, pero el Leo en eso no va conmigo, porque el Leo dicen que es muy...” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Carmen Montiel se examinó en 1965 en el Patio Andaluz con dos bailes, *Antinea*, un solo de clásico-español, y un baile por soleá. Por su parte, Lupe Osuna tuvo que presentarse dos veces, por no cumplir un requisito:

“A partir de esa edad, sí. Porque fijate tú que no tendría yo porque yo antes me había presentao, porque como yo quería bailar y ya de eso, me había presentao con el nombre de mi hermana, (risas) fijate tú. Yo ahí no me cogieron, es que no daba, es que se veía que era una niña. Y ya entramos Cristina (Hoyos) y yo en el Patio en el Duque²⁵¹ y entonces el carné de artista la gente se examinaban allí (sic). Porque antes se examinaban en un teatro que había por el Duque, por la Gavidia, yo no sé. Pero después lo pasaron al Patio Andaluz. Y entonces nos examinamos allí las dos. Yo me examiné bailando ‘La Vida Breve’ y Cristina se examinó bailando la ‘Orgía de Turina’. Y claro, nos dieron el carnet y ya estábamos allí trabajando, que Don Juan (el dueño del tablao) po dijo lo del carnet, que antes, lo del carné. Mi madre tiene el carné todavía guardao. Con el escudo de la falange...” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

María Oliveros obtuvo el carnet de artista en el Teatro San Fernando, cuando ya actuaba con su pareja haciendo números de baile regional:

“El carnet de artista a mí se me dio en una actuación que me vio alguien del jurado que examinaban a los artistas para darles el carnet, en una actuación en el Teatro San Fernando, bailando la jota aragonesa de la Dolores, la cual nos hicieron repetir dos veces y con la que habíamos hecho antes, tres. Con la inocencia de los años la repetimos entera tres veces” (María, bailaora, entrevista, 2008).

Amelia se incorporó a las Compañías de variedades primero y luego a las compañías de cantaores desde “Galas Juveniles”. Este acceso al mundo profesional se realizó entre los diez y los dieciséis años. Amelia se considera profesional desde los primeros tiempos, pues para ella las diez pesetas que ganaba en las “Galas”, pero no obtendrá su carnet hasta 1958, cuando contó con la edad legal:

²⁵¹ Plaza del Duque, en Sevilla.

“Porque Don Cipriano nos daba diez pesetas a la semana. Teníamos que estar ensayando toda la semana. Y nos daba diez pesetas a la semana. Con ese dinero, oye, que diez pesetas, en aquel entonces eran diez pesetas. Pues yo creo que desde el primer momento. Luego me examiné de artista... Bueno antes había un examen de artista. Antes las artistas tenían que examinarse pa darte tu carné de artista (sic). Yo no sé si ahora eso existe. No sé si los artistas tienen su carné. Yo te puedo enseñar mi carné de artista. Yo me examiné con catorce años con una pareja de baile, con Andrés. Pero cuando llevé los documentos y vieron que tenía catorce años tuve que esperar dos años porque hasta los dieciséis años no me daban el carné. Entonces ya era profesional. Me esperé mis dos años y me dieron mi carné de artista” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

A nivel *etic*, hay dos aspectos muy significativos en el relato: La importancia dada por la artista al reconocimiento temprano. Y la circunstancia del ejercicio profesional con anterioridad a la obtención del mencionado carnet. Esto corrobora el hecho, ya citado, del incumplimiento general de la legalidad. Este requisito del carnet era una forma de control de los trabajadores por parte del Régimen, a los que se les exigía un certificado de exención del “servicio social”. Una estrategia seguida por nuestras informantes fue la de falsificar los documentos de identidad, como ya hemos comentado, con la connivencia de la autoridad policial para que constase una edad superior a la real. Nuestra informante Teresa Luna (nº 004-A) relata que la “amistad” del representante con un inspector de policía de la comisaría central de Sevilla, facilitaba estas “modificaciones de datos”. Luego, muchas artistas, al hacerse mayores, contaban en sus documentos con una edad “abultada”, y tenían que proceder a rebajarla, hecho comentado con sorna por la sociedad, que lo atribuye únicamente a la coquetería de estas mujeres.

Muchas bailaoras cuentan en sus documentos de identidad con tres o cuatro años más de los reales debido a estas contingencias. Según nuestra informante, la autoridad accedía a estos falseos de la edad para permitir que pudiesen viajar al extranjero y así cumplir con los compromisos profesionales adquiridos por el representante.



Figura 6.1. Documento del Sindicato Nacional del Espectáculo conocido como Carnet de artista de la bailaora Amelia Ángela. Fuente: cortesía de la artista.

El acceso a la profesión en el caso de Eugenia de Los Reyes se produjo en Cortijo el Guajiro con catorce años. Fueron solo unos días porque la sala se cerró, pero supuso un comienzo y le dio la oportunidad de conocer el trabajo y al que sería su pareja. La llevó el guitarrista de la academia de Realito, Pepe el Ciego y fue con su madre:

“Y cuando Pepe el ciego me llevó al Guajiro dio la casualidad que él estaba allí trabajando con mi cuñá Loli, La Chata²⁵², que la conocen por la Chata. Estaba él allí con su hermana. Y entonces yo le dije a mi madre, ‘mira mamá, a este muchacho lo conozco yo’ y me quisieron, tú sabes, yo no llevaba apenas traje, unos trajes mu chungos, y allí había una artista que me quería vender trajes y entonces resulta que me dio un precio y decía él ‘No, no, no, no, Rocío, Rocío, no compre usted ese traje que ese es mu caro. (...) Y entonces pues la verdad que bailé allí y ya no perdí el contacto con mi mario, fíjate. Dio la casualidad y claro, a la semana ya lo tiraron²⁵³ y entonces, su hermana –que bailaba con mi marido, que era su hermano– la contrató Juanita Reina, Caracolillo. Y claro, él era muy buen bailaror, pero por estatura no lo cogieron. Le decían ‘bailas mu bien, miarma, pero por la estatura no puede ser.’ Y mira por donde, se acordó de mí y entonces fue a mi casa a la calle el Valle a buscarme y ahí ya fue cuando fuimos formando pareja y así fue la cosa” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Dos aspectos destacan en este fragmento: El papel fundamental de las relaciones sociales en el acceso a la profesión: un conocido la introduce en el mundo del trabajo y la mezcla de lo físico, corporal y personal con lo profesional, como refleja el comentario sobre como se deshizo la pareja que formaban José Galván y su hermana. De allí, nuestra protagonista pasó al Hotel Cristina, y de éste a la Parrilla del Hotel Murillo²⁵⁴, aunque el orden cronológico queda algo confuso en su relato:

“Yo creo que sí, que me lo saqué²⁵⁵. Ya de esas fechas así no me acuerdo muy bien porque soy muy mala para las fechas pero sé que tenía que estar con él, porque el primer trabajo que te cuento... Porque cuando ya hicimos pareja, le dice a mi madre ‘Rocío, que voy a ir a Pulpón que voy a pedir trabajo.’ Y yo no sabía andar ni con tacones. No tenía apenas pecho, ni ná, mú dergá. Y mi madre no veas, que me caía con los tacones... Pero claro, tenía que representar, porque yo era

²⁵² Dolores Galván Figuera, ‘La Chata’, (Sevilla, 1949-2005). Bailaora. Comenzó bailando con su hermano como pareja, siendo muy joven. Actuaron en Teatros portátiles por los pueblos y posteriormente en la sala ‘El Guajiro’ de Sevilla. Formó parte del elenco del espectáculo ‘Filigrana Española’ de Juanita Reina y Caracolillo en teatros durante los sesenta. Actuó en tablaos de la Costa del Sol y en Granada. En Sevilla formó parte del cuadro en ‘El Patio Andaluz’ y ‘Los Gallos’, donde permaneció muchos años. Recorrió medio mundo con su baile, actuando en Japón, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Egipto, Marruecos... En Madrid trabajó en ‘El Corral de la Pacheca’. Se retiró de los escenarios al fallecer su padre, para cuidar de su madre y de su hijo.

²⁵³ Año 1965.

²⁵⁴ Este tablao se denominaba El Tronío y pertenecía al Hotel Murillo.

²⁵⁵ Se refiere al carnet de artista.

mu dergá, vamos que no tenía, que no estaba ni metía en carnes ni ná, y entonces no... Tenía que representar otra cosa” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

“Y entonces me llevó él a Pulpón, y fuimos a pedir trabajo y le dice Pulpón: Galván, y esto qué, ¿Otra pareja? Dice él: sí, otra pareja. Total, me saludó Pulpón, muy bien. Y ya le dice, bueno y qué, ¿Qué baile tenéis? Que me acuerdo que fuimos a la Base Americana de Morón. Y dice: ¿Qué baile tenéis? Y dice (José:) po tengo esto, esto, esto, esto. Y cuando bajo, le digo ¡Pepe! ¡Pero chiquillo!, ¡Si no tenemos montao ná! Y dice, ‘po lo he tenío que decir, porque si no lo digo, Pulpón no nos da trabajo. Que al final tuve que bailar un poquito de rumba, y tú sabes y una cosita ya que se hizo en el cuadro que mandó Pulpón allí. Pero vamos, bien” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Eugenia era una adolescente, pero tenía que aparentar ser una mujer para la profesión. Enfatiza su aspecto “infantil”, o inmaduro sexualmente. Su pareja toma la iniciativa en todo lo relativo a la profesión: para acudir a la oficina del representante, para hacerle creer que tenían un amplio repertorio, para lograr el trabajo: Ante el poder que éste representaba, ellos debían aparentar ser más: más altos, más “figura”, con más repertorio, y obtener así su aprobación, paso previo al deseado contrato laboral.

Carmen Montiel comenzó también en El Guajiro, con doce años:

“Yo en Guajiro estaba con Farruco, Matilde Coral, Rafael el Negro, Trini España, Manuela Vargas, Carmen Carrera, Marujita de Triana, que era una bailaora también de las antiguas que se sabe muy poco pero movía muy bien todo: la bata de cola, los palillos, todo..., el Titi de Triana... Porque cuando yo empecé a bailar el espectáculo era distinto. Antiguamente bailábamos a orquesta: el clásico español. Siempre se bailaba el clásico²⁵⁶, y el flamenco se dejaba como especie de un fin de fiesta. Las artistas tenían que saber bailar las dos cosas: el clásico, porque era lo primordial y después el flamenco, como fin de fiesta” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Nuestra informante asevera que el flamenco en estas salas era “secundario”, esto es, en proporción era lo que menos duraba. La maestra Matilde Coral ha aclarado que esta circunstancia y el hecho de que se dejara para el final, era una forma de resistencia por parte de las compañías y de los empresarios, una manera de promover el flamenco: dejarlo para el fin de fiesta era una forma de

²⁵⁶ En los años 50 hubo un resurgimiento e interés especial por el baile clásico-español y está relacionado con el interés del Régimen de potenciar el sentimiento nacionalista-español. La danza fue un elemento más en una estrategia propagandística más amplia, como hemos visto en el capítulo cuarto.

suscitar una emoción mayor, “que siempre quedasen ganas de más”²⁵⁷ (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“Todas esas artistas que te estoy nombrando tocaban los dos palos, porque el flamenco era secundario. Te hablo que trabajábamos con una orquesta entera de músicos. En Guajiro estaba la orquesta Moradiello con pianista, batería, saxofonista, todo... Toda una orquesta entera, a lo mejor eran veinte personas en la orquesta. Quizá mejor que las orquestas de ahora y nosotras llevábamos nuestras partituras, todo; y entonces bailabas tus bailes a orquesta y el flamenco era como un fin de fiesta. Ya después por lo que fuera, por los presupuestos, por los espacios, por el tiempo, o por lo que fuera, las orquestas fueron desapareciendo. Claro, ya se quedó el flamenco, como principal, no secundario...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).



Figura 6.2. Fotografía de estudio de la bailaora-bailarina Pepa Candil, figura en la Parrilla del Cristina. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

²⁵⁷ Informante nº 001-B, Matilde Coral, entrevista, 2009.

Esta convivencia del flamenco con el clásico-español (la escuela bolera, los bailes regionales y la danza estilizada) ha sido poco desarrollada en la flamencología clásica y contemporánea, que centra su objeto de análisis en el flamenco, como ya hemos comentado. Hemos hecho referencia asimismo a algunos autores (Navarro, 2008a y Jiménez, 2015) que comienzan a valorar el hecho histórico de que durante décadas las bailaoras (de esta generación y anteriores) desarrollaron ambas disciplinas²⁵⁸. Consideramos que la formación (sea de academia o “de escenario”) en danza española otorgó a nuestras bailaoras un distintivo, cierta “estilización” en su ejecución de los bailes flamencos que pudo tener su peso en cuanto a la caracterización de la Escuela Sevillana, por la tradición de la escuela bolera en Sevilla con la presencia de la familia Pericet desde el siglo XIX (que para la mayoría sería una influencia indirecta: sus maestros fueron alumnos de esta familia)²⁵⁹.

De hecho, en los exámenes organizados por el Sindicato Vertical para la obtención de los carnets de artistas, era común la ejecución de un baile “a orquesta”, de danza estilizada y otro de flamenco. Así lo expresa la bailaora Milagros Mengíbar, una de las exponentes de esta escuela en la actualidad:

“Pero Sevilla tenía un, desde la escuela sevillana y la escuela de Pericet y todo eso, Sevilla tenía su identidad propia, sus brazos, sus hombros, su cabeza y ahora yo pregunto ¿Dónde está? Las influencias de otros sitios, lo que hemos criticado de la gente de Madrid, pirueta, muchos pies, pirueta y ahora se está haciendo aquí, igual” (Milagros, bailaora, entrevista 2014).

Por su parte, Carmen Montiel también estuvo en la Parrilla del Hotel Murillo, hacia 1962-63²⁶⁰ en el que el flamenco había ganado terreno y se había erigido en protagonista sobre las tablas. Y aunque no llegó a trabajar en la Parrilla del Cristina, nos comenta lo que sigue respecto al tipo de espectáculo.

“Era el año 61. Había la Parrilla del Cristina, donde está el Cristina, eso era un hotel y abajo tenía una parrilla, vamos, una parrilla que era un tablaito. Ahí se hacía lo mismo, orquesta y

²⁵⁸ Esta información ha sido contrastada por saturación informativa (ver Pujadas, J. J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).

²⁵⁹ Sobre esta cuestión ver: Carrasco Benítez, M.: La escuela bolera sevillana. Familia Pericet. Consejería de Educación, cultura y deporte, Sevilla, 2014.

²⁶⁰ La fecha no es segura. Nuestra informante nº 001-B Matilde Coral afirmaba en entrevista en 2009 que esta sala se abrió hacia 1965 y no antes.

*después flamenco. Después en el Barrio Santa Cruz, también había otro tablao que no era Los Gallos, estaba por detrás de Los Gallos*²⁶¹”(La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

El acceso a la profesión de La Campano refleja otro tipo de selección, en este caso, llevada a cabo por los artistas, tras una preselección realizada por el representante:

*“A la Venta de Antequera*²⁶², porque en la Venta de Antequera resulta que vino Gitanillo de Triana con Pastora Imperio y estaba buscando, bueno, Pulpón me llamó por teléfono, porque ya en ese momento ya habíamos puesto el teléfono, más que na por Pulpón, porque ya llamaba niñas – que tenéis fiesta hoy, que tenéis que estar en el Bar Iberia a tal hora–, el Bar Iberia era la cita de todo y además me trae muy buenos recuerdos, porque figúrate decir vente pa el Bar Iberia era que había pa comer pa el otro día y pa comprarte unos zapatitos. Entonces pues –“vente pa La Campana, al Bar de Pepe Pinto”, digo ¿A La Campana?, ¿al Bar de Pepe Pinto? –“Si, si, tú te vienes.” Total que llego y me está esperando Pulpón y me baja pa abajo para el sótano, que había un sótano, yo nunca había entrado allí en el bar y tenía un sótano y cuando bajo, pues mira, estaba allí Maleni Loreto, estaba Alejandro Vega, estaba Mario Maya que en paz descanse, que ahora poquito se ha muerto el pobre, estaba Pastora Imperio, Gitanillo de Triana, Pastora Pavón Niña de los Peines, Antonio Mairena... bueno, tú no te puedes imaginar lo que había allí. Pero claro yo era muy chica y yo no, yo no le daba importancia a esa gente; yo iba a lucirme yo, para que me eligieran a mí, que eso era otra cosa, que era un casting también en esa época. Y me dice Pulpón, bueno venga, cántales a estos señores lo que tú me cantas a mí en la eso (oficina), “En el arco de la Macarena me dijo un mocito me muero por ti...” y entonces Pastora Imperio y Gitanillo de Triana dicen –“¡Ea! pues ya está, no cantes más. Venga, la morenita se viene con nosotros”–. Y entonces de ahí fue que ya empezamos allí, estaba Antonio Mairena, estaba, yo que sé, todos los mejores todos los que te he nombrado, estaba Mari Carmen Martín y una chiquilla, una muchacha de Madrid que trabajaba muy bien; estaba La Cañeta, El Salazar, estaba Juan El Lebrijano, que entonces Juan El Lebrijano se hizo novio de la Chari que después fue su mujer y yo me hice novia de Ricardo El Pelao y entonces resulta que nos poníamos a pasear por allí por la Venta Antequera y uno se ponía delante un ratito pa darnos un besito” (La Campano, bailaora, entrevista, 2008).

Las bailaoras Ana España y Teresa Luna fueron reclutadas por el representante directamente en la academia en que estudiaban entonces: la de los Hermanos Rabay, a dónde acude para seleccionar un grupo que debutaría en una caseta en la Feria de Sevilla. De las componentes del cuadro, tan sólo dos eran profesionales: Pepa Coral y Amelia. Ana relata como las veteranas casi tenían que empujarlas para que salieran a hacer algún solo, de modo que el cuadro quedó fatal y el representante perdió el contrato.²⁶³

²⁶¹ Se refiere a la Parrilla del Hotel Murillo.

²⁶² Espacio de celebraciones a las afueras de Sevilla fundada en 1926 por D. Antonio Fuentes vinculado con el mundo taurino y feriante, centro cultural y de ocio.
Fuente: <https://www.realventadeantequera.com/historia/>

²⁶³ Capítulo uno del documental: Ser Bailaora: Arte y Género. Fuentes audiovisuales. Apartado 4 Anexos.

“Sí, me acuerdo que íbamos unas cuantas. Iba Maite, iba Amelia Ángela, iba Candy, una chica que bailó poco. También (venía) Pepa Coral, que nosotros éramos muy novatas muy novatas. Y entonces Pepa y Amelia resaltaban más y las demás éramos principiantes- principiantes. Total que eso fue un desastre. Ese primer trabajo ” (España, bailaora, entrevista, 2008).

Así lo relata Teresa también en su entrevista:

“Pues lo que ocurrió es que nos llevó, me acuerdo que fue Ani España, otra niña que le decían La Azuquiqui, otra niña que estaba en la academia conmigo, otras cuatro de la academia, y nada más que iba una, que era Amelia Ángela, que ya era bailaora que llevaba más tiempo. Nada más que una profesional de verdad y las demás, aspirantes (risas). Y en aquella actuación pues claro, a mí me tenían casi empujar para salir a hacer los fandangos de Huelva, y ya como lo haríamos muy mal, claro, porque ya Pulpón perdió la caseta y yo no me atreví a recoger mis palillos (que eran de granadillo). Yo perdí los palillos de mi abuela y ese es el recuerdo que tengo de esa caseta. Esa fue la primera actuación. Ya después en la feria iría a más sitios, no me acuerdo exactamente, pero tengo ese recuerdo. Ya después fuimos a más casetas, a Pulpón no le importó que nos echaran de allí, que perdiera la caseta. Era lo que tenía en ese momento y era lo que llevaba. Porque esto era así, a lo mejor tenía tres o cuatro casetas o cinco en la noche y no tenía artistas para estar en todos sitios a la vez. Iba por un sitio y por otro. Y yo me acuerdo que era así. Y ya después iría a más casetas, rebujaría más profesionales con más niñas principiantes, y ya pues fuimos saliendo del paso ” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

En efecto, siguieron bailando y aprendiendo a bailar al mismo tiempo, compaginando períodos de estudio en academias con sus actuaciones. Ana tuvo su primer contrato en el Patio Andaluz, donde permaneció una temporada y se examinó para la obtención del carnet en 1965:

“Allí iban los del sindicato de espectáculo, nos veían bailar y ya nos dieron nuestro carnet de artista, con unos dieciséis o diecisiete años. Y ya de ahí pues (el representante) nos mandaba a fiestas, a tablaitos...” (España, bailaora, entrevista, 2008).

Por su parte Teresa fue enviada para actuar en Córdoba:

“La segunda vez que recuerdo así, porque eso fue en abril. Después en mayo son los Patios de Córdoba, la feria de los patios cordobeses, que también tenía muchísimo trabajo allí y hemos ido muchísimos años y allí también en un tablao en un patio de estos, un tablao muy alto que me acuerdo que era, fui con la Virginia Mendiola, me acuerdo que me tuvo que empujar para salir. Me empezaron a tocar por alegrías y no sabía cuando había que ponerse en el escenario, cuando tenía que salir para fuera y me tuvieron que dar un empujón, claro. Y ya una vez que me vi fuera delante del escenario sola, tuve que empezar las alegrías. (risas). Así que esos son los dos recuerdos peores, por decirlo de algún modo, que tengo de mis principios. Ya después aprendí, eh. Pero vamos que en el escenario es donde más se aprende. Bueno aprendí hasta donde pude llegar” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

El relato es muestra del aprendizaje informal sobre los escenarios a que nos hemos referido en el capítulo quinto:

“Los siguientes pasos fueron en el tablao del Hotel Murillo, que allí tuve la suerte ya de empezar con que estaba allí Matilde Coral y Rafael el Negro; Angelita Vargas. Ellos estaban de figura, de atracción. Pero yo ya tuve la suerte de ponerme detrás y ver todo eso. Que ya así es como se aprende también mucho. Ya tuve la suerte de ver a esas grandes figuras que bailaban tan bien. Y yo intentaba de copiar un poquito” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).



Figura 6.3. Fotografía de trastienda (de izquierda a derecha): Ani Vega, Teresa Luna, Ana España y Angelita Cabello en un descanso en el Patio Andaluz. Al fondo, el hermano de Teresa. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Ambas bailaoras terminan coincidiendo en la sala el Patio:

“yo creo que fue antes El Patio Andaluz. Estuve que bailaba a orquesta, estuve en el Hotel Cristina, en la Parrilla del Hotel Cristina, arriba y abajo. Donde en verano estaba la terraza. Allí bailaba con Pepa Candil, una gran bailaora también. Y se bailaba, yo, Sevilla de Albéniz, bailaba bailes a orquesta. Me montaron bailes a orquesta. Los bailes a orquesta me los montó a mí Los Hermanos Rabay” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Nuestra informante pasó de nuevo por las academias antes de continuar trabajando para adquirir los conocimientos que necesitaba para el escenario.

Los comienzos de Manuela Carrasco están relacionados con el fenómeno del turismo: con seis o siete años actuó en Galas Juveniles (año 1964), sería una participación en una de sus últimas ediciones. Ya referimos que para Manuela esta participación no fue tan prolongada ni definitiva, aunque le dio el valor de sentirse artista, tanto como para telefonar al representante y ofrecerse como tal, ejemplo de empoderamiento individual:

“ y después de las galas juveniles me mandó Pulpón a..., tendría yo nueve años o cosa así, una fiesta que se hacía en Portugal los días de año nuevo. Yo lo llamé por teléfono y le dije: señor Pulpón, yo soy bailaora y me gustaría que usted me diera trabajo²⁶⁴. No me preguntó la edad y me dijo: ¡Bueno querida, vete al bar Iberia, que se sale a tal hora! No me acuerdo porque imagínate los años que hace. Y claro, cuando me vio Luis²⁶⁵, Luisito, me dijo que no podía ir porque me pidió el pasaporte y yo no tenía ni pasaporte ni carné, ni nada. Imagínatelo con nueve años. Mi madre no me había dado dinero porque me dejó en el bar Iberia²⁶⁶, se fue, se fueron todos y yo me quedé allí con mi maletita llorando. Bueno y menos mal que el autobús estaba enfrente. Me fui para el autobús, así fui un poquito inteligente... a ver si veo a alguien que me conozca y me pague el autobús, y mira por donde había un gitanito de allí de San Juan, me vió llorá y me dice: ¿Qué te pasa? Pues mira, me ha pasao esto... Venga, vente que te pago yo el autobús. Luego mi madre llamó a Pulpón muy irritada porque me habían dejado tirada y yo era una niña... Y le dice: bueno señora, pues no se preocupe, que se vaya a la fiesta de los Monteros. Y esa noche trabajé en la fiesta de los Monteros²⁶⁷. Una fiesta de Año Nuevo (Fiesta de Fin de año) y me mandó allí donde iba Concha Vargas²⁶⁸, muchas niñas. Y de ahí ya me mandaba a fiestecitas, después entré en La Cochera²⁶⁹” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

Esta anécdota refleja la gran demanda de bailaoras para cuadros que había en los hoteles tanto de Portugal como de la Costa del Sol, coincidiendo con las celebraciones de Fin de Año – debió de ser en 1967 ó 1968, cuando el turismo era ya una realidad –. Tal era la demanda, que el

²⁶⁴ En su entrevista de 2014, la bailaora afirmaba que fue su madre quien llamó al representante y no ella.

²⁶⁵ Luis Cabello, representante artístico que se inició en la oficina de J.A. Pulpón.

²⁶⁶ Era el punto de encuentro en el que Pulpón citaba a los artistas para salir a trabajar. Sito en C/Almirante Lobo 5, junto a Puerta de Jerez, en Sevilla.

²⁶⁷ Hotel Los Monteros, Marbella (Málaga). Se hacían fiestas de fin de año en las que contrataban un cuadro flamenco, al igual que en el ‘Marbella Club’ y ‘Puente Romano’, todos en Marbella; o el Hotel ‘Pez Espada’ en Torremolinos, inaugurado en 1959.

²⁶⁸ Bailaora lebrijana emparentada con los Pinini y los Peña. En los setenta formó pareja artística con Güito en el tablao madrileño Los Canasteros y actuó en ‘Camelamos Naquerar’ con Mario Maya. Recorrió el mundo actuando en la compañía de Mario Maya durante diez años. Es una bailaora racial, temperamental e instintiva. Recientemente ha participado en la XXV Bienal de Flamenco de Sevilla en el espectáculo ‘De la mar al fuego’ al tiempo que ofrece clases magistrales por todo el mundo. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. 2: 782-783

²⁶⁹ La Cochera, tablao flamenco sevillano situado en C/ Menéndez Pelayo. Tuvo su mayor auge en la década de los setenta cuando actuaron el Trío Los Bolecos, Carmen Albéniz, y Manuela Carrasco. Manuela se incorporó al elenco en 1969 y permaneció en él dos años.

representante ni siquiera le pregunta a Manuela su edad ni le indican en la oficina (o al menos así lo recuerda la bailaora) que necesita documentación para viajar. Según nuestra informante Teresa Luna era frecuente que el representante tuviese un contrato firmado para la actuación del cuadro pero no lo tenía con todos y cada uno de los artistas que lo conformaban. La organización de la fiesta tenía mucho de improvisación. Este *modus operandi* que podríamos denominar “organización de fiestas express” es corroborado por todos los relatos de las bailaoras del grupo refiriéndose a otros momentos de la carrera profesional. Al ser Manuela la más joven, esta fecha coincide con el período de profesionalidad plena de las de mayor edad. Todas relatan que el representante las avisaba de un día para otro o incluso para el mismo día y cómo tenían que preparar sus trajes, organizar sus vidas y tomar el camino del Bar Iberia, donde quedaban todos para partir hacia los diferentes destinos si no querían perder el contrato y la oportunidad de que Pulpón siguiese contando con ellas. Este hecho incidirá en gran medida en la dificultad de conciliar el trabajo como bailaora y la maternidad, por ejemplo –como veremos en el capítulo octavo–.

Siguiendo con el acceso de Manuela a la profesión, nos relata esta otra anécdota acaecida cuando contaba nueve años:

“Porque yo tenía cinco hermanos, bueno cuatro porque Joselito no había nacido, a los que yo tenía que darles de comer. Antes de entrar en la Cochera me parece que me fui a Málaga porque mi tío llamó a mi madre –entonces ellos trabajaban en los restaurantes y eso– y como allí había más trabajo y entonces nos fuimos toda la familia a Málaga. Mi tía cogió un piso y allí vivíamos todos. Mi madre estuvo fregando en un restaurante y mi tía también y ¡a mí me metieron fregando también! Yo era una niña, tendría nueve años pero había que ayudar, había que aportar pa mi casa... y en Torremolinos, no era Málaga, era en Torremolinos donde estábamos trabajando, y yo tenía que pasar todos los días por una galería para irme al restaurante a fregar y veía el tablao de Mariquilla²⁷⁰, que entonces era novia de ¿José Javier... José Miguel? Bueno de su marido. Ella tenía unos carteles muy grandes puestos en la puerta y yo uno de los días me pongo a hacer las posturas, como ella estaba, y le dije a mi madre: ‘¡Mira mamá, así!’ Y ellos estaban ensayando y se estaban tomando algo en una terraza y dice Mariquilla: ‘¡Mira, mira, endíquela!’ Y todos los días hacía lo mismo. Y me llama y me dice: ‘¡Mira, ven! ¿Tú quieres bailar?’ Y le digo yo. ‘¡Claro, si es la ilusión de mi vida!’ ‘Pues yo tengo ese tablao, a ver si te pasas y te hacemos la prueba un día’”

²⁷⁰ María Guardia Gómez. Bailaora granadina nacida en 1949, hija de artistas, comenzó su carrera en las zambras del Sacromonte con seis años. Actuó en el Alhambra Palace y en los tablaos madrileños el Duende y los Califas. Abrió su propio tablao El Jaleo en Torremolinos en el 67. Realizó giras por el extranjero, actuó en el Café de Chinitas en Madrid y se dedicó a la enseñanza, dirigiendo una escuela en Madrid para pasar posteriormente a Granada. Fuente: RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. *Madrid: Cinterco*. Vol. 2:467.



El Jaleo. Instalado en los bajos de la Plaza de la Gamba Alegre. Torremolinos. Foto 29 Julio de 1968.
 Tablao inaugurado el 11 de junio de 1965
 De izda a dcha: El Papi-Agustín el Gitano-Guitarrista-Juan Montoya-Manuel Montoya-Manolo Linares-Antonio Solera
 El Torronero-Guitarrista y Chiquito. Sonadas: La Popi-La More y otras bailesas. Mariquilla en primer plano

Figura 6.4. Fotografía de escenario del tablao El Jaleo en Torremolinos, propiedad de la bailaora Mariquilla. Fuente: www.aqueltorremolinos.com

“Pero eso se quedó ahí, yo no fui más porque me daba vergüenza y ya no pasaba ni por allí. Y dice mi madre: ‘Yo voy a ir a buscar a Mariquilla a su casa.’ Y fue a Málaga, a su casa – ¡te lo juro por mis hijas, que es la pura verdad!– a buscarla y le dijo: ‘Mira que está que no vive desde que le dijiste si quería bailar, pero le da vergüenza y... a mi me gustaría, la verdad...está en un restaurante trabajando pero ella no quiere fregar platos, ella lo que quiere es ser bailaora’. Y dice ‘Bueno, pues tráemela hoy.’ ¡Imagínatelo!, sin pecho, mi tía me coloca un sujetador, me pone algodones, me ponen la boca mu roja y me hacen unos rabillos muy grandes. Ahora yo voy vestía toda de amarillo con mi gorra... ¡Bueno, pues venga!... y con mis zapatos negros de baile puestos, ¡porque yo no me lo llevé en una bolsa ni ná!, sino puestos. Bueno, pues una prueba. ‘¿Tú qué sabes bailar?’ ‘Bulerías.’ Me cantan por bulerías... ‘¿Tú sabes bailar por alegrías?’ Digo ‘¡Yo sí!’ Me cantan por alegrías y todas las cosas de la bulería las meto por alegría, ¡Yo lo que quería era trabajar! Entonces el marido dice: ‘Tiene una cosa esta niña que... es como una silla del siglo XVII que es una madera tan buena...pero que hay que tapizarla. ¡Entra hoy!’ ‘¡Hoy no, hijo, qué la niña no tiene ni ropa!’ Dice mi madre. ‘No te preocupes que aquí la vestimos.’ Me vistieron... ¡menos mis zapatos, me dieron de todo!

Y ahí estuve como tres o cuatro meses, después ya me fui a La Cochera, ya estaba más puesta, ya sabía bailar por alegrías, soleá y bulerías, no sabía otras cosas. Y sevillanas que era lo que se usaba antes y los fandangos de Huelva que era lo que se hacía en los cuadros” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

El boom turístico de la Costa del Sol vuelve junto con el asunto de la feminidad fingida de estas niñas que tuvieron que simular cierta madurez sexual para acceder al empleo, son los aspectos más relevantes de este fragmento de su relato de vida. En él se explicitan las técnicas empleadas: sujetador con relleno y maquillaje. En el baile no se buscaban niñas prodigio sino mujeres jóvenes que sirviesen de reclamo para el turismo en los tablaos. Este requerimiento no es percibido como peligro, ya que estaba acompañada de su madre –y así ocurre con el resto de informantes–, es

asumido con total naturalidad e incluso podríamos decir que para las protagonistas formaba parte del juego al que querían jugar: ser artistas. Con este discurso la bailaora insiste en la ya comentada “naturalización del don”, en el carácter innato de su arte y capacidad de transmisión, que no es producto ni siquiera de la experiencia, pues se produjo ya desde los inicios.

El contraste entre los discursos de las bailaoras sobre los inicios evidencia un posicionamiento personal en la profesión muy diferente, en el que la etnicidad, junto a otros factores como la situación en el momento de las entrevistas (en activo o retiradas) e incluso el rango profesional alcanzado (bailaora de cuadro o figura) juegan un destacado papel. Mientras Ana España y Teresa Luna reconocen en su discurso las dificultades de los comienzos por la falta de experiencia y preparación, Manuela subraya su buen hacer y capacidad.

En todo caso el carnet de artista las dotaba de una profesión oficial, como se desprende del siguiente fragmento del relato de Pastora Molina:

“No, eso estaba yo consciente, yo y todas, que lo otro era de segundas pero yo firmaba mi contrato y yo era una artista y mi profesión era bailar, ser artista, para eso me examiné, tenía mi carnet” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

En resumen, el hecho de la presencia de la sede del Sindicato vertical del espectáculo en Sevilla (Según el periodista Fran Pereira sólo las sedes provinciales de esta capital y la de Málaga realizaban las pruebas que otorgaban los carnets de artistas²⁷¹), unido a la proliferación de salas y espacios en los que se contratan intérpretes de baile, permitió la profesionalización de este colectivo de mujeres que pasa a ser un colectivo laboral con características específicas. Estas particularidades de la profesión de bailaora centrarán los análisis de este capítulo.

6.2. Implicaciones del acceso temprano a la profesión.

De los relatos de nuestras informantes se deduce el carácter masculino del poder en las formas de selección de artistas-mujeres o mujeres que pudieran llegar a ser artistas para el baile y los espectáculos, así como los requisitos exigidos: tenían que ser jóvenes, guapas, alegres y

²⁷¹ “El carnet de artista en el flamenco”, La Albores, nº 14, Abril-Junio, 2010.

atractivas; mujeres que tuvieran duende y que sirvieran... aunque sus conocimientos iniciales sobre el baile fueran débiles en casi todos los casos observados: debían saber moverse, tener don de gentes y ser “independientes”. Si servían, llevaban a la madre y todo.

William Washabaugh ha señalado la importancia de este atractivo femenino para el espectáculo flamenco y el papel secundario de su “*performance*” en sí:

“Curiously however, while the woman’s dance attracts an audience’s attention, the dancer herself is not the main event. Traditionally, she is the provocateuse, the temptress whose appearance and movements, so obviously but crassly reliant on the power of ‘nature’, threaten to throw the ‘cultured’ man off balance. In the face of such dance, the singer and the guitarist (cantaor and tocaor) –like the bullfighter facing a bull– reassert their cultural composure by taming the feminine animal force that they confront” (Washabaugh, 1998: 15).

En una caseta de la Feria comenzó también años después Ana María Bueno:

“Y un día en la Feria me cogió Pulpón de una caseta infantil, él lo hacía así, era una forma de trabajar. Entonces me colocó en una caseta, la del Círculo Labradores, que entonces se hacían unos cuadros espantosamente largos, unos cuadros flamencos con mucha gente, muy largos. Y claro, necesitaba gente nueva que fuera aguantando aquello y ahí empezamos lo que es la profesionalidad. Y luego empecé en la Parrilla del Cristina, cantando. Yo ahí seguía cantando, yo no sé si es porque entonces no se daba tanto la copla como ahora, pero yo seguía cantando. Me utilizaban para todo, para cantar y para bailar, pero yo estuve poco tiempo. Y los veranos me iba a Granada, a ‘Jardines Alberto’, un tablao, sala flamenca, que existe todavía, lo que pasa que ahora no es tablao ni nada de eso, enfrente del Generalife, una zona maravillosa. Yo te estoy contando esto con la edad de trece años. Lo que es comenzar de profesional, en la Parrilla yo tenía trece años” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

En las Galas Juveniles Ana María Bueno tenía cinco o seis años, ya en el Labradores, trece. *“Pero te puedo decir que tenía el metro setenta que tengo hoy y diez kilos más. Parecía mucho mayor”*. La referencia a la apariencia física es recurrente en las bailaoras al hablar de sus comienzos pues al ser tan jóvenes era importante representar más edad, esto es, ser “más mujer”, cobra especial importancia en el contexto, como hemos señalado.

“Cuando yo fui a Los Gallos, me acuerdo que Pulpón, me llevó porque hacía falta sustituir a alguien, y yo iba con calcetines²⁷² de esos altos que llevaban aquí dos bolitas. Y le dijo Pulpón a mi madre, ‘señora, quítele a la niña los calcetines porque ya la censura...’ Y tuve que quitarme los calcetines para entrar allí” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Aparece la idea de la bailaora como elemento de adorno del cante en su sentido más literal: su papel se sitúa a medio camino entre la sensualidad y la decencia, entre lo prohibido y lo sugerente. La bailaora era una figura ambigua en el sentido moral. Este papel ornamental es consecuencia *de* y se relaciona *con* la ideología falangista, que marcó las representaciones de la mujer en el imaginario colectivo:

“¿Qué clase de mujer pretendía la Falange? Una mujer-apéndice, una mujer-ornamento, una mujer cuya máxima misión consistía en apoyar la acción de los hombres desde un plano netamente secundario. (...) Se trataba de una posición absolutamente reaccionaria que tendía a perpetuar, bajo supuestos halagos, la desigualdad sexual y la tradicional situación de inferioridad femenina.” (Casero, 2000: 17)

Posición secundaria de la mujer que se traslada a los escenarios. Ahora bien, esta situación subalterna del baile no es óbice para que las mujeres llegasen a ser mayoría en los espectáculos. En este sentido asistimos a la influencia de la evolución sociológica que vivirá el país en el tránsito del primer franquismo al franquismo de mercado en los años sesenta. Nuestras protagonistas vivirán estas transformaciones y sus contradicciones inherentes en los primeros años de su profesionalización. La pretensión de tener más edad a que se refieren en sus relatos, –ser más madura sexualmente– era una exigencia del guión marcado por la ideología de género que las convertía en “adornos” y afectaba a la danza, aparte de la legalidad, que imponía una edad mínima para trabajar. De este modo, su posición en el espectáculo y por ende, en la sociedad, se va a mover dentro de la tensión decencia-sensualidad. Sabemos que la censura vigilaba la idoneidad moral de los espectáculos públicos durante la postguerra: *“El control sexual se enmarca en una obsesión por las buenas costumbres y los obispos intervienen en la censura de los espectáculos, a través de la Asociación de Padres de Familia”* (Cardona y Losada, 2009: 59). La censura controlaba el contenido de dichos espectáculos, las letras de los cantes, el vestuario de las bailarinas y bailaoras

²⁷² Maite Zubiaurre ha destacado cómo la literatura erótica de España de los años veinte y treinta está materialmente plagada de niñas erotizadas, entre las que ocupan un lugar preponderante las colegialas y las “tobilleras” (...) con una virginidad “nunca inocente” (Zubiaurre, 2014: 27).

(se medía la longitud de las faldas, por ejemplo, el tamaño de los escotes, etc)²⁷³. Casero ha subrayado este respecto:

“El catolicismo integrista, uno de los pilares del régimen franquista, poseía un fuerte componente puritano que se manifestaba especialmente en la censura ejercida sobre el cuerpo de la mujer y sobre su comportamiento en general. Esta coerción, que alcanzó grados de verdadera paranoia, tuvo su correlato en las danzas y los trajes regionales” (Casero, 2000: 57).

Según esta autora, *“Las chicas de Coros y Danzas de la Sección Femenina tuvieron que colocarse unos pantaloncitos bajo las faldas para bailar. Breves escotes, medias incluso en verano, mangas hasta el puño y vestidos amplios eran los signos reconocidos de la decencia”* (Casero, 2000: 65).

Los censores eran designados por la Dirección General de Cine y Teatro del ministerio de Información y Turismo, y cada productor de espectáculos debía enviar los bocetos de los vestuarios para su aprobación. Estos censores corregían sobre los bocetos todo lo que se considerara indecente.

Cuando nuestras bailaoras –aún adolescentes– acceden a los escenarios esa censura se estaba relajando, *“hasta llegar a un estado de laxitud a finales de los años 60 y principios de los 70”* (Casero, 2000: 66). Nuestro país pretendía ofrecer una imagen turística, necesitaba aparentar que se modernizaba. Pero esta ideología pesaba sobre la sociedad, estaba asimilada en forma de *habitus*. Casero ha señalado la ideologización de la danza llevada a cabo por el régimen: *“Tanto en la Alemania de Hitler como en la España de Franco la danza fue utilizada como agente de transmisión ideológica”* (Manning, 1993). La labor llevada a cabo por Coros y Danzas distorsionó la tradición de la danza española como consecuencia de la censura de los elementos considerados inmorales, hecho que derivó en que en las sevillanas –ejecutadas por las formaciones de Coros y Danzas–, un baile de pareja, los ejecutantes no sólo no se tocaran, sino que ni siquiera se miraran” (Casero, 2000: 64). Su posible incidencia en el flamenco no ha sido analizada por los autores consultados. En nuestro trabajo hemos constatado la importancia concedida por el entorno social a la “virtud” de las bailaoras, al menos en estos primeros años.

²⁷³ Información facilitada por la bailaora Josefa Corrales González, ‘Pepa Coral’ (Sevilla, 1938), informante nº 003-B de nuestro estudio.

6.2.1. Formación de parejas de baile y género.

Una de las “estrategias” para la defensa de la virtud en los primeros momentos de las carreras va a ser la formación de parejas de baile. Sin embargo, la moda no debe atribuirse únicamente esta ventaja de estrategia moral que suponía para la bailaoras:

Ya nos hemos referido al hecho de que durante los primeros años de profesionalización nuestras bailaoras flamencas tuvieron que aprender y ejecutar números de baile español y danza estilizada. Es posible que este hecho indujera a la formación de parejas: para los varones el clásico tenía un repertorio mucho más limitado; en pareja el repertorio se ampliaba y brillaba más. Razones de tipo artístico y estético. También pesó el interés de los ejecutantes masculinos, que ampliaban así sus posibilidades de trabajo al mismo tiempo que se erigían en gestores –serían los varones quienes se encargaban de percibir el salario–. La formación de parejas de baile se realizaba en familia o en las propias academias, pero consideramos necesario inscribir esta tendencia, este auge del baile en pareja en el contexto sociológico.

El baile era el principal divertimento para la juventud de la época, quizá el único momento de ocio asequible para la mayoría de españoles cuando llegaban a cierta edad. Además, los bailes públicos constituían una de las contadas ocasiones en que adolescentes y jóvenes tenían la posibilidad de relacionarse con el otro sexo. De este modo, se estableció un ritual en el que los varones debían sacar a bailar a las mujeres. En este juego, ellas tenían la última palabra, concediendo o no el baile, pero al mismo tiempo, corrían el riesgo de quedar “compuestas y sin novio”, esto es, sin pareja. Muchas mujeres se quedaban ‘solas’, hecho que subrayaba la dependencia de la mujer con respecto al hombre en todo, pero especialmente en lo económico:

“Las unas, por un lado, deberán mostrar una actitud pasiva, mientras que a los otros, por otro lado, se les reservará la iniciativa, dirigirán el juego, adoptarán un papel marcadamente activo. En este sentido, era el chico el que iba a buscar a la chica para bailar y había algunas de ellas, obviamente, que se quedaban solas, haciéndose evidente con toda su fuerza el sentimiento femenino de dependencia del hombre. Es cierto que a la joven le estaba permitido el privilegio de una engañosa autoridad en la concesión de sus favores. El chico escoge y, finalmente, también paga, puesto que era norma que en el intermedio del baile el muchacho pagara un refresco a su pareja de baile. Ambos empezaban a ejercitarse, pues, en la interiorización de uno de los pilares en los que descansa en gran parte la situación de la mujer en esta época: su dependencia económica del hombre. A la chica le queda, únicamente, aceptar o rehusar al solicitante”(Roca i Girona, 1996: 90-92).

En este proceso *ritualizado*, en una primera fase, la chica podrá elegir entre aquellos que soliciten bailar con ella, sólo tras recibir la oferta (nunca tomará la iniciativa). En una segunda fase, ya cercana al noviazgo, el índice de elección se reduce a la mitad, pues la chica compromete la mitad de los bailes a aquel a quien elige como futuro novio. En la tercera y última fase, cuando el noviazgo se ha consumado, la chica sólo podrá bailar con su novio (Roca i Girona, 1996: 90-92). Este ritual social tan extendido en la época tuvo su reflejo en los escenarios, con la formación de parejas de baile ya fueran estas más o menos estables o esporádicas.

“The complexities of an aesthetic practice which is at once social, historically specific, and grounded in the lived experiences of embodiment of both the performers and spectators” (Desmond, 1997: pos. 552)



Figura 6.5. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Lupe Osuna y Luis León. Autor: Foto Alfredo, Barcelona. Fuente: cortesía de los artistas.

En el caso del baile clásico español son numerosas las coreografías creadas como “pasos a dos” por la tradición de escuela. En estas coreografías, la mujer ostenta un papel pasivo, de receptora, muy acorde con la ideología sobre los géneros de la sociedad de la época, aunque esta característica no sea privativa del ballet español y pueda extrapolarse a otros “pasos a dos” e incluso Ballets completos del repertorio clásico decimonónico. En este sentido, esta tradición del ballet español

enlaza con el ballet romántico, debido al retroceso en la ideología sobre los géneros del período franquista:

“The rhetoric of gender differentiation continued into the twentieth century, superficially transformed by supposedly more enlightened times. (...) male and female –‘power’ and ‘fragility’– are ‘equal’ only insofar as they maintain the asymmetrical equilibrium of patriarchy—which does not offer equality at all. Lauding women for their marginal characteristics, Kirstein and many like-minded writers never question these accepted notions of ‘femininity’, let alone the bipolar opposition which, as Simone de Beauvoir explained, ensnares women in an illusion of complementarity. Here, she wrote, is to be found the basic trait of woman: she is the other in a totality of which two components are necessary to one another. De Beauvoir could just be describing the pas de deux, an emblem of classical gender asymmetry” (Desmond, 1997: pos. 2603)

De este modo, la formación de parejas fue muy frecuente entre los intérpretes profesionales de baile en Sevilla durante los primeros años de las trayectorias de nuestras informantes: años cincuenta y sesenta. Es otro hecho histórico del baile en el que los investigadores del flamenco han reparado escasamente o no le han concedido el valor suficiente. Es más, el baile flamenco es considerado como una danza de carácter individual (Martínez de la Peña, 1969 y 1996; Gómez, 2002). Paralelamente, la bibliografía consultada sobre el período ensalza la valía de dos tríos muy diferentes formados en el flamenco: Trío Los Bolecos y Trío Madrid (Álvarez Caballero, 1998; Martínez del Fresno, 2000). Es evidente que, tanto por sus componentes como por sus logros, éstos merecen los mayores honores. Sin embargo, no se ha reparado en que estas formaciones se dieron porque previamente existía una corriente general de bailes en pareja. De hecho, ambas formaciones parten de la existencia previa de dos parejas, las formadas por Matilde Coral y Rafael El Negro, a quienes se une Farruco, en el caso del Trío Los Bolecos (en Sevilla); y la pareja formada por Carmen Mora y Mario Maya a quienes se une El Güito, en el caso del Trío Madrid. Esta omisión puede deberse a la escasa importancia atribuida por los investigadores al baile español en la formación y desarrollo artístico de los profesionales del baile flamenco.

A lo largo de nuestro trabajo de campo la formación de parejas ha sido un tema recurrente en los discursos de las bailaoras. La mitad de nuestras informantes han formado parejas de baile en algún momento de sus trayectorias: Amelia con Andrés, con quien obtuvo el carnet de artista y con Manolo Corrientes, con quien actuaba en los grandes barcos de crucero que hacían escala en la Península, en los que se contrataban artistas. Amelia trabajó en dos de ellos, el “Independence” y el

“Constitution”. Loli Flores, comenzó siendo pareja artística con Manuel Flores, de quien, recordemos, tomó parte de su nombre artístico: simulaban ser hermanos. Según el relato de este bailaor-bailarín, en la Parrilla del Hotel Cristina, eran presentados por Ramos (un colaborador del empresario Pulpón que hacía las veces de regidor y presentador en dicha sala) con la siguiente frase: *“El arte y la juventud se hermanan, con ustedes, los hermanos Flores²⁷⁴”*. Y hacían su repertorio compuesto de “capricho español”, “el Antequerano”, “el Niño Judío”, y similares. Según su relato:

“en esta sala, se hacía un primer pase con números de clásico español, intercalados con algunos números de flamenco “solista”, seguido de un descanso. En la segunda parte el espectáculo lo realizaba el cuadro flamenco, en el que el repertorio era más liviano: sevillanas, bulerías, rumbas... Había parejas de diferentes estilos: más estilizadas, más flamencas, más perfectas, más espectaculares” (Manuel Flores, bailaor, entrevista, 2015).

Las parejas eran versátiles, al constituir un “grupo”, ya es un espectáculo, con más movimiento, gran variedad de vestuario, especialmente para los bailes a orquesta. Ser solista implica mayor responsabilidad y dificultad, pues el intérprete debe ser “muy fuerte” para atraer en solitario la atención del público.



Figura 6.6. Fotografía de estudio de los Hermanos Flores (Manuel y Rocío Flores Moreno) Con atuendo de inspiración “goyesca”. Años sesenta. Autor: Gard. Sevilla. Fuente: cortesía de los artistas.

²⁷⁴ En entrevista informal con la investigadora en septiembre de 2015.



Figura 6.7. Fotografía de estudio de los Hermanos Flores (Manuel y Rocío Flores Moreno). Con atuendo de baile regional: jota. Años sesenta. Autor: Gard. Sevilla. Fuente: cortesía de los artistas.

Algunas parejas fueron estables, como las de Eugenia y José, o Lupe y Luis, por terminar consolidándose en lo personal y culminar en matrimonio. Otras se formaron para ciertos espectáculos como las de Ana M^a Bueno con Curro Vélez y posteriormente con Mario Maya. O el caso de Ana España con Manuel Corrales González el Mimbres y con José Manuel, formando un trío de baile dentro de la Compañía de Curro Vélez, con quien actuaron en los famosos Festivales de España. *“Estos festivales se inspiraron en la política de teatro popular del Consejo Central del Teatro de 1937 y, tomando como base los de Granada y Santander, se lanzaron a la conquista de espacios singulares. Fachadas de catedrales, jardines históricos y Castillos”* (Arranz, 1965).

Algunas de las parejas de baile de la época fueron las formadas por Paco Fabra y Cristina Hoyos; Paco Fabra y Lola Mesa; Los Belmonte; Antonio Gades y Curra Jiménez; Hermanos Rojas; Eduardo Montero y Elvira Charneco; Los Salaos (Justo y Carmen Robles), Rosita y Rafael; Matilde

España y Pepe Marchena²⁷⁵; Lupe Osuna y Luis León; María Oliveros y Pepe; Manuel Flores Moreno formó pareja con Loli Flores y con su hermana Rocío Flores Moreno; Los Rabay (Fernando y Carmen Rabay Cuder); Manolo Soler y La Tani; José Galván y La Chata (Dolores Galván, su hermana); Pepa Coral y Manuel Quiroga, entre otros.



Figura 6.8. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Eugenia de los Reyes y José Galván. Años sesenta. Autor: Gard, Sevilla. Fuente: cortesía de la familia Galván.

Esta especialidad de “baile en pareja” tuvo sus referentes, en la pareja formada por Rosario y Antonio así como en las parejas artísticas que integró Pilar López con diferentes bailaores a lo largo de su trayectoria entre los que podemos citar a Alejandro Vega, Roberto Ximénez, Antonio Gades, El Güito, Curro Vélez, Farruco, Mario Maya, y Juan Antonio Jiménez. Creó escuela... y su éxito redundó en la proliferación de estas formaciones. De hecho la importancia que tuvo esta modalidad artística permitió a todos ellos adquirir una preparación al lado de la maestra que ha sido crucial en sus carreras, constatación de poder femenino en la historia de la danza contemporánea.

²⁷⁵ Bailarín del elenco de ‘Imperio Argentina’, no confundir con el cantaor del mismo nombre.

Algunos de sus partenaires, al salir del Ballet de Pilar, formaron pareja con algunas bailaoras de nuestro estudio: Curro Vélez con Rocío Loreto, Loli Flores y Ana María Bueno. Mario Maya con Ana María Bueno. Farruco se unió a la pareja formada por Matilde y Rafael para formar el Trío Los Bolecos, como hemos visto. Y Mario forma pareja con Carmen Mora, a quienes se une Güito para formar el Trío Madrid. Por su parte, Antonio Gades va a formar pareja de baile con Cristina Hoyos, quien había sido pareja previamente de Paco Fabra, de Félix Ordóñez y tras su salida del Ballet de Gades, formaría pareja con Juan Antonio Jiménez.



Figura 6.9. Fotografía de escenario de la pareja de baile formada por Rocío Loreto y Curro Vélez. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.



Figura 6.10. Fotografía de escenario de la pareja de baile formada por Rocío Loreto y Curro Vélez. Años ochenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Según nuestra informante Milagros Mengíbar, formar pareja fue casi un requisito para trabajar en los años cincuenta y primeros años sesenta:

“Pero era muy sevillano, bailar de pareja, tanto flamenco, como clásico español, muy sevillano. Y entonces, es que te contrataban, si no tenías pareja, no te contrataban. Tú tienes que ser muy buena bailando sola, pa que te contraten. Si no, con pareja. Claro que sí, porque era bonito de toda la vida ¡Eh! y mu sevillano. Ver a un hombre y una mujer bailando juntos, en la seducción esta del hombre y la mujer ¿Sabes? Eso era muy sevillano, muy Pericet y por eso me duele que la escuela sevillana se pierda, porque era rica y no sé por qué, pero en esa época muchísimas parejas ” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

“Lucía más y si no, la misma empresa hacía que de una que bailaba sola y un bailar, hacía que montasen un baile de pareja” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

De este modo, por indicación del empresario, Milagros formó pareja con Paco Fabra temporalmente mientras su pareja habitual, Lola Mesa:

“Paco Fabra, ¡era muy elegante bailando! Que antes de entrar yo era pareja de Cristina Hoyos, entonces, cuando se fue Cristina Hoyos, ellos se fueron, pero volvieron a entrar, cuando Lola Mesa²⁷⁶ se quedó en estado, yo 7 meses estuve bailando con Paco Fabra. Para que Paco no perdiera su sueldo ¿Sabes? Entonces, yo bailé 7 meses, ¿Qué pasó? Que yo aprendí muchísimo de

²⁷⁶ Lola Mesa era la mujer y pareja de baile de Paco Fabra.

Paco Fabra: en las vueltas de bulé, en las vueltas las colocaciones... Yo quería ser él, porque era muy elegante y a mí las agresividades nunca me han gustado, no era mi forma. Y él era alma gemela pa mí. Y aprendí mucho de él” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

Las parejas de baile profesionales estaban integradas, con frecuencia, por miembros de una misma familia y era muy común el caso de parejas constituidas por hermanos: Los Rabay –pareja integrada por Fernando y Carmen Rabay Cuder–, Los Salaos –Justo y Carmen Robles Quintero–, Manolo y M^a Rocío Flores Moreno o José Galván y Loli Galván la Chata (todos ellos de Sevilla). En otros casos se trataba de parejas que inicialmente eran sólo profesionales surgidas en los contextos de las academias de baile o en las salas de fiesta y tablaos –Manuel Flores con Loli Flores, María Oliveros y Pepe, Ana M^a Bueno y Curro Vélez- que, en ocasiones, podían derivar en parejas de tipo sentimental llegando a establecer incluso matrimonios –casos de Lupe Osuna y Luis León, de Lola Mesa y Paco Fabra o José Galván con Eugenia de los Reyes –. Estos son los casos más claros de bailaoras que desarrollan toda su vida profesional junto a su pareja.

La formación de parejas es un modo de compaginar la vida laboral y personal que, por un lado, permite alargar la trayectoria profesional en el caso de las mujeres pero, por otro, puede funcionar en sentido contrario. La pareja formada por Lupe Osuna y Luis León ha desarrollado una carrera desde la juventud, manteniéndose sobre las tablas hasta la jubilación (hecho infrecuente entre los bailarines). Este matrimonio se ha dedicado al baile toda su vida, fundamentalmente en tablaos, donde han culminado sus carreras como directores artísticos.

Cuando uno de los miembros de la pareja adquiere especial relieve artístico o inicia una nueva andadura, por ejemplo en la enseñanza, el otro tiende a abandonar la profesión. Es el caso de Eugenia de los Reyes, que deja los escenarios cuando José monta academia. En otros casos, como los de Lola Mesa y Paco Fabra sus trayectorias transcurren unidas sobre los escenarios y luego en la enseñanza.



Figura 6.11. Folleto publicitario de la oficina del representante Pulpón promocionando a la pareja formada por Eduardo Montero y Elvira Charneco. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.



Figura 6.12. Fotografía de escenario de la pareja formada por Lola y Paco Fabra. Dedicada a su amiga Rocío Loreto en Granada, 1968. Fuente: Cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Nuestra informante Cristina Hoyos se expresaba así sobre las parejas de baile en el flamenco:

“Indiscutiblemente ha habido muchas más en el clásico español. En eso ha habido más. Pero después yo creo que en el flamenco hay unos bailes de seducción maravilloso, que yo creo, que a pareja, son maravillosos. Porque de hecho yo bailaba con Antonio Gades una seguiriya... Bueno, me voy a remontar (más atrás): con Paco Fabra yo bailaba más que nada clásico español, como pareja. Pero después ha habido grandes parejas como Rosario y Antonio, aunque el flamenco es individual, yo he bailado con Gades los tangos flamencos²⁷⁷, que había muchas cosas de cadera y de seducción. Y digo la seguiriya –siendo un baile que es de tragedia–, que normalmente hablan un poco de tragedia o de desamor; nosotros bailábamos la seguiriya, yo con una bata de cola blanca y éramos dos gallos, dos gallos –está grabado²⁷⁸; éramos como dos gallos que al final se juntaban y se amaban. Empezábamos como, como, como mirándonos, como si fuéramos dos animales, digamos que se empiezan a mirar, a mirar, a mirar y que al final terminan juntos. Entonces yo creo que hay unos bailes de seducción que en el flamenco ¿Porque tienen que ser individuales?” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.13. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Lupe Osuna y Luis León. Años sesenta. Autor: Fotos Alfredo, Barcelona. Fuente: cortesía de los artistas.

Esta modalidad artística presentaba ciertas ventajas en el contexto histórico y artístico:

²⁷⁷ Vid: https://www.youtube.com/watch?v=pTVqfCPq_CE&feature=youtu.be

²⁷⁸ Vid: <https://www.youtube.com/watch?v=BfDiQ4F1jRo&feature=youtu.be>

En primer lugar, supuso una estrategia moral de protección de la virtud de la mujer, tan importante en la sociedad del momento, especialmente en los comienzos. La unión de hermanos sería el caso más paradigmático de ejemplificación de “la decencia”. En el caso de parejas que culminan en bodas también se aseguraba la confianza, honorabilidad y seguridad de sus miembros, especialmente de la mujer. De hecho, cuando José Galván acude a Eugenia para formar pareja, habló con la madre de ella, dejando claro sus buenas intenciones y garantizándole la seguridad de “la niña”.



Figura 6.14. Folleto publicitario de la Sala Don Felipe Show, Sevilla, 1972. Parejas de baile: Eugenia y José y Los Belmontes. Fuente: cortesía de José Galván.

En segundo lugar, se vio favorecida por el interés de los propietarios y empresarios del sector, quienes, al contratar una pareja, se aseguraban la presencia de dos artistas bien avenidos, que se entendían dentro y fuera del escenario. La pareja es una formación muy versátil artísticamente. Pueden realizar números de clásico-español con orquesta, juntos y en solitario. Se amoldan fácilmente a formaciones más amplias y, junto con un cantaor y una guitarra, forman un pequeño “cuadro flamenco”. El empresario se asegura el buen funcionamiento del cuadro, ya que los miembros de la pareja se apoyarán el uno al otro, procurando que su partenaire quede en buen lugar. En contrapartida, los pequeños problemas que surgieran en la pareja podrían trasladarse también a

las tablas. En esos casos, los empresarios no tendrían inconveniente en rescindir sus contratos, pero no tenemos constancia en nuestra etnografía. Es más, según nuestro informante Manuel Flores, las parejas podían llevarse en la misma sala meses e incluso años. Si cambiaban, era por el interés del representante, que aprovechaba para subir sus cachés y como consecuencia, ver incrementadas sus ganancias, su comisión porcentual.



Figura 6.15. Folleto publicitario de la Sala Don Felipe Show, Sevilla, 1972. Parejas de baile formadas por Matilde Coral y Rafael el Negro y Eugenia y José. Fuente: cortesía de José Galván.

En tercer lugar, las parejas constituían “unidades de aprendizaje”, de formación, especialmente porque implica la necesidad de coordinar, de coreografiar los bailes que se ejecutarán y ello conlleva horas de ensayo:

“Y entonces me hice pareja de Félix. Félix que era un bailar de Madrid, él había estado muchos años con Pilar López y había estado incluso con Antonio Gades. Y bueno, que fue para mí algo grandioso el poder trabajar en el teatro, estar en el teatro y bailar flamenco, bailar con otros compañeros, poder aprender de ellos. O sea que eso es otra visión y seguir y seguir hacia delante” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

En este fragmento la bailaora relata la experiencia que tuvo al participar con el elenco de la compañía de Manuela Vargas en la Feria Mundial de Nueva York en 1964.

Las parejas artísticas con las que hemos tratado durante nuestro trabajo de campo son aquellas que han perdurado en el tiempo. Las que no funcionaban, se desintegraron en los primeros momentos²⁷⁹. En los casos de los que tenemos noticia fueron las mujeres quienes decidieron romper esta relación laboral (a menudo también personal) y guardan un amargo recuerdo. Se han sentido estafadas, –como apuntamos arriba–, y desde entonces han mantenido una militante independencia: son los casos de María Oliveros o Pepa Coral. En otros casos, como el de Loli y Manuel Flores, fue la obligación de acudir al servicio militar de éste lo que desencadenó la disolución de la pareja, como vimos en el capítulo cuarto.

Aparte de estos inconvenientes, el hecho de conformar pareja artística con sus maridos, llevaron a Lupe Osuna y Eugenia de los Reyes a dejar de aceptar oportunidades laborales para las que eran requeridas únicamente ellas. Así, Eugenia rechazó formar parte de la grabación de un cortometraje artístico en que sus brazos aparecerían de fondo mientras bailaba un bailaor con cierto nombre en Granada, Joaquín Fajardo. Lupe rechazó la oferta de uno de los propietarios del tablao las Brujas de Madrid de entrar a formar parte del elenco, porque no querían contratar a su pareja. Por último la progresiva desaparición de los bailes a orquesta en los espacios de trabajo a favor de espectáculos propiamente flamencos propició la disolución de las parejas de baile estables. Se seguirán ejecutando bailes en pareja de estilos flamencos, como la caña, la seguirilla, los tangos, etc. Pero compaginados con “solos” o grupos y cuadros flamencos. Así lo relata nuestra informante María Oliveros:

“Llega un momento que me separo de mi pareja porque voy notando que el flamenco me tira más y empiezo mi andadura sola” (María, bailaora, entrevista, 2008).

²⁷⁹ Las teorías del intercambio social -Homans (1958) y Blau (1964)- propugnan que *todas las relaciones humanas se forman por el uso de un análisis de coste-beneficio y la comparación con alternativas*. Estas teorías sirven para explicar la proliferación de parejas de baile en el contexto estudiado. También arrojan luz sobre los casos de parejas fallidas al aclarar que *cuando una persona percibe los costes de una relación por encima de los beneficios obtenidos, la persona abandonará la relación*.

6.2.2. La figura de la madre de la artista.

Otro elemento relacionado con la concepción del baile y del baile de pareja en la época fue la aparición de figuras estereotipadas especializadas en el desempeño de mecanismos de vigilancia *ritualizadas*, como afirma Roca i Girona:

“(...) Aquellas mujeres de cierta edad que aceptaban acompañar al baile a las muchachas con las que estaban relacionadas por vínculos de parentesco, vecindad o amistad. Por lo general, aunque a veces hayan sido ridiculizadas cruelmente, se trata de mujeres más bien bondadosas, cargadas con la paciencia suficiente que exigía el tener que aguantar sentadas durante todo el baile esperando a que este acabara. O bien se tratará de mujeres que en el desempeño de esta función hallarán la única posibilidad de salir de casa para charlar, chafardear o tan solo gozar, aunque sea de forma indirecta, de un rato de diversión y distracción que, una vez casadas, cada vez se les hará más caro conseguir. Cuando no se recurría a estas auténticas especialistas su función podía ser desempeñada por los propios padres, los hermanos o algunas amigas mayores. En cualquier caso, no obstante, el control y la vigilancia sobre las muchachas que acudían al baile debía estar organizado. Pero si el baile, como ha quedado dicho, constituye la actividad lúdica por excelencia para una mayoría de los jóvenes y las jóvenes de la postguerra, es preciso tener en cuenta también que para una minoría representará, por el contrario, la materialización del mal y del peligro moral del que es necesario huir a toda costa. Para este ramillete escogido de selectos, el discurso dominante reserva un proyecto de ocio y diversión alternativo. (...) Los rigodones y lanceros, la pavana, el vals, el minué... constituían el límite de la condescendencia en este punto, en tanto que la Sección Femenina insistía por su parte en potenciar las danzas folklóricas de cada región como medida ‘para desterrar los bailes modernos tan poco a propósito’ (Roca: 1996: 91-92).

Estas afirmaciones sitúan en su justo contexto las ya comentadas costumbres de las bailaoras de ir acompañadas por sus madres o hermanas y hermanos mayores cuando acudían a los tablaos en sus primeros años. Esta costumbre la mantienen, como veremos, hasta bien entradas en la veintena, de manera que muchas pasan de la tutela materna y familiar a la del novio o pareja. En estos casos la formación de parejas aparece como solución múltiple, ya sea entre hermanos o novios-cónyuges, al suponer una modalidad muy apreciada y extendida sobre los escenarios y una coartada-estrategia de defensa de la virtud e idoneidad de la mujer en el entorno social imperante.



Figura 6.16. Fotografía de la trastienda de la sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.
 De izquierda a derecha: Pili Mallorca, Tere (la madre de Teresa Luna), Chavero (bailaor), Señora de los camerinos, Paco Fabra (bailarín-bailaor), señora madre de Ana España, Sr. Padre de Pili Mallorca.
 Primer plano: Ana España, Ani Vega, Teresa Luna, Loli Fabra, Sra. Madre de Pili Mallorca.

El siguiente fragmento del relato de vida de Carmen Montiel expresa la importancia de esta costumbre:

“Mira, yo, ya te digo, lo que ganaba en Canasteros, lo que ganaba en Duende... Eso es en Madrid. Estos tres tablaos son de Madrid. Yo tenía para pagarme el apartamento. Bueno, apartamento no se puede decir, porque yo en el Duende vivía arriba en casa de Lucía y del Tío

Paco, que vivían justo al lado del Duende. A Lucía y el Tío Paco to er que haya pasao por el Duende lo sabe, porque era un matrimonio mayor que tenía un piso de estos muy grandes y ahí nos alquilaba una habitación a cada una. Era un tipo pensión pero que no estaba a la calle como pensión. Era una casa particular de un matrimonio. Vamos, que to el que haya pasao por Madrid por El Duende conoce al Tío Paco y a Lucía. Y allí, una habitación. Después en la cocina tú te hacías lo tuyo. Mi madre se llevaba conmigo casi to er tiempo. Estaba entre Madrid y Sevilla, entre mis hermanos y yo. Y las demás (igual). Siempre había una madre con nosotros y esa madre decía pues hoy hacemos lentejas, po mañana hacemos no sé cuanto. Ahora se iba mañana la madre de Pepita, pues llegaba la mía. Se iba la mía... y así. Se turnaban entre ellas y siempre había alguna madre. Por eso se ha dicho (sic) tan famosa la madre de la artista. Porque es que nosotras éramos niñas. No sabíamos nada. (Ni) cocinar ni nada. Entonces siempre había una, entre ellas se turnaban y siempre había una con nosotros. Pero era en casas de estas. Después cuando yo estaba en Canasteros era en una pensión que dentro de la habitación misma tenía como una pequeña, una cocinita. Y allí guisábamos, y allí... Pero ya eso era más particular; ¿no? hasta en Las Brujas²⁸⁰. Bueno, yo ya en las Brujas era una mujer y ya sí teníamos nuestro apartamento las niñas solas, mis compañeras. Y ya no las madres, pero primeramente al llegar a Madrid nosotras éramos niñas” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).



Figura 6.17. Fotografía de escenario Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.
De izquierda a derecha: Ana España, Eva Duarte, Eugenia, Lupe Osuna, Pepita Candil.
Detrás: Ana María Bueno. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Simone de Beauvoir se ha referido al carácter no tan altruista de la maternidad: *“la maternidad es una extraña componenda entre el narcisismo, el altruismo, el sueño, la sinceridad, la mala fe, la abnegación, el cinismo”* (Beauvoir, 2008: 667 [1949]). Para las madres de estas artistas,

²⁸⁰ Las Brujas. Tablao madrileño fundado en 1960, en el número 11 de la calle Norte y clausurado en 1982. Adquirió tal renombre que llegó a tener ‘sucursal’ en Marbella durante los veranos de la década de los setenta.

la carrera de sus hijas significaba una forma de salir de sus casas y vivir una vida alternativa (ejemplo de poder femenino). Con frecuencia dejaban sus obligaciones habituales de esposas y se ausentaban para acompañar a la hija ('la niña', en la terminología *emic*), pasaban una temporada fuera, en un ambiente "diferente". Hemos sabido que, en muchas ocasiones, al tiempo que se establecía un coche para los traslados de las bailaoras, el representante debía proporcionar otro para las madres, pues cada una acompañaba a su hija. Frecuentemente, éstas se divertían más que las jóvenes. Así, la costumbre que garantizaba el honor y la honra de las jóvenes, facilitaba la diversión y entretenimiento de las madres. Hecho que puede estar relacionado su influencia decisiva en el fomento de la vocación por el baile de las hijas, como vimos en el capítulo cuarto.

Por su parte Teresa explica cómo las madres podían ser sustituidas por la figura del hermano mayor o incluso de una compañera de mayor edad:

"No, no. Verás, te cuento. Yo me fui a Madrid... Hasta este momento las madres siempre iban con las hijas. Pulpón ponía un coche pa las madres y otro pa las artistas, para una fiesta tenía que contar con dos coches. Si eran cinco artistas tenían que contar con diez, porque sabía que cada artista iba acompañada de su madre. De su madre, o de su tío, o de su hermano mayor, quien fuera. A mí me acompañaba cuando yo estaba en la Parrilla del Cristina, me acompañaba mi hermano todas las noches, mi hermano Pelayo. En esa época mi madre si no, me acompañaba todas las noches. Entonces yo ya me fui a Madrid. Como mi madre en ese momento no pudo venir porque mi hermana era chica y tenía yo dos hermanas más pequeñas, entonces me dejó en las manos de esta amiga mía Mariluz y ella me cuidó mu bien. Que tú la conoces y que es una amiga mía que todavía es mi amiga. Ella era un poco mayor que yo, ya era una artista que llevaba más tiempo y eso, total, y me cuidó mu bien. Pero que ahí siempre iba una acompañada de su madre. Siempre todas las artistas íbamos acompañadas de las madres" (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

Ana María se refiere a su madre y el papel tan importante que jugaron las madres en aquel momento:

"Como mi madre ha sido como todas las madres de aquella época, aunque Pulpón decía que como mi madre había pocas. Mi madre no hablaba en ningún sitio, se quedaba en los camerinos, ayudaba a las niñas o les cosía lo que fuera. Siempre estaba pendiente de ellas. Pero, porque mi madre era mami" (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.18. Fotografía de escenario Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.
De izquierda a derecha: Pepita Candil, Ana España, Eva Duarte, Eugenia y Lupe Osuna.
Detrás: José Galván y Ana María Bueno, con los músicos. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
Nota: celebración de una zambomba escenificada, vestidas de pastora.

En Madrid, las bailaoras de Sevilla vivían en la misma pensión y así se protegían unas a otras:

“Yo ahí compartía una habitación con Mariluz. Y allí estaba también la Eli, Elisa Pérez (Eli Sapori), que le decían la Gambita. En la pensión estábamos muchas niñas de Sevilla. Todas las bailaoras nos íbamos juntas. Y allí compartíamos habitación de dos en dos. Y también a mí me daban hasta de comer en la pensión y to” (Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007).

“Más que nada, nosotras nos conocíamos, las que veníamos de Sevilla habíamos trabajado juntas, nos conocíamos de sobra, íbamos con nuestras madres a la pensión, no íbamos solas. Nuestras madres guisaban en la pensión y pagábamos muy poquito, con derecho a cocina. Las madres se ponían allí, en Los Canasteros había como unos palcos, y se ponían allí a vernos bailar. Mi madre me decía: hija que guapa se te ve. La otra ¡Ay mi arma que linda! Llevaban los bocadillos para que las niñas no fueran a ponerse débil [sic] y nada, yo también tenía una ropa muy bonita” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.19. Fotografía de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta. Las bailaoras son: Ana España, Angelita Cabello y Teresa Luna. Esta última entre su hermano mayor Pelayo y el hermano de Ana España, Antonio Rodríguez (nuestro informante nº 015-B)

En lo referente al disfrute de las madres en las estancias fuera de la ciudad y esa imagen estereotipada de que se enfrascaban en disputas entre ellas:

“Al revés, estaban todas más contentas de estar en los madriles, con las niñas. No, nada, únicamente que cada una alagaba a su niña ¿No? Las mejores por supuesto, como mi madre, ¡Oy mi madre! Que mi hija que guapa que, pero me lo decía a mí, mi madre. Me decía ¡Ay hija! Cuando levantas los brazos. Pero no, no. Las madres, únicamente cuando yo las así más escuchaba era cuando decía ¡Oye que lleva cocinando ya dos horas que tengo que hacerle los tomates y fritos para mi niña! En la cocina, porque había dos o tres fuegos, pero eso. Pero no, después bueno, pues Julia va, a mi madre Julia ¿Vais a comer ustedes o llamo yo a mi Loli para comer antes? Porque la mesa de la cocina aunque eran grandes pero no eran [sic], tú sabes, no, no hubo nada de eso” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.20. Fotografía de uno de los palcos de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta. Las bailaoras son de izquierda a derecha: Carmen Rabay, la Belmonte, Teresa Luna, abrazando a la señora que cuidaba los camerinos, Ana España, Angelita Cabello y Manoli Vega. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Cuando el contrato de trabajo era en el extranjero, las compañías tenían que contar con la madre de la artista:

“Mi primera salida de España fue a Londres. Me llevó Manuela Vargas en el espectáculo. Iba Fernanda, Bernarda, Antonio Mairena, Fosforito, Matilde, Rafael, el Farruco, en fin, unos artistas que alucinabas. Yo alucinaba. Yo me llevaba más tiempo entre cajas viéndolos bailar que en realidad en el camerino. Y me decían la niña, porque yo era la niña para todos ellos... Me montaron unos tanguillos de Cádiz, que me los montó Enrique El Cojo. Y nada, tuvo que venir mi madre, porque no me daban el permiso, el pasaporte para trabajar fuera de España. Entonces Manuela Vargas hizo la gentileza de pagarle el billete de avión a mi madre y los gastos. Y nada, esa fue mi primera salida” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“Pues tendría yo trece pa catorce o por ahí, porque eso fue a continuación del Guajiro. Después ya me cambié a Canasteros²⁸¹, el tablao de Manolo Caracol, que me parece que me fui con trece o catorce años, porque todo fue muy continuo (sic). Porque claro estas cosas son esporádicas, son rápidas. A lo mejor en Londres lo que estuvimos fue un mes, entonces a lo mejor el mes siguiente estabas en otro lado” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

En algunos casos, la madre de la artista terminaba colaborando con la compañía, como le ocurrió a la de Cristina Hoyos en Nueva York cuando participó en el elenco de Manuela Vargas:

²⁸¹ Canasteros, tablao fundado en 1963 y dirigido por el cantaor Manolo Caracol.

“Mi madre. Mi madre, mi madre. Mi madre iba ayudando con la costura, con la plancha. Si, porque entonces yo iba a todos sitios con mi madre. Y mi madre me acompañaba y más que ayudar a la plancha, ayudaba a –como iban muchos hombres solos– pues a hacer comida, a echar una mano con todo lo... Porque nosotros vivíamos en un apartamento y en el apartamento vivía Beni de Cádiz y los dos bailaores, mi madre y yo, eran apartamentos grandes. Entonces mi madre pues hacía la comida. Pues bueno, le pagaban el viaje y la estancia a mi madre y mi madre venía conmigo” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

“Mi madre encantada de la vida, mi madre lo que le hubiera gustado (sic) es haber viajado toda la vida conmigo. Lo que pasa es que fue a Nueva York pero se puso mala, se puso enferma, me dijeron que la tenían que operar, entonces antes de una operación en Estados Unidos pues se vino para España. Porque tenía problemas y entonces cuando llegó aquí resulta que no la tenían que operar y entonces me faltaban dos meses para venirme y ella quería volverse, porque yo allí sola ¿Qué dirá todo el mundo? Que tú te has quedado allí sola, ya sabes ¿no? Lo que dirán, porque era más que lo que tú pudieras hacer era ¿Qué dirán? La gente o ¿Qué dirán las vecinas?” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.21. Fotografía de la trastienda de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta. Aparecen de izquierda a derecha: Lupe Osuna, José Galván, Eva Duarte, (Ana María Bueno, detrás), Pepa Candil, Eugenia, Ana España, la madre de Eugenia y la de Pepa Candil (de negro y con bolsos). Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Pero a pesar de esta preocupación demostrada por “el qué dirán”, Cristina se impone y a la vuelta de Nueva York se vuelve a marchar a Madrid para probar suerte en la capital. Ya tenía su novio y nadie de su familia la acompañaba. En el caso de Merche Esmeralda, al ser hija única, su madre la acompañó toda su vida:

“Yo siempre con mi madre. Yo pasé de las manos de mi madre, a las de mi marido. Siempre igual, porque cuando yo le digo a mi madre eso, mi madre dice: bien, pero yo te voy a poner una condición, si tú quieres ser bailarina, yo te voy a poner una condición, yo tengo que acompañarte hasta que tú te cases y me dio por decir que sí. (risas) Claro, a ver qué voy a hacer. Y así fue” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Nos aclara nuestra informante que su caso no fue el habitual de las compañeras, que, llegadas a cierta edad, se “liberaban” de la custodia materna:

“No, no era normal, había muchas criaturas que tenían muchos hermanos, a ver si me entiendes. Mi madre se llevó once años fuera de mi padre (sic), quiero decir y nosotros nos veníamos a Madrid aquí o allí y mi padre se quedaba con mi abuela y con mi tía. Lo que pasa que mi padre confiaba tanto en mí como en mi madre. Pero no era normal que un hombre además consintiera eso. También es verdad que yo era muy niña pero también cumplí los dieciocho, podría haberme dejado y mi madre antes muerta que...”(Merche, bailaora, entrevista, 2010).



Figura 6.22. Fotografía de exteriores Venta Antequera, Sevilla, años sesenta. Aparecen de izquierda a derecha, Mari Campano, su madre, Rocío Loreto, y su madre.

A nuestra informante Mari Campano fue su hermana quien la acompaña a Nueva York. La bailaora tenía otros seis hermanos y además cumplió allí 21 años. Aún así, no iba sola:

“En Nueva York vivíamos en un apartamento, en Nueva York, pero en una zona que tampoco era muy elegante, pero tampoco estaba mal, teníamos un apartamento cada uno, o sea pa cada familia, mi hermana y yo vivíamos en un apartamento, guisábamos, mi hermana guisaba, mi hermana después, una vez de estar allí con Manuela, para que ganáramos un poco más de dinero,

pues Manuela la puso de planchadora con la madre de Pepito, con Charo, con la madre de Pepito el que trabajaba con Pulpón. Y nada, una vez que, a mí me salieron allí muchas fiestas, porque Manuela tenía que estar en el teatro y entonces si había algo en la Embajada de Washington o en el Consulado o una televisión, yo estuve en Hollywood, o sea me hicieron una televisión y casi siempre me mandaba a mí, no sé porque pero siempre me mandaba a mí, porque decía que a la gente allí le gustaba mucho mi risa, mi sonrisa, mi boca, entonces pues siempre (me mandaba a mí). Allí había estado Cristina Hoyos, había muy buenas bailaoras, pero ella siempre me mandaba a mí y la verdad es que me traje, bueno pues compré el comedor de mi casa, los muebles y a la vuelta pues resulta que pasamos por Madrid y fuimos a Los Canasteros, fuimos a Los Canasteros” (La campano, bailaora, entrevista, 2008).

Al igual que ocurriera con la madre de Cristina Hoyos, la hermana de Mari terminó ejerciendo funciones de planchadora para la compañía de Manuela Vargas. De este modo, los acompañantes contribuían al buen hacer de las compañías.

Por otra parte, el grado de control de estas figuras de “protección” de la moral de las bailaoras fue diferente según los casos y sobre todo, en la mayoría de ellos, fue atenuándose conforme se hacían mayores. Así, Lupe viajó con su pareja a Madrid para participar en el Ballet de María Rosa sin compañía de la madre. Ahora bien, estaban al cuidado de una persona de confianza de la familia:

“Pulpón se enfadó con nosotros, porque llegamos y le dijimos que nos íbamos. (Decía:) Pero, ¿y por qué? Mira, Antonio, queremos... vamos a ver, a ver y por lo menos a estudiar, que es lo que queríamos nosotros. Porque teníamos afán de aprender más porque aquí en Sevilla es que no había nada. Es que no había nada. Aquí ya hasta ya Enrique se puso muy mayor el pobre también y... Y entonces pues nos fuimos a Madrid. A una pensión en la Calle Mayor. En la Calle Mayor era, me acuerdo. Y estábamos todo el día ensayando y nosotros teníamos un amigo, vamos un amigo tenía mi... Luis, por su hermano, que era Antonio Redondo, un modisto que había en Madrid como aquí Lina. Era muy amigo de... Era de aquí de Sevilla y se fue a Madrid y tenía allí su taller y Antonio Redondo era muy amigo de mi cuñado Manolito, Manolito León y lo conocía del ballet porque le hacía toda la ropa del ballet. Y nosotros por las tardes ya, salíamos del ballet, estábamos ensayando desde por la mañana temprano hasta sobre las seis de la tarde y ya después por la tarde nos íbamos allí a casa de Antonio Redondo, porque, allí cenábamos con ellos. Es que éramos dos niños, también. Y allí cenábamos y eso y ya después nos íbamos. Y así pasábamos los domingos, que no ensayábamos ni nada. Pues íbamos con Antonio Redondo y nos íbamos a aquí o allí. Así conocimos a muchísimos artistas porque iban a probarse y él pues (les decía:) estos dos niños son de Sevilla, que han venido aquí, están con Mari Rosa, están estudiando. Nos hicimos de muchos contactos” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Nuestra informante Manuela Carrasco, comienza a trabajar en el tablao la Cochera, donde permaneció un par de temporadas. Con trece años realiza su primera salida al extranjero, con la compañía de Curro Vélez²⁸² (año 1971):

“Y bueno, de ahí (en La Cochera) ya me vio Curro Vélez y me fui con él a Holanda²⁸³. Eso fue también un show muy grande porque, de estar acostumbrá a estar con mi familia... la primera vez que salía sola, tenía trece años y yo añoraba mucho a los míos y, cuando ya llevaba un mes o mes y medio empecé a llorar que yo me quería venir pa España, que ya no podía estar más sola (...) y al mes y medio me tuvo que mandar Curro Vélez pa Sevilla... Me acostaba en el medio de Antonia, en el medio de Curro (sic) porque yo sola en una habitación no podía estar porque me moría de miedo y yo era su niña prefería de ellos dos, ¿no?... Entonces Curro me puso a una persona y me mandó pa España. Y después, ya entré en Los Gallos, ya era mayorcita, tenía catorce años... Entré en Los Gallos y de Los Gallos ya, fue el homenaje a Caracol²⁸⁴... Entonces su familia, sus hijos, venían buscando artistas, buscando a gente para ir al homenaje que le dieron en Utrera y, después de verme bailar en Los Gallos, hablaron con Pulpón y me mandaron a ese festival... De ese festival, me fui a Los Canasteros... pero antes de irme a Madrid, ese año hice dos festivales, hice el de Utrera y el de Puebla de Cazalla...”(Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

La importancia otorgada dentro del grupo étnico a la institución familiar explica que Manuela viajara sola (sin los más allegados) en la Compañía. Curro también es gitano y la confianza en ellos era máxima. Pero Manuela no lo resistió y tuvo que volver antes de finalizar el contrato. Era muy joven, se hallaba en un país extranjero, en una época en que las comunicaciones situaban a Holanda muy lejos de Sevilla. Una vez que se vio en una compañía Manuela se sintió ya plenamente una bailaora. Tras la experiencia internacional volvió a España, donde el padrinazgo gitano potenció su éxito. Entra a trabajar en el Tablao los Gallos, en el barrio de Santa Cruz; acude al Homenaje que el Potaje Gitano de Utrera, –decano de los Festivales Flamencos²⁸⁵ –rinde a Manolo Caracol en 1971. Manuela no formaba parte del cartel, probablemente participaría en el fin de fiesta para el que el representante llevaba un cuadro en el que tenían cabida las jóvenes promesas del baile flamenco. Pero según sus palabras, *“formó el escándalo”* y de ahí la requirió Manolo Caracol para su tablao de Madrid los Canasteros, donde permaneció una temporada pasando de

²⁸² Francisco Rodríguez Salido, bailaor sevillano discípulo de Pilar López, a cuyo ballet se incorporó en 1957, permaneciendo en él largas temporadas. Actuó en el tablao madrileño ‘Los Canasteros’ y formó compañía propia en varias ocasiones, recorriendo toda Europa y parte de América durante las décadas de los setenta y ochenta. Es el director y propietario del tablao sevillano ‘El Arenal’ y está considerado uno de los más extensos y personales bailaores sevillanos. En la actualidad se encuentra retirado de los escenarios.

²⁸³ Es la primera salida de Manuela a Europa, recorren Bélgica, Holanda y Alemania. Corría el año 1971.

²⁸⁴ Manuel Ortega Juárez, (Sevilla, 1909 - Madrid, 1973).

²⁸⁵ Se celebra desde 1957.

bailaora de cuadro a Atracción y llenando la sala. Antes de marchar a Madrid, actuó en la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla – que se celebra desde 1967 y es considerado uno de los festivales más serios de los que tienen lugar en Andalucía–, con gran éxito.

Ahora bien, cuando Manuela se establece temporalmente en Madrid la acompaña toda su familia:

“Me fui a Los Canasteros, estuve un poquito de tiempo, y allí ya se formó, ya me consideraban...Me llevé a to mi familia, a to mis hermanos, iba ganando mil setecientas pesetas, iba pa un cuadro y haciendo una atracción” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

Finalmente, las bailaoras que continúan con sus parejas, se benefician de la protección que éstas otorgan y muy pronto, en 1967, las parejas formadas por Lupe y Luis y Eugenia y José viajarán juntos a la Base Militar norteamericana de Guantánamo para una estancia de seis meses. Abordaremos estas expediciones en el apartado cuarto de este capítulo.

6.3. Consideración social de las bailaoras.

La percepción que las bailaoras tienen de la consideración social que disfrutaban durante los años centrales de sus trayectorias es, sin lugar a dudas, un elemento destacable en sus relatos de vida. No parece que sufrieran estigma alguno basado en su dedicación profesional al baile flamenco, debido por un lado a que las retribuciones que les proporcionaba la actividad no eran en modo alguno despreciables en el contexto socioeconómico de las décadas de los sesenta y setenta. Eran lo suficientemente importantes como para permitirles vivir muy dignamente e incluso en ocasiones por encima de la media –especialmente teniendo en cuenta los grupos sociales de origen–; por otro lado, porque manifiestan que supieron mantenerse alejadas de los múltiples peligros que una vida en cierto modo nómada como la artística podía conllevar –esto es, nocturnidad, “alterne”, consumo masivo de alcohol y/o drogas, ausencia de disciplina y horarios adecuado (Cruces, 2003: 243). La hegemonía de ese “temor” a la identificación artista/bailaora con “mujer fatal” las llevaba a una reproducción más férrea de la norma, a una reivindicación de que lo que hacían era “tan digno” como otros trabajos. Pasar de la tutela familiar a la vida conyugal más o

menos institucionalizada como se ha comentado, fue el caso más común y les permitió conservar la imagen de mujeres decentes.

Ahora bien, teniendo en cuenta la postergación del matrimonio vivida por la mayoría del grupo en pos de una carrera profesional más larga y la movilidad geográfica implicada por el empleo, la gran mayoría de estas mujeres disfrutaron de cierta libertad coincidente con la década de los setenta, años en que la coyuntura política en el país va a permitir cierta relajación de la moral imperante establecida por el nacionalcatolicismo. En el imaginario perduraba la imagen de la bailaora descarriada, la mujer de “rompe y rasga” que se ve arrastrada por las pasiones y lleva una vida sentimental tormentosa y fuera de los cánones establecidos. Esa imagen estereotipada que surgió durante el Romanticismo y se apoya en mitos como el de *Carmen*²⁸⁶ tuvo una larga tradición en nuestro país (Salaün, 1996: 19-41), fue alimentada durante la posguerra. La “artista mujer” era erigida como ejemplo de antiheroína y “marginal” por toda una serie de películas. Para el caso de la figura de la bailaora es especialmente interesante “Café de Chinitas”, dirigida por Gonzalo Delgrás y protagonizada por Antonio Molina, Eulalia del Pino y Rafael Farina en 1960. Para demostrar que no eran iguales a esas imágenes de mujeres artistas descarriadas, algunas de nuestras informantes llegan a la *hiperbolización* de la decencia, subrayando su propia ingenuidad y candidez, especialmente en los primeros años de profesión cuando estaban aún en la adolescencia.

Estrella Casero ha señalado que “*los padres dejaban a sus hijas con más confianza en los Coros y Danzas, porque allí estaban más vigiladas y había sólo chicas*” (Casero, 2000: 98). En cierto modo, las flamencas, al constituir un colectivo muy feminizado, se refugiaron en esta mayoritaria compañía femenina para subrayar las condiciones “honrosas” en que desarrollaban sus trabajos. Eran grupos de mujeres que pasaban juntas la mayor parte del tiempo cuando estaban trabajando, generando una solidaridad que las amparaba y servía para proteger su moral, junto con el resto de estrategias ya citadas.

²⁸⁶ Sobre el mito de *Carmen* y la mujer pasional creado durante el Romanticismo ver también García Gómez, 1993; y Baltanás, 2003.



Figura 6.23. Fotografía de la lavandería en la Base Norteamericana de Guantánamo, Cuba, 1969. De izquierda a derecha: Carmen Albéniz, Teresa Luna, Angelita Milla (agachada), Pastora Molina, Lupe Osuna (agachada) y Vicky, la vocalista de la orquesta que acompañaba al grupo. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.



Figura 6.24. Fotografía de los camerinos del tablao la Cochera, Sevilla, 1970. De izquierda a derecha: Teresa Luna, Angelita Cabello, María Oliveros y Concha Vargas, con la maestra Matilde Coral en los camerinos del tablao sevillano “La Cochera”, 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

“Ser artista” conllevaba también ciertas ventajas, según los discursos de nuestras informantes. Es cierto que vivieron un grado de libertad mayor porque su entorno socio-laboral era más liberal y comportaba un mayor grado de permisividad en lo relativo a modos de vida; también porque eran mujeres trabajadoras, –recordemos que la ley de Julio de 1961 abrió la puerta a ciertas

mejoras laborales para las mujeres—²⁸⁷ y por lo tanto, no dependían económicamente de sus parejas o familias; su grado de libertad ha corrido parejo a su empoderamiento, al igual que en otros sectores y oficios en los que han participado mujeres. La percepción social de la artista también les otorgaba un mayor grado de libertad. El control social ejercido por el grupo en su caso ha sido más laxo, debido a la mayor permisividad a la que aludíamos. A la cuestión sobre el rechazo de ciertas actitudes en relación con la vida sentimental de las compañeras, una informante nos da esta respuesta: “*Sí, lo veíamos mal, pero... es que estábamos tan avanzadas para la época, que lo aceptábamos, se aceptaba todo...*”²⁸⁸ Otra de nuestras informantes, al preguntarle por el ambiente en la época afirmaba: “*Es que los artistas, tienen que ser distintos, claro, algo diferente tienen que tener, no puede ser igual que un oficinista. Es que eran más bohemios...*”²⁸⁹.

Atendamos ahora a la revisión que de esta percepción social de su gremio hacen nuestras informantes:

*“El tablao antes empezaba mucho más tarde que ahora. Nosotras empezábamos a trabajar sobre las diez de la noche. Entonces la gente de la calle a nosotros pues nos veían muy mal, como si fuéramos “algo raro”. Pero nosotros éramos gente normales y corriente (sic), ¡Y gente buena! Empezábamos a trabajar sobre las diez de la noche y terminábamos a las tres de la mañana”*²⁹⁰ (España, bailaora, entrevista, 2008).

El aparato ideológico construido en torno a la falta de idoneidad social de las mujeres artistas durante la época franquista fue uno de los principales inconvenientes para el triunfo de muchas bailaoras. Nuestra informante lo ignora y trata de explicarse la desconfianza y rechazo que despertaba su dedicación al baile entre “la gente de la calle”, esto es los “no artistas”, en la terminología *emic* como consecuencia de la nocturnidad implicada por el ejercicio de su trabajo. Efectivamente era uno de los factores determinantes de esa “depreciación social” y el cuestionamiento moral implícito, pero no era el único. La cuestión no es menor, porque si bien el Régimen se sentía obligado a ofrecer cierta imagen de apertura y modernidad y permitía la utilización de la hiperfemineidad representada en el baile flamenco de mujer como reclamo turístico e incluso ensalzaba a las folklóricas nacionales que llegaban a grandes figuras de la canción; en el

²⁸⁷ Domingo, C: Coser y Cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista. Barcelona, Lumen, 2007.

²⁸⁸ María Teresa Jiménez.

²⁸⁹ Amelia Ángela Pérez.

²⁹⁰ Ana España: en Capítulo uno del documental generado en nuestra etnografía. Se puede consultar en Anexos.

caso de las bailaoras no dejaron de percibirse como figuras ambiguas, como hemos apuntado antes, a medio camino entre la virtud y el vicio. A nivel estatal se utilizaba a las bailaoras como “estereotipo” representativo del “arte y folklore” patrios, pero se castigaba a sus ejecutantes. La consecuencia primordial que se desprende de ello es la “marginación” de las bailaoras y de los flamencos, en general, en el sentido de configurar un mundo aparte, un sector social “al margen”, tolerado pero desconocido, incomprendido y, en cierto modo, rechazado o al menos cuestionado por la mayoría social que aspiraba a conformar la “clase media decente” del país. Este fenómeno debió ser especialmente notable en el caso de las mujeres, a quienes se les exigía mayor grado de virtud en pro de la integridad moral de la sociedad por el reforzamiento de la moral católica y su implantación en todas las instancias institucionales y sociales como modo de fortalecimiento del Nacionalcatolicismo, la ideología del Régimen.

Ahora bien, como se puede apreciar en las figuras 6.16-6.20, el ambiente de los locales en que trabajaban estas mujeres en sus primeros años es claramente familiar; no se observa el ambiente masculinizado que correspondería a espacios en que la virtud pudiera estar en peligro. Ello no es óbice para que algunas tuvieran algunos problemas derivados de esta visión estereotipada a que nos venimos refiriendo. Tal es el caso de nuestra informante Loli Flores:

“Sí, sí, sí. Vamos ya te estoy diciendo que la madre de una compañera me decía: te están buscando ahí fuera, el dueño del tablao, pues yo no quiero ir; pues te está buscando y yo: no, (y ella:) chiquilla, ve joe. Y tenía que ir por no escucharla. Y me metía la mano por aquí y me decía, ¡Oy! Que de pelo tienes con esa cabecita, magreándome la cabeza vamos, (inaudible) no soy yo y cogí y me vine ¡Eh! Pedí mi anticipo y me vine. Lo dejé todo. Como eso lo he hecho tres veces me parece. De dejarlo todo plantado y venirme. Porque no aguantaba esas cosas” (Loli Flores, bailaora, entrevista, 2014).

La bailaora Carmen Montiel se refiere a estos “peligros” en los siguientes términos:

“Hombre, si un señorito daba una fiesta era efectivamente porque alguien le gustaba, eso está claro. O la quería conquistar. Ahí estaba tu... tu mano derecha si iba a por tí, o la izquierda..., en decir: lo toreo por este lao, o lo toreo por este, o no me quedo a la fiesta. Había gente que decía pues yo no me quedo, había gente que lo toreaban, y ya está. No pasaba ná. Porque antiguamente eso es como si a tí te gusta un brillante y no lo puedes conseguir. Po.... está en el escaparate, era una manera... Es que esas fiestas han existido, la que diga que no... En mi época todas hemos estao en fiestas, todas, eh. Incluso cuando Pulpón daba fiestas que eran fiestas privadas de... En los cortijos, en las bodegas de Jerez, que ahí hemos ido..., y en Córdoba, y en todos sitios. Pues, existían esas fiestas privadas. Pero vamos, que en cualquier sitio se puede meter cualquiera contigo. Que no tiene que ser una fiesta privada... A lo mejor el señorito de la fiesta privada tenía más educación que el de una fiesta que a lo mejor fuera a puertas abiertas. Que se creían a lo mejor que porque tú fueras artista, tenía él derecho a acostarse contigo. ‘No mire usté, yo vengo

aquí a bailar, usted me paga a mí por bailar, no por acostarme con usted. ' Ya si alguien que te gusta quiere proponer, 'me lo pensaré'. Así de claro. ¿No? (Risas)'' (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

En la mayoría de los relatos subyace un grado aceptable de autoestima y un auto-concepto positivo, además de cierto anhelo de una mejor consideración social. Más adelante analizaremos como pudo influir esta presión social en las decisiones que tomaron nuestras mujeres en relación con la vida personal y que afectaron decisivamente sus trayectorias profesionales. En el siguiente fragmento, Eugenia relata la reacción de sus vecinas ante el hecho de que ella fuera artista:

“Pues una cosa muy sencilla, mira. Ya vivía no en la calle Valle, ya en la Calle Jáuregui en el cine Rialto, vamos, pero en la misma Puerta Osario. Cuando yo vine de por ahí había una vecina enfrente y decía mi madre, ‘hoy viene mi hija, hoy viene mi hija.’ Y la vecina decía, -me lo contó después la vecina, porque me dice, cuando después me conoció, me dice-, ‘¡Qué barbaridad, Eugenia! Cuando me decía, artista, artista y cuando te vi, yo digo uy, pues no se podrá hablar, pues no esto. Y cuando te vi, me dice, vamos no me podía imaginar que tú fueras esta clase de persona, ¡tan sencilla! Yo tenía otra así de otra artista.’ Quizá otras artistas se den como más importancia, pero yo he sido sencilla, tanto en el baile, me refiero como artista, como en normal de la calle, que no lo era. Se llevaba una sorpresa la vecina, dice ‘¡qué barbaridad! ¡Si parece una de la calle normal!’ Digo ‘¡es que yo soy normal!’ (Risas). (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Eugenia tiene asumida una de las virtudes asignadas por la ideología del Régimen a las mujeres, la modestia, “ser normal”:

“Yo era sencilla, y sigo siendo sencilla. Porque cualquiera, cuando yo bailaba y terminaba de los camerinos... Terminaba de bailar y yo lo primero que hacía era lavarme la cara, eso en todos los tablaos. Y ahora cuando salía y la gente me veía dice, ‘¿no serás tú la que ha bailado ahí, no? Porque vamos, ¡eres una niña!’ O sea que, que yo siempre he sido sencilla, no se esperaban eso de mí. Por eso cuando iba a los tablaos y no me conocía la persona, decía ‘¡uy!, ¿esto?, ¿esto baila, esto baila?’ Porque yo siempre he sido sencilla” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

En el contexto social y étnico de Eugenia ser artista era un valor y un temor. Cuando el nivel de clase se unía con la posición étnica, ese temor se veía atenuado por la situación de marginalidad que hace que todo logro fuera siempre un elemento de reconocimiento y no una crítica. En este entorno, el “*artisteo*” era considerado una posible vía de ascenso social. Así se desprende de las palabras de su vecina y del orgullo con que ella manifiesta ser muy sencilla y natural. No observamos aquí ningún atisbo de cuestionamiento moral de la bailaora, más bien al contrario. Es quizá el reflejo más claro de las diferencias de clase. Ser artista y el grado de bohemia o libertad

implícito en el imaginario colectivo que conllevaba, estaba bien visto para los extremos de la escala social: la clase alta se podía permitir cualquier libertad, los señores costeaban las fiestas privadas que durante años habían constituido el principal mercado laboral de muchos artistas. Evidentemente al no depender del salario, no eran trabajadores y su forma de estar en el arte es bien distinta de la profesionalizada que constituye nuestro objeto de estudio. En el otro extremo de la escala social la condición artística era bien considerada. Para sus miembros, el arte constituía una de las escasas posibilidades de ascenso en una sociedad muy polarizada, injusta, desigualitaria y clasista.

El desafío para el conjunto del gremio consistía en ser aceptados como parte de la clase media a la que por salarios pertenecían, bien vista y considerada, a la que comienzan a abrírsele otras posibilidades de ascenso social y modos de vida más confortables o deseables. Esto se observa con claridad en el tipo de educación que han procurado estas mujeres para sus hijos e hijas²⁹¹.

El matrimonio supuso un modo de incorporarse a esas clases medias. A las mujeres les permitía gozar del reconocimiento social deseado, al disipar cualquier duda sobre su idoneidad moral, siempre y cuando se llevase a cabo dentro de las normas establecidas por el catolicismo. Este factor ideológico va intervenir decisivamente en las decisiones vitales que toman, que estarán estrechamente vinculadas con las divergentes carreras.



Figura 6.25. Fotografía de la bailaora Teresa Luna en un establecimiento. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

²⁹¹ Desarrollamos esta cuestión en el capítulo séptimo.

6.4. Feminización de la profesión y retribuciones.

En este apartado nos proponemos dilucidar la existencia o no de una brecha salarial de género en la profesión de intérprete de baile. Partimos del análisis de una fuente directa, un documento oficial (doc. 012 sección documentos en Anexos) aportado por una de las informantes para indagar la presencia de las mujeres en la profesión y las retribuciones obtenidas en comparación con los varones del mismo oficio. Se trata del registro de contribuyentes relativo al el ejercicio tributario de 1972 de la Delegación de Sevilla. En él figuran un total de 116 ciudadanos incluidos en la categoría ‘Artistas de baile’, de los que el 28,44% son varones y el 71,55% mujeres. El documento consta de dos partes, una referida a los contribuyentes domiciliados en Sevilla y otra con los relativos al ámbito regional. Debido a la ley de protección de datos vigente, hoy sería imposible acceder a registros tributarios como este, en el que aparecen los nombres, dirección, retribuciones, cuota, retenciones y obligaciones con respecto a Hacienda de los integrantes del grupo profesional que durante ese ejercicio tenía establecida su residencia en Sevilla y, por lo tanto, tributaba en esta Delegación (primera parte) o en las de las diferentes provincias incluidas en la Región (segunda parte). Nuestra informante lo obtuvo al solicitar sus cotizaciones. Incluimos los documentos²⁹² y los datos económicos de dichos contribuyentes como fuente de información, aunque consideramos que deben ser tomados con cautela pues trabajar no es sinónimo de cotizar, – mucho menos en 1972–. Tomaremos los datos como aproximativos, somos conscientes de que algunos empresarios no cotizaron todo lo debido, según se desprende de los relatos de nuestras informantes, y entendemos que algunos artistas tratarían también de eludir esta fiscalización. Cuando hemos mencionado a algunos informantes su ausencia en el documento, se han expresado en los siguientes términos: *“Nosotros tuvimos suerte, nos libramos de aquello. Hubo un montón de gente que tuvo que pagar un dinerito ese año”*.

En el documento aparecen artistas muy conocidos. Ocho de las diecisiete bailaoras que componen nuestro grupo de observación aparecen reflejadas en el documento, así como gran parte de nuestros informantes complementarios (grupo de contraste, grupo B). Este hecho refrenda la representatividad y significatividad de la muestra. Nos orienta sobre el grado de fiabilidad y la posible importancia cuantitativa de las ausencias, pues la selección de informantes fue aleatoria en relación con el documento.

²⁹² Ver Anexo, sección documentos.

En primer lugar vamos a analizar los datos de ámbito regional ofrecidos por esta administración. El documento “Impuestos sobre rentas del trabajo personal Juntas de Evaluación Global- Ámbito Regional. Profesión Artistas de baile (esp. 273-274)- Ejercicio 1972”, (esto es, I.R.P.F. de la época) aporta datos de catorce unidades que no siempre coinciden con provincias. Los datos de Jerez de la Frontera, por ejemplo, aparecen desglosados de los de Cádiz y, además de Andalucía, se contabilizan contribuyentes de Badajoz, Murcia, Cartagena, Ceuta y Melilla. Suman un total de 211 individuos. El documento especifica la dirección y junto con el nombre del contribuyente, aparece en ocasiones el nombre artístico ya sea este individual o del grupo o ballet.

Otro dato muy significativo es la distribución provincial muy polarizada, pues tan solo tres provincias concentran más de la mitad de contribuyentes, siendo Sevilla, con diferencia, la que concentra el mayor número y porcentaje: 116 individuos que representan el 54,97% del total. Seguida de Málaga, con 33 contribuyentes y el 15,63%; y Cádiz, con 20, y el 9,47%. Si incluimos los datos de Jerez de la Frontera, sumarían 22 contribuyentes y el 10,42%; Córdoba con 11 y Granada con 10, representan el 5,21% y el 4,73% respectivamente. Almería con cinco y Jaén con cuatro, suponen el 2,36% y 1,89%, respectivamente. En el último lugar de la actual comunidad Autónoma Andaluza estaría Huelva, con dos representantes, que suponen el 0,94% del total. Fuera de nuestra Comunidad, se contabilizan contribuyentes en Badajoz con tres (1,42%); Murcia, con dos (0,94%), y Cartagena, Ceuta y Melilla con un contribuyente, que suponen el 0,47% cada una.

TABLA 6.1. PORCENTAJE DE CONTRIBUYENTES INCLUIDOS EN LA PROFESIÓN “ARTISTAS DE BAILE” ÁMBITO REGIONAL, 1972.

UNIDAD TERRITORIAL	NÚMERO TOTAL CONTRIBUYENTES VALOR ABSOLUTO	PORCENTAJE DE CONTRIBUYENTES VALOR RELATIVO	POSICIÓN SEGÚN PARTICIPACIÓN
SEVILLA	116	54,97%	1
MÁLAGA	33	15,63%	2
CÁDIZ	20	9,47%	3
CÓRDOBA	11	5,21%	4
GRANADA	10	4,73%	5
ALMERÍA	5	2,36%	6
JAÉN	4	1,89%	7
BADAJOZ	3	1,42%	8
HUELVA	2	0,94%	9
JEREZ	2	0,94%	9
MURCIA	2	0,94%	9
CARTAGENA	1	0,47%	10
CEUTA	1	0,47%	10
MELILLA	1	0,47%	10

Fuente: Elaboración propia a partir del documento original.

El mayor porcentaje de artistas profesionales de baile se concentraba en Sevilla. Es de suponer que esta provincia generó un mercado o, al menos, una masa profesional, una “mano de obra” o cuerpo de profesionales del baile que, posteriormente, se movería por la geografía española para satisfacer una demanda que no se limitaba a la provincia y que, sin embargo, no era cubierta por la oferta local. Entre los factores que consideramos fundamentales para explicar esta realidad aparecen el mayor potencial turístico que la capital sevillana ostentó durante el período franquista, la mayor presencia de academias de baile, el peso de la tradición en relación con el baile y el arte flamenco en general en la ciudad, y la presencia de agentes artísticos que capitalizaron este potencial y atendieron una demanda de artistas de baile en aumento al compás del desarrollo del turismo.

Analizaremos a continuación los datos sobre la provincia de Sevilla, en la que residen las bailaoras de nuestro análisis: Apuntábamos arriba que de los 116 contribuyentes sólo 33 eran varones (28,44%) frente a 83 mujeres (71,55%). Este dato corrobora la idea ampliamente aceptada por la bibliografía de que se trata de una profesión muy feminizada. Ahora bien, con el fin de conocer el grado de igualdad o discriminación en las retribuciones percibidas, y así poder contrastar las informaciones aportadas por los relatos de las bailaoras, hemos dividido la muestra en cuatro grandes intervalos en función de las retribuciones percibidas:

TABLA 6.2. RETRIBUCIONES DE ARTISTAS DE BAILE EN EL EJERCICIO 1972: DISTRIBUCIÓN POR SEXOS.

RETRIBUCIONES PERCIBIDAS (pesetas)	VARONES		MUJERES		TOTAL	%
	Nº total	%	Nº total	%		
0-10.000	10	37,03	17	62,96	27	23,27
10.000- 70.000	11	20,75	42	79,24	53	45,69
70.000- 100.000	7	35	13	65	20	17,24
+ 100.000	6	37,5	10	62,5	16	13,79

FUENTE: Elaboración propia a partir del documento oficial expedido por Hacienda.

El primer tramo incluye un total de 27 artistas, con ingresos de hasta 10.000 pesetas, es decir, un 23,27% del total. De los cuales, 10 son varones, el 37,03% y 17 mujeres, el 62,96%. Es un tramo en el que la representación masculina supera el promedio en 8.59 puntos, lo que nos induce a pensar que el trabajo masculino en el baile se retribuía peor que el femenino. Hecho que coincide con los relatos de las bailaoras.

En el siguiente intervalo (ingresos entre 10.000 y 70.000 pesetas anuales), computamos un total de 53 artistas (el 45,69%), de los cuales, once son varones y cuarenta y dos, mujeres. Esto es, los varones representan el 20,75%, frente al 79,24% de mujeres. En este tramo la representación masculina es 7,69 puntos inferior al promedio.

El tercer intervalo incluye aquellos artistas cuyos ingresos oscilan entre las 70.000 y las 100.000 pesetas anuales. Son un total de 20 profesionales, que suponen el 17,24% del grupo general, de los cuales, siete son varones (35%) y trece mujeres (65%). La representación masculina se desvía 6,56 puntos por encima de la media, hecho este que matiza nuestra anterior deducción.

El último intervalo incluye aquellos artistas cuyos ingresos anuales superaron las 100.000 pesetas. Son un total de 16 personas, el 13,79% del grupo y se compone de la siguiente manera: 6 varones (37,5%) y 10 mujeres (62,5%). La representación masculina en este último tramo supera con creces su representación media en el colectivo (es 9,06 puntos superior). Se observa claramente cómo a partir del segundo tramo aumenta gradualmente la presencia proporcional masculina.

Se trata, por tanto, de una profesión muy feminizada pero en la que quizá por ello, los varones copaban en alto grado las esferas más elevadas en cuanto a su cotización. Estaban más valorados los hombres bailaores quizá por ser minoría y aquellos que conseguían destacar estaban mejor retribuidos en comparación con sus compañeras mujeres, a las que sin duda resultaría más fácil trabajar pero más difícil alcanzar altos emolumentos dentro de su carrera profesional. Sin embargo, hemos de incidir en que la artista con mayor cotización es mujer y alcanzó durante el citado ejercicio la suma total de 274.000 pesetas. Se trata de una bailaora-bailarina que actuaba en pareja.

Este hecho de la mayor valoración de los bailarines-bailaores hombres, no es privativa de la danza en nuestro país. Desmond (1997) ha destacado cómo se puede observar una revalorización de las figuras masculinas en los Ballets rusos en los años setenta, coincidiendo con el incremento de los movimientos feministas. Cita los comentarios del crítico del New York Post Clive Barnes en 1978:

“Under the headline How Men have come to rule Ballet’s Roots, he wrote: Male dancing is much more exciting than female dancing. It has more vigour, more obvious power, and an entirely more energetic brilliance. Of course there are different qualities – thank Heaven!– to female dancing, yet there is something about the male solo, its combination of sheer athleticism with art, that makes it unforgettable” (Desmond, 1997: pos.2603).

Las bailaoras de la muestra que figuran en el documento son Carmen Montiel, con unas retribuciones durante el ejercicio de 1972 de 14.850 pesetas; Manuela Carrasco, con 87.120 pesetas; Ana España, con 93.515 pesetas; Ana María Bueno con 118.800; Rocío Loreto, con 54.450 pesetas; Milagros Mengíbar, con 231.040 pesetas; Loli Flores (Remedios Orozco en el documento), con 33.165 pesetas; y Merche Esmeralda (Mercedes Gamero en el documento), con 13.365 pesetas. Carmen Montiel, Loli Flores, Merche Esmeralda y Rocío Loreto se sitúan en el segundo intervalo (10.000-70.000); Manuela y Ana en el tercero (70.000-100.000) y Ana María Bueno y Milagros Mengíbar en el cuarto, con más de 100.000 pesetas de retribución anual registrada. La menor cotización de las bailaoras Merche Esmeralda, Loli Flores y Rocío Loreto, puede deberse a que estas intérpretes trabajaban en Madrid y probablemente fuese allí donde cotizaban o bien a que sus empleadores no contribuyesen por ellas a la Seguridad Social. Otro aspecto destacable en lo que se refiere a nuestras informantes es el hecho de que Loli Flores y Carmen Montiel, ambas galardonadas con Premios Nacionales de baile en el Concurso de Córdoba en 1971 no aparecen sin embargo en el tramo de mayor retribuciones percibidas. Puede que los efectos de la obtención del Premio no fuesen inmediatos o tan destacados en cuanto a los cachés de las intérpretes.

6.5. Los espacios de trabajo.

En los capítulos precedentes nos hemos referido a los espacios de trabajo en los que se inician las carreras de nuestras bailaoras. Nos centraremos en los espacios que se consolidan en los años centrales de sus carreras. Recapitulemos los ya mencionados: compañías de cantaores o canzonetistas (en los primeros años, sólo cuatro de las diecisiete componentes del grupo de observación); salas de fiesta, casetas de Feria, Bodegas de Jerez y Córdoba, hoteles, fiestas particulares, grandes barcos de Crucero, bases americanas de Morón y Rota... A ellos se añaden en estos años centrales de las trayectorias (mediados de los años sesenta hasta los años ochenta) los tablaos, que son los espacios más distintivos del flamenco en los años sesenta y setenta. Junto a ellos, los Festivales de verano, que analizaremos en el siguiente capítulo. Fuera de Sevilla y Andalucía, las bailaoras acudieron fundamentalmente a los tablaos de Madrid, Barcelona y las localidades turísticas de la Costa Mediterránea, pero también a salas y tablaos del Norte del país y del extranjero. Paralelamente nuestras informantes actuaban en las compañías de baile que, como las de María Rosa, Manuela Vargas, Curro Vélez y Antonio Gades quienes van a reclutar a un gran

número de sus componentes en Sevilla. Esta amplia profusión de espacios nos obliga a sintetizar y seleccionar:

6.5.1. Las Bodegas.

Comenzaremos por las Bodegas de Jerez y Córdoba. Es muy significativo que fuesen bailaoras sevillanas las que actuaran en localidades tan flamencas. Nuestra hipótesis es que al desarrollarse en Sevilla una actividad artística vinculada con el turismo, los y las intérpretes de la localidad alcanzan un nivel de profesionalidad que difícilmente podían tener en otras zonas más alejadas de la actividad turística como Jerez de la Frontera. Otra razón añadida es el carácter distintivo de la “escuela sevillana” a que ya nos hemos referido, que gozaba de gran aceptación por parte del público. Otro factor destacado será la presencia en Sevilla de la modista de artistas Lina, cuyas creaciones aportan un extra de categoría a la puesta en escena de las bailaoras. Por último, consideramos relevante la labor ejercida por el representante, que trataba de promocionar sus productos (sus cuadros flamencos, en este caso) por toda Andalucía y por toda España. Nuestra informante Angelita Gómez, bailaora jerezana, ha relatado cómo cuando llegaban a Jerez las bailaoras de Sevilla para actuar en las bodegas, ella se quedaba embobada mirando sus trajes, la forma en que se arreglaban, y la composición del espectáculo, muy variada.



Figura 6.26: Fotografía de escenario. La bailaora Rocío Loreto, al canto, Romerito de Jerez. En el cuadro, Jesús Heredia y Pepa Montes, entre otros. Años ochenta. Autor: Fotógrafos de Pedro Domecq S.A. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.



Figura 6.27: Fotografía de escenario. Cuadro flamenco en Bodegas Domecq, años setenta. Las bailaoras son (de izquierda a derecha): Rocío Vargas, Rocío Loreto, María Oliveros, Carmen la Macarena, y la Visi. Autor: Fotógrafos de Pedro Domecq S.A. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

6.5.2. Las Bases americanas.

En cuanto a las bases americanas, ya nos referimos en el capítulo tercero a la presencia de las bailaoras en las mismas. La colaboración del representante Pulpón con el norteamericano William Licht, hizo posible una presencia continuada en las mismas, que daría lugar a las famosas expediciones a Guantánamo. En Rota y Morón, las bailaoras actuaban en salas habilitadas para que oficiales y soldados disfrutasen del espectáculo.

“Todo esto se compaginaba con muchas cosas. Entonces Pulpón nos mandaba a Rota a la Base, a hacer fiestas; a Morón a la Base, a hacer fiestas” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

La figura 6.28 muestra una de estas actuaciones:



Figura 6.28. Fotografía de escenario. La bailaora Rocío Loreto en actuación en la Base Norteamericana de Rota. Años sesenta. Autor: Personal de la Navy. Fuente: cortesía de la bailaora protagonista.

En ella observamos, en primer plano, de espaldas al guitarrista y el cantaor. El señor Licht, el manager de la base, sentado en primera fila, observa el espectáculo. El éxito obtenido en estas actuaciones llevarían a este empresario del show business a organizar actuaciones en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (figuras 6.29 y 6.30) y posteriormente una expedición de artistas sevillanos para una estancia de seis meses en la base de Guantánamo en Cuba en 1967. Ese primer año viajaron nuestras informantes Eugenia de los Reyes, Lupe Osuna y Pastora Molina. Las acompañaban José Galván y Dolores Galván, Luis León, Antonio Cortés, Chiquetete, como cantaor y el Bolita, guitarrista (figura 6.31).

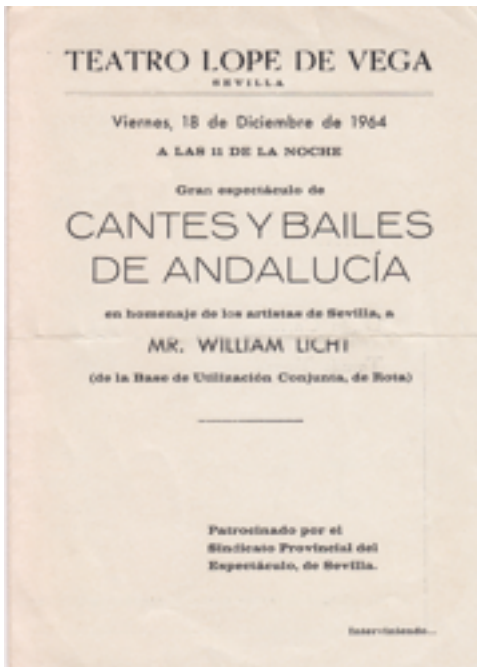


Figura 6.29. Programa de mano de espectáculo flamenco en el Teatro Lope de Vega, Sevilla, 1964.



Figura 6.30. Programa de mano (2) de espectáculo flamenco en el Teatro Lope de Vega, Sevilla, 1964.



Figura 6.31. Fotografía promocional del grupo flamenco contratado en la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1967. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

“Nos llamó Pulpón y nos dijo que contrato pa Guantánamo con Mr. Licht. Conocíamos a Mr. Licht de Rota y eso, pues nada, pa Guantánamo. Vacunas por un tubo, yo que no me había vacunado en la vida, porque mi madre a mí no me había vacunado nunca. Cada vez que íbamos a ponerme una vacuna me decía mi madre: Lupe, tú te la quitas, te la quitas, no vaya a ser que se te ponga el brazo... Total, po nada, a Guantánamo. Bueno salimos en el avión porque en aquellos tiempos, el pasaporte... Tú sabes que había pasaportes que no te dejaban entrar en Cuba y como aquello era territorio cubano ¿no? Bueno, pues pa Guantánamo, tor mundo. ¡No trabajábamos na!” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.32. Fotografía promocional de las bailaoras contratadas en la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1967. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.



Figura 6.33. Fotografía la expedición que viajaba a la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1968. Fuente: cortesía de la bailaora Pastora Molina.

La figura 6.33 muestra al grupo expedicionario en camino hacia Guantánamo. Además del cuadro flamenco con las bailaoras, viajaban una orquesta completa, con sus coristas, el representante norteamericano, y hasta cocineros y camareros andaluces.

Así relata nuestra informante Lupe Osuna en qué consistía aquel contrato de trabajo:

“Y na, llegábamos a Guantánamo. Bueno, llegábamos en el avión hasta Kingston, hasta Jamaica y en Jamaica cogíamos un avión de estos de la guerra, de estos de ellos, donde se tiran los paracaidistas y eso, allí. Así, hasta la Base. Y ahora llegábamos a la Base y teníamos un chalet pa las mujeres y un chalet para los hombres. Allí no podía ir nadie de matrimonio el primer año, porque había que dormir las mujeres juntas y los hombres en otro chalet. Bueno, po nada. Después trabajábamos, estaba lo de los comandantes, capitanes, los oficiales. Trabajábamos en el club de oficiales y después trabajábamos fuera para los soldados. Allí los soldaos que iban eran los que se iban al Vietnam, borrachos tos como una cuba cuando llegaba la hora, hombre, fíjate tú que eran soldados que al otro día a lo mejor se lo llevaban pal Vietnam y no sabían si iban a venir o no. Se emborrachaban que no veas... (risas) Vamos, a nosotros nos ponían en las puertas de los camerinos porque se metían y tó bueno tú sabes, no se metían porque estaban los policías...(Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

El ritmo de trabajo en la base era intenso:

“Trabajábamos el primer show a las doce de la mañana, pa los oficiales. Los oficiales comiendo porque a las doce, llegaba la guagua. Porque nosotros de donde vivíamos a donde trabajábamos nos llevaban en un, en la guagua que le dicen ellos, en un autobús. Bueno po llegaba la guagua y muchos días estábamos fritos, todos cansados, muertos, porque después llegábamos a la casa por la noche, de cachondeo, de, tú sabes, po nos acostábamos a las tantas. A las diez de la mañana la guagua –pi pi pi pi–, la guagua, la guagua: tos corriendo, a las doce de la mañana el primer show. Hacíamos el primer show y ya nos quedábamos allí... el camerino estaba, el camerino teníamos una alfombra, si allí dormíamos la siesta y tó. Porque fíjate tú, tor día allí. Entonces, terminábamos el primer show, comíamos, almorzábamos y ya nos quedábamos allí. Si había que ensayar, se ensayaba, si... porque a las seis de la tarde empezaba..., empezaba a las seis, a las siete, a las ocho y a las nueve. Hacíamos un número fuera, un número dentro, un número fuera, un número dentro... (a cubierto para los oficiales, en el exterior para los soldados)

Terminábamos de trabajar, cenábamos, ar chalet, y a las diez de la mañana: la guagua, seis meses. Por eso te estoy diciendo que era una cárcel de oro, te voy a decir por qué, porque en aquellos tiempos íbamos ganando muy buen dinero. Pero después, si tú querías ir a comprar, no podías ir sola, teníamos que ir en grupos de seis. Claro aquello es una Base, imagínate. No le podías hacer fotos a ná, no: todo muy restringido. Y así, seis meses. Después veníamos aquí. Ahora eso sí, que cada vez que veníamos, pues, por ejemplo un año nos llevaron entre medio nos llevaron a Jamaica, estuvimos, estábamos allí diez o doce días en Jamaica” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

El representante Sr. Licht organizaba estancias y actuaciones del grupo de artistas en otros lugares de la zona. Las bailaoras daban clases de sevillanas a las señoras de los oficiales y sus hijas, hacían pases de modelo, aprendían algo de inglés, bailes nativos jamaicanos (figuras 6.34- 6.37).



Figura 6.34. Fotografía las bailaoras Pastora Molina, Lupe Osuna, Pili Mallorca, María Oliveros, Vicky, la cantante de la orquesta y Loli Flores en el Patio de la Base. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.



Figura 6.35. Fotografía la bailaora Teresa Luna en Pase de modelos organizado por las señoras de los oficiales de la Base de Guantánamo. Cuba, 1969. Fuente: cortesía de la bailaora.

“cuando fuimos a Jamaica allí nos enseñaron a bailar el limbo, nos hicieron la ropa y después teníamos que bailar el limbo también en la Base. Bueno, po, veníamos, montábamos números nuevos, pero ya cada vez, más gente. Ya al segundo año, por ejemplo ya fue Loli flores²⁹³, Mariluz²⁹⁴, Luis y yo, Pastora, la Pili Mallorca. Ya íbamos cada vez más gente. Ya íbamos por ejemplo un cocinero, un pastelero, tres camareros...” (Lupe Osuna, bailaora, entrevista, 2008).



²⁹³ Remedios Orozco Nieto, alias Loli Flores, bailaora, informante n° 016-A de este estudio.

²⁹⁴ María Luisa Oliveros Parejo, alias Mariluz, bailaora, informante n° 010-A de este estudio.

Figura 6.36. Fotografía la bailaora Loli Galván en el escenario. Fuente: Libro Memoirs of 1968, editado por los responsables de la Base de Guantánamo.

“Ahora, en los seis meses como aquello era una base americana, y la gente más o menos estaba allí sin salir... Porque allí teníamos prohibido tener trato con los militares. Y entonces como aquello estaba como un coto muy cerrado, pues teníamos a una persona encargada, porque eso sí, Pulpón lo hacía muy bien. Llevábamos a una persona encargada de nosotros. Una persona que respondía por nosotros ante los militares y después aquí ante nuestra familia, que claro, que iba guardándonos un poco, porque... Se llamaba Joaquín. Era una persona de la oficina de Pulpón. Esa persona vive, Joaquín, una gran persona que nos cuidaba muy bien y además tiene hasta todo él ya se dedicó a hacernos videos y eso allí y nos tiene grabado. Él dice que tiene mío un montón de cosas. (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

“Vivíamos en una casa las mujeres, una casa de estas de madera como viven los americanos así separada del suelo, de todo eso tengo fotos que te las puedo enseñar; y en otra casa los hombres” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).



Figura 6.37. Fotografía la bailaora Pastora Molina dando clases de sevillanas a las niñas de la Base en Guantánamo. Fuente: Libro Memoirs of 1968, editado por los responsables de la Base de Guantánamo.

Los documentos 010 y 011 de la sec. Hemeroteca en Anexos muestran respectivamente noticias en la prensa norteamericana (local de la Base) y española (Sevillana) de esta expedición.

Eugenia recuerda en el siguiente fragmento aspectos de la vida cotidiana en la base:

“Muy gracioso, como los soldados. La fila, en un cuarto todas las mujeres en las camas así (en fila), que la Pastora Molina dice, cada vez que pasaba –porque parece ser que ella se levantaba la primera–, decía: Eugenia, tú tienes la postura de baile, La Chata de otra, la forma de dormir. Pero vamos, en un sitio todos los hombres y todos los músicos, como los soldados. Y todas las mujeres en camas así. Y el cuarto de baño pa las mujeres y el cuarto de baño pa los hombres. Porque estábamos en una base americana, de Guantánamo de Cuba, allí. Así que, bien. Allí los americanos no veas, disfrutaban todos los soldados” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Las dos parejas de bailaores que iban lo hacían en calidad de novios, allí no podían ir matrimonios porque tenían que estar obligatoriamente en casas separadas por sexos. De hecho, la pareja formada por Lupe y Luis dejaron de acudir porque se casaron en 1969.

Este trabajo intenso en la Base estaba muy bien retribuido: la bailaora Teresa Luna afirma que en Guantánamo ganaban 900 pesetas diarias, durante seis meses, con todos los gastos pagados, en el año 1967. Asegura que Pastora, que tenía una posición de primera bailarina, obtenía 3000 pesetas diarias. José Galván afirma que a la vuelta de Guantánamo las ganancias de la pareja le permitieron adquirir una vivienda en Sevilla pagando “al contado”.

Teresa Luna relata en este fragmento como vivían en la Base:

“Ni nosotros podíamos tener contacto con los compañeros ni tampoco con los hombres. Entonces todo eso estaba muy bien, estábamos muy guardaítos, las mujeres en una casa y los hombres en otra. Y con los compañeros la relación que teníamos era en el trabajo, no había ningún contacto después” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Durante la estancia de esta bailaora en la Base un oficial americano se fija en ella y va a iniciar una relación epistolar que culminará con una visita a Sevilla, en la que conoce a la familia de la artista. La relación no se consolidó, pero consideramos de interés para nuestro trabajo la relación epistolar. Se puede consultar la carta en Anexos sección documentos (doc. 013), en ella se observa el trato exquisito y respetuoso del oficial hacia la bailaora. En relación con este asunto, la bailaora Angelita Milla, amiga de Teresa, le envía una misiva fechada en enero de 1970 en la que le explica cual ha sido la actitud del militar en los meses en que Teresa no estuvo ya en la Base: *“fíjate si es bueno y te respeta que no ha venido ni un día a ver el espectáculo, y eso es de agradecer”*. También le pide a su amiga que sea comprensiva con el oficial cuando vaya a verla, ya que *“cuando se está enamorado se sufre mucho, sobre todo si no se es correspondido”* (doc. 014 y 015 sec. Anexos).



Figura 6.38. Fotografía de la bailaora Teresa Luna durante su estancia en Guantánamo. Cuba, 1969. Fuente: cortesía de la artista.

El origen de estas expediciones a la Base de Guantánamo es de tipo personal además de artístico y laboral, pues el Sr. Licht, se enamoró de Pastora, a quien conocía de verla bailar en la Base de Rota:

“Entonces, me llama y dice mira ¿Qué tal? ¿Qué quiere usted Pulpón? dice mira querida que me ha llamado el Sr. Licht, me ha llamado y lo primero que me ha preguntado es si se ha casado Pastora Molina, Pastoga Molina como él decía Pastoga y yo le he dicho que no, que no te has casado, que sigues trabajando en el Cristina y que sigues bailando. Y digo yo bueno y ¿Por qué? Porque él tiene en la mente que va a venir pero no me ha dicho fecha, pero yo creo que va a venir pronto, que va a venir porque quiere montar un espectáculo y va a llevar músicos, va a llevar de todo, pero él quiere que tú seas la principal, que tú seas la principal, pero ahora hay que buscar cuatro o cinco chicas, cantao; guitarrista, la orquesta ya la tenemos, son de Valencia y entonces eso ya Pulpón y p’acá y p’allá, después quiere que monte Eloísa la coreografía de los bailes del ballet, porque yo bailaba sola, ahora tenía que bailar con un ballet y entonces pues nada estas son las condiciones, entonces pues nada, no me acuerdo cuanto era, si eran 2000 pesetas o, todo pagado, no había que pagar pensión, ni viaje, ni comida, estaba eso de maravilla, figúrate, eso limpito, pues nada, para hacértelo corto. Y se buscó todo y para Guantánamo, la base americana, fue cuando cogimos el avión para pasar el charco, ¡Que ilusión todas! ¡Mucha ilusión! Todo fue muy bonito, llegamos a la base americana, claro, una base, las mujeres tenían una casa, los hombres otra, allí era bailar; nuestro show, nos llevaban, nos traían, el autocar, el almuerzo allí, la cena allí también y cada seis meses a España, ropa de Lina, nuevos bailes, coreografías y las que querían seguir seguían y las que querían quedarse o al Sr. Licht no le interesaba por h o por b, se cambiaba y otra y así durante tres años, en la base americana, de allí salimos a Norfolk base americana, a la Florida base americana, a Pensacola, todo eso, bueno, ya a Méjico más tarde, a Colombia...” (figura 6.34) (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.39. Fotografía de escenario del grupo de baile de Pastora Molina en una actuación en Bogotá, Colombia, 1971. De izquierda a derecha: Carmen Albéniz, Isabel Rodríguez “la Niña Buena”, Carmen Juan, El Postigo (guitarra), Pastora Molina, Sr. William Licht, Manuel Soler, Conchi Travé, La Tani y Merche de Huelva. Fuente: cortesía de la bailaora Pastora Molina.

El Sr. Licht, organizó espectáculos en México en colaboración con el Sr. Pulpón: Carmen Ledesma, Ana España, y otras bailaoras participaron en aquella expedición, que sufrió algunos contratiempos:

“Yo empecé en el Cristina, esa fue mi primer trabajo después del teatro de lo de las niñas, de las cosas esas de, de los domingos. Pero ya fijo, fijo, El Cristina. Y después del Cristina yo estuve en Los Gallos. Esos han sido mis dos primeros sitios. Pero antes de Los Gallos, me fui a México, que es lo que te estaba diciendo antes... Que le salió a Pulpón una cosa con Mister Linch, en la época. Entonces, Mr. Linch llevaba su grupo de gente, pero también necesitaba otro espectáculo para jugar en sitios diferentes. Entonces como Pulpón conocía a este hombre y tenía una garantía de este hombre, él hizo un grupo de gente, ¿no? Con la Ani España, con la Mari España, con... Hombre, es que yo he trabajado con muy buenas bailaoras, es que yo he aprendió de las mejores, es que yo veo ahora, es que no, es que no sé, que es que no, es que me pongo hasta nerviosa” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

“Hombre claro, yo fui con gente muy buena bailando y aprendiendo de tor mundo. Mira nosotros llegamos a México con un permiso de mi padre e íbamos con un secretario que tenía Pulpón, que le salió ranita (risas). Que nos hizo de pasar las fatigas de la muerte en México. Tan lejos, yo creo que yo me he hecho fuerte en la vida, a mí me ha enseñado la vida. Yo, bueno, nosotras estamos bien porque hemos sido personas de cabeza, íbamos con la Ani, íbamos con las mayores, que nos cuidaban, pero fijate tú cuando yo tenía trece, no mentira, en esa época tenía yo quince años, cumplí yo los quince años yéndonos pa ese viaje. Y claro, ellas cuidaban de nosotros, con un permiso de los padres y todo. Íbamos muy bien, ¿no?, pero cuando llegamos allí, se formó la marimorena, porque este tío cuando vio el dinero fácil, se quedó con to el dinero y nos dejó en el

hotel, bueno, nos retiraron los pasaportes, no te digo más. Si quieres que te cuente algo de eso, lo pasamos fatal. Gracias a dios que en esa época había un hermano de Mario Moreno, de Cantinflas, te estoy hablando de Cantinflas y de su hermano, que conocimos a Cantinflas y a su hermano en México, en Acapulco, que ellos vivían en Acapulco. Y claro, el hermano de Mario era uno de los jefes que estaba siempre en las oficinas de las cosas de teatro y de artistas. Esa fue nuestra salvación. Porque este tío cuando nosotros nos presentamos allí y le dijimos oye mira se ha ido el manager que venía con nosotros, nos han dejado tirados como colillas, tenemos que trabajar en el hotel para pagarnos nuestras comidas y nuestra habitación y para irnos para España porque no tenemos y además, el pasaporte no lo tenemos. Entonces este tío se portó de maravilla, que yo creo que es la primera vez que estoy contando esto y te lo estoy contando a ti. Porque esto es muy serio, es algo muy fuerte y yo esto no lo he contado en la vida. Te lo estoy contando a ti porque yo creo que tú lo vas a manejar muy bien” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.40. Fotografía de escenario de cuadro flamenco en México, 1971. De izquierda a derecha: la Pompei, Pili Cordero, Ani Vega, Mari España, Paquito Gil, Toni Bernal, guitarra, Carmen Rodríguez, Carmen Ledesma y Ana España. Fuente: cortesía de Ana España.

“Y entonces este hombre se portó con nosotros, que me hubiera gustado haberle dado las gracias ahora de mayor, desde aquí se las doy, porque éramos un grupo de gente muy joven, que nos dejaron baldíos en México, dejados de la mano de dios y que si no hubiera sido por esta persona que estaba dedicado a los artistas, nosotros hoy no estábamos en España, yo hoy no hubiera podido haber estado hablando contigo porque yo no sé donde habríamos estado. Y gracias a este hombre, nos dieron los pasaportes, nos dieron los billetes, nosotros pagamos todas las cosas del hotel con nuestro trabajo... Yo recuerdo una noche con Ani, Ana, la niña que cose, que le cosen a los artistas, la Pili Cordero, Pili venía trabajando, porque Pili Cantaba, y Pili también venía en ese grupo, la Ana Mari Vega, todas esas niñas íbamos todas. Y esa noche estábamos en la habitación nuestra y Ani, Ani estaba con nosotros. Y teníamos un paquete de patatas fritas pa las dos o tres que habíamos, mira. No nos morimos de milagro. Dios estaba con nosotros, pero

teníamos tanta fuerza y teníamos tantas ganas de vivir y de luchar y de seguir p' adelante. E íbamos a nuestro trabajo y trabajábamos. No dejamos de ir ni un día a trabajar. Y con ganas, con ilusión. Bueno y cuando vinimos al regreso nos quitaron todo el equipaje, que por eso fue que Pepa Candil me regaló la ropa de bailar porque nos quedamos sin un traje, sin unos zapatos, pero lo mismo de calle que de bailar, o sea, todos los baúles de estos antiguos (que vosotros que habéis sido chicos se habéis quedado dormidos dentro), pues esos baúles desaparecieron todos y nos vimos en España en el aeropuerto sin una maleta, sin un equipaje, y sin un duro, eh? Seis meses de viaje, para nada. Seis meses. Yo creo que eso fue lo que a mí me hizo valorarme como persona, valorarme como artista. Porque ahí con quince años aprendí a poder, bueno, yo cuando veo la isla de los famosos digo bueno, yo iría perfectamente, me podría llevar tres días sin comer, con una capacidad increíble. Con una capacidad de armonía entre los compañeros, sin pelearnos” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Los aspectos más relevantes del relato, –al margen de la anécdota del colaborador de la oficina de representación que se fue con el dinero dejando a las chicas desamparadas–, son la solidaridad dentro del grupo de bailaoras, un grupo intergeneracional, así como la solidaridad encontrada en el maestro Cantinflas, quien se hace cargo de la situación y utiliza sus contactos y posición en el mundo artístico para auxiliarlas.

6.5.3. Ser bailaora en el tablao.

Los tablaos fueron los establecimientos en los que las bailaoras de esta generación desarrollaron la mayor parte de sus carreras artísticas. Ya nos hemos referido a la importancia que tuvieron en su aprendizaje: comenzaban a trabajar en ellos con una edad que oscilaba entre los doce y los catorce años –eludiendo la censura–. Según los historiadores Gabriel Cardona y Juan C. Losada “España –en 1959– era una dictadura, moderada por el incumplimiento general de las leyes” (Cardona y Losada, 2009: 35). Solían tener un contrato estable en uno de estos establecimientos, desde donde se movían para realizar otros trabajos en diferentes espacios. Es lo que en terminología *emic* es “su cuartel general”.

6.5.3.1. Los Tablaos.

Como hemos explicado en el capítulo tercero, los tablaos tuvieron sus antecedentes en las salas de fiesta como la Parrilla del Hotel Cristina, el Cortijo el Guajiro, y la sala el Patio, en los que

el espectáculo se caracterizaba por la presencia de la orquesta²⁹⁵ y el repertorio era fundamentalmente de clásico español, números solos de flamenco y un fin de fiesta flamenco, ejecutado por “el cuadro”. El mayor coste de producción de estos espectáculos – con una orquesta completa de músicos– pudo influir en el cambio hacia el tablao. Los nuevos establecimientos –que evocaban en su estética y funcionamiento a los desaparecidos cafés cantante– enfocaban su actividad hacia el turismo, explotando el tipismo y ofreciendo un tipo de espectáculo único, típicamente español. En ellos, la figura de la bailaora iba a jugar un papel esencial, por su estética y belleza, por encima de sus valores artísticos. De ahí que las mujeres fuesen mayoría en los cuadros y que fuesen tan jóvenes. “*Estas mujeres transmitían una alegría haciendo simplemente unas sevillanas, que se comían el mundo*” (Matilde Coral, entrevista, 2009). El Hotel Murillo²⁹⁶ contaba también con una parrilla o *tablaito* en el que ya sólo se hacía flamenco.

El fenómeno fue en aumento: los tablaos proliferaron en Sevilla, Madrid, Barcelona y las principales localidades costeras turísticas españolas así como en varios países extranjeros. El Patio Andaluz, la Cochera, los Gallos, la Trocha, el Arenal y los Caireles, fueron los tablaos sevillanos en los que trabajaron estas bailaoras. Pero a lo largo de sus relatos aparecen otros, como el Duende, los Canasteros, las Brujas, los Califas, Villa Rosa, Arcos de Cuchilleros, el Corral de la Pacheca, todos en Madrid; el Zoco y el Cordobés, en Córdoba; el Jaleo, en Torremolinos, los Tarantos, en Barcelona; la Guitarra²⁹⁷ de Dan Yada (Shigeru Yada-¿?-1986)²⁹⁸ y el Flamenco, en Tokio; el Setenta y Siete, en México D.F o el Chato Madrid en Nueva York, por citar algunos de los extranjeros.

El nuevo enfoque de la política económica que el régimen franquista trataba de poner en marcha supuso un acicate para la creación y proliferación de los tablaos como establecimientos “*ad hoc*” en los que disfrutar del flamenco, a veces amenizando una cena o simplemente tomando una copa. La inauguración de Zambra en 1954, el primer tablao madrileño es un hito en esta historia, como vimos al tratar el neo-jondismo en el capítulo cuarto de este trabajo. Sin embargo, no

²⁹⁵ En la actualidad el único tablao de Sevilla que sigue ofreciendo esta modalidad de bailes ‘a orquesta’ –aunque ya no está presente la formación de músicos sino una grabación– es el Patio Sevillano, heredero del Patio Andaluz.

²⁹⁶ El tablao del Hotel Murillo parece que se abrió ya en los sesenta.

²⁹⁷ ‘La Guitarra’. Es el primer tablao propiamente dicho que se abrió en Japón. Se inauguró en 1964 en Kichijoji (Tokio), pero se trasladó al año siguiente a Shinjuku (Tokio). El tablao se mantuvo hasta 1992. Fuente: Trabajo de Investigación inédito ‘Japón y Flamenco’ (Shikaze :2008).

²⁹⁸ Se prendó del flamenco en París, viendo la actuación de Antonio el Bailarín. Fue bailarín de revista. Fuente: (Shikaze: 2008).

debemos minusvalorar el papel de los propios artistas flamencos de estas salas de fiesta –como el Cortijo el Guajiro abierto en Sevilla en 1952–, entre los que se encontraban grandes figuras del baile como Farruco, Matilde Coral y Rafael el Negro. Estos y otros artistas hubieron de desempeñar un papel fundamental en la consolidación del flamenco en las salas como oferta de ocio para un público creciente²⁹⁹. Sus propuestas ganaron los gustos del público autóctono, poco antes del boom turístico. Nuestras informantes así lo atestiguan, había turistas, pero el público era diverso:

“El público que iba a ese tablao pues era... Ahora digamos que en los tablaos pues van más..., por ejemplo en los de Sevilla. Va más turismo. Y antes iban más gente que venían de fuera pero que eran de la tierra. Pero vamos, también venían turistas. Pero sobre tó iba el señorito, el que tenía dinero”(España, bailaora, entrevista, 2008).

“En el tablao iba gente más de fuera. No tantos turistas como ahora, pero sí iba gente que venía de Madrid, que venía de Barcelona, estoy hablando los tablaos de Sevilla. Pues venía gente de Barcelona, de Madrid, también algo del extranjero, pero menos que el turismo de ahora. Ahora el flamenco van a verlo a los tablaos más bien turistas, no gente de lo que es el pueblo, ni de España. Y antes era más gente española” (España, bailaora, entrevista, 2008).

Aunque se refiere al tablao los Gallos que abre sus puertas en 1966, el siguiente fragmento del relato de Ana María Bueno insiste en la existencia de un público autóctono anterior y/o coetáneo del turístico:

“En Los Gallos se empezaba a las nueve de la noche, se hacía un pase -porque como está en un sitio turístico se trabajaba con turistas- y, luego, pues entraba el otro pase que era ya más de Sevilla, de la gente que salía de cenar o lo que fuera y acudía a ver el tablao flamenco. Pero yo me acuerdo de estar allí a las nueve de la noche y a las dos o cosa así haber terminado” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

El público de estos locales procedía de los pueblos de la provincia y de otras capitales que se acercaba a Sevilla para poder disfrutar del flamenco. Los propietarios de esos locales descubrieron el negocio. Como le ocurrió a Don Juan Cortés Hatton, (de madre inglesa), uno de los socios fundadores del Cortijo el Guajiro, quien poco después iniciaba una nueva aventura empresarial abriendo en 1956 el tablao el Patio Andaluz, en la Plaza del Duque. El mismo, que años después, en 1973, se traslada al paseo Colón con el nombre de el Patio Sevillano, aún regentado por sus herederos³⁰⁰.

²⁹⁹ Nuestra informante Matilde Coral afirma que en estas salas se contrataban artistas de clásico, canzonetistas y flamencos, como hemos visto.

³⁰⁰ El Guajiro se mantuvo hasta 1964-65.

El “Sr. Pulpón”³⁰¹, el representante (figuras 6.41 y 6.42), se encargaba de buscar a las “*mejores bailaoras, las más jóvenes, guapas y bien vestidas de la ciudad, preciosidades*”, en palabras de nuestra siguiente informante–: la maestra Matilde Coral. La artista se presentó siendo muy joven a un “casting” que organizó el promotor en el Hotel Madrid³⁰² en Plaza de la Magdalena de Sevilla:

“Yo bailé una seguiriya sin saber, pero me vio Pulpón tan blanca, tan joven, tan preciosa... y nos cogió a casi todas para formar el Primer Cuadro ‘Feria de Abril’, que debutó en la Parrilla del Cristina. Luego ya aprendí a bailar” (Matilde, bailaora, entrevista, 2008).

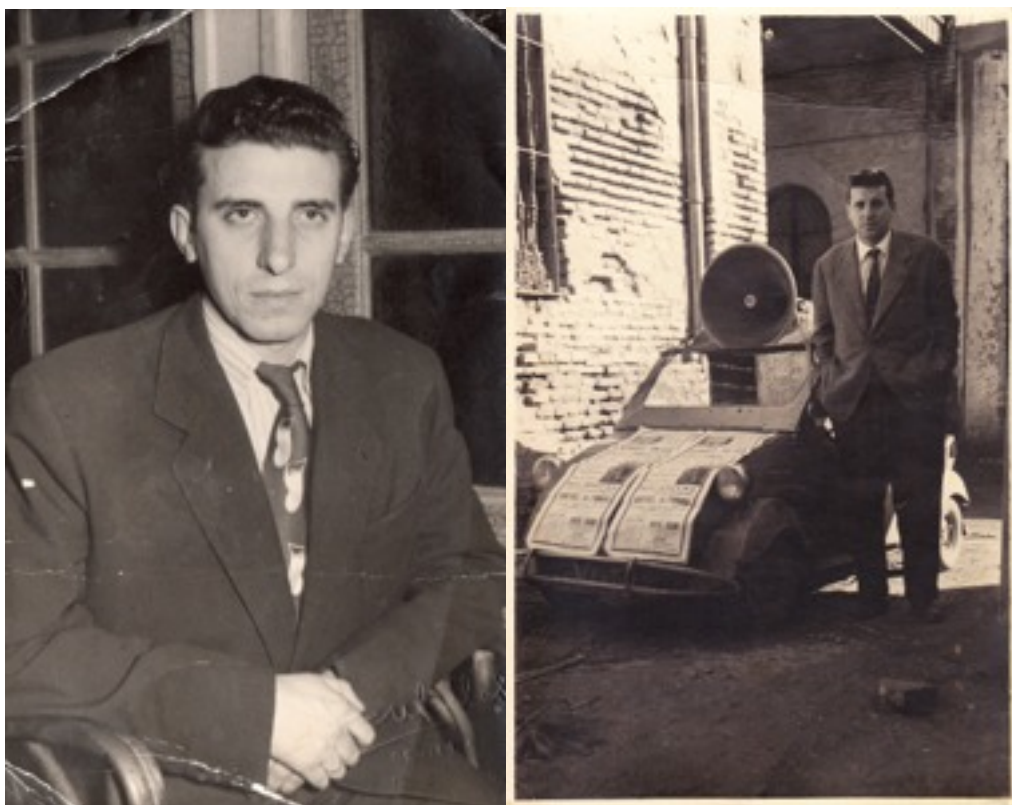


Figura 6.41. Fotografía del Sr. Pulpón hacia 1948, con veinticinco años.

Figura 6.42. Fotografía del Sr. Pulpón con su Bis cúter, años cincuenta.

Fuente: Cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Nuestro trabajo de campo, al situar en primer término los relatos de los artistas, proporciona una visión de los hechos en el que el movimiento desde abajo, de los intérpretes, adquiere gran relevancia. Esto es, había unos artistas, con deseos de trabajar y darse a conocer, de expresar su arte y poder vivir de él, a los que las Compañías de cantaores no ofrecieran la suficiente cabida –

³⁰¹ Mantenemos los tratamientos que estas personas recibían en el contexto y según criterios de la época: doña, don, señora. Así se refieren a ellos las informantes. Esta diferencia en el trato hacia estas personas es un rasgo significativo de la consideración que tenían por parte de las artistas.

³⁰² Hotel situado en Plaza de la Magdalena, en el centro de la ciudad.

especialmente artistas de baile—, y que buscaban su espacio en estas salas. El público los pudo valorar y, en consecuencia, los empresarios de estos locales, comenzaron a otorgarles mayor protagonismo en el escenario. Nos referimos al caso de Sevilla.

La flamencología ha dado una interpretación diferente del mismo proceso, más centrada en lo ocurrido en Madrid: Espín (1996, III: 340) adjudica la idea e iniciativa de la creación de los tablaos a Perico el del Lunar, quien fuera responsable también de la famosa Antología de Hispavox en 1954. Por su parte, Gamboa (2005: 156) desdice al anterior, para otorgar la iniciativa conjunta al por entonces ministro de Información y Turismo, Sr. Fraga y el magnate de la hostelería madrileña Alfonso Camorra. Es evidente que en este proceso hubo “actores” que dieron los primeros pasos, pero nos inclinamos más por la interpretación expuesta, siguiendo las teorías de Childe (1976): que subraya el carácter social de los hechos históricos, y explica que los iniciadores, no hacen sino seguir el curso de la historia, esto es, seguir la corriente ya en marcha. Nos basamos en la etnografía recabada en nuestro trabajo de campo. Consideramos que confluyeron el deseo de promocionar una imagen diferente de España y lo español y de su explotación turística, desde el poder, con un movimiento desde abajo, de muchos artistas en busca de “su lugar en el mundo”. La desaparición de la Orquesta de la sala dejó todo el espacio al flamenco.

Una vez abiertas las salas y funcionando a pleno rendimiento se produjo un efecto multiplicador ya que la existencia de la oferta de ocio excitó la emulación y surgió la competencia. El turismo jugó un destacado papel en el éxito y mantenimiento de estos locales. Ejemplo de cómo entre el turismo y las culturas tradicionales existe una relación dialéctica. Por un lado, como habitualmente se ha querido hacer ver, contribuyen a la mercantilización y trivialización de las culturas tradicionales, como vimos en el capítulo cuarto. Algunos locales surgidos para atender a la creciente clientela carecerían de los niveles de calidad exigibles desde el punto de vista profesional (especialmente en los años setenta, cuando la demanda se dispara y no hay artistas suficientes para satisfacerla), e incluso nos atrevemos a afirmar que rozarían la ilegalidad al no exigir a sus artistas el famoso carnet o acreditación otorgado por el Sindicato, al que nos hemos referido. Por otro, como contrapartida, y en un plano mucho más positivo, el desarrollo de esta demanda hizo posible la profesionalización de los intérpretes, que pudieron dedicarse plenamente a la actividad artística. Facilitaron el desarrollo técnico del arte, así como la consolidación de la afición local.

“Hombre, antiguamente el público que iba a esos sitios eran gente de dinero, gente de la litocracia (sic). Normalmente un trabajador no podía gastarse el dinero en tomar copas y eso. Aquello eran salas de categoría, que veías tú los matrimonios o veías a lo mejor muchos señores solos que iban de reuniones o, yo pienso que era como ahora que hacen los almuerzos de cosas de trabajo, pues incluso de noche, pues iban a estos sitios, ¿no? La verdad es que estábamos muy protegidas, muy bien mirá y nada de alterne, que la gente estaba muy confundida con el baile y el alterne al lado. Yo te puedo decir a ti que yo estaba allí con doce, hombre que yo era una niña y habíamos un cuerpo de baile, que éramos todas jovencitas, hombre, unas más, otras menos. Excepto la Pepa Candil, que era una estrella de allí del Hotel Cristina y esa mujer pues tenía sus veintitantos años y yo recuerdo que esa mujer me ha incluso, me ha regalado a mí trajes de baile, porque yo tenía un trajecito de bailar y ella tenía muchos trajes, que siempre se cosió con Lina. Eran unos trajes maravillosos, eran como, yo qué sé, como Hollywood. Yo la miraba y yo decía, yo qué sé, el día que yo sea como esta mujer, qué maravilla, ¿no? (risas)”(Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.43. Fotografía de bailaoras con la aristocracia en el tablao. La bailaora Rocío Loreto con la Duquesa de Windsor. Años sesenta. Fuente: cortesía de Rocío Loreto.

“Eso nos mandaba Pulpón. Pulpón tenía toda Andalucía, porque en verdad entonces no había, no se conocía mucho el representante en Andalucía. Aquí sí, pero en Andalucía no había tanta promoción, tanto representante. Y Pulpón tenía muchísimo trabajo. Pulpón llevaba todo lo que era el movimiento artístico, casi todo lo llevaba él. O por lo menos que yo supiera era la persona más importante que movía todos los hilos. (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

6.5.3.2. Propietarios de tablaos.

Hubo un gran número de “empresarios” que abrieron tablaos, algunos sin tener experiencia ni conocimientos sobre el tipo de espectáculo que se debía ofrecer ni el tipo de empresa que eran. Los principales afectados por este fenómeno fueron los artistas, como nos cuenta Amelia:

“llegó un empresario a Pulpón. Entonces quería un cuadro. Claro, todos los empresarios venían, hasta de Nueva York, que también estuvimos nosotros seis meses en el ‘Chato Madrid’ en Nueva York³⁰³ que vino un cubano a Pulpón a pedir su cuadro pa Nueva York. Bueno, el de Canarias. Viene el de Canarias: quiero un cuadro. Bueno un cuadro, cuatro mujeres, dos guitarristas, las que cogía Pulpón. Venga, a Canarias. De aquí a Canarias nos llevó en un barco que era el ‘Ciudad de Sevilla’, que salió de Sevilla que tardamos tres días en llegar a Canarias. ¡Si tú vieras el coche que traía el empresario!, era una cucaracha de esas...

Un volkswagen de esos chicos. Ahí nos metió a tres o cuatro. Bueno. El barco, el barco llegamos, yo rodó por el suelo. Fíjate tú en el tiempo que te estoy diciendo, el Ciudad de Sevilla, que salía de Sevilla a Canarias. Tres días y medio. Bueno, mu bien. Llegamos a Canarias. Un tablaito mu bonito al lao de la playa. De japoneses por un tubo, que nos teníamos que poner en la puerta del tablao con los palillos, chachachachachachachacha, p’atraer a los japoneses. Bueno, voy a decirte lo de pagar.

Llevábamos una semana, y en vez de pagarnos lo que nos tenía que pagar... –porque yo no sé por qué siempre me he hecho yo cargo de coger el dinero de (las compañeras), a Palma de Mallorca yo llevaba el coche, y yo las llevaba, que teníamos un apartamento–. En fin, yo parece que siempre me he hecho un poco de cargo de hablar y de coger el dinero y... ‘Niña que ya nos han pagao, vámonos.’ Tú sabes, ¿no?

Bueno, po una semana, nos da un poco; otra semana, nos da un poco; No me acuerdo ni como se llamaba. Bueno, don fulano ‘¿qué pasa?’ ‘No, po esta semana no ha podido (sic), bueno po la que viene’. ‘No, po esta semana tampoco ha podido, po la que viene.’ Y ya me jarté un día y yo ya estaba pa reventá. Es que a nosotros nos hacía falta el dinero. Es que ya no es solamente el dinero pa come aquí, es que lo mandamos a nuestra casa. ‘No, pues ya la semana que viene os voy a pagar.’ Y ya digo –alzando la voz– ‘mira, fulanito: ¡Ni en cruz que te pongas, ni de rodilla y en cruz que te pongas, me creo yo que tú nos vas a pagar la semana que viene!’ Mira, las demás, que estaba la Amparo y la Rocío, jajajajaja, muertas de risa (sic). Eso se le ha quedao a la gente señalao. Sí porque, primero que él no era un hombre de espectáculo, sino que había montao ese tablao... Me parece que era abogao o algo así. Tú sabes, no tenía ni idea. Y quería formar ese tablao así. Entonces el dinerillo, como no lo quería sacar de su bolsillo, po siempre nos decía, mañana, pasao, pasao, pasao, y yo ya me harté y le dije eso.

-¿Y qué pasó? ¿Os pagó o no?

“No, luego ya nos pagó. Hombre es que si no, cogemos y nos venimos tor mundo p’allá y ahí se queda el tablao con todos los japoneses. ¡No iban japoneses en aquella época! ¡Pero por un tubo!” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

³⁰³ Era una sala de fiestas que tenía en el piso bajo un tablao flamenco. Amelia trabajó allí durante seis meses. Le acompañaban Angelita Milla, bailaora, Virginia Mendiola, bailaora, y el Boquerón, cantaor, entre otros.

Nuestra informante Amelia cita en este fragmento a dos compañeras, Amparo Cazalla Mora (Sevilla, 1945), quien, junto con Rocío Vargas, su tía y Manolo Corrientes, bailaor, formaban un trío de baile. Amelia fue pareja de baile en los escenarios de los barcos de crucero donde trabajaban; nuestra informante Rocío Loreto, compartió con el grupo aquella experiencia.

A finales de los sesenta, en pleno “boom” de los tablaos, Amelia tenía veintitantos años, era la mayor de las compañeras y debido a su carácter, se encargaba del grupo. Esta imagen contradice la teoría de la supuesta dependencia de las mujeres respecto de sus compañeros varones en la gestión del cuadro y subraya la importancia de las relaciones intra-género en este período. Esta figura no institucionalizada de gestora, encargada del trato con las bailaoras, coexistió con la del gestor, encargado de guitarristas y cantaores, hombres por lo general.

En el fragmento se denuncia el “intrusismo” existente en el sector de los propietarios de tablaos. Estos eran, por lo general, hosteleros que apostaban por este tipo de negocio o bien artistas, que aprovechaban su fama para mostrar el arte “tal como ellos lo entendían”.



Figura 6.44. Fotografía de escenario. El cuadro flamenco del tablao el Corral de la Pacheca, Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

El relato de Amelia revela asimismo el “modus operandi” del representante: al tablao de Canarias iban “*las que cogía Pulpón*”. Este empresario manejaba un volumen de trabajo muy

importante en torno al flamenco en estos años y decidía sobre la marcha la selección de personal. Las artistas le mostraban su disposición para trabajar y sus requisitos económicos. Desde el punto de vista del artista, esto resultaba arbitrario, porque la temporalidad era importante y, en ocasiones, quedaban en paro.

Algunos de los propietarios de los tablaos eran personas relacionadas con el mundo artístico, –Manolo Caracol regentó los Canasteros, en Madrid; Curro Vélez el tablao el Arenal, en Sevilla, Pastora Imperio y Gitanillo de Triana, el torero, regentaron el Duende–, o formaban sus familias en él. Es el caso del Corral de la Morería, cuyo propietario casó con la bailaora Blanca del Rey. Otros en cambio nada tenían que ver con el mundo artístico, Los Gallos, fundado en 1966 por D^a Enriqueta Mayoral y Don José Luis Núñez de Prado, en la Plaza de Santa Cruz de Sevilla. Era una empresa familiar y surgió cuando el turismo era ya un verdadero fenómeno en España. D^a Quety – como era conocida y tratada por las bailaoras– jugó un papel destacado en la empresa, tomando el relevo en su titularidad al quedar viuda y regentándola hasta legarla a sus hijas, quienes aún continúan su labor.

Nuestra informante, Ana María Bueno, estuvo una buena temporada en este tablao en los setenta:

“Yo me quedé bastante tiempo en los Gallos. Fíjate si me quedé tiempo que yo entré siendo de relleno de grupo en los cuadros y demás y salí haciendo atracción. Así que... yo he ido en escala y a mí me ha dado tiempo de ver allí de todo. Yo comprendía también porque las empresas –y siguen siendo hoy lo mismo–, normalmente las empresas excepto en el Arenal, que yo trabajé también más tarde, no tenían un gran conocimiento sobre lo que era el valor artístico. Entonces, si entraba una mujer, –porque en el hombre siempre se le ha dado un poco más fácil este tema–, pero si entraba una mujer físicamente bellísima, vestida de lujo y simplemente hacía tres tonterías y gustaba, pues dejaba un poco al lado a la profesional que iría más mediocre vistiendo, también más fea o lo que fuese pero profesionalmente tenía un valor mucho más interesante, y siendo mucho más profesional (sic). Y luego con el tiempo, con el tiempo, he querido entender que eso es una comercialización pero la verdad no es así. Lo que pasa es según la época también. La época y sitios. Doña Quety tampoco era una persona que tuviese mucho... pero a ella le gustaba el artista de artista. El artista. Que veía a alguien –que yo lo sé muy bien– que no pudiera pagarse o venía mal vestida o eso, ella le hacía así (hace un gesto como de pagar), y le ayudaba. Eso lo sé yo. Y claro, ¿pero por qué? Porque le interesaba como artista. Y entonces encontrar una empresa así con esos valores pues, todas las empresas no son iguales” (Ana María, entrevista, 2008).

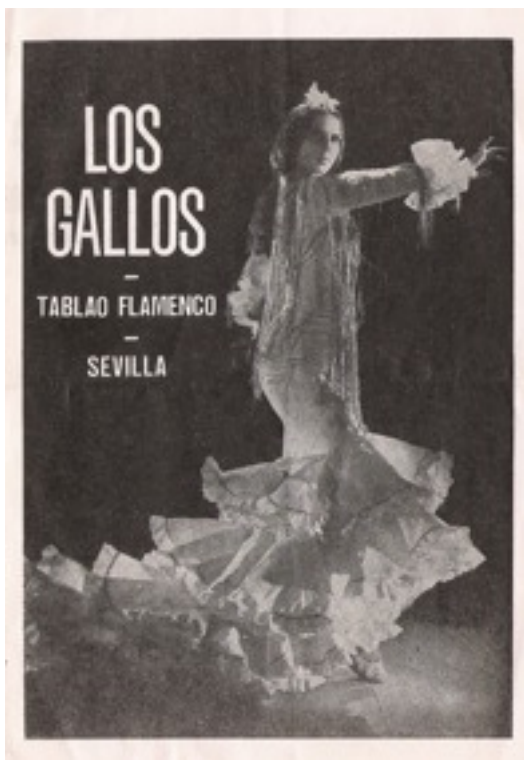


Figura 6.45. Folleto publicitario- programa de mano del tablao los Gallos, Sevilla. Año 1977. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.



Figura 6.46. Folleto publicitario- programa de mano del tablao los Gallos, Sevilla. Año 1977. Reverso. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

El control que el sindicato ejercía sobre los artistas no se dio en el caso de los empresarios propietarios de tablaos, el país vivía la urgente necesidad de inversiones en el sector turístico y al capital no se le pusieron trabas. Algunas bailaoras hacen referencia a la mayor sensibilidad y

exigencia artística en el baile cuando el jefe era un bailarín como en el tablao el Arenal, de Curro Vélez:

“ahí era un espectáculo dirigido, organizado y coreografiado por una persona. Con una cosa muy importante que antes he citado: Los dueños sabían lo que estaban viendo. Ahí te la jugabas todos los días. Ahí sabían cuando estabas bien, cuando estabas mal, si estabas fuera, si estabas dentro, si no habías llegado... Y eso era muy importante porque era un jurado continuo, tanto cuando se sentaba Antonia³⁰⁴ su mujer como cuando se sentaba él y eso yo lo valoré muchísimo, porque ya salías como... dices, ‘yo a este no le puedo dar coba’, porque además como era, se valoraba mucho. Ya no te importaba ni los que estaban sentados allí delante, sino que él estaba así en la barra, y lo mismo te decía que estaba bien que te decía que estaba mal. Pero ese ensayo continuo, eso lo provocaba él, lo hacía. Y eso era muy importante. Por eso te digo que era una forma distinta de tablao” (Ana, bailaora, entrevista, 2008).

Esta informante destaca la disciplina impuesta por el artista propietario del tablao como factor muy importante en su trayectoria. En este caso, la posición “de poder” de “los que saben” es utilizada por la bailaora como argumento de su valía profesional y artística, como hemos observado en otros discursos. La diferencia estriba en las razones esgrimidas para autenticar sus propias posiciones; Manuela Carrasco, por ejemplo, lo atribuye “al arte”, los que saben de arte reconocen a los artistas, esto es, ejemplificación del poder del “genio” al que hace referencia Lourdes Méndez (1995). Ana María lo hace derivar de la “disciplina”, del valor del trabajo diario en la configuración del artista. Nótese que en ambos casos estos “genios” son varones; Manuela se refería a Manolo Caracol y Ana María a Curro Vélez. La diferente posición en la profesión se traduce en una “cosmovisión” e interpretaciones de los hechos artísticos muy diferente en cada caso.

6.5.3.3. Relaciones laborales en los tablaos.

Los relatos subrayan el “buen trato” recibido, de corte paternalista, al estilo imperante en las relaciones laborales durante el Franquismo. En el caso de los tablaos, al tratarse en su mayoría de pequeñas empresas familiares y debido a la juventud de las bailaoras, la actitud de los empleadores oscilaba entre la protección y el autoritarismo, típicos de las relaciones intergeneracionales. Con el tiempo y conforme las bailaoras fueron consolidando sus carreras, la relación se formalizó con

³⁰⁴ Antonia Rodríguez, bailaora sevillana. Eran tres hermanas, Ana, Esperanza y Antonia, que bailaban juntas. Hacían clásico español y flamenco. Actuaron, entre otros muchos escenarios en la sala Pasapoga de Madrid, donde cosecharon gran éxito. En la actualidad sólo vive Esperanza, la menor de ellas. Fuente: Teresa Luna, bailaora, entrevista, 2007.

actitudes de respeto y reconocimiento mutuos, llegando en ocasiones a la familiaridad, como nos relata nuestra informante:

“Doña Queti nos quería con delirio. Los de La Cochera, igual. Y en el Patio Andaluz, igual. No me acuerdo de los nombres. Y La Trocha, po no te digo. Cuando yo dejé de bailar, siguió mi marío, con su academia y sus cosas. O sea que, muy buena gente, no puedo hablar malamente” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

Merche Esmeralda considera que los Gallos era “su tablao”:

“Bueno, tenemos que hablar de los Gallos, ¡eh! Para mí los Gallos es un punto y aparte en mi vida, porque yo ahí ya no trabajaba como una bailaora trabaja en un tablao, sino como una bailaora trabaja en su tablao. Porque yo era mimada por ese matrimonio³⁰⁵ y luego yo fui mimada por ella. Y cuando ella se quedó solita, pues si había que hacer algo en los Gallos o llegaba Navidad y tenía que hacerse el cotillón, pues era ella y yo, era ella para pedirme vamos a ir arriba, vamos a ir allí, o sea, doña Queti para mí fue una segunda madre. Yo siempre la recuerdo con un enorme cariño y está siempre en mi mente como un familiar ¿no? Y esos años además ella, era una mujer tan generosa conmigo, que yo no tenía problemas: a mí me salía lo que me saliera, yo dejaba los Gallos y yo marchaba a hacer todo lo que fuera y ella nunca tuvo una queja, nunca jamás” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Los aspectos laborales de estas relaciones estaban establecidos en los contratos de trabajo, en los que habitualmente intervenía el representante. Para el caso de las fiestas que se celebraban asiduamente en estos establecimientos al finalizar los espectáculos, estos contratos eran verbales y se ajustaban sobre la marcha, mediando en ellos los propietarios de las salas si la fiesta se celebraba in situ.

³⁰⁵ Se refiere al matrimonio fundador y propietario del tablao Los Gallos, formado por Doña Enriqueta Mayoral y Don José Luis Núñez de Castro.



Figura 6.47. 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 Saporí. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

La escasez de cotizaciones de estas mujeres, en particular, y de los artistas flamencos en general, es en cambio un asunto delicado que ha salido a relucir en los relatos de vida. En los casos analizados esta circunstancia no fue una fuente de tensiones ni conflictos en aquellos años. Y no supuso problema en las relaciones personales con los empleadores porque los empleados desconocían si se estaban cumpliendo las obligaciones con la Seguridad Social. La despreocupación de los trabajadores respecto de los asuntos burocráticos se debía a las escasas prestaciones sociales establecidas (en España no se había desarrollado el *Welfare state*) y a la necesidad de “ganar ya”. El futuro era menos importante que el presente y en concordancia con las culturas de trabajo de las que provenían la burocracia, la legalidad o las consecuencias de los contratos no eran valorados y ni siquiera se tenían en cuenta:

“Después la situación laboral fatal porque por mí no ha cotizado nadie. (...). Yo tengo cotizaos, de mi vida laboral, fité tú, siendo artista desde los doce años, tengo cotizaos trescientos y pico de días. (...) Así que harta de pasar fatigas por el mundo pa... También antiguamente...ya ahora ustedes la juventud se preocupáis de eso (sic) y nosotros no nos hemos preocupado de eso” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“Bueno, dentro de lo que había en la época, pues cobrabas por semana. Unas veces cobrabas por semana, otras veces cobrabas por quincenas, depende (de) los tablaos. Otras veces era diario... Es que depende también de los dueños del tablao. Mira, es que algunos tablaos eran serios y otros tablaos no eran serios.

Ahora, lo que sí te digo, que de pagar seguridad social, ninguno. Porque yo del tiempo que estoy trabajando, por gusto pedí un día la hoja laboral, y no sé si hay cero, cero, cero, cero, cero, cero. Porque no se ha cotizado en nada. La única que había cotizado algo era los Gallos y el Patio cotiza lo que tiene que cotizar. Yo creo que será la única en España, que cotiza” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Esta ausencia o escasez de cotizaciones se observa en las bailaoras que abandonaron sus carreras a finales de los años setenta, cuando la legislación laboral en España comienza a normalizarse con el advenimiento de la Democracia y supone un problema para estas bailaoras cuando alcanzan la edad de jubilación. Sin embargo, aquellas informantes cuyas carreras han sido más dilatadas y han continuado vinculadas a los tablaos, han vivido la regularización de sus cotizaciones, debido a la asunción por parte de las empresas de la nueva legislación laboral surgida en la Transición.

6.5.3.4. Características de los espectáculos. Horarios de trabajo. Fiestas.

El espectáculo ofrecido en los tablaos se basaba en la presencia del cuadro flamenco, un conjunto de artistas que actuaban en grupo, normalmente formado por dos cantaores/as, dos guitarristas y entre seis y doce bailaoras. El cuadro hacía un repertorio común con bailes festeros de apertura y cierre en el que participaba todo el grupo y posteriormente números particulares ejecutados por cada uno de sus miembros. Así, estando todo el grupo sobre el escenario las bailaoras se adelantaban y ejecutaban bailes individuales por turnos.

“El cuadro se iniciaba con todas las niñas sentás, los hombres detrás de pie y quien no estaba era la que hacía la figura, la que hacía la atracción. Se hacían jaleos, que hoy en día eso ya se ha perdido y después de cada jaleo, había un número de cuadro. Lo que pasa es que la que bailaba mejor era la que cerraba el cuadro o la que tenía en ese momento más nombre: Isabel Romero, Pepa Coral o Pepa Montes, tenían más nombre porque eran también un poco mayores que nosotros. Pero en el cuadro estábamos todos puestos juntos. Después cambió D^a Quety el formulario y puso todo atracciones y ya no se sabía quien era la figura o quien no era porque a ahí bailábamos solos. Ella lo ponía al contrario que Pulpón. Pulpón ponía lo mejor, lo ponía lo primero, que yo me enfadaba con él y le preguntaba ¿por qué? y él me decía: porque hay que tener filosofía Galván, si le pones a la gente lo malo, ya no miran lo demás. Si le pones lo bueno, van a

aceptar lo demás y eso me cayó a mí muy bien. Porque eso era bueno y además es verdad. Pero en el tablao, los que le llaman los teloneros, que son la gente más débil en el baile, y van progresando los números, de número en número hasta que llegue el último. Pero es una equivocación porque yo cuando estaba en los Gallos salía de los últimos, pero ya veía a mucha gente durmiéndose. Porque empezaba a las diez y media y los turistas a las doce estaban durmiéndose, el que bailaba el último ya no lo veía nadie” (José, bailaror, entrevista, 2008).

Nuestra informante Merche Esmeralda, relata cómo era el horario de trabajo en las Brujas y cómo lo compaginó con su formación en Madrid:

“En aquel entonces mi vida era: trabajar en las Brujas: yo entraba a las nueve de la noche en las Brujas. El cuadro empezaba a las once, de once a doce y media, de doce y media a una y media y de una y media a dos y media o tres menos cuarto se cerraba porque hasta las tres se estaba abierto. Si había fiesta, terminaba a las siete de la mañana, las seis o las cinco, dependía de la fiesta, y a las diez de la mañana, yo ya estaba tomando clases, o bien tomando clases de ballet o bien haciendo la escuela bolera con Raquel o con Mariemma” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).



Figura 6.48. Fotografía de una fiesta en el tablao los Canasteros, Madrid, años sesenta, con Manolo Caracol y la bailaora Rocío Loreto, entre otros. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.



Figura 6.49. Fotografía de escenario: la bailaora Teresa Luna durante una actuación en el Patio. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.



Figura 6.50. Fotografía de la sala tablao el Guajiro, Sevilla, 1963. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Normalmente abría el espectáculo la última bailaora que se hubiera incorporado al tablao o la más joven. Este hecho, que era entendido por las bailaoras como la “ausencia de privilegios de la recién llegada” puede interpretarse también como estrategia de marketing, ya que la más joven actuaba como reclamo y en este mercado del arte de las bailaoras la juventud era un valor. Cada una interpretaba un estilo de baile y procuraba imprimirle su personalidad para hacerse con el favor del público –igual que en los antiguos cafés cantante– y de los propietarios del establecimiento.



Figura 6.51. Fotografía de escenario con la bailaora Rocío Loreto en el tablao madrileño los Canasteros, con su primera bata de cola. Con Sordera de Jerez y Bambino de pie en el cuadro, María Vargas y Manuela Ortega, entre otros artistas. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Esta coincidencia con los locales míticos de los orígenes del flamenco profesionalizado la consideramos muy significativa. Puede decirse que el ciclo se repite. Los tablaos suponen una segunda oportunidad en la presentación pública de este arte y en esta ocasión los espectáculos flamencos se desarrollan rodeados de un ambiente respetable.

En los tablaos se consolida el cuadro flamenco, formación muy versátil y de gran éxito comercial. En ellos predominaban los estilos más festivos y alegres, suponiendo la “institucionalización de la fiesta flamenca”. Eran los cuadros los que ejecutaban los Jaleos:

“Entre baile y baile, una cosa que se hacía que era como una parodia. Se cantaba todo el mundo, cosas graciosas y a la gente le gustaba, porque participaba, tocaban las palmas, le hacíamos que participaran. Había un número de jaleos que era bastante extenso (por tangos, bulerías o rumbas)” (José, bailaor, entrevista, 2008).



Figura 6.52. Fotografía de escenario del tablao Villa Rosa, Madrid, c. 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

El espectáculo se dividía en dos sesiones o “pases”, comenzando hacia las diez de la noche el primero y concluyendo hacia las tres de la madrugada el último.

“Nosotros entrábamos a las nueve o nueve y media. Que nunca empezaba el tablao a las nueve y media. Siempre empezaba a partir de las once, o por ahí. Pero tú sabes, y a las dos y media o por ahí ya habíamos acabao. Lo que pasa es que como había fiestas siempre, pues entre una cosa y otra a las cuatro de la mañana o las cinco llegabas a tu casa. Porque hacías doblote, como digo yo” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).



Figura 6.53. Fotografía de escenario del tablao las Brujas, Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

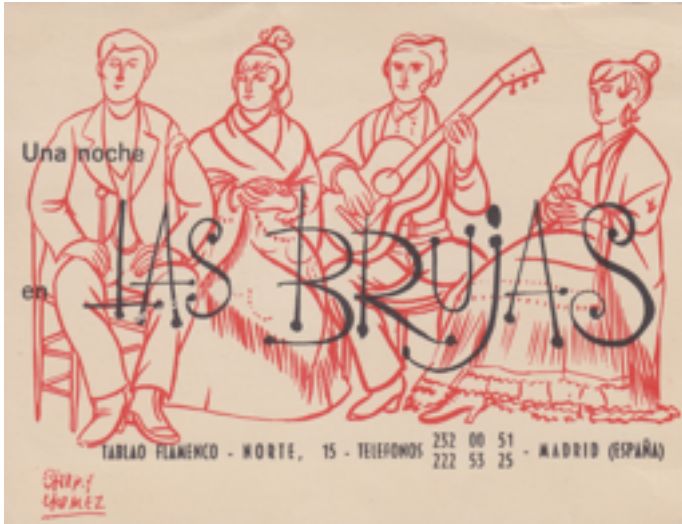


Figura 6.54. Tarjeta publicitaria del tablao las Brujas. Autor: Chumi Chúmez. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

“Y era muy duro porque éramos muchas mujeres, teníamos como una hora y media de tablao, mínimo, de lo que era sentados, en el cuadro y tocando las palmas en la puntita de la silla. No como ahora, que se echan para atrás. No, en la puntita de la silla, muy repeinada, con sus flores, con sus peinetas, con sus mantoncillos, muy requetebién vestidas y muchas horas. Entonces se hacía un cuadro, en donde ahí se cantaba, se tocaban las palmas que te salían grietas y te sangraban. Luego bailabas tu número, terminabas y ya te ibas para dentro. Entonces había otra hora de atracción. Y luego el segundo cuadro que era otra hora y media. Y cuando ya terminábamos, pues normalmente, en ese momento, Madrid era un hervidero de grandeza, y rara era la noche, –porque donde ganábamos dinero era en las fiestas particulares–, que había un señor que llevaba unos invitados que venían de fuera o que querían una fiesta y te daban las siete o las ocho de la mañana bailando. Eso lo que era el trabajo” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).



Figura 6.55. Fotografía de una fiesta en el tablao las Brujas, con el cantaor el Chato la Isla, la bailaora Teresa Luna y los señores que “daban la fiesta”. Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Nuestra informante Carmen Ledesma explica la forma en que se organizaban las fiestas privadas al concluir el horario habitual de trabajo en los tablaos:

“No, mira, por ejemplo, de llegar una fiesta, por ejemplo, El Cordobés. Era muy asiduo a los tablaos, el torero te hablo, por ejemplo. Terminaba el espectáculo, de los dos o tres pases que hacíamos, entonces él cogía, como había visto el último pase por ejemplo. Pues el cantaor este me gusta, o esa niña me gusta bailando, pues esta guitarra me gusta. Entonces preguntaba, me imagino, porque yo no sé como arreglaba él ese negocio o como arreglaba la gente que daban las fiestas, ¿no? Pero decía mira cuando cierre ahora el local, nos vamos a quedar en este cuarto o en este sitio, por ejemplo en Los Gallos nada más que hay un sitio, que es el bajo que tú has visto que está al lado del escenario. Pues nos poníamos fuera del escenario, se abría y se hacía como un coro y ya este hombre pedía pues una botella de whisky o una botella de champagne, o lo que te, yo qué sé, ¿no? Nos daban nuestra fiesta, nuestro dinero. A ver, hablaba con alguien, pues hablaba por ejemplo con un cantaor. Por ejemplo, con Curro, que con Curro siempre hacía muchas fiestas y nos decía a la Canija o a mí, quedarse que ahora va a haber una fiestecita y mira va a haber diez mil pesetas, ¿no? Por decirte algo o va a haber veinte mil pesetas, no sé qué, ¿os interesa?, pues sí. Pues nos quedamos. O mira, no nos quedamos porque tenemos otra cosa y nos tenemos que ir. Pero normalmente nos quedábamos, porque era un dinero, la verdad. Tú sacabas tu sueldo y después. Y es que tú allí lo único que hacías era bailar. Ni bebías ni de ná, porque es que las niñas siempre hemos tomado Fanta, vamos. Yo soy una de las bailaoras que te puedo decir que yo es que no tomo whisky, ni me gusta. Es que yo no bebo. Es que yo me puedo tomar un Rioja comiendo o una cervecita, pero es que yo normalmente no bebo nada. Porque es que a mí no me gusta. Yo con coca cola me puedo llevar toda la noche, y sin embargo hay gente que se...” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 6.56. Fotografía de escenario del tablao el Flamenco, Tokio, Japón, años setenta. Fuente: Archivo personal de Ana España.

El trabajo en el tablao conllevaba unos arreglos específicos y una dinámica de trabajo:

“Pues eso nada, tú entrabas por ejemplo a las ocho o a las nueve y te metías en tu camerino, te empezabas a maquillar y te empezabas a vestir. Hacías el cuadro, un cuadro que duraba una hora u hora y pico. Cada una hacía su número, te metías, te limpiabas el sudor, charlabas, te reías, te... La que fumaba, fumaba, la que no fumaba, no fumaba. Luego (se hacía) el segundo cuadro y ya está, una cosa...” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

“En el tablao antes siempre se trabajaba más tarde que ahora. Antes se entraba a trabajar como sobre las nueve o las diez de la noche y estabas a lo mejor en algunos sitios como hasta las dos o las tres de la mañana. Que eso ha ido cambiando mucho. Ahora los tablaos son siempre más temprano. Y eso y el sueldo que ganábamos pues para aquellos tiempos no estaba mal. Una persona que... siempre teníamos trabajo porque en aquella época nosotros casi siempre estábamos trabajando” (España, bailaora, entrevista, 2008).

Los tablaos contaban con una o dos figuras que actuaban individualmente, acompañadas por guitarra y cante, que se denominaba “la atracción”. Estas figuras actuaban después del cuadro y hacían uno o dos bailes, aunque podía ser también un cantaor, cantaora o cantante estilo Bambino³⁰⁶. Todo lo que gustase al público tenía cabida en los tablaos, incluso en algunos casos grupos rocieros o cómicos. Esta flexibilidad dependía del carácter que sus propietarios quisieran dar al establecimiento. Al finalizar la atracción se producía un pequeño descanso para después volver a repetir el esquema en el segundo pase que concluía con un fin de fiesta del cuadro.

“Es que nosotros antiguamente teníamos la gran suerte de tener muy buenos guitarristas, muy buenos tocaores. Porque también eran... Es que hoy se ha perdido, yo pienso, para mí, la sensibilidad de los tres complementos que es cante, baile y guitarra (sic). Nosotros no hemos ensayao nunca. Tú tienes la posibilidad de conocer a bailaoras antiguas que te dirán lo mismo. Nosotras a la hora de salir, llegaba (el guitarrista): ‘Niña ¿qué vas a bailar? que tengo que cogerle el tono al cantaor’. Por caña, por alegrías, por lo que fuera, por seguiriya, por caña de Málaga, lo que fuera. Nosotros no ensayábamos, eso lo primero. Entonces esa mezcla de no tener ensayo era el tú aguantar hasta el último aire al cantaor. Que el cantaor tenía más ganas de cantar, o de alargar el tercio, tú tenías que alargarte con él, porque le estabas dejando que cantara; que él lo cortaba, pues tú tenías que cortar con él. La guitarra (igual). Que el guitarrista estaba inspirao... Yo me acuerdo una vez en el Lope de Vega que me tocó el Rubio³⁰⁷ y se lió a hacerme falsetas en el silencio de las alegrías, y yo me volvía patrás y le decía: ‘chiquillo cierra ya’. No se estaba dando

³⁰⁶ Miguel Vargas Jiménez (Utrera, Sevilla, 1940-1999). De familia de artistas flamencos, se dedicó a la interpretación de bulerías, rumbas, coplas y boleros, dentro de un "pseudoflamenco" al que supo infundir una fuerza y un temperamento que no tardaron en proporcionarle gran popularidad. Debutó en La Venta Antequera, en Sevilla y trabajó largas temporadas en los tablaos de Madrid, especialmente en Torres Bermejas y Canasteros.

³⁰⁷ Manolo Domínguez García Sevilla, (1946-2006), el Rubio. Guitarrista.

cuenta porque estaba inspirao. Y me hizo un silencio de alegría que duró a lo mejor diez o quince minutos, porque él estaba a gusto. Estaba haciendo lo que él sentía. Entonces tú no coaccionabas ni al cantaor ni al guitarrista a que te cerraran en un medio compás (sic)” (Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Estos testimonios evidencian los cambios acaecidos en las formas de trabajar de los flamencos. Las estructuras de los bailes estaban más codificadas entonces que ahora y se respetaban. Pero dentro de éstas, los intérpretes podían improvisar más, bailar más “de inspiración”, ya que los acompañantes se atenían a ellas. Hoy las estructuras de los bailes no están tan codificadas, existiendo una gran libertad de los ejecutantes en los montajes de los distintos palos. Pero, a consecuencia de ello, al no saber los acompañantes a qué atenerse, todo ha de estar más previsto y ensayado, incluso los momentos de supuesta “inspiración”. La relación en el escenario era necesariamente de colaboración y respeto mutuo, en pos del éxito artístico. Sin embargo nos preguntamos hasta qué punto se dieron y si existieron o no conflictos por esa cuestión.

Consideramos también de gran interés observar la flexibilidad de los espectáculos, pese a desarrollarse en plena época del llamado “neoclasicismo flamenco”. Algunos de cuyos prestigiosos representantes –como la maestra Matilde Coral en el baile– desarrollaron sus carreras en los tablaos. Parece que no hubo entonces ese afán de controvertida cuestión de la “pureza”. O se sabía diferenciar una cosa de otra y todo tuviera cabida según los momentos y locales.



Figura 6.57. Fotografía de escenario del tablao el Flamenco, Tokio, Japón, años setenta. En primer plano, Cristina Hoyos. Sentadas: de izquierda a derecha: Angelita Dorado, bailaora y cantaora, Ana España y Rocío Loreto. Fuente: www.museodelbaileflamenco.com.

Somos conscientes de la dificultad de sintetizar un período cronológico medianamente dilatado en unos pocos párrafos. La calidad de los espectáculos debió de ser muy variable, especialmente en los momentos de mayor demanda de artistas para tablaos, cuando en algunos predominarían las principiantas y principiantes, pero no podemos sustraernos al debate sobre su papel en la configuración y desarrollo del flamenco tal como lo entendemos hoy, en la consolidación de los gustos y atracción por este arte por parte de públicos amplios y procedentes de diferentes nacionalidades y estratos sociales. La bibliografía más reciente acepta el papel que tuvieron en la profesionalización, formación y estabilidad laboral de los flamencos (Cruces, 2003; Gamboa, 2004; Aix, 2014). Según el investigador y flamencólogo José Blas Vega:

“Hay que decir que ha habido tablaos buenos y malos. Yo creo que el tablao cumplió una función importante en una época en que el flamenco que se producía en teatro estaba momificado, muy mezclado, no estaba definido. En teatro, en la forma que se montaba hace treinta años, no daba lugar a un calor en el público ni a que un artista se emocionara y entrara en situación. El tablao, y ese es su éxito, consigue un acercamiento a un público nuevo, a un público aficionado. Es el intermedio entre el teatro y la fiesta privada. La reunión siempre fue una cosa de privilegio, de señorito que tenía dinero o de los íntimos del flamenco” (Blas Vega, 1986).

Dentro de nuestra unidad de observación, Carmen Montiel, La Campano, Pastora Molina, Lupe Osuna, Rocío Loreto, Loli Flores, Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Milagros Mengíbar, Carmen Ledesma, Manuela Carrasco y Ana M^a Bueno fueron “atracción” en diferentes tablaos a lo largo de sus trayectorias. Esto representaba una mayor responsabilidad en el escenario cuando realizaban sus números “solos”, acompañadas únicamente por el guitarrista y el cantaor. También suponía mejores salarios y disfrutar de un camerino propio –si lo había–, individual, que en algunos casos se separaba del grupo por una simple cortinita. También conlleva una mentalidad diferente, de mayor exigencia y ambición que tendrá su influencia en las trayectorias de las bailaoras.



Figura 6.58. Fotografía de escenario de la bailaora Mari Campano, tablao Torres Bermejas, Madrid, años setenta. Fuente: cortesía de la artista.

6.5.3.5. “La mujer escaparate” y sus accesorios: ingresos y gastos. Los contratos de trabajo y la figura del representante. Los discursos sobre las ventajas e inconvenientes de la profesión.

Ya nos hemos referido a la diversidad de situaciones, estilos empresariales, niveles de exigencia artística y tipo de relaciones laborales establecidos en los tablaos. Como consecuencia, los salarios percibidos por nuestras bailaoras fueron también muy variables. Hemos de considerar

que en España no se fija el salario mínimo interprofesional (SMI) hasta el año 1963. Lo tomaremos como referencia para valorar objetivamente la cuantía de los salarios percibidos, aunque somos conscientes de su valor relativo debido a las diferencias en la capacidad adquisitiva de los mismos en relación con la inflación y el coste de la vida de los períodos observados. Trataremos de dilucidar el papel de estos salarios en las diferentes economías familiares. Para ello, tomaremos como punto de partida las referencias a los mismos en los relatos de vida y el análisis de los contratos y otros documentos de la época aportados por las informantes.

Teresa Luna –bailaora de cuadro– afirma que comenzó cobrando 100 pesetas por actuación (la primera vez que actuó en la Feria en una caseta); en el Patio Andaluz, 125 pesetas diarias (año 1965-66); En otros tablaos de Sevilla, ya hacia 1967, cobraba 250 pesetas diarias; en Madrid, en las Brujas, ganaba 400-500 pesetas diarias. Y donde mayor retribución percibió fue en Guantánamo, llegando a las 800-900 pesetas diarias.

Nuestra informante Carmen Montiel afirma que cobraba 1.100 pesetas semanales en Canasteros, 1.200 en el Duende y 1.300 en las Brujas. Teniendo en cuenta que Carmen trabajó en Canasteros en 1963, año en el que el SMI establecido era de 1.800 pesetas mensuales, comprobamos que el trabajo de Carmen Montiel como bailaora estaba muy bien retribuido, pues su salario cuadruplicaba el salario mínimo. Hay que tener en cuenta que en las Brujas, Carmen era “Atracción”. Este salario base se veía acrecentado con frecuencia por los plus que cobraba por su participación en las fiestas, que podríamos calificar de horas extra.

“En las Brujas, ya nosotros salíamos mucho al extranjero. Porque en las bodas de todos los reyes han ido las Brujas; a los congresos, las Brujas. Porque se puso de moda ese tablao en aquella época y adonde hubiera un evento de flamenco allí estaban Las Brujas. Entonces nosotras éramos rotativas. El cuadro éramos doce mujeres, date cuenta. Y nunca estábamos las doce. Porque siempre (a) cuatro, cinco o seis, dependiendo de la fiesta que fuera, (les) tocaba salir afuera. Y eso era dinero aparte. Entonces eso nos subía muchísimo...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Las bailaoras sevillanas supieron adaptarse al cambio que supuso el nuevo repertorio exclusivamente flamenco. Esto, unido a su cuidada presencia y la labor de marketing realizada por el representante, provocó una exportación de artistas hacia los tablaos madrileños y extranjeros sin precedentes.

El siguiente documento (6.02) es una carta del representante Pulpón dirigida a cuatro bailaoras (una de ellas es nuestra informante María Oliveros –Mariluz Oliveros–) que estaban contratadas por un establecimiento de Caracas (Venezuela) en 1970. El agente artístico se interesa por los planes de las bailaoras. Pretende saber (aparentemente) si desean continuar en ese destino laboral o piensan volver y debería buscarles trabajo en Sevilla o en un lugar de la costa. El representante intenta averiguar si seguirán en el mismo destino laboral para solicitarles la comisión a las bailaoras.



Documento 6.02. Correspondencia laboral: misiva del representante Pulpón a cuatro bailaoras destinadas en Caracas, Venezuela, el 2 de febrero de 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Matilde Coral.



Documento 6.03. Correspondencia laboral: misiva del representante Pulpón a la Fundación José Greco en Nueva York, solicitando remitan cheque correspondiente a su comisión del 10% sobre el contrato de dos de sus representados. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Según sus discursos, las bailaoras no tienen conciencia de haber recibido peores retribuciones que sus compañeros varones. Es más, consideran que el hecho de ser mujeres las benefició, porque la demanda de bailaoras era superior, al menos para los cuadros y cuerpos de baile. Veamos sus testimonios:

“La verdad es que a los artistas eso (la discriminación salarial) no nos ha pasao mucho. Porque en los cuadros ha habido siempre más mujeres que hombres. Verás tú, bailaoras ha habido, pero a lo mejor, más importante que cantidad (sic). Nosotros en el cuadro a lo mejor éramos siete mujeres y un guitarrista y un cantaor, siempre una figura que estuviera... eran menos los hombres que las mujeres que íbamos” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Otra cuestión es la mejor valoración de los bailaores. Ya hemos visto en el capítulo primero que la bibliografía ha resaltado las figuras masculinas en este período. Había menos bailaores pero destacaban más, alcanzaban mayor reconocimiento. Tal vez el hecho de la menor oferta de trabajo para los hombres redundó en una mayor selección artística que propició el encumbramiento de los que “llegaban”.

“Ya te digo si nosotras trabajábamos más, pues más cobrábamos. Nosotros cuando Pulpón hacía fiestas que nos llevaba... Pulpón nos llevaba por to los sitios, por to los pueblos, a lo mejor

iba un bailaor y cuatro bailaoras. El porcentaje de mujer ha sido siempre más alto que el de hombre. Entonces nosotras cobrábamos igual, pero si tú trabajas siete días obligatoriamente has ganao más (sic)” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Sin embargo, no todo eran ventajas. Ellas eran muchas más compitiendo por los puestos existentes en los tablaos y tenían que invertir una cuantía muy superior en vestuario (tanto de escenario como de calle), y adornos. Así se expresaba nuestra informante Ana M^a Bueno:

“El hombre lo tenía y lo tiene menos complicado que la mujer. Siempre ha habido menos. Bueno, ahora hay, ahora está la cosa difícilísima, pero siempre ha sido menor el número de hombres que de mujeres. Y luego yo he visto crisis en general, pero he visto gente gorda bailando. Entre que a lo mejor no necesita (vestuario) porque un hombre para salir a un escenario, un pantalón, un ‘chalequillo’ y una camisa. Y la mujer fíjate tú la de accesorios que se tiene que poner. Es decir que, siempre lo ha tenido mucho más fácil. La mujer siempre ha sido más escaparate que el hombre, porque claro, quieras que no, en un cuadro flamenco había diez mujeres y dos bailaores. Lo demás eran guitarrista y cantaores. Y en comparación había mucha más competencia en la mujer que en el hombre. Había más demanda de hombres, siempre, siempre. Porque escaseaba” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Por su parte, la bailaora Ana España se refiere también en su relato a los gastos que conlleva la profesión:

“Hombre, teníamos nuestro representante que era Pulpón, q.e.p.d., y que él era el que nos llevaba de un sitio para otro. Íbamos a un sitio, estábamos un par de meses o tres o cuatro o seis, depende del tiempo que fuera de contrato. Que interesaba, pues prorrogábamos. Que no interesábamos porque querían cambiar de gente o porque el dueño ya estaba cansado de siempre ver a las mismas, porque bailábamos muy mal, no lo hacíamos mal tampoco, vamos para los tiempos aquellos tampoco lo hacíamos muy mal³⁰⁸. Éramos muy jovencitas, muy monas, muy bien vestidas siempre, muy bien arregladas, porque a Pulpón le gustaban mucho las niñas guapas, que fueran siempre muy bien, muy arregladas, con muy buenos trajes, con muy buenas cosas. Y claro, lo que nosotros ganábamos pues de esas cosas nos pagábamos. Porque hombre, el vestuario era caro. Y para las que estábamos empezando pues la verdad es que nos costaba trabajito eso. La suerte que yo tenía es que como yo tenía mis primas que bailaban pues me dejaron, me dieron muchos trajes de ellas, mi madre me los arregló y con esos trajes empecé yo a trabajar. Porque económicamente, claro, no se podía costear tantos trajes. Ya empecé a bailar y ya empecé a hacerme ropa mía propia, que me cosía Lina, una modista de aquí muy famosa de Sevilla. Y claro, ya si trabajabas pues con tu dinero podías comprar tus cosas” (España, bailaora, entrevista, 2008).

³⁰⁸ El testimonio de Ana evidencia que no siempre entendían por qué prescindían de ellas en los tablaos. Subyace una queja en sus palabras al respecto de la arbitrariedad en los contratos, reflejo de que tal vez las relaciones laborales no fueron tan idílicas como pretenden los relatos. Esto puede deberse a las diferentes experiencias vividas por cada mujer. También puede ser un efecto de la memoria, que tiende a seleccionar los buenos recuerdos.

Las mismas bailaoras obtendrían diferentes condiciones económicas a lo largo de sus trayectorias, dependiendo de las fluctuaciones en la demanda de artistas para tablaos y hoteles. Observemos los contratos de trabajo de Ana España. El primero de ellos es del Tablao Villa Rosa de Madrid. La duración del contrato es de unos nueve meses, concretamente de junio de 1970 a marzo de 1971. El salario asciende a setecientas cincuenta pesetas diarias, esto es, unas 22.500 pesetas mensuales, a las que había de sustraer las 2.250 mensuales o 10% correspondiente a la oficina de representación que gestiona el contrato. Ese mismo año, el salario mínimo era de 3.052 pesetas mensuales.

Podemos concluir que el trabajo de bailaora estaba muy bien retribuido. Trataremos de matizar: esta trabajadora estaba fuera de su lugar de residencia, por lo que a los gastos habituales de manutención e inversión en vestuario y otros accesorios debía añadir los de alojamiento y quizá transporte, pues nada dice el contrato de abonarlos.

Teresa, también bailaora de cuadro, percibía la misma remuneración, a la que debía sustraer el coste del alojamiento en Madrid:

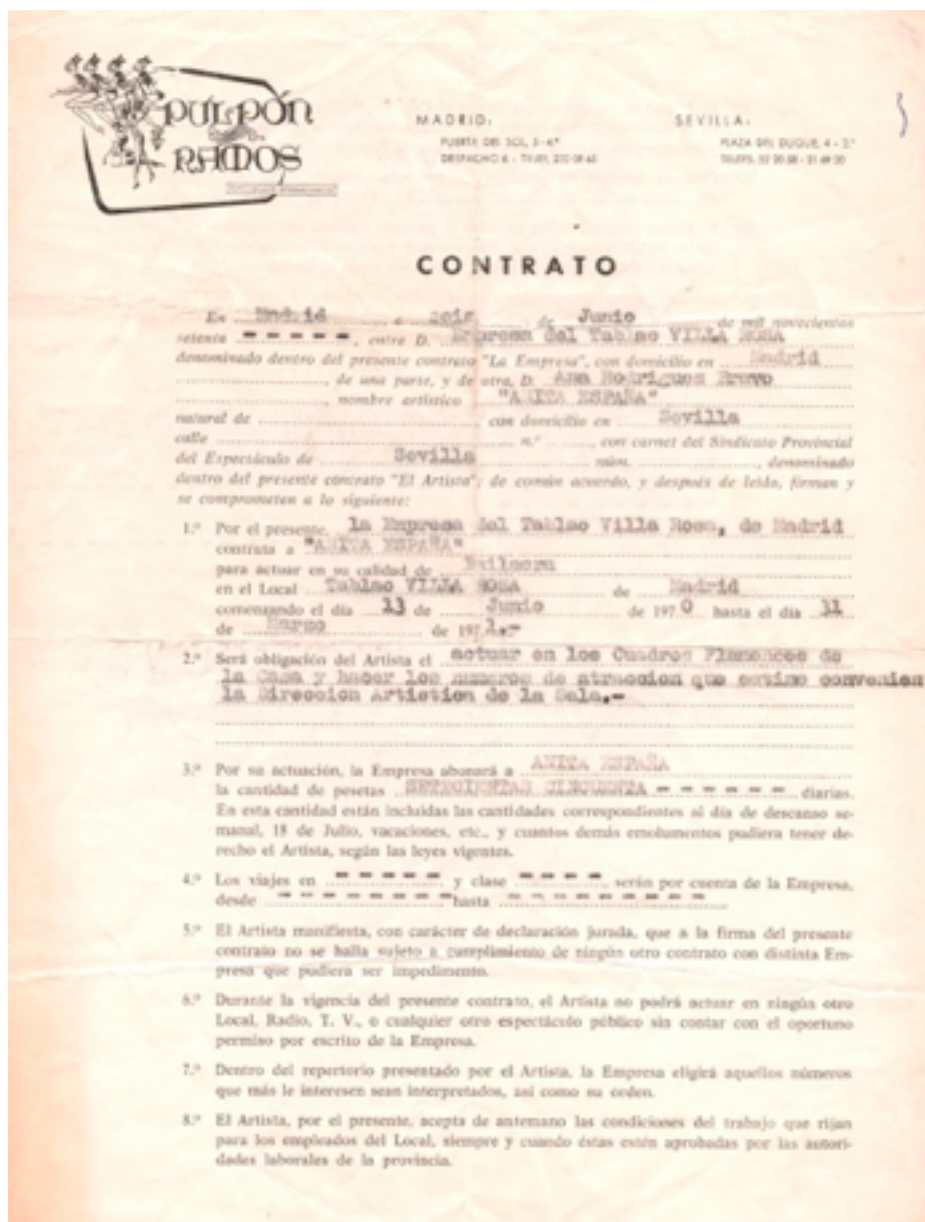
“No, a la semana. Se pagaba a la semana. Que entonces era un dinero, un sueldo no era así. Entonces era mucho dinero. Y después fui a Madrid cobrando 250 pesetas diarias. Pero me gastaba en la pensión unas 100 pesetas o así” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Nuestra informante Ana España estaba en disposición de enviar dinero a su familia, colaborando en mejorar sus condiciones de vida:

“Bueno pues en mi casa como mi padre trabajaba y era un buen padre que lo que quería pa sus hijos era lo mejor pues él siempre lo que yo he ganado primero me compraba las cosas que necesitaba y después si quedaba dinero pues daba algo en la casa si hacía falta. Si había que comprar un mueble yo le decía ‘papá que yo tengo dinero, vamos a comprarlo entre los dos’. Y yo les ayudaba a comprar el mueble. Porque yo cuando ya empecé a trabajar; tú sabes, con los sueldecitos... Pero eso que te tenías que pagar y después tenías que comprarte la ropa de calle. Que tú no podías ir vestida a un tablao como si tuvieses que ir a limpiar una oficina. Tú tenías que ir arregladita, con tus trajes monos, tu pinturita, los zapatos de tacón... O sea, tenías que ir en condiciones” (España, bailaora, entrevista, 2008).

El contenido de las cláusulas adicionales revela la ausencia de una legislación laboral suficientemente desarrollada: La empresa se verá obligada a conceder a la artista un permiso de una

semana en caso de que “su señora madre” tuviera que someterse a una operación quirúrgica. Ana estaba en Madrid con sus primas, las Hermanas España y es posible que viviera con ellas. Pero como mujer le “correspondía” atender a la familia en caso necesario, según los esquemas de la ideología de los géneros imperante. El hecho de que esta contingencia figure en el contrato nos da idea de la importancia del mismo. Este documento mercantil obligaba a las partes ante la ley. La bailaora no podía abandonar su puesto de trabajo salvo causa de fuerza mayor. Ante la inexistencia de un marco laboral-jurídico de referencia que estipulase sobre estas contingencias, la artista exige que aparezca en el contrato y la empresa accede. ¿Cómo se alcanzaban estos acuerdos? Entendemos que las condiciones del contrato debían ser interesantes para ambas partes. Ana estuvo en condiciones de negociar esta cláusula porque existía una importante demanda y la empresa quería contar con sus servicios. El documento recoge un derecho hoy reconocido para todos los trabajadores, el de ausentarse de su puesto por causas de fuerza mayor.

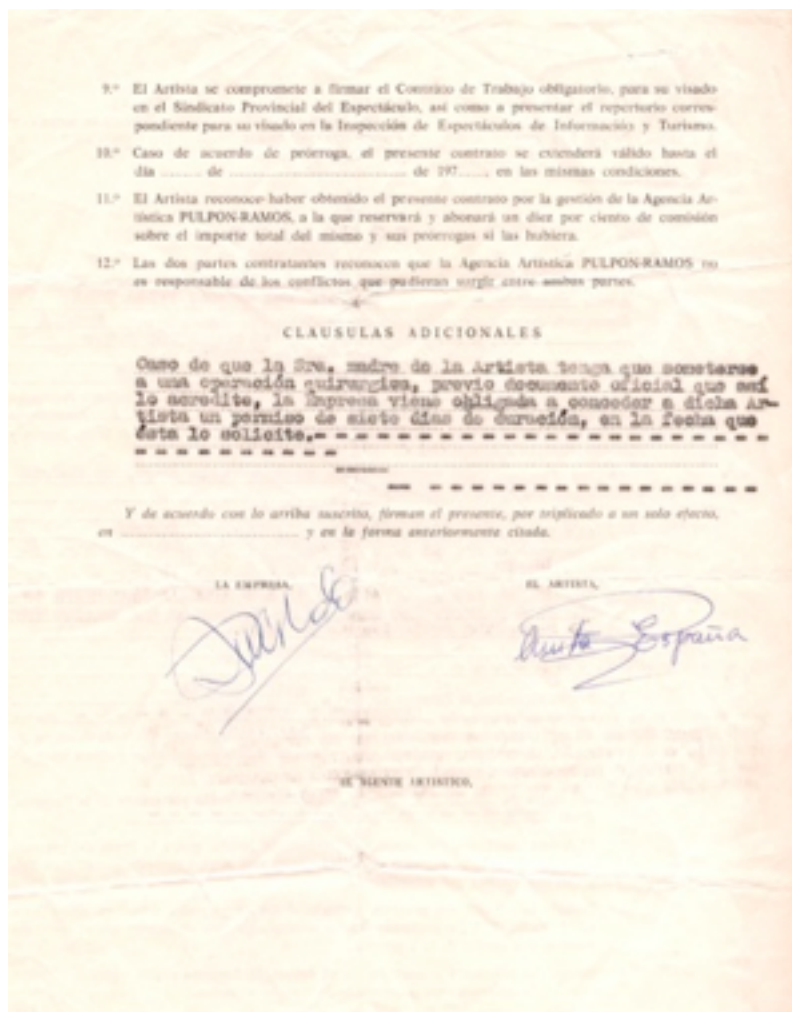


Documento 6.04. Contrato de trabajo de bailaora, 1971. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Estos contratos no eran demasiado estables, por lo que las bailaoras debían ahorrar para hacer frente a los períodos de paro:

“Vamos, también hemos tenido épocas malas de estar mucho tiempo parados, pero vamos, mucho, mucho, tampoco. Porque si nos quedábamos aquí en Sevilla, pues siempre hacíamos las galitas estas, como le llamábamos nosotros las fiestas que Pulpón nos daba e íbamos a Córdoba, íbamos a la Feria de Jerez, íbamos a fiestas de González Byass, de los Domecq, las bodegas. Había muchas fiestecitas y mucho movimiento. Y entonces cuando estabas aquí en Sevilla que estabas pará, pues no estabas totalmente pará porque siempre había alguna fiestecita donde te metías. Hombre, lo tendrían que repartir con todas porque éramos muchas, pero siempre había algo. La verdad que siempre había algo” (España, bailaora, entrevista, 2008).

“La vida me ha ido bien, no me puedo quejar. Hombre, hemos tenido rachas malas, de paro y es que este arte también tiene esas cosas, que ha habido muchas temporadas que hemos estado paraos y que has tenido que tirar de lo que no había. Y también entramparte y comprar cosas a plazo porque no tenías suficiente. Pero vamos, normalmente nosotros hemos salido mucho los dos al extranjero como ha sido a Japón y esos años pues la verdad han sido muy... (fructíferos). Sí, sí, hemos tenido suerte en esos años” (España, bailaora, entrevista, 2008).



Documento 6.05. Contrato de trabajo de bailaora, 1971. Reverso Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Al año siguiente Ana trabaja en el tablao los Flamencos de Palma de Mallorca. El contrato abarca la temporada estival, del 15-17 de junio hasta el 15-17 de octubre de 1972. El salario estipulado es de 1.200 pesetas diarias, esto es 36.000 pesetas mensuales, los viajes en avión Sevilla-Palma, más la manutención de los dos días anteriores al debut, que debe permanecer allí para realizar los ensayos del espectáculo. El diez por ciento correspondiente a la comisión del agente artístico se dividía entre el Sr. Pulpón y el Sr. Antonio Fernández de la empresa Exclusivas Vaquero, correspondiéndole un 5% a cada uno. La artista debió de tener éxito y el negocio debía ir bien, porque le prorrogan el contrato para la temporada baja, aunque el salario es algo inferior. La vigencia del nuevo contrato es de ocho meses, (hasta el mes de mayo de 1973), y el salario asciende a ochocientas pesetas diarias,

unas 24.000 pesetas mensuales, más los gastos de alojamiento que corren por cuenta de la Empresa³⁰⁹, menos el 10% de la gestión. Sumando los emolumentos de ambos contratos que quedan dentro del año 1972, obtenemos la cifra cobrada por la artista durante este período, que -una vez descontados los porcentajes de la representación-, asciende a 183.600 pesetas. Si cotejamos esta cifra con la que aparece en el certificado de impuestos de la delegación de Hacienda correspondiente a Retribuciones -93.515 pesetas-, observamos un desfase de 90.085 pesetas que le fueron escatimadas en la cotización o bien se cotizaron en otra delegación provincial de hacienda y por ello no aparece reflejado en el documento 013 en Anexos.

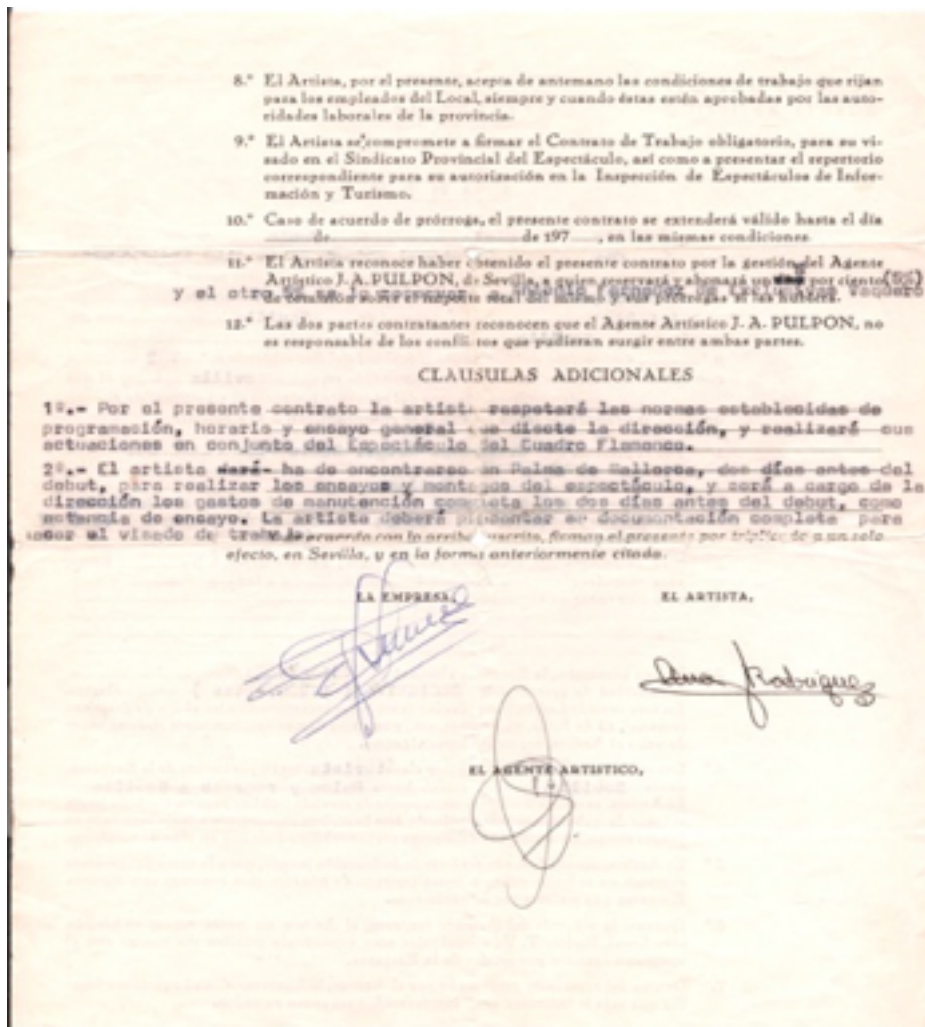


Documento 6.06. Contrato laboral de bailaora, 1972. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

En caso contrario, el dato nos informaría sobre la escasa fiabilidad de la fuente y la necesidad de tomar las cifras que ofrece con cautela. También sería muestra de la práctica habitual de eludir las obligaciones fiscales -y ante la Seguridad Social- por parte de algunas empresas, como denuncian las bailaoras. La principal consecuencia es la dificultad para acceder a una pensión de jubilación, al

³⁰⁹ Este documento se puede consultar en Anexos, Secc. Docs 016. La empresa es la misma, pero el contrato aparece firmado por otra persona. Puede deberse a que fuera una sociedad o bien a que el tablao hubiera cambiado de propietario.

carecer de cotizaciones mínimas. Esta práctica no fue universal y algunas informantes cuentan con todos los derechos adquiridos durante años de trabajo.



Documento 6.07. Contrato laboral de bailaora, 1972. Reverso. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Junto con el carnet de artista y el contrato de trabajo en vigor, las bailaoras debían estar en posesión del certificado de exención de la prestación del Servicio Social, expedido por la Delegación Nacional de la Sección Femenina: El servicio consistía en el llamado “auxilio social”, coser y realizar tareas de tipo doméstico para ayudar a los pobres...



Documento 6.08. Documento de exención del Servicio Social, 1969. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

El documento carece de validez, probablemente porque fue entregado en blanco al representante o a la artista.




Sindicato Nacional del Espectáculo

SINDICATO PROVINCIAL DEL ESPECTÁCULO
DE
BALCARES

Visado en el número 116

Palma de Mallorca 4-6-73

SINDICATO PROVINCIAL
DE
BALCARES

CONTRATO CONJUNTO DE TRABAJO

PRODUCTORES DE CIRCO Y VARIEDADES

De una parte D. Jose Luis Calvo Abadín, natural de Orense, con domicilio en Palma de Mallorca, calle de Gran vía n.º 50, clasificado como en el Sindicato Provincial del Espectáculo de Palma de Mallorca, con carnet n.º como Empresario de Peoples Los Flamencos, o en su legal representación D. natural con domicilio en calle de n.º clasificado como en el Sindicato Provincial del Espectáculo de, y

De otra parte los productores que en la página tercera y cuarta de este documento, se relacionan y firman, precisando sus respectivos domicilios, especialidades y demás datos personales.

Ambas partes con capacidad jurídica suficiente para celebrar este Contrato de Trabajo LO CONVIENEN EN LA FORMA Y BAJO LAS SIGUIENTES CLAUSULAS:

Primera.—D. Jose Luis Calvo Abadín, en el concepto que interviene, contrata con los productores firmantes de la relación que figura en la página tercera y cuarta, la prestación personal de los mismos en sus respectivas especialidades, para actuar en el espectáculo Variaciones Flamenco de Palma de Mallorca en Fija en el Peoples De Flamenco de Palma de Mallorca, por la duración de días (una o dos funciones los laborales y tres los festivos), empezando en Palma de Mallorca de Mayo de 1973 con la retribución diaria que a cada uno se le señala en la relación, pagadera semanalmente.

Segunda.—Los viajes en AVION y Turístico y normal kgs. de material por la tarifa más económica, desde Palma de Mallorca a Sevilla, serán pagados por la Empresa.

Tercera.—Los productores contratados reciben, a la firma de este contrato, la cantidad de pesetas, suma correspondiente a días de anticipos de todos ellos; en relación con sus respectivas retribuciones. Anticipos que le serán descontados individualmente a razón de una retribución por semana.

Cuarta.—Cuando el 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.

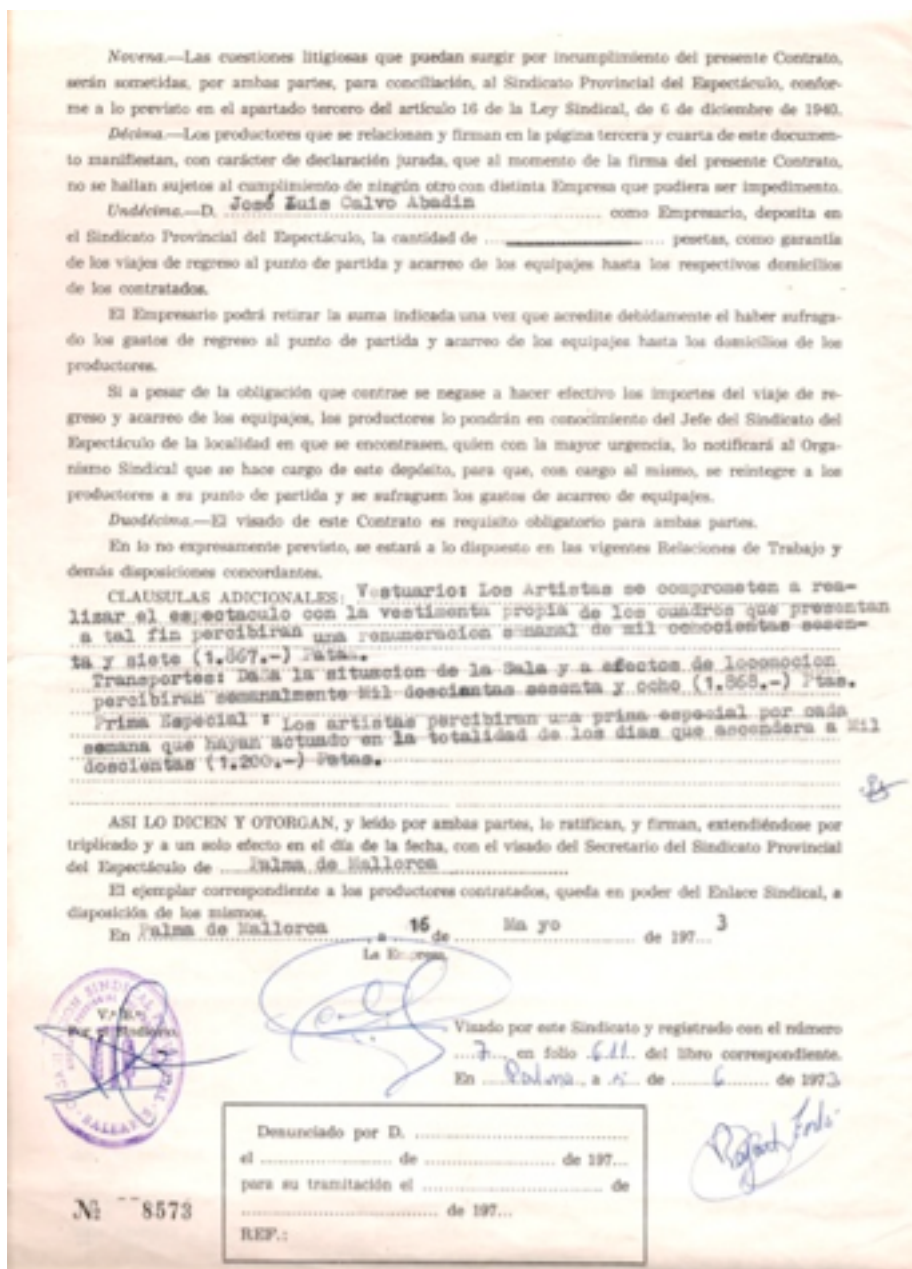
Quinta.—El presente contrato se asume registró el día 16 de Mayo de 1973, y se entenderá hasta el de de 1973.

Señe.—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 se determina en el art. 76 del Decreto de 26 de enero de 1944 (Ley de Contrato 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.—Los productores se obligan a acatar y cumplir cuantas órdenes dicte la Empresa, siempre que ésta se ajuste a lo que se determina en las Relaciones de Trabajo.

Documento 6.09. Contrato laboral de bailaora, 1973. Fuente: cortesía de la artista Ana España.



Documento 6.10. Contrato laboral de bailaora, 1973. Reverso. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Nuestra informante fue contratada de nuevo en Palma de Mallorca para la temporada estival de 1973. Es otra empresa quien la requiere, pero las condiciones son similares. La cuantía a percibir por la artista no se establece en el espacio destinado para ello en el contrato, que aparece en blanco, sino en las cláusulas adicionales: las cantidades son 1.867 pesetas de remuneración semanal en concepto de vestuario, hecho que nos llama la atención porque la artista recibe una remuneración por este concepto pero no explícitamente por su trabajo. Es posible que este detalle permitiese a la empresa eludir pagos a la seguridad social; otras 1.868 pesetas semanales en concepto de transporte y una prima especial de 1.200 pesetas a percibir la semana en que hubiese trabajado todos los días. De este modo, una buena semana con la prima incluida, la artista percibía un salario de 4.935 ó

19.740 pesetas mensuales si lograba trabajar todos los días del mes. En 1973 el salario mínimo interprofesional era de 5.567 pesetas. El salario de esta bailaora casi lo cuadruplicaba.

Entre 1971 y 1974 la artista apenas ha disfrutado de vacaciones ni descansos. Si estaban en activo, las bailaoras en general descansaban poco. Los tablaos y salas de fiesta no cerraban más que los días de Navidad y Año Nuevo, como es habitual en la hostelería y hasta 1974 no se establece por ley la obligatoriedad de un día de descanso semanal para los artistas de “circo y variedades”. A lo que hay que añadir las horas extra que suponían las fiestas. El documento 016 (Sección Documentos en Anexos), correspondiente a la circular 18/74 del sindicato de artistas de 1974, en respuesta a consultas de los representantes sobre la posibilidad de compensar económicamente la ausencia del día de descanso semanal (como se establece en la cláusula del documento 7.10), demuestra que este aspecto no estaba suficientemente regulado. De este modo, en la práctica, las bailaoras no descansaban ningún día de la semana, como estaba establecido por ley: la obligatoriedad de un día de descanso en salas de fiestas y tablaos no se establece hasta la Ordenanza de Trabajo de 28 de julio de 1972. Ante la falta de tradición, los propietarios de salas y tablaos seguían “exigiendo” estas condiciones.

“Las bailaoras eran profesionales serias, que no se inmiscuían en política, muy formales, y que trataban de quedar bien con la empresa, para que ‘el Sr. Pulpón’ siguiese contando con ellas³¹⁰”. Debido al control que el empresario ostentaba sobre este mercado de trabajo, dejarle en mal lugar podía suponer perder la oportunidad de posteriores contratos. Nuestra informante Teresa Luna, que estuvo casada con el empresario, mantiene que el sistema de trabajo funcionaba de la siguiente manera: el representante organizaba fiestas y abastecía las salas, hoteles y tablaos de bailaoras y cuadros. Ofrecía garantías a los propietarios de estos locales de que los artistas actuarían dentro y fuera del escenario como profesionales. Con el fin de cumplir su palabra, era exigente con los artistas, pero a su vez les garantizaba el cobro, un contrato legal con condiciones estipuladas que protegían a ambas partes y un trato digno:

“Pero vamos, siempre, de siempre, Pulpón nos ha mandado a muchos trabajos de calidad, nunca malamente, siempre de calidad. Eso sí lo puedo decir, porque es con quien hemos trabajado, siempre. Buenos sitios, buenos sitios. Que no eran sitios como se suele decir, chungos, que no. Bien” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

³¹⁰ En palabras de la bailaora D^a Pepa Coral, informante nº 003-B, entrevista, 2008.

Desde la perspectiva del agente³¹¹, él era “un empleado de los artistas” y su función consistía en encontrarles trabajo. Si la máquina funcionaba era porque las personas respondían. Si alguien le fallaba, él fallaba a los empresarios de los locales y su “negocio” se resentía.

Desde la perspectiva del trabajador, “el artista”, este *habitus* tenía sus contrapartidas: Cuando lograban contratos en los que no intervenía el representante, éste les exigía igualmente la comisión. Si no se la enviaban (normalmente esta circunstancia se producía más a menudo si se encontraban fuera de Sevilla, donde el representante tenía establecida su oficina), el representante se desentendía y dejaba de buscarles contratos durante un tiempo, esto es, las “penalizaba”. Los informantes varones manifiestan haber recibido el mismo trato en este aspecto.

Desde el punto de vista de las bailaoras, según sus relatos, el trabajar en los tablaos les permitió: a aquellas bailaoras que actuaban en pareja en los primeros tiempos, independizarse al entrar a formar parte de un cuadro; a la mayoría, tener una vida laboral y una remuneración interesante, y por supuesto, desarrollarse como artistas; viajar, conocer otros lugares y otras culturas, relacionarse con personalidades “importantes” de la alta sociedad. Personas y lugares que, de otro modo, no hubiesen conocido. El tablao ha generado una “cultura del trabajo” específica. Abordamos algunas de sus particularidades en el siguiente apartado.

³¹¹ Mostramos aquí los argumentos de nuestra informante Teresa Luna, nº 004-A, entrevista, 2007.

TABLA 6.3. VENTAJAS E INCONVENIENTES DE LA PROFESIÓN PARA LAS MUJERES.

VENTAJAS	INCONVENIENTES
ACTIVIDAD VOCACIONAL	INESTABILIDAD LABORAL ESTACIONALIDAD
LOS SALARIOS TRIPLICAN EL SALARIO MÍNIMO INTERPROFESIONAL DEL MOMENTO	AUSENCIA O NÚMERO INSUFICIENTE DE COTIZACIONES
INDEPENDENCIA ECONÓMICA	CUESTIONAMIENTO MORAL
VIAJES, ESTANCIAS EN EL EXTRANJERO, 'CONOCER MUNDO'	VIDA NÓMADA
SENSACIÓN DE LIBERTAD	ARBITRARIEDAD EN LA CONTRATACIÓN O PRÓRROGA DE SUS CONTRATOS POR PARTE DE EMPRESARIOS Y AGENTES
CONOCER Y TRATAR PERSONAS IMPORTANTES	DIFICULTAD DE CONCILIAR LA VIDA LABORAL CON LA FAMILIAR Y LA MATERNIDAD
DISFRUTE DEL ARTE PROPIO Y DE OTROS ARTISTAS	CARRERA BREVE (POCOS BAILAN A LOS SESENTA AÑOS)
RECONOCIMIENTO DEL PÚBLICO QUE HALAGA Y MIMA A LOS ARTISTAS	CUESTIONAMIENTO DE SU IDONEIDAD MORAL

Fuente: elaboración propia basada en etnografía.

6.5.3.6. La vida cotidiana y el ambiente de trabajo en los tablaos.

Las bailaoras acudían al tablao con suficiente anticipación pues debían dedicar un tiempo considerable a arreglarse para el escenario:

“Entrábamos a las nueve de la noche y ya era muy bonito lo del camerino porque las que éramos más chicas pues veíamos a las mayores ya tan artistas y tan eso y nos sentábamos allí, mirábamos como se pintaban ellas y nosotras aprendíamos a pintarnos; como se peinaban ellas. O sea, era un ritual. Era un ritual. Igual que las japonesas vestirse de Geisha, era pa nosotros un

ritual. Cosa que hoy en día no es así. Es muy diferente. Nos pintábamos mucho. Mira, hubo una época en que te ponías unas pestañas postizas que era con un cartón, que eran cartones negros. Nos poníamos un moño postizo. Yo en Madrid, hasta me teñí de negro (el pelo), pa parecer un poco mayor porque era mu niña, entonces me hacía una raya en medio, dos cortinas así mu pa la cara, y un postizo y todo pa tener un moño grande, mucha laca, muchas redecillas, muchas horquillas. Yo lo comparo así, yo ahora veo lo de las japonesas y digo, es que pa nosotros era igual eso. Eso era un ritual” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

El vestuario debía ser cuidado y preparado con esmero para salir al escenario. Las bailaoras empleaban buena parte de sus salarios en la adquisición de trajes de baile, mantones, accesorios y batas de cola para sus actuaciones:

“Los trajes todo muy almidonao. No, no, nosotros todo aquí. De Lina, que nos lo hacía todo. Yo el primer traje que me puse también fue de Lina, porque... Bueno, el primero de los doce años no, me hizo mi madre, porque fuimos a Coria. Me hizo mi madre un mariquita que había en Coria que cosía mu bien y cosía ya pa las artistas. Y mi madre me llevó pa Coria y me costeó mi madre, me compró la tela, me hizo el traje... Era un traje, la tela era azul con lunares muy grandes en negro, sin mangas, escote de pico, así muy entallado hasta la rodilla casi, entonces era así. Y yo ese traje, pa la feria estrené yo ese vestido. Y después ya cuando yo me iba a ir pa Madrid, bueno, después me hice otro traje, yo estaba con dos vestidos, así. Y después cuando me fui a Madrid a Las Brujas, fui a casa de Manuela Vargas y me vendió un traje de Lina, me traje dos o tres vestidos de Manuela, me parece que dos. Manuela Vargas era una persona que se caracterizaba por su bien vestir, era elegantísima, una personalidad que tiene Manuela, en el escenario una personalidad fuera de serie, fuera de lo común. Y vestía muy bien muy bien. Yo le compré dos vestidos muy bonitos de Lina. Se los compré a ella y fui a Madrid ya muy bien vestida de Lina. Que Lina costaba entonces ya mucho dinero porque claro, le cosía a las grandes artistas. Y a las que empezábamos les cosían modistos y a muchas niñas les cosían sus madres, así era. Yo no me acuerdo cuanto costaba un vestido. Yo es que no me acuerdo porque nunca le he dado mucha importancia al dinero...” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Cuando las bailaoras permanecían en Sevilla, sus vidas giraban en torno al tablao en que estuviesen trabajando. En ellos establecían relaciones de amistad con compañeras y compañeros, a quienes veían habitualmente y con quienes solían relacionarse también a la salida del trabajo:

“Sí, es que en los camerinos estábamos solas las mujeres. Claro, había un camerino de mujeres y otro de hombres. En el escenario estábamos juntos. Pero eran muy buenas las relaciones porque además nos íbamos primero el cafelito antes de entrar en el tablao. No nos íbamos solamente al trabajo, sino que había una relación anterior a meterte en el tablao, ya llegabas por la tarde y ya juntas, nos íbamos a tomar el cafelito. Nos tomábamos el cafelito y entonces se llevaban los optalidones (risas), era la droga de entonces. Te tomabas un cafelito y un optalidón así que te venías mucho arriba para que a lo mejor llegabas de tu casa, ay, pues hoy no tengo ganas po hoy estoy yo cansá, unas; la otra po hoy he tenido yo que hacer en mi casa porque he tenido que limpiarle a mi madre, to lo normal. Y venga el cafelito, y nos íbamos tempranito antes del tablao, me acuerdo que en Los Gallos, nos íbamos allí a Las Teresas, que está allí en el barrio Santa Cruz,

allí nos tomábamos el cafelito primero y ya después nos metíamos en el tablao, estábamos mucho tiempo en el camerino, nos poníamos a pintarnos con mucho relajamiento, y ya después empezábamos venga a vestirnos, peinarlos, todo eso era una cosa muy...” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

“Y cuando terminábamos del tablao flamenco decíamos todos los compañeros ¿Nos vamos a tomar una cervecita? Y nos íbamos a un bar que le llamaban el Bar Iberia, que estaba abierto toda la noche, que era el bar de los artistas y allí nos sentábamos a tomarnos una cervecita y allí nos daban las tantas riéndonos, tomándonos unas tapitas, unos bocadillos... Porque claro, ya terminábamos la actuación y teníamos hambre, nos teníamos que tomar algo. O nos íbamos pa casa. Algunas veces nos íbamos pa casa. No to los días nos íbamos al Bar Iberia. Esos eran nuestros mejores momentos de la noche. Cuando ya después de terminar nos reuníamos todos y empezábamos a charlar y a reírnos. Y nada, yo esos tiempos los recuerdo con mucho cariño” (España, bailaora, entrevista, 2008³¹²).

Estas relaciones podían derivar en relaciones sentimentales. Las bailaoras guardan buenos recuerdos del compañerismo y del ambiente de trabajo, dentro y fuera del escenario, lo que no es óbice para la existencia de cierta rivalidad entre ellas sobre las tablas, imprescindible para el arte. Así lo describe nuestra informante Carmen Montiel en el siguiente fragmento:

“Y antiguamente el compañerismo era fabuloso. En lo que es de compañera a compañera. En el escenario no nos conocíamos, como yo digo. En el escenario si tú habías bailao bien, pero yo salía después, decía: ‘te tengo que reventar en el escenario’ y la otra que salía (decía), ‘pues yo lo tengo que hacer mejor que tú’, pero luego, en el camerino éramos..., todo lo que te hiciera falta, todo... yo me acuerdo que me hizo El Salao³¹³ un traje en Las Brujas. Bueno pues yo no conseguí ponerme ese traje hasta que no pasaron tres o cuatro días, porque se iban antes que yo al camerino y se lo plantaban y se maquillaban y to con el traje. Entonces allí, la primera que llegaba, era la que se vestía. ¿Sabes lo que te digo? Allí sabíamos todas de quien eran los trajes pero no eran de propiedad privada, como digo yo, sino que tú te apetecía y decías pues yo me voy a poner este. La otra, pues yo me voy a poner el de Maricarmen y así. Y ninguna, llegábamos y (sic) tú lo tenías puesto, bueno, pues yo me ponía otro. O sea, que el compañerismo era fabuloso. Con todos. Discutir, en la vida diaria, se discute pero... igual que puedes discutir con tu hermano” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

³¹² Documento audiovisual ‘Ser bailaora: Arte y Género’. Cap. 1º. Ana España. Anexos.

³¹³ Justo Robles Quintero, el Salao, (Huelva). Modisto flamenco. Había formado pareja de baile con su hermana Carmen en los Salaos con quien comenzó a bailar con ocho años. Comenzaron en las compañías itinerantes que recorrían la geografía española. Llegaron a Sevilla y actuaron en el Guajiro, de ahí pasaron a la Parrilla del Hotel Cristina. Actuaron en la Compañía de José Greco durante nueve años, con la que recorrieron América. En 1965 participaron en el largometraje *El barco de los Locos*, de Stanley Kramer, con Vivian Leigh, Simone Signoret y Lee Marvin entre otros. Al volver a España fueron contratados por Manolo Caracol. La pareja se deshizo al casarse su hermana. Justo se dedicó desde entonces a la costura y el diseño de vestuario de artistas. Le ha cosido a las más grandes figuras del cante y la copla. Fuente: <http://www.sevillapress.com/noticia/14321.html>

Cuando realizan estancias más prolongadas en el extranjero, la sensación de estar trabajando se acentúa e intentan ahorrar para que el sacrificio les resulte más provechoso. Así describe Amelia la vida cotidiana durante su estancia en Nueva York:

“Mira, los seis meses que estuvimos en el ‘Chato Madrid’ en Nueva York, iba un cuadro, cogíamos nuestro apartamento de cuatro personas. Yo casi siempre me dedicaba a guisar, la otra se dedicaba a hacer la casa y la otra se dedicaba a fregar los platos y las cosas. Pues nada, nuestra vida normal, nuestro supermercao, nuestra vida normal, guisábamos, comíamos, ea, pues ya a las siete o las ocho ya te arreglabas y te ibas a tu trabajo. Terminabas tu trabajo, te ibas... El día de descanso, –que siempre había un día de descanso–, pues cogíamos el autobús en Nueva York, íbamos al Barrio Chino, íbamos pa arriba, veíamos Nueva York. Estupendamente. Lo mismo allí que... (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).



Figura 6.59. Fotografía de artistas de la Compañía de Curro Vélez “en ruta”. Años setenta. De izquierda a derecha: Carmen Casarrubios, Ana Rodríguez (cuñada de Curro Vélez), Amparo Bengala (prima de Curro Vélez), Pepe Habichuela, guitarrista, y Patro Soto, cantaora.

Cuando estaban en Sevilla, todo el salario, –descontando lo que debían gastar en vestuario, adornos y clases de baile– era para ellas, al no tener gastos de transporte o alojamiento extras. Cuando estaban fuera, las mejores condiciones económicas de los contratos compensaban estos

gastos adicionales, aunque no podemos cuantificarlo. Las bailaoras solían hacer horas extra, actuando en fiestas que se organizaban en las mismas salas, una vez terminados los espectáculos o en ventas y otros lugares (casas particulares, en su mayoría), con el fin de enviar a sus familias más recursos, o para costearse mejores vestuarios o clases. En qué medida la distribución individual de estos gastos ha incidido en las diferentes trayectorias de estas mujeres es una cuestión que no podemos dilucidar en este estudio.

“Que lo que te vengo a decir, que nosotros teníamos para todo porque yo me acuerdo, de yo el piso (sic) donde vive hoy Rocío³¹⁴, mi madre me lo compró a mí en aquella época con el dinero que yo le mandaba” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Las relaciones con los compañeros de trabajo se caracterizan por la familiaridad y solidaridad. Durante las estancias prolongadas en el extranjero, estos lazos se fortalecían. El ambiente de trabajo se caracteriza por la distensión, “las ganas de reír”, y el disfrute del arte de una manera informal.

En los tablaos madrileños coincidieron muchas compañeras de Sevilla:

“El compañerismo era muy bonito, porque la verdad es que éramos, casi todas éramos Sevillanas, nos conocíamos todas ¡Ah! Y también estaba Angelita Dorado, que Angelita Dorado fue conmigo, que íbamos juntas porque su madre tenía más hermanos y le pidió a mi madre que si podía echarle una manita y entonces vivimos durante unos cuantos años juntas hasta que ella ya se emancipó y vivimos juntitas. Y entonces la verdad es que era un ambiente muy bueno” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Nuestra informante recuerda los momentos vividos, el compañerismo y las ganas de diversión que caracterizaba esta etapa de estancia lejos de casa en los tablaos madrileños:

“Muy bonito, nos prestábamos las cosas, si comprábamos algo decíamos pues está aquí o está allí, éramos muy joven, tampoco había esa maldad de hacer daño o de, ni tan siquiera de celos, yo no recuerdo eso en aquella época, en aquel momento. No sé si lo habría, mi impresión no era esa. Luego había una gente muy buena también de cantaores, estaba Romerito de Jerez, estaba el Chato de La Isla, estaba el Sordera, estaban los Hermanos Reyes, Paco Antequera, Manolo Sanlúcar, yo que sé, es que no te puedo, Terremoto de Jerez, el Beni de Cádiz, había una serie de figuras que ¿Cómo ibas a tener celos?, tendrías que tener celos de todo el mundo y no te iba a dar tiempo ni de vivir. Es que eso era, ¿tú sabes lo bien que lo pasábamos?, porque luego muchas

³¹⁴ Rocío Mancheño es su hija.

veces, había alguien que llegaba, ¿No? Y habían llegado a última hora y querían ver a Terremoto o querían ver al Beni, entonces subían arriba al tablao para cantar y otras veces había poca gente y subían el Beni y el Terremoto y hacían como si fueran el Manolo Caracol y la Lola Flores y ya no se podía tener más arte, porque es que ahí había gracia para parar 11 barcos. Yo he visto en una fiesta de Dolores de Córdoba que también estaba Dolores de Córdoba y su marido, en una fiesta, que fue su santo y dijo: vamos a tomarnos una copa y cogió Luis el dueño y dijo: vamos a tomarnos una copa. Y a tomar una empanada y nos invitó a la salud de Dolores de Córdoba. Y empezó esa fiesta y llegó Porrina de Badajoz, yo que sé lo que se formó. Si tú hubieras visto la gente rompiéndose las camisas, bueno es que yo he vivido unas noches maravillosas, sí”(Merche, bailaora, entrevista, 2010).



Figura 6.60. Fotografía de artistas en momentos de descanso. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.



Figura 6.61. Ana España y Teresa Luna durante su estancia de trabajo en el Tablao el Cordobés, Córdoba, 1965. Fuente: Cortesía de la bailaora Ana España.



Figura 6.62. Fotografía de celebración navideña con los compañeros y la familia. De izquierda a derecha, de pie: Fernando Rabay, Carmen Rabay, Teresa Girón (madre de Teresa Luna), Manoli Vega, Teresa Luna, Loli Fabra. Agachados, Pelayo Jiménez (padre de Teresa Luna), La Macarena y Paco Fabra. Navidades, 1964, Sevilla. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.



Figura 6.63. Fotografía de la trastienda del tablao la Cochera, Sevilla, años sesenta. Durante un acto en honor de la Hermandad del Rocío de Triana. De izquierda a derecha: Ana España, Rocío Vargas, Bernarda de Utrera, El Gutiérrez, guitarrista, Fernanda de Utrera, Amparo Cazalla y Loli Cazalla. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Las figuras 6.64- 6.66 muestran escenas de una fiesta de cumpleaños celebrada por una de nuestras informantes durante una estancia prolongada en un tablao de Tokio, en 1978.



Figura 6.64. Fotografía de la vida cotidiana en el tablao. Fiesta de cumpleaños. De izquierda a Derecha: Ana España, Manuel Rodríguez (su marido, guitarrista, detrás), Cristina Hoyos, Manolo Sevilla (cantaor), Manolo Jiménez (guitarrista), Angelita Dorado (cantaora y bailaora) y Rocío Loreto. Año 1978. Tokio. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.



Figura 6.65. Fotografía de la vida cotidiana en el tablao. Fiesta de cumpleaños. Ana España, disfrazada de guitarrista, y su marido, Manuel Rodríguez, disfrazado de bailaora. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.



Figura 6.66. Fotografía de la cocina del tablao El Flamenco en Tokio, con las bailaoras vestidas de *Chef*. De izquierda a derecha: Ana España, Ángela Dorado, Cristina Hoyos y Rocío Loreto. Años setenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

6.5.3.7. Valoración retrospectiva de los tablaos.

Recientemente se está reivindicando este papel en la formación y consolidación de grandes figuras del género, pero sigue apareciendo en los discursos el cuestionamiento de la categoría, valía y capacidad artística de las bailaoras de cuadro.

“Los cuadros solían rotar, pasando los principales artistas de un tablao a otro cada cierto tiempo, según pactos entre las empresas, pendientes como es natural de atender con la necesaria novedad a su clientela. También las programaciones observaban sensibles variaciones dependiendo de la temporada, siendo el verano el momento de mayor relajo, pues quedaba demostrado que el público estival era menos exigente. Además, las eminencias, sobre todo en lo que respecta al cante, eran reclamadas de continuo para los festivales andaluces, lo que hacía difícil mantener las plantillas intactas. A la movilidad del elemento artístico contribuyó la apertura de filiales de temporada en determinadas zonas turísticas, a donde se enviaban figuras significativas. Que los tablaos se guían por una misma práctica, es sabido. Lo habitual es presentar un cuadro general, con numerosas

bailaoras que van desgranando en el pequeño escenario sus mayores o menores capacidades. Entre un número y otro, todos a coro interpretan jaleos, piezas festeras breves que van desde antiguas cantiñas flamencas hasta canciones de moda aflamencadas. Tras el pase llega el turno de las figuras, que pueden ser cantaores/as, bailaores/as e incluso guitarristas. Finalmente vuelve el cuadro para dar su segundo pase. Esto no quita para que cada tablao haya mantenido unas características diferenciales(...)” (Gamboa, 2005:157).

En todo espectáculo se detectan mayores y menores aciertos, rasgos de genialidad junto a otros de menor calidad. La flamencología tradicional ha denostado el flamenco de los tablaos en general en parte porque en ellos el cante jondo tuvo menor protagonismo que el baile y estos flamencólogos surgidos del movimiento neo-jondista pusieron en valor el cante, como vimos en el capítulo cuarto. También el flamenco en su vertiente menos comercial. El hecho de la feminización de la profesión de bailaora y el éxito comercial de las propuestas del baile en los tablaos, pudo jugar en contra de su “valoración”. Las referencias a la “decadencia” de los tablaos, se hizo recaer durante dos décadas a la menor calidad artística del cuerpo de baile. Si bien recientemente se están revisando estas tesis y se atribuye la decadencia de estos establecimientos más a sus problemas económicos que artísticos (Aix, 2014: 155).

Ante la tradicional interpretación que minusvalora a las bailaoras de tablao, preguntamos a nuestras informantes: ¿No hubo bailaoras grandes? Estos son sus testimonios:

“Yo en Guajiro estaba con Farruco, Matilde Coral, Rafael el Negro, Trini España, Manuela Vargas, Carmen Carrera, Marujita de Triana, que era una bailaora también de las antiguas que se sabe muy poco pero movía muy bien todo: la bata de cola, los palillos, todo..., el Titi de Triana...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

“Pues había muchísimas bailaoras buenas... Mira, Carmen Amaya, por supuesto, no tuve la suerte de verla en directo pero sí he visto muchos videos de ella, he visto videos de Pilar López, de Carmen Mora³¹⁵, de Mario³¹⁶, por supuesto, de Güito, Farruco, Rafael el Negro, Matilde, Trini

³¹⁵ Carmen García Mora, (Madrid, 1930- Torreón-México- 1981). Bailaora de enorme proyección pese a su inesperado fin en accidente de tráfico. Estuvo casada con Mario Maya, trabajó en los tablaos y salas de Madrid, y en 1971 formó con Mario y Güito el ‘Trío Madrid’. Actuó en el cine, Recorrió festivales de medio mundo y formó parte de la compañía de José Greco. Compaginó sus actuaciones en tablaos, teatros y festivales. RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. 2: 509.

³¹⁶ Mario Maya Fajardo, (Córdoba, 1937- Sevilla, 2009). Bailaor y coreógrafo. Su trayectoria, creatividad e influencia lo convierten en figura imprescindible de este período.

España³¹⁷ que es la que más me ha gustao. Y me da mucha pena que no se le nombre a Trini España porque ha sido una gran bailaora... y de aquella época, después de Carmen, yo creo que me quedo con ella.

'(...) Bueno y después Trini era una bailaora muy completa, no ha sido una mujer guapa pero tenía un fachón, vestía de muerte, manejaba la cola de locura, después se peinaba mu flamenca, unos caracoles... Y a mí me emocionó, yo la vi y me emocionó muchísimo' (Manuela, bailaora, entrevista, 2006).

"Bueno, castañuelas yo he visto a la Trini España en los Gallos, bailar Seguiriya con sus castañuelas. Antes casi todas las artistas sacaban castañuelas, eso se ha perdido también. Bueno, Cristina Hoyos en el espectáculo este de Granada al final sale con su bata de cola y sus castañuelas.

Y antes todo el mundo salía con castañuelas. Cuando se inauguró los Gallos, había muchísimas bailaoras dentro del cuadro que salían con sus castañuelas bailando. La soleá, la seguiriya, con sus castañuelas.

'(...) Si tú coges alguna fotografía de los Gallos o coges alguna fotografía del Guajiro, Pues fitetú todo lo que había en el Guajiro. Desde Farruco, Manuela Vargas, Matilde Coral, Rafael el Negro, Romerito, el otro, el otro. Es que vuelvo a decir que antes había mucho arte, ¡había muchísimo arte! Pues toda esa gente ha salido de figura' (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

"Antes se tocaban más que ahora, sí, sí. Ahora hay muy pocas profesionales que tocan castañuelas. Y antes no. Y eso hay pocas profesionales que usen bata de cola. ¿Por qué? Es más difícil bailar con bata de cola que con un traje corto. Pero sí, siempre admiraba mucho, una que yo admiraba mucho que bailaba que me encantaba bailando de las más antiguas digamos Isabel Romero, que bailaba, vamos a mí me encantaba como bailaba. Y después Loli Flores me gustaba mucho. Por supuesto Matilde Coral es una de las más, de las más.

(...)Porque bailaban con mucho arte de cintura para arriba. Esas manos de Matilde Coral y esa planta de Loli Flores y esa simpatía de Isabel Romero bailando, que bailaba con una cosa que te quedabas con la boca abierta. Pues claro, cada una tenía sus cositas, bailaban mu bien' (España, bailaora, entrevista, 2008).

Las bailaoras también constatan la existencia de cierta irregularidad en la calidad artística:

"El guitarrista se tenía que acoplar e iba detrás de la bailaora y el cantaor lo mismo. Hombre, siempre y cuando la bailaora fuera por su sitio, porque había alguna que había que cogerla y seguirla por donde pudiera porque se iban de compás. Pero vamos, normalmente el cantaor estaba muy compenetrado, el cantaor y el guitarrista en la bailaora" (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

³¹⁷ Trinidad Pérez Blanco. Sevilla, 1937. Bailaora. Perteneció a los elencos de Concha Piquer y Juanita Reina, formó pareja con Alejandro Vega. Ha compaginado sus actuaciones en los tablaos con las giras por teatros y festivales. Obtuvo el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera en 1967. En la actualidad se encuentra retirada de los escenarios. RÍOS RUIZ, M., & BLAS VEGA, J. (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Cinterco. Vol. 1: 277.

“Yo he tenido la suerte de trabajar con gente, bueno. A Pilar López la he adorado. Para mí ha sido el sùmmum. Por lo que he visto de ella, porque ya la he visto bailar muy mayor. Lo que he visto de ella y lo que ella me ha enseñado, también ha sido una persona maravillosa que se adelantó al tiempo. Luego su escuela, todo lo que ha dejado hecho, todos esos bailaores que ha enseñado. Su labor ha sido importantísima. Y luego, de las compañeras mías, yo recuerdo en los Gallos cuando yo empecé, estaba Loli Flores, que estaba de atracción. Me acuerdo que bajaba esa escalera con una bata (de cola) amarilla de lunares negros, impresionante. A mí me causaba mucha impresión esas cosas. Luego Manuela Carrasco, que empezaba conmigo en ese tiempo, su estilo. Aparte Trini España, que la he visto bailar en Los Gallos mucho tiempo. Y una persona que no se le tiene dada la importancia que tiene dentro del flamenco, que es Angelita Vargas. De Angelita han comido muchos. Muchos. Sin ella saberlo. Ha hecho una escuela muy importante (que no es la mía, porque no es mi estilo) y que no se le da importancia porque ella es la primera que lo ha hecho sin saber. De ahí han comido mucha gente, sobre todo los bailes de tango, de bulería, la soleá. Su forma de estar, de ejecutar, de... Y bueno, yo una persona que admiro muchísimo aunque respeto a todos porque ha sido una luchadora dentro de este mundo de leones y de locos, es a Merche Esmeralda. Merche ha sido una mujer con unas ideas y con una forma de... Ha sido incansable. Siempre ha estado en todos sitios, se ha buscado la misma ruina tanto económica tanto en montar, coger el ballet de Murcia, ahora para allá. Así que, son gente que he admirado muchísimo” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Eugenia coincide con la mayoría de sus compañeras al destacar el baile de Trini España:

“A mí me impresionó mucho y lo comento, y era una muy buena bailaora. Y yo no sé si hoy está reconocía como se merece, quiero decir. Esa persona es Trini España. Trini España era una bailaora muy buena, muy buena, porque era, en Los Gallos te hablo, bailaba con bata de cola, ¡y esa bata de cola llegaba al techo! Es una de las bailaoras que más me han gustao. Después había otras más, porque no me acuerdo de muchos nombres pero había muy buenas bailaoras. (...) Pues (Trini) era muy temperamental. Su arte gitano, su expresión de su cara... ¡Es que era mucho! ¡Era mucho! Tenía mucho genio pero, es que era una persona valiente. Valiente bailando. La Salá también me gustaba mucho, era chiquitita pero de mucha calidad, ¿sabes? Muchas artistas buenas. Te hablo de mi tiempo, hay otros tiempos. Aunque yo trabajé con ellas, pero ya esas personas eran maduras, no eran como yo. Eran más mayores, pero me gustaban muchísimo” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

La reivindicación de las bailaoras de esta época es uno de los objetivos de nuestro trabajo. Si, como afirma Gamboa:

“Los tablaos acogieron lo mejor de la cantera y sirvieron de academia flamenca, la mejor, para los recién llegados. Tuvieron y tienen, es de esperar, sus aspectos negativos, pero que no justifican en absoluto la mala prensa flamenca que les ha hecho culpables de no sé qué adulteración del género. Digan lo que digan, los tablaos han sido fundamentales en la evolución del flamenco. De los tablaos surgieron miles de ideas, coreografías, músicas, y, sobre todo, formidables artistas” (Gamboa, 2005: 158).

En gran medida esta altura y dignidad artística debió corresponder también a las bailaoras.

Factores como la consideración social y prestigio relacionado con los conceptos patriarcales del género fueron decisivos en el desarrollo de las trayectorias. Hemos hecho referencia a la mayor facilidad que tuvieron los bailarores para consolidar sus carreras y hacerse un nombre en el baile flamenco. El papel que el contexto atribuyó a las bailaoras fue más decorativo:

“(...) Esta clase de imágenes de los géneros, evidente en televisión, en los tablaos y en las peñas, ilustra la atmósfera maniquea de la vida flamenca durante el régimen de Franco: los hombres eran dominantes, y las mujeres se mostraban ausentes, recluidas, inalcanzables.” (Washabaugh, 1996: 152).

De ahí la importancia de su aspecto y la configuración de un estilo de baile de mujer. El mismo autor hace hincapié en el hecho de que la serie Rito y Geografía elude cualquier referencia a los *“burdeles y las rameras a pesar del hecho de que tales lugares y tales personas ocupen un lugar prominente en la historia del flamenco”*(Washabaugh, 1996: 153). La explicación de esta ausencia, según P. Turbica –guionista de la serie–, es que *“la serie pretendía acicalar la mancillada imagen de la música flamenca mediante su reubicación en la familia y el hogar, lejos de las calles y los burdeles”* (Washabaugh, 1996:154).

En la misma línea, se expresa en el siguiente fragmento, más reciente, otra investigadora norteamericana:

“After the decade of the 1950s, flamenco became a major component in Franco’s plan to develop Spain through revenue accrued from the tourist industry. American military bases were established in Spain, and several tablaos were created to cater to the desires of the new clientele. The period from sixties to the seventies stands out as the all-time low period for the art among flamenco scholars. Flamenco and prostitution became synonymous, and the performance conventions sank to the level of burlesque. At the same time, Franco’s government circulated the image of the flamenco dancer to promote progressive Spain” (Heffner Hayes, 2009: 40-41).

El flamenco profesional se desliga definitivamente de estos contextos marginales a finales de la década de los cuarenta, conforme van desapareciendo la miseria y el hambre de la sociedad española: todos los informantes han declarado que en las salas y tablaos de la época que estudiamos, el baile se encontraba completamente desvinculado de estas otras actividades. Las

bailaoras que hemos entrevistado han admitido que en los primeros tiempos, eran conscientes de la presencia de prostitutas en las salas de fiesta, pero en una esfera perfectamente diferenciada de la artística. Esta generación de bailaoras vivió su dedicación al baile como actividad profesional exclusiva, sin compaginarla con ningún tipo de alterne. Algunas informantes han comentado la obligatoriedad impuesta por los propietarios de algunos tablaos de “alternar con el público”, entendido esto como “tomar algo con ellos” –nótese que éste pasó de ser mayoritariamente masculino en los primeros años de las trayectorias a ser un público familiar como hemos observado en las fotografías–, pero no eran obligadas a consumir alcohol, como se ha sugerido en un documental reciente sobre las bailaoras de tablaos³¹⁸–.

Como hemos observado había una gran diversidad en los estilos empresariales entre los regentes de estos establecimientos. Pero en todos los casos nuestras informantes han defendido su “honorabilidad”. Otro factor que consideramos fundamental a la hora de despejar las dudas en relación con este asunto es el de las retribuciones. Las bailaoras profesionales que conseguían contratos duraderos en los tablaos estaban muy bien retribuidas en relación con los salarios habituales en el período y la sociedad española comenzaba a salir de la etapa de escasez correspondiente con la autarquía.

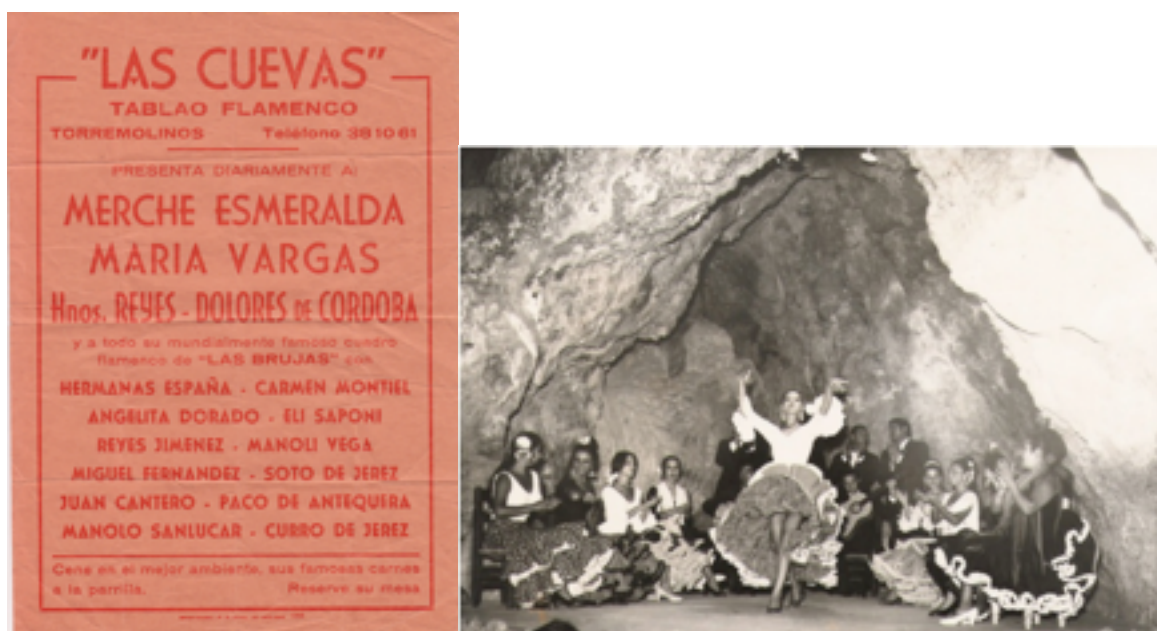


Figura 6.67. Programa Publicitario tablao las Cuevas, Torremolinos, 1968. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
 Figura 6.68. Fotografía del tablao las Cuevas, Torremolinos. Fuente: cortesía de la bailaora Carmen Montiel.

³¹⁸ Nos referimos al documento audiovisual titulado *El tablao: Cara y Cruz* dirigido por Pilar Távora. Año 2005.

La ambigüedad de los investigadores en este asunto es un elemento más añadido a la falta de interés mostrado hacia el trabajo de estas flamencas. Estas afirmaciones generales que no especifican contextos ni actores –en este caso ‘actrices’– a los que se hace referencia ni indican las fuentes, dificultan el conocimiento del desarrollo histórico y social del flamenco. Se siembra la duda sobre la dignidad de las “artistas” y de sus “empleadores”.

CAPÍTULO 7. PROFESIÓN II. LAS TRAYECTORIAS DIVERGEN. FACTORES ARTÍSTICOS, SOCIALES, PERSONALES Y DE GÉNERO.

7.0. Introducción.

Durante los años centrales de las trayectorias de estas bailaoras se toman decisiones que afectarán al desarrollo de las mismas. En el capítulo sexto nos hemos centrado en las características de su paso por los tablaos porque en ellos comenzaron sus carreras y terminaron de configurar sus personalidades como artistas; los tablaos les permitieron ser profesionales del arte, independizarse económicamente, “*empoderarse*” y contribuir a la economía de sus familias de origen.

Los tablaos no fueron los únicos contextos laborales en que se desarrollaron las carreras de estas bailaoras. Pero sí aquellos que les proporcionaron mayor estabilidad. Cuando no estaban “fijas” en algún tablao, nuestras informantes tenían que visitar la oficina del representante para “pedir trabajo” en galas, “fiestecitas”, actuaciones en la Feria, etc. Casi todas nuestras informantes se han incorporado en algún momento de sus trayectorias a compañías de baile que giraban por el país o por el extranjero. Amelia, Ana María Bueno, Rocío Loreto y Ana España formaron parte de la Compañía de Curro Vélez que realizaba giras por Holanda, Alemania y Bélgica; Lupe Osuna formó parte del Ballet de María Rosa en su juventud y de la de Mario Maya en su madurez; Ana España trabajó en los famosos “Festivales de España” que se realizaban por todo el país y ya en los años ochenta, formó parte del cuerpo de baile de la Compañía de Antonio Gades; Pastora Molina formó su propia compañía con la que realizaría giras por Estados Unidos e Hispanoamérica; Carmen Montiel viajó a Londres, con la Compañía de Manuela Vargas y más tarde actuó como figura en numerosos Festivales Flamencos de Verano; Manuela Carrasco comenzó también muy joven a participar en compañías, primero con Curro Vélez y más tarde junto a grandes figuras como Camarón o Los Farrucos, hasta llegar a fundar su propia compañía en 1993. Eugenia ha actuado junto con su familia en San Francisco (1995) y en la Universidad de Stanford, California (1996); La Campano se incorporó a la Compañía de Manuela Vargas; Cristina Hoyos formó pareja con Antonio Gades y ha sido la primera bailarina de su compañía durante veinte años, para posteriormente fundar la suya propia; Merche Esmeralda ha tenido compañía propia, ha sido titular del Ballet de Murcia y primera bailarina del Ballet Nacional de España; Ana María Bueno ha sido figura en los Festivales de verano, ha recorrido infinidad de países y ha llegado a ser primera bailarina del Ballet Andaluz.

Son trayectorias, sin embargo, muy dispares y llenas de complejidades, en las que se entrecruzan hitos de tipo profesional y artístico, como la obtención de un galardón en el Concurso Nacional de baile Flamenco de Córdoba, con otros de tipo personal, social, étnico o de género. Somos conscientes de la incardinación de todos los factores a la hora de configurar las trayectorias, pero trataremos de individualizarlos con el fin de arrojar luz sobre su influencia.

7.1. Factores artísticos. El Concurso Nacional de Córdoba.

Como hemos observado en el capítulo cuarto, el Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba se creó en 1956 con la idea de revivir aquel primer certamen celebrado en Granada en 1922. Se llamó entonces Festival de los Patios Cordobeses (Martín Martín, 1995: 446). Paralelamente, en 1958 se constituye la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera y en 1962 se reinstaura la concesión de la “Llave de Oro del cante”. No es hasta su IV edición, en 1965 cuando se convocan por vez primera los premios dedicados al baile. Esto es, casi diez años después. Y desde entonces, se celebran cada tres años. Esta incorporación tardía refleja el papel secundario del baile en el universo flamenco de la época, especialmente entre los aficionados clásicos. No obstante, hemos observado la importancia que tuvo el baile en los tablaos. Este auge, promovió el desarrollo artístico y el surgimiento de figuras incipientes, para quienes el Concurso tendría la función de refrendo institucional, de respaldo de “los que saben”. De este modo, la participación en el Concurso Nacional de Baile flamenco de Córdoba se produce en doce de los diecisiete casos de observación y en momentos tempranos de sus trayectorias. La obtención del galardón tuvo una incidencia importante en el desarrollo de las carreras profesionales, aunque no fue determinante.

Amelia Ángela, Ana España, La Campano, Lupe Osuna y Cristina Hoyos, son las bailaoras de nuestro grupo de observación que no se presentaron a estos premios. En esta decisión pesan todo tipo de factores, desde estar ya desarrollando una carrera en un Ballet de prestigio (caso de Cristina Hoyos) hasta factores personales, relacionados con los conceptos sobre lo que significa “ser artista”, el autoconcepto como bailaora y los planes y proyectos que albergaban para su futuro. Las doce bailaoras de nuestra muestra que acuden al “Premio” –en la terminología *emic*– son: Rocío Loreto, Pastora Molina, Merche Esmeralda, Teresa Luna, Carmen Montiel, Manuela Carrasco, María Oliveros, Loli Flores, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Carmen Ledesma y Eugenia de Los Reyes.

La primera en presentarse fue Merche Esmeralda: se alza en 1968 con el Premio de Honor, compartido con la maestra Matilde Coral. Ese mismo año acudieron también al Concurso Loli Flores y Pastora Molina, ambas obtienen Accésit. En la siguiente convocatoria, en 1971 Carmen Montiel y Loli Flores se alzan con el Premio la Argentinita y Pastora Imperio, respectivamente. Teresa Luna, manifiesta en su relato haber logrado un Accésit ese mismo año. Sin embargo, en el Archivo Municipal de Córdoba no hemos encontrado documentación sobre el mismo³¹⁹. En 1974, Ana María Bueno obtiene el Premio La Malena; del que Rocío Loreto logra el Accésit; Manuela Carrasco se alza con el Premio Pastora Imperio y Milagros Mengíbar con el de La Argentinita. María Oliveros logra el Premio La Macarrona en 1980 y Carmen Ledesma, el mismo galardón en 1983.

Teniendo en cuenta que nuestra muestra no se ha basado en la presencia de las bailaoras en el Concurso, es muy significativo el porcentaje de éstas que acuden y ganan premios. Hecho que está relacionado sin duda con la importante tradición del baile en Sevilla, pero también con factores de índole organizativa del propio certamen cordobés, en el que los organizadores tuvieron que acudir al representante Pulpón en la búsqueda de aspirantes a los premios (Aix, 2014: 164).

7.1.1. Consideraciones sobre el arte: “Yo tengo mi sentido del flamenco más antiguo”.

La bailaora Carmen Montiel obtuvo el Premio Encarnación López la Argentinita (otros bailes) en 1971, con veintidós años:

“Eso te presentabas a unos tipos de baile, yo lo gané por el taranto. Yo me presenté a tango y taranto, y lo gané por el taranto. De otra manera totalmente distinta a como están ahora. Hoy en día también se hace en teatro pero cara al público. Nosotras teníamos el jurado a los lados. Mi jurado fue Pilar López, Alejandro Vega, Amós Rodríguez (el hermano del Beni de Cádiz) y una serie más de alcaldes y de cosas de esas. Y claro, te coaccionan un poquito porque tú no estás bailando para el público, estás bailando... es que tienes a los lados al jurado, entonces estás como muy coaccionada” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

La artista subraya la diferencia entre “los que saben”, –Pilar López, Alejandro Vega, Amós Rodríguez–, y “los que no”, esto es, “alcaldes y cosas de esas”. Para ella, el reconocimiento de su valía por parte de los primeros es fundamental, un motivo de orgullo.

³¹⁹ En ocasiones, la falta de fondos ha dejado desiertos algunos Accésit en otras convocatorias del Ayuntamiento.

“Yo me lo preparé un poquito. Yo ya estaba dando clases con Matilde además. Matilde me lo preparó un poquito, o sea, que ya íbamos con otra preparación... Yo en aquella época ya... Empezaría un poquito antes yo con Matilde, en el sesenta y tantos o por ahí. Cuando vinimos de Madrid, ya yo empecé con Matilde” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Carmen hace referencia a su concepto de la Escuela Sevillana y del baile flamenco en su relato:

“En Madrid También había dado (clases) con gente de allí, profesores de allí, pero que el baile de Madrid no es..., no lo asimilamos nosotros (igual). La mujer de Sevilla baila de otra manera a como bailan en Madrid. Verás, que no es ni mejor ni peor, el baile es que te gusta o no te gusta. A mí es que ese sentido del baile no entra en mí, en lo que mí me gusta, porque son más cuadrículaos, como digo yo, el brazo así y luego aquí y luego... Nosotros (usamos) un poquito más la expresión, expresamos con el cuerpo, con la cintura la mujer. A mí me encanta la Escuela Sevillana, que se está perdiendo por completo. Yo la sigo trabajando todavía. Por ejemplo Rocío³²⁰ trabaja conmigo, ¿no? y la gente me dice: no tenéis nada que ver una con otra, porque yo a los pies no le doy un valor tan importante. A mí me gusta una mujer que me exprese con su cuerpo lo que quiere decirme, o un hombre, ¿no?, con sus brazos. Que me diga que tiene pena, o que está alegre o que yo que sé... Cada baile tiene una coreografía, una emoción... Verás tú, unas alegrías no puedes tener tú el sentido de que estés triste, porque te lo está diciendo: estás bailando por alegrías, entonces tienes que ir tú un poquito... ¿no? Una seguiriya, pues una seguiriya es pena, no te vas a ir riendo. Entonces yo creo que hoy lo han convertido todo..., lo han metido en un paquete y es lo mismo. Tú no expresas, el vestuario es el mismo, –es un camisón de dormir–, como yo digo, que me perdonen las de hoy, que se baila muy cómoda. Pero bueno, hoy la bata de cola las niñas no las quieren porque dicen que eso quema mucho; los mantones porque se te enrean; los abanicos porque te molestan y los sombreros porque estás mu fea... y las castañuelas porque se cansan los dedos. Y bueno, tú dices, bueno entonces, ¿en qué se está convirtiendo el flamenco? (...) Entonces yo tengo mi sentido del flamenco más antiguo...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Describe los diferentes estilos del baile flamenco. Esta descripción es fruto de una maduración, realizada desde su presente como profesora y transmisora de estos saberes a nuevas generaciones de bailaoras:

“Mira, cada baile tiene un momento de tu vida, y una hora al día. Entonces yo, ya te digo, que nosotras bailábamos de emociones, de corazón. Entonces si tú tienes una pena tú ese día no puedes bailar por alegrías porque no tiene sentido el que tú estés llorando por dentro y tú estés bailando por alegrías. Entonces baila una seguiriya, una soleá, o un baile serio, entonces echas más tú tu coraje que llevas dentro, lo echas más en ese baile. Si tienes otro estado de ánimo, entonces te bailas unos tangos, o unas alegrías, una bulería o cualquier cosa más alegre en el que tú te estás identificando con eso” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

³²⁰ Rocío Mancheño Montiel, es su hija mayor, bailaora profesional y profesora en su escuela.

Contraponen el concepto de baile de su época con el actual, subrayando las diferencias:

“Claro, hoy no lo pueden hacer tampoco estas niñas. Tú date cuenta que nosotros, antes en los tablaos, en el mismo tablao decías: voy a bailar por alegría, voy a bailar por soleá, voy a bailar por siguiiriya. O sea, tú ese día, en ese mismo momento, (decidías) lo que tú querías bailar. Después nosotras no hemos ensayado nunca tampoco, porque las métricas de los bailes estaban ahí. Hoy se están perdiendo las métricas de los bailes. Nosotros sabíamos que una caña, detrás de que cerraba los ‘ay’ la caña, venía una falseta, que era para todo el mundo igual, y ahí podías hacer tú lo que tú quisieras. Pero el guitarrista se adaptaba a que la caña... y terminaba con el macho de la caña y punto, no había otra historia, no teníamos que ensayar. Una siguiiriya, tú te volvías así para atrás, y mirabas ar cantaó y sabía que le estabas pidiendo que te cantara otra letra. O le hacías así y sabía que te tenía que cortar porque tú no tenías más ganas de... Era un poquito, complicidad entre los de atrás y los de delante. Nos mirábamos y ya sabían lo que les queríamos decir. Pero los bailes tenían su métrica. Hoy no tocan, yo no sé, hay bailes preciosos que están ahí, el garrotín, no lo toca nadie, que es un baile precioso. Hoy todo el mundo se dedica a hacer alegría, soleá y siguiiriya. Y bulería, y los demás bailes no existen. Y hay muchísimos bailes... Hay un zorongo, hay una caña, un polo, una debla, un martinete... en fin, miles de bailes que están ahí y que es triste...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Esta concepción del “carácter” de los bailes, tenía su correlación en la indumentaria flamenca de la época:

“Cada baile tenía su manera de vestirse. Por ejemplo, la siguiiriya se bailaba con bata de cola. La que la tuviera, porque yo a lo primero no tenía para batas de cola. Yo me acuerdo que la primera bata de cola que yo tuve me la hizo Lina³²¹, que vivía enfrente justo de Guajiro, y mi madre tuvo que empeñar las poquitas joyitas que tenía: una pulserita, eso. Las tuvo que empeñar pa que yo tuviera una bata de cola. Ahora, que la tengo todavía, eh! (Se emociona). Lo he dao todo pero eso no lo he dao, porque yo me acuerdo de la fatiga que pasó mi madre (Silencio)” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Esta versión *emic* de su comportamiento refleja un patrón de sentimientos muy canonizado y sentido:

“Y eso te digo, cada cosa tenía su... la siguiiriya era un traje serio, oscuroito; las alegrías era blanco, rosa, tú sabes, amarillo, algo mu eso. El garrotín tenía su traje a lo primero, que ese traje se perdió, que era como una falda así abierta al lado con volantes aquí, que la pierna se veía. Vamos, se veía cuando la sacabas, que así no. Es que hoy lo han convertido todo en algo muy cómodo por abajo. Después, a las alegrías, a los caracoles, se les adjudicaba el abanico, que se bailaba con abanico. A la romera..., es que hay muchos bailes que ya no los quiere la gente, no sé por qué” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

³²¹ Lina Fernández (Sevilla, 1932), también conocida como ‘Lina Montero’. Modista y diseñadora de alta costura flamenca. Junto con su marido, Francisco Montero (Sevilla, 1931-2004), ha vestido a las grandes bailaoras y bailarinas de nuestro tiempo, señoras de la alta sociedad y la realeza, así como a grandes figuras de la copla. En la actualidad su hija Rocío Montero continúa con su labor.

En este fragmento Carmen realiza una “*generización*” de los estilos flamencos:

“La farruca siempre se ha adjudicado a los hombres, porque también había bailes de hombre y bailes de mujer, y el de la farruca era de hombre, hombre. Pero bueno, es un ritmo ¿por qué no lo podemos tocar las mujeres? Si es precioso ver bailar a una mujer por farruca. Entonces el ritmo no te... la vestimenta a lo mejor sí, pero el ritmo no te impide cogerlo tú, hacerlo y ahora las mujeres están bailando por farruca.

Yo las alegrías las veo como una niña joven, enamorada, una niña de estas que está tonteando, como una mariposa de flor en flor, una niña joven, enamorada, entonces está tontona. A la soleá, yo la soleá la adapto a una señora, que tú dices ‘¡qué señora va por la calle, mira qué planta de majestad, de señorial!’ A la siguiriya yo la veo como una viuda, desgarrá, muerta de pena, digo yo que como si te rajan las entrañas porque te está doliendo lo que... eso es mi caracterización. Los tangos los veo yo como una niña, como una ‘putilla’, vamos, como yo digo, tú sabes, pidiendo guerra, porque es lo que se pide en los tangos; y las rumbas, mover el culo y las tetas, ‘más putilla’, como digo yo, más niña loca, más picarona porque con el culo tú estás conquistando, entonces lo que estás pidiendo es guerra” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

La farruca se ha considerado baile de hombre por la mayor división sexual de bailes y cantes en el momento de su creación a principios del siglo XX. Su coreografía se atribuye al bailar Faico y en ella predominan el zapateado y la linealidad. Los golpes con las manos en los muslos y las “hincadas de rodilla en el suelo” –características de Antonio el Bailarín–, son otros recursos frecuentes. Carece del braceo típico de mujer, quedando los brazos situados sólo a media altura. Se amolda a las técnicas dancísticas y la estética atribuidas al baile de hombre.

Esta generización de los palos enlaza con las diferentes figuras de mujer en el imaginario colectivo de su época: La joven enamorada, la señora respetable –representa normalmente la figura de ‘la madre’–, la viuda desgarrada, ‘la putilla’ descarriada y la picarona.

Vuelve a la explicación con intención didáctica:

“Eso son las madres de los bailes, lo que es (sic) alegría, soleá y siguiriya. De ahí parten todos. Eso luego cogen ramas (sic), los tangos y la bulería... La bulería ya es, es una mezcla de todo eso, pero en cualquier momento. Para mí la bulería es mezclar todo eso que te he dicho antes, la alegría, la picaresca, la pena, el señorío... entonces va mezclado todo en la bulería. Por eso la bulería tiene ese encanto tan grande que to er mundo (dice:) ‘yo quiero bulería, yo quiero bulería’ y na más que quieren bailar por bulería. Entonces... tiene esa mezcla tan profunda, tan genial, que son todos los bailes metidos en uno. Todas tus sensaciones o tus vivencias metidas ahí. Entonces tú ves a un bailar o una bailaora igual que en la bulería se está riendo, que de momento te echa mucho genio, que de momento se pone señorial, que de momento se pone a reírse y eso, ¿me

entiendes?... Son todas esas mezclas de sensaciones que por eso la bulería es la bulería” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Nuestra informante es consciente de que sus saberes constituyen un patrimonio y desea transmitirlos para que no se pierdan. Debido a la marginación tradicional de las bailaoras estas mujeres no han contado con los foros sociales necesarios para la transmisión –no técnica sino ideológica o teórica– de sus conocimientos y concepciones, saberes adquiridos a lo largo de toda una trayectoria artística. Cuando el baile es encumbrado en el mercado global de las artes, lo hace ya bajo formas alejadas de las que ellas cultivaron y sienten que no existen “herederas de esta tradición”.

7.1.2. El Concurso de Córdoba y los Festivales Flamencos de verano. Su incidencia en las trayectorias.

La obtención del Premio Nacional de Córdoba reportaba a las bailaoras un reconocimiento y un prestigio que las convertía en “figuras” de los Festivales Flamencos. Éstos se celebraron durante los fines de semana del verano en diferentes localidades andaluzas desde 1957 y los pioneros (Utrera, Arcos, Mairena del Alcor, Écija, Morón, Lebrija, Marchena, Puente Genil, Almería, Jerez, La Puebla de Cazalla), *“Compartieron en su primer decenio el protagonismo flamenco con los tablaos madrileños”* (Martín Martín, 1995: 447). En ellos, el baile tenía un papel secundario, pues junto a los diez cantaores del cartel actuaban sólo una o dos bailaoras. El protagonista de los festivales era el cante y el baile aparecía como simple adorno y sólo las bailaoras más destacadas o de mayor renombre lograban hacerse un hueco en ellos. Las condiciones de esos escenarios no se adaptaban a las necesidades del baile y esto perjudicó tanto a la calidad de los espectáculos como a las condiciones de trabajo de las bailaoras.

La realidad del baile en los Festivales, al igual que en las fiestas, era diametralmente opuesta a la de los tablaos. Su presencia era minoritaria y testimonial, jugando un papel secundario en estos dos contextos. En las fiestas, por ejemplo, aunque hubiese bailaoras, lo primordial para sus organizadores era escuchar a los cantaores en momentos de mayor recogimiento e inspiración. En ellas el baile podía darse para acompañar los cantes festeros, especialmente las bulerías, pero rara vez se presenciaba un baile completo, coreografiado y con todas sus partes. Lo primordial era el cante. Para los aficionados, estos momentos del cante en las fiestas y en los Festivales disfrutaban

del mayor reconocimiento, teniendo los tablaos una consideración menor. “*Eran fines de semana (...) de enamorados aficionados que, frecuentemente, ansían el triunfo de un cantaor y el fracaso del adversario*” (Martín Martín, 1995: 445). En la actualidad, sin embargo, el baile ha alcanzado mejor consideración, ha conquistado nuevos públicos y ha consolidado su presencia en espacios escénicos teatrales y Festivales de música y danza (Aix, 2014).

Nuestra informante Carmen Montiel describe la situación de las bailaoras en los Festivales flamencos:

“Ya cuando ya gané el Premio Nacional hacía los festivales. Que eso es una pena que haya desapareció. Porque yo creo que los artistas se han subió a la parra. Yo creo que ellos mismos, se lo han cargao. Un artista sólo no puede pedir por un show tres o cuatro millones de pesetas. Los empresarios no se arriesgan. Porque antiguamente, los festivales que organizaba Pulpón... En la parte de Córdoba, había hasta en las aldeas, como digo yo. Había cincuenta festivales por allí. Aquí por Sevilla, quizá había menos... En la parte de Cádiz, pa reventá, en la parte de Málaga... Había cantaoras que hacían triplete. No doblete, triplete. Cantaban el primero en un festival, en el otro en el medio y en el otro al final. O sea, una cantidad de festivales... Que no cobrábamos lo mismo, pero bueno. Y aparte de eso, era un manojo de cantaoras. Porque bueno, de bailaoras siempre íbamos una o dos, como mucho, o bailaoras. Nosotros nunca podíamos hacer doblete porque hacíamos un baile en la primera parte y otro en la segunda. Entonces los cantaoras sí hacían una actuación y se iban. Pero claro, tú parte de la base que iban diez cantaoras como mínimo al festival” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

Debido al carácter testimonial de la presencia del baile en los Festivales, las bailaoras que lograban hacerse hueco en ellos eran “las elegidas”. Los festivales y el mundo de los aficionados que los sostenían y respaldaban les otorgaban así ese poder simbólico del “artista”, el prestigio y reconocimiento de su valía.

La última década de la trayectoria profesional como bailaora de Carmen Montiel fue la década de los setenta. Compaginó sus actuaciones en los tablaos de Sevilla (sobre todo en los Gallos) con su presencia en los Festivales. En este caso, la obtención del Premio de Córdoba no supuso una diferencia significativa en cuanto a los ingresos. Al año siguiente del Concurso, en 1972, la bailaora obtuvo unos ingresos totales (según el documento oficial de la Delegación de Hacienda referido en el capítulo séptimo) de 14.850 pesetas. Cantidad muy inferior a la que obtuvo su compañera Ana España, por ejemplo, sin haberse presentado al Certamen. A pesar de la cautela con que tomamos estas cifras, la diferencia es significativa y nos induce a pensar que debió haber otras razones que expliquen la escasa amortización del galardón (en términos económicos) en el

caso de Carmen Montiel. Los Festivales tenían lugar únicamente durante el verano, mientras que los tablaos funcionaban todo el año. Otra explicación es que Carmen eligió quedarse en Sevilla, mientras otras compañeras (caso de Ana España, por ejemplo), no dudaron en acudir allí donde les ofrecieran mejores contratos (Palma de Mallorca en el caso de Ana ese año).

Durante esta misma década se producen acontecimientos de tipo personal que marcan definitivamente la trayectoria de nuestra informante: conoce al que se convertiría en su marido, el cantaor Manuel Mancheño Peña el Turroneño³²², figura clave en los Festivales.

Comentaremos el paso de Eugenia de los Reyes por el Concurso de Córdoba, quien, “*a pesar de ir muy preparada*”, no se alzó con el galardón. Recuerda ese momento con cierta amargura, no por no haber ganado, sino porque se sintió discriminada en cuanto a las condiciones en que se desarrolló su actuación:

“Mi experiencia, ¿no? Pues fue en Córdoba, el Premio de Córdoba. Yo fui a actuar, me preparé muy bien, mi marido me preparó muy bien. Bailé por alegrías. Después me hizo un traje muy bonito, muy gitano, muy gracioso, antiguo, para hacer la bulería aparte. Muy bonito. Y llevé los cantaores, los guitarristas... Y entonces pues fui allí para bailar. Claro, hay allí un tablao, uno se sube para bailar, normal. Se suben los guitarristas, los cantaores, porque eso anima mucho más, se meten los pies, se mete todo. Pero en el caso mío, te voy a contar. Yo, bailé y a mí me echaron toda la gente para abajo, así que me quedé sola. Y después, claro, no había la sustancia que se tiene cuando se tienen los arreos cerca, ¿no?, del cante y la guitarra. Entonces mi marido se subió solo, por lo menos para meterme un poquito de pies y palmas. La verdad que no lo comprendí, porque con los otros compañeros no pasaron (sic). Eso es una cosa y otra que el jurado no estaba todo el jurado viéndome sino que estuvo solamente una parte, la otra parte no estaba. Lo sé, porque me lo dijeron otras personas. Es lo que te puedo comentar. Te puedo comentar muchas cosas más. Pero no quiero porque son cosas ya que han pasado y no, verás tú, que no me pasaron cosas buenas. Que me pasaron cosas malas en ese concurso, pero, que no fue culpa mía, porque yo bailé muy bien. Y de hecho, estaba trabajando en aquel tiempo en los Gallos y el, –a ver si me acuerdo del cantaor–, ¡ay!, que se me olvida el cantaor. El Curro Fernández, me cantó el en Tablao los Gallos. Y bailé con una bata de cola allí que yo salía a bailar y las palabras de él fueron estas: ‘como esta niña baile estas alegrías así –porque bailé las alegrías del premio en los Gallos–, esto no se puede aguantar’. Por eso te digo que no hablo más, porque lo dejo ahí, como dice el refrán, ¿no?, en puntos suspensivos...” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

La importancia de “estar arropada” en el escenario por gente de confianza es destacada por todas las bailaoras y demuestra que en el arte, nada es producto únicamente del ingenio particular

³²² Manuel Mancheño Peña ‘El Turroneño’, (Alcalá de Los Gazules, Cádiz, 1946- Utrera, 2006). Marchó a Madrid en 1963 para actuar en los tablaos. Estuvo en Torres Bermejas, El Duende, Las Cuevas de Nemesio. Formó parte de la Compañía de Antonio Gades durante cuatro años. Actuó en Europa y América. Fue una de las figuras clave de los Festivales y muy reclamado en peñas. Sus diversas grabaciones discográficas le otorgaron una gran popularidad. Fuente: Blas Vega y Ríos Ruiz: Diccionario Enciclopédico del Flamenco. Ed. Cinterco, 1988.

de una persona. Es un proceso social, comunicativo, en el que las diferentes aportaciones, de palmeros, guitarristas, cantaores, contribuyen a la comunicación y transmisión de sentimientos (Becker, 2008). A Eugenia le restaron este elemento imprescindible, y su actuación se resintió. Esta circunstancia no hizo mella en Eugenia, que siguió actuando en tablaos, como el sevillano la Trocha, en los años ochenta, y en fiestas y Festivales de medio mundo, acompañada por su marido.

Ana España y Amelia, no se presentaron al Concurso de Córdoba:

“No. Yo a concursos no he ido nunca, no. Porque tampoco me veía yo una bailaora pa presentarme en un concurso. ¿Sabes lo que pasa? Que es que, esto ya te lo digo de un tiempo para acá. Que ahora ya todo el mundo quiere ser figura. Ahora todo el mundo quiere montar espectáculo. Yo no sé qué es lo que ha pasado. Y antes había todas las bailaoras buenas que te estoy diciendo de hace treinta años, estaban sentadas en un cuadro. Una salía, bailaba soleá. Detrás, las alegrías; la otra, caracoles; la otra, seguiriyas... Todos sentados en un cuadro. Si tú coges alguna fotografía de Los Gallos o coges alguna fotografía del Guajiro, Pues fítetú todo lo que había en el Guajiro. Desde Farruco, Manuela Vargas, Matilde Coral, Rafael el Negro, Romerito, el otro, el otro. Es que vuelvo a decir que antes había mucho arte, ¡había muchísimo arte! Pues toda esa gente ha salido de figura. Pero es que ahora muy poca gente quiere estar a lo mejor en un tablao flamenco. Todas quieren montar espectáculo. Y yo, –que me perdonen todas–, pero sacando con los deditos de la mano, todas son para estar sentás en un cuadro” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Amelia se consideraba una bailaora más “de arte” que “de técnica”. Era una mujer cuyas aspiraciones pasaban por vivir de su arte, sin necesidad de un mayor reconocimiento. Ella había nacido en una sociedad en la que el arte era una forma de vivir y critica la “hiperindividualización”, el *personalismo* que impera en el panorama flamenco actual; la exaltación del “genio individual” en las nuevas generaciones que abusan del “marketing” para desarrollarse como artistas, incidiendo en la idea que hemos comentado al hilo del relato de Eugenia del concepto de arte más colectivo “de antes”.

En este sentido las culturas del trabajo flamencas de las nuevas generaciones tienen poco en común con las de la época de nuestras informantes. En la actualidad la existencia de unos mercados de trabajo *globalizados* genera mayores ambiciones entre quienes comienzan sus carreras.

Nuestra informante continuó trabajando en tablaos y en las giras que le surgen cuando cuentan con ella otros artistas que forman compañías, como el bailar Curro Vélez. Emigra a Japón, donde pasa largas temporadas actuando en tablaos.

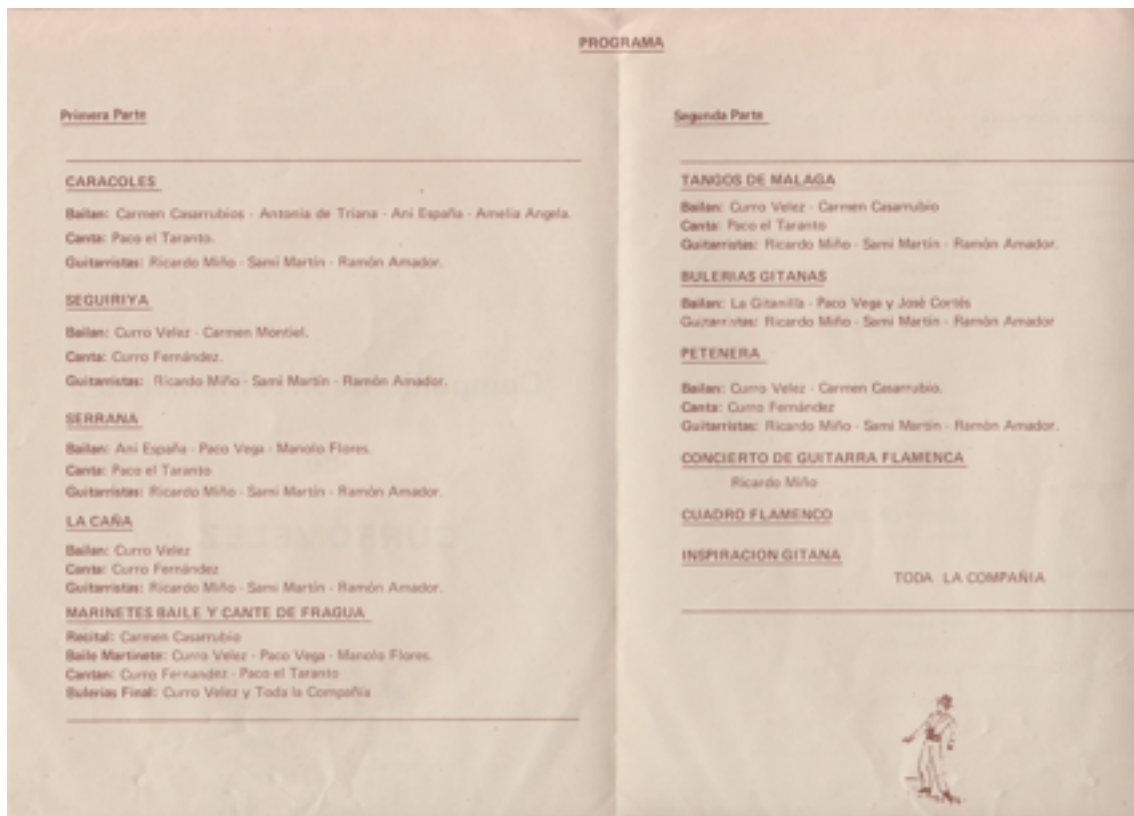


Figura 7.01. Programa de mano del espectáculo “Fiesta Gitana”, compañía de Curro Vélez. Años setenta.

Tampoco España se presentó al Concurso de Córdoba:

“La gente que iba al tablao te veía una artista, te veía algo importante, aunque no lo fueras. Aunque fueses del montón. Yo siempre he sido normal y corriente, nunca he sido figura, porque tampoco me he querido dedicar a ser figura” (España, bailaora, entrevista, 2008).

El baile exige estar en constante forma y llegar a ser figura supone unos sacrificios y dedicación enormes. Esta misma exigencia es esgrimida por la mayoría de informantes para explicar las dificultades de compaginar su vida laboral con la maternidad.³²³

Por su parte, Merche Esmeralda ganó su Concurso particular antes de alzarse con el Premio en Córdoba:

“Yo tenía 16 años y todas las niñas se ponían trajes de Lina. Y entonces yo siempre mi madre me hacía los trajes a mi porque bueno, pues, por circunstancias no estábamos muy boyantes. Y entonces me hacía unos trajes preciosos, que yo no tenía nada que envidiar a nadie, porque además mi madre tenía unas manos y me los planchaba con almidón precioso y tal. Pero yo tenía

³²³ Las teorías del intercambio social referidas se aplican también a la hora de explicar ciertas decisiones relativas a las trayectorias artísticas. La relación coste-beneficio no favoreció en el caso de estas bailaoras la persistencia en el desarrollo profesional.

muchas ganas de un traje de cola de Lina y entonces me acuerdo que me hizo un traje corto rojo con los encajes blancos y dos cuerpos, un cuerpo igual que la falda y otro cuerpo el fondo blanco con los lunares negros. Y luego me hizo un traje, que era de cola blanca que es cuando Pulpón, que ya confió en mi muchísimo, con 16 años me presenta en el Festival de Flamenco de Sevilla³²⁴. Y entonces me ponen en una estampa del mundo de la soleá y atrás aparecía en el escenario, atrás en un taburete alto, aparecía Juan Talega y no sé qué Vargas, no me acuerdo, otro cantaor y Antonio Mairena. Y la estampa flamenca de baile era, este, creo que era el Poeta o Pedrito Sevilla, Romerito de Jerez y yo. Entonces aparezco yo vestida de blanco, me levanto de mi silla y empieza a cantarme por soleá y tal y en una llamada se bajó Antonio Mairena del estribo que teníamos arriba para todo el mundo y empezó a cantarme por soleá. Y ahí, bueno la verdad es que fue el éxito de mi vida, al otro día todos los periódicos: ha aparecido una niña que era como una paloma, con los brazos no sé cuánto y ahí Don Antonio Mairena le cantó por soleá, bueno, una cosa. Y ahí empieza a sonar el nombre mío como Merche Esmeralda. Y de ahí, ese verano hago yo todos los festivales de verano. Y cuando termino, no, hago yo todos los festivales de verano y me manda Pulpón a las Brujas de Torremolinos, que lo habrían el 1 de Mayo, el 1 de agosto hasta el 31 de Agosto, era un mes. Y me manda a las Brujas y cuando me vieron los de las Brujas, pues me contratan para Madrid.

Este relato de nuestra informante nos muestra cómo la legitimación “mairenista” fue suficiente antes incluso de presentarse al Concurso para ser contratada como figura en todos los festivales de verano. Es también destacable el asunto de la indumentaria, y cómo ésta, de mayor calidad, le termina de otorgar la fuerza que su baile necesitaba para mostrarse en todo su esplendor. Cuando se presentó al Premio, en 1968, nuestra informante relata que fue “engañada” por Luis, uno de los propietarios del tablao las Brujas, que no le dijo que iba a un concurso, sino que tenía que bailar por alegrías y por seguiriya en una Gala que había salido:

“Merche es que no te lo queríamos decir porque venía Matilde Coral, que yo saludé a Matilde, también estaba Pepa Coral, no queríamos decírtelo porque como ha sido tu profesora, no te lo queríamos decir. Pero es que esto es un festival, Festival de Córdoba y queríamos que te presentaras, porque bueno, eres una persona que eres joven y hay que presentarte a estas cosas. Y yo dije: ¿Por qué no me lo dijo usted? Porque yo claro, si yo esto lo hubiera sabido, lo hubiera preparado. No, lo has preparado muy bien, esta todo eso y tal. Y a las 6 de la mañana, Luis llama a mi habitación y dice mi madre: ¿Quién es? Dice: bueno, es que no podía esperarme mire usted, es que hasta ahora mismo han estado discutiendo los premios. Y ha quedado el primer premio desierto y les han dado el de Honor a Matilde Coral y a Merceditas. Pues mi madre corriendo fue me llamó, mamá pero con Matilde Coral. Y ahí es donde yo recibo el Premio de Honor de Córdoba. En el año 68” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Este caso de ir al Concurso por iniciativa de los propietarios de los tablaos en que trabajaban será frecuente. A partir de ganar el galardón, recibe también el Premio Nacional de baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 1972. Se establece en Madrid y comienza a realizar

³²⁴ Celebrado en el Parque de M^a Luisa, en 1964.

actuaciones en teatros, organizadas por el propietario del tablao, obtiene su título superior de danza en el Conservatorio en 1973. Compagina sus actuaciones en las Brujas y los Gallos con los Festivales de verano, hasta que deja el baile temporalmente para ser madre. Cuando vuelve a bailar, Merche lo hará ya con otras miras, comienza a montar espectáculos propios, para lo que debe realizar importantes esfuerzos económicos, vuelve a trabajar en tablaos en Sevilla, Madrid y Tokio (para recuperarse económicamente) y en 1979 ingresa en el Ballet Nacional, dirigido por Antonio Ruiz Soler, para interpretar a Candela en *el Amor Brujo*. Tras un breve período en el que tendrá a su segundo hijo, y trabaja en el cine y la televisión, vuelve al Ballet Nacional en 1986, con María de Ávila y José Antonio: *Medea*, *El Bolero* de Ravel, *El sombrero de tres picos*, *Los Tarantos* y *Don Juan*, son las obras en que participa, además de coreografiar la soleá para el Ballet. En 1990 asume la creación y dirección del Ballet Región de Murcia. Al año siguiente dirige y protagoniza *El cielo protector*. Tras esta aventura, deja el Ballet y continúa participando en cine y en compañías de baile. Desde entonces no ha dejado de actuar en los principales certámenes de danza y baile flamenco hasta que recientemente declara haber dejado los escenarios.

Pastora Molina se presentó al Concurso en 1968, y obtuvo un Accésit. Afirma que fue por iniciativa de su representante, pero que no le informaron bien y claro, competir con Matilde y Merche Esmeralda no lo vio justo. Pastora continuó trabajando en los tablaos, en Canasteros en Madrid y en Sevilla en el Cristina. Posteriormente, con su propia compañía realiza las expediciones a América que hemos comentado en el capítulo anterior, hasta que se casa y se establece en Puerto Rico, junto con su marido, donde regentan un tablao y permanece hasta el fallecimiento de éste.

Por su parte, Loli Flores ganó el Premio Pastora Imperio en 1971. Así lo recordaba en nuestra entrevista:

“A mí me montó Matilde, me montó Matilde el garrotín en cinco días. Y me dijo, digo ¿Cuánto te debo? Y es más, su hermana iba en ese concurso ¡Eh! Por garrotín y bulerías y eso. Y me dijo, me dijo Matilde, dice: yo te voy a montar el garrotín, dice: tú coge lo que tú veas de lo que a ti te guste, es más, me mandó Pulpón un día antes, porque las bailaoras después se equivocaron. Y yo me presenté a dos premios: al de tango y tientos o no sé qué y al de bulerías. Y me tuvieron que mandar un telegrama, el guitarrista que me tocó porque yo no sabía nada, claro, hasta el otro día. (En el jurado estaban) Amos Rodríguez creo que sí y Pilar López. Pero me preguntó Pilar López: ¿Eres alumna de Matilde? Digo sí. Dice: te felicito. Muchas gracias. Pero no sabía por qué. Hasta que a los dos días me mandó el guitarrista el telegrama, que había ganado” (Loli, bailaora, entrevista, 2014).

A raíz de ganar el Premio, Loli conoció a Curro Vélez, con quien colaboraría varias temporadas realizando giras por Europa del Este. Así nos contaba como se conocieron:

“Y me preguntó, sabía mucho, me dijo, dice: ¿Sabes bailar Las Sevillanas? Digo sí pero en la tercera tengo dudas. Porque es que hay un pase que es al revés y eso es muy difícil, lo sabe muy poca gente, además yo aprendí Las Sevillanas cuando estaba en la academia de Matilde Coral, yo no sabía cómo bailaba las Sevillanas, las bailaba, pero no sabía cómo era y entonces ahí las aprendí y esas Sevillanas eran de Sección Femenina y entonces le dije, digo sí pero esta no se cual es. Y ya de ahí pues hicimos amistad, ya me llamó y ya empecé a ir con él y estuve yendo por lo menos, pues ya tenía, por lo menos cinco años seguidos, cinco veces estuvimos en Alemania del Este” (Loli, bailaora, entrevista, 2014).

En 1972 se incorporó a las compañías de Curro Vélez, Manuela Vargas y Paco Peñas. Posteriormente es contratada en Madrid en el tablao Café de Chinitas. Relata en su entrevista, cómo a partir de ese momento, acordó con Pulpón enviarle la comisión si él le daba algunos festivales, pero sólo le dio uno, por lo que no se la envió. La bailaora afirma que ya el representante la excluyó del trabajo. Es una de las bailaoras más fuertes del grupo. Afirma que ella era la preferida de la maestra Matilde, por sus manos, que nunca tuvo fuerza de pies:

“Pero vamos, yo soy su preferida. ¿Me entiendes? Lo que pasa es que es mi carácter... Ella dice que las mejores manos que hay en Sevilla son las mías (...) Las Alegrías las hago muy graciosas, verás, a mí me gustan mucho las Peteneras, verás ahora últimamente aquí, a mí me han dedicado ya solamente cuatro números. Yo era de las bailaoras que hacía números que no lo hacía nadie, tanguillos de Cádiz en un cuadro flamenco, guajiras, garrotín, hace 30 ó 40 años eso no lo hacía nadie. Entonces, siempre he procurado de hacer cosas que no las ha hecho nadie, ahora ya aquí me han asignado: caña, alegrías, seguiriyas y soleá. Lo que más me gusta ahora mismo para mi edad seguiriyas, soleá y ya está y ya está, porque la petenera no la puedo hacer aquí porque le da un mal fario, no quieren decir que no la saben, no, sino que es mal fario, que no la saben, no” (Loli, bailaora, entrevista, 2014).

Se mantuvo trabajando en los tablaos el Patio y el Arenal hasta el final de su vida. Ha trabajado con Manuela Vargas, Farruco, el Mimbres; formó un Trío en el Patio con Isidro y el Mono. En 1988 se presentó al Giraldillo del Baile de la Bienal. Actuó en Homenaje a la maestra Matilde en la Gala Inaugural de la Bienal de 2000. En los últimos años ha sido requerida por numerosas jóvenes figuras para colaborar en sus espectáculos.

Manuela Carrasco y Ana María Bueno se alzaron con el Premio Nacional de Córdoba siendo muy jóvenes, en 1974. La primera tenía unos diecisiete años (aunque este dato es dudoso como ya hemos comentado) y la segunda, diecinueve. Lo ganan el mismo año en diferentes modalidades y

para ambas supuso un impulso en sus carreras. Manuela estaba de atracción en el tablao los Canasteros, en Madrid, cuando su representante le sugiere que se presente...

“De ahí me llamó Pulpón (diciendo) que si me quería presentar al Premio Nacional de Córdoba, me dieron el premio y a raíz de eso, pues al siguiente año hice como treinta festivales... bueno y de ahí, pues ya seguí, ¿no? (...) En el 74, sí. Me lo dieron por la bulería, Pastora Imperio³²⁵” (Manuela, bailaora, entrevista, 2005).

Ana María Bueno, por su parte, fue al Concurso, por la insistencia de la propietaria del tablao en que trabajaba:

“Mira, yo fui a ese Premio un poco convencida por Doña Quety, que quería que fuera y (decía) ‘preséntate’. Porque a mí nunca me han gustado los concursos. Ni los de sevillanas. Mi madre me llevaba a los de Radio Sevilla y ganaba un concurso y yo era muy chica, participaba y lo veía como una vía de escape de lo mío, ¿no? Pero en realidad yo no tenía mucho conocimiento en aquel entonces. Pero ya cuando empecé a bailar a mí los concursos no me llamaban la atención y Doña Quety se puso que quería, que tenía que ir, ‘prepárate’. Pero eso en ná de tiempo, en ná de tiempo. Y yo decía, bueno, ¿y qué especialidades hay? Tal premio lleva seguiriya y no sé qué; tal otro no sé cuantos... Me presenté a dos, dos o tres premios. Me ayudó, fijate tú, me ayudó que entonces estaba bailando en los Gallos Trini España. Y entre Trini España y Pepa Coral fueron dándome un poco de conocimiento y preparación del tema del concurso. Porque claro, yo tenía mi forma de bailar y mis cosas, y estudiaba. Yo estudiaba con profesores.

Porque ya incluso Mario (Maya) estaba en los Gallos y puso un montaje. Y participaba yo en todos esos ensayos y esas cosas, porque no dejaba de aprender. Estudiaba con los profesores que hubiese. Pero claro, Trini ya cuando yo dije de presentarme al concurso ella no estaba muy conforme, porque Trini siempre ha sido una persona muy seca y muy..., un carácter muy especial, aunque a mí me quería mucho pero... bueno, me quería y me quiere. Y entonces nada, yo dije, bueno, me voy a presentar, a ver qué pasa. Lo más que me puede ocurrir es perder, no pasa nada.

Entonces pues claro, ella no quería porque veía que era muy joven, que me quedaba todavía mucho por hacer. Y me quedaba, claro.

Me dieron el de ‘La Malena’, el de los tientos-tangos. Me presenté a otro también de seguiriya, soleá... y me dieron el de tientos-tangos.

En el jurado me acuerdo que estaban... Estaba Pilar, Pilar López; estaba Fosforito –que en Córdoba ha tenido siempre un criterio muy importante– y entonces como, ahora no sé como sigue siendo aquello pero entonces el jurado era mixto, que no era los del baile para el baile y los del cante para el cante sino que entraba todo, guitarrista, etc.; Estaba Manuel Cano en el jurado, venía de invitada que a mí me chocó mucho que ahora (nunca se lo comenté a Pilar López, porque con los años la traté mucho) pero creo que a ella le contrarió que estaba de invitada Lucero Tena” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

La iniciativa de los “agentes” y su interés en la participación de las bailaoras en el Concurso debemos interpretarlo de acuerdo con la lógica de sus respectivos negocios. En el caso del

³²⁵ Este premio se otorgaba a bulerías, farruca, garrotín y otros bailes festeros.

representante artístico, contar en su nómina de artistas con una bailaora premiada significaba una oportunidad de mejora para su empresa, ya que automáticamente los cachés de se incrementaban y con ellos, su comisión. El Premio era un reclamo dentro de una estrategia de marketing del representante. En los folletos promocionales de la Agencia de Representación Pulpón del año 73, aparece la artista Carmen Montiel “Premio Nacional de Baile 1971”. Era por tanto un ‘plus’ para el nombre de la artista e indirectamente para su agencia. La misma lógica funciona en el caso de la propietaria del tablao, quien, con el éxito en el Certamen de Ana María Bueno, en 1974, lograba un prestigio indirecto para su establecimiento, al ofrecer en su espectáculo un “arte” reconocido y premiado por “los que saben”. Es significativo, no obstante, que la persona que preparó a Ana, Pepa Coral, no obtuvo el Premio cuando se presentó en 1968. Según su relato:

“Nos llevó el representante que veníamos de trabajar en una fiesta en la Feria de Jerez de la Frontera. Llegamos agotados. Nos llevó para que se viera que había competición” (Pepa, bailaora, entrevista, 2015).

El importante papel que jugaron estos agentes en el desarrollo de las carreras de las bailaoras, no debe hacernos creer que éstas estaban diseñadas o planificadas “a largo plazo”. Esto no sucedía ni siquiera con los cantaores, auténticos protagonistas del flamenco de su época. En aquel contexto, la función del representante era la de “buscar trabajo” para el artista. Se entendía que el éxito de la carrera llegaría si surgía esa magia que provoca su encumbramiento por parte de los públicos, sin cuidar otros aspectos creativos o coreográficos.

A raíz de ganar el Premio de Córdoba, Ana María hizo muchísimos festivales, repitiéndose el esquema de Manuela, con quien compartió aquella aventura: representan dos líneas de baile muy diferenciadas dentro del flamenco que fueron refrendadas por los miembros del jurado.

“Me dieron por supuesto más trabajo. Yo me llevé unos años haciendo muchísimos festivales. Yo creo que entre Manuela Carrasco y yo hicimos casi todos los festivales de Andalucía. Eso sí, eso fue bueno porque, pero ¿tú sabes una cosa, Carmen? Te lo voy a decir. Yo creo que para mí personalmente no fue tan bueno. No fue tan bueno porque yo no tenía los conocimientos de baile como podía tener un poco más adelante. Y quizá cuando tú trabajas una cosa, cuando te matas trabajando y haces una labor, la recompensa es lo que te enriquece luego ese tema. Y yo sé que yo entonces no había trabajado para ello. ¿Que tenía facultades?, ¿que tenía futuro?, ¿que podía?, bueno, vale. Pero igual que yo, también otra gente. Pero yo creo que fue muy joven (sic). Yo podía haber esperado un poco más. Eso surgió así, lo mismo que si no me lo llegan a dar, no hubiera pasado nada, se hubiera seguido el mismo trabajo o el mismo ritmo y a lo mejor me hubiera presentado o no me hubiera presentado y hubiera estado en el mismo sitio donde estoy ahora. No te

voy a decir que eso no me haya dado un (re)conocimiento en el exterior, un prestigio, un nombre, que alguien dijera: ah, si tiene tal, vamos a verla bailar” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

La artista reconoce el poder de los citados agentes en el impulso que tomó su carrera en aquel momento. Podría haberlo conseguido otra, –que tuviese las capacidades–, pero fue ella. Y el galardón le abrió puertas, le dio un nombre y unas oportunidades que se negaban a otras bailaoras. En su discurso desde el presente se considera que debía haber acudido con mayor edad y experiencia.

Las trayectorias posteriores de estas artistas lo demuestran. Cada una de diferente manera respondió a las expectativas y “amortizaron” el temprano reconocimiento. Tanto Manuela como Ana María continúan ejerciendo su oficio en la actualidad. Ese mismo año se presentó nuestra informante Rocío Loreto, que obtuvo Accésit por el Premio La Malena. Según su relato fue una injusticia, pero la artista siguió bailando, entró en la Compañía de Curro Vélez, compaginó estas actuaciones con estancias en los tablaos, de Sevilla, Madrid y Tokio, prolongando su carrera hasta los cuarenta y cuatro años.



Figura 7.02. Fotografía posado de la bailaora Rocío Loreto en el escenario del tablao sevillano los Gallos, años ochenta. Al fondo, pintura mural de “los gallos” de Viola³²⁶. Fuente: cortesía de la artista.

³²⁶ José Viola Gamón, Zaragoza, 1916-Madrid, 1987. Conocido como Manuel Viola. Pintor de estilo abstracto perteneciente al Grupo El Paso. Su pintura se caracteriza por el tratamiento informalista y colorista, en la línea que desarrollaron las Vanguardias en España a partir de la década de 1950. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Viola. La pintura mural desapareció del tablao a consecuencia de un incendio.

Manuela Carrasco recibe ese mismo año de 1974 el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Y en 1975 el Premio Embajadora de la Paz en el Festival de San Remo (Italia). Comenzó a formar parte de diferentes compañías: en el espectáculo *Gitano* en 1976, con Camarón, Lebrijano y Pansequito; en la Quincena de Flamenco y Música Andaluza de Sevilla y en el I Festival de Arte Flamenco de París en 1981; al año siguiente participa en el espectáculo *Ayer, hoy y mañana del flamenco*; la Bienal del 84, la Cumbre flamenca de Madrid en el 85, la Bienal del 86, año en que participa en el espectáculo *Flamenco Puro* con el que viaja a Italia y Estados Unidos; el Festival Internacional de Música y Danza de Granada en 1987; en 1992 participa en el espectáculo *Flamencos en la Maestranza y Y Sevilla*, que clausura la Bienal. En 1993 montó Compañía propia, con la que ha realizado diversos espectáculos desde entonces: *La Diosa* (1993), *La raíz del grito* (1996), *Jondo Adonai*, *Así baila Sevilla* (2000), *Esencias. El mundo, el demonio y la carne* (2002), *Romali* (2006) y *Suspiro Flamenco* (2009), mientras sigue participando en otras compañías y espectáculos, lleva los suyos por todo el mundo y sigue recibiendo premios y reconocimientos, como el Nacional de Danza en 2007 y la Medalla de Andalucía en 2008. Hoy en día Manuela disfruta de un éxito y reconocimiento indiscutibles y es referente de un tipo de baile del que quedan pocas representantes. "Yo soy una de las bailaoras que está manteniendo el flamenco. Lo mantenía Farruco, que ya no está, lo mantiene el Güito y muy poquitos más." Afirmaba en 2009 en una entrevista a un periódico digital. Su discurso *emic* es muy expresivo en cuanto al autoconcepto como bailaora: ella "mantiene la esencia del baile flamenco".

Ana María Bueno ha tenido una trayectoria muy fructífera. Desde la obtención del galardón en el Concurso de Córdoba, en 1974, ha actuado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, la tierra de su padre, en 1976; en el festival de la Unión en el 81; en la Quincena de Flamenco y Música Andaluza de Sevilla en el 84, en las Bienales de Sevilla en el 88, 90, 98 y 2000. Este último año en el homenaje que la Bienal rindió a la maestra Matilde Coral, con el espectáculo *Júbilo*. En el 81 obtuvo el título de profesora de Danza Clásica Española en el Conservatorio de Madrid; Como figura del grupo Ciudad de Sevilla ha realizado giras por Jordania, Siria, Malta, Argelia, Costa de Marfil y otros países africanos. En 1989 participó como primera bailarina en el espectáculo *Tres Movimientos Flamencos* de Mario Maya. En 1992 participó en el espectáculo *Tierra*, también como primera bailarina. En 1999 participó en la Coreografía de *Fuenteovejuna* y en 2002 en *Bodas de Sangre* de Antonio Gades. Ha sido primera bailarina del Ballet Andaluz y adjunta a la Dirección del mismo desde 2000 hasta 2004. Es profesora en el Centro Andaluz de Danza, donde coordina el

Taller de flamenco. No ha dejado de impartir cursos de danza donde se lo han requerido, forma parte del Jurado y del Consejo Asesor del Ballet Andaluz y de la Bienal de Flamenco de Sevilla así como de los certámenes más importantes de baile que se celebran dentro y fuera de España. Y sigue siendo primera bailarina del elenco y directora artística del tablao el Patio Sevillano, donde es ya una institución y a donde acuden visitantes de diferentes países para volver a verla, después de muchos años.



Figura 7.03. Fotografía artística de Ana María Bueno con Mario Maya. Fuente: cortesía de la artista.

Por su parte, Milagros Mengíbar obtuvo el Premio La Argentinita en 1974, el mismo año de Manuela y Ana María:

“Me presentó Pulpón, me presentó Pulpón y Matilde. Matilde eso era cada tres años, los tres años anteriores, se lo llevó Loli Flores, Carmen Montiel y a Pepa Coral la echaron atrás, o sea, le cortaron la cabeza a Pepa Coral, que no entiendo, que no entiendo, mi cabecita no entiende, no entiende pero mira, echaron atrás a la Pepa. Y entonces me dijo Matilde: Milagros, te voy a preparar para dentro de tres años, y le digo: vale. Empezamos con la caña, terminó la caña antes de irse con Greco, tres años y el garrotín claro. Entonces a los tres premios me presenté yo. Por cada baile un premio y mira por donde, me lo dieron por el de Pepa: el taranto” (Milagros, bailaora, entrevista, 2014).

Estaban en el jurado Gonzalo Rojo, Luque Navajas, abogado pero flamencólogo también, y Lucero Tena. A pesar de haber ganado el Premio Milagros afirma haber hecho muy poquitos Festivales. El motivo es que estuvo vetada por el representante. Salió al extranjero, actuando en Japón, Italia,

Holanda y Alemania y ha desarrollado los años centrales de su carrera en el Patio Sevillano. En 1986 fue descubierta allí por los organizadores de la Bienal de Flamenco y con una actuación excepcional, se ganó el prestigio necesario para ser figura en los Festivales, ya a finales de los años ochenta y en los años noventa. En 1995 le fue otorgado el Premio de la Crítica, por su actuación en la Gala Homenaje a la Argentinita en Córdoba. Y vuelve a actuar en Bienal en 1994, 1996, 1998, 2000, 2002; así como en numerosos Festivales de Prestigio como los de La Unión y otros de nuevo formato como el de Mont de Marsan en Francia, entre otros. Continúa en activo cuando escribimos.

Un caso diametralmente opuesto será el de la bailaora Teresa Luna, quien, gracias a su buena relación con la maestra Matilde Coral y al mismo tiempo con el representante Pulpón, participó en numerosos festivales de verano, a pesar de no haber obtenido ningún Premio en Córdoba:

“Sí, mucho. Trabajé sola bailando que iba, hay veces que Pulpón los festivales o llevaba una bailaora o algunas veces llevaba un cuadro flamenco para cerrar los festivales. Y en ese cuadro, una cosa que le pasaba a Pulpón era que como siempre había que poner un cartel y había que poner un nombre, que por eso está ahí en el festival de Puente Genil –por eso tengo yo ahí los carteles– que ponía Teresa Luna y su cuadro flamenco. No era porque quisiera llevarme a mí como figura, sino que como había que dar un nombre y una persona que lo tuviera seguro pues, otras veces iba Rocío Loreto, con su cuadro flamenco. Él tenía que dar un nombre pal cartel. Cuando no tenía una figura, porque él tenía Manuela Carrasco, tenía Matilde Coral que era la que más, ¿no? Pero en todos sitios no podían estar las figuras porque no les daba tiempo físicamente de estar, no les daba tiempo. Y cuando no podían ir las figuras ponía el cuadro flamenco. Cerraba en algunos festivales. A lo mejor había en la noche tres festivales importantes. Entonces en uno llevaba a Matilde, en otro llevaba eso y en el otro ponía un nombre con el cuadro flamenco. Cerraba o Rocío Loreto, o Teresa Luna, también Angelita Vargas, así. Como tenía mucho trabajo y muchos sitios... La verdad era esa” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Nuestra informante confirma que actuar en los festivales otorgaba mayor categoría como bailaora:

“Los festivales sí, ya se cobraba un poquito más que una noche en un tablao. Si yo ganaba ciento veinticinco en un tablao a lo mejor en el festival te daban cuarenta duros, doscientas pesetas. Y era más categoría estar en un festival. Y además tú sabías que trabajabas para aficionados, eran personas... Lo que estaba muy mal entonces eran los escenarios y el sonido (que el sonido sigue estando mal). Y el escenario pues ya creo que están poniendo mejores escenarios pero vamos tampoco hay un suelo específico para una figura del baile” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).

Su buena relación con la maestra la llevó a colaborar con ella en los festivales:

“Matilde Coral, mi maestra y mi comadre. Eso es porque la primera vez que yo trabajé con ella, porque ella estaba trabajando en Los Bolecos, que hicieron aquel trío tan maravilloso y tan magnífico que hicieron, que era Farruco, Matilde y Rafael el Negro. Y cuando estuvieron una época y una temporada y no se que ocurrió que se separaron, dejaron de trabajar juntos. Y ella iba sola a los festivales con su marido y a lo mejor para hacer más tiempo o no se por qué motivo, como yo era alumna suya y yo siempre estaba con ella y yo también trabajaba en algunos festivales sola haciendo mis números, pues me pidió si quería ir con ella bailando. Lo cual fue pa mí un honor, claro. No me podía esperar eso. Y actué en algunos sitios con ella. Y la primera vez fue en Ronda, el festival de Ronda. Y esa noche que tenía que salir, pues ella me quería poner un nombre artístico y me dijo... había una luna llena esa noche y me dijo, mira, te voy a poner Teresa Luna, por la luna de esta noche tan linda que hay en Ronda. A ver si ella se acuerda y te dice lo mismo cuando la entrevistes. Pero vamos eso fue así” (Teresa, bailaora, entrevista, 2007).



Figura 7.04. Fotografía de actuación: Teresa Luna y Rafael el Negro, 1972. Fuente: cortesía de la artista.

El grupo aparece en el catálogo de la oficina del representante en 1973:



Sus intervenciones en los Festivales de cante y bailes de Andalucía, el pasado año, ante públicos muy entendidos en Flamenco, han constituido un éxito sin precedentes y la renovación de los contratos para la campaña del año actual.

Proclamada por la Cadena SER Sevillana del Año 1972 al más puro Baile Flamenco.

MATILDE CORAL y SUS FLAMENCOS

Representante: **J. A. PULPON**
 Plaza del Duque, 4
 Teléf. 22000 - 710020
 SEVILLA

Figura 7.05. Matilde Coral, Rafael el Negro y Teresa Luna en fotografía del catálogo publicitario de la oficina de Pulpón, año 1973. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

En 1975, la Maestra Matilde Coral forma un grupo de baile con sus alumnas profesionales con el que se presenta en el XXI Festival Internacional de Sevilla y con el que obtiene el Premio Itálica al mejor espectáculo estrenado ese año (Navarro, 2004: 231). Espectáculo que recorre numerosos festivales flamencos de Andalucía, como el Festival Joaquín el de la Paula de Alcalá de Guadaira de 1976 (figuras 7.06. y 7.07), en el que bajo el nombre “Flamencos de Matilde Coral” figuran las bailaoras Carmen Montiel, Loli Flores (Premios Nacionales de Baile), Carmen Juan, Teresa Luna, Amparo Vargas y María Oliveros. Junto con El Mimbres, Rafael el Negro (Premios Nacionales de Baile), el Yino y Paco Luque.

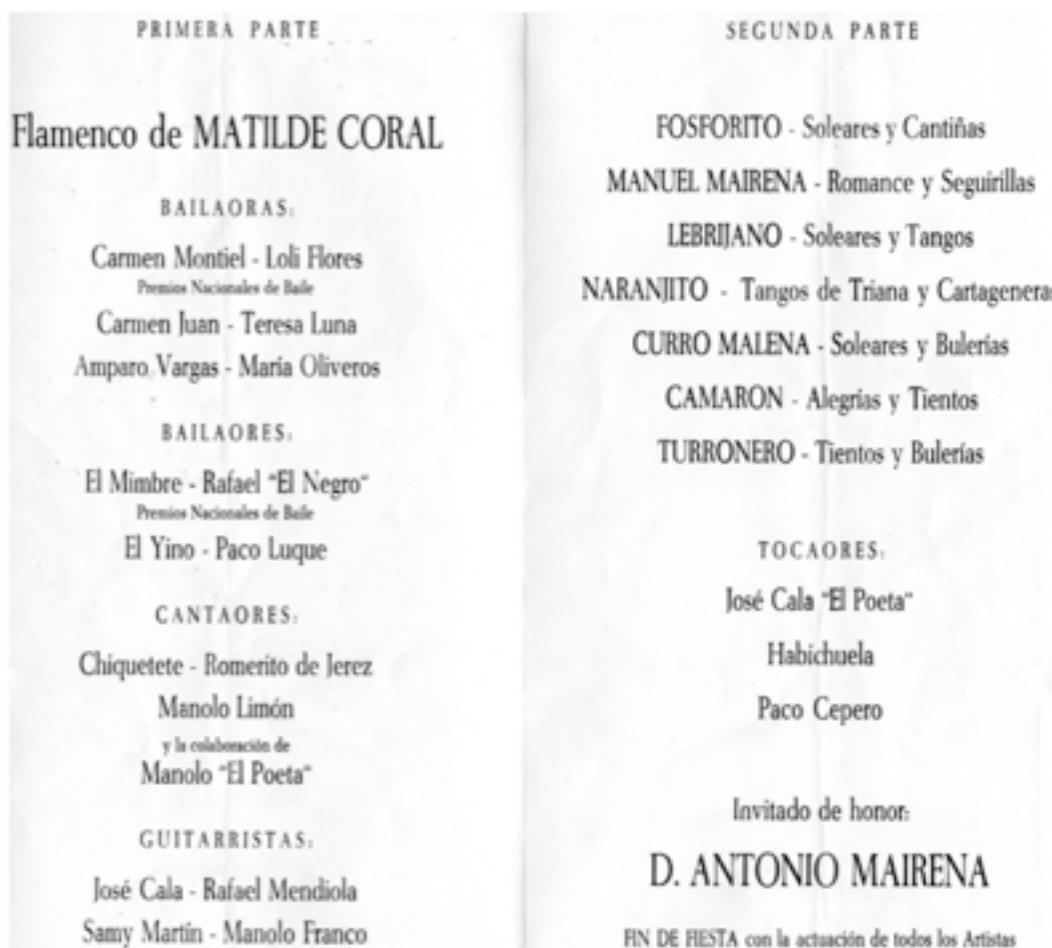


Figura 7.06. Programa del Festival Joaquín el de la Paula Alcalá de Guadaira, 1976.

Es un Festival atípico en su programación porque en ella el baile ocupa toda la primera parte. La figura de Matilde se había ganado ya el reconocimiento de los organizadores, había formado y disuelto el grupo Los Bolecos, con el que había obtenido el premio Nacional de baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez y había recibido la Llave de oro del baile, otorgada por la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla a instancias de Antonio Mairena. De este modo, el "mairénismo" respaldaba a la maestra. Las críticas al espectáculo fueron muy positivas (pueden consultarse en Anexos Docs. 012 y 013 sección Hemeroteca), si bien se centraron fundamentalmente en Matilde y los Premios de Baile.

IV FESTIVAL

JOAQUIN EL DE LA PAULA

ALCALA DE GUADAIRA



A. Alguadaira
MCHLXXVI

19 de agosto, 1976

ORGANIZADO POR LA COMISION DE FESTEJOS
DEL AYUNTAMIENTO Y LA PEÑA FLAMENCA
"JOAQUIN EL DE LA PAULA"

Plaza de Armas del Castillo / 10,30 noche

Figura 7.07. Cartel del IV Festival Joaquín el de la Paula, Alcalá de Guadaira, 1976.

Por su parte la bailaora María Oliveros había compaginado sus actuaciones en los Gallos con los tablaos de Madrid los Canasteros y Torres Bermejas. También estuvo en Sevilla en el tablao el Embrujo, donde coincidió con Isabel Pantoja. En la década de los setenta realizó numerosas estancias en Japón, realizando actuaciones en hoteles, en el tablao Madrid de Osaka, y en el tablao de Tokio contratada por la empresaria y bailaora Yoko Komatsubara.

“Cuando ya vuelvo la última vez de Japón, vengo destacando bastante y es cuando ya Matilde Coral me contrata para hacer una tournée de Festivales flamencos que ella tenía con su compañía por Andalucía en 1976. Todos esos años sigo preparándome hasta que me presento al Premio y lo gano. No sólo gané el de Juana la Macarrona, sino que por la máxima puntuación del Tribunal, que estaba formado por treinta personas provenientes de peñas flamencas de toda España. Yo me presenté a los cuatro premios. Alegría, soleá, caña y seguiriya son los bailes que incluye el Premio la Macarrona. Conseguir el Premio fue la culminación de una ilusión: todas las bailaoras queríamos tener el Premio. Pero a raíz del mismo me vino una racha un poquito difícil, ya era la democracia, y hubo un bajón muy grande, hubo una crisis económica, la gente adinerada que antes por nada daban una fiesta, se olvidaron del flamenco y fue la razón por la que me metí a sacar la carrera de danza española y comencé a dar clases” (María, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 7.08. Fotografía promocional de la bailaora María Oliveros. Años setenta. Fuente: cortesía de la artista.

Obtuvo el Premio La Macarrona en el Concurso de Córdoba de 1980, actuando a partir de entonces como solista en los festivales de verano así como en la II Quincena de flamenco y música andaluza, junto con Loli Flores, Isabel Romero y Carmen Giráldez (Doc. 014, sección Hemeroteca Anexos). La bailaora compaginó estas actuaciones con las que realiza en las Peñas Flamencas de toda Andalucía, en las que será asidua. Obtuvo el Título de Danza en el Conservatorio de Córdoba, en 1985 y comienza su labor docente, que mantiene hasta la edad de jubilación.

Por su parte, la bailaora Carmen Ledesma se alzó con el galardón de Córdoba en 1983:

“Hombre yo es que mi premio lo he ganado por la soleá, eh?, Fíjate que me presenté, yo hice el taranto, hice las alegrías, hice garrotín, hice soleá, hice un montón de bailes y me lo dieron por la soleá. Y una frase muy bonita de Pilar López que ahora hace poquitos días que ha fallecido, pobrecita y me dijo mira Carmen, te voy a decir una cosa: Tú nunca cambies, dice, porque te veo diferente a las demás y llevaba razón. Cada vez que yo he ido a Madrid, siempre que ella se ha enterado de los espectáculos, hicimos un espectáculo con José de la Tomasa, con el Nano de Jerez, ‘La Fragua del Tío Juane’, y cada vez que he ido a Madrid con ellos venía a verme y me dijo una cosa muy bonita. Esto hace muchos años que me ha pasado pero nunca lo he comentado porque no quiero que la gente piense que quiero alardear de algo que no soy pero de las últimas veces que vino Pilar a vernos, me dijo que me parecía mucho a su hermana bailando, a la Argentinita... y me hizo hasta llorar porque que una persona de tanta categoría porque esa mujer, todos los artistas buenos que hay han pasado primero por ella, por sus espectáculos y ella sabía lo que veía y sabía lo que decía. Entonces eso para mí ha sido más fuerte que quizás llegar... Hay muchas cosas que tengo, que me las llevo a mi tierra, pero con satisfacción. Y mis diplomas y mis cosas que me han hecho, y... Tengo muy buena... La gente me quieren mucho, Carmen. Y me valoran, a lo mejor más de lo que soy porque yo no soy nadie. La gente me valoran yo creo que más de lo que yo soy. Y eso para mí es muy fuerte” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Su trayectoria hasta llegar al Premio pasó por los tablaos de Sevilla y Madrid, gira en México, a la vuelta se enrola en la Compañía de Pepe Marchena y recorre Francia. Estuvo en el tablao las Brujas varias temporadas y cinco temporadas de gira con Curro Vélez, con quien comenzó formando parte del cuerpo de baile y pasó a primera bailarina. Diez años con el guitarrista Pedro Bacán³²⁷ y su grupo (con la bailaora Concha Vargas), recorriendo los mejores teatros de Francia. Es una bailaora que es requerida por importantes cantaores para colaborar:

“Para mí eso fue lo más grande del mundo entero, porque yo he tocado con casi todos los cantaores solistas, porque claro, son cantaores que no cantan pa bailar. Que son cantaores solos, y que no les ha importado que bailara yo con ellos, al revés, me han buscado como bailaora porque saben que lo aguanto, porque saben que yo los adorno, porque saben que... Hicimos un Taranto

³²⁷ Pedro Bacán Peña. Lebrija, 1951-1997. Guitarrista.

Panseco y yo, que dijeron la gente, oye, es que ha salido a lo mejor muy cortito el zapateado. Y digo es que él no quiere zapateado, es que un cantaor de esta forma, de esta categoría lo que quieren es que le adornes nada más, porque la presencia de ellos ya es bastante en el escenario, ¿no? Entonces yo me siento como lujosa, yo me siento bailaora. Porque a lo mejor no he tenido mucho nombre como bailaora, sabes lo que te digo, tengo a lo mejor el que tengo que tener, que ya eso me puedo dar con un canto en los dientes y la gente me conocen y...” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

Ha participado también en la compañía de Antonio Gades. En el siguiente fragmento se refiere a las condiciones en que se realizaban las giras en autobús con las distintas compañías y el orden jerárquico en que se situaban en el vehículo:

“Claro, el cuerpo de baile, por eso te he dicho que había categoría de las cosas. Porque yo he ido con Curro Vélez, siendo pareja de baile de Curro Vélez. Y en el autobús era Curro, por ejemplo yo que iba de pareja suya iba sentada detrás de él en el autobús. Bueno y con Gades me ha pasado igual. Yo con Gades, entré en el espectáculo de Gades porque Loli, la Loli Núñez, te acuerdas, ¿no? Ella era la mujer del hijo de Caracol. Entonces, este niño se puso malo y tuve yo que entrar en el espectáculo. Hice una cosa de un mes y pico nada más con Gades. Y claro, en el autobús todo el mundo lleva sus asientos. La primera bailarina, la segunda, el cuerpo de baile va más atrás, los niños los cantaores y los guitarristas ya al final del todo, o sea que eso era así, ¿no? Entonces nosotros cuando entramos en Francia con este microbús que llevábamos nosotros íbamos los guitarristas, los cantaores y las niñas que íbamos bailando en ese microbús. El microbús salió malo, desde Barcelona, desde que entramos en Barcelona, el autobús se estropeó. Y ahora toda la frontera, todo, todos empujando ahí, no veas. ¡Qué fatiga! Bueno, de cosas que nos han pasado, bueno, eso sería pa escribir un libro” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

La bailaora se refiere a la importante presencia de artistas de Sevilla en los tablaos de Madrid:

“La Matilde (España) bailaba que quitaba el sentío. La Matilde, era muy seria, con una raya en medio, un moño bajo. Yo es que recuerdo la, porque allí en Las Brujas todas las bailaoras de esa época es que eran de Sevilla, porque aquí... Córdoba se llevaban todas las bailaoras de Sevilla; Jerez, todas las bailaoras de Sevilla; Madrid, todas las bailaoras de Sevilla. Entonces, las bailaoras de Sevilla eran las que estaban en todos lados. Ahora hay más cuerpo de baile en Córdoba, en Jerez, ya sí. Pero en esa época, nosotras éramos las que íbamos a todos sitios. Pulpón tenía un montón de niñas así jóvenes como nosotros y éramos las que estábamos... O niñas así ya que vivían en Madrid, como la Pepi que era la cuñada de Paco de Lucía. La Pepi (Benítez) que cantaba, estaba en La Pacheca, estaba también en Las Brujas. Yo vivía con esas niñas en Madrid” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

A partir de conocer el trabajo en Teatro no quiso ya volver a los tablaos, pero admite que éstos fueron el escaparate para poder lograr otras oportunidades como bailaora:

“Es que yo todo lo que he hecho de tablao todo lo he hecho con Pulpón, siempre. Porque yo ya una vez que salí de los tablaos, que fue en Los Gallos, que me llamó Curro (Vélez) para hacer el espectáculo con él y entonces yo ya conocí el escenario del teatro y yo ya dije, yo ya no bailo más en un tablao. Hasta entonces siempre he sido dirigida, bueno, yo siempre mi representante ha sido Pulpón, la verdad. Pero ya después ya no era en tablao, yo ya después me manejé en otras cosas y ya fue cuando yo empecé a pensar en... Pero lo de Japón, por ejemplo. Bueno, estando en el tablao es que venían mucha gente, por ejemplo Yoko (Komatsubara), que tú has conocido mucho porque, tú sabes de quién te hablo. Ha venido a los tablaos y nos ha conocido en los tablaos. Es que los tablaos eran un trampolín para llegar a otras cosas, ¿no? Para hacer películas, porque nosotros hemos hecho muchas cosas de películas, de cortos, y de ... de cosas que a lo mejor tenía que haber una escena de bailaoras o de algo y nos han ido a ver a los tablaos. Y claro, es que ahora mismo por ejemplo, en el tablao, va turista, que vienen, ah vamos a ver flamenco. Pero la época que yo te digo, la gente que iban a los tablaos eran gente de un nivel alto de Madrid y de Sevilla, o que venían de Barcelona o que venían de fuera” (Ledesma, bailaora, entrevista, 2008).

A raíz de su maternidad, Carmen Ledesma abandona el baile temporalmente y cuando lo retoma inicia su andadura como profesora, en la Fundación Cristina Heeren, en Sevilla. Tras dejar esta labor en 2010, sigue actuando en Festivales y Peñas, y es una bailaora muy demandada por los programadores. En general, las bailaoras de esta generación que siguen en activo suelen ser demandadas ya que el estilo de baile que realizan es muy distintivo y no compite con el de las nuevas generaciones de bailaoras: es un mercado de trabajo específico.

El caso de la bailaora Cristina Hoyos, que no acude al Concurso de Córdoba ni va a participar en los Festivales de verano es particular. Tras formar parte del elenco de Manuela Vargas y realizar actuaciones con esta compañía en Nueva York, vuelve a Madrid a los tablaos, en los que manifiesta no encontrarse cómoda. Es una bailaora que prefiere el formato del teatro. En 1968 conocerá a Antonio Gades, en cuya compañía alcanza el grado de primera bailarina y los mayores éxitos. Es “otra liga”, con sus sacrificios y sinsabores también, pero que le permitirá desarrollarse como artista, participar en grandes películas en las que el baile será protagonista y ser conocida y reconocida en el mundo entero. Permanece en la Compañía hasta 1988. Con posterioridad inicia su propia andadura, con la formación de un ballet que lleva su nombre y obtiene premios y reconocimientos como el Premio Nacional de Danza en 1990, la Medalla de las Bellas Artes, en 1993, el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, ya en 2003 o la Medalla de Oro de Andalucía, como vimos en el capítulo cuarto.

Al margen de estos factores artísticos y laborales observados en los diferentes casos, durante la etapa de profesionalidad plena (años setenta), las bailaoras sevillanas se enfrentan a la toma de una serie de decisiones de tipo personal que afectarán definitivamente a sus carreras.

7.2. Factores sociales, personales, étnicos y de género.

Durante los primeros años de profesionalización de las bailaoras sevillanas hemos asistido al despliegue de estrategias dirigidas a la búsqueda de “su lugar” en el mercado laboral artístico de referencia. En la década de los setenta, nuestras bailaoras poseen plenamente los saberes y hábitos necesarios para ejercer su profesión. Algunas, como hemos visto, alcanzaron el reconocimiento de los Premios Nacionales de Córdoba y comenzaron a destacar como solistas en tablaos y sobre todo en los Festivales de verano, o se han incorporado en el elenco de una compañía de baile. La mayoría, cuenta con suficiente trabajo como para mantenerse y colaborar holgadamente en el sostenimiento de sus familias de origen. Alcanzan este estatus poco antes de los veinticinco años, edad en que según la ideología de género de la época les corresponde como mujeres casarse y formar una familia.

Las decisiones que afectan a la vida personal de las bailaoras van a terminar de perfilar el tipo de trayectoria artística que desarrollan. Estas decisiones se ven condicionadas por la mentalidad de la época, las circunstancias personales familiares, los deseos de aceptación social y de desarrollo de una vida “normal”, las propias ambiciones, la fortaleza de su vocación artística, las condiciones del mercado laboral y las características específicas de las culturas del trabajo flamencas, las opciones laborales que se ofrecen en cada caso particular, la *etnicidad*, los autoconceptos como bailaoras y en último término las circunstancias sentimentales. Asimismo, las decisiones tomadas no afectarán de igual modo en todos los casos, pues sus consecuencias serán matizadas por toda una red de condicionantes sociales, étnicos y de género como veremos.

Las características del oficio: horarios, movilidad geográfica, exigencias de tipo físico y estético, disponibilidad permanente, ausencias temporales, etc. imponen unos condicionantes al desarrollo profesional muy difícil de compatibilizar con la decisión de casarse y tener hijos, por las dificultades para conciliar la vida familiar con la laboral. Estos condicionantes se pueden observar en los casos de análisis: así, de los diecisiete casos, seis bailaoras no han tenido ningún hijo: María

Oliveros, Milagros Mengíbar, Cristina Hoyos, Rocío Loreto, Pastora Molina y Ana María Bueno. Suponen el 35,29% del total. Cifra elevada en relación con las estadísticas de la época: 9,9%³²⁸. Cuatro casos han tenido sólo un hijo: Carmen Ledesma, Amelia Pérez, Ana España y Lupe Osuna, un 23,52%; cifra también muy superior a la media, situada en 7,4% para las nacidas en la década de 1940 (todas menos una). Cuatro casos han tenido dos hijos: Mari Campano, Merche Esmeralda, Carmen Montiel y Manuela Carrasco: el 23,52%. Por último, sólo tres bailaoras han tenido tres hijos, un 17,6%, muy por debajo de la media que, para las nacidas en la década de los cuarenta suponía el 60,7%. Estas cifras indican que la dedicación al baile ha incidido en un retraso y retraimiento de la maternidad en general, atenuado por la *etnicidad* en el caso de las bailaoras gitanas. El siguiente cuadro resume las circunstancias de nuestras informantes.

TABLA 7.1. RESUMEN N° HIJOS HABIDOS POR LAS BAILAORAS SEGÚN *ETNICIDAD*

N° HIJOS				
ETNICIDAD	SIN HIJOS	1 HIJO/A	2 HIJOS/AS	3 HIJOS
GITANAS	UN CASO		UN CASO	UN CASO
NO GITANAS	CINCO CASOS	CUATRO CASOS	TRES CASOS	DOS CASOS

Fuente: elaboración propia en función de la etnografía.

Analizaremos los diferentes casos observados:

Bailaoras que no han tenido hijos:

³²⁸ Perez Muñoz, F. *Las parejas sin hijos en Portugal y en España*. http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_070_06.pdf [Acceso: 01-12-2015]

En nuestro grupo de informantes sólo una bailaora de etnia gitana ha optado por no tener hijos: Rocío Loreto, prolongó su vida laboral hasta los cuarenta y cuatro años, edad en que contrajo matrimonio, abandonó los escenarios y se dedicó a la enseñanza del baile (actividad que ya venía compaginando con las actuaciones) de manera esporádica. Pudo ahorrar durante toda su carrera y asegurarse un retiro temprano. Se trasladó a Madrid a raíz de su matrimonio. Aún así, mantiene el contacto con sus antiguas compañeras y acude a los eventos en que se reúnen.

Las otras cinco bailaoras sin hijos son de etnia no gitana: Pastora Molina, Ana María Bueno, María Oliveros, Cristina Hoyos y Milagros Mengíbar.

Pastora Molina se casó en 1972, con veintisiete años. Afirma no haber tenido hijos porque su marido, que había estado casado anteriormente ya los tenía y eran mayores (su marido, norteamericano, era dieciocho años mayor que ella). Sin embargo, el matrimonio condicionó su carrera al establecer su residencia en Puerto Rico, donde Pastora siguió bailando en formatos de tablao:

“Claro, si me hacía trabajar, si bailaba más, porque en España estábamos acostumbrados al revés, si el jefe se enamora de la artista, ésta deja de bailar, o si tiene que bailar, baila menos, baila un baile porque es la jefa. ¿Qué dices?, con William, yo más que nadie, era al revés, era otra mentalidad, todo, bailar más que nadie” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 7.09. Fotografía de la bailaora Pastora Molina con su marido, el representante William Licht, y el señor Pulpón. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

“Lo que pasa es que yo he bailado, si hombre, más bonito, el teatro está todo el mundo más, sentado ahí, un teatro, lo que pasa que no eran los teatros como los de aquí tan grandes, pero era un teatro. Y en Colombia, en Colombia hemos bailado mucho en teatro, en Méjico no, en Méjico es

en el Tablao, en Méjico es en el Tablao. En Méjico era en la zona rosa lo mejor de Méjico, el tablao 77, Patio de los Faroles, después de ahí pasamos a Acapulco, también hotel y tablao, cuando digo hotel y tablao, quiere decir que un mes en el tablao y a lo mejor dos semanas o tres semanas en el hotel: ahí ya son pistas, que son o redondas o rectangulares y todas las mesas alrededor, es ya para tomar, para cenar, pero sitios todos preciosos. Y en Colombia, en Veracruz, en Monterey, en Monterey trabajamos en el Club Industrial, de Monterey...” (Pastora, bailaora, entrevista, 2008).

Ana María Bueno es una de las bailaoras que sigue en activo, permaneció en Sevilla, no se casó ni ha tenido hijos:

“Y yo ahora no estoy en momento de... Yo antes no la he tenido. He tenido amigos, hemos salido y demás pero no ha sido la persona que yo he creído que hubiera aportado en mí una fuerza suficiente para alejarme de mi profesión. No ha sido así. Mi profesión ha sido siempre superior a todo eso. Entonces, pensar en tener hijos sin tener con quien, pareja, no ha habido problema. Pero sí he visto que me limitaría a la hora de la profesión. Tú luego también pensar, como es mi madre - porque mi padre era de otra manera-, en tener un hijo sin tener pareja eso hubiera sido muy fuerte. Se hubiera admitido, porque se hubiera admitido y punto. Está aquí y se ha acabado. Pero no he tenido tampoco la oportunidad de decir, me he quedado en estado, ¿qué hago? No y no. Sobre todo la profesión. La profesión es lo que siempre me ha limitado las cosas” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Las coordenadas étnica y socioeconómica han condicionado los modos y estrategias seguidas por estas bailaoras. En el caso de Ana María, se ha considerado la formación de una familia como un “handicap” para el desarrollo de la profesión. En el contexto social, lo habitual ha sido dejar la profesión cuando son madres, como demuestran las trayectorias de la mayoría de bailaoras de la muestra que no son gitanas e incluso la de Eugenia que sí lo es, pero no lo es el marido. Otros factores de tipo personal como el citado por Ana María, son también aludidos por Milagros y María Oliveros, el hecho de no haber formado una pareja ha resultado disuasorio para la formación de familia. Sin embargo consideramos que el contexto laboral ha sido determinante. Estas mujeres han apostado duramente por sus carreras, se han mantenido en activo en el baile hasta la edad de jubilación, han logrado ser independientes económicamente en una época en que esto no era lo habitual. En este sentido, han sido protagonistas de los cambios sociales experimentados por las mujeres de las décadas de los sesenta y setenta en España. Cristina Hoyos, será otro caso de bailaora que no tiene hijos, aunque admite que más que una decisión ha sido una ausencia de la misma, unida a otras circunstancias:

“yo cuando estaba con mi primera pareja, no quise tenerlos, yo no quería tenerlos porque primero hacíamos viajes de 8 ó de 9 meses y entonces yo quedarme sola en casa, tener un niño, dejar de viajar, dejar de bailar no entraba en mi cabeza, esa es la verdad, después al poco tiempo, no entraba en mi cabeza porque era atarme a una pareja que yo sabía que al final no iba a ser mi pareja definitiva, entonces ya tienes dos razones: estuve un par de años, pues, sin pareja. Cuando nos hicimos pareja Juan Antonio y yo, él tenía dos niños muy pequeñitos y entonces dijimos pues vamos a esperar que tus hijos crezcan y entonces vamos nosotros por el niño. Cuando lo intentamos, no vinieron y entonces yo he sido una persona que he dejado mi vida en manos del destino, siempre, yo he sido muy intuitiva ¿No? Y he dejado las cosas muy a la intuición y a dejarme llevar por las cosas que se me ponían por delante, entonces yo he dicho, no voy a ir al médico, podía haber ido al médico, porque no me quedaba embarazada, digo pues no voy a ir, no voy a ir porque, no sé, creo que mi destino es este ¿No? Como otras tantas artistas Pilar López por ejemplo, como otras tantas (...) he estado rodeada de sobrinos, he estado rodeada de cariño, estoy con mi marido, no me falta cariño, no me falta tener la cabeza siempre ocupada, ocupada en lo que me gusta, que es en el baile, quiero decirte que todas estas razones me han hecho no pensar en obsesionarme con tener un hijo” (Cristina, bailaora, entrevista, 2008).

Por su parte, Ana María Bueno hace referencia en su relato al círculo social de las artistas, al que pertenece:

“Estamos en un mundo especial, un mundo raro. Porque vives y comes para la profesión y estás en un ambiente de... Entonces no es que los artistas seamos poco sociales, al revés, yo creo que los artistas estamos en una visión de compartir, mucho más abiertas que otros mundos. Pero quizá es que el exterior no nos entiende a nosotros. Yo lo siento así. A veces mi forma de estar y de relacionarme con amigos normales que no pertenecen a la profesión, me veo extraña yo. ¿Entiendes? No que ellos me vean, me veo extraña yo porque es un mundo en donde cosas que a ellos les causa impresión, a mí no. Y cosas que yo capto, ellos no lo captan. Eso ya no sé si es supervivencia, o es un mundo muy especial, o qué” (Ana María, bailaora, entrevista, 2008).

Este fragmento de su discurso, es la constatación de la bailaora de su conciencia de haber vivido en un mundo especial, debido a la cultura del trabajo generada, caracterizada por redes sociales cerradas, con pocos puntos de contacto con otras esferas de la vida social. Los artistas se relacionaban poco con otros profesionales. El tipo de trabajo ha generado toda una serie de contactos con los agentes, los propietarios de los tablaos y los “señores” que encargaban las fiestas. Por otro lado, los contactos con modistas, músicos, profesores de baile, etc. La movilidad no ha propiciado las relaciones con trabajadores de otros sectores más sedentarios, generándose así un mundo “raro”, en la terminología *emic*. El haber viajado mucho en una época en que para los españoles de su clase social era un lujo y una rareza y los horarios laborales muy diferentes al del resto de trabajadores han acentuado esta distancia.

La formación de la pareja en el entorno laboral es un rasgo más frecuente entre los artistas de este período que en el actual, en el que las esferas son más permeables. En aquel contexto, las redes sociales “cerradas” a las que nos hemos referido, condicionaban esta formación de las parejas en el ámbito de trabajo.

Bailaoras que han tenido hijos:

Carmen Montiel contrajo matrimonio con el cantaor Manuel Mancheño Peña, el Turroneiro, a principios de los setenta:

“Yo creo que para un artista su pareja ideal es otro artista. Porque el mundo nuestro es muy difícil de conocer cuando no se está dentro. Verás tú, porque tú llegas, y les das besos a todo el mundo, porque eso es muy normal en nosotros. A lo mejor en otra profesión no. Pero nosotros le damos un beso a to el que está sentao y a to los compañeros y yo tengo amigas que han estao casadas con gente que no son artistas y han tenido sus broncas. Nosotros hemos tenido mucha comprensión porque (siendo) yo artista y él artista... A lo mejor él se bajaba del escenario en su época mejor y a lo mejor se le abalanzaban las niñas, lo besaban en la boca, y yo eso lo comprendía. Y ni he tenido una pelea con él porque a lo mejor yo salía de bailar y venía un tío y me besaba la mano y me decía: ‘Eres sublime, maravillosa, no sé qué, no sé cuántos’. Y él decía: ‘Y este tío...’ Total que, en comprensión, hemos tenido mucha. Hemos chocado por otras cosas de la vida, porque la convivencia (en) los matrimonios se va deteriorando... Y además peligra, porque, antiguamente parecía que las mujeres eran toda su vida para un hombre, pero hoy nadie (aguanta). Se casáis (sic) y al mes, si no va bien, adiós mu buenas. Me parece muy bien. Tampoco que aguantéis tan poco, pero vamos...” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

A su enlace acudieron algunas de sus compañeras en calidad de damas de honor, vestidas de mantilla blanca:



Figura 7.10: Fotografía del enlace entre Carmen Montiel, bailaora, y Manuel Mancheño Peña, el Turroneo, cantaor. Las Damas de honor de mantilla son, de izquierda a derecha: Ángela Dorado, Carmen Juan, Teresa Luna, Amparo Cazalla, Loli Flores y María Oliveros. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Este matrimonio se mantuvo unido durante veinte años:

“Mi juventud... pues el ser artista para mí ha significao todo en la vida. Me casé muy enamorada, y como todo empieza, todo acaba. También mi matrimonio fue al traste, por situaciones de carácter o... Que ¿quién tiene la culpa? pues cuando dos fallan es culpa de los dos. Yo no le echo la culpa a él ni me la echo yo. Pero bueno, que ya era una situación insostenible y hoy nos llevamos quizá mejor que de novios. Porque hoy³²⁹ hablamos una conversación relajada, nos damos un beso... Hay veces que a lo mejor por algún cumpleaños de alguna hija, vamos a comer, y cuando terminamos de comer pues cada uno pa su casa ya. Que tampoco ha sido una separación traumática ni nada de eso” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

³²⁹ El cantaor falleció en 2006, un año después de la realización de la entrevista.



Figura 7.11. Fotografía de las damas de honor de la boda de Carmen Montiel: De izquierda a derecha: las bailaoras: Loli Flores, Teresa Luna, Ángela Dorado, Carmen Juan, Amparo Cazalla y María Oliveros. Fuente. cortesía de Teresa Luna.

Contraer matrimonio con un artista permitió en principio a nuestra informante continuar con su carrera de bailaora. En su versión *emic*, la maternidad y la dificultad de dejar a sus hijas para acudir al trabajo, fue lo que pesó a la hora de dejar los escenarios:

“Mis hijas me quitaron de bailar. Yo seguí bailando después de tener a Rocío, pero mi madre no conoció desgraciadamente a mi hija, porque falleció estando yo embarazá. Entonces mi suegra se ofreció a todo y mis cuñás, pero ellas viven en Utrera. Entonces yo era... A lo mejor me llamaba Pulpón (y me decía): Carmen, que hay que estar en tal sitio a las diez de la noche... porque a Pulpón a lo mejor le salía una fiesta de estas, (de pronto). Hombre, las que yo me organizaba, cuando me lo decía una semana antes, pues yo le llevaba las niñas a mi suegra, pero Pulpón era un poquito así... de, ‘de corre que te pillo’. ‘Coge el traje, vente aquí; y ahora vete pacá y ahora vete pallá...’ Y entonces yo fui dejando de ir a la mayoría porque yo no tenía con quien dejarlas. Y yo me acuerdo que el último festival que hice fue en Conil. Yo me subí en Conil y claro lo que yo no puedo hacer es bailar durante toda tu vida a diario o continuo y de momento, tener una hija y decir: hoy no puedo, mañana no voy, pasao... no me puedo ir una semana porque, ¿Con quién dejo la niña? Entonces yo me planteé el ser madre o artista. Decidí que iba a ser madre. Decidí con dolor de mi corazón, porque dejaba lo que más... Pero bueno, ese sería mi destino” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

El hecho de que su marido fuera primera figura en los Festivales de cante y pudiese sobrellevar el sostenimiento de la familia pesó en nuestra opinión en esta decisión. Posteriormente, Carmen decide comenzar una nueva etapa laboral, dedicada a la enseñanza del baile en su academia de la Plaza del Martinete, junto a la calle Greco, en Sevilla:

“Mira, yo abrí la academia, entre (el nacimiento de) Rocío y Triana³³⁰, sobre el 79 o por ahí. Sobre el 79 empecé yo ya a dar... Porque yo ya había dejao de bailar y me planteé... Porque es que tú no puedes bailar un día al año, ni dos días al año, porque es que no puedes ni con las bragas, como digo yo, en el escenario. Porque es que te pesan hasta las bragas. Y digo yo, lo dejo porque yo quiero que quien se acuerde de mí se acuerde con vergüenza. (Lo prefiero) a que diga: Se lo está llevando por la cara. Porque físicamente no se puede en el escenario un día (sic)” (La Montiel, bailaora, entrevista, 2005).

El caso de Amelia Ángela es muy parecido: conoció al que sería su marido, el cantaor Curro Triana, en el contexto laboral, en el tablao la Cochera de Sevilla. Continúan trabajando juntos en el mismo establecimiento hasta que ella se retira. Esta retirada es gradual, sigue participando puntualmente en fiestas, galas, ferias, tablaos y películas. Amelia pasó de ser una flamenca profesional a tiempo completo a ser una profesional esporádica o eventual antes de su retirada definitiva de los escenarios.



Figura 7.12. Fotografía de escenario del tablao la Cochera. La bailaora es Amelia, el cantaor, su marido Curro Triana. Fuente: cortesía de la artista.

³³⁰ Triana Mancheño Montiel. Es su hija menor.

Su relato refleja la idea que hemos expuesto: llega un momento en que algunas bailaoras desean estabilizarse y llevar una vida más “sosegada”, integrada en la “normalidad”, con un hogar, hijos, horarios estándar, etc. Amelia se casa a los treinta y tres años:

“A los treinta y dos, treinta y tres. Que ya había venido. Es que da la casualidad que yo como desde que tan pequeña estoy en el mundo, cuando me casé ya había vivido una vida. Pero una vida de lo que personas de setenta y ochenta años yo creo que no han vivido. Entonces a los treinta y tres años yo ya, todo esto que te estoy contando de baile, de espectáculos, de no sé qué, de tablao, de Nueva York, de Holanda, de esto, de lo otro... Todo eso, soltera. Entonces cuando ya me casé, si yo no llego a tener a mi madre en una cama, pues no sé qué decirte. Pero vamos, tampoco, porque yo no tenía con quien dejar a mi hijo y yo preferí quedarme a cuidar a mi hijo y a mi madre que seguir trabajando” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Otro factor aludido es el de las aspiraciones como artista, el autoconcepto y el hecho de considerar el baile como una profesión de la que vivir, sin más ambiciones:

“Tampoco era una bailaora de primera categoría. Si yo hubiera sido una bailaora de primera categoría, a lo mejor hubiera tenido pa atender a mi madre, pa atender a mi... Otra cosa. Pero claro, tampoco era una bailaora de primer... Entonces pa ná, ¿en mi casa con mi hijo y mi marido!” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

En su caso a los factores de índole personal imponderables como la coincidencia de la maternidad con la enfermedad de su madre, se une la consideración aludida anteriormente al propio autoconcepto que tiene como artista que no es “figura”. En el siguiente fragmento observamos la incidencia del género y los diferentes roles atribuidos en el contexto social de la época: lo “normal” era que el marido siguiese trabajando y ella cuidase a su hijo...

“Bueno, Curro Triana, –que era mi marido–, siguió de artista. Él siguió trabajando, yendo a Japón, en los tablaos... Pues nada, una de las veces, ya tenía el niño un año cuando Curro Vélez inauguró el tablao³³¹ de Sevilla, y fuimos Curro y yo. Entonces yo sí iba bailando en el tablao de Curro Vélez. Me llevaba el niño, que eso tiene... Me llevaba el niño porque no tenía con quien dejarlo. A mi madre le ponía yo una mujer que cuando veníamos a las tres o las cuatro la mañana, la mujer se iba a su casa porque vivía cerca. Entonces, los dos nos llevábamos al niño, y el niño estaba en el camerino. Que todavía no teníamos coche. ¡Si tú vieras lo que pasábamos en ese paseo de Colón pa encontrar un taxi y el niño durmiendo en brazos! ¡Eso hay que pasarlo! Bueno, ahora le salió a Curro, que se fue con Luis Cabello³³². Le salió a Curro un contrato que estuvo tres o cuatro meses en un tablao en Brasil. Yo

³³¹ Tablao sevillano ‘El Arenal’, C/ Dos de Mayo.

³³² Luis Cabello. Representante de artistas que se inició en la oficina de Pulpón. En la actualidad continúa en el gremio.

me quedé sola, yendo a trabajar con Curro Vélez, con el niño y dejando a mi madre. Así estuve tres meses” (Amelia, bailaora, entrevista, 2007).

Amelia sólo ha tenido un hijo. Tras dejar los escenarios, se dedicó a dar clases de sevillanas a nivel particular, pero finalmente se recicla para dedicarse a la costura de trajes de flamenca, un mercado creciente y con gran potencial, compatible con las funciones de ama de casa. Este nuevo oficio le permitirá mantener cierta autonomía económica y seguir en contacto con el “mundillo artístico”, al que también la vincula el oficio del marido. Entendemos su caso como ejemplo de profesional cuya cultura del trabajo constituye un bagaje valioso para la nueva empresa. Amelia reinvierte los conocimientos y contactos adquiridos en su trayectoria anterior en esta nueva actividad y destaca la importancia de haber bailado profesionalmente a la hora de diseñar y confeccionar “trajes de baile”. Se trata de un caso frecuente: Lina Montero, la famosa diseñadora de trajes de flamenca había sido bailaora en su juventud antes de dedicarse a la costura, al igual que Justo Salado, el modisto, que había bailado formando pareja con su hermana.

Por su parte, Ana España también contrae matrimonio con un compañero de trabajo al que conoció en los tablaos de Sevilla, el guitarrista Manuel Rodríguez³³³, siguiendo el esquema de formación de la pareja en el contexto laboral. Pasó largas temporadas actuando en los tablaos de Tokio, donde también compartieron escenarios antes y después de casados. Ana supo utilizar las redes sociales y en 1981 se incorporó temporalmente a la Compañía de Antonio Gades, en la que trabajaba su marido, para la representación de la obra *Carmen* en París. Para ello, tuvo que reciclarse, volver a tomar clases de baile y adquirir técnica. El abandono gradual de la profesión estuvo vinculado a la maternidad. La crianza y educación de su hija fue considerada incompatible con la movilidad exigida en el contexto del mercado laboral flamenco del momento. En su caso, decide aprovechar los conocimientos adquiridos en su trayectoria para una profesión más estable y no sujeta a la movilidad, como es la enseñanza del baile en una academia propia. Esto le permite seguir en contacto con el arte, criar y educar a su hija y seguir siendo independiente económicamente. Sigue en activo dando clases en su academia particular en Tomares, Sevilla.

³³³ Manuel Rodríguez, (Sevilla, 1951), Guitarrista de acompañamiento. Ha desarrollado gran parte de su carrera profesional en la Compañía de Antonio Gades. En la actualidad está retirado de los escenarios.

Nuestra informante Lupe Osuna contrajo matrimonio en 1969 con el que era ya su pareja de baile, el bailar Luis León. Esto le permitió desarrollar una carrera como bailaora de gran recorrido, hasta la edad de jubilación. Han trabajado juntos y sólo han tenido un hijo. Afirma en su relato que se casó con un bailar porque veía que sus compañeras que se casaban con personas que no eran artistas se retiraban de bailar y ella quería seguir bailando. Compaginar la maternidad con el trabajo supuso el uso del apoyo familiar y aún así las largas estancias en el extranjero son vividas como experiencias duras, razón por la que no han tenido más hijos³³⁴.

“Sí, sí, sí. Un poquito sí. Yo lo tuve a los tres años de casada. Porque ya estas cosas, me decía mi madre, Lupe, no tengas niños. Yo digo, pues tú no has tenido tres. No tengas niños. Y claro la primera vez que me fui que lloraba, me decía, ¿no ves por lo que te dije que no tuvieras niños? Pero, mira, yo estoy ahora muy contenta con mi niño. Pero yo sabía que más no. Porque yo, la verdad, bueno, yo no lo cambio por na, pero yo creo que si me pones el baile y el ser madre, qué se yo, Carmen, de verdad. A lo mejor es muy fuerte. Yo muchas veces digo, uff, esto es muy fuerte. Pero es que a mí me ha gustado mucho bailar. Y sigue gustándome” (Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

Lupe decide retirarse de los escenarios a pesar de encontrarse bien, por el simple hecho de que en el baile se valora la juventud:

“Luis siguió de Director. Yo estuve tres años bailando sola. El siguió de esto y yo porque... Nosotros hemos tenido también siempre mucho, Carmen, de, retirarte antes de que te retiren. Y yo cuando me vine del patio todavía podía haber seguido un poquito más porque yo estaba muy bien”(Lupe, bailaora, entrevista, 2008).

La bailaora Loli Flores, por su parte, casada con el guitarrista flamenco José Gordillo, fue madre de tres hijos. Se mantuvo en el ámbito de los tablaos, a pesar de ser una de las bailaoras más “fuertes” de su generación. Permaneció en Sevilla y ha compaginado la vida familiar con el baile en el escenario y con clases particulares que ofrecía en un pequeño estudio instalado en su domicilio.

Merche Esmeralda, por su parte, casó joven y tuvo dos hijos, pero su dedicación al baile influyó decisivamente en la ruptura de su matrimonio:

“Mira, te voy a decir, te voy a hacer un comentario de los que decía mi madre, mi madre decía hija ¿No comprendes que te estás gastando el dinero en academias, que se te va a acabar la juventud? Y lo que tienes que hacer es juntar para un pisito el día que te cases y tengas niños y te

³³⁴ La bailaora Pepa Montes, en entrevista informal con la investigadora en 2006, se refirió al mismo hecho “doloroso” de dejar a su hijo cuando era pequeño al cuidado de sus familiares por motivos similares, una estancia profesional prolongada en Japón con su marido, Ricardo Miño.

retires y dejes de bailar. Ya está. Ahí tienes contestado todo. Esa, esa digamos era, ese era el desarrollo ya de una mujer. Casarte, tener hijos y ya toda tu vida anterior pues ya no tenía importancia, claro, gentes indomables, en el sentido de querer aprender, de querer seguir, de querer luchar por una cosa que amaba, pues de esa gente habíamos muy pocas” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

Después de tener su segundo hijo, dejó de bailar durante tres años para tratar de salvar su matrimonio, hasta que recibe la llamada de María de Ávila:

“Me llaman una noche al teléfono, ¿Dígame? Dice: ¿Merche? Digo: sí, soy yo. Dice: ¿No crees que ya has terminado las vacaciones? No me salían las palabras Digo: Doña María ¿Es usted? Dice: si, ya le he dado muchas vacaciones, son tres años, dijo: Mañana termino con el Ballet Nacional, que estaba el Clásico en la Zarzuela. Dijo: ¿No le importaría venir? Que quiero hablar con usted, yo no quiero empezar Los Tarantos si no está usted. Y entonces cogí a Antonio (su marido) y le dije: yo me voy, tengo que hacer esto. Me acompaña Antonio y en la puerta de La Zarzuela, –no se me olvidará en la vida– me dijo: tú sabes que esto nos puede separar definitivamente ¿No? Y le dije pues si esto nos separa es que las cosas no están bien, no están sujetas, no tiene por qué separar algo que yo amo tanto. Y dijo: vale, tú misma. Dijo, le dije: ¿Vamos? Y dijo: yo me quedo en la puerta, se quedó en la puerta y yo con Doña María y me dice: póngame usted las condiciones, póngame usted las condiciones. Le pedí todo, esto y esto y esto y esto y esto, eran las condiciones esas. Y entonces y esa mujer me trató, con qué cariño, con qué respeto, muy buena persona. Y luego pues ella se marchó y dejó a José Antonio, pero antes de marcharse, le dijo a José Antonio: quiero que haga la Medea” (Merche, bailaora, entrevista, 2010).

El resto de bailaoras no gitanas madres de dos o tres hijos, abandonaron prematuramente la carrera: son los casos de Mari Campano y Teresa Luna. Ambas contraen matrimonio con un representante artístico. Mari lo hará con Alberto Larios, representante de Gades, Teresa con el mánager de los flamencos de Sevilla, Antonio Pulpón. Adquieren una posición social que les permite seguir vinculadas al arte, pero renuncian a su independencia económica. En ambos casos tendrán que reinventarse: La Campano por la trágica y prematura desaparición del marido en accidente, cuando sus hijos eran aún muy pequeños, se convertirá en empresaria, primero llevando artistas a Japón y posteriormente con diferentes negocios. Teresa porque tras veinte años de matrimonio se separará del empresario y, tras el fallecimiento de éste, inicia un proyecto como productora de espectáculos en los años noventa.



Figura 7.13. Fotografía de la pareja formada por la bailaora Teresa Luna y el representante Pulpón en el tablao las Brujas, Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

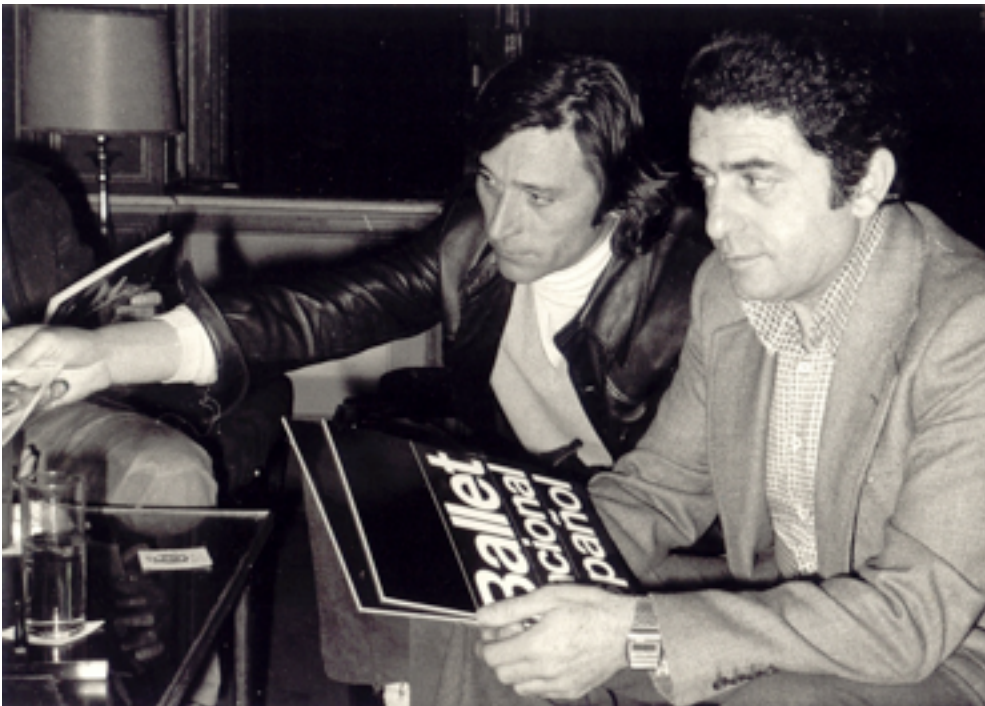


Figura 7.14. Fotografía de Antonio Gades con su representante, Alberto Larios. Años setenta. Fuente: cortesía de la bailaora Mari Campano.

TABLA 7.2. RESUMEN N° HIJOS HABIDOS POR LAS BAILAORAS SEGÚN ETNICIDAD				
N° HIJOS	SIN HIJOS	1 HIJO/A	2 HIJOS/AS	3 HIJOS
ETNICIDAD				
GITANAS	LORETO	-----	MANUELA	EUGENIA
NO GITANAS	PASTORA CRISTINA MARÍA MILAGROS ANA MARÍA	LEDESMA AMELIA LUPE ESPAÑA	MONTIEL CAMPANO MERCHE	TERESA LOLI

Fuente: elaboración propia según etnografía.

Por último, la bailaora Carmen Ledesma, no gitana, es madre soltera de un sólo hijo. Dejó los escenarios a petición del padre de su hijo, pero la pareja se disolvió. Carmen es una de las bailaoras más jóvenes del grupo y en su caso, la necesidad de afrontar en solitario la crianza de su hijo fue un aliciente para continuar con su carrera, como ya hemos comentado.

En cuanto a las bailaoras de etnia gitana que tienen hijos, Eugenia de los Reyes y Manuela Carrasco, ambas han compaginado la vida laboral y familiar. Eugenia se retira de los escenarios durante la década de los ochenta, cuando ya tiene tres hijos y su marido la requiere para colaborar en la enseñanza del baile en su academia:

“Pues sí, a la hora de bailar se los dejaba a mi madre, y también teníamos una amiga que cuando trabajábamos en los Gallos si mi madre no podía se los dejaba a ella. Pero claro, el Israel no quería, y decía ‘mamá, con papá, con mamá.’ La mujer tenía que coger un taxi y llevarlo a Los Gallos. Entonces se subía pa arriba y el Israel se ha criado entre camerinos, porque siempre estaba con nosotros. De hecho, de chico, nos lo llevábamos a todos los camerinos y en La Trocha ¡él bailaba desde chiquetito que no veas! Que le echaba dinero la gente que, como decían los guitarristas, ‘hijo, todos los billetes lilas’, ‘José, yo te doy mi sueldo y que me dé el niño todo lo que le dan.’ Pero no es que nosotros lo lleváramos a trabajar sino que como estaba metido pues

decía, ‘Papá, yo quiero bailar.’ ‘Bueno, po baila.’ Y bailaba por bulerías. Y un niño así chico, pues figúrate. Pero vamos, bien” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).



Figura 7.15. Fotografía de escenario del tablao la Trocha. Los bailaores Eugenia y José Galván, con su hijo Israel. El cantaor es Curro Fernández. Sevilla, años setenta. Fuente: cortesía de la familia Galván.

“Pues no quise dejar, lo que pasa es que al tener a Pastora tuve un problema que cuando fui a tener a mi hijo José Antonio me enteré que no fue culpa mía, que fue culpa de los médicos, que me dejaron desangrá. O sea que, me dejaron una venilla suelta y me quedé muy malamente, y entonces tuve la convalecencia de más de un año. Y un tratamiento fuerte. Y fue la época que ya mi marido tenía la academia y la verdad que ya, pues no le iba malamente. Y me dice, ‘Eugenia, mira, quédate, porque, ¿qué vamos a hacer? ¿Vas a ir tú por un lado, yo por otro? Me va bien la academia, pues ya sigo con la academia.’ Que por cierto Pulpón, le dice, ‘¿Qué has hecho, Galván, con ella, que la has quitado del baile? ¡Hay que ver!’ Eso le dijo, esas palabras. Pero vamos, ya me quedé en casa, ya nació después el otro y ya me quedé en casa. Ya dejé de bailar. Ahora bailo quizá a lo mejor una fiestecita en familia, o una boda o si algo tiene de trabajo por ahí pues también, ¿no? Y también recuerdo cuando estuve en Guantánamo, que estuvo Mister Licht³³⁵, Pastora Molina, Lupe y Luis, fuimos nosotros, fue mi cuñá La chata. Allí bailaba por cierto Los Gitanos, en orquesta. Y claro, era muy bruta, se llamaba ‘los Gitanos’ y yo lo bailaba descalza y al hacer con la planta así pues me destrocé toda la planta. Allí me tuvieron que atender en Guantánamo los médicos. Y ahí ya me destrocé los pies. Ahí ya me destrocé los pies y me dijo el médico de allí ‘vas a tener problemas y bastante.’ Y de hecho la rodilla se me puso así como un balón de fútbol y tuve que usar muletas allí en Guantánamo, la base americana, que nos llevó Mister Licht. Y ya desde entonces...” (Eugenia, bailaora, entrevista, 2008).

³³⁵ William Licht, (Polonia, 1925- Puerto Rico, 1994). Representante de origen judío, criado en Alemania y nacionalizado norteamericano tras la Segunda Guerra Mundial, se dedicó al Show Business. Trabajó como manager encargado de los espectáculos de las bases americanas en España y Estados Unidos. Llevó artistas flamencos a Guantánamo y otras bases americanas en el mundo. Casó con la bailarina-bailaora sevillana Pastora Molina.



Figura 7.16. Fotografías de la bailaora Eugenia de los Reyes y el bailar José Galván el día de su enlace. Fuente: cortesía de la familia Galván.

La versión *emic* atribuye a diversos problemas físicos la decisión del abandono de la carrera artística. Los factores de género, sin embargo, inciden en su caso para, como en el caso de otras bailaoras, abandonar los escenarios para “ayudar” en el negocio del marido.

El último caso, el de Manuela Carrasco, de cuya trayectoria hemos dado cuenta en el apartado anterior a raíz de su paso por el Concurso de Córdoba y los Festivales de verano, es el de una bailaora gitana, casada con el guitarrista Joaquín Amador³³⁶, con dos hijas, y titular de su propia compañía de baile. Hecho este poco habitual entre las bailaoras del grupo étnico. En su caso, este factor étnico ha condicionado la estrategia puesta en práctica, esto es, convertir el grupo familiar en unidad de producción. La valía, la ambición y el empeño personal de continuar con su labor artística han contribuido a que siga en activo. Es la más joven del grupo de observación, y por tanto ha vivido un período en el que se han dado mayores oportunidades para las bailaoras. Ha tenido más posibilidades de desarrollarse en espectáculos flamencos teatrales y Festivales de nuevo formato inexistentes en el mercado de trabajo anterior a la Democracia en nuestro país.

³³⁶ Joaquín Amador Santiago, (Olot de la Marina, Alicante, 1952), guitarrista y compositor. En la actualidad compagina sus labores artísticas con las gestiones de representación de la compañía familiar.

TABLA 7.3. TIPOLOGÍA DE TRAYECTORIAS PROFESIONALES DE BAILAORAS FLAMENCAS SEVILLANAS DE LA GENERACIÓN DE LOS SESENTA

BAILAORAS DE TRAYECTORIA LARGA (HASTA LA JUBILACIÓN)	GRANDES FIGURAS (GRANDES EVENTOS. GRAN PROYECCIÓN PÚBLICA)	FIGURAS CONSOLIDADAS (COMPAGINAN ÁMBITOS DE TRABAJO, INCLUYENDO LA IMPARTICIÓN DE CURSOS)	PROFESIONALES INTERMEDIAS (ÁMBITO DE LOS TABLAOS)
BAILAORAS DE TRAYECTORIA SUSPENDIDA	DEDICADAS A LA ENSEÑANZA DEL BAILE	EMPRESARIAS	DEDICADAS A LA COSTURA FLAMENCA AMAS DE CASA

La decisión del abandono de los escenarios es vivida como muy difícil por la mayoría de las bailaoras, quienes mantienen que el baile “ha sido su vida”. Se puede afirmar que de un modo u otro, todas las que “abandonaron” su carrera artística han seguido vinculadas con el baile flamenco: Carmen y Ana como maestras, Amelia como modista, Eugenia como ‘asesora’ de la carrera de sus hijos, Pastora, Israel y José Antonio. Mari Campano y Teresa Luna siguieron vinculadas a la producción de espectáculos. Las que tuvieron una trayectoria más larga, se dedican a la enseñanza al llegar a la edad de jubilación, como Lupe Osuna o Pastora Molina; o se embarcan en el proyecto soñado de ofrecer al público un Museo del Baile flamenco propio, como Cristina Hoyos.

El análisis comparativo de las trayectorias nos permite dilucidar las variantes que modelan su configuración en el contexto estudiado:

1. La categoría profesional alcanzada, muy condicionada en la mayoría de los casos por la obtención del Premio Nacional de Baile de Córdoba traducido en promoción profesional: de bailaora de cuadro a “atracción” del tablao y figura de los Festivales de verano.
2. Las relaciones sociales de género y la toma de decisiones relacionadas con la vida personal y familiar (opciones de vida), en especial la maternidad. Este factor se ve atenuado en el caso de las bailaoras de etnia gitana por la tendencia a vincular unidad familiar y unidad de producción.
3. La coyuntura histórica y del mercado de trabajo. En décadas más recientes el mercado de trabajo flamenco ha ofrecido mayores oportunidades laborales y artísticas a las bailaoras, al hilo del desarrollo económico y de la industria cultural del país. La edad de las bailaoras las encuadra en unas u otras coyunturas.
4. El uso de las “redes sociales cerradas” propias de las culturas del trabajo flamencas. Las bailaoras con mayor proyección hicieron un uso “eficaz” de estas redes sociales. Buscaron participar en espectáculos prestigiosos de otros artistas en los que su trabajo redundó en un incremento del prestigio propio. En algunos casos esta circunstancia ha sido decisiva.
5. Etnicidad, cuya influencia se debe al protagonismo étnico en el arte flamenco y se observa a lo largo de las trayectorias como rasgo definitorio de una forma de “estar” en la profesión, de situarse en el mundo artístico. Es un factor ambivalente a la hora de tomar decisiones sobre la carrera.
6. Otras circunstancias personales, como los acontecimientos vitales imponderables (fallecimientos de familiares, por ejemplo) y la personalidad, incluyendo en ella aspectos como “la voluntad” de apostar o no por sus carreras.

Los casos estudiados permiten establecer dos grandes tipos de trayectorias profesionales de bailaora, que se bifurcan en seis:

- Bailaoras de larga trayectoria, que bailan hasta la jubilación. Diez casos.
- Bailaoras de trayectoria “suspendida”, que abandonan la profesión alrededor de los treinta años. Siete casos.

Dando lugar a cuatro posibilidades:

- Dedicación a la enseñanza del baile: tres casos.
- Dedicación a una actividad empresarial: dos casos.
- Dedicación a la costura: un caso.
- Abandono de cualquier actividad profesional remunerada. Amas de casa: un caso.

8. RESULTADOS Y CONCLUSIONES.

El concepto de género es un concepto dinámico que se va modificando en función de los diferentes contextos históricos, étnicos, socioeconómicos y culturales. Es un concepto relacional que afecta a todas las conductas humanas, a las relaciones hombre-mujer y mujer-mujer. Es además, un concepto vertebrador que afecta a todos los planos de la vida de las personas: la vida cotidiana, la educación, los proyectos vitales, la vocación, las relaciones de trabajo, las formas de entender las parejas, la maternidad, el arte...

Al mismo tiempo se elaboran proyecciones desde dentro y desde el exterior sobre los colectivos sociales basados en las ideologías de género: éstas se materializan en estereotipos peyorativos, elaborados con intención de juzgar o excluir (la mala fama del “artisteo”) o positivos, como aquellos que sirven para marcar el territorio propio en la vida y en el trabajo. *“As a parameter, identities provide a context for choosing, for refining the shapes of our lives, but they also provide a basis for community, for positive forms of solidarity”* (Appiah: 2005: 110-3)

El flamenco, como arte entendido para unos pocos, ha estado marcado por el componente de clase (figuras del señorito y el pobre), el sistema sexo-género y la etnicidad que han experimentado cambios a través de su historia. Estos cambios han afectado tanto a los intérpretes como a los públicos. Han cambiado los sectores sociales de origen –ampliándose– y al mismo tiempo las audiencias –en el mismo sentido– (popularización, en palabras de Steingress).

Esto es lo que ha marcado la estructuración de este trabajo: analizar estas variables en el contexto histórico seleccionado. Hemos indagado en los orígenes sociales y geográficos, los antecedentes familiares, artísticos, de género, el nivel educativo, los estereotipos de género (construidos históricamente), la formación “profesional”, los modos de acceso a la profesionalidad, las estrategias empleadas en los diferentes momentos, tales como los usos de las redes sociales, así como las culturas del trabajo generadas en estos contextos.

En relación con la generación de bailaoras en que hemos centrado nuestro trabajo, hemos encontrado un grupo muy numeroso de mujeres que abrazan el problemático oficio de artistas en un

momento histórico en que tal decisión supone la asunción de un riesgo por el cuestionamiento moral que se hace del colectivo. Una vez que están en la profesión, la convivencia intergeneracional, las diversas estrategias adoptadas, las formas de solidaridad femenina, la propia dinámica del trabajo en grupos (los cuadros flamencos), van a ejercer de contrapeso de los supuestos “peligros”. Las mejoras coyunturales que experimenta el país en el contexto histórico en que comienzan a formarse (años cincuenta) y a acceder a la profesión (años sesenta), traerán consigo una importante demanda de trabajadoras del baile para hoteles, fiestas, ferias, salas de fiesta y tablaos, que les proporcionará una relativa estabilidad laboral e independencia económica. Esto las convierte en protagonistas de los cambios sociales que experimentarán las mujeres en nuestro país al incorporarse activamente al mercado laboral en la década de los sesenta. El proceso de “revalorización” que experimentará el flamenco a partir de mediados de los cincuenta, incidirá en una mayor demanda de artistas pero condena a la especialidad de baile a una posición de subalternidad con respecto del cante. Este hecho tendrá consecuencias en la forma en que se oferta y muestra el baile durante dos décadas, estando relegado a los tablaos, en los que su protagonismo es indiscutible. Al mismo tiempo estos establecimientos serán cuestionados por “los entendidos” y su papel en los nuevos formatos como los Festivales de verano será secundario por estar estos promovidos por aficionados al cante y respaldados por la corriente “mairenista” que ignora o minusvalora las manifestaciones del baile. En este contexto surge la figura de la maestra Matilde Coral, quien, abrazando los presupuestos de las teorías neo-Jondistas, tratará de integrar el baile en la revalorización que experimenta el género. Como maestra, Matilde se erige en “guía” o líder de este grupo de bailaoras, la persona de prestigio, con la que comparten el “lenguaje generacional dancístico” y a quien la mayor parte de componentes del grupo reconocen como referente.

El origen geográfico de estas bailaoras, la ciudad de Sevilla, condiciona no sólo el surgimiento de la vocación, y el tipo de formación para el baile desarrollada, —debido a la existencia de una tradición dancística y a la presencia de determinados maestros y maestras—, sino también las posibilidades de aprendizaje de tipo informal: presente en espacios privados y públicos, en determinados barrios de la ciudad como Triana; la posibilidad de “aprender haciendo” en los concursos radiofónicos y las “Galas Juveniles” que se celebran en los años cincuenta y sesenta en la capital. Sevilla será epicentro turístico del interior del país, en el que las salas y locales que ofrecen espectáculos proliferan al hilo del desarrollo económico y la salida del aislamiento internacional de la posguerra. En ellas van a coincidir “las niñas” del cuadro, con artistas de baile español y flamencos de mayor edad, que van a resultar decisivos en su formación profesional. Esta formación

multidisciplinar les capacitará como “bailaoras” competitivas, demandadas por las principales capitales del país para sus salas y tablaos, los hoteles y establecimientos de las costas que proliferarán durante el desarrollo turístico de los sesenta y setenta así como las capitales extranjeras en las que el flamenco formará parte de los bienes de consumo de las amplias clases medias.

En cuanto a los orígenes sociales, no podemos concluir que haya un tipo de extracción social predominante en el grupo de observación. Hay una presencia mayoritaria de orígenes sociales humildes, hecho no privativo del colectivo de bailaoras, sino propio de la estructura social del contexto, muy polarizada y de mayoría obrera. Sólo un 17% de nuestras informantes se pueden considerar de clase media (familias con negocios prósperos o un puesto en la administración). Con respecto a la variante étnica, contamos con catorce familias no gitanas (82,35%) y tres familias de etnia gitana (17,64%). Esta distribución estadística en el grupo de observación no es necesariamente extrapolable al conjunto de las bailaoras de la generación. Es sólo la muestra de una tendencia observada en el transcurso de nuestro trabajo de campo.

Existen cuatro tipos de familia en el grupo: familia monoparental, dos casos (11,7%), familias numerosas, con más de cuatro hijos: cuatro casos que suponen el 23,5%; familia numerosa con ocho hijos o más: cuatro casos (23,5%) y familia nuclear no numerosa, con menos de cuatro hijos: seis casos que suponen el 35,29%.

El rol de sustentadores económicos del hogar recae en los padres casi en exclusiva, dedicándose las madres a sus labores. Sin embargo, debido al tipo de trabajos, en el dieciocho por ciento de los casos, el grupo familiar constituye la unidad de producción (incluyendo este grupo al padre, la madre y los hijos/as de mayor edad). Dos de estas familias son de etnia gitana. Contamos con un caso, en el que el padre ostenta la titularidad del negocio familiar y la madre colabora en el mismo; otro caso en el que el padre es el único miembro que realiza trabajo remunerado, dos casos en los que trabajan ambos progenitores y dos casos en el que las madres son las sustentadoras, con ayuda de los abuelos, al tratarse de familias monoparentales.

Los sectores económicos están representados de la siguiente manera: cuatro trabajadores del sector secundario (ebanista, tonelero, Montador de edificios y trabajador de una fábrica) y trece dedicados a tareas terciarias más o menos profesionalizadas. Recordemos: una maestra, una familia de feriantes, tres con negocios propios (panadería, puesto de pescado en el mercado y hostelería),

un funcionario, un bailar profesional, una dedicada a la venta ambulante alternando con trabajos de hostelería, una familia que –procedente del mundo rural (sector primario)–, desempeña trabajos no cualificados y temporales (en el sector terciario banal, fundamentalmente), un estibador del puerto, un comercial, un fotógrafo que compagina este trabajo con la venta ambulante y otro sin especificar. Algunas de las madres realizan labores de limpieza a domicilio, otra es peluquera y una tercera regenta un bar. La muestra coincide con la estructura general y ejemplifica lo que avanzábamos en la contextualización: precariedad en los empleos, escasa cualificación profesional y altas tasas de desempleo generalizado que fue suavizándose a lo largo del período.

Los lugares de residencia de las familias se concentran en las siguientes áreas: La Macarena (seis casos), Triana (cuatro casos), el Centro (tres casos), Puerta Osario (dos casos) y Nervión (dos casos). Son áreas en las que existe la presencia de academias de baile y manifestaciones artísticas populares en espacios públicos festivos y habituales.

En cuanto al papel de padres y madres en la atribución de roles en la infancia de las bailaoras, estas familias han puesto pocos impedimentos a la inicial vocación hacia el baile de sus hijas. A los varones les han orientado hacia vocaciones más “serias”, siguiendo los roles de masculinidad y feminidad propios del período, ya que en los modelos sociales predominantes la principal función de las mujeres era buscar marido para formar una familia y ejercer de esposas. En la infancia, el aprendizaje del baile no fue percibido como riesgo, al constituir una actividad tradicional en la ciudad en la que las niñas aprendan a bailar para las fiestas populares. Unido a ello, las posibilidades de retribución que la actividad del baile va a ofrecer a las bailaoras cuando son aún niñas, constituirá un atractivo para las familias, en su mayoría humildes.

En los casos observados fueron las madres quienes propiciaron la vocación artística en estas niñas, oponiéndose los padres en diverso grado. Reticencia paterna que comparten todos los casos, excepto uno. Se aprecia cierta indiferencia generalizada de los padres en cuanto a la educación de las niñas, tarea asumida casi en solitario por las madres. La insistencia en que las niñas terminasen los estudios primarios fue una forma de resistencia. Poniendo una condición se estaba tratando de impedir o al menos retrasar la decisión. En este sentido, la existencia de antecedentes artísticos en la familia funcionaron como atenuante (esos antecedentes aparecen en el 17,6% de los casos analizados, dos tercios de los cuales se producen en familias de etnia gitana). Sí apreciamos cierta diferencia entre las familias de etnia gitana y las que no lo son en cuanto a la insistencia en que sus

hijas terminasen al menos sus estudios primarios (que no se citan en las dos de etnia gitana). Esta dicotomía entre lo académico y lo informal se observa también en el aprendizaje del baile.

Nuestras informantes atribuyen el origen de su vocación dancística directamente a sus madres (cinco bailaoras no gitanas y una gitana); a la existencia de antecedentes artísticos familiares (una bailaora gitana y otra no gitana); a la influencia de alguna maestra del colegio (dos casos de bailaoras no gitanas); a la influencia del entorno y las vivencias en el barrio (dos casos de bailaoras no gitanas y dos de bailaoras gitanas); y al destino o el contacto temprano con maestros o maestras de baile (cinco casos de bailaoras no gitanas). Algunas informantes han atribuido el origen de su vocación a más de uno de estos factores. En los discursos de las bailaoras se evidencia la interiorización de los presupuestos “mairenistas” del arte flamenco, discurso gitanista y por tanto, defensor de la “herencia” genética del talento artístico. El análisis pone de manifiesto la influencia del entorno y la “educación” en el surgimiento de estas vocaciones, por encima de cualquier otra consideración.

La ausencia de un marco de aprendizaje formal institucionalizado en la época unida a la creciente demanda de artistas para espectáculos condicionó la formación inicial de estas bailaoras. Fue una formación muy heterogénea que va desde la presencia casi exclusiva del aprendizaje informal en sus distintas modalidades: en el contexto de socialización primario y el grupo de iguales del entorno, aparece con mayor frecuencia en las bailaoras de etnia gitana y supone un desencadenante del surgimiento de la vocación en estos casos; y en los espacios escénicos de “Galas Juveniles” y concursos radiofónicos en un primer momento, así como los escenarios de las salas de fiesta y tablaos en los que inician sus carreras después, muy frecuente en todos los casos.

El aprendizaje no formal de las academias de baile de la época está presente en todas las bailaoras de la muestra, siendo más o menos importante en función de dos variables, la étnica y la socioeconómica: en el caso de las bailaoras gitanas parecen haber acudido menos a las enseñanzas de los maestros y maestras (con una excepción de bailaora cuyo padre es gitano pero no lo es su madre) y, en cambio, en las bailaoras no gitanas, la menor presencia del aprendizaje informal en el contexto de socialización primario se suple con la asistencia a las clases desde muy temprana edad. La variable socioeconómica influyó en este aprendizaje al acortar los períodos de formación en academias en aquellos casos en los que la necesidad de trabajar impidió costear y acudir con regularidad a clases; la mayoría de componentes del grupo de observación ha continuado su

formación durante toda su carrera, suponiendo la inversión económica en esta formación una “necesidad” para el progreso en la carrera profesional. Esta circunstancia no incluye la formación “reglada”, que no es exigida para el ejercicio de la profesión: así sólo tres de las diecisiete bailaoras del grupo obtienen un título oficial de danza por algún Conservatorio (suponen el 17% de la muestra). Hemos observado la importancia de la filiación con maestros y maestras en el surgimiento y consolidación de la vocación cuando faltan otros referentes, más común en el caso de las bailaoras no gitanas. En algunos casos, las maestras de Educación Física del colegio, formadas por la Sección Femenina o miembros de Coros y Danzas, inician a las niñas en los rudimentos de la danza.

Las academias más frecuentadas por los miembros de nuestro grupo de observación son las de Adelita Domingo, Eloísa Albéniz y Enrique el Cojo. Las clases podían ser individuales, en pareja o en grupos. Las clases grupales se ofrecían únicamente para la formación “técnica”, esto es, zapateado, palillos, barra, base de escuela bolera y bailes regionales. Las clases de coreografía o “montaje” de bailes eran siempre individuales o en parejas. Los discursos revelan que en el aprendizaje del grupo generacional predominó la formación “artística” sobre la técnica, e incluyó aspectos interdisciplinares como los arreglos corporales y faciales, la indumentaria, el acoplamiento con la orquesta, la capacidad de improvisación, la expresión-expresividad con el cuerpo, etc. Matilde Coral será la maestra de referencia a partir de finales de los años sesenta. Las que continúan en activo en los años ochenta acuden en mayor medida a las enseñanzas de Manolo Marín. Nuestra investigación ha revelado un gran número de maestros y maestras de baile en Sevilla, los tipos de enseñanza característicos de cada uno, la ubicación de sus academias así como las décadas en que estuvieron abiertas al público y el tipo de alumnado que acudía a ellas. La investigación ha revelado asimismo que esta oferta formativa resultaba insuficiente para aquellas profesionales más preocupadas por la formación, que tendrán que acudir a maestros de la capital de España para completarla.

Un aspecto muy destacable de la formación en academia es el hecho de contar en todos ellos con música en directo: piano o guitarra, según los casos. La formación en los primeros años incluía en un porcentaje muy elevado, el aprendizaje de la canción o copla (once de los diecisiete casos). Esta particularidad, que contrasta abiertamente con la formación de las bailaoras de generaciones más jóvenes, nos ha parecido decisiva en cuanto al concepto del baile y de la puesta en escena que propicia. Concepto que tendrá continuidad en los espacios en que inician su profesionalización: las salas de fiesta. Las bailaoras más jóvenes del grupo (nacidas en la década de los cincuenta) han

convivido en menor medida con la presencia de la orquesta, que ya a finales de los sesenta comienza a desaparecer de los espacios de trabajo al imponerse el modelo de tablao flamenco.

En cuanto al valor otorgado por los discursos a la formación “académica” observamos un arco que va desde la afirmación de “no haber ido a academias” o negación de la formación académica propio de la etnia gitana hasta el máximo grado de formación representado por las bailaoras que alcanzan un título del Conservatorio, extremo más “payo” y acomodado. En medio, se sitúan la mayor parte de las informantes. Todo ello matizado por la importancia que adquirió la formación en los espacios de trabajo. La heterogeneidad en las características y duración de la formación inicial no tiene una relación directa de causa-efecto con los logros artísticos alcanzados. De modo que queda subrayado el papel fundamental ya aludido del aprendizaje informal, más ligado al grupo de socialización primario en el caso de los gitanos lo que contribuiría al discurso étnico de apropiación del arte flamenco tan extendido –según el cual es la sangre como símbolo de la herencia genética la principal vía de transmisión–, o más ligado a los escenarios, que, por observación, contacto, apropiación, mimetismo, y ensayo, permiten a todas completar su aprendizaje.

El incremento de la demanda de artistas y el tipo de espectáculo que se impondrá en el período del Desarrollismo, va a permitir que algunas bailaoras se despreocupen de la formación técnica, suponiendo este condicionante un factor que limitará a la larga las posibilidades de desarrollo profesional. Todo ello unido a la influencia que los roles de género tuvieron en la consolidación del “baile de mujer”, característico de la Escuela Sevillana, menos técnico, y el papel decorativo de las bailaoras sobre los escenarios que se impondrá en la mentalidad de algunos empresarios de tablaos y salas de fiesta. Las bailaoras que prolongan sus carreras se verán en la necesidad de profundizar en su formación, bien acudiendo a enseñanzas o bien en los ensayos al incorporarse a una compañía o ballet.

La formación de parejas de baile tuvo un peso destacado en el aprendizaje entre “pares”, al imponer la necesidad del ensayo para las coreografías. Si la pareja se forma con un bailarín de mayor edad o experiencia profesional, éste se convertirá en “maestro” de la bailarina mientras perdure la formación. La mentalidad patriarcal atribuye a los varones este rol con mayor frecuencia. Sin embargo, hemos observado que algunos informantes admiten haber aprendido de compañeras aventajadas (caso de José Galván con Cristina Hoyos), sólo por observación. La variedad de

recursos técnicos y “artísticos” que los bailes ejecutados “a orquesta” proporcionan a las bailarinas-bailaoras, es una cuestión revelada por nuestro trabajo etnográfico que no ha sido suficientemente valorada por la bibliografía. Una de las herencias de esta tradición de los bailes a orquesta que observaremos en la generación de los sesenta, va a ser la importancia concedida por el grupo a los arreglos e indumentaria adjudicados a cada uno de los estilos del repertorio. Al pasar de éste al propiamente flamenco, se cuidarán el uso de colores y formas de los trajes, el uso de los complementos, así como las actitudes y poses diferenciadas para cada baile y sus variantes, el llamado “carácter” de los bailes. Otra herencia destacada es consecuencia de la estrecha relación que se establece con la música en directo, que se traducirá en el respeto a cantaores y tocaores al pasar al repertorio flamenco. La complementariedad de los tres elementos es una máxima para las bailaoras de esta generación (al menos en los casos observados). Rasgo que se vio acentuado por los postulados del neo-Jondismo que otorgaba supremacía al cante. De este modo, se concibe el baile como adorno y complemento del cante, expresión de los mismos sentimientos por diferentes vías. La obra artística es por ello el resultado de un “trabajo” colectivo y su éxito la muestra de una conjunción de objetivos, conceptos estéticos y estilísticos.

En cuanto al acceso a la profesionalización en todos los casos tuvo lugar a edades muy tempranas, realizándose entre los 12 y los 16 años, esta última definida como edad legal para el ejercicio de un trabajo. La investigación ha mostrado cómo al alcanzar esta edad la mayoría de las bailaoras se encontraba “de hecho” ejerciendo la profesión, de manera que la superación de una prueba instaurada por el Sindicato Vertical de artistas no vino más que a dar respaldo legal a una situación “de facto”. Los jurados que determinaban la aptitud o no de las aspirantes estaban formados por artistas de diversas especialidades. La obtención del carnet de artista permitió a estas mujeres acceder a condiciones laborales más ventajosas, al poder contar con contratos de trabajo que estableciesen por escrito sus obligaciones y derechos respecto de sus empleadores. Otro de los factores destacados en este aspecto es la relación directa entre el acceso a la profesión y los ámbitos de la formación: tanto las “Galas Juveniles” y los concursos radiofónicos como las academias de baile sirvieron de espacios de reclutamiento para el trabajo en el caso de las bailaoras. Sólo contamos con un caso en que es ella quien se dirige al representante para ofrecerse como artista. En otros dos casos son los maestros los que ponen en contacto a sus alumnas con los propietarios de salas de fiesta. En el resto, serán el representante o los propietarios de las compañías o las salas, los que acudan a los espacios de formación en busca de artistas.

En el ámbito de la profesionalización es relevante el recurso a la formación de parejas de baile en el contexto de las academias y los tablaos o salas de fiesta como estrategia múltiple, de tipo laboral: las parejas tenían un repertorio muy lucido en el ámbito del clásico español, especialidad que se abordaba con mayor intensidad que el flamenco en los primeros años y que por tanto se halla más presente en las bailaoras de mayor edad de la muestra; las parejas se adaptaban muy bien a las necesidades de los propietarios de salas y tablaos al requerir sólo del acompañamiento para formar “el cuadro”. Como estrategia de tipo moral, las parejas, formadas entre hermanos o con pareja sentimental ofrecían una coartada que preservaba la virtud de las jóvenes bailaoras. Nos hemos detenido en la importancia de esta juventud, que, ligada a la belleza y la gracia, se constituían en requisitos indispensables para acceder a la profesionalidad, en un marco laboral muy masculinizado y en el que los “agentes” –figuras de poder– y el público, estaban dominados por hombres. Por la misma razón la formación de parejas fue un recurso extendido, en consonancia con los modelos sociales de “orden” establecidos por el nacional-catolicismo y sus conceptos sobre los géneros: el papel de las mujeres como esposas abnegadas y sumisas, carentes de presencia individual en la sociedad fuera de estas instituciones. En este contexto las parejas de baile representaban en escena lo que la sociedad consideraba “adecuado”, el orden, la pareja “hombre-mujer” institucionalizada. En los casos en los que estas parejas funcionaron a nivel artístico y personal, se mantuvieron como “formación” hasta el final de las trayectorias. Un gran número de parejas se disuelve al imponerse el baile flamenco individual en los tablaos, en los que los propietarios requerían la presencia mayoritaria de bailaoras, no teniendo cabida más que una presencia testimonial de bailaores hombres.

Las transformaciones económicas experimentadas por el país a partir de los planes de desarrollo y el impulso del turismo, y los cambios sociológicos aparejados, permitieron a la mayoría de las bailaoras continuar con su actividad laboral fuera de las limitaciones establecidas por las parejas de baile de los primeros años de sus carreras. La proliferación de tablaos en las décadas de los sesenta y setenta, dio lugar a un mercado de trabajo más amplio en el que el flamenco se convirtió en protagonista, superando su relación con el repertorio de clásico español, más ligado a los primeros tiempos de la dictadura, cuando se trataba de usar ideológicamente la danza para potenciar los sentimientos de pertenencia al Régimen que se confundía con el País. Así, ya en los sesenta, son las madres o parientes de las artistas quienes las acompañarán en los lugares de trabajo como salvaguarda de la integridad moral y la virtud de las jóvenes, surgiendo en este contexto (o resurgiendo, porque siempre estuvo ahí) la figura de la “madre de la artista”, que, en principio

respondía a una figura estereotipada especializada en el desempeño de mecanismos de vigilancia ritualizada. Hemos observado cómo esta práctica se convirtió en un modo de evasión para las madres y la posibilidad, gracias a la ‘niña’ artista, de vivir una libertad que les estaba vedada en los contextos sociales de origen. Esta “posibilidad” pudo incidir en la influencia que ejercieron sobre las niñas inculcándoles en sus infancias el “amor al arte”.

El análisis de documentos oficiales de cotizaciones a la seguridad social de artistas de baile del año 1972, han arrojado algunos datos destacables: la distribución por provincias demuestra el predominio de artistas de baile procedentes o afincados en la ciudad de Sevilla. Este hecho está relacionado con la importancia de la actividad turística en la ciudad, la iniciativa de los empresarios del sector hostelero en el sentido de ofrecer espectáculos de baile, y con la actividad de los representantes. El documento constata el hecho de la feminización de la profesión de artistas de baile, con un 71,55% de mujeres frente al 28,44% de varones. La mayoría de trabajadores de baile percibieron cantidades situadas entre las 10.000 y las 70.000 pesetas anuales (oficialmente), con un 45,69% de los contribuyentes situados en este intervalo. La distribución por sexos de las retribuciones denota una mayor presencia de varones en los extremos de la tabla: el primer tramo en relación con el total (su presencia supera la del promedio en 8,59 puntos) y los dos últimos (con un 35% y un 37% respectivamente). De ello se puede deducir que el mercado les proporcionaba menores oportunidades laborales pero mayores oportunidades de promoción y retribución en comparación con las bailaoras. El contexto sociológico y la mentalidad patriarcal, unido a la mayor selección de base a que eran sometidos, tendía a encumbrar con mayor facilidad a las figuras masculinas, que en general alcanzan mayores cotas de reconocimiento profesional.

En cuanto a las retribuciones obtenidas por su trabajo, las bailaoras disfrutaron de unos salarios que cuadruplicaban el salario mínimo interprofesional establecido en España en 1963 (hemos tomado como referencia el salario de una bailaora de cuadro, no de una figura, que era siempre superior). Sólo hemos comparado las cifras de los años 63-70-73, pero los resultados pueden extrapolarse a los años anteriores y posteriores según los relatos de nuestras informantes. Hemos observado que estos salarios les permitían mantenerse, ser independientes económicamente, con el resultado de empoderamiento que esto conlleva y colaborar con las economías de sus familias de origen. Todo ello matizado por la temporalidad, que las obligaba a ahorrar para superar los períodos de desempleo.

La proliferación de tablaos pudo provocar la irregularidad en la calidad de los espectáculos ofrecidos, dado el intrusismo tanto en el ámbito artístico como empresarial. El *modus operandi* del representante se basaba en la atención de la demanda con la selección de personal realizada “de modo inmediato”, en base a los datos de disponibilidad y exigencias de cada artista. En los casos en que los propietarios de tablaos son o han sido “artistas” o se dejan aconsejar por éstos, la calidad de los espectáculos se ve favorecida. Las relaciones laborales en los tablaos se estipulaban en los contratos de trabajo. A nivel social y humano estas relaciones estaban impregnadas del paternalismo propio de las relaciones entre patronos y obreros en el contexto de la dictadura. En ocasiones estas relaciones se “estrechan” y las bailaoras reciben tratos cordiales y de “familiaridad”. La escasez de cotizaciones a la seguridad social no fue motivo de conflicto, por el desconocimiento generalizado de esta circunstancia entre los empleados. Hasta el año 1974 la ley no establece la obligatoriedad de un día de descanso semanal en los espacios de trabajo como tablaos o salas de fiesta. En ocasiones la empresa compensaba económicamente a las bailaoras para evitar el uso y disfrute de este derecho. Los contratos para los trabajos en las fiestas eran verbales.

El trabajo en los tablaos suponía para las bailaoras unos ingresos importantes pero también conllevaba unos gastos ineludibles de vestuario de escenario y de calle, accesorios, alojamiento, manutención y transporte cuando se encuentran ubicados fuera de Sevilla. Una parte del salario (10%) era detraído por el representante.

A pesar del contexto sociológico, las bailaoras desarrollan sus carreras en la mayoría de los casos durante un período que oscila entre los tres lustros y las dos décadas (en los casos de trayectorias suspendidas). Esto significa que se mantuvieron en la profesión, evitando el matrimonio que sabían las retiraría, hasta los treinta años. Este retardo en la edad nupcial no era habitual en la época y puede ser muestra del empoderamiento referido.

En nuestra investigación hemos observado el surgimiento de diversas formas de solidaridad femenina en el contexto de los contratos de largas temporadas en el extranjero, más importante en edades más tempranas. La hegemonía del temor a la identificación artista/ mujer fatal, llevó a nuestras bailaoras a una reproducción más férrea de la norma como vía de reivindicación de la dignidad del oficio. Las imágenes que sobre ellas vierten las producciones cinematográficas, la nocturnidad y el carácter itinerante de su trabajo, provocaron cierta incomunicación y la formación de redes sociales “cerradas”. En las estancias en el extranjero era frecuente la asunción de los roles

de gestora del cuadro por parte de alguna figura femenina de mayor edad o experiencia, a diferencia de lo ocurrido en otros contextos laborales.

Otros elementos observados han sido la inclusión de las bailaoras en las redes sociales cerradas típicas del sector, en las que han tenido que desarrollar estrategias, y la percepción de su propio grupo social como “marginal” debido a los elementos de inestabilidad, movilidad y nocturnidad del sector dentro del contexto de la ideología de género propia de la dictadura. Hecho este, en parte superado, por el contacto continuado con “los extranjeros”, más modernos y progresistas y por sus constantes viajes al exterior. Esto no ha podido evitar sin embargo, la persistencia en muchos casos del deseo de “casarse” y establecer raíces como vía de una aceptación más sólida por parte del contexto social de origen.

Las formas de sociabilidad generadas en el desarrollo de la profesión se caracterizan por el compañerismo y el ambiente distendido, lo que unido a las redes sociales “cerradas” conlleva la proliferación de parejas formadas en el entorno laboral. El deseo de formar una familia y de que sus hijos tuvieran otras oportunidades ha sido recurrente las bailaoras. En relación con ello, el abandono gradual de la carrera artística, que sí continuarán sus maridos, ha sido consecuencia de esta presión social unida a las características de la coyuntura del mercado laboral que no ofertaba salidas más “deseables” a estas mujeres que compensaran la renuncia a la formación de familia. En los casos analizados diez de las diecisiete bailaoras han continuado con su trayectoria artística hasta la edad de jubilación o continúan en activo. En esta circunstancia, la etnicidad ha permitido a una de ellas realizar el proyecto vital de crear una familia al poner en marcha estrategias propias de su etnia, como son la inclusión de la vida familiar en la laboral. Hecho este que ha sido menos frecuente en la sociedad mayoritaria en el contexto histórico estudiado, que trata de delimitar esferas abocando a las mujeres a la doméstica. De las nueve bailaoras no gitanas de trayectoria más prolongada, cinco no han tenido ningún hijo, dos han tenido un sólo hijo y sólo dos han sido madres de dos o tres hijos. La profesión incide directamente en un menor número de hijos de estas mujeres en relación con las de su grupo generacional general.

En este sentido, las diferentes opciones observadas en el conjunto del grupo de observación son:

1.- Decisión de casarse, formar familia y abandonar la carrera artística, de manera más o menos gradual, especialmente ligada a la experiencia de la maternidad. Casos de Carmen Montiel, Amelia, Ana España, Teresa Luna, Mari Campano, Eugenia de los Reyes.

2.- Decisión de casarse, formar familia y continuar con la carrera. Es el caso de Manuela, en el que el factor étnico atenúa la influencia de la maternidad en la profesión, al convertir la unidad familiar en unidad de producción. Pero también de Lupe Osuna, no gitana pero que mantiene la pareja formada con su marido en los escenarios hasta la edad de jubilación. Y de Merche Esmeralda, que continúa con su carrera a pesar de la oposición del marido, hasta el punto de desencadenarse la separación. Por último el caso de Loli Flores, para quien la decisión supuso renunciar a formar parte de una compañía o ballet estable y permanecer en los formatos de los tablaos.

3.- Decisión de tener hijos y continuar con la carrera. Caso de Carmen Ledesma.

4.- Decisión de postergar o renunciar a la formación de familia. Muchas bailaoras permanecieron solteras o no han tenido hijos, en parte, como estrategia para el desarrollo profesional. La decisión de no formar familia es más decisiva que la de la pareja: Rocío Loreto, Milagros Mengíbar, Ana María Bueno, Cristina Hoyos, Pastora Molina y María Oliveros.

Las principales líneas de investigación abiertas por nuestro trabajo etnográfico y de análisis cualitativo son la perspectiva del baile como “trabajo” femenino en el contexto de un mercado laboral en alza. Sobre este punto serán fundamentales los datos que puedan arrojar los diferentes archivos, en especial los archivos sindicales y su cotejo con las fuentes orales, iconográficas, y audiovisuales disponibles. El papel asumido por los diferentes actores, que mínimamente hemos podido enumerar y sus funciones en el entramado de la producción artística o mercantilización del flamenco en el contexto histórico de la Dictadura. La concreción a nivel microsocial y local de los entramados ideológicos que afectan al ‘arte’ como producto. La ideologización de la danza y su relación con el género, que propició la incorporación a la ‘profesionalidad’ a un gran número de mujeres, pero al mismo tiempo actuó limitando sus logros individuales y como colectivo. Los alcances y limitaciones de empoderamiento para sus protagonistas y sus contrapartidas; los costes de todo tipo, pero especialmente a nivel personal que conllevó su dedicación profesional al flamenco; pero también las ventajas obtenidas. Aspectos como la consideración de sus aportaciones al contexto artístico y su incardinación con las ideologías de género, políticas, artísticas y estéticas hegemónicas durante los años de la dictadura y la transición.

Uno de los elementos que ha marcado nuestro trabajo de campo es el desconocimiento generalizado sobre las circunstancias sociales de su aprendizaje y profesionalización, lo que nos

lleva a considerar el enfoque teórico-metodológico apoyado en los relatos de vida (información cualitativa) muy apropiado para abordar el estudio de los colectivos dedicados al arte en estos contextos. En nuestro trabajo hemos situado los relatos de las bailaoras en primer término, y hemos optado por la descripción de algunos aspectos de las historias de vida –perspectiva *emic* de la cultura–, para profundizar en ellos, suscitando su análisis, ideas y conceptos de tipo más abstracto y general.

En ocasiones, hemos encontrado dificultades al abordar esferas que afectan a la autoestima o consideración personal y opciones de libertad individual, legítimas en todas las personas, pero especialmente en los colectivos de artistas, en los que su posicionamiento “vital” marcan y permiten la transmisión de sentimientos, emociones e ideas que caracterizan su actividad profesional.

Al abordar el estudio de un colectivo marcado por el género y tratar de interpretar la función de éste en el desenvolvimiento profesional y vital de una manera diacrónica, hemos descubierto aspectos de la realidad –de hoy– que aún están impregnados por aquella ideología en torno a los géneros.

La puesta en valor de las aportaciones artísticas de este colectivo de mujeres y su reconocimiento social debe enmarcarse por tanto en las re-interpretaciones de la realidad que permite el enfoque desde esta perspectiva teórica interdisciplinar. Tratar de re-situar al colectivo de bailaoras flamencas en el contexto sociohistórico dado y establecer las coordenadas de su consideración, las relaciones y los paralelismos con el resto de la sociedad, es un objetivo previo al de su re-valorización. Es lo que hemos intentado a lo largo de este trabajo. Incardinar a este colectivo en la historia de Andalucía es ampliar los horizontes de todos nosotros y debe ser un objetivo a largo plazo, ya que sus saberes, conceptualizaciones y culturas del trabajo forman parte del Patrimonio Cultural de Andalucía. La inclusión de todos los interpretes del arte flamenco nos parece una tarea urgente en el ámbito de la investigación. La tarea de incluir al individuo en la historia de la danza, desarrollar la historia social del flamenco desde enfoques teóricos de las ciencias sociales es una de las vías de análisis que explora nuestro trabajo. La enorme riqueza de los relatos de vida de los diferentes sujetos entrevistados en el transcurso de la investigación ha supuesto un descubrimiento y un enorme reto a la hora de sistematizar y analizar su contenido.

La etapa franquista fue un período de dificultades en las circunstancias sociales, económicas y políticas y en las condiciones del desarrollo artístico y cultural. En el caso de las mujeres artistas, a la tradicional situación de marginalidad se sumó una ideología retrógrada que las privó de cualquier atisbo de consideración “en igualdad”. Su “desconsideración” se institucionalizó, generándose un universo simbólico en el que carecían de voz. Los ecos de aquella situación perviven aún en numerosos estudios que se realizan sobre este período del que fueron protagonistas, y en los que, sin embargo, siguen sin incluirse “sus visiones”.

Algunas de estas mujeres artistas disfrutaron de mayor libertad personal que el resto de mujeres de su clase social o grupo étnico que no participaba del mundo artístico. Pero tuvieron que hacer frente a obstáculos y dificultades específicas. Las bailaoras de esta generación no hallaron en su entorno el magma necesario para su desarrollo, una “audiencia” que las situara en el nivel de “las creadoras”. Las que han alcanzado esta consideración, han debido esperar a las transformaciones sociales y culturales acaecidas a partir de finales de la década de los ochenta. Para la mayoría fue tarde. Las que lo lograron invirtieron enormes esfuerzos y sacrificios en el intento. En el caso de la danza, como obra artística efímera, esta falta de reconocimiento es casi irreversible, aunque en su mayoría el colectivo no lo haya vivido o percibido como “derrota”, o al menos no lo manifiesten explícitamente. Por ello, este trabajo de investigación pretende ser un homenaje y una contribución al mayor reconocimiento de las vidas artísticas y profesionales de las bailaoras flamencas de esta generación. La contribución generosa, desinteresada e inestimable de estas mujeres en el presente trabajo de investigación, es muestra de su interés en pro de que su participación en la profesión flamenca sea “considerada” e incluida en los relatos “históricos”.



Figura 8.1. Fotografía de Las Glorias: las bailaoras (de izquierda a derecha) Pepa Bermúdez, Esperanza Bermúdez, Ana España –de pie– Teresa Luna, La Campano, Amelia Ángela Pérez –de pie– y Rocío Loreto en el tablao sevillano los Gallos, 2014. Autor: Javier Caró, realizada para la Exposición “Flamenco Código Abierto”. Fuente: cortesía del fotógrafo.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA.

Aceves Lozano, J. (1997). Un enfoque metodológico de las historias de vida. En de Garay Arellano, G. (comp.) *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México. Instituto Mora / Conacyt.

Adler, P. y Adler, P. (1998). Observational techniques. En Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (edits.) *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousands Oaks. Sage Publications Inc.

Aix Gracia, F. (2005). Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual. *Música oral del Sur: revista internacional. Actas del Coloquio Internacional*, (6), 153-186.

(2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid. Editorial: Fundación SGAE. Colección Datautor.

Alloula, M. (1986). *The Colonial Harem*. Minneapolis. University of Minnesota Press.

Alonso Tapia, J. (2005). Motivación para el aprendizaje: la perspectiva de los alumnos. *Ministerio de Educación y Ciencia. La orientación escolar en centros educativos*. (pp. 209-242). Madrid. MEC.

Álvarez Caballero, A. (1997). *Pilar López: una vida para el baile*. Murcia. Ayuntamiento de la Unión.

(1998). *El baile flamenco*. Madrid. Alianza Editorial.

(2002). Un nuevo siglo para el baile. En Cruces Roldán, C. (dir.) (2002), *Historia del flamenco SXXI*, (pp. 167-189). Madrid. Tartessos.

Álvarez-Gayou, J. L., (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. Colección Paidós Educador*. México. Paidós Mexicana. Recuperado de: <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf>

Álvarez Rey, L. y otros. (2000). *Historia de Sevilla: la memoria del Siglo XX*. Sevilla. Diario de Sevilla.

Álvarez Rey, L., Lemus López, E. (coord.), (2000). *Sindicatos y trabajadores en Sevilla: Una aproximación a la memoria del Siglo XX*. Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.

Amorós, A. y Díez Borque. J.M. (coord.), (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Editorial Castalia.

Anthias, F. y Yuval-Davis, N. (1993). *Racialized boundaries: race, nation, gender, colour and class and the anti-racist struggle*. Londres. Routledge.

- Appiah, K. A. (2005). *The Ethics of identity*. Oxford. Princeton University Press.
- Arranz del Barrio, A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid. Librerías deportivas Esteban Sanz.
- Arrebola, A. (1994). *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga. Edinford.
- Arriazu, S. (2006). *Antonio el Bailarín: memorias de viva voz*. Barcelona. Ediciones B.
- Arrogante, V. (2015). La miseria se sufría en Madrid, que es mi pueblo. En Eco Republicano. Recuperado de: <http://www.ecorepublicano.es/2015/08/la-miseria-se-sufria-en-madrid-que-es.html>
- Asensio, S. (2004). El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 59(2), 145-159.
- Atkinsong, P. Y Hammersley, M. (1994). Ethnography and participant observation. En Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (comps.), *Handbook of Qualitative Research*. (pp. 248-261). Thousands Oaks. Sage Publications Inc.
- Babiano, J. y otros (2007). *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el Franquismo*. Madrid. Los Libros de la Catarata.
- Balán, J. (1967). *Movilidad social, migración y fecundidad en Monterrey metropolitano*. Monterrey. Universidad de Nuevo León.
- Balán, J. y otros (comp.), (1974). *Las historias de vida en ciencias sociales. Teoría y técnica*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Ballbé Mallol, M. (1983). *Orden público y militarismo en la España constitucional*. Madrid. Alianza Editorial.
- Balsebre, A. (coord.) (1999). *75 Años de Radio en España*. Madrid. Promotora General de Revistas, SA. Cadena Ser.
- Baltanás, E. (2003). *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*. Sevilla. Fundación J.M. Lara.
- Barela, L., Miguez, M. y García Conde, L. (2004). Algunos apuntes sobre historia oral. Instituto histórico de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado en <http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/APUNTES.pdf>
- Barreiro, J. (1996). Las artistas de varietés y su mundo. En *Mujeres en la escena 1900-1940*. Madrid. SGAE.
- Barrio, E. (1996). *Historia de las transgresoras: La transición de las mujeres*. Barcelona. Icaria.
- Barrios, M. (2000) [1972]. *Ese difícil mundo del flamenco* (Vol. 3). Sevilla. Universidad de Sevilla.

Barrios Perralbo, M. J. (2009). Reseñas sobre la figura de Encarnación López Julvez “La Argentinita”. *Danza Málaga, Conservatorio Superior de Málaga*, 5, 58-61. Recuperado de: <http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte05.pdf>

Bayón, F. (1999). *50 años de Turismo español, un análisis histórico y estructural*. Madrid. Centro de Estudios Ramón Areces.

Beaumont, Cyril. (1952). *Antonio: Impressions of Spanish dancer*. Londres. Adams and Charles Black.

Beauvoir, S. (2008), [1949]. *El segundo sexo*. Madrid. Cátedra.

Becker, H. S. (1992). Historias de vida en sociología. En J. Balán (comp), *Las historias de vida en ciencias sociales*. Buenos Aires. Nueva Visión.

(1999). La distribution de l'art moderne. *Sociologie de l'art. Paris. L'Harmattan*, 433-446.

Benjamin, W., & Rouanet, S. P. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Vol. 7. São Paulo. Brasiliense.

Benjamin, W., Weikert, A. E., y Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F. Ítaca.

Bennahum, N.D. (2000). *Antonia Mercé 'La Argentina'. Flamenco and the Spanish Avant Garde*. Middletown. Wesleyan University Press.

Berlanga Fernández, M. A. (2001). El uso del folklóre en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. II. (pp. 115-134). Universidad de Granada.

(2009). El arte flamenco: un referente simbólico más de lo andaluz. En Berlanga, M.A. (ed), *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional. Jornadas Folklore y Sociedad*. Granada 2007. Universidad de Granada.

Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid. Ed. Cinterco.

Blau, P.M. (1964). *Exchange and power in social life*. New York. Wiley.

Bohorquez Casado, M. (2000). *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón: vida y obra de la reina del cante flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

Bogdan, R. C. y Biklen. SK (1992). Qualitative research for education: An introduction to theory and methods. *Qualitative research methods for education*, 86, 2.

Bois, M. (1994). *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Madrid. Espasa Calpe.

- Bouché, H. y otros (2002). *Antropología de la educación*. Madrid. Síntesis.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. New York. Cambridge University Press.
- (2000). *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama.
- (2008). *El sentido práctico*. Madrid. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (1970). *La Reproducción Social*.
- Bourdieu, P., Passeron, J. C., Melendres, J., y Subirats, M. (1981). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona. Laia.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México. Grijalbo.
- Borrull, T. (1954). *La Danza Española*. Barcelona. Sucesor de E. Meseguer.
- Braojos Garrido, A. y otros (1990). *Historia de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla. Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Braudel, F. (1968). *La Historia y las ciencias sociales*. Madrid. Alianza Editorial.
- Brenel, E. (2006). Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco. *Música oral del Sur: revista internacional. Enfoques musicales y periodismo flamenco*, (7), 59-69.
- Brunelleschi, Elsa. (1958). *Antonio and Spanish dancing*. Londres. Adam and Charles Black.
- Burgos, A. (1972). Los jornaleros del flamenco. *Triunfo*, nº 506, 23-25. Recuperado de: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/57206/1/RTXXVII~N506~P23-25.pdf>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversión of identity*. New York. Routledge.
- Caballero bonald, J.M. (1957). *El baile andaluz*. Barcelona. Noguer.
- Calado Olivo, S. (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.
- Cardona, G. y Losada, J.C. (2009). *La invasión de las suecas*. Barcelona. Editorial Ariel.
- Cardona, G., y Malvárez, J. C. L. (2009). *La invasión de las suecas: de la España de la boina a la España del bikini*. Barcelona. Editorial Ariel.
- Carrasco Bengoa, C. (1999), (ed.). *Mujeres y economía*. Barcelona. Icaria.
- Carrasco Benítez, M. (1992). Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet. En *Actas del Encuentro Internacional La Escuela Bolera*. Madrid.
- (2014). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía.

Carreira, X. M. (1994). Encuentro Internacional «La Escuela Bolera»: Madrid, 16-22 de noviembre de 1992. *Revista de Musicología*, 435-439. Recuperado de: http://www.sedem.es/upload/revista/38.%20Vol%20XVII%20nº1-2_038.pdf

Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco: coros y danzas de la Sección Femenina*. Madrid. Ed. Nuevas Estructuras.

(2001). “Mujer”, “Folklore” y “Danza”. Posibilidades para su manipulación política (1937-1977). En Lolo Herranz, B. (ed.) *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. (pp. 267-278).

Chadwick, W. (1992). *Arte, Mujer y Sociedad*. Barcelona. Ediciones Destino.

Chamorro, P. P. (1995). Las culturas del trabajo: una aproximación antropológica. *Sociología del trabajo*, 24, 3-28. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/6411>

Checa Godoy, A. (2000). *Historia de la radio en Andalucía (1917-1978)*. Málaga. Fundación Unicaja.

Chuse, L. (2007). *Mujer y flamenco*. Sevilla. Signatura D.L.

Clemente, L. (2009). *Kitsch y Flamenco*. Sevilla. Lapizlázuli. AADF. Diputación de Sevilla.

Comas, D. y otros. (1990). *Vides de dona. Treball, família i sociabilitat entre les dones de classes populars (1900-1960)*. Barcelona. Fundació Serveis de Cultura Popular-Edi. Alta Fulla.

Comas d'Argemir, D. (1995). *Trabajo, género, cultura: la construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Barcelona. Icaria.

Conte, Sabrina. *Tradizione e innovazioni nel flamenco teatrale di Antonio Gades*. Bologna. Università Degli studi di Bologna.

Coral, M. et al. (2003). *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral. Una vida de arte y magisterio*. Madrid. Alianza Editorial.

Corbin, J. (2001). *Comunicación personal en el taller de teoría fundamentada durante el Congreso Internacional de Metodologías Cualitativas*. Canadá. Universidad de Alberta.

Correyero Ruíz, B. (2003). La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional. *Historia y comunicación social*, (8), 47-61.

Cresswell, J.W. (1998). *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five traditions*. Londres. Sage Publications.

Cruces Roldán, C. (ed.) (1996). *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla. Centro Andaluz de Flamenco, Consejería de Cultura.

(1998). *Flamenco y Trabajo: Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*, Córdoba. Ayuntamiento de Cabra-Cajasur.

(2002 a). La investigación sobre flamenco. En Cruces Roldán, C. (dir.) (2002), *Historia del flamenco SXXI*, (pp. 393-417). Madrid. Tartessos.

(2002 b). *Más allá de la música: Antropología y Flamenco (I): sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Sevilla. Signatura Ediciones.

(2002 c). El Flamenco, en Cano G. (ed), *Gran Enciclopedia de Andalucía*, Tomo VI. Sevilla. Ed. Tartessos.

(2003). *Más allá de la música: Antropología y Flamenco: (II): identidad, género y trabajo*. Sevilla. Signatura Ediciones.

(2009). *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba. Almuzara.

(2011). El flamenco como objeto de estudio. La dimensión patrimonial. En Díaz-Báñez, J.M. y Escobar Borrego, F.J. (Eds.). (2011). *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

(2015). Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco. En CCD 29, Suplemento, año 11, Vol. 10. Murcia.

Cruces Roldán, C., Sabuco i Cantó, A., López Martínez, E. (2005). Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas. En Palenzuela Chamorro, P. y Gimeno Martín, J. (coords.), *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista, X Congreso de Antropología*, 303-338. Sevilla. Fundación El Monte.

Crumbaugh, J. (2007). El turismo como arte de gobernar: Los "felices sesenta" del Franquismo. En Del Rey Reguillo, A. (ed), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción* (pp. 145-175). Valencia. Tirant lo Blanch.

Cruzado Rodríguez, A. (2011). La imagen de la folclórica como máscara de la feminidad española en el cine, desde el nacimiento del séptimo arte hasta los años cincuenta. En González Martín, V., Arriaga Flórez, M., Aramburu Sánchez, C. y Martín Clavijo, M. (eds), *Máscaras femeninas: (ficción, simulación y espectáculo)*, (pp. 371-394).

Cucurella, S., Cucurella, J., Fernández, M., & Granados Sanchez, J. (2002). *Historia de Batxillerat*. Barcelona: Cruilla-Edicions.

Davidson, M.J. y Cooper, C.L. (1992). *Shattering the Glass Ceiling: the woman manager*. Paul Chapman Publishing.

De Diego, R. y Vázquez, L. (2002). *Figuras de mujer*. Madrid. Alianza.

De Garay, G. (comp.), (2001). *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México. Instituto Mora.

Dei, D. (2006). *La tesis*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

De las Heras Monastero, B. (2009). La Danza en las leyes educativas españolas contemporáneas. *Cuestiones Pedagógicas*, 20, 307-327.

(2013). Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal. *Actas Encuentro PIE.FMC*. Sevilla, nov. 2013. UNIA arteypensamiento.

De Lauretis, T. (2000). La tecnología del género. En *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y horas.

Delgado, M y Gutiérrez, J. (comps.) (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid. Síntesis.

De Mena, J. M. (1984). *Historia del conservatorio superior de música y escuela de arte dramático de Sevilla*. Sevilla. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música.

Del Rey Reguillo, A. (2007). *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia. Tirant lo Blanch.

Del Río Ororco, M. C. (1999). Pedagogía de la danza española. En Fernández Pellitero (coord.), *La danza como expresión dinámica de cultura* (pp. 73-108). Consejería de Educación y Cultura. Junta de Castilla y León.

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S., (1998) *The landscape of qualitative research. Theories and issues*. Londres. Sage Publications,.

Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (comps.), (1998). *Strategies of qualitative inquiry*. Londres. Sage Publications.

Desmond, J. (1997). *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Durham. Duke University Press.

De la Vega, José (2009). *El flamenco que viví*. Barcelona. Viceversa Singular.

(2010). *Vicente Escudero. Pintura que habla*. Valladolid. Diputación de Valladolid.

De Vega López, J. (2008). El baile flamenco en el celuloide. En *Arte Jondo*. Revista de la Peña Flamenca Francisco Moreno Galván. (pp. 78-85).

(2009). Los discursos de autenticidad en el flamenco. En *La Nueva Alboreá*, 11. (pp. 63-65). Sevilla. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

(2010). *Flamencología: Toros, Cante y Baile- Análisis histórico y social de la obra de Anselmo González Climent*. (Trabajo inédito).

Díaz, A. (2015). El Tardón, el barrio que pudo llamarse Virgen de la Esperanza. Recuperado de:<http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/reportajes/triana/sociedad-triana/el-tardon-el-barrio-que-pudo-llamarse-virgen-de-la-esperanza/>

Díaz-Báñez, J.M. y Escobar Borrego, F.J. (Eds.). (2011). *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

Díaz Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 7. Recuperado de : <http://riem.facmed.unam.mx/node/47>

Díaz Garrido, M. C. (2000). *Antes, después y ahora: EAJ 64 Radio Segovia*. Segovia. Radio Segovia.

Díaz Mohedo, M. T. (2001). La educación artística en el proyecto educativo franquista. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. II. (pp. 165-170). Granada. Universidad de Granada.

Díaz Olaya, A.M. (2008). *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares. (1968-1918)*. Sevilla. Signatura D.L.

(2011). El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares (1868-1900). En Martínez del Fresno, B. (Ed.) (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. (pp. 199-217).

Domingo, C. (2007). *Coser y Cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona. Lumen.

Escaño Aguayo, J. y Gil de la Serna, M. (1992). *Cómo se aprende y cómo se enseña*. Barcelona. Horsori.

Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona. Montaner y Simón.

(1959). *Arte flamenco jondo*. Madrid.

Espada, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid. INAEM. Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.

Espín, M. (1995). Tablaos flamencos. En Navarro, J.L. y Roperó, M (dirs.) *Historia del flamenco*, Vol. III. Sevilla. Ediciones Tartessos.

Espín, M. y Molina, R. (1988). Bailar, siempre bailar. En *La Argentinita y Pilar López. Bienal de Arte Flamenco. V. El Baile*. Sevilla. Caja San Fernando.

Esteban, M.L. (2013 [2004]). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, Bellaterra.

Fabra, M.L. y Doménech, M. (2001). *Hablar y escuchar*. Barcelona. Paidós.

Fernández Núñez, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? *Butlletí La Recerca, Fichas*, 7. *Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Barcelona*. Recuperado de: <http://transparent.upf.edu/pdfs/ficha7-cast.pdf>

Ferrarotti, F. (1981). *Vite di Periferia*. Milán. Mondadori.

Ferrero Piñero, J. A. (1999). Turismo y Sociedad. En Bayón, F. (ed.) *50 años de turismo español, un análisis histórico y estructural*. Madrid. Centro de Estudios Ramón Areces.

Folguera Crespo, P. (1997). El Franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975). En Garrido González, E. y otros, *Historia de las mujeres en España*. Madrid. Síntesis.

Fontana, J. (1999). *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona. Crítica.

Fontana, J. (ed.). (1986). *España bajo el Franquismo*. Barcelona. Crítica.

Fosnot, C. T. (1996). *Constructivism: theory, perspectives and practice*. Nueva York. Teachers College Press.

Franco, F. (2007). *La indumentaria en el baile flamenco*. Sevilla. Ediciones Giralda.

Franzke, J. (1989). El mito de la historia de vida. *Historia Y Fuente Oral*, (2) Memoria y Biografía, 57–64. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27753251>

Fraser, R. (1970). *Hablan los trabajadores*. Barcelona. Nova Terra.

Fuentes Caballero, M. T. (2008). *Al hilo de la conversación: Voz, memoria y vida cotidiana de las mujeres del campo*. Cádiz. Diputación de Cádiz.

Fusi, J. P. (1991). La cultura de la transición. *Revista de Occidente* n° 122-123, 37-64.

Gallardo-Saborido, E. J. (2010). *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica* (Vol. 7). Centro de Estudios Andaluces.

(2011). Domando a las fierecillas andaluzas: el mito de Pigmalión y la (re) configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano. En Barrios Alonso, A., de Hoyos Puente, J. y Saavedra Arias, R. (coords.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación. Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Gallego Méndez, M.T. (1983). *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid. Taurus.

Gamboa, J.M. y Calvo, P. (2001). *Guía libre del flamenco*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores.

Gamboa, J.M. (2005). *Una Historia del flamenco*. Madrid. Espasa Calpe.

- Garafola, L. (2005). *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown. Wesleyan University Press.
- García Gómez, G. (1993). *Cante flamenco, Cante minero*. Barcelona. Anthropos.
- Giménez Morte, C. (2000). II Jornadas de Danza e investigación.
- García Reyes, A. (2006). *Bailaora. Vida y obra de Pepa Montes*, Sevilla. Diputación de Sevilla.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Londres. Polity Press.
- Gelardo, J. y Belade, F. (1993 [1985]). *Sociedad y Cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia. Editorial Regional de Murcia.
- Giddens, A. y Turner, J. (1987). *Social theory today*. California. Stanford University Press.
- Giménez Morte, C. (2000). *I Jornadas de Danza e investigación*. Valencia. Los Libros de la Danza.
- Giménez Rodríguez, F.J. Algunas aportaciones del Franquismo a la consolidación de la imagen de la música española fuera de España. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. II. (pp. 189-205). Granada. Universidad de Granada.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago. Aldine.
- Glaserfeld, E., (1996). Introduction: aspects of constructivism. En Fosnot, C. (ed.), *Constructivism: theory, perspectives and practice*, (pp. 3-7). New York. Teachers College Press.
- Gómez, Rosalía (2002). Las técnicas del baile flamenco. En Cruces Roldán, C. (dir.) (2002), *Historia del flamenco SXXI*, (pp. 51-73). Madrid. Tartessos.
- Gómez Rodríguez, J.A. (2001). La etnomusicología en España: 1936-1956. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. II. (pp. 207-257). Universidad de Granada.
- González Caballos, F. (2002). *Guitarras de cal*. Sevilla. Diputación de Sevilla.
- González Climent, A. (1955). *Flamencología: toros, cante y baile*. Madrid. Ed. Sánchez Leal.
- Gracia García, J. y Ruiz Carnicer, M. A. (2001). *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid. Síntesis.
- Grimaldos, A. (2010). *Historia Social del Flamenco*. Barcelona. Ediciones.Península.
- González Manrique, M.J. Sociedad, ocio y comunicación de masas en el Franquismo (1939-1956). En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos*

- décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. I. (pp. 143-176). Granada. Universidad de Granada.
- Guardia, M. y Arrebola, A. (2005). *Ardiendo y echando chispas. La memoria de Mariquilla*. Granada. Autor/Editor.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires. Paidós.
- Gyenes, J. (1964). *Antonio: el bailarín de España*. Bilbao. Taurus.
- Hammersley, M. (1990). *The dilemma of qualitative method, Herbert Blumer and the Chicago tradition*. Londres y Nueva York. Routledge.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona. Paidós Básica.
- Heffner Hayes, M. (2009). *Flamenco: conflicting histories of the dance*. United States. Jefferson and Mc Farlan Co.
- Hernández, P.H. (1991). *Psicología de la educación: corrientes actuales y teorías aplicadas*. México. Ed. Trillas.
- Hernández Ramírez, J. (2009). *La imagen de Andalucía en el turismo*. Sevilla. Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación*. México. McGraw Hill.
- Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds) (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Universidad de Granada.
- Hilaire, G. (1993). El baile jondo. En *Iniciación Flamenca. Flamenco en Francia*. XXI Congreso D'art Flamenco. Paris, (pp. 11-13).
- Hidalgo Gómez, F. (1995). *Carmen Amaya: Cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona. Libros PM.
- Hobsbawm, E. (2003). *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona. Crítica.
- Homans, G. (1958). Social behaviour as Exchange. *American Journal of sociology*, 63. 597-606.
- Honigmann, J. (1982). Sampling in ethnographic work. En Burgess, R. (ed.) (2003). *Field Research. A sourcebook and field manual*. Londres. Unwym Hyman. Routledge.
- Hooper, J. (2006). *The new Spaniards*. London. Penguin Books.

Huerta Floriano, M. A. y Pérez Morán, E. (2015). Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista. *Arbor*, 191 (773): a243. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.773n3013>

Ivanova, A. (1972). *El alma española y el baile*. Madrid. Editora Nacional.

Juliá Díaz, S. (2011). Edad Contemporánea. En Pérez, J., Valdeón, J. y Juliá, S. *Historia de España* (pp. 365-578). Austral.

Jiménez Romero, F. (2015).: *Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco*. (Tesis Doctoral inédita). Recuperado de: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27040>

Junker, Bufford (1960). *Field work. An introduction to the Social Sciences*. Chicago. University of Chicago Press.

Kholer Riessman, C. (1993). *Narrative analysis*. Londres: Sage Publications.

Kvale, Steinar, (1996). *InterViews. An introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Labanyi, J. (2004). Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. *Documento de Trabajo, 02*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Recuperado de: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200402.pdf>

La Meri [Hughes, R.M.] (1948). *Spanish Dancing*. Nueva York. A.S. Barnes.

Lavaur, L. (1976 [1999]). *Teoría romántica del cante flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla. Signatura Ediciones de Andalucía.

Levinson, A. (1928). *La Argentina: a Study in Spanish Dancing*. París. Chroniques du Jour.

Linares, P. (1996). *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*. México. JGH.

Lofland, J. (1971). *Analysing social settings*. Wadsworth Pub.

López, C. B. (2003). El "lobby" agrario en la España franquista. En Sánchez Recio, J. y Tascón F., J. (coords.) *Los empresarios de Franco: política y economía en España, 1936-1957*. (pp. 111-120). Barcelona. Editorial Crítica.

López Moya, D. (1916). *Pastora Imperio: libro de intimidades*. Madrid. Imprenta Jaime Rates.

López Rodríguez, F. (2013). Sobre las farrucas en el baile de hombre y de mujer. Recuperado de: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0303.pdf>

Luengo López, J. (2007). El *star system* de la mujer moderna. Entre la política de persuasión y la lógica de la fascinación. En Camarero, G. (ed) *Actas del Congreso Internacional Historia y Cine*.

Getafe. Instituto de Cultura y Tecnología. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17767>

Mairena, A. y Molina, R. (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid. Revista de Occidente.

Malefy, T. W. (1998). Gendering the authentic in Spanish Flamenco. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 51-62). Oxford. Berg.

Mandelli, E. C. (2004). *Antonio Gades*. Palermo. L'Epos.

Manfredi Cano, D. (1955). *Bailes Regionales*. Madrid. Publicaciones Españolas.

Manso, C. (1993). *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires. Devenir.

Maqueira, V. (2001). Género, diferencia e igualdad. En Maqueira, V. y Beltrán, E. (eds.) (2001). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid. Alianza.

Mariemma (1997). *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Madrid, Fundación Autor. Sociedad General de Autores y Editores.

Marrero, V. (1959). *El enigma de España en la danza española*. Madrid. Rialp.

Mascia-Lees, F. y Johnson Black, N. (2000). *Gender and Anthropology*. Prospect Heights, Illinois. Waveland Press.

Martin, J. (1943). A bow to the muse in our bistros. *The New York Times* (1923-current files), febrero, 7, 1943.

Martín Casares, A. (2006). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid. Cátedra.

Martín Martín, M. (1995). Los Festivales Flamencos. En Navarro, J.L. y Roperó, M (Dirs.) *Historia del Flamenco*, vol. III. Sevilla. Tartessos. (pp. 445-497).

(1996). Los Bolecos y el Trío Madrid. En Navarro, J.L. y Roperó, M (Dirs.) *Historia del Flamenco*, vol. IV. Sevilla. Tartessos. (pp. 41-47).

Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. [on line] En Papers. No. 73. 2004. (pp. 127-152). Recuperado en <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pd>

Martínez de la Peña, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid. Aguilar.

(1995). Treinta años de academias de baile en Madrid. En *La Caña*, (11), 38-44.

(1996). El ballet flamenco II. En Navarro, J.L. y Roperó, M (Dirs.) *Historia del Flamenco*, vol. IV. Sevilla. Tartessos.

(1998). El baile flamenco contemporáneo y su proyección futura. En *Revista de Flamencología*, (08), 25-36.

(2000). Historia, teoría y estética del baile flamenco. En *Revista de Flamencología*, (12), 35-50.

(2005). El baile flamenco: arcaico y renovador. Origen y trayectoria. En *Revista de Flamencología*, (22), 13-26.

Martínez del Fresno, B. (2000a). Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación. *I Jornadas de Danza e Investigación. Murcia. Coord. por Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza* (pp. 11-24).

(2000b). Música y danza. En Lolo Herranz, B. (ed.) *Campos interdisciplinares de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. (pp. 439-475).

(2001). Realidades y máscaras en la música de la posguerra. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. II. (pp. 31-82). Granada. Universidad de Granada.

(2010a). Mujeres y danza en la escena moderna. Isadora Duncan en las revistas ilustradas de la Edad de Plata (1914-1931). En Piñero, E. (coord.) *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social* (pp. 109-157).

(2010b). La Sección Femenina de la Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943). En Pérez Zalduondo, G. y otros (coord). *Cruce de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. (pp. 357-406).

(2011). Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX. En Martínez del Fresno, B. (coord.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* (pp. 138-171). Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.

(2012). Mujeres, tierra y nación: las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En Ramos López, P. (coord.) (2012). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño. Universidad de La Rioja. Servicio de publicaciones. (pp. 229-254).

Martínez del Fresno, B. y Menéndez Sánchez, N. (1999). Espectáculos de baile y danza. Siglo XX. En Amorós, A. y Díez Borque. J.M. (coord.) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Editorial Castalia. (pp.335-372).

Martínez Moreno, R. (2002). La indumentaria flamenca. En Cruces Roldán, C. (dir.) (2002), *Historia del flamenco SXXI*, (pp. 447-473). Madrid. Tartessos.

Mateos López, A. (2003). La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura. *Studia historica. Historia contemporánea*, (21), 199-212.

Matteucci, X. (2012). *The tourist experience of intangible heritage -The case of flamenco consumers*. (Tesis doctoral inédita). University of Economics and Business, Vienna.

Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Síntesis.

(1999). Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática. En *Revista Anais*, Serie sociológica, Vol. II, 241-248.

(2008). *Antropología feminista*. Síntesis.

Méndez, L., y González, C. M. (1999). Cuerpos, géneros, sexualidades: encrucijadas teóricas y políticas. En *VIII Congreso de Antropología* (pp. 83-92). Asociación Galega de Antropología.

Merino, I. (2010). *Biografía de la Gran Vía*. Madrid. Ediciones B, S.A.

Miguel, A. (1995). Feminismos. En Amorós, C. (dir.). *10 Palabras clave sobre mujer*. (pp. 217-256). Estella. Verbo Divino.

Miranda Encarnación, J.A. (2011). El fin de la autarquía y los años del desarrollo en España. Recuperado en <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/19203>.

Molinero, C. (2005). *La captación de las masas: política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid. Cátedra.

Montañez, S. (1964). *Carmen Amaya: la bailaora genial*. Barcelona. G.P.

Moore, H. L. (1991). *Antropología y feminismo*. Madrid. Cátedra.

Mora, A. S. (2008). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. *Question*, 1(17). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513/432>

(2009). Danza, género y agencia. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n° 4, agosto de 2009. Recuperado de: <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic222.pdf>

(2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* (Tesis doctoral inédita). Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Morales, R. (Dir.) (2000). *Vicente Escudero. 20 años de ausencia*. Barcelona. Congreso de Arte Flamenco.

Morcillo, A.G. (2010). *The seduction of modern Spain: the female body and the francoist body politic*. United States. Bucknell University Press.

- Moreno Garrido, A. (2007). *Historia del turismo en España en el Siglo XX*. Madrid. Síntesis.
- Moreno Navarro, I. (1991). Identidades y rituales. En Prat, J. et al. (1991). *Antropología de los Pueblos de España*. (pp. 601-636). Madrid. Taurus.
- (1997). Trabajo, ideologías sobre el trabajo y culturas del trabajo. En *Trabajo, Revista Andaluza de Relaciones Laborales*, 3.
- (1999). *Globalización, ideologías sobre el trabajo y culturas del trabajo*. Murcia. Editora Regional de Murcia.
- Morse, J. (1994). Ethnography. En Morse, J. M. (ed.), *Critical issues in qualitative research methods*. Londres. Sage Publications.
- Morse, J. Y Richards, L. (2002). *Read me first. For a users guide to qualitative methods*. Londres. Sage Publications.
- Muñoz Muñoz, A. M. et al. (2007). *Cuerpos de mujeres: Miradas, representaciones e identidades*. Universidad de Granada.
- Navarro, A. (2013). Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca. Texto de la intervención de Alicia Navarro en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento. Recuperado de: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0401.pdf>
- Navarro García, J. L. (1998). *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla. Portada Editorial.
- (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla. Portada Editorial.
- (2003). *El ballet flamenco*. Sevilla. Portada Editorial.
- (2004). *Paso a dos de Terpsícore y Talia. La danza-teatro*. Sevilla. Portada Editorial.
- (2006). *Tradición y Vanguardia: el baile de hoy, el baile de mañana*. Murcia. Nausíacaä.
- (2008). *Historia del baile flamenco Vol. I*. Sevilla. Signatura Ediciones.
- (2012). *Vicente Escudero. Un bailaor cubista*. Sevilla. Libros con Duende.
- Navarro, J.L. y Pablo Lozano, E. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba. Almuzara.
- Navarro, J.L. y Trigo, J.M. (1993). *Naranjito de Triana. Fiel a sus sentimientos*. Sevilla. Editorial Castillejo.
- Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook*. Nueva York. Sage.

Nordera, M. (2011). Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena. En Martínez del Fresno, B. (coord.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* (pp. 117-138). Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.

Ordóñez Flores, E. (2011). La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco. *Arte, individuo y sociedad*, 23 (1), 35-44. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3615607>

Ortiz Nuevo, J.L. (1984). *De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo. Según la memoria del maestro, y que fueron recogidas, ordenadas y escritas por José Luis Ortiz Nuevo*. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura.

(1987). *Tía Anica la Perriñaca: yo tenía mu güena estrella*. Sevilla. Hiperión.

(1996). *Alegato contra la pureza*. Barcelona. Libros PM, DL.

Ospina Rodríguez, J. (2006). La motivación, motor del aprendizaje. *Revista Ciencias de la Salud*, 4, 58-60.

Otero, J. (2012[1912]). *Tratado de bailes de sociedad*. Sevilla. Tecnographic.SL. Bienal de Flamenco.

Pablo Lozano, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba. Editorial Almuzara.

Pack, S. D. (2009). *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid. Turner.

Palenzuela, P. y Hernández, J. (1995). *Poner Monachil en el mapa. Estudio antropológico de un proceso de transformación cultural*. Granada: Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada.

Pantoja Guerrero, D. (2002). *El cante de Cuartito: el flamenco en la Alameda de Hércules*. Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla.

Pardinas, F. (1989). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. México. Siglo XXI.

Payne, S.G. (2007). ¿Tardofranquismo o pretransición? En *Cuadernos de la España Contemporánea*, 2, abril, 2007. Recuperado de http://www.uspceu.com/instituto_democracia/pdf/publicaciones/documentos-trabajo/payne.pdf

Pensado Legliese, P. (1997). Lo colectivo y lo individual en las historias de vida de la gente común. En de Garay, G. (comp.), *Cuéntame tu vida. Historia oral: Historias de vida*. México. Instituto Mora.

Peña Sánchez, V. (2001). Cultura y fascismo. Notas sobre la política cultural del fascismo italiano y su repercusión en España. En Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M. I., Pérez Zalduondo, G. y

Castillo Ruiz, J. (eds). *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Vol. I. (pp. 74-86). Granada. Universidad de Granada.

Perozo Limones, A. R. (2009). La Importancia de las Academias de Baile en la configuración del Baile Flamenco. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 54-57.

Pineda Novo, D. (1996). *Juana La Macarrona y el baile en los cafés cantantes*. Barcelona. Aquí +Multimedia.

Plaza orellana, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1853)*. Jerez de la Frontera, Cádiz. Arambel Editores.

Pohren, D.E. (1970). *El arte del Flamenco*. Madrid. Sociedad de Estudios Españoles.

(1995). *Paco de Lucía and family. The master plan*. Estados Unidos. Bold Strummer Limited.

Posada Kubissa, L. (2000). De discursos estéticos, sustituciones categoriales y otras operaciones simbólicas: en torno a la filosofía del feminismo de la diferencia. En Amorós, C. (ed.) (2000). *Feminismo y filosofía*. Madrid. Síntesis.

Poutet, H. (1995). *Images touristiques de l'Espagne: de la propagande politique à la promotion touristique*. París. Editions L'Harmattan.

Powell, G.N. (1991). *Women and men in management*. California. Sage.

Prins, Gwyn. (1996). Historia oral. En Burke, P. (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid. Alianza Universidad.

Puig Claramunt, A. (1944). *Ballet y baile español*. Barcelona. Montaner y Simón.

(1951). *Guía técnica, sumario, cronología y análisis contemporáneo del Ballet y Baile Español*. Barcelona. Montaner y Simón.

(1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona. Ediciones Polígrafa.

Pujadas, J.J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid. Centro de investigaciones sociológicas CIS.

Pujol, Ramón. (1961). *Antonio: ballet español*. Barcelona. Teatro Liceo.

Pujol Baulenas, J. (2003). *Carmen Amaya: el mar me enseñó a bailar*. Barcelona. Almendra Music.

Riger, S. (1992). Epistemological debates, feminist voices. En *American Psychologist*, vol. 47 (6), 730-740.

Rioja, E. (2003). El llamado toque de Morón. ¿Una escuela guitarrística? Recuperado de:<http://www.jondoweb.com/archivospdf/eltoquedemoron.pdf>

Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla. Signatura.

Ríos Ruiz, M. (1996). Las últimas grandes figuras del baile. En *Historia del Flamenco*, vol. IV. Sevilla. Tartessos. (pp. 49-71).

(2002). *El gran Libro del Flamenco*. Madrid. Calambur Editorial.

Rivas Higuera, B. (2001). Organización de la vida musical durante la Segunda República española a través de la documentación legal. En Lolo Herranz, B. (ed.) *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Vol. I. (pp. 153-175).

Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura.

Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J. y García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga. Aljibe.

Rockmore, R. (2014). The tale of the skirt: the feminine history and contemporary male appropriation of the Spanish tail skirt. (Trabajo Inédito).

(2015). Dancing the ideal masculinity. En Goldberg, M., Bennahum, N.D. y Heffner Hayes, M (Ed.) (2015) *Flamenco on the global stage. Historical, critical and theoretical perspectives*. Estados Unidos. McFarland. (pp. 234-245).

Ruiz Muñoz, M. J., y Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (Vol. 3). Sevilla. Centro de Estudios Andaluces.

Ruiz Soler, A. (1974). *Mi diario en la cárcel*. Madrid. G. Del Toro.

Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario. Aquella danza española*. Madrid. Manigua.

Sabuco, A. y Cruces, C. (2006). La música y el género: cuestionando la creatividad musical. En *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*- Vol. Especial, 4. (pp. 67-84).

Salas, N. (1976). *Sevilla, Crónicas del Siglo XX*. Volumen Especial. Sevilla. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

(1993). *Sevilla. Crónicas XX*. T. III 1941-1960. Sevilla. Universidad de Sevilla.

Salaün, S. (1996). La mujer en las tablas (grandeza y servidumbre de la condición femenina). En *Mujeres en la escena 1900-1940*. Madrid. SGAE.

(2007). Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. En *Dossiers feministes*, (10), 63-83.

Sánchez Sánchez, E. M. (2004). Turismo, desarrollo e integración internacional de la España franquista. En *Barcelona, EBHA Annual Conference* (pp. 16-18).

Santos Juliá (2011). Edad contemporánea. En Valdeón, J. Pérez, J. y Santos Juliá. *Historia de España*. Madrid. Espasa. Edición especial Austral.

Sanz, F. (1998). *Los vínculos amorosos*. Barcelona. Kairoz.

Sarrió, M. (2002). La Psicología de Género a través del ‘Techo de Cristal’. Tesis doctoral inédita. Universitat de València.

Schneider, M. (2007). *La confusion des sexes*. Flammarion.

Shikaze, K. (2008). Japón y Flamenco. Trabajo de Investigación inédito (cortesía de la autora).

Savigliano, M.E. (1998). From wallflowers to femmes fatales: tango and the performance of passionate femininity. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 103-110). Oxford. Berg.

Segarra Muñoz, M. D. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Geografía e Historia, Dept. de Musicología. Universidad Complutense de Madrid.

Segerman-Peck, L.M. (1991). *Networking and mentoring. A woman's guide*. Londres. Judy Piatkus Ltd.

Sody de Rivas, A. (1992). *El eco de unos toques: Diego del Gastor*. Ediciones Beta.

Soler Serrano, J. (1999). Los concursos. En Balsebre, A. coordinador (1999). *75 años de radio en España*. Madrid. SER.

Soto, M. (2000). El sindicato vertical: el aparato corporativista de la dictadura. En Álvarez Rey, L y Lemus, E. (coord.) *Sindicatos y trabajadores de Sevilla: Una aproximación a la memoria del Siglo XX*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.

Steingress, G. (1998). Social theory and the comparative history of Flamenco, Tango and Rebetika. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 151-171). Oxford. Berg.

(2004). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla. Signatura.

(2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla. Signatura.

(2006). *Y Carmen se fue a París*. Córdoba. Almuzara.

(2007). *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla. Signatura Ediciones.

Stolcke, Verena. (1996). Antropología del género. En Prat, J. y Martínez, A. (eds.). *Ensayos de Antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*. (pp. 335-343). Barcelona. Ariel Antropología.

Storm, H. J. (2013). Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional. En Moreno Luzón, J. y Núñez Seixas, X. M. (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, (pp. 530-560). Barcelona. RBA.

Strathern, M. (1979). Una perspectiva antropológica. En Harris, O. y Young, K. (eds.) *Antropología y feminismo*. Barcelona. Anagrama.

Strauss, A. y Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*. Londres. Sage Publications.

Suárez Japón, J. M. (2006). *Cristina Hoyos: gracias a la vida*. Sevilla. Fundación J.M. Lara.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1996) (comps.) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona. Paidós.

Téllez, J. J. (1994). *Paco de Lucía. Retrato de familia con guitarra*. Sevilla. Quasyeditorial.

Témime, E. et al. (2005). *Historia de la España Contemporánea*. Barcelona. Ariel.

Thompson, P. (1989). *The voice of the past: Oral history*. Oxford. Oxford University Press.

Thurén, Britt-Marie. (1990). Sistema de género- o estructura, régimen, orden... ¿o qué? En *Resúmenes de ponencias del V Congreso de Antropología*. Coimbra.

(1992). Del sexo al género. Un desarrollo teórico 1970-1990. En *Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 2, (pp. 31-55).

Torres Cortés, N. (1992). *Guitarra Flamenca*. Sevilla. Signatura.

Townson, N. (ed.). (2007). *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-1975*. London. Palgrave Macmillan.

Trancoso González, J. (2011). El piano flamenco: Génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla. Recuperado de: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/mediaepgpc/libroblanco/Elpianoflamenco.pdf>.

(2011). El piano flamenco: Análisis musicológico y visión diacrónica. En Díaz-Báñez, J.M. y Escobar Borrego, F.J. (Eds.). (2011). *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

(2012). Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol. En Díaz Bañez, J.M., Escobar Borrego, F. J. y Ventura Molina, I. (eds) *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, (pp. 179-190). INFLA. Sevilla: abril 2012. Escuela Técnica Superior de Ingeniería. Universidad de Sevilla.

Tusell, J. (1988). *La dictadura de Franco*. Madrid. Alianza.

(1998). *Historia de España en el Siglo XX*. Madrid. Taurus.

(2012). *Historia de España en el siglo XX: 3. La dictadura de Franco* (Vol. 3). Madrid. Taurus.

Tyson, L. (1999). *Critical theory today. A user-friendly guide*. Nueva York. Garland.

Valdeón, J. Pérez, J. y Santos Juliá (2011). *Historia de España*. Madrid. Espasa. Edición especial Austral.

Vallés, M. S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid. Síntesis de sociología.

Velázquez-Gaztelu, J.M. El baile en la época de los tablaos (Inédito, cortesía del autor).

Vaudagna Arango, G. (2013). *Apuntes de clases. La danza española y el baile flamenco*. Buenos Aires. Balletin Dance Ediciones.

Vergara Camacho, I. (2011). La Tertulia flamenca de Radio Sevilla en la obra de Antonio Mairena: magisterio y proyección de un canon estético-cultural. En Díaz-Bañez, J.M. y Escobar Borrego, F.J. (Eds.). (2011). *Investigación y Flamenco. I Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. Sevilla. Signatura Ediciones.

Vergillos, J. (30 de marzo 2014). 30 años de Danza y Tronío. *Diario de Sevilla*. Recuperado de: <http://www.diariodesevilla.es/article/mapademusicas/1740913/anos/danza/y/tronio.html>

VVAA. (1964). *La Chunga: la gitana de los pies descalzos*. Madrid.

VVAA. (1988). *Antonio*. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.

VVAA. (1996). *Mujeres en la escena: 1900-1940*. Madrid. SGAE.

VVAA. (2004). *Antonio Gades 1936-2004*. Madrid. Fundación Antonio Gades/ Fundación Autor.

Wacquant, L. (2004). *Body & soul*. New York. Oxford University Press.

Washabaugh, W. (1995). Review of *Flamenco Deep Song; In Search of the Fire Dance*. *Popular Music*, 14(3), 365–371. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/853131>

(1996). *Flamenco. Passion, politics and popular culture*. Oxford/Washington D.C. Berg.

(1998a). Music, dance, and the politics of passion. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 1-26). Oxford. Berg.

(1998b). Flamenco song: clean and dirty. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 27-38). Oxford. Berg.

(1998c). Fashioning masculinity in flamenco dance. En Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. (pp. 39-50). Oxford. Berg.

(2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona. Paidós.

(2012). *Flamenco music and national identity in Spain*. Farhnan. England.

Willis, P. (1980). *Notas sobre el método*. Londres. Hutchinsonson.

Zenobi, L. (2006). Reseña sobre “La captación de las masas” de Molinero, C. (2005). Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/HMIC/article/viewFile/53290/61320>

Zoido Naranjo, A. (2002). La industria del espectáculo flamenco. En Cruces Roldán, C. (dir.) (2002), *Historia del flamenco SXXI*. Madrid. Tartessos.

Zubiaurre, M. (2014). *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid. Cátedra.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.1: Cuadro sinóptico del proceso de Investigación.

Tabla 1.2. Bloques temáticos recogidos en la guía de la entrevista.

Tabla 1.3. Sistematización variables selección informantes –Grupo A–.

Tabla 1.4. Tipos de entrevista y casos de observación.

Tabla 1.5. Tipología de fuentes documentales escritas.

Tabla 4.1. Porcentaje de mujeres activas por sectores económicos sobre el total de la población activa femenina (1950-1975).

Tabla 4.2: Resumen tipos de familias de origen de las bailaoras

Tabla 4.3 Resumen Orígenes sociales del grupo de observación.

Tabla 4.4. Atribución vocación por el baile/arte.

Tabla 4.5. Sectores económicos laborales de sustentadores de la unidad familiar.

Tabla 4.6. Barrios de residencia Unidad Familiar de origen de las bailaoras.

Tabla 5.1. Maestros/as y academias de baile en Sevilla años 1950-1970.

Tabla 5.2. Otros maestros citados por las bailaoras.

Tabla 5.3. Resumen de las enseñanzas académicas seguidas por las bailaoras.

Tabla 5.4. Tipos de aprendizaje del baile en el grupo de observación.

Tabla 6.1. Porcentaje de contribuyentes incluidos en la profesión “artistas de baile” ámbito regional, 1972.

Tabla 6.2. Retribuciones de artistas de baile en el ejercicio 1972: distribución por sexos.

Tabla 6.3. Ventajas e inconvenientes de la profesión para las mujeres.

Tabla 7.1. Resumen nº hijos habidos por las bailaoras según etnicidad.

Tabla 7.2. Resumen n1 hijos habidos por las bailaoras según etnicidad.

Tabla7.3. Tipología de trayectorias profesionales de bailaoras flamencas sevillanas de la generación de los sesenta.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3.1. Fotografía del Congreso Eucarístico de Barcelona. 1952. Fuente: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/10/el-cortijo-1941-1961.html> [Acceso 21-08-2015].

Figura 3.2. Cartel publicitario del Restaurante El Cortijo en Barcelona, 1948. Fuente: <http://barcelofilia.blogspot.com.es/2010/10/el-cortijo-1941-1961.html> [Acceso 21-08-2015].

Figura 3.3. Cartel propaganda turística 1948. Josep Morell. Fuente: esflamenco.com [Acceso 15-04-2009]

Figura 3.4. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto con los Duques de Windsor. Años sesenta. Cortesía de la artista (Informante 009-A).

Figura 3.5. Fotografía de la bailaora Mari Campano (informante 013-A) con el actor Omar Sharif. Año 65. Cortesía de la artista.

Figura 3.6. Fotografía del actor Tyrone Power en el tablado el Corral de la Morería, Madrid, años 50. Cortesía de la bailaora y recitadora Carmen Casarrubios (de negro, junto al actor). (Informante 005-B).

Figura 3.7. Folleto turístico empresa Pullmantur. La flamenca es Teresa Luna (informante nº 004- A). Fuente: cortesía de la artista.

Figura 3.8. Folleto publicitario de complejo turístico con flamenco en Benidorm (Alicante), Años 70. Fuente: cortesía de la bailaora Carmen Ledesma (Informante nº 008-A).

Figura 3.9. Fotografía publicitaria del “grupo folklórico Castillo Santa Bárbara (Alicante)”. 5 componentes. Foto: Girona. 1970. Fuente: cortesía del informante Antonio Rodríguez Bravo, nº 015-B.

Figura 3.10. Fotografía publicitaria del “grupo folklórico Castillo Santa Bárbara (Alicante)”. 9 componentes. Foto: Girona. 1970. Fuente: cortesía del agente artístico Antonio Rodríguez Bravo, informante nº 015-B.

Figura 3.11. Programa de mano del espectáculo Zambra, de Lola Flores y Manolo Caracol. Teatro San Fernando de Sevilla, 1945.

Figura 3.12. Fotografía del ballet de la Compañía de Concha Piquer (circa, 1949). En el centro, el bailarín (de carácter), Manolo Romero, padre de nuestra informante Rocío Loreto. Fuente: cortesía de la bailaora.

Figura 3.13. Folleto publicitario sala de fiestas Teyma. Años Cincuenta. Los Gitanillos de Bronce. Los más depurados artífices del folclore andaluz. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/folleto-turismo/folleto-sala-fiestas-madrid-teymanos-50-isa-couso-lita-valencia~x26903927>

Figura 3.14. Folleto publicitario de la sala de fiestas Biombo Chino anunciando la actuación de la bailaora la Chunga. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/postales-publicitarias/el-biombo-chino-sala-fiestas-chunga~x26831171>

Figura 3.15. Reverso de folleto publicitario de sala Biombo Chino con texto de la Chunga. Años sesenta. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/postales-publicitarias/el-biombo-chino-sala-fiestas-chunga~x26831171>

Figura 3.16. Fotografía del exterior sala Biombo Chino, años setenta. Fuente: <http://www.andrespajares.es/img/albums/g1/images/53-record-de-permanencia-en-cartel-biombo-chino.jpg>

Figura 3.17. Fotografía del interior sala Pasapoga, Madrid, años cuarenta. Fuente: <http://www.guateque.net/Orquesta%20Gea%20-%20Madrid.jpg>

Figura 3.18. Fotografía del interior sala de fiestas Pasapoga, Madrid. Años cincuenta. Fotograma de la película “Los ojos dejan huella, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1952. Fuente: <https://www.google.es/search?q=pasapoga&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCUQsARqFQoTCI6liveOiskCFYHrFAodE-cEsA&biw=1920&bih=888#imgcr=kqlc9y8xCsDqrM%3A>

Figura: 3.19. Fotografía de escenario: Pareja de baile formada por José Galván y su hermana Dolores Galván en la sala el Patio Andaluz, años sesenta. Fuente: cortesía del bailar José Galván.

Figura 3.20. Fotografía de escenario: pareja de baile formada por José Galván y Eugenia de los Reyes. Sala el Patio Andaluz, años sesenta. Fuente: cortesía de la familia Galván.

Figura 3.21. Fotografía del “escenario” de la sala el Patio en 1957. En el cuadro flamenco, con

Cristina Hoyos y Farruco. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Figura 3.22. Fotografía exterior sala El Patio, 1965. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Figura 3.23. Fotografía de Agustín Lara y Juan Cortés, en el Patio, 1953. Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Figura 3.24. Fotografía del escenario, sala el Patio, 1958. Nuestras informantes Lupe Osuna (izqu.) y Cristina Hoyos (dcha.) aparecen en los extremos. Detrás de Cristina, Antonio el Farruco.

Fuente: <http://www.elpatiosevillano.com/fotos-antiguas.php?l=ru>

Figuras 3.25. Anuncio publicitario en prensa del tablao Cortijo el Guajiro. Fuente: Cortesía de Antonio Rodríguez, informante nº 015-B.

Figura 3.26. Programa de mano: Cortijo el Guajiro. Fuente: <http://www.todocoleccion.net/coleccionismo/programa-antiguo-cortijo-guajiro-triana-sevilla-anos-50-60-ver-fotos-es-mismo~x26547769>

Figura 3.27. Felicitación navideña de la oficina de espectáculos J.A. Pulpón, 1958. Fuente: Archivo empresarial J.A. Pulpón. Cortesía de Teresa Luna (informante 004-A).

Figura 3.28. Fotografía de la actuación de un cuadro flamenco en zona rural organizado por Pulpón en los primeros años 50. Archivo privado de J.A. Pulpón. Cortesía de Teresa Luna (informante 004-A).

Figura 3.29. Fotografía del jurado del VI Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1971. La maestra Pilar López, es la única mujer en el jurado.

Fuente: http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164

Figura 3.30. Fotografía de Antonio Mairena. Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/Dwk4eP55Gy8/hqdefault.jpg>

Figura 3.31. Fotografía del Concurso de Córdoba, 1971. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba: Relativo al VI Concurso Nacional de Arte Flamenco. Signatura: SF/C 02511-009

Fuente:

http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164

Figura 3.32. Fotografía de los galardonados del VI Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1971.

Las bailaoras son Carmen Montiel (premio la Argentinita); Loli Flores (premio Pastora Imperio) e Isabel Romero (premio la Macarrona). Junto a ellas aparecen La Paquera de Jerez, Naranjito de Triana y Ricardo Miño, entre otros.

Fuente: http://consultas.archivo.cordoba.es/consultas/jsp/view/view_diaporama_report.jsp?recordId=archive:ARCH_PIECE:2164

Figura 3.33. Esquema del entramado Neo-jondista. Elaboración propia.

Figura 3.34. Esquema contraposición estética cante-baile en el Neo-jondismo. Elaboración propia.

Figura 3.35. Programa de mano de sala de fiestas/ tablao flamenco en Oviedo, Asturias.

Fuente: Cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 4.1. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 4.2. Fotografía de estudio del bailarín y bailaor Manolo Romero, con dos bailarinas de la compañía. Años 40. Autor: Solvot. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 4.3. Fotografía de la bailaora Eugenia de los Reyes. Tablao los Gallos, años 70. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 4.4. Fotografía de la bailaora Manuela Carrasco. Fuente: <http://fotos.miarroba.es/fotos/3/f/3fc7ff0c.jpg>

Figura 4.5. Fotografía para publicidad de la bailaora Amelia Ángela. Tokio, Japón, años 60.

Fuente: cortesía de la artista.

Figura 4.6. Fotografía de escenario de la bailaora Pastora Molina: actuación en Bogotá (Colombia), 1971. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 4.7. Fotografía promocional de la bailaora Carmen Montiel.

Fuente: cortesía de la artista.

- Figura 4.8. Fotografía de estudio de la bailaora Carmen Montiel. Autor: Rogelio Studio. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.9. Fotografía de estudio de la bailaora Carmen Montiel. Autor: Gard. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.10. Fotografía promocional de la bailaora Teresa Luna en tablao los Gallos. Años setenta. Fuente: Cortesía de la artista.
- Figura 4.11. Fotografía de estudio de la bailaora Teresa Luna. Años sesenta. Fuente: Cortesía de la artista.
- Figura 4.12. Fotografía de la familia de la bailaora Teresa Luna. Sevilla, años 50. Cortesía de la artista.
- Figura 4.13. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos. Fuente: <http://files.offi.fr/evenement/42553/images/600/092f71ed7e8cfbfeec0dae65fbdddcf2.jpg>
- Figura 4.14. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos, años sesenta. Autor: Gard, Sevilla. Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/531424824754109475/>
- Figura 4.15. Fotografía de la bailaora María Oliveros en el tablao las Brujas con Rocío Loreto y Carmen Moreno, entre otros. Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.16. Fotografía de escenario de la bailaora María Oliveros con Ana Rodríguez y Miguel Maya, cantaor. Tablao El Flamenco, Tokio. Años setenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.17. Fotografía de la bailaora Mari Campano. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.18. Fotografía del tablao el Duende, con Pastora Imperio y Gitanillo de Triana en primer término, brindando, y el cuadro flamenco en el escenario en segundo término. Años sesenta. Fuente: cortesía de la Campano, bailaora.
- Figura 4.19. Fotografía de la Campano con el atuendo de baile por rumbas. Madrid, años sesena.
- Figura 4.20. Anuncio en prensa de la Campano como figura del tablao Torres Bermejas, Madrid años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.21. Fotografía de la bailaora Loli Flores. Fuente: Folleto publicitario del empresario William Licht. Años 60. Cortesía de la bailaora Pastora Molina.
- Figura 4.22. Fotografía de la bailaora Milagros Mengíbar. Fuente: <http://old.fundacioncruzcampo.com/media/4502/milagros1.jpg>
- Figura 4.23. Fotografía de la bailaora Lupe Osuna. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.24. Fotografía de la bailaora Lupe Osuna (Izquierda), y programa actuación en el colegio, Años 50. Fuente: Cortesía de la artista.
- Figura 4.25. Publicidad y crítica del Guajiro. Circa 1962. Fuente: cortesía de Lupe y Luis.
- Figura 4.26. Fotografía de escenario de la pareja formada por Lupe Osuna y Luis León. Años setenta. Fuente: cortesía de los artistas.
- Figura 4.27. Fotografía de escenario de la bailaora Ana España Tablao los Gallos, Sevilla. Años setenta. Autor: Photo Chaby. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.28. Fotografía de la bailaora Ana María Bueno. Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/270286415111849217/>
- Figura 4.29. Fotografía de una clase de la bailaora Ana María Bueno en el Centro Andaluz de Danza. Fuente: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cad/export/sites/default/galerias/imagenes/Profesores_estables_Clases_2008_10/Clase_Ana_M_Bueno/Clase_EPericet_AM_Bueno_5.JPG
- Figura 4. 30. Fotografía de la bailaora Carmen Ledesma en taller de ensayo. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.31. Fotografía de Pepita Machito (madre de Carmen Ledesma), en 1947. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 4.32. Fotografía de escenario de la bailaora Merche Esmeralda. Fuente: <https://escuelaflamencalagiralda.files.wordpress.com/2015/02/clases-flamenco-santiago-de-compostela.jpg>

Figura 4.33. Distritos del centro de Sevilla: www.sevilla5.com

Figura 5.1: Gitanillos bailando en Triana, años 50. Fuente: cortesía de Manuel Fernández, productor de espectáculos flamencos.

Figura 5.2. Fotografía de los hermanos José y Dolores Galván Figueras. Año 1962, en el Pabellón de Sevilla en la Feria del Campo de Madrid. Fuente: cortesía de José Galván.

Figura 5.3. Fotografía de la bailaora Mari Campano en el concurso radiofónico “Conozca usted a sus vecinos”. Años 50. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 5.4. Fotografía de la bailaora Ana María Bueno en un concurso radiofónico. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 5.5. Fotografía de la tonadillera Isabel Pantoja en concurso radiofónico con Rafael Santisteban y Manolo Bará.

Figura 5.6. Fotografía de la bailaora Cristina Hoyos en concurso radiofónico. Años 50.

Fuente: <http://www.museodelbaileflamenco.com/wp-content/uploads/2013/06/Fotos-Museo-del-Baile-Flamenco-Sevilla-Cristina-Antiguas-68.jpg>

Figura 5.7. Fotografía de la bailaora Ana M^a Bueno en concurso radiofónico. Fuente: Cortesía de la artista.

Figura 5.8. Fotografía de la bailaora Teresa Luna en concurso radiofónico. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 5.9. Programa de mano de Galas Juveniles (18-12-1960). Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 5.10. Programa de mano de Galas Juveniles (18-12-1960) –Reverso–. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna (izquierda arriba).

Figura 5.11. Fotografía de la bailaora Carmen Ledesma en Galas Juveniles años 60. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 5.12. Cartel del espectáculo Feria de Cantares de la artista Macarena del Río (estrenado en el Teatro San Fernando en 1961). Fuente: <http://cloud2.todocoleccion.net/musica-catalogos/tc/2011/03/22/25558616.jpg>

Figura 5.13. Folleto publicitario de Festival Saquito (1960). Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 5.14. Folleto publicitario de la presentación anual de la Academia de Adelita Domingo.

Fuente: https://www.google.es/search?q=adelita+domingo+en+los+60&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMlpIzZqleGyAIVCz8UCh2PowLG&biw=1920&bih=888#imgrc=B1zAswra02sfXM%3a

Figura 5.15: Posible fotografía del maestro Carito. Fuente: <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/783457/jerezano/paris/carito/mejor/maestro/bolero/todos/los/tiempos.html>

Figura 5.16: Folleto publicitario de la sala Excelsior de Barcelona, con Carmen Amaya y Eloísa Albéniz como bailarinas a orquesta, 1934. Fuente: <http://www.papelesflamencos.com/2011/07/carmen-amaya-y-elouisa-albeniz-1934.html>

Figura 5.17: Fotografía publicitaria de Eloísa Albéniz. Fuente: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras285.html>

Figura 5.18. Fotografía del bailarín Curro Vélez en la academia de Enrique el Cojo. Fuente: Publicidad de la Compañía del Bailarín. Años 60. Cortesía de la artista Carmen Casarrubios.

Figura 5.19. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto, con el entonces príncipe Juan Carlos y el maestro Enrique el Cojo, Trini España, el Changuito (el niño, hermano de Angelita Vargas). En Club Pineda, Sevilla, años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 5.20. Fotografía de la bailaora Rocío Loreto durante su etapa de formación en Madrid, junto con su prima Maleni Loreto y Picoco. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 5.21. Fotografía de la pareja formada por Mercedes León y Albano de Zúñiga. Fuente: www.elartedevivirelflamenco.com

Figura 5.22. Fotografía de la maestra Matilde Coral con un grupo de alumnas en su academia. Años setenta. De izquierda a derecha: Milagros Mengíbar, Loli Flores, Matilde Coral, Pepa Montes, Carmen Montiel (de pie). Carmen Juan y Teresa Luna (sentadas). Fuente: *Bailaora, vida y obra de Pepa Montes*. Diputación de Sevilla, 2006.

Figura 6.1. Documento del Sindicato Nacional del Espectáculo conocido como Carnet de artista de la bailaora Amelia Ángela. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.2. Fotografía de estudio de la bailaora-bailarina Pepa Candil, figura en la Parrilla del Cristina. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.3. Fotografía de trastienda (de izquierda a derecha): Ani Vega, Teresa Luna, Ana España y Angelita Cabello en un descanso en el Patio Andaluz. Al fondo, el hermano de Teresa. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Figura 6.4. Fotografía de escenario del tablao El Jaleo en Torremolinos, propiedad de la bailaora Mariquilla. Fuente: www.aqueltorremolinos.com

Figura 6.5. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Lupe Osuna y Luis León. Autor: Foto Alfredo, Barcelona. Fuente: cortesía de los artistas.

Figura 6.6. Fotografía de estudio de los Hermanos Flores (Manuel y Rocío Flores Moreno) Con atuendo de inspiración “goyesca”. Años sesenta. Autor: Gard. Sevilla. Fuente: cortesía de los artistas.

Figura 6.7. Fotografía de estudio de los Hermanos Flores (Manuel y Rocío Flores Moreno). Con atuendo de baile regional: jota. Años sesenta. Autor: Gard. Sevilla. Fuente: cortesía de los artistas.

Figura 6.8. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Eugenia de los Reyes y José Galván. Años sesenta. Autor: Gard, Sevilla. Fuente: cortesía de la familia Galván.

Figura 6.9. Fotografía de escenario de la pareja de baile formada por Rocío Loreto y Curro Vélez. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.10. Fotografía de escenario de la pareja de baile formada por Rocío Loreto y Curro Vélez. Años ochenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.11. Folleto publicitario de la oficina del representante Pulpón promocionando a la pareja formada por Eduardo Montero y Elvira Charneco. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.12. Fotografía de escenario de la pareja formada por Lola y Paco Fabra. Dedicada a su amiga Rocío Loreto en Granada, 1968. Fuente: Cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.13. Fotografía de estudio de la pareja de baile formada por Lupe Osuna y Luis León. Años sesenta. Autor: Fotos Alfredo, Barcelona. Fuente: cortesía de los artistas.

Figura 6.14. Folleto publicitario de la Sala Don Felipe Show, Sevilla, 1972. Parejas de baile: Eugenia y José y Los Belmontes. Fuente: cortesía de José Galván.

Figura 6.15. Folleto publicitario de la Sala Don Felipe Show, Sevilla, 1972. Parejas de baile formadas por Matilde Coral y Rafael el Negro y Eugenia y José. Fuente: cortesía de José Galván.

Figura 6.16. Fotografía de la trastienda de la sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta. De izquierda a derecha: Pili Mallorca, Tere (la madre de Teresa Luna), Chavero (bailaor), Señora de los camerinos, Paco Fabra (bailarín-bailaor), señora madre de Ana España, Sr. Padre de Pili Mallorca. Primer plano: Ana España, Ani Vega, Teresa Luna, Loli Fabra, Sra. Madre de Pili Mallorca.

Figura 6.17. Fotografía de escenario Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta. De izquierda a derecha: Ana España, Eva Duarte, Eugenia, Lupe Osuna, Pepita Candil. Detrás: Ana María Bueno. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Figura 6.18. Fotografía de escenario Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.

De izquierda a derecha: Pepita Candil, Ana España, Eva Duarte, Eugenia y Lupe Osuna.
Detrás: José Galván y Ana María Bueno, con los músicos. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
Nota: celebración de una zambomba escenificada, vestidas de pastora.

Figura 6.19. Fotografía de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.
Las bailaoras son: Ana España, Angelita Cabello y Teresa Luna. Esta última entre su hermano mayor Pelayo y el hermano de Ana España, Antonio Rodríguez (nuestro informante nº 015-B)

Figura 6.20. Fotografía de uno de los palcos de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.
Las bailaoras son de izquierda a derecha: Carmen Rabay, la Belmonte, Teresa Luna, abrazando a la señora que cuidaba los camerinos, Ana España, Angelita Cabello y Manoli Vega. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Figura 6.21. Fotografía de la trastienda de la Sala el Patio Andaluz. Sevilla, años sesenta.

Figura 6.22. Fotografía de exteriores Venta Antequera, Sevilla, años sesenta.
Aparecen de izquierda a derecha, Mari Campano, su madre, Rocío Loreto, y su madre.

Figura 6.23. Fotografía de la lavandería en la Base Norteamericana de Guantánamo, Cuba, 1969.
De izquierda a derecha: Carmen Albéniz, Teresa Luna, Angelita Milla (agachada), Pastora Molina, Lupe Osuna (agachada) y Vicky, la vocalista de la orquesta que acompañaba al grupo. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.24. Fotografía de los camerinos del tablao la Cochera, Sevilla, 1970. De izquierda a derecha: Teresa Luna, Angelita Cabello, María Oliveros y Concha Vargas, con la maestra Matilde Coral en los camerinos del tablao sevillano “La Cochera”, 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.25. Fotografía de la bailaora Teresa Luna en un establecimiento. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.26: Fotografía de escenario. La bailaora es Rocío Loreto, al cante, Romerito de Jerez. En el cuatro, Jesús Heredia y Pepa Montes, entre otros. Años setenta. Autor: Fotógrafos de Pedro Domecq S.A.
Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.27: Fotografía de escenario. Cuadro flamenco en Bodegas Domecq, años setenta. Las bailaoras son (de izquierda a derecha): Rocío Vargas, Rocío Loreto, María Oliveros, Carmen la Macarena, y la Visi. Autor: Fotógrafos de Pedro Domecq S.A. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.28. Fotografía de escenario. La bailaora Rocío Loreto en actuación en la Base Norteamericana de Rota. Años sesenta. Autor: Personal de la Navy. Fuente: cortesía de la bailaora protagonista.

Figura 6.29. Programa de mano de espectáculo flamenco en el Teatro Lope de Vega, Sevilla, 1964.

Figura 6.30. Programa de mano (2) de espectáculo flamenco en el Teatro Lope de Vega, Sevilla, 1964.

Figura 6.31. Fotografía promocional del grupo flamenco contratado en la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1967. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 6.32. Fotografía promocional de las bailaoras contratadas en la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1967. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 6.33. Fotografía la expedición que viajaba a la Base Norteamericana de Guantánamo de Cuba en 1968. Fuente: cortesía de la bailaora Pastora Molina.

Figura 6.34. Fotografía las bailaoras Pastora Molina, Lupe Osuna, Pili Mallorca, María Oliveros, Vicky, la cantante de la orquesta y Loli Flores en el Patio de la Base. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 6.35. Fotografía la bailaora Teresa Luna en Pase de modelos organizado por las señoras de los oficiales de la Base de Guantánamo. Cuba, 1969. Fuente: cortesía de la bailaora.

Figura 6.36. Fotografía la bailaora Loli Galván en el escenario. Fuente: Libro Memoirs of 1968, editado por los responsables de la Base de Guantánamo.

Figura 6.37. Fotografía la bailaora Pastora Molina dando clases de sevillanas a las niñas de la Base en Guantánamo. Fuente: Libro Memoirs of 1968, editado por los responsables de la Base de Guantánamo.

Figura 6.38. Fotografía de la bailaora Teresa Luna durante su estancia en Guantánamo. Cuba, 1969. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.39. Fotografía de escenario del grupo de baile de Pastora Molina en una actuación en Bogotá, Colombia, 1971. De izquierda a derecha: Carmen Albéniz, Isabel Rodríguez “la Niña Buena”, Carmen Juan, El Postigo (guitarra), Pastora Molina, Sr. William Licht, Manuel Soler, Conchi Travé, La Tani y Merche de Huelva. Fuente: cortesía de la bailaora Pastora Molina.

Figura 6.40. Fotografía de escenario de cuadro flamenco en México, 1971. De izquierda a derecha: Carmen Juan, Ana Mari Vega, Manoli Vega, Pili Cordero, Carmen Ledesma y Ana España. Fuente: cortesía de Ana España.

Figura 6.41. Fotografía del Sr. Pulpón hacia 1948, con veinticinco años. Fuente: Cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.42. Fotografía del Sr. Pulpón con su Bis cúter, años cincuenta.
Fuente: Cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.43. Fotografía de bailaoras con la aristocracia en el tablao. La bailaora Rocío Loreto con la Duquesa de Windsor. Años sesenta. Fuente: cortesía de Rocío Loreto.

Figura 6.44. Fotografía de escenario. El cuadro flamenco del tablao madrileño. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.45. Folleto publicitario- programa de mano del tablao los Gallos, Sevilla. Año 1977.
Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.46. Folleto publicitario- programa de mano del tablao los Gallos, Sevilla. Año 1977. Reverso.
Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.47. 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 Saporí. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.48. Fotografía de una fiesta en el tablao los Canasteros, Madrid, años sesenta, con Manolo Caracol y la bailaora Rocío Loreto, entre otros. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.

Figura 6.49. Fotografía de escenario: la bailaora Teresa Luna durante una actuación en el Patio. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.50. Fotografía de la sala tablao el Guajiro, Sevilla, 1963. Fuente: cortesía de la bailaora Lupe Osuna.

Figura 6.51. Fotografía de escenario con la bailaora Rocío Loreto en el tablao madrileño los Canasteros, con su primera bata de cola. Con Sordera de Jerez y Bambino de pie en el cuadro, María Vargas y Manuela Ortega, entre otros artistas. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.52. Fotografía de escenario del tablao Villa Rosa, Madrid, c. 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Figura 6.53. Fotografía de escenario del tablao las Brujas, Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Figura 6.54. Tarjeta publicitaria del tablao las Brujas. Autor: Chumi Chúmez. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Figura 6.55. Fotografía de una fiesta en el tablao las Brujas, con el cantaor el Chato la Isla, la bailaora Teresa Luna y los señores que “daban la fiesta”. Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.56. Fotografía de escenario del tablao el Flamenco, Tokio, Japón, años setenta. Fuente: Archivo personal de Ana España.

Figura 6.57. Fotografía de escenario del tablao el Flamenco, Tokio, Japón, años setenta. En primer plano, Cristina Hoyos. Sentadas: de izquierda a derecha: Angelita Dorado, bailaora y cantaora, Ana España y Rocío Loreto. Fuente: www.museodelbaileflamenco.com.

Figura 6.58. Fotografía de escenario de la bailaora Mari Campano, tablao Torres Bermejas, Madrid, años setenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6.59. Fotografía de artistas de la Compañía de Curro Vélez “en ruta”. Años setenta. De izquierda a derecha: Carmen Casarrubios, Ana Rodríguez (cuñada de Curro Vélez), Amparo Bengala (prima de Curro Vélez), Pepe Habichuela, guitarrista, y Patro Soto, cantaora.

- Figura 6.60. Fotografía de artistas en momentos de descanso. Años sesenta. Fuente: cortesía de la bailaora Rocío Loreto.
- Figura 6.61. Ana España y Teresa Luna durante su estancia de trabajo en el Tablao el Cordobés, Córdoba, 1965. Fuente: Cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.62. Fotografía de celebración navideña con los compañeros y la familia. De izquierda a derecha, de pie: Fernando Rabay, Carmen Rabay, Teresa Girón (madre de Teresa Luna), Manoli Vega, Teresa Luna, Loli Fabra. Agachados, Pelayo Jiménez (padre de Teresa Luna), La Macarena y Paco Fabra. Navidades, 1964, Sevilla. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.
- Figura 6.63. Fotografía de la trastienda del tablao la Cochera, Sevilla, años sesenta. Durante un acto en honor de la Hermandad del Rocío de Triana. De izquierda a derecha: Ana España, Rocío Vargas, Bernarda de Utrera, El Gutiérrez, guitarrista, Fernanda de Utrera, Amparo Cazalla y Loli Cazalla. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.64. Fotografía de la vida cotidiana en el tablao. Fiesta de cumpleaños. De izquierda a Derecha: Ana España, Manuel Rodríguez (su marido, guitarrista, detrás), Cristina Hoyos, Manolo Sevilla (cantaor), Manolo Jiménez (guitarrista), Angelita Dorado (cantaora y bailaora) y Rocío Loreto. Año 1978. Tokio. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.65. Fotografía de la vida cotidiana en el tablao. Fiesta de cumpleaños. Ana España, disfrazada de guitarrista, y su marido, Manuel Rodríguez, disfrazado de bailaora. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.66. Fotografía de la cocina del tablao el Flamenco en Tokio, con las bailaoras vestidas de *Chef*. De izquierda a derecha: Ana España, Ángela Dorado, Cristina Hoyos y Rocío Loreto. Años setenta. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.67. Programa publicitario tablao las Cuevas, Torremolinos, 1968. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.
- Figura 6.68. Fotografía del tablao las Cuevas, Torremolinos. Fuente: cortesía de la bailaora Carmen Montiel.
- Figura 7.01. Programa de mano del espectáculo “Fiesta Gitana”, compañía de Curro Vélez. Años setenta.
- Figura 7.02. Fotografía posado de la bailaora Rocío Loreto en el escenario del tablao sevillano los Gallos, años ochenta. Al fondo, pintura mural de “los gallos” de Viola. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.03. Fotografía artística de Ana María Bueno con Mario Maya. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.04. Fotografía de actuación: Teresa Luna y Rafael el Negro, 1972. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.05. Matilde Coral, Rafael el Negro y Teresa Luna en fotografía del catálogo publicitario de la oficina de Pulpón, año 1973. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.
- Figura 7.06. Programa del Festival Joaquín el de la Paula Alcalá de Guadaira, 1976.
- Figura 7.07. Cartel del IV Festival Joaquín el de la Paula, Alcalá de Guadaira, 1976.
- Figura 7.08. Fotografía promocional de la bailaora María Oliveros. Años setenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.09. Fotografía de la bailaora Pastora Molina con su marido, el representante William Licht, y el señor Pulpón. Años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.10: Fotografía del enlace entre Carmen Montiel, bailaora, y Manuel Mancheño Peña, el Turroneo, cantaor. Las Damas de honor de mantilla son, de izquierda a derecha: Ángela Dorado, Carmen Juan, Teresa Luna, Amparo Cazalla, Loli Flores y María Oliveros. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.
- Figura 7.11. Fotografía de las damas de honor de la boda de Carmen Montiel: De izquierda a derecha: las bailaoras: Loli Flores, Teresa Luna, Ángela Dorado, Carmen Juan, Amparo Cazalla y María Oliveros. Fuente. cortesía de Teresa Luna.
- Figura 7.12. Fotografía de escenario del tablao la Cochera. La bailaora es Amelia, el cantaor, su marido Curro Triana. Fuente: cortesía de la artista.
- Figura 7.13. Fotografía de la pareja formada por la bailaora Teresa Luna y el representante Pulpón en el tablao las Brujas, Madrid, años sesenta. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 7.14. Fotografía de Antonio Gades con su representante, Alberto Larios. Años setenta.
Fuente: cortesía de la bailaora Mari Campano.

Figura 7.15. Fotografía de escenario del tablao la Trocha. Los bailaores Eugenia y José Galván, con su hijo Israel. El cantaor es Curro Fernández. Sevilla, años setenta. Fuente: cortesía de la familia Galván.

Figura 7.16. Fotografías de la bailaora Eugenia de los Reyes y el bailar José Galván el día de su enlace. Fuente: cortesía de la familia Galván.

Figura 8.1. Fotografía de Las Glorias: las bailaoras (de izquierda a derecha) Pepa Bermúdez, Esperanza Bermúdez, Ana España –de pie– Teresa Luna, La Campano, Amelia Ángela Pérez –de pie– y Rocío Loreto en el tablao sevillano los Gallos, 2014. Autor: Javier Caró, realizada para la Exposición “Flamenco Código Abierto”. Fuente: cortesía del fotógrafo.

LISTA DE DOCUMENTOS

Documento 3.01. Carta del Almirante de la Marina Estadounidense J.B. Hildreth (Base de Guantánamo) al representante Pulpón en septiembre de 1969.

Documento 3.02. Bases del V Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-008.

Documento 3.03. Relación Miembros de Honor de la comisión organizadora del V Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, 1968. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-008.

Documento 3.04. III Concurso Nacional de Cante Flamenco. Llave de oro del Cante. Córdoba 1962. Fuente: Archivo Municipal de Córdoba. Signatura: SF/C 02511-006

Documento 6.01. Bases de los exámenes de aptitud para la concesión del carnet profesional de artista de circo, variedades y folklore. Fuente: Archivo oficina de contratación de Jesús Antonio Pulpón. Cortesía informante 004-A.

Documento 6.02. Correspondencia laboral: misiva del representante Pulpón a cuatro bailaoras destinadas en Caracas, Venezuela, el 2 de febrero de 1970. Fuente: cortesía de la bailaora Matilde Coral.

Documento 6.03. Correspondencia laboral: misiva del representante Pulpón a la Fundación José Greco en Nueva York, solicitando remitan cheque correspondiente a su comisión del 10% sobre el contrato de dos de sus representados. Fuente: cortesía de la bailaora Teresa Luna.

Documento 6.04. Contrato de trabajo de bailaora, 1971. Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Documento 6.05. Contrato de trabajo de bailaora, 1971. Reverso Fuente: cortesía de la bailaora Ana España.

Documento 6.06. Contrato laboral de bailaora, 1972. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Documento 6.07. Contrato laboral de bailaora, 1972. Reverso. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Documento 6.08. Documento de exención del Servicio Social, 1969. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Documento 6.09. Contrato laboral de bailaora, 1973. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

Documento 6.10. Contrato laboral de bailaora, 1973. Reverso. Fuente: cortesía de la artista Ana España.

ANEXOS