



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INFLUENCIAS HISPÁNICAS EN EL  
DESARROLLO HISTÓRICO Y CULTURAL  
DE AMÉRICA LATINA: EL CASO DEL  
FLAMENCO EN LA CIUDAD DE MÉXICO,  
1980-1999**

**TESIS**

Que para obtener el título de

**LICENCIADA EN  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA

**MAGDALENA JIMÉNEZ ROMERO**

ASESORA

**DRA. EUGENIA ALLIER MONTAÑO**



**Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*En memoria de mi abuela Puri (1929 – 2023).*

*A Maribel, Lolo y Daniel.*

*Y a todas las personas que han hecho florecer el flamenco en esta tierra.*

## Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por proporcionarme una formación de calidad en una institución pública. Asimismo, a la DGAPA y a su Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, por la beca facilitada al participar en el proyecto “Memorias públicas del movimiento estudiantil de 1968” (PAPIIT IN307910) en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, dirigido por la doctora Eugenia Allier Montaño, a quien agradezco especialmente por invitarme a participar en este y en otros proyectos relacionados, brindándome experiencia en la labor de investigación histórica a través de la memoria. A ella también agradezco la invitación al seminario Historia del Tiempo Presente (2012-2013), así como su generoso apoyo como tutora de la presente tesis, en la que creyó desde el primer momento y que no me dejó soltar a pesar del tiempo transcurrido, con ayuda constante y un siempre cariñoso acompañamiento. Gracias, sobre todo, por creer en mí.

Agradezco a la coordinación del Colegio de Estudios Latinoamericanos, particularmente el apoyo de Roberto Machuca en el proceso de titulación. Asimismo, doy gracias a mi sínodo por la mirada crítica y por las tan enriquecedoras opiniones y sugerencias a este trabajo. También a todos mis profesores y profesoras durante la carrera, quienes siempre serán mi referente para transmitir conocimientos de forma respetuosa y horizontal, apelando en todo momento al pensamiento crítico, a la duda y a no dejar de cuestionar ni de confrontar a la realidad.

Con profundo respeto y admiración, doy gracias a todas las personas profesionales del flamenco en México y a su afición, por compartir en cada testimonio sus recuerdos, saberes y experiencias; y que, sabiéndose fuente imprescindible para este trabajo, facilitaron información invaluable de manera generosa, desinteresada y profundamente comprometida. Las enlisto en orden alfabético: Ana María Liceaga, Andrea Pérez, Carmen Blanco, Cristina Aguirre, Cristóbal Reyes, Dulce de Córdoba, Érika Suárez, Gabriel Cruz, Gustavo Emilio Rosales, Héctor Aguilar, Karina Jiménez, Laura de Gades, Lourdes Lecona, Maribel Romero, María Antonia *la Morris*, María Elena Anaya, María Isabel de Cosío, Mercedes Amaya *la Wini*, Patricia Linares, Pilar Rioja y Soledad Echegoyen. A todos y a todas ellas, gracias infinitas por el privilegio de acercarme a su memoria y por el tiempo, el cariño y la confianza que me brindaron al compartirla.

De igual forma, agradezco el valiosísimo apoyo documental proporcionado por una de las pioneras en la investigación histórica de la danza española en México, Valentina de Santiago, quien me abrió las puertas de su casa en múltiples ocasiones y me proporcionó el acceso a toda la

documentación recogida por ella para su investigación: desde entrevistas hasta material hemerográfico y fotográfico. Sin su generosidad, su confianza y su enriquecedora aportación académica, este trabajo estaría muy lejos de ser lo que es.

Agradezco profundamente el haber pertenecido a una generación llena de compañeras y compañeros de inmensa calidez y calidad humana, quienes me enseñaron que se puede valorar el potencial de quien está en el asiento contiguo, más allá del afán de competencia mutua, y aprender que sus saberes y experiencias son tan enriquecedores como los complejos textos académicos. Gracias especialmente a César, Elizabeth, Jonathan, Max, José Ramón, Rebeca y Ricardo por reconocer mi potencial, estar presente en mis proyectos y logros, y animarme a seguir por el camino de la danza y de la investigación. Admiro profundamente su trabajo y son mi referente profesional.

Inconmensurable agradecimiento a mi familia, particularmente a mi madre, Maribel Romero, por ser mi gran ejemplo de fortaleza, confiar en mí y brindarme el tiempo, los cuidados y el coraje para lograr mis propósitos y hacerlos suyos. A mi hijo Daniel, por ser tan divertido y enseñarme a querer de otras maneras: a querer bien; a mi hermano Lolo, por compartir sus saberes flamencos y su cante; y a Jose Antonio, siempre alentando mi trabajo y alegrando la casa. A mi familia en España: a mi abuela Puri, por haber estado presente de muchas formas a pesar de la lejanía, así como hacer de mi infancia en Sevilla toda una aventura y enseñarme que hay que reírse siempre de todo, en especial de una misma; a la tita Maleni, el tito Joaquín, la Anabel, el Alejandro, el David, por darme tanto cariño en cada regreso; a mi prima Celia por acortar los kilómetros; a mi familia de Triana y de Córdoba por permitirme conocer el flamenco y sus infinitas posibilidades; y a mi familia en Houston, con la tita Gina regalándonos amor y ternura desde el primer día en México y alentándome a bailar. Gracias por estar y permanecer a pesar del tiempo y de la distancia.

Gracias muy sinceras a Hugo y a Ana por estar presente en una de las etapas más difíciles, por hacerla más liviana y hacer posible la conclusión de esta tesis a través de su enorme apoyo material e inmaterial. También a Rosario y a Antonio, que gracias a su cariño, solidaridad y acompañamiento, pude gozar de muchas horas de tranquilidad necesarias para el mismo fin en un espacio tan mágico como lo es Cholula. Y gracias a Luis David por seguir confiando en mí.

Por último, gracias a México por ser nuestra casa por casi treinta años, regalándonos una nueva familia en cada amistad, y hacer que el flamenco tejiera nuestras vidas con tantos colores y cantidad de personas amorosas.

El resultado de todo ese tejido es esta tesis.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	8
<b>I. El flamenco y su proceso histórico</b>	
Algunas notas sobre su definición .....	23
Siglo XIX. Café cantante .....	28
Siglo XX. Ópera flamenca .....	31
Etapa de revalorización. Mairenismo y nuevos escenarios a partir de 1950 .....	33
<i>Nuevo Flamenco</i> .....	39
Medios de difusión y reflexión .....	44
<b>II. Su recorrido por América Latina y la llegada a México</b>	
Las primeras noticias .....	49
Exilio: de España hacia América Latina .....	50
Llegada a México .....	53
Espectáculos españoles en la Ciudad de México .....	54
Primeras personalidades del flamenco y la danza española en México .....	57
Trinidad Huertas <i>la Cuenca</i> .....	57
Pastora Imperio .....	59
Antonia Mercé <i>la Argentina</i> .....	60
Encarnación López <i>la Argentinita</i> .....	61
Antonio de Triana .....	62
Carmen Amaya .....	63
Mariemma y Asunción Granados .....	64
Su desarrollo en la Ciudad de México hasta 1979. Personalidades mexicanas y españolas	66
Primera etapa: de 1940 a 1959. Primeras figuras mexicanas .....	66
José Torres Fernández .....	67
Óscar Tarriba .....	68
Raquel Rojas .....	69
Roberto Ximénez González .....	70
Manolo Vargas .....	72

Luis Pérez Dávila <i>Luisillo</i> .....	74
Roberto Iglesias .....	75
Los hermanos Martínez .....	75
Segunda etapa: de 1960 a 1979. Aparición de los tablaos y sus protagonistas en la capital: entre la danza, la música y la poesía .....	76
Primeros tablaos en México .....	76
Sus protagonistas .....	80
<b>III. Flamenco en la Ciudad de México entre 1980 y 1999</b>	
Contexto político, económico y cultural .....	86
Tablaos y artistas. Continuidades y rupturas .....	87
La década de 1990 .....	92
Transmisión de conocimientos en la Ciudad de México .....	100
Academias y estudios particulares .....	102
Los tablaos como espacios de transmisión y aprendizaje .....	108
Universidad Nacional Autónoma de México .....	111
Escuela Nacional Preparatoria: Programa de Danza Española .....	111
Talleres Libres de Danza .....	113
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello .....	115
<b>Conclusiones .....</b>	<b>122</b>
<b>A modo de cierre: el flamenco capitalino en la actualidad .....</b>	<b>129</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>132</b>



*Lo que en el cante anuda al ser y al tiempo histórico  
es esa forma de moral sin la cual el ser humano no  
sería emocionante, el arte carecería de duración,  
los pueblos no tendrían proyecto: la memoria.*

Félix Grande  
*Memoria del Flamenco*

## Introducción

Desde la segunda mitad del siglo XX, en la Ciudad de México ha existido una gran variedad de espectáculos, con funciones de danza, teatro y música venida de casi cualquier parte del mundo. Y el flamenco no ha sido la excepción: se ha tratado de un arte de origen español y popular que ha traspasado sus límites geográficos para impregnarse en públicos de muy variada procedencia. La Ciudad de México, al albergar una importante población española y su descendencia, especialmente a raíz del exilio republicano, mantuvo la puerta constantemente abierta para el desarrollo del flamenco en sus tres principales vertientes: baile, cante y toque<sup>1</sup> de guitarra. Las dos últimas décadas del siglo XX fueron significativas, pues se conformaron espacios para el flamenco muy bien definidos, donde el quehacer artístico implicó un aprendizaje constante y exigente, al haber tenido la oportunidad de compartir con grandes figuras mexicanas y españolas. La década de 1990 supuso un periodo de rupturas y de cambios en el panorama flamenco a causa de la crisis económica, empujando a los y las artistas a crear nuevas formas de profesionalización y difusión del flamenco y de su creatividad, conformando así nuevos espacios, públicos, formas de aprendizaje y fuentes de ingresos.

Si bien en los estudios latinoamericanos, al abordar problemas culturales e históricos como la identidad y la memoria, es común dirigir la mirada hacia el legado cultural de la península ibérica (estudios lingüísticos, comportamiento político y social, mestizaje, sincretismo religioso, danza, música, arquitectura, etc.), *lo latinoamericano* no ha dejado de entenderse como el conjunto de fenómenos propios de la región, que ha sido procesado a lo largo de la historia para definirse y diferenciarse de *lo no latinoamericano*, en especial de Europa y Estados Unidos. De esta manera se han excluido aquellas cuestiones que se refieren a la conexión directa con formas culturales consideradas “ajenas”<sup>2</sup> como el flamenco, y que sin embargo han sido –y son– practicadas de manera singular y cotidiana por un amplio número de personas nacidas en México. El flamenco,

---

<sup>1</sup> Los vocablos *cante* y *toque* forman parte de la terminología propia del flamenco. En el caso del primero, el Diccionario de la lengua española anota, en sus primeras dos acepciones, su relación directa con Andalucía: “Acción o efecto de cantar cualquier canto popular andaluz o próximo” y “Cualquier género de canto popular andaluz o próximo”. A su vez, recoge sus dos formas identitarias principales: cante flamenco como “cante andaluz agitanado”, y cante jondo como “cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento”. Por su parte, el término *toque*, también recogido por el mismo diccionario, se refiere a la ejecución de la guitarra flamenca. RAE. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.6 en línea] <https://dle.rae.es>.

<sup>2</sup> Al referirme al flamenco como ajeno, quiero decir que contiene elementos artísticos y culturales que no son identificados por la sociedad mexicana como propios, pero no descarto sus vínculos históricos con las expresiones artísticas y culturales de la sociedad mexicana actual.

desde que ha traspasado sus propias fronteras culturales y geográficas, y llegado a todos los países de América Latina a raíz de los continuos viajes trasatlánticos de población andaluza<sup>3</sup>, no ha dejado de estar presente y fusionarse con los sonidos de la región, y, como dice Carlos Ledermann, guitarrista chileno,

[...]el idioma, por supuesto, y las raíces hispanas que de una u otra manera todos los pueblos iberoamericanos exhiben convertidas en un mestizaje incuestionable, han colaborado también a que el flamenco se asentara entre nuestros pueblos. Con el paso de las décadas, ya no fue sólo la expresión de los inmigrantes andaluces sino también una naciente forma de bailar –y tocar– en nuestros pueblos, donde las academias de baile fueron la primera forma de difusión del flamenco.<sup>4</sup>

Por tanto, puedo partir de esto para hacer hincapié en que se trata de una investigación latinoamericanista en tanto hablamos, por un lado, de expresiones artísticas que se han nutrido mutuamente a lo largo de procesos migratorios, dejando una impronta en la forma de entender y ejecutar muchas danzas y sonidos populares de América Latina y Andalucía; y, por otro, del flamenco como un arte asimilado e interiorizado por una parte de la sociedad urbana latinoamericana, y que esta asimilación artística y cultural ha sido la que ha definido la forma en que es ejecutado, así como el modo de vivir y de relacionarse con el entorno de este sector de artistas no tan pequeño. Efectivamente, se trata de procesos que, al transferir a América Latina la actividad en torno al flamenco, se fue moldeando en cierta medida el quehacer artístico y cultural de muchos espacios urbanos en la región. Un ejemplo representativo de ello es la Ciudad de México, razón por la cual se ha tomado como modelo para ilustrar ese devenir histórico, presente también en urbes como Buenos Aires o Caracas.

El flamenco, como un aspecto de la historia, la cultura y el arte en América Latina, y en particular en la Ciudad de México, ha formado parte de una dimensión del conocimiento escasamente trabajada desde el estudio académico de la cultura y la historia en la región, así como por las instituciones dedicadas a la investigación en las artes. A pesar de su importancia como organismos de difusión de todo acontecer cultural y artístico que sucede en el país, y en particular, en la capital, las instituciones no han mostrado un esfuerzo significativo hacia la promoción del

---

<sup>3</sup> Población natural de Andalucía, comunidad autónoma ubicada en la región sur de España

<sup>4</sup> Carlos Ledermann, “Tacones en Latinoamérica”, *Revista Jondoweb* [sitio web] sin número, sin fecha, consultado 7 de septiembre de 2021, <https://www.jondoweb.com/contenido-tacones-en-latinoamerica-703.html>

flamenco y el apoyo a artistas nacionales (becas, apoyos, estímulos), así como hacia la investigación relacionada con el flamenco a nivel musical y dancístico en México.<sup>5</sup> En España, la producción académica sobre el flamenco a partir de la década de 1970 ha sido ininterrumpida, hasta el punto de contar con una bibliografía sumamente versátil en cuanto a sus líneas de conocimiento: historia, música, antropología, sociología, etnología y crítica documental y artística. Este interés no ha sido contagiado en la escala necesaria a la academia en los países donde más ha estado presente el flamenco, como México y Argentina. Quizás sea porque la presencia del flamenco en España y la fuerza con la que se ha desarrollado es mucho mayor que en cualquier otro país; o quizás, al asumir que el flamenco no es una expresión nacida en América Latina, se ha preferido descartar bajo argumentos nacionalistas. Sin embargo, no se puede negar todo aquello que el flamenco ha tomado de este lado del mundo para configurarse y lograr ser tan característico, como característicos han sido su implementación y desarrollo, así como su importancia cultural e identitaria para diversos sectores urbanos en la región.

Tampoco existen hoy en día revistas especializadas o en cuyo contenido se agregue un espacio para el abordaje del flamenco en forma de crítica escénica o musical, como material de divulgación y promoción, o como conocimiento histórico y cultural. Las compañías y solistas suelen hacer el doble esfuerzo de difundir su propuesta en detrimento de su preparación artística y de su economía.

Por tal motivo, la relevancia de este estudio y mi interés académico radican, por un lado, en la oportunidad de recabar información útil, no archivada anteriormente, para futuras investigaciones en el campo de la cultura y la historia de la Ciudad de México y de América Latina, basada principalmente en testimonios de personas y artistas que han formado parte del quehacer flamenco en la capital. A través de cuestionarios diseñados para guiar cada entrevista en la recuperación de la memoria del periodo estudiado, los recuerdos de detalles, personalidades, espacios de creación y acción, y problemáticas vividas en primera persona, se han podido barajar posibles respuestas a diversas cuestiones planteadas en este trabajo; y se han generado, a su vez, otra serie de preguntas que invitan a ampliar y enriquecer mucho más el campo de investigación sobre el flamenco en México y América Latina.

La historia del tiempo presente y la historia oral han sido herramientas fundamentales, pues han permitido, por medio de estas voces vivas, acercarme a una realidad histórica que no ha sido antes

---

<sup>5</sup> En su lugar, en México, por ejemplo, las instituciones apoyan de manera relativamente importante la danza clásica y contemporánea, cuando éstas están históricamente menos vinculadas a las músicas y danzas populares mexicanas que el flamenco.

abordada, y que la historia tradicional, según su perspectiva, no reconoce como válida. De esta manera, y sin dejar fuera la búsqueda rigurosa y crítica de información, he tratado de aportar a la historia en América Latina y a su pasado reciente, la recuperación de testimonios a través de archivos sonoros, así como de contribuir con cada individuo y con la sociedad a reconstruir sus propios recuerdos y su propia identidad, llevando críticamente el pasado al presente como objetivo de toda labor historiográfica.

Por otro lado, la importancia de este estudio también radica en el abordaje y análisis de un tema que ha sido prácticamente pasado por alto por las instituciones académicas, y cuyo valor no ha sido dimensionado. Valor que, como se ha visto, ha estado inserto en el ejercicio de un arte cuya asimilación en la región no ha sido lateral, sino que se ha transformado en una práctica asidua y cada vez más recurrente.<sup>6</sup> Además, se espera que dicha práctica y el estudio de su desarrollo histórico fortalezca la comprensión de los vínculos culturales entre España y América Latina aún poco estudiados, como el papel que han jugado las y los artistas escénicos fuera de España durante la guerra civil (1936-1939), las enseñanzas que han dejado a profesionales latinoamericanas, la labor del exilio republicano y su descendencia en la conformación de públicos y personalidades del flamenco en la región, y cómo toda esa actividad ha dado forma al quehacer artístico y cultural en buena parte de ciudades en América Latina.

El interés más personal en esta investigación reside principalmente en mi posición como latinoamericanista, en conocer cómo el flamenco se ha articulado de manera más amplia con la historia cultural de la región y cuáles han sido los contrastes con respecto a otras ciudades latinoamericanas que han recibido el mismo proceso migratorio español y la asimilación artística del género. Para llegar a este conocimiento he decidido partir de la Ciudad de México, tomándola como paradigma de este devenir histórico y cultural por ser una de las urbes que más actividad flamenca ha concentrado, con miras a seguir indagando posteriormente en la configuración

---

<sup>6</sup> En el último tercio del siglo XX han aumentado las academias y los festivales flamencos en todo el mundo, y América Latina juega un papel importante en este auge. Algunos ejemplos de festivales son: en México, el Festival de Arte Flamenco Monterrey (anual desde 1998), el Festival Internacional de Danza Ibérica Contemporánea (bienal desde 2007 celebrada en la ciudad de Querétaro) y el Flamenco Tam Fest (anual desde 2019, en la ciudad de Tampico). En Argentina, desde 2009 se celebra la Bienal de Flamenco “Enrique Morente” de Buenos Aires; y en Córdoba, desde 2013, el Festival de Cante Flamenco de Argentina. En Colombia, el Festival Flamenco de Bogotá, iniciado en 2014, y el Festival Flamenco de la Ciudad de Medellín, desde 2010. En Uruguay se da en 2017 el Primer Festival Internacional Flamenco de Montevideo, y desde 2018 se celebra el Festival de la Guitarra Flamenca en Chile. En general, estos festivales tienden un puente entre el quehacer flamenco en España y aquel que se desarrolla en América Latina, mediante cursos intensivos y la presentación de las creaciones escénicas de figuras españolas, así como la apertura de espacios para la integración de artistas locales en las actividades ofertadas.

histórica del flamenco en el país, y así poder enlazarlo y compararlo con el de otros países que lo han acogido, por ejemplo Argentina, Colombia y Venezuela. En la capital mexicana, dicha articulación con la historia cultura de América Latina se ha dado de un modo muy especial, pues han confluído varias generaciones de familias españolas y su descendencia nacida en México, dando vida de forma muy variada a este arte.

Por otro lado, mi origen andaluz por nacimiento, la cercanía de mi familia con el género, así como mi propia experiencia en el baile flamenco profesional me han permitido familiarizarme, en primer lugar, con el lenguaje propio del género, tanto en términos teóricos como de la práctica escénica. En segundo lugar, con el contexto artístico actual de la capital, así como con las y los exponentes que han destacado en el flamenco, tanto en la música como en el baile. En tercer lugar, con el público más asiduo y algunas de las personas que forman actualmente parte de las instituciones promotoras. Y en cuarto lugar, con las experiencias y el contexto en que se ha desenvuelto la práctica artística en el flamenco, tanto sus dificultades como sus estímulos para seguir desarrollándose. Gracias a ello he podido adentrarme más profunda y conscientemente en mi objeto de estudio, detectando con mayor facilidad los “defectos y virtudes” de las fuentes de estudio, así como de mi propia experiencia.

Ya que este estudio está centrado en las dos últimas décadas del siglo XX en la Ciudad de México, encuentro en la historia del tiempo presente y la historia oral el análisis teórico y metodológico ideal para entender los procesos que se efectúan en el objeto de estudio. Como su nombre lo indica, la historia del tiempo presente busca realidades con base en experiencias vividas, en la coetaneidad entre historiador(a), testigos y tiempo histórico. Aunque aún es un término en construcción,<sup>7</sup> coincido con Julio Aróstegui en utilizar el concepto no como un mecanismo de periodización, con límites rígidos e infranqueables, como lo entiende la historia contemporánea, sino como una historia que recrea la generación que la vive o ha vivido y cuyo inicio y terminación estarán sujetos a la vida de dicha generación. En cuanto a ésta, se trata de tres niveles que han vivido directa o indirectamente el momento histórico estudiado, abuelos(as), hijos(as) y nietos(as), de tal forma que “la historia coetánea acabaría siendo el resultado de la propia experiencia colectiva de una

---

<sup>7</sup> Josefina Cuesta Bustillo, *Historia del presente*, Madrid, EUEDEMA, 1996, p. 9.

generación, hecha por ella misma teniendo en cuenta también, en la reconstrucción, retazos de la experiencia de las otras dos generaciones (anterior y posterior)”.<sup>8</sup>

“El proceso de historización de la experiencia tendrá su vertiente como investigación historiográfica, acorde con nuestro propio tiempo y realidades, en la medida en que pueda ser una historia construida por el historiador, sujeta a método, es decir, en una forma particular de discurso histórico e historiográfico”,<sup>9</sup> distinguiéndose así del trabajo antropológico, sociológico o periodístico, con los que se suele comparar.

Su dispositivo conceptual y metodológico es necesariamente paralelo al testimonio vivo, por lo que la historia oral servirá como referente teórico. La historia oral, entendida como fuente, es un vehículo específico que toma la persona que historiza para realizar estudios diferentes a los de historia de larga duración, en su dificultad de hallar fuentes escritas, como es nuestro caso, no sólo por la temporalidad, sino por el objeto de estudio en cuestión. Al tomar a la persona entrevistada como una representante de la experiencia vivida, debe contextualizar “lo que se dice, el cómo se dice, y qué significa lo que se dice, pues desde hace tiempo, la comunicación ya no se comprende más como la emisión estricta y neutra de información”,<sup>10</sup> apelando a una relación subjetiva con el mundo, y a la unión del mundo simbólico con la realidad que lo produce.<sup>11</sup> En este contexto, la objetividad, como problema de la verdad histórica, no deja de estar presente, siempre y cuando quien investiga pueda interpretar y comparar las fuentes obtenidas, plantear las dificultades que se presentan en el objeto de estudio y estar totalmente consciente de su propia subjetividad.<sup>12</sup>

Enseguida, se describirá brevemente dicho objeto de estudio partiendo de su contexto histórico.

Hoy en día existe el consenso de que en el sur de España, actualmente Andalucía, Murcia y Extremadura se comenzó a gestar lo que denominamos arte flamenco, gracias a la fusión de diversas culturas en convivencia continua durante siglos: musulmana, judía, cristiana, gitana, y la

---

<sup>8</sup> Elena Hernández Sandiocha, *Tendencias historiográficas actuales. Escribir la historia hoy*, Madrid, Akal, 2004, p. 541.

<sup>9</sup> Julio Aróstegui, *La historia vivida*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 58.

<sup>10</sup> Graciela de Garay, “La entrevista en historia oral: ¿monólogo o conversación?” *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 1, n. 1, 1999 [en línea] consultado 7 de septiembre de 2021, <http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Eugenia Allier Montaño, “Sara y Simón o la reconstrucción del pasado: el problema de la verdad en la escritura de la historia del tiempo presente”, *Cuicuilco*, vol. 11, n. 30, enero-abril, 2004, p. 21-24 [en línea] consultado 7 de septiembre de 2021, [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/issue:747](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/issue:747)

población de origen africano, que dejó su huella en los ritmos andaluces antes y durante los viajes al continente americano.<sup>13</sup>

Pero ¿a qué llamamos flamenco? La primera dificultad a la hora de adentrarnos a la teoría del flamenco es su definición; a través del conocimiento de su historia, de su origen y de su conformación a lo largo de los siglos, se podría arrancar una concepción certera, a pesar de las contrastantes interpretaciones que las y los historiadores nos han propuesto.

La verdad, la certeza o la seguridad en el acaecimiento de determinados hechos históricos es un respaldo que en muchas ocasiones no nos proporciona el flamenco y que hoy se sigue presentando como una barrera para la comprensión de diversos aspectos, como su origen y sus procesos a través del tiempo y el espacio geográfico. Desde que Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, nos acercó por primera vez al flamenco de manera documentada y crítica a finales del siglo XIX,<sup>14</sup> se puede decir que el flamenco gozó de un cierto estatus en el ámbito del conocimiento académico. Antes de su obra, sólo existieron escritos de viajeros, muchos de ellos extranjeros, que nos dieron una visión parcial, romántica, pintoresca, mística y mítica de la imagen del pueblo gitano andaluz.

A partir del Romanticismo y la literatura costumbrista española se abrió la primera puerta a la expresión escrita de un arte, hasta ese momento, fuera de la Historia. Las alusiones y descripciones de escenas flamencas en tabernas, colmaos y todo contexto arrancado de la intimidad familiar donde el flamenco nació y se desarrolló, fueron plasmadas por fin con tinta dando lugar a al conocimiento de un arte hasta ese momento envuelto en el miedo a la otredad, escondido de un poder y una sociedad excluyente y criminalizadora. Serafín Estébanez Calderón, en su obra *Escenas Andaluzas* (1847) nos dejó una serie de testimonios en primera persona cuya importancia radicó en la alusión de nombres y personajes, como los míticos cantaores el Planeta y el Fillo, y la descripción de cantes y bailes, vestuarios, ambientes y letras de algunos de los romances más antiguos,<sup>15</sup> datos sin los cuales sería imposible hacernos de un conocimiento del flamenco anterior al siglo XX.

---

<sup>13</sup> Manuel Chilla González, “Flamenco. Resumen de su historia”, en *Revista Triste y Azul*, sin número, sin fecha, [en línea] consultado 26 de agosto de 2021, [https://web.archive.org/web/20110407063803/http://www.tristeyazul.com/historia\\_palos\\_flamencos/histor00.htm](https://web.archive.org/web/20110407063803/http://www.tristeyazul.com/historia_palos_flamencos/histor00.htm)

<sup>14</sup> Antonio Machado *Demófilo*, *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, 1881.

<sup>15</sup> Ana Tenorio, “La bibliografía sobre el flamenco”, en *Flamenco-world*, 17 junio de 2001 [sitio web] consultado 27 de octubre de 2021, <https://web.archive.org/web/20120205165659/http://www.flamenco-world.com/magazine/about/bibliografia/ebibliografi1.htm>



A finales del siglo XIX, Demófilo se dio cuenta que las visiones parciales e idealizantes sobre el flamenco no hicieron justicia a un arte y a una expresión cultural que debieron ser estudiadas como problema histórico, social, antropológico y étnico, colocando la pobreza y la exclusión como realidad central, lejos de misticismos que la empañaran. Así, mediante su obra *Colección de cantes flamencos*, editada en 1881 como parte de las corrientes de estudios científicos de las manifestaciones folklóricas,<sup>16</sup> Demófilo se acercó de manera directa al pueblo andaluz, a los cantaores y cantaoras que conocieron muy bien su entorno y que guardaron muy celosamente en su memoria, transmitida desde antiguas generaciones, los nombres y cantes más representativos de su linaje y su arte. Una historia oral con la que Machado inauguró lo que hoy llamamos *flamencología*: estudios integrales e interdisciplinarios que buscan esclarecer las numerosas nubes que la discriminación y la indiferencia dejaron a su paso. Y es que la historia del flamenco no la podríamos entender sino es a través de la tradición oral y la memoria de los grupos excluidos de Andalucía, memoria que encontramos en el contrastante abanico de lírica doliente y fiesta que el flamenco despliega.

La posterior historiografía flamenca, la que se editó a lo largo del siglo XX y que alcanzó en la actualidad gran amplitud y diversidad de miradas, tuvo como marco de referencia histórica las obras anteriormente citadas. Sin embargo, a causa de la carencia de documentación escrita no logró salir del laberinto de hipótesis que envuelve el origen del flamenco, su origen geográfico y el origen etimológico de la propia acepción. La incertidumbre también se presenta al tratar de esclarecer con exactitud qué grupos étnicos fueron forjando el flamenco y cuáles fueron sus respectivas aportaciones, tanto musicales como dancísticas.

Si bien no es este el lugar para discutir dichas hipótesis, creo importante hacer alusión al problema historiográfico para no emprender una historia del presente sin tener en cuenta dichas carencias, mismas que también se presentan al investigar nuestro objeto de estudio.

Con los continuos viajes al continente americano desde la colonización española, los sonidos andaluces (aún no considerados propiamente como flamenco) y los sonidos y danzas americanos, comenzaron a interactuar y fusionarse generándose a su vez nuevos estilos y formas de entender el ritmo y las melodías.<sup>17</sup> De esta manera la música andaluza se hizo más familiar a las culturas hoy

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Posteriormente, con el flamenco como género diferenciado, surgió el término *cantes de ida y vuelta*, que hace referencia al resultado de las travesías ultramarinas, cuando muchos viajeros andaluces viajaron a “las Américas”,

llamadas latinoamericanas, y los viajes trasatlánticos no dejaron de efectuarse, al mismo tiempo que los géneros no pararon de fraguarse al interior de la península ibérica, para condensar en el siglo XIX aquello que hoy conocemos como flamenco.

El flamenco, como tal, llegó por primera vez a México a finales del siglo XIX, pero fue en la primera mitad del siglo XX que se hizo realmente presente. A lo largo de la década de 1940,<sup>18</sup> y por una serie de circunstancias relacionadas con el auge de expresiones culturales provenientes de España (sobre todo la música, la danza y el cine), así como con el exilio republicano tras la guerra civil, se comenzaron a implantar en la Ciudad de México varios centros nocturnos y espacios teatrales donde se dieron las mismas manifestaciones artísticas que en España, con una gran variedad de estilos y calidad en sus espectáculos.<sup>19</sup>

Desde entonces no hubo intermitencia, sobre todo en lo referente a la práctica dancística. Décadas más tarde surgieron artistas nacionales de gran talento, cuya dedicación a las danzas españolas y al flamenco sirvió como puente al flamenco de las últimas décadas del siglo XX, como Raquel Rojas, Manolo Vargas y Óscar Tarriba. Estas personalidades fueron la escuela de las figuras más representativas del baile en la década de 1970 y 1980, mismas que a su vez formaron a las generaciones posteriores de bailaoras y bailaores<sup>20</sup> profesionales y que hoy en día continúan en activo. En cuanto al cante y a la guitarra flamenca, se tienen pocos registros de artistas nacionales que se profesionalizaron en tales disciplinas; sólo a partir de la década de 1980 empezaron a aparecer más figuras, aunque nunca en la medida en que lo hicieron en el baile.

El período que me propongo abarcar es el que comprende de 1980 a 1999 –incluyendo su contexto en décadas anteriores–, tomando como punto geográfico específico la Ciudad de México. A partir de un trabajo realizado anteriormente,<sup>21</sup> puedo corroborar que durante la década de 1980

---

llevando de vuelta a España sus conocimientos de cante con sonidos cubanos (guajiras y rumbas), argentinos (milongas y vidalitas) y mexicanos (peteneras). [...] “Además todo apunta a que el repertorio de ascendencia indiana es bastante mayor que el considerado de ida y vuelta en primera instancia, añadiéndose a este grupo géneros como la petenera o los tangos”. Faustino Núñez, “Cantes de ida y vuelta”, en *Flamencopolis*, 2011 [sitio web] consultado 27 de septiembre de 2021, <https://flamencopolis.com/archives/2160>

<sup>18</sup> María Valentina de Santiago Lázaro, *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, p. 88-89.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Bailaora* o *bailaor* son expresiones que pertenecen también a la nomenclatura flamenca, y hacen referencia a quien ejecuta el baile flamenco. En el caso del cante, sus ejecutantes se denominan *cantaora* o *cantaor*; y en el toque, *tocaor* o *tocaora*. Todos estos términos también están recogidos por el Diccionario de la lengua española. RAE. *Ibidem*.

<sup>21</sup> Magdalena Jiménez Romero, “El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980”, ponencia presentada en las *Jornadas Estudiantiles de Estudios Latinoamericanos*, 8 y 9 de abril de 2008, México, Facultad de filosofía y Letras, UNAM, 12 p. [en línea] consultado 7 de septiembre de 2021,

el ámbito del flamenco, en particular de quienes se dedicaron al baile, comenzó a experimentar un cambio en el interés del público y de las iniciativas pública y privada hacia su labor artística, lo cual es percibido por las fuentes orales como una especie de inicio en el declive de su profesión.<sup>22</sup> La Ciudad de México es, para mí, un punto estratégico, pues fue donde se promovió desde el principio con mayor entusiasmo el flamenco a nivel profesional, a diferencia del resto del país, donde sólo he podido encontrar, en el periodo estudiado, vagos destellos muy poco ilustrativos. Asimismo, me parece un caso paradigmático, pues al ser una de las ciudades latinoamericanas con mayor actividad entorno al género, junto a Buenos Aires, se puede apreciar con claridad su influjo en el quehacer artístico y cultural de América Latina

En cuanto a las fuentes orales, por un lado, los y las artistas que vivieron íntegramente la década de 1980 son personas que aun hoy día están comprometidas con el flamenco y sus diferentes formas de difusión: desde la música, la coreografía, la docencia y la investigación, mujeres y hombres que conocieron a profundidad el medio flamenco, tanto a nivel artístico como institucional. La posibilidad de acercamiento a sus testimonios ha mitigado en gran medida la falta de fuentes escritas necesarias para el análisis de este periodo. Por otro lado, también están aquellos y aquellas profesionales que emprendieron la carrera artística a partir de la segunda mitad de la década de 1990 y que su desarrollo profesional hasta el día de hoy resulta significativo e interesante, a pesar de la crisis económica y sanitaria por covid-19 que limitó la actividad profesional.

Si bien el flamenco en la Ciudad de México sufrió una serie de transformaciones ligadas a procesos políticos, económicos y culturales que llevaron a sus exponentes a percibir un declive a partir de 1980, hoy en día se mantiene vivo y en constante movimiento gracias a profesionales que en los últimos años han optado por dedicar su vida a este arte.

Después de dar cuenta de los diversos factores que intervienen en mi objeto de estudio, y a partir de ciertas observaciones emanadas de un trabajo anterior ya citado, puedo lanzar como hipótesis principal que, para el periodo estudiado, las manifestaciones artísticas relacionadas con el flamenco (danza y música) entraron en un aparente declive derivado de varios factores relacionados con

---

<http://ignorantisimo.free.fr/CELA/docs/jornadas2008/Magdalena%20Jimenez%20Romero%20-%20E1%20baile%20flamenco%20en%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico%20en%20la%20decada%20de%201980.pdf>

<sup>22</sup> Al hablar de declive, las fuentes orales refieren un descenso en el interés, por un lado, de la iniciativa privada por incluir espectáculos flamencos en la variedad de los centros nocturnos; y por otro, de la iniciativa pública por no ofrecer suficientes espacios y oportunidades para su ejecución.

crisis económicas e institucionales que confluyeron en ese periodo, así como con los cambios en los intereses del público debido a sus características generacionales.

La principal pregunta que surge de aquí y que guía el rumbo de la investigación es: ¿cuál fue el desarrollo histórico y cultural del flamenco en la Ciudad de México como práctica artística, tanto a través de las personas que lo reafirmaron continuamente (profesionales o aficionadas), como de las instancias públicas y privadas encargadas de fomentarlo a través de espacios escénicos y docentes, y que le permitieron jugar un papel importante en el panorama cultural y artístico en la ciudad?

De ello se derivan otras preguntas relevantes: ¿ese declive percibido por las fuentes orales durante el decenio de 1980 se prolongó hasta 1999?, o, en cambio, ¿se dio un nuevo auge en la apreciación estética y la profesionalización del flamenco? ¿Es acertado hablar de auge o declive, o hablamos en realidad de transformaciones complejas dentro de su contexto? Por último, ¿cuál ha sido el papel de cada actor –artistas, iniciativa privada e instancias públicas– para que el flamenco en la Ciudad de México resistiera las diversas crisis económicas?

Para dar unas posibles respuestas me remitiré a estos tres grupos de sujetos, que son las fuentes principales de mi investigación: en primer lugar, artistas que nacieron en México y que se dedican (o se han dedicado dentro del periodo estudiado) al flamenco de manera profesional, en cualquiera de sus tres niveles, cante, toque y baile; en segundo lugar, los organismos públicos de difusión y enseñanza de la danza, que incluyeron de alguna manera al flamenco en sus proyectos docentes; y por último, los centros privados que han acogido al flamenco como actividad artística económicamente rentable (tablaos<sup>23</sup> y academias).

Mi intención es, en síntesis, analizar y entender el modo en que se desarrolló históricamente el flamenco en la Ciudad de México a partir de información obtenida de las diversas historias personales y de la documentación encontrada, articuladas con los procesos históricos y sociales llevados a cabo paralelamente, y atendiendo a las causas de tal desarrollo.

Con relación a la metodología, y en virtud de la escasa documentación bibliográfica y hemerográfica sobre el objeto de estudio en cuestión, la proximidad del periodo estudiado me permitió acercarme a testimonios vivos, de tal forma que con un análisis sometido a la metodología de la historia del tiempo presente y la historia oral pude profundizar en la experiencia enriquecida

---

<sup>23</sup> El término *tablaos* forma parte también del vocabulario propio del flamenco, y hace alusión al lugar –bar, taberna o restaurante– dedicado especialmente a ofrecer espectáculos de cante, toque y baile flamenco. Asimismo, denomina *tablaos* al escenario en el que se lleva a cabo dicho espectáculo.

de los diferentes actores. La memoria, como vehículo por el cual viaja la oralidad, es el recuerdo de experiencias vividas que permite analizar los procesos de cambio y continuidad de ciertas características en el quehacer artístico de los individuos. De esta manera, la historia oral y la memoria me dieron la oportunidad de elaborar un archivo propio y con las características específicas de mi objeto de estudio, sin excluir la posibilidad de encontrar información no planteada aquí.

En cuanto al registro de memorias, empleé la entrevista por ser una herramienta fundamental para la historia oral, confrontando los datos resultantes con las demás fuentes encontradas. Fueron de gran utilidad puesto que, intuyendo la aridez en el terreno documental, el acervo audiográfico no sólo logró cubrir aquellos vacíos existentes en el proceso de investigación, sino que además nutrió este trabajo de la experiencia vivida en primera persona por sus protagonistas. La entrevista, como el acercamiento a la memoria de aquellas personas que mediante su testimonio me remiten a prácticas de identificación con el flamenco, lejos de terminar siendo una mera acumulación de experiencias, fue una manera crítica de contrastar testimonios, visiones del entorno y recuerdos,<sup>24</sup> para así, de forma objetiva, entender una parte de la realidad histórica y cultural de la Ciudad de México.

En la metodología propia de la historia se busca seguir tres etapas importantes:<sup>25</sup> búsqueda de fuentes relevantes para el tema en cuestión; su análisis y confrontación, así como su crítica y cuestionamiento; y, por último, la escritura objetiva y coherente del relato final. Para ello, conferí a la historia del tiempo presente la calidad y rigor documental que exige la historia de pasados remotos. Ambas historias tienen en común traer el pasado al presente, comprender, interpretar y narrar una realidad –que en este caso es vívida–, y percibir críticamente sus cambios para no permanecer pasivos ante el movimiento, sino ser parte de él. Esto es lo que a mi investigación le otorgó objetividad,<sup>26</sup> entendida ésta no como una forma de desprenderme de mi objeto de estudio para lograr aproximarme a la verdad histórica, sino un modo de utilizar mi propia experiencia en el medio del flamenco como herramienta de reflexión acerca de mi posición en el análisis, y como

---

<sup>24</sup> Nathan Wachtel, “Memoria e Historia”, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 35, enero-diciembre, 1999, pp. 71-73.

<sup>25</sup> Me baso en los apuntes hechos por Marc Bloch acerca del método historiográfico, resaltando el hecho de no establecer un orden rígido, sino adecuarlo según las necesidades y las posibilidades en el curso de la investigación. Marc Bloch, *Apología para la historia: “o” El oficio de historiador*, México, INAH-FCE, 1996, 398 p.

<sup>26</sup> Paul Ricœur, “Perspectivas críticas. Objetividad y subjetividad en la historia” en *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, pp. 23-144.

posibilidad de mantener un contacto más estrecho y de confianza con las personas entrevistadas. Asimismo, me permitió tener mejor noción de los caminos a trazar y reconocer como válidos para dar inicio y seguimiento al proyecto. De esta manera, llevé a cabo lo que Paul Ricœur denomina “objetividad de reflexión”, es decir, aquel ejercicio de interacción entre la subjetividad de quien narra la historia y la objetividad de la historia misma, en el que ambas se complementan para llegar a la verdad histórica.<sup>27</sup>

Para dar coherencia y orden al proceso de investigación comencé por separar cada parte integrante de mi estudio, como realidad susceptible de ser analizada y comprendida por separado, y reparando en su final competencia y utilidad, para posteriormente volver a engranar cada parte, regresando al todo estudiado y así poder comprenderlo como un ente contenedor de diversas realidades coherentes entre sí. De esta manera, mi análisis fue de lo general abstracto a lo particular, para luego volver a enlazar las partes en un conjunto, en una realidad concreta.

## **Resumen de los capítulos**

La estructura de la investigación consta de tres apartados y una nota reflexiva final sobre el flamenco en la actualidad. El primero tiene la finalidad de acercarnos a lo que llamamos flamenco, en tanto expresión artística andaluza, por medio de una síntesis de las definiciones y teorías más aceptadas sobre su origen; así como de su devenir histórico acotado por las diversas etapas e hitos que la historiografía tradicional nos propone, y que describen sus características e importancia. Asimismo, incluyo información sobre las formas de difusión del flamenco y el papel que ha tenido en facilitar el acceso a su conocimiento.

El segundo apartado contextualiza el flamenco a través del contacto con América Latina y su impronta en el quehacer artístico y cultural de la región a través de las primeras figuras españolas, partiendo de finales del siglo XIX, pero teniendo como piedra de toque el proceso histórico que en el siglo XX empujó a buena parte de la población hispana a migrar y exiliarse: la guerra civil española y la posguerra. En esa travesía señalo cómo México se convirtió en un punto de llegada frecuente, tanto para las compañías españolas de danza, como para artistas que viajaron por cuenta propia, y describo la influencia que ejercieron sobre diversos artistas de la Ciudad de México y las

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 24.

particulares formas de transmisión del conocimiento a las posteriores generaciones. Asimismo, hago un repaso por las personalidades que representaron a la primera y segunda generación de artistas en México, y los espacios escénicos ciudadanos que fomentaron el flamenco de manera sistemática, y cómo el contenido de los espectáculos fue tomando una forma definida, al punto de ser llamados *tablaos*, a la vez diferenciados de los tradicionales tablaos españoles.

En el tercer y último apartado se aborda el objeto de estudio bajo la temporalidad propuesta (1980-1999), describiendo el contexto político y económico que determinó su desarrollo. Se divide en dos bloques: por un lado, analizo las continuidades y rupturas de los tablaos de estos dos decenios en contraste con las décadas anteriores, las características de sus espectáculos, su cierre paulatino tras la crisis de 1994 y la posterior reinvención de los espacios y las formas de ejercicio profesional. Paralelamente, menciono a las personalidades de la escena flamenca que más recuerdan las fuentes orales, tanto en el baile como en el cante y el toque de guitarra, y a las que considero como la tercera generación de artistas. En el segundo bloque analizo los espacios de enseñanza-aprendizaje, las diversas didácticas, los maestros y maestras, las academias y los espacios institucionales, y cómo estos han generado hasta el día de hoy una oportunidad de formación profesional, así como nuevos públicos y un acercamiento más accesible al flamenco.

A modo de cierre, incluyo una breve descripción y reflexión sobre el estado actual del flamenco en la Ciudad de México, tanto lo que respecta a la actividad escénica en los tablaos –resurgida tras la pandemia por COVID-19– y los espacios autogestivos, como a los lugares de enseñanza-aprendizaje del ámbito público y privado, así como a la producción académica de la última década.

Al ser una investigación basada en la metodología de la historia oral, las principales fuentes para conocer mi objeto de estudio (desarrollado en el tercer apartado) fueron los testimonios de artistas que formaron parte de la escena flamenca en el periodo estudiado, y que pertenecieron a tres generaciones distintas: en la primera figuraron bailaoras activas desde las décadas de 1960 y 1970, que me permitieron trazar un contexto previo para entender el devenir histórico de nuestro periodo en cuestión; una segunda generación estuvo conformada por artistas que iniciaron su carrera en la década de 1980; y la tercera, integrada por artistas que se formaron en la década de 1990. La percepción contrastante entre estas generaciones fue el eje que articuló las preguntas de investigación y algunas posibles respuestas. Sus testimonios, sumado a otros *de refuerzo* aportados por público aficionado, abrieron considerablemente el margen de reflexión y generaron en el camino otras muchas preguntas.

Las fuentes principales para desarrollar el primer capítulo fueron publicaciones sobre historia del flamenco, así como investigaciones incluidas en revistas especializadas en flamenco y en etnomusicología. Asimismo, como fuentes documentales secundarias me acerqué a sitios web y blogs de divulgación teórica del flamenco con la calidad académica necesaria para esta investigación. Es de notar el acceso a bibliografía flamenca digitalizada, lo cual facilitó en gran medida la investigación, pues se trata de recursos difíciles de encontrar en formato físico en México, o que en su lugar pueden llegar a ser muy costosos.

Para el segundo capítulo, unas de las herramientas más enriquecedoras, además de las entrevistas, fueron los repositorios digitales del INBAL y de la UNAM, cuyo acceso público y en línea permitió llegar a colecciones completas, como los Cuadernos del Cenidi danza “José Limón” *Homenaje Una vida en la danza*, en los que aparecen plasmadas breves biografías de algunas de las figuras que más destacaron en la escena de la danza española y el flamenco<sup>28</sup> en México. A través de estos repositorios también se puede acceder a los trabajos de titulación que desarrollaron, desde diferentes perspectivas (histórica, pedagógica, musicológica, del diseño y la comunicación), un acercamiento al flamenco en México. También fueron de gran aportación artículos de revistas y publicaciones colectivas sobre artistas de la danza escénica en América Latina antes y durante el exilio republicano español en el país, así como los trabajos de Alberto Dallal al incluir la importancia de la danza española y el flamenco en la historia de la danza en México. Y por último, el apoyo de la web para rastrear y contrastar biografías de artistas y procesos históricos, en plataformas digitales como la *Real Academia de la Historia* y la de investigación hemerográfica *Flamenco de Papel*, entre otros sitios que desafortunadamente hoy ya no están activos<sup>29</sup>; así como archivos audiovisuales en los que se plasman los bailes de algunas figuras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>28</sup> La danza española es el acervo de bailes populares y académicos de origen hispano. Está dividida en cuatro géneros o *escuelas* muy diferentes entre sí en su técnica y estética: danza regional –o folclore–, baile flamenco, escuela bolera –o bolero– y danza clásica española –o danza estilizada–. Aunque el flamenco forma parte de este conjunto, las compañías de flamenco presentan un programa exclusivamente de dicho género; en cambio, las compañías de danza española integran y combinan en sus programas todas las escuelas que la conforman. Es por esta distinción escénica que en el presente trabajo se habla de danza española y flamenco de forma separada.

<sup>29</sup> Para poder acceder a ellos, me serví de *Internet Archive*, base de datos abierta que resguarda sitios y archivos que ya no existen en la red a través de <https://archive.org/>



# Capítulo 1

## El flamenco y su proceso histórico

### Algunas notas sobre su definición

Como se ha mencionado en la introducción, la historia del flamenco está cargada de dudas por la falta de documentación de las que se puedan sacar conclusiones sólidas; por ello, haremos una síntesis de los consensos a los que se han llegado para definir el flamenco.

El Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco nos propone lo siguiente:

Arte flamenco. m. Se considera que el canto, baile y toque de guitarra flamencos constituyen en su conjunto un arte, porque sus estilos, creados sobre bases folclóricas, canciones y romances andaluces, han sobrepasado sus valores populares, alcanzando una dimensión musical superior, cuya interpretación requiere facultades artísticas especiales en todos los órdenes. Y aunque el flamenco, canto, baile y toque, mantiene un sentido estético sumamente popular y propio del pueblo andaluz, sus manifestaciones han cuajado en auténticas expresiones artísticas, totalmente diferenciadas de las folklóricas originarias, a través de las composiciones anónimas y personales que lo han estructurado y evolucionado estilísticamente. Sin dejar de ser música y lírica de raigambre popular, debe decirse, según opinión generalizada de la mayoría de sus estudiosos, que el flamenco es un folclore elevado a arte, tanto por sus dificultades interpretativas como por su concepción y formas musicales.<sup>30</sup>

Profundizar en los debates en torno a las categorías folclor y arte (y su jerarquización elitista) nos alejaría demasiado del tema principal. No obstante, resulta interesante ver que la definición de flamenco se hizo a partir de esas problematizaciones, en un esfuerzo por legitimar el flamenco frente a los factores negativos que se le atribuyeron en diferentes momentos de su historia.

Antonio Machado fue el primero que matizó la diferencia entre el canto flamenco, propiamente dicho, y la generalidad del folclor andaluz, apuntando que no se puede decir que aquel fuera un arte popular como tal, pues no surgió de las circunstancias generales de un pueblo en toda su

---

<sup>30</sup> Manuel Ríos Ruiz, *Ayer y Hoy del canto flamenco*, Madrid, Istmo, 1997, p. 14.

extensión, sino de un sector específico bajo una realidad específica, a saber, la persecución, el hambre y la injusticia. En palabras de Félix Grande, "el flamenco, más que un arte popular, tomado el término 'popular' de una forma copiosa, es un arte racial y marginal; y más que expresar una cultura, expresa unos determinados estados de esa cultura. El folclor expresa al pueblo y de alguna manera lo contiene; el flamenco expresa determinadas condiciones de determinadas capas del pueblo".<sup>31</sup> Esas condiciones propiciaron que el folclor existente en la región fuese asimilado por estas culturas en resistencia, en concordancia con la cultura castellana y cristiana, haciendo que las músicas y danzas andaluzas se "agitanasen" y las músicas y danzas morisca y gitana se "andaluzasen", dando como resultado una matizada división entre los llamados "cante jondo" y "cante liviano". El cante jondo partió directamente del dolor y la angustia de los grupos perseguidos, traducándose en la expresión más desgarrada y lúgubre de todos los cantes. La conformación del cante liviano estuvo más emparentada con los sonidos folclóricos, más cercanos al sentido festero (con sus excepciones, como los cantes de las minas, derivados de los fandangos).

La clasificación de los cantes es muy discutida; se atiene a la aún poco conocida historia musical y social del flamenco, por lo que resulta hipotética y, en ocasiones, arbitraria. Es de suponer que muchos estilos de cante –denominados *palos* en la terminología flamenca– tuvieron procesos muy particulares; sin embargo, no existe registro sonoro de su etapa inicial y es difícil saber cómo surgió ese universo de variantes con el que se cuenta hoy en día.

Existe cierto consenso dentro de la flamencología en que las raíces del flamenco (tonás, soleares y seguiriyas) descienden del romance castellano, sirviendo éste como puente entre la música popular andaluza y el cante flamenco. De otra manera no cabría más que pensar en un casi imposible salto de la música folclórica al cante, lo cual eliminaría cualquier posibilidad de tránsito lento y gradual del flamenco.<sup>32</sup>

En cuanto a su origen geográfico, fue principalmente en Andalucía y en algunas áreas de Murcia y Extremadura, donde se conjugaron numerosas circunstancias históricas y culturales para dar vida al flamenco. Pero, cuáles fueron esas circunstancias. Muchos autores proponen partir de la llegada

---

<sup>31</sup> Félix Grande, *Memoria del flamenco*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1995, p. 367. En esta misma lógica de diferenciación entre arte y folclor, Faustino Núñez afirma: "[...] El flamenco no es el folclor andaluz ni es su música popular. Es, desde un punto de vista de la creación, un arte popular, una suerte de música artística, ya que quienes lo crean y cultivan son artistas, es decir, músicos (cantaos y guitarristas) y bailaores profesionales en su mayoría". Faustino Núñez, "Geografía del flamenco" en *Flamencopolis*, 2011 [sitio web] consultado 27 de septiembre de 2021, <https://www.flamencopolis.com/archives/1478>

<sup>32</sup> Ángel Álvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 20.

del pueblo gitano a España, pero sobre todo a Andalucía, como parteaguas en la aparición de este arte.

Un hecho muy aceptado es que el pueblo gitano provino del noroeste de la India (hoy Paquistán). Parece que una de las rutas que siguieron fue por Europa, recorriéndola de oriente a occidente hasta llegar a los Pirineos en el año 1425 y cruzar la Península Ibérica hasta el sur.<sup>33</sup> Félix Grande advierte que su nomadismo se debió a las constantes represiones, persecuciones y leyes hechas en su contra por los pueblos sedentarios europeos, haciendo de su existencia una huida constante de la miseria.

Su suerte no cambió al llegar a Andalucía a finales del siglo XV. Desde entonces y hasta el siglo XVIII el Reino de Castilla (y la llamada Reconquista) estuvo marcado por una ola de violencia antisemita, antimusulmana y antipagana, y contra toda actitud que fuese contracorriente a las reformas inquisitoriales.<sup>34</sup> Miles de personas judías, musulmanas y gitanas fueron obligadas a convertirse al cristianismo, so pena de ser ejecutadas, encarceladas, esclavizadas<sup>35</sup>, perseguidas y expulsadas por el simple hecho de no compartir el modo de vida impuesto por el sistema religioso, económico y social imperante. "Parecía que el cristianismo de esa época no estaba preparado para integrar a la otredad en su propio mundo".<sup>36</sup> Por otro lado, el aumento en los gastos de la nobleza, el continuo cacicazgo y el estado aberrante de la agricultura dio como consecuencia una miseria que invadió al campesinado andaluz.

Es posible que dichas circunstancias unieran de cierta manera a estos pueblos, redundando en una asimilación concreta por parte de la sociedad gitana de sonidos y danzas propias de la región, que a su vez han recorrido una larga historia de formación y han tenido influencias muy anteriores: desde Grecia y Roma hasta Asia<sup>37</sup> y África.<sup>38</sup> "Sean cuales sean las diversas procedencias de las

---

<sup>33</sup> Grande, *op. cit.*, p. 46.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 52-60.

<sup>35</sup> Ampliamente documentadas son las galeras y las minas a las que llevaron a presos gitanos y moriscos, sobre todo, para realizar servicios al Reino mediante trabajos forzados en condiciones infrahumanas.

<sup>36</sup> Grande, *op. cit.*, p. 71.

<sup>37</sup> Una de las conjeturas sobre los estilos musicales de los que desciende el flamenco la extraemos de Fernando Quiñones: "a) modos jónico y frigio inspirados en el canto litúrgico bizantino y griego, mantenido en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia mozárabe; b) primitivos sistemas musicales hindúes transmitidos a través del elemento humano sirio; c) cantos y músicas musulmanas, introductores de la 'gama oral' (derivada de la chino-oriana) y de una nueva categoría musical cual fue 'la medida'; d) melodías salmodiales y sistema musical judío (utilizado en los cantos sinagogales, n.d.a), entre los siglos IX y XV; e) canciones populares mozárabes, de tipo indígena, autóctonas andaluzas, en las que se proyectaría la sombra y el ritmo de las cántigas gaditanas, que acaso fueren sus antepasadas. A este tipo de cantes pertenecieron las jarchas y zambras". Alicia Mederos, *El Flamenco*, Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 20.

<sup>38</sup> Núñez, *op. cit.*, *ibidem*.

remotas músicas que sirvieran para la formación del cante, lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía",<sup>39</sup> y más explícitamente en la Baja Andalucía, delimitada por el triángulo que conforman Sevilla y Cádiz, además de Murcia y Badajoz. A todas esas influencias el pueblo gitano imprimió la suya con un sello particular, y ese sello tiene la imagen de amargura de la sociedad que la sufrió.

El carácter individual del flamenco y la estructura colectiva en la que descansa son de suma importancia. Cada intérprete desprende de su cante una pena personal: la muerte de una madre o el dolor de un hijo encarcelado o asesinado por la ley y la sociedad de su tiempo. El individualismo que caracteriza al cante jondo es un individualismo cuyos lamentos son la voz del conjunto de individuos que sufren las mismas penalidades. El dolor de un pueblo (el pueblo perseguido, excluido y precarizado) es expresado en primera persona por el o la ejecutante, por eso es imposible concebir el cante jondo a varias voces, en coro, como ocurre con otras expresiones musicales populares: cada individuo hunde en el cante la realidad de su propia pena –que a la vez es colectiva– improvisando melismas y giros tonales, y abriéndose así un enorme abanico de estilos y voces que, a pesar de enmarcarse dentro de lo que denominamos flamenco, pertenecen a una sensibilidad desarrollada muy al interior de la persona. Son ciertos individuos, mediante enormes cualidades expresivas, quienes sintetizan lo colectivo, recrean la memoria y dan voz a la situación social y étnica de *su* pueblo.

En el caso del baile ocurre algo muy parecido. Y aunque actualmente podemos concebir grupos de bailarines y bailarinas interpretando en conjunto un determinado palo, la complejidad del lenguaje flamenco tiene sentido a través del baile individual en interacción con el cante y el toque de guitarra. Como lenguaje, el flamenco es estructurado por códigos muy específicos que dan pie a lo que se conoce como baile o cante “por derecho”, es decir, la creación *in situ* de experiencias artísticas particulares e irrepetibles que a su vez enriquecen la sensibilidad y complejizan la comunicación.

Hasta este momento no parece posible confirmar la existencia del flamenco ni de su formación antes del siglo XVIII. Puesto que el flamenco se generó al interior de los sectores más empobrecidos de Andalucía (campesinado y grupos perseguidos y excluidos), la transmisión oral es la principal vía de la que puede servirse la historia. No obstante, José Blas Vega reivindica a su vez otras fuentes documentales para el flamenco desde 1760 a 1860, como

---

<sup>39</sup> Grande, *op. cit.*, p. 108.

[...] el movimiento teatral desde los sainetes hasta las tonadillas, los cancioneros y pliegos poéticos populares, los relatos y descripciones de viajeros costumbristas, los estudios técnicos de bailes y toques, las partituras musicales, los periódicos, y la documentación gráfica de cuadros, dibujos y grabados, y ello sin ruptura alguna, con continuidad y evolución de unas mismas líneas para el ritmo de la música, la métrica y la ambientación [...].<sup>40</sup>

Hasta 1783, año en que Carlos III envió una pragmática en la que se estipuló dejar de perseguir y castigar a la sociedad gitana bajo las leyes anteriores –aunque en la práctica siguió existiendo represión–, es la fecha que por lo general se toma como referencia para iniciar una historia del flamenco, pues se conjetura que a partir de ese momento<sup>41</sup> el pueblo gitano comenzó a hacer públicas sus expresiones musicales y dancísticas, y a mercantilizarlas recorriendo tabernas y pueblos andaluces. Fue entonces que empezaron a ser registradas por algunos viajeros románticos.

Lo que es claro es que ninguna expresión artística se conforma de la noche a la mañana: en el flamenco significó un trabajo de siglos forjado en la intimidad de los hogares pobres del sur de España, en los descansos de las labores campesinas y mineras, en las cuevas gitanas, en las cárceles, tabernas y ventorros de los pueblos cercanos. En suma, por la constante convivencia durante siglos entre los pueblos morisco<sup>42</sup>, judío, cristiano y gitano, enmarcados todos en la pobreza, la exclusión y persecución exacerbada a raíz de la recuperación del último bastión musulmán por parte de los reyes católicos: al-Ándalus.

Podemos concluir citando de nuevo a Félix Grande, quien propone tres principales cimientos del cante jondo: 1) “la larga y varia historia racial y cultural de Andalucía [...]”, 2) “la viajera vejez de la etnia gitana y su disposición para efectuar una vasta apropiación de músicas que después ellos adelgazarían y dramatizarían camino de los cantes flamencos [...]” , y 3) “una diversa y sucesiva herencia de músicas y de concepciones del mundo procedentes de lejanos países y de lejanos siglos [...]”.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Citado en Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco*, vol.1, Calambur Editorial, España, 2002, p. 30.

<sup>41</sup> Y quizás desde un poco antes: Blas Vega hace un recuento desde 1860. Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>42</sup> Se denomina morisca a la población musulmana española (mudéjares) tras convertirse al cristianismo después de sublevarse y ser derrotada en 1499: “La Corona, por decreto de 1502, sentencia un nuevo orden para los musulmanes: la conversión o el exilio. De esta forma aparece el estatus de morisco, que en sentido más propio es el cristiano nuevo de musulmán”. José Ruiz Mata, *El flamenco, una identidad hibernada: de los moriscos a la Zambomba de Jerez*, ed. Tierra de Nadie, Cádiz, 2012, p. 21.

<sup>43</sup> Grande, *op. cit.*, p. 110.

## Siglo XIX. Café cantante

Ya entrado el siglo XIX el flamenco salió de la intimidad de las familias, del campo, de las cuevas, tabernas y cárceles, y procura ahora abrirse a una sociedad que tardó en comprender su importancia expresiva y, aún más, su valor social y cultural.<sup>44</sup> Ese nuevo lugar de intercambio se llamó *café cantante*: espacio donde los cantes experimentaron una serie de cambios y lograron mayor visibilidad al público. Y si bien existen ciertas discrepancias en su valorización,<sup>45</sup> lo indudable es que sirvió para que el flamenco se profesionalizara y se configurara como una forma de ganarse el sustento vital y paliar la pauperización en las familias andaluzas.

El primero de estos cafés del que se tiene noticia data del año 1847, en Sevilla, llamado Café de Los Lombardos, por el nombre de la calle en que se encontraba. Estaba unido al Teatro de San Fernando, pues fue común que los teatros tuvieran su café para esperar el inicio y final de la función.<sup>46</sup> Por su parte, Cádiz y Jerez de la Frontera también comenzaron a ser importantes centros cantaos.<sup>47</sup> A partir de entonces se expandieron hasta cubrir buena parte de Andalucía y fuera de ella, en ciudades como Madrid, Barcelona, La Unión y Cartagena, y fueron decisivos como trampolín para artistas que siguieron su carrera en el siguiente siglo.

Las características físicas de estos cafés parece que fueron muy similares entre sí:

En cuanto a la escenografía, las variaciones debieron ser escasas; por lo general se trataba de un amplio salón, decorado con espejos y temas típicos o simulando cursis y lujosos interiores abrumados de cortinajes; sillas y mesas y una tarima para el cuadro flamenco, además de los palcos y los cuartos para las juergas particulares y pagadas aparte. Ligeramente distinto fue el Café de Silverio, el más famoso en su época y también en la historiografía del flamenco.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> El flamenco, en el primer cuarto del siglo XX, pese al auge que gozó en los cafés cantantes y la atención que le prestaron los viajeros románticos del siglo XIX, en lo general siguió falto de reconocimiento como fenómeno musical y artístico, debatiéndose, en consecuencia, con un gran número de circunstancias adversas para sobrevivir, como, por ejemplo, las visiones negativas que un gran número de intelectuales de la generación del 98 tuvo sobre el flamenco, limitándolo a espectáculo mediocre de las clases bajas, por el hecho de ser recreado en espacios de mala fama, como tabernas, considerados focos de violencia frecuentados por la población más analfabeta y pobre, y en los que se ejerció la prostitución.

<sup>45</sup> Mientras algunos llaman a esta época la “edad de oro del flamenco” por considerarla una etapa floreciente de creatividad y dinamismo, otros opinan que fue más perjudicial de lo que se afirma, argumentando la banalización y contaminación del género.

<sup>46</sup> Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco*, 1998, Madrid, Alianza Editorial, p. 55.

<sup>47</sup> Álvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>48</sup> Grande, *op. cit.*, p. 230.

El tipo de espectáculo también solía ser el mismo: cuadro flamenco donde alternaban números de cante y baile. El cante podía conservar su jondura<sup>49</sup>, aunque el público generalmente se inclinaba por los cantes más “digeribles”. De esta manera, en ocasiones el o la artista iba adaptando sus cantes al gusto del público, apartándose de los que requerían mayor sensibilidad, introspección y “desgarramiento”, y aproximándose a aquellos que, por su ligereza rítmica y lírica, gustaban más a la asistencia. Los cafés cantantes fueron inaugurados con ese sentido comercial, por lo que las y los artistas estuvieron sujetos a las decisiones de los contratantes, y éstos, a su vez, a las peticiones del público asistente, que podía ser tanto de un estrato social empobrecido, como de la burguesía española y extranjera de la época. Aunque muchas y muchos cantaores fueron reticentes al capricho de la clientela aferrándose a las tonás y a las seguiriyas<sup>50</sup>, debieron acceder a estilos más livianos para seguir obteniendo remuneración económica, dadas las pocas opciones para cubrir sus necesidades básicas.

Si bien en los cafés cantantes fue común la trivialización del flamenco, también es verdad que sirvieron como espacios de difusión y enriquecimiento de un arte que hasta ese momento se mantuvo casi oculto. Se empezaron a conocer palos<sup>51</sup> autóctonos y personales de los que las mejores figuras se nutrieron, y se llevaron estilos muy conocidos a formas aún más nuevas: creaciones originales y con gran sentido de lo jondo que trascendieron hasta el presente siglo. Surgieron personalidades enciclopédicas que dominaron todos los cantes con alta capacidad interpretativa, y de los que otros cantaores y cantaoras aprendieron observándolos a la luz de los candiles y conservando viva su originalidad. De esta manera es que existen tantos estilos con apellido de su creador o creadora (tangos del Piyayo, de la Repompa, soleá de la Serneta, etcétera), además de los palos con el apelativo de su comarca de origen (soleá de Triana, tangos de Málaga, de Granada, Alegrías de Cádiz, de Córdoba, fandangos del Alosno...), cuyas aportaciones anónimas dejaron una importante huella en el arte de su región.

Otra de las características de esta época fue que disminuyeron los cantaores de origen gitano y aumentaron los de origen no gitano.<sup>52</sup> El hecho de que el número de artistas que no pertenecían al

---

<sup>49</sup> El término *jondura* (andalucismo de *hondura* y que forma parte del vocabulario flamenco), tiene cierta connotación jerárquica dentro de los diferentes palos y sirve para hacer referencia a la cercanía del cante flamenco al cante jondo: a más profundidad, mayor expresión de dolor y mayor complejidad en su interpretación, se dice que tiene más jondura.

<sup>50</sup> Palos o estilos pertenecientes al cante jondo.

<sup>51</sup> En la terminología flamenca, *palo* se refiere a cada uno de los diferentes estilos que componen el universo musical del cante flamenco.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 242.

pueblo gitano y que incursionaron en los cafés cantantes fuera mayor seguramente se debió a la misma necesidad de subsistencia y al hecho de que, al estar en boga este tipo de espectáculos, los cafés cantantes se convirtieron en una alternativa de ingresos para el resto de la población andaluza empobrecida, no sólo para la gitana.

Así, el auge por el flamenco redundó tanto en su difusión, como en un ir y venir de antiguas y nuevas personalidades y formas de interpretación. Es de esta manera como la profesionalización transformó al flamenco: la carrera por adquirir algún contrato en los cafés alimentó el interés en los y las artistas en “pulir” las formas: algunos manteniendo el contenido oscuro y desgarrado del flamenco –los llamados *soníos negros*–, y otros preocupados exclusivamente por la ornamentación vocal, de gran virtuosismo, pero –a juzgar por la crítica de la época– sin el sentido trágico del cante jondo. Por su parte, el cante siguió forjándose paralelamente en la intimidad de las casas y las ventas de los pueblos, manteniendo sus matices más íntimos. Así se da una constante: aunque aparentemente hay cantes –y bailes– que desaparecieron de cara al público y primaron otros en su lugar, la recreación íntima del flamenco conservó en buena medida las formas antiguas.

En cuanto al baile, éste tuvo un proceso diferente al cante en los escenarios. Se abrió como un abanico y sus conquistas fueron más constantes. Los *zapateados*, bailes previos al café cantante, gozaron de gran popularidad, por lo que no hubo que hacer ninguna tergiversación de la forma y el contenido para captar la atención del público y aumentar las arcas de los empresarios. Félix Grande lo resume de esta manera:

El esplendor, pues, de los bailes flamencos, se iniciará a mediados del siglo XIX, pero no sufrirá retrocesos y posiblemente menos amenazas de trivialización que las que hubiere de recibir el cante. Diríamos que la raíz de la danza –el ritmo– la preservó en todo momento, o con muy pocas excepciones, de la posible contaminación de los caprichos de los públicos [...] En todo caso, el hecho cierto es que a partir de los zapateados y los bailes festeros, las danzas flamencas desarrollan sus formas expresivas, en ocasiones incluso dando paso, al parecer, a la recreación de algunos cantes, y a veces arimándose a los cantes hasta alcanzar formas bailables, como sucedió con la *seguriya* y más tarde con el *taranto*.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 244-245.



Además, se crearon bailes para acompañar cantes más doloridos y carentes de rítmica o métrica regular, lo cual hace transformar al flamenco en sus diversas posibilidades técnicas. Poner baile al cante jondo, como por ejemplo a las seguiriyas y las soleares, significó acordar un compás explícito para cada cante, tanto por su cercanía con el público, como por la necesidad del bailaor o bailaora para desarrollar una dinámica artística propiamente profesional, y los cafés cantantes tuvieron mucho de protagonismo en esta etapa creativa del flamenco. Asimismo, la guitarra pasó de ser solamente acompañamiento del baile y del cante, a tener un lugar mucho más preponderante por sí misma.

En esta etapa se consolidaron solistas en cante, baile y guitarra cuya riqueza expresiva ya existente fue impulsada por los escenarios de los cafés: los diálogos entre estos tres elementos dotarán al flamenco de una gama de posibilidades técnicas, estéticas, estilísticas y de comunicación que se verán desarrolladas con intensidad en el último cuarto del siglo XX, aunque antes debieron haber pasado por el estancamiento de la mercantilización y servilismo del arte, así como largos años de guerra, posguerra y dictadura fascista.

## **Siglo XX. Ópera flamenca**

Se ha visto que durante el siglo XIX el flamenco sufrió una serie de variaciones a raíz de su profesionalización, dando como resultado, por un lado, el enriquecimiento del género, y por otro, su trivialización. Aunque se afirma que al entrar el siglo XX la dinámica de transformación fue muy parecida al periodo anterior, hubo otros autores que, en defensa de la “autenticidad” y la “pureza” del flamenco”<sup>54</sup>, opinan que fue una época en que se acentuó su “degeneración”. Es cuando aparece la denominada ópera flamenca<sup>55</sup>, en donde el cante y el baile se llevan al teatro, masificándolo y popularizándolo:

---

<sup>54</sup> Uno de los más férreos defensores de este discurso fue el cantaor y flamencólogo Antonio Mairena. En colaboración con Ricardo Molina publicó la obra *Mundo y formas del cante flamenco*, en la que proponen una revaloración del flamenco. Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, 3a ed., Sevilla, Librería Al-Andalus, 1979, 326 p.

<sup>55</sup> La denominación de ópera flamenca se da al espectáculo de variedades considerado propiamente andaluz. El denominarlo de esta forma en lugar de “espectáculo de variedades” se debe a que la retención en hacienda fue un 7% menor que este último. Núñez, “Terminología”, *op. cit.*, consultada el 3 de julio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/2160>

En efecto: la decadencia de la copla es casi mítica; la antigua exactitud dramática, la vieja sabiduría verbal de tantas coplas flamencas, capaces de contar en tres versos un vaivén del destino, una encrucijada vital, y de contarlos desde el fondo más enigmático del lenguaje popular andaluz, deja su sitio a una degeneración de la expresión y a una trivialización de los temas.<sup>56</sup>

La característica de la ópera flamenca fue su versatilidad: se integraron obras teatrales (comedias, dramas, melodramas o sainetes cómicos) cuyo contenido principal fueron los “argumentos de índole folclórica o en torno al flamenco y la gitanería”.<sup>57</sup> Vemos entonces cómo, a ojos de sus detractores, se diferenció del espectáculo de los cafés cantantes: dejó de ser el cuadro exclusivamente flamenco mostrando su gama estilística en un escenario austero, para convertirse en un espectáculo bajo guion, teatralizado, con puesta en escena y en el que el flamenco jugaba un papel más folclorista y festero, y en muchos casos más mistificado y tergiversado. Bajo este discurso, lo jondo, lo esencialmente dramático del cante, del toque de guitarra y del baile fueron puestos con más énfasis al servicio del público. Primaron los fandangos con gran ornamentación, virtuosismo vocal y lírica trivial, y lo que después se llamó copla andaluza, con acompañamiento de orquesta. Esta música fue pensada para el divertimento del público, y se dejó casi totalmente de lado el cante jondo, más íntimo y desgarrado, y quizás por ello más inaprehensible para quienes asistían a estos espacios. Éste, en general, se siguió reservando para el entorno familiar y para las tabernas. A pesar de esta perspectiva, lo cierto es que aquellas grandes figuras como La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Manuel Centeno, Pepe Pinto o Manuel Vallejo, que participaron de la ópera flamenca como una forma de sustento y alcanzando gran éxito, también procuraron la supervivencia del cante fuera de estos escenarios por medio de numerosas grabaciones, los llamados discos de pizarra, archivos sonoros de gran valor documental hoy en día.

Uno de los mayores intentos que se hicieron en este primer cuarto de siglo a favor del flamenco fue el Concurso de Cante Jondo de Granada, celebrado en 1922 y cuyos organizadores principales, Manuel de Falla y Federico García Lorca, vieron necesario para contrarrestar lo que ellos percibieron como decadencia en el arte flamenco y para “devolverle” su importancia y su valor. El concurso fue todo un acontecimiento y dio paso a una concepción sobre el flamenco algo más clara y seria, surgiendo de ahí numerosas investigaciones y conferencias en torno al tema y desde puntos

---

<sup>56</sup> Grande, *op. cit.*, p. 351.

<sup>57</sup> Ríos Ruiz, *Ayer y hoy... op. cit.*, p. 37.

de vista académicos. Sin embargo, no se permitió la participación de profesionales ni de mayores de veintiún años al concurso. En su afán de encontrar artistas jóvenes que no se dedicaran profesionalmente al flamenco para hacer emerger una supuesta esencia racial e íntima, se dejaron fuera grandes artistas que quizás hubieran podido dar a conocer su voz y su sabiduría. El ganador del concurso, un joven llamado Manolo Caracol, llenó posteriormente los aforos de las óperas flamencas.

Aunque el Concurso de Cante Jondo fue la primera pauta para romper con el anti-flamenquismo noventayochista<sup>58</sup> y la mercantilización del flamenco que aparentemente devaluó su importancia artística, histórica y cultural, paradójicamente, según Manuel Ríos, también dio paso al flamenco presentado en teatros, y de ahí, a la ópera flamenca.<sup>59</sup>

Durante la guerra civil española (1936-1939) y la posguerra, la ópera flamenca salió de España para realizar una fructífera carrera por toda América, desde Estados Unidos hasta Argentina. Resurgió en el territorio hispano durante la década de 1950<sup>60</sup> pero pronto empezó a decaer, tanto por el encarecimiento de los espectáculos y los artistas, como por una vuelta al flamenco "tradicional", revalorizándolo como arte representativo del pueblo andaluz y de su historia.

### **Etapa de revalorización. Mairenismo y los nuevos escenarios a partir de 1950**

Francisco Aix García recoge de la historiografía flamenca que la llamada etapa de revalorización "comienza a mediados de la década de los cincuenta impulsada por ciertas circunstancias, entre ellas el reconocimiento internacional que se expresa en el premio otorgado por la Academia Francesa del Disco a la *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox (1954)".<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Se considera *anti-flamenquismo* a la actitud despectiva por parte de la intelectualidad de la Generación del 98 hacia el arte flamenco y el contexto social en el que se desarrolló.

<sup>59</sup> Ríos Ruiz, *ibid.*, p. 38.

<sup>60</sup> Ana María Sedeño, refiriéndose a la industria discográfica del flamenco, anota que en los años de recuperación después de la guerra civil (1941-1942) aparece el disco microsuro en España y el flamenco comienza a recuperar su mercado discográfico. Ana María Sedeño Valdellós, "Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco", tesis, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2004, p. 47, disponible en <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf?sequence=1>

<sup>61</sup> Francisco Aix García, "Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas", en Julián Ruesga Bono (coord.), en *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*, arte/facto ed., Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 126 [en línea] consultado 6 de octubre de 2021, <https://web.archive.org/web/20100705004001/http://www.parabolica.net/INTERSECCIONES.pdf>

El afán revalorizador de la época se traduce en un aumento de profesionales y de la profesionalidad, una tendencia al antologismo y la canonización estilística, así como un importante seguimiento del público, todo lo cual se refleja en una cuantiosa producción discográfica.<sup>62</sup>

Dos cantaores fueron de especial importancia en esta etapa: Antonio Mairena (Sevilla, 1909-1983), ganador de la Tercera Llave de Oro del Cante, y Fosforito (Córdoba, 1932) ganador de la Quinta Llave de Oro del Cante. Ambos dejaron una huella muy particular en esta etapa, pero fue Mairena quien trabajó arduamente por restaurar lo que consideró *la pureza* que, según él, hacía décadas que se le había negado al flamenco. Dicha pureza, desde su perspectiva, significaba volver a las raíces de los estilos flamencos reinterpretándolos a la manera *tradicional*, es decir, al modo en que se cantaban antes de ser "contaminados" por folklorismos ajenos a lo jondo (la copla y la canción andaluza). Esta especie de modelo neotradicionalista<sup>63</sup> dio pie a denominar *mairenismo* a la "tendencia flamenca dominada por las creencias, las ideas, los conceptos y el estilo de cante de Antonio Mairena".<sup>64</sup> Es un movimiento de recuperación estética y semántica del flamenco de finales del siglo XIX y principios del XX, partiendo de la individualidad y la jondura como "esencia última" de este arte. Su obra *Mundo y formas del cante flamenco* (1963) fue escrita en compañía de Ricardo Molina y ambos expusieron a detalle todas sus ideas sobre esta cuestión, partiendo de una doctrina gitanista<sup>65</sup> en la que la llamada esencia o pureza del flamenco sólo podía entenderse e interpretarse a través de los gitanos. Además, para que el flamenco lograra los momentos más "auténticos" de su experiencia musical era necesario ejecutarlo en las juergas íntimas o el llamado cante de quartito<sup>66</sup>, "idealizando la época de la primera mitad del siglo XX en que los artistas cantaban para los señoritos en pequeños establecimientos, especialmente en la depauperada Alameda de Hércules sevillana".<sup>67</sup> Esta percepción se volvió generalizada en esta época,

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>63</sup> Gerhard Steingress, "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)", en *Música Oral del Sur*, n. 6, 2005, p. 129 [en línea] consultado el 6 de octubre de 2021, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/96>

<sup>64</sup> Sedeño, *op. cit.*, p. 59.

<sup>65</sup> Se podría denominar también gitanocentrismo, que consiste en la afirmación de una capacidad artística hasta cierto punto metafísica otorgada únicamente a la "raza gitana" para interpretar el cante y baile flamenco de manera "auténtica".

<sup>66</sup> Dentro de la venta o taberna donde se ofrecía flamenco solía haber un pequeño cuarto que servía para ofrecer un espacio más íntimo al cante flamenco, el cual normalmente era contratado por los *señoritos* u hombres acaudalados de la época como espectáculo privado.

<sup>67</sup> Aix García, *op. cit.*, p. 127.

demeritando el valor y el compromiso de los y las artistas profesionales, quienes se preocuparon por presentar espectáculos serios y de calidad técnica y artística en tablaos y festivales, conscientes de la importancia que tuvo para su época la recuperación del flamenco ortodoxo, aunque no sin la necesidad de encontrar formas nuevas y coherentes con las circunstancias que estuvieron viviendo.

El prestigio y el interés por el flamenco comenzaron a emerger: se rescataron cantes casi perdidos en la memoria de las familias, se recuperaron los concursos de cante flamenco, en este caso en Córdoba (Primer Concurso Nacional de Córdoba, 1956)<sup>68</sup>, y apareció gran cantidad de festivales veraniegos<sup>69</sup> que fueron, además, la principal fuente de ingresos a mediados de la década de 1950 y hasta hoy.<sup>70</sup> Por estos años ya se fue grabada la mencionada *Antología del Cante Flamenco*, por Hispavox, y el *Archivo de Cante Flamenco* (editado en 1968 y ganador del Premio Nacional del Disco en 1969-1970) recopilado por José Manuel Caballero Bonald, así como una gran producción discográfica sobre vinilo.<sup>71</sup> En tertulias y conferencias se fueron recuperando nombres casi olvidados de antiguas cantaoras y cantaores, así como de intelectuales con interés por el flamenco, como Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, y sale a la luz el libro *Flamencología*, de Anselmo González Climent, que junto con *Mundo y formas del cante flamenco*, marcó un hito en la historiografía flamenca:

[...] se crea una cátedra de flamencología en Jerez. Proliferan las peñas. Como herederos de las antiguas ventas y de los señalados cafés-cantantes, irán naciendo los tablaos. Luego llegan los festivales. Ha empezado una relectura del flamenco. Los cantaores desentierran cantes, formas, variantes. Los estudiosos se internan en la selva de música y de sombra y, con acierto o con desacierto, incorporan lo que encontraron o soñaron a esta resurrección impetuosa.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Otros de ellos fueron el Concurso Nacional de Cantes de las Minas (1961, La Unión, Murcia), Concurso de Cante Flamenco Antonio Mairena (1962, Mairena del Alcor, Sevilla), Concurso Nacional de Tarantos (1964, Linares, Jaén), Certamen Nacional de Guitarra Flamenca (1972, Jerez de la Frontera, Cádiz) y Concurso de Saetas (1979, Jerez de la Frontera, Cádiz), entre otros. Sedeño, *op. cit.*, p. 48.

<sup>69</sup> En 1957, un año después del primer concurso de Córdoba, se organizó el primer festival llamado Potaje Gitano de Utrera, en Sevilla. Después apareció el Festival Nacional de Cante de las Minas (1961, La Unión, Murcia), Festival de Cante jondo de Almería (1962), Festival de Cante Grande de Puente Genil, (1966, Córdoba), Festival Fiesta de la Bulería de Jerez de la Frontera, (1967, Cádiz), Festival de Arte Flamenco de Pegalajar, (1969, Jaén) y el Festival Memoria del Cate de Ronda (1969, Málaga), entre otros posteriores. Biblioteca Multimedia de la Cultura, *Flamenco*, Madrid, Grupo SP-Editores, [CD-ROM], sin fecha de edición, sin paginar.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Aix García, *op. cit.*, p. 126.

<sup>72</sup> Grande, *op. cit.*, p. 356. Bajo mi punto de vista, el hecho de haber una “resurrección impetuosa” significa que en algún momento el flamenco hubo de morir, y sin embargo hoy se afirma que el flamenco de alguna u otra manera siempre ha tenido vitalidad y se ha adaptado a su presente. Lo que quizás haya sido modificado o dejado de lado fue su anterior forma de difusión a través de los cafés cantantes.

Después de los dos libros antes mencionados, los estudios académicos sobre el flamenco a partir de la década de 1970 fueron ininterrumpidos, hasta el punto de contar con una bibliografía sumamente versátil en cuanto a sus líneas de conocimiento y perspectivas: historia, música, antropología, sociología, etnología, crítica documental y artística, etc. También se crearon numerosos espacios televisivos<sup>73</sup> y radiofónicos<sup>74</sup>, siendo de especial relevancia el programa radial *Jueves Flamencos* (conocido también como *Tertulia Flamenca*) de Radio Sevilla y a cargo del mismo Antonio Mairena, que le sirvió como medio de difusión de su postura sobre el purismo en el canto flamenco y su canon estético;<sup>75</sup> y se empezaron a editar revistas de divulgación del flamenco.

Una última cuestión por tratar es la relacionada con los escenarios. Además de los ya mencionados concursos y festivales, los tablaos y las peñas comenzaron a jugar un papel importante en la profesionalización y difusión del flamenco.

Al declive de la ópera flamenca y al posterior auge del turismo le siguió una suerte de renacimiento de aquellos cafés cantantes del siglo XIX y principios del XX, emergiendo en el panorama flamenco los tablaos.<sup>76</sup> Su denominación surgió por la particular importancia que tuvo en ellos el baile, por lo que se dispuso al centro del área unas tablas de madera para ejecutar el zapateado;<sup>77</sup> por ello el término *tablao*, andalucismo de tablado.

Los tablaos marcaron fundamentalmente el baile de ese tiempo pues al ser salas dedicadas al espectáculo –al margen de que en ellas se sirvieran bebidas y, en algunos casos, cenas– la faceta de la danza se convierte en protagonista número uno. El cuadro flamenco estable en el escenario sirve de marco para la sucesión de actuaciones de distintos bailaores y bailaoras. A fin de cuentas

---

<sup>73</sup> La primera producción aparecida en Televisión Española (TVE) fue una serie titulada *Flamenco* (1964), seguida de *La Copla y Fiesta*, en esa misma década. Romualdo Molina, “De la eficacia y trascendencia del flamenco en la TV. 30 años de experiencia”, en *Música oral del sur*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, n. 6, 2005, p. 195 y 196.

<sup>74</sup> Aunque desde antes de la década de 1960 el flamenco estuvo presente en las emisoras radiales de Andalucía, en particular de Sevilla, “...el canto formaba parte de los contenidos a modo de un relleno musical poco definido, [pero] a partir de esta década pasa a ser un tema del que se trata y se habla como materia específica, nacen los programas de flamenco que favorecen la socialización y consolidación de esta manifestación artística genuinamente andaluza”. Ildefonso Vergara Camacho, “Flamenco y Radio en Sevilla. Fuentes documentales y análisis historiográfico”, tesis, Universidad de Sevilla, 2015, p. 131 [en línea] consultado el 22 de octubre de 2022, <http://hdl.handle.net/11441/3307>

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 192.

<sup>76</sup> Jiménez Romero, “El baile flamenco en la Ciudad de México...”, *op. cit.*

<sup>77</sup> Álvarez Caballero, *El baile flamenco*, *op. cit.*, p.70.

todo el espectáculo gira en torno al baile. La presencia de un concertista de guitarra en solitario, o de un cantador con un tocaor, es rara en los tablaos; están, por supuesto, y a veces son figuras de mucho postín, pero casi siempre al servicio del baile.

Lógicamente el creciente auge de los tablaos se tradujo en un gran florecimiento del baile flamenco, pues la competencia entre los distintos establecimientos se establecía en torno a bailaoras y bailaores, siempre las figuras estelares en cada local, con lo que vivieron una nueva edad áurea. Especialmente las bailaoras, porque la mujer siempre fue preferida por los empresarios de cara al público, un factor del que no está ausente el sexismo, sobre todo en una época en que la clientela nocturna era casi exclusivamente masculina y la bailaora guapa y que enseñara las piernas al bailar era siempre un motivo más de atracción.<sup>78</sup>

En la bibliografía revisada no se muestra con exactitud cuál fue el primer tablao que existió en España. Lo que sabemos es que surgieron en Madrid y que el más destacado fue el tablao “Zambra”<sup>79</sup> abierto en 1954 y clausurado en 1975.<sup>80</sup> Fueron lugares en los que hubo flamenco continuamente y en la actualidad mantienen una característica idéntica a la de sus comienzos: mostrar un espectáculo exclusivamente flamenco y servir comidas y bebidas tradicionales de la región. A diferencia de las revistas musicales y la ópera flamenca, el tablao ofreció únicamente música y danza flamenca,<sup>81</sup> y, aunque no tuvieron la reputación como lugares “serios” de flamenco, la mayoría de ellos se preocupaba por contratar artistas de gran capacidad técnica e interpretativa. A través de los tablaos pasaron grandes figuras representativas del baile, cante y toque:

[...] como se refleja en las nóminas de cuantos se reseñan, apareciendo nombres categóricos como Antonio Mairena y Camarón de la Isla, pasando por Manolo Sanlúcar, Matilde Coral, Fosforito, Sernita, Terremoto o Merche Esmeralda.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 318.

<sup>79</sup> Aparte del tablao Zambra, existieron muchos otros como El Corral de la Morería, El Duende, Torres Bermejas, Café de Chinitas, Los Canasteros o Las Brujas, en Madrid; y El Guajiro, Curro Vélez y Los Gallos, en Sevilla. Biblioteca multimedia, *op. cit.*

<sup>80</sup> Álvarez Caballero, *op. cit.*, p. 319.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 317.

<sup>82</sup> Manuel Ríos Ruíz, “Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco”, en Manuel Chilla González, *Triste y Azul*, 5 de septiembre de 2011 [sitio web] consultado 17 de julio 2022, [https://web.archive.org/web/20110905232325/http://www.tristeyazul.com/cronicas/Manuel\\_Rios\\_Ruiz\\_Los\\_Tablaos.html](https://web.archive.org/web/20110905232325/http://www.tristeyazul.com/cronicas/Manuel_Rios_Ruiz_Los_Tablaos.html)

Llegaron a ser tan populares que en Estados Unidos y en América Latina se abrieron espacios con las mismas características y compartieron una gran aceptación durante varias décadas. No solamente redituaron en lo económico, sino que, junto con la industria discográfica, los tablaos hicieron que el género se difundiera a nivel internacional y se concibiera como un arte solemne y de considerable elaboración y complejidad, diferente al tópico de la España de pandereta. De esta forma, y aunque en México ya se conocía el flamenco desde décadas anteriores, el nuevo espacio de creación y recreación artística, además de mostrar una tendencia más sincera y menos efectista del flamenco, también se hizo económicamente rentable y comenzó su propio proceso, tanto en territorio hispano como en América Latina.

Por su parte, las peñas flamencas tuvieron una función diferente a la de los tablaos: mientras éstos tuvieron fines de lucro, el objetivo de las peñas fue darle protagonismo a la ejecución y al goce del cante en la intimidad de un reducido número de personas aficionadas, compartiendo los saberes, la exigencia por la calidad interpretativa y técnica y la “ortodoxia”. Décadas más tarde, la función de las peñas fue la de difundir el flamenco, no sólo para el público, sino para las y los artistas y en general para la cultura y el conocimiento que rodean este arte. José Delgado Olmo relata la experiencia por la que surgieron las peñas:

En Granada, y en su vieja plaza de toros, Don Antonio Chacón, la máxima figura de la época, fue abucheado por la mayoría del público asistente. Esa noche y entre ese público, no el que abucheaba por supuesto, estaba Manuel Salamanca Jiménez, fundador de la década de las peñas flamencas, la peña de la Platería, y ese momento lo recordó siempre con amargura.<sup>83</sup>

En 1949 Manuel Salamanca reunió a un grupo de aficionados en su taller platero:

[...] allí, todos los sábados, una vez terminada la faena... se comentaban las letras y los estilos de los viejos discos de pizarra. Todo aquel que fuera capaz de ‘apuntarse un cante’ era escuchado con respeto, al final recibiría de los presentes la alabanza o la corrección, nunca el aplauso, tratando de evitar con ello toda aproximación al espectáculo.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> José Delgado Olmos, “Las peñas: nueva etapa en la historia del flamenco”, en Norberto Torres Cortés (coord.), *Los cantes y el flamenco de Almería*, 1er Congreso Provincial, Instituto de Estudios Almerienses, España, 1996, [en línea] p. 115, consultado el 11 de octubre de 2011, <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2246834.pdf>

<sup>84</sup> *Ibidem*.



Más tarde, gracias al gran auge que alcanzaron sobre todo en Andalucía, las peñas decidieron agruparse en Federaciones Provinciales<sup>85</sup> para conseguir una mejor gestión y defender sus intereses, entre los cuales se encontraba “crear las condiciones óptimas para que el genio creativo de los artistas se exprese libremente, sin mediatizaciones perturbadoras, inspirado en las raíces más profundas y tradicionales de lo jondo, sin que ello signifique encorsetar o negar las formas más evolucionadas de expresión”.<sup>86</sup>

En su artículo, José Delgado Olmos expone argumentos en torno a la importancia de las peñas como lugares de dignificación y apoyo al flamenco y a sus artistas, más que cualquier otra organización desde la segunda mitad del siglo XX. Su propuesta parte de considerar a las peñas como un hito en la historia del flamenco, así como lo fueron los cafés cantantes y la ópera flamenca, cuya denominación responde desde la historiografía a una etapa concreta en la historia del flamenco.

### ***Nuevo Flamenco***

Paradójicamente, el afán restaurador de la pureza en el flamenco tuvo su correlato en artistas cuya inquietud se enfocó en la búsqueda de expresiones coherentes con el contexto en que vivieron: una época de convulsión política, social y cultural en que la comunicación mediática se volvió cada vez más global y permeó en el baile y en la música, cobrando fuerza creativa y dialogando con otros géneros.

Hay un umbral casi imperceptible entre la etapa mairenista y las nuevas formas de fusión del flamenco con sonidos foráneos.<sup>87</sup> Movimientos opuestos y a la vez simultáneos, en los que la visión más purista del flamenco fue paralela a sus más variadas reinterpretaciones. Esto se explica a partir de nuevos contextos y experiencias sociales y culturales, en donde el avance tecnológico empezó

---

<sup>85</sup> La primera de ellas se creó en Sevilla en 1977. *Ibid.*, p. 117.

<sup>86</sup> Fragmento de un manifiesto presentado en el XIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas, celebrado en Huelva en 1985. *Ibidem*.

<sup>87</sup> Una interesante definición sobre ambas vertientes basada en las teorías de la posmodernidad nos la aporta Gerhard Steingress: “De acuerdo con el modelo teórico de Kellner (1992) consideramos al flamenco clásico (mairenista) como una manifestación estético-ideológica de la modernidad, arraigada en el esencialismo y en el racionalismo como fundamentos de una construcción de la identidad objetivista, anclada en la conciencia nacional y/o de clase, mientras que el nuevo flamenco sigue ya las pautas de la postmodernidad, orientadas hacia la construcción subjetivista de identidades individualizadas, desarraigadas de su entorno cultural y convertidas en puntos de referencia de lo aparente: de la imagen (Kellner), del simulacro (Baudrillard), del mosaico (Moles), allí donde lo étnico se usa como una faceta, entre otras, del juego de identificación sin referencia predeterminada”. Steingress, *op. cit.*, p.122.

a acortar las distancias entre unas culturas y otras, y cada vez de forma más masiva se fueron conociendo y asimilando sonidos afrocubanos (la salsa devino en rumba flamenca), y norteamericanos (el pop y el rock en constante auge empezaron a sonar más *andaluz*), cuyo avance mediático a partir de la década de 1960 ejerció gran influencia principalmente sobre artistas jóvenes.

Del lado del flamenco experimental se fueron forjando nuevas formas de concebir este arte, sobre todo para aquellas personas cuyos vínculos con el tradicionalismo en el flamenco fueron bastante estrechos. Conocieron muy bien el arte de sus predecesores y supieron asimilar e integrar a la estética flamenca sonidos igualmente cargados de musicalidad y virtuosismo procedentes, sobre todo al principio, de la salsa y el jazz.

El purismo de la época –y aún el de hoy– no aceptó que se “contaminaran” de tal manera los antiguos palos, y temieron que el flamenco desapareciera en la marea del mercado y la complacencia de las modas, “...no se trata exclusivamente de una preocupación estética en pro de la defensa del cuerpo clásico frente a su deconstrucción ‘grotesca’, sino, al mismo tiempo, de una defensa ideológica que ve la fusión como ataque a un signo emblemático de la identidad andaluza”.<sup>88</sup> No obstante –y más allá del binarismo tradición/vanguardia–, no se puede olvidar que el flamenco es ya en sí mismo una constante diálogo entre culturas diversas expresado en una estética cuya forma y contenido cobran particularidades específicas. Por eso podemos denominarlo flamenco –sin entrar en el debate lleno de contradicciones de lo que es o no es flamenco, aludiendo a la introducción de otras formas populares durante todo su desarrollo– y diferenciarlo de la música galaicoportuguesa, por poner un ejemplo de entre todos los sonidos que se recrean en la península. Así, la fusión empieza a considerarse un “peligro” en tanto el flamenco abandona su coherencia con la identidad cultural autodelimitada por una serie de personas que la tratan de mantener intacta.

Grandes artistas arriesgaron la estética aprendida desde su infancia, reinterpretándola y enriqueciendo el flamenco una y otra vez: guitarristas como Sabicas o Paco de Lucía; bailarines y bailarinas como Cristina Hoyos, Pilar López, José Granero, Antonio Gades y Mario Maya, o voces como las del Chaqueta, la Niña de los Peines, Camarón de la Isla, Carmen Linares, Manolo Caracol, Enrique el Mellizo, y un largo etcétera. Así, podemos observar que la pureza y autenticidad del flamenco residen en su constante cambio; la diferencia es que hace aproximadamente dos siglos, cuando comenzó a emerger el flamenco, los cambios y aportaciones estéticas se hicieron más

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 131.

lentamente,<sup>89</sup> pero a partir de los avances en las comunicaciones, las nuevas tecnologías y la industria cultural, el intercambio se hizo más inmediato.

Desde finales de la década de 1960 y hasta aproximadamente 1985<sup>90</sup> se comenzaron a conformar grupos musicales que dieron paso a una oleada progresista de la música en Andalucía. Es la etapa de los *encuentros* entre músicos de jazz extranjeros y españoles con determinados guitarristas de flamenco, sobre todo durante la década de 1970. Los primeros grupos artífices de este movimiento fueron Gong, Nuevos tiempos y Smash, pioneros de un estilo etiquetado como *rock andaluz* (incorporación de ritmos, melodías y armonías extraídos de la música popular andaluza y del flamenco a las estructuras formales del pop y el rock progresivo), seguidos de Triana, Alameda, Pata Negra y Medina Azahara, entre otros muchos. A partir de aquí al flamenco se comenzaron a aplicar numerosos apellidos: flamenco-rock, flamenco-jazz, flamenco-blues, flamenco-pop, flamenco-funk, etc., generalizándose en “flamenco-fusión”. Otros adscritos a este concepto de fusión fueron Lole y Manuel (1974), Goma, Gualberto, Rafael y Raimundo Amador (1977) y Kiko Veneno (1980).

El rock andaluz se configuró limítrofe con otros géneros que partieron de similares conceptos, aunque no deben ser confundidos con él. A partir de 1973 surge el *Gipsy Rock*, el Sonido Caño Roto y las rumbas eléctricas o en las que se inscriben Las Grecas y Los Chorbos, combinando los sonidos de la rumba suburbana de Barcelona y Madrid con el rock.

Fueron los años dorados también de grupos como "Los Chunguitos" y "Los Chichos", de José Ortega Heredia "Manzanita", y Luis Barrull, cuyo soul-funk afluencado y tangos arabescos reforzados por el sintetizador se convirtieron en hits de la época... Con Kiko Veneno (José María López Sanfeliú), el flamenco-rock agitanado se convirtió en una de las corrientes más importantes del nuevo flamenco-fusión y motivó a otros muchos como Martirio, Luis Cobos, Diego Carrasco, "Arrajatabla", "Niño Jero", "El Loco Romántico" y Tomás Moreno "Tomasito".<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Aunque no sin desdeñar una relativa rapidez en las aportaciones a lo largo del siglo XIX y XX: los cafés cantantes y la previa introducción de la guitarra: 1840-1890, la ópera flamenca: 1820-1836, la canción española de las décadas de 1940 y 1950, los tablaos y la rumba en la década de 1960, y el nacimiento de nuevos concursos y festivales y peñas desde 1957 hasta hoy.

<sup>90</sup> Biblioteca Multimedia de la Cultura, *op. cit.*

<sup>91</sup> Steingress, *op. cit.*, p. 143.

También se dieron las fusiones dentro de flamenco de vanguardia, como la realizada por Enrique Morente con el grupo *Lagartija Nick*, en su disco *Omega* (1996); y se considera la cúspide del experimentalismo con sonidos foráneos el disco *La leyenda del tiempo* (1979) del cantaor José Monje Cruz *Camarón de la Isla*.

Otra característica de esta etapa, y que nos acerca más al flamenco que vivimos hoy en día, es la relacionada con las distintas creaciones que se hicieron a partir de la asimilación del jazz a las estructuras, ritmos y melodías flamencas, reinterpretando y recreando los palos ya conocidos. Steingress nos da una relación de artistas que pasaron por esta fase:

Comenzó en 1966 con Tino Contreras (Flamenco-Jazz), seguido [...] por una serie de producciones del saxofonista español Pedro Iturralde en colaboración con Paco de Algeciras (después, «Paco de Lucía»): "Flamenco-Jazz" (1967, disco publicado en España en 1974), "Jazz-Flamenco II" (1968) con Paco de Lucía. Más tarde colaboró con Paco Cepero en "Flamenco Studio" (1975). Otra trayectoria fusionista corrió de la mano de Juan Carlos Calderón junto con Manolo Sanlúcar: Juan Carlos Calderón y su "Taller de Música" (1974) y "Soleá" (1978). Pero, la colaboración quizás más fructífera sería la que tuvo lugar a partir del encuentro entre Paco de Lucía, Al DiMeola, John McLaughlin, Larry Coryell y Chick Corea: "Tres Hermanos" (1979, Paco de Lucía, McLaughlin, Coryell), "Zyriab" (1990, Paco de Lucía, Corea).<sup>92</sup>

Una etiqueta, la de *Nuevo Flamenco*, surge como bandera de una juventud que a principios de la década de 1980 se sintió identificada con una corriente que pareció darle la vuelta al flamenco, aportándole miles de formas e interpretaciones y, una vez más, coherente con las circunstancias. Sin embargo, y a partir de lo dicho anteriormente, es difícil denominar al flamenco –y a cualquier expresión artística– como *nuevo* puesto que su naturaleza es la renovación constante. Fue a partir de que la disquera Nuevos Medios acuñara las etiquetas *Nuevo Flamenco* y *Jóvenes Flamencos* con objetivos comerciales, pero también con la idea de diferenciar el flamenco de corte ortodoxo-mairenista y la rumba *typical spanish* de la década de 1960 y 1970, del flamenco que se estaba fusionando de manera mucho más veloz que décadas anteriores y con la aportación de una gran gama de instrumentos pertenecientes a otras tradiciones musicales y a otras latitudes, como la guitarra eléctrica, el teclado, el bajo, el cajón peruano, las percusiones afroantillanas, la flauta, etc.,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 146.

que se empezó a denominar así a esta nueva forma de interpretar y entender el flamenco, tratando de no dejar de lado la necesidad de conocer la amplia gama de sonidos que éste aporta por sí solo, y la sabiduría que en forma oral siguieron transmitiendo las familias con más tradición flamenca a los y a las jóvenes creadoras.

El término *jóvenes* fue entendido en sentido amplio, no se limitó a una cuestión etaria e integró a todas las personas, algunas de edad avanzada, alineadas de cierta manera a esa música. Buena parte de esta generación de artistas creció en el seno de familias gitanas con un fuerte vínculo con el flamenco, y dio a conocer exponentes de gran prestigio: los integrantes del grupo Ketama provienen de la familia Habichuela y Sordera; La Barbería del Sur, compuesto por descendientes de familias gitanas extremeñas y madrileñas de larga tradición flamenca, al igual que Navajita Plateá y Pata Negra, por mencionar los grupos más sobresalientes en la industria discográfica. Por lo general, esta generación de *jóvenes flamencos* se formó a partir de un flamenco que conocieron en el seno de sus familias, para después reconfigurarlo bajo el influjo de otras músicas y otros sonidos llegados desde diversos territorios.

Sin excepción alguna, se reconoce en la historiografía flamenca que la renovación crucial la propició el guitarrista Paco de Lucía seguido del cantaor José Monje Cruz *Camarón de la Isla*, culminando con una larga trayectoria en compañía y dejando un amplio legado de nuevos sonidos e interpretaciones del flamenco a todas las generaciones posteriores.

En cuanto a la danza, fueron Antonio Gades y Mario Maya, junto con Merche Esmeralda y Cristina Hoyos, quienes, desde la década de 1970, hicieron resurgir el baile con libreto teatral de la mano de reconocidos artistas con ideas renovadoras. El baile flamenco alcanzó el reconocimiento internacional, y la estética, la puesta en escena y el vestuario fueron equiparables a la infraestructura escénica llevada a cabo por compañías de ballet clásico. Surgen nuevos nombres como El Güito y Manuela Vargas. Más adelante, el diálogo entre el baile y los nuevos sonidos y propuestas dados por el cante y la guitarra será mucho más intenso, complejo y elaborado. Al trascender sus patrones estéticos tradicionales el baile flamenco se transforma y, en consecuencia, transforma a la música que le acompaña y viceversa, lo que se convierte en un juego recíproco de nuevas experiencias y propuestas estilísticas y sonoras.

A partir de dicha renovación se pueden apuntar cuatro tendencias musicales:

La de los tradicionales, con la mayoría de los cantaores actuales, que sólo recurren a la fórmula de grupo para dar más color a sus discos o por moda comercial; la de algunos autores-compositores-intérpretes, es decir, cantautores como Diego Carrasco, Kiko Veneno, Ray Heredia, etc.; la de grupos con dominante vocal, los más populares, con tendencia flamenco-salsa dominada por Ketama y Flamenco-blues-rock por Pata Negra, que perpetúa el hermanamiento con la rumba catalana, y la de los grupos con dominante instrumental, siendo los más numerosos los formados en torno a un guitarrista.<sup>93</sup>

## Medios de difusión y reflexión

La manera de difundir el flamenco en décadas recientes dista mucho a como se hizo en la primera mitad del siglo XX. Incluso entrada la segunda mitad, el franquismo se limitó a promover el flamenco a partir de una visión folklorista de cara al turismo de las décadas de 1960 y 1970, apareciendo como algo típicamente español y dando a conocer la estampa de una España de pandereta y faralaes, imagen sumamente superficial que no mostró, ni siquiera a la misma sociedad española, la realidad cultural del país. Posteriormente, la difusión –aunque relativamente escasa– logró importancia a base de esquivar los continuos prejuicios elitistas y se preocupó por ser más apegada al trabajo intelectual y académico –en el caso de las publicaciones– y por dignificar la profesionalización. En este sentido siguieron siendo los festivales y los concursos los que abrieron los espacios al género. Las peñas comenzaron a fungir como intermediarias entre los y las artistas y los certámenes y festivales de verano; y en invierno se llevaron a cabo los espectáculos en las mismas peñas, por lo que jugaron un papel muy importante en la difusión del flamenco en sus tres vertientes, cante, baile y toque.

En cuanto a los medios impresos, muchas revistas especializadas fueron editadas por instituciones universitarias o peñas flamencas, asociaciones culturales y fundaciones, como *La Caña*, editada en la década de 1990 en Madrid por la Asociación Cultural España Abierta. Otras revistas nacidas en papel y que ahora están digitalizadas y con acceso abierto en línea, fueron *La Madruga* (anual desde 1989) de la Universidad de Málaga, o *Sevilla Flamenca* (1980-2012), editada por la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas. La primera de estas

---

<sup>93</sup> Norberto Torres, “Te recuerdo cómo eras en el último otoño...”, en *La Caña*, especial Camarón, n. 6, 1993, citado en Ana María Sedeño, *op. cit.*, p. 62.

revistas fue *Candil*, cuyo arranque data de 1978 y es editada hasta el día de hoy por la Diputación provincial de Jaén y la Peña Flamenca de Jaén. Surgió a su vez la *Revista de Flamencología*, editada desde 1995 de forma semestral por la Cátedra de Flamencología de Jerez, y sentó las bases de la divulgación académica y científica del flamenco para las siguientes décadas.<sup>94</sup> Aunque estas publicaciones surgieron en papel, hoy en día se editan en diversos formatos digitales y con acceso abierto en línea a través de sus propias plataformas.

En el medio televisivo de esta época continuaron los programas de flamenco con cobertura nacional y local, aunque muy pocos mantuvieron largos períodos en el aire. El más relevante fue *Rito y Geografía del Cante*, con cien capítulos transmitidos entre 1971 y 1973. El concepto de la serie se llevó al baile en *Rito y Geografía del Baile* (1974), y a la guitarra con *Rito y Geografía del Toque* (1979). También se transmitió en España una nueva edición de *Flamenco* (1976-1978), además de *Ayer y hoy del Flamenco* (1980-1981),<sup>95</sup> *Caminos del flamenco*, *Flamenco al oído* (1988), *Arte y artistas flamencos* (1989)<sup>96</sup> y *El Ángel: Musical Flamenco* (de febrero a junio de 1984). En la década de 1990 se produjeron series como *La puerta del cante*, de la televisión andaluza Canal Sur, misma que transmitió *Lo que yo te cante*, *El mejor compás* y programas especiales de navidad y noche vieja, hoy convertidos en tradición.<sup>97</sup> Ya entrado el nuevo siglo la oferta televisiva fue mucho menor,<sup>98</sup> con series como *Puro y Jondo* (2000) –transmitido a las dos de la madrugada en cadena nacional TVE-2–,<sup>99</sup> *Algo más que flamenco* y *Una llama viva*, entre algunas otras de carácter local.<sup>100</sup> Hoy en día existe una oferta disponible en línea con acceso abierto, como el programa *Lo flamenco*<sup>101</sup>, de Canal Sur, *Espíritu flamenco* (2011)<sup>102</sup>, *Flamenco*

---

<sup>94</sup> Durante la primera década del s. XXI, y también con acceso abierto en línea, aparecen las revistas *La Nueva Alborea* (2007-2018), del Instituto Andaluz del Flamenco (Junta de Andalucía); *Teletusa*, revista del Centro de Investigación Flamenco Teletusa (Cádiz), de carácter científico y editada de forma anual desde 2008; *La Flamenca* y *DeFlamenco*, de carácter más comercial y publicada desde 2010. Una última, aparecida recientemente (2020) es *A Flamenco Catharsis*, revista independiente impresa en inglés que apuesta por un flamenco heterodoxo e interdisciplinario.

<sup>95</sup> Sedeño, *op. cit.*, p. 74.

<sup>96</sup> Romualdo Molina, *op. cit.*, p. 199.

<sup>97</sup> Sedeño, *op. cit.*, p. 71.

<sup>98</sup> Romualdo Molina, *op. cit.*, p. 201-202.

<sup>99</sup> Ángel Álvarez Caballero, “Flamenco en pantalla: luces y sombras” en *El País*, 20 de julio de 2000, sección Crítica, consultado el 30 de junio de 2022, [https://elpais.com/diario/2000/07/21/radiotv/964130401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/07/21/radiotv/964130401_850215.html)

<sup>100</sup> Sedeño, *op. cit.*, p. 72.

<sup>101</sup> A través de Canal Sur Más, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.canalsurmas.es/videos/detail/16199-lo-flamenco-11092020>

<sup>102</sup> A través de RTVE Play, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/espiritu-flamenco/espiritu-flamenco/1134517/>

*para tus ojos* (2013)<sup>103</sup>, así como una nueva edición de *Los caminos del flamenco* (2022)<sup>104</sup>, de TVE-2. Tomamos prestada la reflexión de Manuel Espín, citado por Ana María Sedeño, y que resulta muy vigente:

Actualmente [2005] sólo se encuentra en emisión “Puro y Jondo”, prueba de que la reciente reorientación de la televisión en España, marcada por la contraprogramación, la comercialización a ultranza de los espacios y masificación de los contenidos ha situado al flamenco en muy mala posición, entrando en una etapa de barbecho en que casi no aparece en las pantallas de ámbito nacional, salvo en sus aspectos más asequibles y/o diluidos.<sup>105</sup>

Quizás la radio haya tenido mayor facilidad para difundir el flamenco y hacerlo de forma más constante que la televisión. Como se mencionó, desde la década de 1960 el flamenco entró en la programación radial ya no como relleno musical, sino mucho más definidamente y con espacios dedicados exclusivamente a este arte. A decir de Ildefonso Vergara (2015), sólo en Sevilla existieron “al menos 92 denominaciones distintas de emisiones especializadas en nuestro género en las emisoras sevillanas”.<sup>106</sup> En la siguiente década, aparecieron programas como *Rutas flamencas*, *Los flamencos en la noche* y *Los Jueves Flamencos*, y se transmitieron los concursos de cante y los festivales de verano.<sup>107</sup> Aún en la década de 1980, y con la radio como uno de los principales medios de difusión frente a la transición política, continuaron programas como *Ser del Sur* y *Con sabor Andaluz*, además de *Andalucía Canta*, *Flamenco en la Noche*, *Sábados Flamencos*, *Nuestro Flamenco* y *Tiempo Flamenco*, entre otros.<sup>108</sup> En México también hubo varias transmisiones radiofónicas de flamenco en la década de 1980, a través de la emisora XELA, la cual contaba en ocasiones con un público aficionado y exigente:

Ahí escuchamos soleares, seguiriyas, bulerías, tonás, polos, cañas, rumbas, etcétera. Toda la gama del cante flamenco, o andaluz, pero hasta ahora las interpretaciones han estado a cargo de Los

---

<sup>103</sup> A través de RTVE Play, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/flamenco-para-tus-ojos/>

<sup>104</sup> A través de RTVE Play, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/caminos-del-flamenco/>

<sup>105</sup> Sedeño, *op. cit.*, p. 72.

<sup>106</sup> Vergara Camacho, *op. cit.* p. 132.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 244 y 245. En la primera década del s. XXI existieron programas como *Flamenco sin fronteras*, *El cuarto de los cabales*, *Duendeando* o *Temple y Pureza*. Sedeño, *op. cit.*, p. 72.



Romeros. Nosotros solicitamos a XELA que enriquezca esta serie musical de música popular española con intérpretes como La Niña de los Peines, Antonio Mairena, Juan Talega, Fosforito y otros grandes maestros del cante llamado en Andalucía “jondo”. Valdría la pena comentar brevemente las interpretaciones.<sup>109</sup>

Hoy en día internet es la herramienta que más contenido flamenco ofrece. Podemos acceder libremente a una basta información digitalizada, textos académicos, libros, artículos periodísticos y entrevistas, así como a una amplia variedad de sitios web dedicados tanto al acontecer flamenco como a su oferta cultural, discográfica y didáctica. Las plataformas de videos en línea ofrecen una cantidad enorme de material audiovisual que hasta hace sólo un par de décadas era muy limitado y de difícil acceso, y las aplicaciones móviles ofrecen desde estaciones de radio dedicadas al flamenco hasta herramientas de estudio con los diferentes compases y velocidades. A ello se suma la enorme facilidad para compartir cualquier tipo de material audiovisual y bibliográfico, que difícilmente se encuentra en otros medios, sobre todo si no se vive en España.

Actualmente el flamenco se desenvuelve de una forma muy diferente a como lo hizo durante los siglos XIX y XX, tiene mucha más aceptación y legitimidad y trasciende fronteras gracias a las nuevas tecnologías de la información. Aun así, existe falta de continuidad en programas televisivos y radiofónicos y la necesidad de encontrar mayores apoyos para la creación artística e intelectual. El flamenco fue nombrado en 2010 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO,<sup>110</sup> pero durante el primer año de pandemia por COVID-19 y el cierre de los espacios que albergaron el flamenco en todo el mundo, especialmente en España, fue prácticamente ignorado por las instituciones y la vida de sus artistas notoriamente precarizada.<sup>111</sup>

Hasta aquí se ha hecho un breve repaso por lo que es el flamenco desde diferentes dimensiones y por su recorrido histórico dentro de las fronteras españolas, basándome en las diferentes etapas propuestas por la historiografía tradicional. El análisis de este recorrido se ha centrado en su importancia como manifestación cultural y artística del pueblo andaluz, y en el papel que en ello

---

<sup>109</sup> “Revista Mexicana de Cultura” de *El Nacional*, 9 de noviembre 1980, n. 48, (suplemento dominical), p. 7.

<sup>110</sup> UNESCO, *Declaración del Flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*, 19 de noviembre de 2010, ONU [sitio web] consultado 21 de octubre de 2021, <https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363>.

<sup>111</sup> Unión Flamenca, “Flamenco y COVID-19. El colectivo de artistas antes y después de la pandemia por Coronavirus”, en *La Voz del Sur*, informe, España, noviembre de 2020 [en línea] consultado 20 de septiembre de 2021, <https://www.lavozdelsur.es/uploads/s1/64/94/25/infr-flamenco-y-covid-19-el-colectivo-de-artistas-antes-y-despue-s-de-la-pandemia.pdf>.

tuvieron (y tienen) los estudios teóricos, para así dimensionar su impronta en las personas que lo ejecutaron dentro y fuera de las fronteras españolas.

El flamenco empezó a salir de sus delimitaciones geográficas de forma temprana y a insertarse en la vida cultural de diversas regiones del mundo debido, en buena medida, al aumento de la movilidad de las personas en un entorno de globalización y de conflictos bélicos, pero también por la demanda de espectáculos y la mayor facilidad para contratar a artistas y llevar sus espectáculos a otros continentes. El recorrido histórico hecho en este capítulo nos permite abordar a continuación el caso particular de América Latina, donde el flamenco se hizo su lugar no sólo por su relación histórica con la cultura española, sino también a través de aquellos acontecimientos puntuales del siglo XX en los que la migración, el exilio y la necesidad masiva de refugio a causa de la violencia, hicieron que el género se implantara en la vida artísticas de muchas ciudades latinoamericanas.

## Capítulo 2

### Su recorrido por América Latina y la llegada a México

#### Las primeras noticias

El flamenco, como un aspecto de la historia, la cultura y el arte en América Latina, aportó una cantidad importante de artistas que salieron de las fronteras españolas y dejaron su huella en cada región visitada. Como se ha comentado en la introducción del presente trabajo, a lo largo de la historia América Latina y Andalucía se han nutrido mutuamente de sus expresiones musicales y dancísticas a través de diversos procesos migratorios, marcando una huella en la manera de interpretar los bailes y sonidos populares en ambos territorios y en el que el flamenco ha sido un vehículo importante para esta transferencia.

Si bien en las primeras décadas del siglo XX los países europeos fueron el principal destino para los espectáculos flamencos, algunas personalidades también pisaron tempranamente América Latina, ya sea como parte de giras artísticas –como la polifacética Trinidad Huertas *la Cuenca*, contratada en Cuba y en México a finales del siglo XIX– o como parte de una migración transitoria o permanente, como la del cantaor y tocaor catalán Vicente Gilabert, quien viajó a Cuba en la primera década del siglo XIX y no se tuvo más noticia sobre él.<sup>112</sup> O el cantaor Silverio Franconetti, quien vivió en Uruguay de 1856 a 1864,<sup>113</sup> y aunque no ejerció como artista profesional, sino como picador de toros y militar en el ejército Uruguayo,<sup>114</sup> se dice que regresó a España con un aire diferente en su cante que sirvió como aportación al género.<sup>115</sup> Una voz que sí se escuchó en Uruguay fue la de Antonio Chacón, como parte de una gira americana entre 1912 y 1914,<sup>116</sup> en la

---

<sup>112</sup> Andrés Batista, “Guitarra flamenca, inicio”, en *Zoco Flamenco*, n. 9, julio-agosto 2016, p.10, consultado 11 de mayo de 2021, [https://issuu.com/revistazocoflamenco/docs/revista\\_zoco\\_flamenco\\_pdf\\_n\\_9\\_ju\\_c38c55370abaa0](https://issuu.com/revistazocoflamenco/docs/revista_zoco_flamenco_pdf_n_9_ju_c38c55370abaa0)

<sup>113</sup> Fernando Iwasaki, *Mi poncho es un kimono flamenco*, México, UNAM, 2021, p. 25.

<sup>114</sup> Esteban Ordóñez, “Silverio Franconetti y la invención del flamenco”, en *Secretolivo. Cultura andaluza contemporánea*, abril de 2017 [sitio web] consultado 21 de mayo 2022, <https://secretolivo.com/index.php/2017/04/03/silverio-franconetti-flamenco/>

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Iwasaki, *op. cit.*, *ibidem*.

que también visitó la ciudad de Buenos Aires, y donde encontró a Galindo, otro cantaor español que ya residió en esa ciudad varios años atrás.<sup>117</sup>

En el baile flamenco destacaron compañías como la de Pastora Imperio, que visitó México en dos ocasiones y coincidió en Argentina con la bailarina Antonia Mercé gracias a una de sus giras a América Latina en 1933. Por su parte, los primeros intérpretes de guitarra flamenca que viajaron a América posiblemente fueron Aquilino Martín, extremeño, y Eduardo Mistrot, de Málaga, radicados en Buenos Aires a inicios del siglo XX.<sup>118</sup>

No obstante, un parteaguas en los procesos migratorios del flamenco y sus artistas en este periodo fue sin duda la guerra civil española (1936-1939), que produjo el exilio de una gran cantidad de población hacia América Latina, mucha de ella dedicada al flamenco, transfiriendo su actividad artística y sus saberes a las ciudades donde se asentó, y cuya impronta reconfiguró de cierta manera el quehacer artístico y cultural en esos mismos espacios hasta la actualidad. De ese proceso hablaremos a continuación.

## **El exilio. De España hacia América Latina**

Tras el estallido de la guerra civil, una gran cantidad de familias se vio obligada a salir de su natal España, con especial intensidad durante la posguerra y el inicio de la Segunda Guerra Mundial.<sup>119</sup> En ese periplo de varias décadas, miles de personas se exiliaron a otros países europeos, principalmente a Francia, donde arribaron buques para trasladar a un buen número de ellas a América Latina, en particular a México (30,000), Chile (4,000), República Dominicana (3,000) y Argentina (1,500).<sup>120</sup>

La población exiliada que desembarcó en estos países fue múltiple y heterogénea en cuanto a saberes y profesiones. En el caso de México, la historiografía ha puesto particular atención a las personas refugiadas que integraron la élite intelectual, cultural y artística, a pesar del número elevado de población que perteneció al sector primario y secundario.<sup>121</sup> Sin embargo, la

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>119</sup> Antonio Rodríguez Rosa y Moisés Cayetano Rosado, “La emigración republicana en México”, en *Revista de Estudios extremeños*, vol. 63, n. 3, 2007, p. 1151.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Dolores Pla, “El exilio español en México. Una mirada sobre el común de los refugiados”, en *Revista Historias*, n. 53, sep-dic 2002, México, p. 49.

investigación referida al papel del flamenco en los espacios escénicos –teatros y centros nocturnos– es relativamente escasa, al igual que en el resto de los países de la región donde el exilio jugó como pieza clave en el auge de este género fuera de España –y su importancia para una parte de la población expatriada en América Latina que participó como público–, no se ha explorado aún a profundidad y de forma sistemática y articulada.<sup>122</sup>

Desde el estallido de la guerra civil varias de las compañías de danza española trataron de mantenerse en gira artística para evitar su regreso al territorio español:

La danza española, empujada por la Guerra Civil, buscaba nuevos escenarios alejados del conflicto, permitiendo a su vez que se ampliaran los horizontes de sus espectáculos y de sus influencias. Aunque las giras por el extranjero constituían un aspecto inherente a la profesión de los bailarines, el viaje forzado por las circunstancias bélicas se integró en el contexto del exilio republicano, que a la postre comprendería la huida de más de medio millón de españoles.<sup>123</sup>

México y Argentina figuraron entre los países con mayor actividad flamenca en este periodo, visitados por compañías como la de Concepción López *la Argentinita* y su hermana Pilar López, así como la compañía de Antonio de Triana y la de Carmen Amaya, acompañada siempre por su familia. Una de sus hermanas, María Amaya, se asentó en Perú, y dos más lo hicieron en la Ciudad de México: las bailaoras Leonor y Antonia, junto al esposo de esta última, el cantaor sevillano Luis Algaba *Chiquito de Triana*, debido a sus constantes giras por América Latina. A pesar de la dispersión, ambas ramas mantuvieron la tradición flamenca hasta hoy.

A través de las compañías de baile llegaron guitarristas flamencos como Agustín Castellón *Sabicas* y Mario Escudero como sus exponentes en México, Argentina y Nueva York.<sup>124</sup> También en México destacó como maestro Víctor Rojas Monje –hermano de Pastora Imperio e integrante de su compañía–. Esteban de Sanlúcar, dedicado igualmente a la enseñanza, a la composición y al

---

<sup>122</sup> Una excepción es Idoia Murga Castro, cuyos trabajos sobre las personalidades de la danza española, la escenografía y el teatro, aportaron a este terreno poco explorado. Otra excepción es el proyecto *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español (FLA/AMEX)*, financiado por la Junta de Andalucía, e integrado por investigadores de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, la Universidad de Sevilla y la Universidad Pablo de Olavide. <https://www.diasporaandalusi.org/huellas-flamencas-en-buenos-aires-y-ciudad-de-mexico-una-historia-aun-por-contar/>

<sup>123</sup> Idoia Murga Castro, “Escenarios del exilio. Danza española y redes culturales desde 1939”, en Idoia Murga (et. al.), *Líneas actuales de investigación en danza española*, Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, 2012, p. 69.

<sup>124</sup> Iwasaki, *op. cit.*, p. 26.

toque de concierto, llegó a Argentina en 1944 con Concha Piquer;<sup>125</sup> luego se instaló unos años en Caracas, donde llegó a inaugurar un tablao,<sup>126</sup> y finalmente residió hasta su fallecimiento en Buenos Aires, en 1989.<sup>127</sup> Bernabé de Morón llegó a México en 1954 con la compañía de Queti Clavijo, donde residió durante algunos años antes de afincarse en Estados Unidos, participando en la película *Abajo el Telón* de Mario Moreno *Cantinflas*.<sup>128</sup> Pepe Alonso *el Guitarra*, nacido en León, partió en 1941 a Buenos Aires donde se afincó de forma definitiva, visitando otros países como Colombia, Brasil, Uruguay y Venezuela, este último para dirigir espectáculos en el tablao Los Canasteros, en Caracas.<sup>129</sup>

Por su parte, en el cante también destacó José Miguel Gálvez *el Niño de Las Cabezas*, quien radicó en Puerto Rico en la década de 1960 y después en Venezuela, para residir finalmente en Estados Unidos.<sup>130</sup> Asimismo, Francisco Muriana *el Niño del Brillante*, también llegó a México, donde se afincó definitivamente para desarrollar su carrera en el cante. Otro cantaor que llegó a América Latina fue Francisco José Rosado *el Niño León*, residiendo casi diez años en Brasil<sup>131</sup> y otra temporada en Buenos Aires.<sup>132</sup>

Un personaje de especial trascendencia fue Domingo José Samperio, musicólogo y arquitecto santanderino, exiliado que arribó en 1939 en el Puerto de Veracruz, en uno de los buques procedentes de Francia: el Ipanema.<sup>133</sup> Participó en México como director musical de la *Antología del cante flamenco* (1957) y creó, junto a la bailarina mexicana Pilar Rioja, la obra *Retablo del Mirlo Blanco. El Nuevo Arte del Danzado a la Española con Castañuelas en Concierto*,<sup>134</sup> pionera en darle a la castañuela el lugar de instrumento principal. Fue estrenada en 1964 en la Embajada

---

<sup>125</sup> Norberto Torres Cortés, “Esteban de Sanlúcar”, en *Triste y azul*, 2004 [sitio web] consultado 22 de mayo 2022, [https://web.archive.org/web/20090820081859/http://www.tristeyazul.com/suena\\_guitarra/ntc33.htm](https://web.archive.org/web/20090820081859/http://www.tristeyazul.com/suena_guitarra/ntc33.htm)

<sup>126</sup> Iwasaki, *op. cit.*, p. 27.

<sup>127</sup> Torres Cortés, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>128</sup> Luis Javier Vázquez Morilla, “El centenario de Bernabé de Morón”, en *Expoflamenco*, 22 de febrero 2021 [sitio web] consultado 22 de mayo de 2022, <https://www.expoflamenco.com/firmas/el-centenario-del-guitarrista-bernabe-de-moron>

<sup>129</sup> Adiós a Pepe “El Guitarra”, *Leonoticias*, 8 de febrero de 2019 [en línea] consultado 22 de mayo de 2022, <https://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Adios-A-Pepe--el-Guitarra-vn25641-vst240>.

<sup>130</sup> Iwasaki, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> “La aportación del ‘Niño León’ al mundo del flamenco, objeto de una conferencia”, *Huelva Buenas Noticias*, 7 de noviembre de 2018, consultado 22 de mayo de 2022, <https://huelvabuenasnoticias.com/2018/11/07/la-aportacion-del-nino-leon-al-mundo-del-flamenco-objeto-de-una-conferencia/>

<sup>133</sup> Movimientos Migratorios Iberoamericanos, “ficha de Domingo José Samperio Jáuriguí”, España, Ministerio de Cultura y Deporte; México, Archivo General de la Nación [sitio web] consultado 22 de mayo 2022, <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=33721>

<sup>134</sup> Pilar Rioja, Currículum Vitae, archivo personal de Pilar Rioja.

Republicana de España en honor al poeta español León Felipe, siendo el inicio de constantes giras por México y Centroamérica, en las que también hicieron disertaciones sobre la danza española.

Si bien esto es un breve recorrido por la relación entre el flamenco y América Latina, dirigiendo la atención sólo hacia artistas que vinieron desde el territorio español y excluyendo a las personalidades latinoamericanas que heredaron esos conocimientos, quizás nos pueda dar un acercamiento al flamenco en América Latina a través de un momento clave como lo fue el exilio republicano, así como a las rutas que tomó su configuración en la región, particularmente en México: qué papel jugaron sus intérpretes y su público, colmado ahora de una nueva población española huida de la violencia, y cómo se convirtió en pieza clave para los diferentes procesos que vivió este arte a lo largo de las siguientes décadas. En este capítulo intentaremos acercarnos, en primer lugar, a los y las artistas que llegaron desde España para traer el flamenco a la Ciudad de México; en segundo, a las personalidades mexicanas que se nutrieron de las primeras y, por último, de los espacios escénicos que albergaron a todas ellas durante el periodo anterior a la temporalidad de este estudio, con la intención de contextualizar y trazar algunas primeras ideas.

## **Llegada a México**

Aunque la llegada de población española a la capital mexicana fue una constante, incluso en el México independiente, en la primera mitad del siglo XX y a raíz de diversos conflictos bélicos –la guerra civil española y las dos guerras mundiales– se registró una entrada significativa al territorio y, en particular, de grandes intelectuales y artistas que huyeron por sus ideales políticos. Otra buena parte la constituyeron mujeres y hombres del campo y la fábrica, que buscaron mejor suerte en un país que los acogió de manera relativamente positiva,<sup>135</sup> otorgándoles ciertos privilegios como la carta de nacionalidad al adquirir alguna propiedad en territorio mexicano. La Ciudad de México resultó ser un centro económico y estratégico para el quehacer de esta inmigración.

Dentro de estos dos grupos hubo artistas escénicos: tanto en la música como en la danza, el teatro y la escenografía, muchos de estos profesionales fueron partícipes de esa estética española

---

<sup>135</sup> José Gaos, a través del término “transterrados” nos acerca a la dificultad que tuvieron en la práctica muchas personas exiliadas para integrarse al mercado laboral en México, a pesar de que el discurso oficial ofreciera otra realidad. Idoia Murga Castro, "Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano", en Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez (coords.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, p. 50.

promovida por la radio y el cine de la época, y otros decidieron transgredir esa línea con propuestas diferentes. Su carrera fue fructífera y muchos de ellos y ellas terminaron residiendo en México o en Estados Unidos; otros regresaron a España para seguir su carrera una vez concluida la guerra.

La trayectoria que este grupo de artistas hizo en México fue decisiva para el posterior quehacer artístico en la ciudad: el público siguió demandando espectáculos de corte español y surgieron profesionales de origen mexicano que aprendieron de aquellas grandes bailarinas y bailarines, formando parte de sus compañías o creando sus propios grupos.

### **Espectáculos españoles en la Ciudad de México**

Para hacerse una idea del proceso que tuvo el espectáculo español en la Ciudad de México hasta la etapa que interesa a este estudio es necesario remontarse a las primeras décadas del siglo XX, cuando se configuró de manera muy particular en el territorio español, importándose así a la capital mexicana:

La zarzuela, que fue clasificada en su tiempo [siglo XIX] como género chico, permaneció en el gusto del público tanto español como mexicano, desde fines del siglo XIX hasta la década de los años treinta del siglo XX, si bien su decadencia se iniciaría en la década de los cincuenta. La demanda de argumentos novedosos causó que éstos fueran "actualizándose", de manera tal que se llevaban al escenario teatral las modalidades dancísticas en boga. Así se trasladaron a México esos nuevos estilos que estaban en proceso de formación en la península.<sup>136</sup>

El sainete y la tonadilla escénica, antecesores de la zarzuela, se conformaron en España a partir de los temas y los bailes populares. La tonadilla "...se convirtió en un género muy importante en su época (desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX) y, en él, lo literario y lo musical estaban unidos estrechamente".<sup>137</sup>

A la entrada del siglo XX y durante sus primeras décadas la influencia de nuevas formas de danza provenientes del extranjero, principalmente Francia y Rusia, hizo que se configurara en la península una danza escénica renovada:

---

<sup>136</sup> De Santiago, "La danza española como espectáculo cosmopolita", *op. cit.*, p. 4.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.3.



En España, la danza del cambio de siglo era deudora de la tradición tardorromántica de los grandes clásicos de las escuelas rusa y francesa, y ocupaba sus bastiones en el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona. La presencia del baile en las representaciones se limitaba a las pequeñas piezas coreografiadas en las óperas, los números de espectáculos de variedades y puntuales versiones de los ballets blancos. No fue hasta la llegada de figuras europeas cuando las figuras más importantes del ámbito nacional comenzaron a ofrecer piezas coreografiadas que sumaban a la nueva danza extranjera aportaciones más personales.<sup>138</sup>

La danza escénica o teatral española (también llamada danza española de concierto), considerada como “género culto”, corresponde al estilo de música a la que acompaña e interpreta. Dividida en cuatro géneros o *escuelas* muy diferentes entre sí en su técnica y estética, gozó de amplia popularidad entre el público nacional y extranjero: danza regional española –o folclore español–, baile flamenco, escuela bolera –o bolero– y danza clásica española –o danza estilizada–,<sup>139</sup> “esta última añadida desde la aportación de Antonia Mercé ‘La Argentina’, y más tarde, desarrollada majestuosamente por Mariemma”,<sup>140</sup> es una síntesis entre el flamenco, el folclore español y la escuela bolera a partir de la música y danza clásicas.<sup>141</sup> Para el siglo XX estos géneros pudieron alternar en un solo espectáculo o conformarse como únicos, como por ejemplo, los espectáculos de clásico español representados por obras largas como las de Manuel de Falla –*El Amor Brujo*, *La Vida Breve*– o Isaac Albéniz –*Pepita Jiménez*–. Pero lo más importante es que este proceso fue el que llevó al flamenco a los espacios teatrales tanto en España como en México y en otros países de América Latina y Estados Unidos, como ya vimos.

Además de este tipo de representaciones, iniciado el siglo XX también se encontraron los llamados espectáculos de variedades, previos a la Ópera Flamenca, en los que se incluyó tanto música y danza como declamadores y comediantes, llegando a tener gran demanda del público. Y

---

<sup>138</sup> Idoia Murga Castro, “Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX”, artículo presentado en el “Congreso Internacional Imagen y Apariencia”, Universidad de Murcia, 19-21 de noviembre, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España, 2009, p. 1 [en línea] consultado 20 de octubre de 2021, <http://hdl.handle.net/10201/44223>

<sup>139</sup> Bárbara de las Heras, “Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la Ciudad de México entre 1920 y 1950.”, *Música Oral del Sur*, n. 11, 2014, p. 156.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> De Santiago, *op. cit.*, p.3.

no sólo en los teatros se exhibieron este tipo de espectáculos, también en los centros nocturnos, en los cines y en las plazas de toros.

Las más relevantes figuras del espectáculo español de principios del siglo XX fueron Trinidad Huertas *la Cuenca*, Pastora Imperio, Teresita Boronat, Vicente Escudero, Antonia Mercé *la Argentina*, Carmen Amaya, Mariemma y Concepción López *la Argentinita*, entre otras. Es importante apuntar que muchas de ellas reaccionaron a la denominada *españolada exótica* iniciada en la segunda mitad del siglo XIX gracias en buena parte a los relatos ya mencionados de los viajeros románticos que estereotiparon "lo español" a una danza andalucista centrada en el flamenco, y que desvirtuó la realidad a ojos de otros países.<sup>142</sup> La respuesta de aquellas artistas consistió en hacer de ese exotismo algo más genuino, rescatando la riqueza musical y dancística de la danza regional española y el flamenco para combinarlo con la intelectualidad y las nuevas tendencias escénicas exploradas en Europa.<sup>143</sup> En estas nuevas tendencias coreográficas también se incluyen las escenografías, los vestuarios y toda la dinámica plástica que interviene en un espectáculo de danza, atrayendo a grandes artistas de la pintura, escultura, orfebrería y diseño textil.<sup>144</sup> Esta fusión entre la vanguardia, la modernidad y lo popular fue coherente con la síntesis que buscaron en esa misma época representantes de la poesía, la pintura y la intelectualidad de la Generación del 27, como los ya mencionados Federico García Lorca y Manuel de Falla, y que mantuvieron más tarde artistas del exilio español como Rodolfo Halffter y José Bergamín mediante la creación, junto a Anna Sokolov, de la compañía de danza La paloma azul.<sup>145</sup>

Muchas de esas personalidades, a la vez bailaoras y cantantes, también hicieron una notable carrera en México, y sus innovaciones repercutieron profundamente en el quehacer artístico de numerosas bailarinas y bailarines mexicanos dedicados a la danza española. De aquéllas se hablará a continuación, debido justamente a su importancia en la conformación del flamenco en México.

Es importante destacar que, por la naturaleza visual de estos espectáculos, se le dio un peso especial a la danza, y quienes protagonizaron los montajes de corte español fueron los o las bailarinas –a su vez coreógrafas de su compañía–, en cuyas giras iban acompañadas de sus músicos y cantores, mismos que no obtuvieron el foco de atención del público o la prensa, y que, quizás

---

<sup>142</sup> Murga Castro, "Escenografía y figurinismo...", *op. cit.*, p. 5.

<sup>143</sup> La "otra españolada", la que se desarrolla durante el franquismo para vender al mundo la imagen de una España alegre y exótica –de pandereta– tampoco tuvo nada que ver con el movimiento vanguardista de las puestas en escena del primer tercio de siglo.

<sup>144</sup> Murga Castro, *op. cit.*, p. 6.

<sup>145</sup> Murga Castro, "Encuentros en escena...", *op. cit.*, p. 55.

por lo mismo, tampoco dejaron un rastro tan marcado en la formación y el quehacer posterior de intérpretes de la guitarra o el cante en México.

Sin embargo, y aunque la existencia de recitales de cante flamenco y de guitarra no fue tan amplia como la de danza, sus exponentes tuvieron la oportunidad de dejar en México un legado relevante para el género: se trata de la *Antología del cante flamenco*, edición de cuatro volúmenes en vinil producidos en 1957 por la casa discográfica mexicana Orfeón, bajo la organización artística del guitarrista jerezano Perico el del Lunar y la dirección del musicólogo santanderino Domingo José Samperio,<sup>146</sup> en la que se incluyó un amplio abanico de palos flamencos a cargo de múltiples artistas de gran reconocimiento internacional, como Manolo Caracol, Niño Ricardo y Bernardo el de los Lobitos, y figuras que decidieron residir en México como David Moreno, Ramón de Cádiz, el Niño del Brillante y Leonor Amaya. Esta antología se elaboró tanto con cantes grabados en México, como con grabaciones ya existentes realizadas en España.<sup>147</sup>

No obstante, la danza española siguió siendo la protagonista. Es por eso que en este apartado se acude a ella y a sus intérpretes como forma representativa del quehacer artístico de este periodo, en tanto la experiencia de las compañías y la documentación encontrada apuntan su foco ahí, esperando encontrar indicios del cante y del toque en su paso por México y su papel a la sombra de la danza.

## **Primeras personalidades del flamenco y la danza española en México**

### **Trinidad Huertas *la Cuenca***

La primera referencia encontrada sobre artistas que trajeron el flamenco a México fue la de la malagueña Trinidad Huertas *la Cuenca*, documentada por José Luis Navarro<sup>148</sup> y Alberto

---

<sup>146</sup> En 1990 Orfeón Videovox S.A. la reeditó en México, y en 1994 Sony Music la distribuyó en España. José Manuel Gamboa, *Perico el del Lunar. Un flamenco de antología*, Ediciones La Posada, Córdoba 2001, pp. 218-219 y 228. Citado por Eusebio Rioja, en Eusebio Rioja y Norberto Torres Cortés, *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Signatura Ediciones, 2006, p. 100.

<sup>147</sup> De Santiago, *op. cit.*, p.183.

<sup>148</sup> José Luis Navarro García, “Algunas novedades sobre La Cuenca”, *Revista La Madrugá*, n. 2, junio 2010. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110071/104681>

Rodríguez<sup>149</sup>. Llegó en 1887 y, aunque su paso por la capital fue breve<sup>150</sup>, tuvo muy buena recepción. Según el testimonio de Michael Leavitt, empresario que la contrató para sus actuaciones en la Ciudad de México, sus presentaciones tuvieron lugar en la plaza de toros<sup>151</sup> y en el Teatro Principal<sup>152</sup>, donde presentó el número que más popularidad le generó: *La corrida de toros*, no sólo porque recreó los momentos del espectáculo taurino con su plástica corporal propia, sino también por aparecer en escena con traje corto de torero, algo muy transgresor para una mujer de su época.

Su espectáculo incluyó un amplio repertorio de bailes regionales y flamenco, sin embargo, no se hace referencia al acompañamiento musical que tuvo para sus interpretaciones: su contrato especificaba que ella debía viajar sola,<sup>153</sup> por lo que no trajo consigo a sus músicos habituales ni a un cuerpo de baile. Lo cierto es que fue una artista polifacética que destacó ampliamente como guitarrista y cantaora, por lo que muy probablemente alternó sus números con cante acompañándose a sí misma a la guitarra, como lo afirman algunas fuentes.<sup>154</sup>

Las referencias al talento de la Cuenca también apuntan a un virtuosismo en el zapateado, siendo pionera en incorporar el baile por soleares mediante este elemento<sup>155</sup> a partir de una pieza interpretada por el guitarrista J. Otero: las soleares de Arcas, y añadiendo un aporte más a su propuesta artística transgresora en una época en la que el zapateado estaba más vinculado al baile flamenco masculino. Esta suma de elementos en una sola persona hizo que el público de la Ciudad de México asistiera probablemente a un espectáculo completo, dinámico e innovador. Y, si bien es posible que por la brevedad de su estancia en México su huella no fuera tan marcada como la de sus sucesoras, me parece relevante destacarla por ser quizás pionera en traer a México el flamenco,

---

<sup>149</sup> Alberto Rodríguez, *Flamenco de papel*, 4 de junio 2010 [sitio web] consultado 27 de noviembre 2021, <https://flamencodepapel.blogspot.com/2010/06/trinidad-cuenca-en-ciudad-de-mexico.html>.

<sup>150</sup> Algunas semanas después de su primera función, anuló su contrato con Leavitt mediante un acta del ayuntamiento de la Ciudad de México y viajó a Centroamérica. Este episodio es relatado por el empresario en su testimonio (Navarro García, *op. cit.*, p. 21). El acta levantada por la Cuenca es recogida por Alberto Rodríguez. Rodríguez *op. cit.*

<sup>151</sup> Aunque no especifica el nombre, podemos inferir que se trata de la Plaza México.

<sup>152</sup> Dato que no aparece en el testimonio de Leavitt pero sí en la mencionada acta levantada en su contra por Huertas, en la que se lee; “Sra. Trinidad Cuenca, bailarina del Teatro Principal”. Rodríguez, *op. cit.*

<sup>153</sup> Testimonio de Leavitt en Navarro García, *op. cit.*, p. 19.

<sup>154</sup> En el trabajo de Navarro García sobre la Cuenca se muestran los textos de diversas gacetillas en las que se menciona el talento de esta artista a la guitarra. Navarro García, *op. cit.* Otra cantaora y guitarrista que vino a México (1911) fue Josefa Moreno, la Antequerana. Ángeles Cruzado, “Josefa Moreno la Antequerana”, en *Flamencas por derecho*, 6 de junio de 2013 [sitio web] consultado 1º de diciembre de 2021, <https://www.flamencasporderecho.com/josefa-moreno-la-antequerana/>

<sup>155</sup> Navarro García, *op. cit.*, p. 23, y Manuel Ríos Ruiz, “Trinidad Huertas Cuenca”, *Real Academia de la Historia* [sitio web], consultado 28 de noviembre 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/61737/trinidad-huertas-cuenca>

darlo a conocer por primera vez a un público masivo<sup>156</sup> y, a decir de Roxana Ramos, intensificar “la necesidad de enseñar estos bailes de manera sistemática”.<sup>157</sup>

## Pastora Imperio

Su primera visita a la Ciudad de México fue en 1908, al Teatro Principal, el cual “se vio repleto de público al conjuro de la gracia personal, de la energía y el arte de la ya famosa joven bailaora y cantaora gitana”.<sup>158</sup> Y es que Imperio, al igual que la Cuenca y, más tarde, la Argentinita y Carmen Amaya, alternó sus números de baile con cantes populares, en particular chotis, tonadillas y cuplés,<sup>159</sup> que ella misma interpretó. El repertorio dancístico que ofreció Pastora Imperio fue flamenco y, tal como se estilaba en los espectáculos de la recién incorporada danza teatral, incluyó bailes regionales como jotas o el Vito.<sup>160</sup> Además, el uso de la bata de cola<sup>161</sup> y el vestuario popular,<sup>162</sup> sumado a las otras aportaciones dancísticas<sup>163</sup>, fue un elemento que ella introdujo en los escenarios, lo que muy probablemente contribuyó a que el público de México conociera este rasgo de la estética flamenca y favoreciera su posterior inclusión por artistas nacionales.

La segunda visita a la capital mexicana, con una temporada más larga –aunque no se menciona por cuánto tiempo–, la realizó en 1930 “a los teatros Arbeau y Lírico”.<sup>164</sup>

En cuanto a sus músicos, la compañía estaba integrada por miembros de su familia,<sup>165</sup> un linaje gitano, al igual que la familia de Carmen Amaya, cuya formación no académica hizo la diferencia con las otras compañías musicalizadas a piano y orquesta. Destacó el papel de su hermano, el guitarrista Víctor Rojas Monje, quien enseñó guitarra flamenca durante su estancia en México.<sup>166</sup>

---

<sup>156</sup> Es muy probable que la Plaza México pudiera haber llenado su amplio aforo la fecha en que se presentó la Cuenca, pues se incluía en el cartel a un torero de renombre: “Mazzantini, el famoso toreador, estaba entonces en México y todo el país estaba loco con su maravillosa pericia, lo que naturalmente redoblabla el interés creado con la presentación de una mujer en la plaza de toros”. Testimonio de M. Leavitt en Navarro García, *op. cit.*, p. 20.

<sup>157</sup> Roxana Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*, México, Cenidi Danza, FONCA, INBA, CONACULTA, 2009, p. 98.

<sup>158</sup> Patricia Aulestia, *Despertar de la república mexicana dancística*, Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad editores. México, 2011, p. 250.

<sup>159</sup> Olga María Ramírez de Gamboa, “Pastora Rojas Monje”, *Real Academia de la Historia* [sitio web], consultado 30 de noviembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/12778/pastora-rojas-monge>

<sup>160</sup> José Blas Vega, *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*, Taller el Búcaro, Colección Metáfora 2, Madrid 1996, p. 23, citado por De Santiago, *op. cit.*, p. 61.

<sup>161</sup> Se le llama así a la falda o vestido tradicionalmente femenino, con volantes y cola larga cuya técnica de movimiento se ha diversificado y complejizado a través del tiempo.

<sup>162</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>163</sup> En particular, se hace especial énfasis en su aporte al movimiento corporal y de brazos del baile flamenco.

<sup>164</sup> Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 251.

<sup>165</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 79.

<sup>166</sup> Iwasaki, *op. cit.*, p. 27.

## **Antonia Mercé la Argentina**

Alberto Dallal resume en el siguiente párrafo lo que fue la Argentina:

Aunque hay antecesores espléndidos, poco estudiados, la máxima figura del 'renacimiento' de la danza española es Antonia Mercé “La Argentina”, toda vez que su genialidad o excepcionalidad entremezcló conocimiento, investigación, sencillez en la expresión, sabiduría en la re-construcción, sensibilidad en la renovación y pasión por el género.<sup>167</sup>

Y Anathole Chujuy agrega lo siguiente:

Fue la primera en establecer la antigua escuela, las técnicas tradicionales de España en [el contexto de] las composiciones clásicas de Albéniz, de Falla, Turina y otros grandes compositores.<sup>168</sup>

Con los numerosos espectáculos de danza española que se presenciaron hasta ese momento en la Ciudad de México, el público y la crítica tuvieron la oportunidad de forjarse un cierto criterio sobre la calidad de dichos espectáculos, por lo que las innovaciones que la Argentina aportó a la danza española fueron bien recibidas y reconocidas, así como meritorias de todo tipo de elogios:

Cuando Antonia Mercé visitó México por primera vez, en 1917, tenía 29 años de edad. Sus actuaciones sorprendieron a tiros y troyanos -público y crítica-, no obstante el enorme arraigo y la proliferación que la danza española tenía -y tiene- en el país, fenómeno que hacía al mexicano un público exigente y aguzado.<sup>169</sup>

El texto de Dallal sobre *la Argentina* nos da una idea muy ilustrada de la forma en que el público y la prensa de la Ciudad de México recibieron a la artista. Incluso el escritor Ramón López Velarde le dedicó un poema, *La estrofa que danza*<sup>170</sup>, en honor a sus cualidades expresivas y estéticas. La

---

<sup>167</sup> Alberto Dallal, “Antonia Mercé ‘La Argentina’ en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 16, n. 61, agosto 1990, p. 209 [en línea] consultado el 20 de noviembre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1990.61.1570>

<sup>168</sup> Anatole Chujuy (comp.), *The Dance Encyclopedia*, Barnes and Co., New York, 1949, p. 447, citado por Dallal, *op. cit.*, p. 209.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>170</sup> Ramón López Velarde, “Zozobra”, *Biblioteca digital Miguel de Cervantes* [sitio web], consultado 29 de noviembre de 2021

ovación y el entusiasmo de la prensa fueron continuas y en ocasiones las descripciones que se hicieron en torno a su figura y sus espectáculos llegaron a ser ciertamente rimbombantes:

Dueña del ritmo y el instante preciso: encárgate de las horas que vuelan sobre este México y encáuzalas; encárgate de aligerar a nuestra vista el paso de los dolores y las vanidades; encárgate del movimiento de todas las emociones; encárgate de todo, de todo, para que cuando te alejes quede una estela de precisión, ritmo y encanto en todas las cosas que nos rodean... Encárgate, siquiera por ocho días, del tráfico urbano...<sup>171</sup>

Otros poemas de diferentes autores fueron dedicados a Antonia Mercé, como el que Carlos Pellicer le compuso después de su muerte el 18 de julio de 1936, *Lutos por Antonia Mercé*<sup>172</sup>.

En abril de 1920 *la Argentina* debutó en el Teatro Colón, mismo que pisó en su primera visita en 1917; y en septiembre de 1934, año en que realizó su último viaje a México, se presentó como parte del ciclo de festividades de inauguración del Palacio de Bellas Artes,<sup>173</sup> bailando únicamente acompañada con piano.<sup>174</sup>

El acompañamiento musical que Antonia Mercé utilizó en sus espectáculos fue por medio de orquesta y piano, añadiendo en ocasiones la guitarra. Aunque ya era usual el toque de castañuelas para este tipo de conciertos, *la Argentina* dotó a este instrumento de un sonido y una conformación especial dentro de las piezas musicales, así como de un virtuosismo más elevado, que dejaron como legado a la interpretación posterior de la danza con palillos.

### **Encarnación López *la Argentinita***<sup>175</sup>

Visitó la Ciudad de México por primera vez en 1936,<sup>176</sup> como parte de una gira que también abarcó Cuba y Chile y acompañada del arpista Nicanor Zabaleta como invitado especial.<sup>177</sup> Debutó en el

---

<sup>171</sup> *Pegaso*, revista semanal, 1917, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 340, citado por Dallal en *op. cit.*, p. 215.

<sup>172</sup> Carlos Pellicer, *Recinto y otras imágenes*, 2ª ed. México, FCE, 1999.

<sup>173</sup> Dallal, *op. cit.*, p. 222.

<sup>174</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 79.

<sup>175</sup> El parecido entre el pseudónimo de Antonia Mercé y Encarnación López se debe a su nacimiento en Argentina, aunque ambas fueron de ascendencia española y criadas en España. La Argentinita debe su nombre a esto y que ya existía la figura de la Argentina.

<sup>176</sup> De Santiago hace notar que el parecido en los nombres ha generado una serie de confusiones en las fuentes hemerográficas de la época y su análisis posterior. De Santiago, *op. cit.*, p. 74. Si esto es así, los datos aportados por Patricia Aulestia en 2011 en los que afirma que las primeras visitas de la Argentinita a México fueron en 1921, 1922 y 1932 (Aulestia, *op. cit.*, p. 141-142), son inexactos.

<sup>177</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 74.

teatro Fábregas de la Ciudad de México y alternó sus funciones en otros estados del país. La acompañaron su hermana, Pilar López, quien también llegó a distinguirse como bailarina, el pianista Enrique Luzuriaga y Pepe Badajoz como guitarrista.<sup>178</sup>

Después de dar término a su temporada en el teatro Fábregas, inició en el teatro Ideal con una selección corta de números pertenecientes al ballet *El Amor Brujo*.<sup>179</sup> En 1940 hizo su segunda visita a la Ciudad de México debutando en el Palacio de Bellas Artes, acompañándola al baile su hermana Pilar y Antonio de Triana, Rogelio Machado al piano y Carlos Montoya a la Guitarra. Un año después *la Argentinita* emprendió una gira por el territorio mexicano e incursionó en el teatro de revista.<sup>180</sup> En esta etapa también realizó giras por Estados Unidos y obtuvo grandes éxitos con funciones de danza inspiradas en las obras de Goya y en la ópera como género musical, acompañada por los bailarines mexicanos Manolo Vargas y Roberto Ximénez, quienes llevaron las enseñanzas de *La Argentinita* a las generaciones posteriores. Murió de cáncer en 1945, en la ciudad de Nueva York.<sup>181</sup>

### **Antonio de Triana**

Vino por primera vez a México en 1940 como parte de la compañía de *la Argentinita* para su presentación en el Palacio de Bellas Artes. Valentina de Santiago nos describe brevemente su trayectoria hasta llegar a México:

Después de haber recorrido el mundo junto a Encarnación López, Antonio instaló su residencia en los Estados Unidos para emprender por su cuenta sus propios espectáculos. Con el auge de los centros nocturnos, en mayo de 1948, visitó nuevamente la ciudad de México para presentarse en el centro nocturno de gran prestigio "El Patio", acompañado por su hija adolescente Luisita, de 16 años.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 76. El teatro de revista o revista musical fue un espectáculo que combinaba números de baile, música, diálogos y parodia en el que se *pasaba revista* a la actualidad del país de forma satírica, en una suerte de "periodismo escénico". De las Heras, *op. cit.*, p. 146, y "Teatro de revista: periodismo escénico", en *WikiMéxico* [sitio web] consultado 18 de noviembre de 2021, <http://wikimexico.com/articulo/el-teatro-de-revista-periodismo-escenico>.

<sup>181</sup> María Jesús Barrios, "Reseñas sobre Encarnación López Júlvez 'La Argentinita'", en *Danzaratte*, Conservatorio Superior de Danza de Málaga, n. 5, 2009, p. 61 [en línea] consultado 20 de noviembre de 2021, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955322>.

<sup>182</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 78.



En sus espectáculos en El Patio llegaba a presentar flamenco (farruca, zapateados, polos, alegrías) y danza española estilizada,<sup>183</sup> e iba acompañado por el guitarrista Jerónimo Villarino, el cantaor Niño de Talavera, al baile Luisita Triana con el dueto Juanita y Mellito, y Manuel García Matos como director de orquesta.<sup>184</sup>

En 1949 la compañía de Antonio de Triana obtuvo un gran reconocimiento con su presentación en el Teatro de Bellas Artes de la Ciudad de México, donde presentaron *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla, y ese mismo año se despidió de México después de actuar en El Patio e interviniendo en las revistas que presentaba el famoso Roberto Soto *el Panzón* en el teatro Lírico.<sup>185</sup>

### **Carmen Amaya**

Carmen Amaya es quizás la más conocida de las bailaoras que dejaron huella en el continente americano. Llegó por primera vez a México en 1939, después de una estancia de un año en Argentina, y se presentó en el teatro Fábregas con un espectáculo netamente flamenco, despojado de las danzas españolas estilizadas que despertaron tanto interés en el público y en los profesionales del género, aunque con elementos de éstas como las castañuelas. Con esta ruptura logró mantener en el público citadino de su época el interés que despertó los espectáculos de sus antecesoras.<sup>186</sup>

El contenido esencial de las funciones de Pastora Imperio -quien popularizó el uso de la bata de cola y del vestuario popular- y Carmen Amaya, era muy distinto al que presentaban los espectáculos teatrales de Antonia Mercé "La Argentina" y de Encarnación López "La Argentinita". Estas últimas habían tenido una formación dancística académica, las primeras no.<sup>187</sup>

A sus funciones en la Ciudad de México fue acompañada a la guitarra por Sabicas, y al baile su hermana Antonia y el ya citado Antonio de Triana, presentando un espectáculo al estilo de revista musical. Durante esa temporada, en 1940, también estuvieron en El Patio de manera exitosa; y en 1945 en el teatro Alameda, al lado de Paquito Amaya, de sus hermanas Leonor y Antonia, y de los cantaores El Niño del Brillante y Pepe Hurtado.<sup>188</sup> Su impronta en artistas de la Ciudad de México

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>185</sup> *Ibidem.*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 82.

llegó cuando hubo que suplir a Leonor por enfermar de hepatitis, y pidió a Lucero Tena –bailarina mexicana que siguió de cerca la trayectoria de Amaya–, ocupar el lugar de su hermana, permitiéndole continuar en la compañía durante los siguientes tres años.<sup>189</sup>

Es relevante mencionar que parte del elenco de músicos permaneció una larga temporada en México después de separarse de la compañía de Amaya, como el renombrado guitarrista Agustín Castellón *Sabicas*, también conocido como *Niño Sabicas*, quien es considerado una de las figuras más representativas del flamenco. Permaneció en la Ciudad de México durante la década de 1940 dando conciertos en solitario en El Capri y en El Patio.<sup>190</sup> Por su parte, el también reconocido cantaor Francisco Muriana *Niño del Brillante* quien se estableció en la capital hasta su muerte en la década de 1970, acompañando a gran parte de las figuras de la danza española y el flamenco en México.

### **Mariemma y Asunción Granados**

Ambas, aunque fueron intérpretes importantes de la danza española, no se tiene apenas registro de su huella en la Ciudad de México. Mariemma pisó por primera vez la capital en 1948 con una variedad de espectáculo completamente teatral en el Palacio de Bellas Artes. La acompañaron Julián Martínez a la guitarra, y Enrique Luzuriaga al piano.

Los cronistas, habituados a las interpretaciones del teatro de revista y del centro nocturno en las que el derroche de intensidad del baile flamenco (asociado directamente a los gitanos) y las exageraciones dramáticas que ya para entonces se tomaba como característica de toda la danza hispana, mostraban regocijo al presenciar las danzas del baile clásico español sin ese derroche de energía, muchas veces, inútil.<sup>191</sup>

Asunción Granados se presentó por primera vez en la capital mexicana en 1939, también en el Palacio de Bellas Artes, interpretando tres programas distintos durante los días 24, 25 y 26 de

---

<sup>189</sup> Estela Zatanía, “Especial Centenario Carmen Amaya”, *Deflamenco*, 13 de mayo 2013 [sitio web] consultado 18 de noviembre de 2021, <https://web.archive.org/web/20131203000232/http://www.deflamenco.com/flamenco/desarrollo.jsp?alias=especial-centenario-carmen-amaya&aliasPadre=especiales#parte6>

<sup>190</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 82.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 84 y 85.

febrero,<sup>192</sup> acompañada a la guitarra por Julio Alonso y en los que la variedad de danzas populares españolas fue su sello:

Su repertorio incluía: La corrida de toros de J. Valverde; Danza habanera de Antonio de Sarasate; Danza del fuego de Manuel de Falla; Bolero, Zarabanda, Seguidillas, Danza asturiana, Danza bilbaína, Danza andaluza, Danza aragonesa y La leyenda del beso. Otros músicos que señaló como importantes en sus bailes son: Albéniz, Granados, Turina, Sors, Tarraga, Bretón Gravina, Arcas y Guerrero. Su vestuario estaba basado en los cuadros de Goya, Romero Terres, Murillo y Velázquez. Acompañaron a la Granados la orquesta de conciertos Garrido, el guitarrista Julio Alonso y el locutor Eduardo González.<sup>193</sup>

No hay noticias de que haya vuelto a presentarse posteriormente en la misma ciudad.<sup>194</sup>

La trayectoria de estas figuras, su virtuosismo y creatividad, los atractivos contenidos de sus espectáculos, tan abarcadores en cuanto a las danzas españolas, y su fuerte presencia en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, provocada por los conflictos bélicos de ese momento, suscitó en muchos bailarines mexicanos la admiración por el género y la expectativa de aprenderlo y bailarlo. A su vez, los largos periodos que estas compañías permanecieron en América Latina generaron la necesidad de buscar y preparar a artistas locales para renovar el elenco. En el caso de México, sucedió con Manolo Vargas, bailarín de la compañía de *La Argentinita*; Roberto Ximénez, quien perteneció a la compañía de Pilar López; Luisillo, integrante de la compañía de Carmen Amaya, y Roberto Iglesias, bailarín en el Ballet de Ana María, en la compañía de Rosario y Antonio Los Chavalillos Sevillanos y en la compañía Cabalgata. Todos ellos, de los cuales hablaremos a continuación, adquirieron una formación de alto nivel técnico y amplios conocimientos gracias a las exigencias que estas compañías demandaron a sus integrantes, y a la preparación que alcanzaron posteriormente al crear sus propios proyectos dancísticos independientes. Esto hizo que representaran una generación de maestros fuertemente reconocida y respetada, y sembraran la semilla que dio lugar a una generación de bailarinas y bailarines mexicanos que también destacaron

---

<sup>192</sup> Aulestia, *op. cit.*, p. 461.

<sup>193</sup> *Ibidem.*

<sup>194</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 93.

en el ámbito del flamenco y la danza española, legando, a su vez, los saberes a las siguientes generaciones.

## **Su desarrollo en la Ciudad de México hasta 1979. Personalidades mexicanas y españolas**

Ya se ha visto que en un primer momento el flamenco estuvo muy compaginado con la danza estilizada, el folclore español y la música de orquesta llevadas a teatros y revistas musicales. Después de la gama de figuras españolas que visitaron la Ciudad de México, y a raíz de la iniciativa propiciada por José Vasconcelos de recuperar la tradición artística popular y llevarla a las masas, surgen artistas de origen mexicano, en particular bailarinas y bailarines, cuya formación se centra en los estilos españoles antes mencionados, llevados no sólo a espectáculos teatrales y de variedades, sino también a la pantalla grande, formando parte del auge cinematográfico mexicano de la primera mitad del siglo XX.

### **Primera etapa: de 1940 a 1959. Primeras figuras mexicanas**

Siguiendo a Valentina de Santiago, la primera generación de personalidades mexicanas de la danza española corresponde a la década de 1940.<sup>195</sup> Aunque ya desde finales del decenio anterior existen referencias de artistas de este género, son por lo general breves alusiones hechas por la prensa de la época, por lo que consideraremos como exponentes importantes a aquellas figuras cuya aparición en los medios de comunicación y su impronta en generaciones posteriores fue más relevante.<sup>196</sup>

Un dato significativo que nos hace notar de Santiago es la mayor presencia de varones en la danza española en relación con la de artistas mujeres. Podría explicarse a partir de la presión ejercida sobre ellas para abandonar su profesión al contraer nupcias o por decisión familiar –debido a la imagen negativa impuesta sobre la mujer que decide ejercer en el ámbito público– y, por lo

---

<sup>195</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 122.

<sup>196</sup> Al respecto, se considera la valoración hecha por Valentina de Santiago (2002), quien se acercó con detenimiento a los medios escritos –prensa y programas de mano– de la primera mitad del siglo XX para hacer este análisis.

mismo, la información que existe de ellas es muy difusa o nula, en comparación con los hombres, quienes pudieron construir una carrera fructífera tanto en México como en el extranjero.<sup>197</sup>

A continuación, se da un breve repaso por las personalidades mexicanas que integraron esta primera etapa de la danza española<sup>198</sup> en México.

### **José Torres Fernández**

Conocido como José Fernández, es considerado el primer bailarín mexicano dedicado a la danza española del que se tiene noticia. Nació en 1900 en Irapuato, Guanajuato. Hizo carrera en Estados Unidos, donde abrió una academia de bailes de salón, y allí conoció a *la Argentinita*, quizás alrededor de 1928 “fecha en la que la bailarina alcanzó el triunfo en aquellas tierras”,<sup>199</sup> y a partir de la cual, al verla bailar, decidió dedicarse a la danza española.<sup>200</sup>

Su carrera se llevó a cabo principalmente en Estados Unidos. Lo único que se sabe de su presencia en la Ciudad de México es que participó en el centro nocturno El Patio en la fecha de su inauguración, el 12 de octubre de 1938, anunciándose como bailarín del género español, acompañado por Raquel Rojas, entonces su alumna.<sup>201</sup>

Fernández visitaría la ciudad de México por pequeños lapsos de tiempo, entre 1944 y 1945. Se instaló, junto con Dolores Mosley –su esposa y compañera de baile–, en la ciudad y se dedicaron principalmente a la enseñanza. Martha Forte, su alumna de 1944 a 1945 recuerda de él su habilidad con las castañuelas.<sup>202</sup>

La compañía que formó junto a Dolores Mosley de 1940 a 1957 se llamó “Dolores y José Fernández”, alternando el trabajo coreográfico con la labor docente de danza estilizada, en la que desarrolló una técnica formativa propia.<sup>203</sup>

---

<sup>197</sup> De Santiago, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>198</sup> La información que han arrojado hasta ahora las fuentes responde principalmente a personalidades de la danza española y el flamenco, y en menor medida de guitarristas y cantaores o cantaooras, de quienes se hará menciones breves.

<sup>199</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 129.

<sup>200</sup> Antonia Torres y Fernández Burke, “José Fernández”, en César Delgado (ed.). *Cuadernos del CID Danza*, n. 16. *Una vida dedicada a la danza*. CID Danza, INBA. Ciudad de México, 1987, p. 15.

<sup>201</sup> De Santiago, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>203</sup> Torres y Fernández Burke, *op. cit.*, p. 16.

Después de viajar a Buenos Aires, Argentina, visitó España, donde tuvo su primer acercamiento con la Escuela Bolera, así como la oportunidad de aprender con *la Quica*, bailaora española que le amplió su conocimiento sobre el flamenco.<sup>204</sup> De 1957 a 1963 residió en la Ciudad de México impartiendo clases de flamenco y *creando* castañuelas,<sup>205</sup> después de esta fecha se trasladó definitivamente a Los ángeles, California.<sup>206</sup>

## Óscar Tarriba

Fue bailarín, coreógrafo y maestro. Nació en 1908 en Culiacán, Sinaloa. A los dos años se trasladó con su familia a Los Ángeles, California y, al igual que José Fernández, comenzó su carrera artística en Estados Unidos. Inició en la danza clásica con el maestro Adolf Bolm y Theodore Kosloff, y debutó en la Primera Compañía del Ballet Ruso de Montecarlo, dirigida por De Basil.<sup>207</sup> También se inició en el tap con el maestro Billy Richie, lo que le sirvió para presentarse en comedias y revistas musicales en Los Ángeles.<sup>208</sup>

Tarriba decidió incursionar a la edad de veinticuatro en la danza española ingresando a la compañía de José Fernández, quien lo eligió para presentar *El Bolero de Ravel* en el Hollywood Bowl.<sup>209</sup> Posteriormente, se presentó en México junto a la bailarina Raquel Rojas, creando la compañía *Raquel y Tarriba* y presentándose en diversos centros nocturnos de la capital, como el Tap Room del Hotel Reforma, El Follies, El Retiro, El Patio "... y en teatros al lado de compañías, tanto de danza como de variedades, como lo fueron la de María Antinea y la de Mario Moreno *Cantinflas*.<sup>210</sup>

En 'El Patio' se presentaron, días después de la inauguración, Óscar Tarriba acompañado de la bailarina y actriz austriaca Janet Reisenfeld, conocida en México con el nombre de Raquel Rojas, con quien formaría pareja de baile durante muchos años. Tarriba conoció a Raquel en Los Ángeles,

---

<sup>204</sup> De Santiago, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>205</sup> Torres y Fernández Burke, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>206</sup> No se conoce el lugar ni la fecha de su fallecimiento. De Santiago, *op. cit.*, p. 147.

<sup>207</sup> Red Nacional de Información Cultural, "Óscar Tarriba", *Sistema de Información Cultural*, 3 de agosto de 2021 [sitio web], consultado 25 de marzo de 2011, [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=2490&estado\\_id=25&municipio\\_id=6](http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2490&estado_id=25&municipio_id=6)

<sup>208</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 149.

<sup>209</sup> *Ibid*, p. 132

<sup>210</sup> *Ibidem*.

pues ambos fueron alumnos de José Fernández, y con ella fue contratado, desde 1936, para el centro nocturno ‘Grillón’ de la ciudad de México.<sup>211</sup>

De 1946 a 1950 hizo carrera en Cuba participando como coreógrafo en la compañía Cabalgata dirigida por Dionisio Cano, y alcanzando gran éxito en La Habana. Asimismo, intervino como bailarín en varias películas en México y Estados Unidos.<sup>212</sup> Muere el 22 de mayo de 1988 en la Ciudad de México.<sup>213</sup>

## **Raquel Rojas**

Aunque su trayectoria escénica como bailarina no fue tan ampliamente abordada como la de sus contemporáneos (más allá de algunas alusiones a su participación como pareja de baile de Tarriba, Fernández y Vargas) sí fue un referente importante para quienes se nutrieron de la danza española escénica e iniciaron posteriormente sus carreras, como Manolo Vargas: “Vi bailar a Raquel Rojas y Tarriba, yo me clavé las uñas, me saqué la sangre y dije... lo que me gusta es esto, esto es lo que yo quiero”.<sup>214</sup>

Nacida en Viena en 1919, Raquel Rojas inició su carrera dancística en España, pero la guerra civil española la hizo partir a México,<sup>215</sup> donde además de tener una trayectoria prolífera al lado de Óscar Tarriba, también labró un amplio camino en el cine al debutar con el papel de bailarina en la película *Una luz en mi camino* (1938), así como la intervención protagónica en *Café Concordia* (1939) coreografiada por el mismo Tarriba,<sup>216</sup> en la que interpreta a una bailarina de danza española durante la época porfiriana. Es un dato particular, dado el escaso número de intérpretes de género español con papel estelar (bailarines o cantantes) en el cine nacional de la época.<sup>217</sup>

En ella, compaginando baile y actuación, interpreta a una bailarina e interpreta tres números bailables. En el primero de ellos tiene como parejas a Óscar Tarriba y a otro bailarín sin identificar con un grupo de danzarines; en el segundo vistiendo bata de cola -ambos con música orquestal

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>212</sup> Red Nacional de Información Cultural, *op. cit.*

<sup>213</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 150.

<sup>214</sup> Manolo Vargas, entrevistado por Valentina de Santiago, México, 3 de agosto 2001, en De Santiago, *op. cit.* 136.

<sup>215</sup> “Janet Alcoriza”, *Escritores del Cine Mexicano Sonoro* [sitio web], consultado 18 de enero de 2022, [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALCORIZA\\_janet/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALCORIZA_janet/biografia.html)

<sup>216</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 200.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 19.

grabada cuyas composiciones son de Jorge Pérez y Hugo Riesenfeld- y en el otro con música viva, es decir, con un guitarrista, y con la cantaora española Niña de Écija quienes interpretan un fragmento de farruca y bulería.<sup>218</sup>

Su incursión como actriz de cine incluyó un variado repertorio de películas<sup>219</sup>, pero fue mayormente reconocida por su talento como escritora de literatura cinematográfica: autora de argumentos, guiones y adaptaciones, bajo el nombre de Janet Alcoriza, colaborando conjuntamente con su esposo, el actor y productor español Luis Alcoriza. Llegó a escribir poco más de ochenta guiones cinematográficos entre 1944 y 1987 para varios directores como Luis Buñuel, Miguel M. Delgado, Norman Foster, Alfredo Varela Jr. y Matilde Landeta.<sup>220</sup>

Murió en Cuernavaca, Morelos, en 1998, y un año después La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas le otorgó un Ariel de Oro en homenaje póstumo.<sup>221</sup> Queda aún por reconocer por parte de la investigación en danza su aportación a la danza española en México.

### **Roberto Ximénez González**

Nació en la Ciudad de México en 1919, y fue en esta etapa “el único de los bailarines mexicanos de danza española egresado de la Escuela Nacional de Danza”,<sup>222</sup> lo que le permitió participar en el movimiento de danza académica mexicana que se forjaba en aquella época. De esta manera Ximénez logró intervenir en obras de prestigio como *El Sombrero de Tres Picos* y *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla, e integrar compañías como el Ballet Español de Ana María,<sup>223</sup> con quien recorrió gran parte de América Latina, y el Ballet de la Ciudad de México, dirigido por Nellie Campobello.<sup>224</sup>

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>219</sup> Entre ellas se encuentran: *Cuando viajan las estrellas* (1942), de Alberto Gout; *Soy puro mexicano* (1942), de Emilio Indio Fernández; *Los tres mosqueteros* (1942), de Miguel M. Delgado, y *Tribunal de justicia* (1943), de Alejandro Galindo, en *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, *op. cit.*

<sup>220</sup> *Ibidem.*

<sup>221</sup> *Ibidem.*

<sup>222</sup> De Santiago, *ibid.*, p. 134.

<sup>223</sup> “Ana María Fernández, directora y coreógrafa madrileña, exdiscípula en Madrid del maestro de baile flamenco ‘El Estampío’, viajó a México para negociar y contratar con ‘Conciertos Daniel’ a Roberto Ximénez inicialmente por un año, renovándolo hasta 3 años y medio como su primer bailarín para su compañía de Ballet Español con sede en la Habana, y programar una temporada de conciertos de esa compañía en el Palacio de Bellas Artes y por algunas provincias de México, para ese mismo año, contrato que firma D. Ernesto de Quesada, y realizándose esa *tournee* con Ximénez incorporado a la compañía”. “Roberto Ximénez”, en *El bailarín Roberto Ximénez*, 27 de junio 2009 [sitio web] consultado el 10 de febrero de 2011, <http://elbailarinrobertoximenez.blogspot.com/>

<sup>224</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 151.



En 1938 fue nombrado como miembro de profesores investigadores especializados en artesanías, música, danza y otras artes por la Secretaría de Educación de México, comisionado para viajar a través de la república “investigando y recopilando información y material cultural en los estados de Jalisco, Michoacán, Oaxaca y Chiapas, útil como inicio y base para futuras investigaciones culturales, entregando todo el material recopilado a su maestro de folclore regional D. Luis Felipe Obregón con destino a los Archivos de la Secretaría de Educación Pública”.<sup>225</sup>

En 1944 fue solicitado como bailarín principal por *la Argentinita* para debutar en su compañía en Nueva York, después de terminar su contrato con la compañía de Ana María. Al año siguiente, casi terminada la tercera y última gira por Latinoamérica con Ana María, Ximénez recibió un telegrama desde Estados Unidos notificándole de la muerte de *la Argentinita*,<sup>226</sup> quedando frustrada su colaboración con dicha figura.

Para ese entonces Roberto Ximénez ya era un artista consagrado con amplios conocimientos sobre danza, coreografía, teatro, artes escénicas, luminotecnia y docencia. De tal forma que en febrero de 1948 y hasta 1954 logró pertenecer a la compañía de Pilar López,<sup>227</sup> cubriendo el lugar que anteriormente perteneciera al prestigioso bailarín español José Greco cuando éste decidió formar su propio grupo en 1949. Ximénez fue solista junto con otro bailarín mexicano, Manolo Vargas, estrenando en 1950 en Madrid *La Zapatera y el Embozado*, música de Jesús Leoz y coreografía del propio Ximénez<sup>228</sup>. Ambos bailarines decidieron abandonar la compañía de Pilar López y crear en 1955 su propia compañía: el Ballet Español Ximénez-Vargas” hasta 1968.<sup>229</sup>

Transcurrido un año y medio desde su creación, la compañía fue calificada por el público y por la crítica mundial, y reconocida en Europa como una de las tres mejores compañías españolas en su género, y antes de los tres años de su creación y existencia, fue considerada por la crítica mundial como la mejor compañía de Ballet Español en el mundo de entre todas las otras compañías de Ballet Español entonces existentes, por lograr eliminar en su espectáculo el “Estilo de la España de

---

<sup>225</sup> *El bailarín Roberto Ximénez, op. cit.*

<sup>226</sup> La Argentinita murió en Nueva York el 24 de septiembre de 1945, quedando la compañía a cargo de su hermana Pilar López. *Ibidem.*

<sup>227</sup> Existe una filmación profesional del trabajo del Ballet Español de Pilar López. Se puede acceder a los fragmentos en línea por medio de YouTube. Roberto Ximénez aparece en uno de los fragmentos bailando un *Zapateado del Perchel*, en Iltur-gitano Lisardo, *Roberto Ximénez – Zapateado – año 1952* [en línea] consultado 11 de enero de 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=AQTa33HgLbk&list=PLJbPD07Zw3EZ7OVnzm\\_K5oe3BixaCBNcU](https://www.youtube.com/watch?v=AQTa33HgLbk&list=PLJbPD07Zw3EZ7OVnzm_K5oe3BixaCBNcU)

<sup>228</sup> Aunque en los programas de mano aparezca el nombre de Pilar López como autora de todas las coreografías, Roberto Ximénez afirmó en dos conferencias en la ciudad de Córdoba, Argentina, que fue él en realidad quien las creó, en *El bailarín Roberto Ximénez, op. cit.*

<sup>229</sup> *Ibidem.*

Pandereta”, y aportando en cambio múltiples renovaciones sobre el escenario, por su creatividad, originalidad de su repertorio, por su rigor y fidelidad a las raíces españolas, manteniendo y acentuando la dignidad, calidad y alto nivel en cada concierto en sus coreografías, originales y propias, en todo diferentes y ajenas a las existentes de otras agrupaciones de danza, meticulosas en sus formas de presentaciones escénicas y con singular profesionalidad artística en cada una de las obras de su repertorio.<sup>230</sup>

Su filmografía se basa en dos intervenciones: la primera en *Café Concordia*, dirigida por Alberto Gout en 1939 y en la que aparece bailando con la pareja Raquel-Tarriba; y la segunda en el documental titulado *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville.<sup>231</sup> Ximénez murió en la Ciudad de México, a los 91 años, el 19 de agosto de 2014.<sup>232</sup>

### **Manolo Vargas**

Fue el nombre con el que *la Argentinita* rebautizó a José Aranda, un chico jalisciense nacido en el seno de una familia opuesta a la inclinación del joven por la danza. Por tal motivo, Vargas migró a la Ciudad de México e inició su carrera a la edad de veintisiete años, mucho más tarde que la mayoría de los bailarines profesionales, lo que no obstaculizó que las circunstancias y las personas que lo rodearon influyeran positivamente en su trayectoria.

Nació el 15 de agosto de 1912 en Tala, Jalisco. En 1942 ingresó a la Escuela Nacional de Danza desempeñándose en danza folklórica mexicana hasta que vio bailar en el Tap Room del Hotel Reforma a Óscar Tarriba junto a Raquel Rojas, momento en que se decidió por la danza española y el flamenco. A partir de entonces comenzó una historia “plagada de coincidencias y golpes de suerte”.<sup>233</sup> Empezó a estudiar con Óscar Tarriba y al poco tiempo comenzó a dar funciones al lado de Raquel Rojas y de Dolores Mosley *la Gitanilla*.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> “Roberto Ximénez”, en *El arte de vivir el flamenco* [sitio web], consultado 11 de julio de 2021, <https://elartedevivirelflamenco.com/bailaores413.html#:~:text=ROBERTO%20XIM%C3%89NEZ%20VARGAS%20C%20bailaor%20y%20core%C3%B3grafo%20mexicano%20de,de%202014%20a%20los%2091%20a%C3%B1os%20de%20edad.>

<sup>233</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 152.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 153. Dolores Mosley fue posteriormente la esposa de José Fernández, quienes formaron la pareja artística llamada “Dolores y Fernández”. *Ibid.*, p. 154.

[...] Con esta última participó en la película ‘Maravillas del toreo’ (1942) y se presentó en los centros nocturnos más importantes de la ciudad de México: ‘Grillón’, ‘El Patio’, el ‘Corinto’, anunciándose como ‘Los Gitanillos’, así como también en la programación internacional del teatro de revista, al lado de personajes populares de la época como Tin-Tán, hasta principios de 1944. Su verdadera carrera se inició al lado de Encarnación López ‘La Argentinita’, en Nueva York.<sup>235</sup>

Efectivamente, Manolo Vargas viajó por primera vez a Nueva York en 1930 junto con *la Gitanilla* para debutar en el Martinique. Ya *la Argentinita*, quien necesitaba una figura masculina para su compañía, lo buscó por recomendación de los Chavalillos Sevillanos y de José Greco, pero Vargas no aceptó su invitación por estar comprometido con Dolores Mosley. Pocos días después ésta le dio la espalda y un casual encuentro con *la Argentinita* hizo que el bailarín ingresara, tras un arduo entrenamiento de seis meses con Greco, a la prestigiosa compañía de *la Argentinita*.<sup>236</sup>

En cuanto al nombre artístico del bailarín:

El día del ensayo yo vi mucha gente, todos los amigos de ella [La Argentinita]. Les dijo que quería que me dieran el visto bueno como nueva adquisición. Resulta que el bailarín que tenía era José Greco [...] le dijeron a La Argentinita que cómo iba a tener dos Josés, que había que cambiarme el nombre. Todos opinaron hasta que ella dijo: Manolo Vargas.<sup>237</sup>

Finalmente debutó en el Cornegie Hall de Nueva York en 1942 y hasta 1944. Tiempo después, tras la muerte de *la Argentinita*, Vargas siguió bailando junto a Roberto Ximénez en el Ballet Español de Pilar López. En 1961 regresó a España para realizar su labor docente alternando estancias en Estados Unidos, hasta su vuelta a la capital mexicana al finalizar la década de 1960, donde ejerció un gran interés por la docencia hasta el final de su vida

Su filmografía, como la de Ximénez, fue escasa pero importante: *El Amor Brujo* (1949), bailando junto a Pastora Imperio, dirigida por Antonio Román; y *Duende y misterio del flamenco* (1952), dirigida por el madrileño Edgar Neville.

Manolo Vargas murió el 8 de febrero de 2011 en la Ciudad de México.

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>236</sup> Roger Salas, “Manolo Vargas, bailarín mexicano”, en *El País*, 16 de febrero de 2011, sección Necrologías, consultado 30 de marzo de 2011, [http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Manolo/Vargas/bailaor/mexicano/elpepinec/20110216elpepinec\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Manolo/Vargas/bailaor/mexicano/elpepinec/20110216elpepinec_1/Tes)

<sup>237</sup> Manolo Vargas, entrevistado por Valentina de Santiago, 15 agosto de 2001. De Santiago, *op. cit.*, p. 154.

## **Luis Pérez Dávila *Luisillo***

Incursionó e hizo una carrera más fructífera fuera de México y llegó a ser una de las figuras más importantes en el medio artístico de la época. Mejor conocido como Luisillo, nació en la Ciudad de México en 1927 y emprendió su carrera dancística en la Escuela Nacional de Danza, aunque no llegó a terminar sus estudios.<sup>238</sup>

El primer acercamiento que Luisillo tuvo con el flamenco y la danza española fue al ver a Carmen Amaya cuando actuó en el Teatro Fábregas de la capital mexicana en 1939. El impacto que la bailaora causó en Luisillo determinó su posterior carrera en la danza española. Después, por azares del destino tuvo la oportunidad de compartir escenario con la misma Amaya en Nueva York, y en compañía de la bailarina Teresa Viera, cosa que él siempre valoró. Posteriormente, al terminar la temporada con Carmen Amaya, formó pareja artística con Teresa recorriendo el mundo<sup>239</sup> bajo el nombre de Bailes Españoles Teresa y Luisillo.

Discípulo de Óscar Tarriba, incursionó en los escenarios de los centros nocturnos citadinos, como El Patio y en el Hotel Reforma...<sup>240</sup>

[...] Bailó formando pareja, primero con Rosita Romero –también alumna de Tarriba- y más tarde con Teresa Viera, a quien seguramente conoció en Nueva York, cuando fue contratado para trabajar en el ‘Havana Madrid’ de esa ciudad. Al lado de Teresa realizó una extensa gira por América, anunciándose como la pareja Teresa y Luisillo.<sup>241</sup>

Su trabajo con Teresa fue largo, culminando en 1956.<sup>242</sup> El siguiente paso lo dio con una amplia carrera en el territorio español fundando una academia de baile y una compañía, ambas de larga duración, así como dirigiendo obras de danza teatral y recibiendo numerosos galardones.<sup>243</sup> Murió el 15 de noviembre de 2007 en Madrid, España.

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>239</sup> “Luis Pérez Dávila, Luisillo”, en *Ateneo de Córdoba*, 20 de noviembre de 2010 [en línea] consultado 30 de marzo 2011, [http://ateneodecordoba.com/index.php/Luis\\_P%C3%A9rez\\_D%C3%A1vila\\_%22Luisillo%22](http://ateneodecordoba.com/index.php/Luis_P%C3%A9rez_D%C3%A1vila_%22Luisillo%22)

<sup>240</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 155.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>242</sup> Juan Vergillos, “Muere la bailaora Teresa”, *Vaivenes Flamencos*, obituario, 1 de marzo 2021 [en línea] consultado 3 de abril 2022, <https://vaivenesflamencos.com/2405/html>

<sup>243</sup> “Luis Pérez Dávila, Luisillo”, *op. cit.*

## **Roberto Iglesias**

Último bailar de esta primera etapa de artistas flamencos. Nació en 1926 en Guatemala, pero desde pequeño migró con su familia a México, donde a partir de 1942 llevó a cabo su carrera artística en la escuela Nacional de Danza.

Después de incursionar en la compañía Cabalgata y con Antonio y Rosario *Los Chavalillos Sevillanos* entre 1947 y 1948, Roberto Iglesias formó parte del Ballet de Ana María “a lo que continuaría su contratación para la compañía de la bailaora española Rosario, cuando ésta se separó de Antonio, en 1953”.<sup>244</sup> Posteriormente formó su compañía e invitó a la bailarina mexicana Lupita García Soler, presentándose en el Palacio de Bellas Artes en 1957.<sup>245</sup> Aunque su incursión en la ciudad no fue muy amplia, la crítica periodística lo distinguió en numerosas ocasiones. Roberto Iglesias murió en Madrid en 1975.

## **Los hermanos Martínez**

“Joselito y sus Flamencas” fue el nombre con que los hijos de un sevillano establecido en México, José Martínez Bracho, decidieron recorrer los escenarios de la Ciudad de México. Ángela, Manuel, Fernando, Joselito, Elvira y Elena, nacidos en México, tuvieron una primera formación con Óscar Tarriba, y en su estancia en Sevilla estudiaron en la academia de El Realito, pseudónimo de Manuel Real Montosa. A su regreso a México en 1947 abrieron la academia a la que denominaron Escuela de Baile Flamenco y Regional Español *Joselito*,<sup>246</sup> alternando el trabajo de docencia con actuaciones en diferentes centros nocturnos con el nombre artístico de Joselito y sus Flamencas, aunque el trabajo artístico parece que no fue tan notable como otros artistas de la época:

De todos los Martínez, José fue quien se dedicó por más tiempo a la vida profesional, ya como intérprete, ya como docente. A pesar de poseer una figura portentosa y de sus impactantes coreografías, no pudo integrar una compañía que trascendiera como lo hicieron otros de sus

---

<sup>244</sup> De Santiago, *op. cit.* p. 159.

<sup>245</sup> Angélica del Ángel Magro, “Guadalupe García Soler”, en Isabel Martínez (et. al.), *Homenaje Una vida en la danza*, Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, n. 33, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, México, 1997, p. 36.

<sup>246</sup> De Santiago, *op. cit.*

contemporáneos. Sus hermanas se desligaron de la danza al contraer nupcias y abandonaron por completo las actividades dancísticas.<sup>247</sup>

Joselito se retiró del medio artístico y murió en la Ciudad de México en 1995.

Todas estas personalidades fueron las principales maestras de la siguiente generación de artistas de la danza española y el flamenco en la Ciudad de México. A pesar de haber sido los únicos referentes para dicha generación, su calidad artística, su experiencia en la disciplina y su trayectoria nacional e internacional los coloca en una posición ampliamente legitimada. De esta manera tendremos en generaciones posteriores una presencia notable de intérpretes y creadoras del flamenco en la ciudad pertenecientes a una segunda etapa, cuyo umbral se une a la etapa que concierne a este trabajo.

## **Segunda etapa: de 1960 a 1979. Aparición de los tablaos y sus protagonistas: entre la danza, la música y la poesía**

### **Primeros tablaos en México**

Como vimos, la guerra civil española y el consiguiente ascenso de Francisco Franco al poder (1939), provocó el exilio de miles de personas y la entrada de un gran número de ellas a México, incluyendo intelectuales y artistas de todos los géneros, y dando paso a una fuerte presencia de la música, la danza y el cine español. Así, se comenzó a ver en ciertos espacios de la Ciudad de México las mismas manifestaciones artísticas presentes en España, con una gran diversidad de estilos combinados con la revista de variedades.<sup>248</sup>

Los restaurantes de variedad española nacieron cuando, después de casi diez años de exilio, los españoles que se habían establecido definitivamente en México se encontraban en posibilidades de invertir y adaptar lugares en los que se pudiera recrear su cultura. Los tiempos de nostalgia quedaban atrás y se procedía a disfrutar de las oportunidades que, a pulso, se ha ganado en la sociedad mexicana. Los círculos constituidos por españoles, hijos de éstos y mexicanos amigos de los primeros, hicieron de ciertos sitios lugares de tradición y tertulias, como lo fueron el café “Sorrento”

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>248</sup> De Santiago, *ibid.*, p. 194.

y “El Hórreo”, donde los intelectuales españoles eran el centro de atención. Los tablaos, de carácter más popular, fueron también una consecuencia de la necesidad de compartir, recrear, convivir y formar una especie de círculo común.<sup>249</sup>

En un principio, durante la década de 1950, los espacios donde se mostraron el flamenco y las danzas españolas fueron los cabarets, los centros nocturnos y el teatro de variedades. Posteriormente, aquellos centros nocturnos abandonaron poco a poco los espectáculos de corte español para dejar la exclusividad a los tablaos, continuando su actividad artística de forma simultánea. De esta manera, figuras españolas y mexicanas compartieron escenario y se alimentaron constantemente de nuevos conocimientos.

Si en un inicio en los tablaos mexicanos que ofrecieron flamenco también se pudo ver otras danzas populares españolas y clásico español, al igual que en las llamadas salas de fiesta españolas, en sus últimos años fue el flamenco el único género que se mostró en los escenarios, como la prístina concepción de tablao, aunque aún con matices que lo siguieron diferenciando del tablao español.

El público y artistas mexicanos no vivieron el flamenco como parte de su cotidianidad más allá de los escenarios y salones de ensayo –como sí lo hicieron muchas familias españolas–. Este se percibió como lo *no propio*, lo que hizo que se entendiera, concibiera y desarrollase de forma diferente a como ocurrió en el sur de España. El flamenco, entendido como una forma de comunicación y un lenguaje que explica la manera particular de concebir el mundo, no siempre coincidió con el lenguaje y la cosmovisión de la sociedad mexicana citadina de cada época, aunque a la vez resulte ciertamente cercana por diversas circunstancias históricas y parentescos artísticos y estéticos. En esta etapa –mediados de la década de 1950– existió un amplio número de familias españolas afincadas definitivamente en México, cuya descendencia convivió simultáneamente con la cultura española y mexicana. El diálogo resultante probablemente hizo que *lo propio* y *lo no propio* se desdibujara en ciertos ámbitos, haciendo más comprensible y familiar el flamenco –y el resto de los géneros populares españoles–, pero trazando una ruta y una sensibilidad distintas.

De esta manera, los lugares donde se hizo presente el flamenco en México se configuraron de manera diferente a los tablaos en España: el flamenco compartió escenario con otras músicas y danzas españolas –bailes regionales y danza estilizada–. Aun así, desde finales de la década de

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 195.

1950 es posible que en la capital mexicana se les comenzara a denominar *tablaos* a aquellos centros nocturnos que ofrecieron variedad española toda la noche.<sup>250</sup>

Para las décadas de 1960 y 1970 y debido a la elevada posición económica que lograron muchas familias españolas migradas, los restaurantes carácter ibérico comenzaron a contratar a artistas de la península por temporadas y adquirieron prestigio en la capital:

Los tablaos poco a poco adquirieron la categoría de lugares distinguidos y caros, y comenzaron a ser frecuentados por la elite del espectáculo y la cultura (actrices, cantantes y escritores), además de empresarios influyentes.<sup>251</sup>

Asimismo, conservaron la dinámica de espectáculo flamenco combinado con otras danzas folklóricas españolas y con el clásico español,<sup>252</sup> puesto que el público tuvo filiación con varias regiones de España –por nacimiento o vínculo familiar–, y no sólo con Andalucía. Incluso cuando el flamenco acaparó más atención y dejó de alternar posteriormente con otros géneros, la asistencia siguió siendo igual de variopinta, aumentando el público mexicano.<sup>253</sup>

Esta fue la principal diferencia con los tablaos españoles originales, en los que desde el principio hubo exclusivamente flamenco, y el público esperaba ver sólo este género y participar en tertulias relacionadas. Los tablaos de la Ciudad de México, más restaurantes que tabernas y más versátiles, pero mucho más elitistas que los españoles, fueron en aumento. Las colonias Juárez y Roma fueron las zonas donde se instalaron los primeros locales de variedad española en la capital.<sup>254</sup>

Existieron lugares, como el restaurante Sacromonte, que anunciaron sus servicios de banquete a la vez que “fiestas andaluzas”, guitarra, gitanos y cantaores,<sup>255</sup> una propuesta muy parecida a la de los tablaos en España; no obstante, no se autodenominó tablao, ni es seguro que su clientela lo hiciera. Se sabe poco al respecto, pero es muy probable que para la década de 1960 ya hiciera eco la palabra.

Otro lugar representativo fue Rincón de Goya. Juan Santiago Aguilar, músico profesional testigo del surgimiento de los tablaos en la capital, consideró que el Rincón de Goya, fundado por

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>252</sup> *Ibidem.*

<sup>253</sup> En particular a partir de la década de 1990, como se verá más adelante.

<sup>254</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 170.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 171.



un migrante español llamado Óscar Laplana, fue el primer tablao que existió en la ciudad de México, pues fue ahí donde comenzó a haber música y baile español como variedad exclusiva, junto con comida tradicional ibérica. Posteriormente, lo administraron Plutarco Montes y Guillermo Cervantes, quienes el 5 de febrero de 1947 inauguraron Gitanerías<sup>256</sup> en la calle Oaxaca número 15, colonia Roma, donde permaneció bajo el mismo concepto hasta noviembre de 2009, año en que cerró sus puertas. Desde su inicio, Gitanerías se convirtió en el tablao más popular de la ciudad, seguido de otros que surgieron en la década de 1960 como Parrilla Triana, de Ángel García del Villar; La Bodega –ambos en la calle Abraham González esquina con Morelos–; El Afro y Los Globos, en Insurgentes sur.

En la década de 1970 continuó la etapa fructífera de la música y la danza española. En 1971 Guillermo Cervantes compró el Rincón de Goya y lo reinauguró en Paseo de la Reforma esquina con Toledo, en la Colonia Juárez.<sup>257</sup> Asimismo, el conjunto arquitectónico donde estaba el Parrilla Triana fue comprado en el mismo año por el director de teatro y cineasta mexicano Juan Ibáñez. De tal manera que el Parrilla Triana pasó a ser el restaurante La edad de Oro, en la planta alta del edificio; y el Matapecaos, en la planta baja, sustituyó a la antigua Gran Tasca.<sup>258</sup>

El Matapecaos también tuvo mucho prestigio como tablao pues le otorgó una especial atención al cante, llegando a tener en su escenario a una de las más destacadas figuras del cante flamenco, el granadino Enrique Morente.<sup>259</sup> Juan Ibáñez fue un gran aficionado al flamenco y trató de que el público apreciara con seriedad el cante y el baile y que no se convirtiera en un mero divertimento, sino en un momento contemplativo.

También en 1971 se inauguró La Venta Española, en avenida Altavista, San Ángel, administrada por la bailaora Leonor Amaya y su marido, el guitarrista flamenco Roberto Rico. Citando a Patricia Linares, “(...) aquello se parecía mucho más a un tablao, mucho más, porque ahí no había más que la familia de los flamencos y listo”.<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> Plutarco Montes y Guillermo *Memo* Cervantes fundaron Gitanerías llevándose consigo el mismo espectáculo y los mismos artistas del Rincón de Goya, cuyas puertas fueron cerradas hasta su reinauguración en 1970. Juan Santiago Aguilar, entrevistado por Valentina de Santiago, Ciudad de México, 25 de mayo de 2002.

<sup>257</sup> Patricia Linares, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 21 de julio de 2012.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> En un artículo posterior a su temporada en el Matapecaos, Enrique Morente afirmó lo siguiente: “Yo aprendí a cantar en México. Todo el mundo suele decir: ‘Yo aprendí a cantar en Triana, en Utrera, en Jerez...’ Pues no, a cantar, lo que se dice a cantar, yo aprendí en México, tarde, a mediados de los años 70. Allí me solté, allí tuve la sensación de que podía controlar y dirigir con cierta frecuencia eso de la inspiración”, en “Enrique Morente en México”, *La Vanguardia*, 13 de junio 1990, pág. 63.

<sup>260</sup> Linares, *op. cit.* La gitanería está sobrevalorada en estos casos y funciona bajo el tópico de que los tablaos son más auténticos si hay gitanos, por el también tópico de que el flamenco hecho por gitanos es más genuino.

Otros tablaos que existieron durante la década de 1970 fueron Cardenal de Mendoza, de Plutarco Montes; Bulerías, de Juan Pascual, y Terraza Española,<sup>261</sup> ubicados los tres en Insurgentes Sur. En la colonia Juárez estuvieron El 77 y Colmao Marco Polo. Dentro del Hotel Sevilla Palace hubo un salón de eventos llamado Torre del Oro, en donde se hicieron temporadas de flamenco, así como en el Hotel Ejecutivo y Capri, dentro del Hotel del Prado, desaparecido tras el terremoto de 1985.

Posteriormente La Bodega pasó a ser El Corral de la Morería<sup>262</sup> que, junto con Gitanerías, fueron “los dos tablaos por excelencia”<sup>263</sup> en los siguientes años.

### Sus protagonistas

La generación de artistas de origen mexicano que protagonizó la primera etapa de tablaos en México, y cuya formación se realizó a lo largo de la década de 1950, fue en su mayoría alumnado de Raquel Rojas, Óscar Tarriba, Manolo Vargas y Luisillo. Como Pilar Rioja, quien se consagró en la danza española iniciando en 1963, junto al arquitecto y musicólogo español Domingo José Samperio, la obra *Retablo del Mirlo Blanco*, en donde por primera vez se le dio a la castañuela el lugar de instrumento principal, algo impensable hasta entonces –de ahí el título de la obra–.<sup>264</sup> En un principio, antes de Pilar Rioja, la ejecutante de castañuelas sería Lucero Tena, pero ésta partió a España en 1958 llevando su carrera a los tablaos ibéricos.<sup>265</sup> Otras de las bailarinas que representaron a esta segunda generación de figuras mexicanas de la danza española fueron Gisela Sotomayor, Rosita Romero, Elsa Rosario y Leticia Roo.<sup>266</sup>

La siguiente generación, perteneciente a la década de 1960 y también discípula de los primeros –principalmente de Tarriba y Vargas–, estuvo integrada por bailaoras como Patricia Linares, Cristina Aguirre, María Antonia *la Morris*, Carmen Blanco, María Elena Anaya y Elsa Rosario, entre muchas otras que mantuvieron el legado de sus antecesores. No obstante, los empresarios

---

<sup>261</sup> Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 4.

<sup>262</sup> Existe una ambigüedad en las fuentes en relación con apertura del Corral de la Morería: mientras varios testimonios afirman que el Corral de la Morería se abrió en la segunda mitad de la década de 1970, la imagen de una placa conmemorativa de 1985 anuncia una gala especial con motivo de su 5º aniversario. Imagen de archivo personal de Valentina de Santiago.

<sup>263</sup> Percepción compartida por la mayor parte de los testimonios

<sup>264</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 182.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 173.

siguieron invirtiendo en figuras españolas de renombre, y los teatros de la capital atrajeron a las grandes compañías de España:

Durante la década de 1960 un buen número de importantes conjuntos de baile español, visitaron la ciudad de México para presentar sus espectáculos, muchos de ellos orientados más hacia el flamenco y menos hacia el folklore y la danza clásica española. Como parte integrante de estos grupos, vinieron, en sus inicios, muchos de los grandes bailarines y bailaoras, guitarristas y cantaores que luego se consagrarían en la década de los años ochenta.

La compañía “José Greco y su conjunto español” se presentó en la ciudad en 1966 en el escenario del Auditorio Nacional y en el Palacio de Bellas Artes. Como parte del elenco se encontraban el guitarrista Paco de Lucía y las bailaoras Matilde Coral y Nana Lorca. En el mismo año “Manuela Vargas y su Ballet Español” debutaron en [...] Bellas Artes. Entre sus integrantes se hallaba los bailarines Cristina Hoyos, Félix Ordóñez, los guitarristas “Habichuela”, “El Poeta”, Enrique escudero y Pepe Sánchez y los cantaores “Naranjito de Triana”, “Fosforito” y Manolo Mairena.<sup>267</sup>

En cuanto a varones, tres de los bailaores españoles que dejaron una huella importante en México, desde su primera visita en este periodo hasta el día de hoy, fueron Mario Maya, Cristóbal Reyes y Joaquín Fajardo. El primero dejó su último esfuerzo por el flamenco en México coordinando en 2007 un seminario intensivo dirigido a profesionales del cante, la guitarra y el baile,<sup>268</sup> Cristóbal Reyes sigue visitando constantemente México para impartir cursos intensivos, y Joaquín Fajardo instruyó mediante su academia –y en compañía de Raquel Fajardo, su esposa– a actuales profesionales del flamenco.

Una familia muy especial en el medio artístico de la ciudad de México de este periodo y hasta la actualidad, es la familia Amaya. La historia de esta familia en México comenzó en 1939, cuando Carmen Amaya visitó la capital mexicana como parte de sus múltiples giras por América Latina. Leonor, una de las hermanas de Carmen, instaló temporalmente su estudio en la ciudad a inicios de la década de 1950;<sup>269</sup> y en 1964, tras varios años de giras por Europa y Sudamérica, ella y su otra hermana, Antonia, contratadas por el Rincón de Goya, decidieron establecer su residencia

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>268</sup> Seminario Internacional de Flamenco, impartido en el Centro Nacional de las Artes en noviembre de 2007, bajo la dirección de Mario Maya y la coordinación de Lourdes Lecona.

<sup>269</sup> Raquel Ruiz, en entrevista con Ariadna Yáñez Díez, Ciudad de México, 31 de enero de 2012, en VV. AA., *Homenaje Una vida en la danza, Segunda época*, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, México, D.F., 2012, p. 137.

definitiva en la Ciudad de México con sus respectivas familias,<sup>270</sup> mientras que otros familiares se quedaron en Perú. Antonia instaló definitivamente su estudio de baile en la década de 1970, permaneciendo a lo largo de las últimas décadas. Mercedes *la Winy* –quien dio continuidad a la academia Amaya– y Carmen *la Chuny* son hijas de Antonia Amaya y Luis Algaba *Chiquito de Triana*, reconocido cantaor sevillano. Karime Amaya –bailaora– y Santiago Aguilar *el Tati* –guitarrista–, hijos de la Winy y Santiago Aguilar –antiguo integrante del grupo Los Tarantos–, forman la tercera generación de artistas en la familia, sumándose Luis Antonio Aguilar Algaba, hijo de Karime.<sup>271</sup> Se considera que estas tres últimas generaciones engrandecieron el legado artístico de su familia a través de su expresividad y virtuosismo.

Otros artistas flamencos muy recordados en esta etapa fueron los cantaores españoles Francisco González *Kiki de Utrera* –quien fundó en 1987 el tablao Mesón Triana–, Ramón de Cádiz y Carlos Gómez *el Tano* –esposo de la Chuny–.<sup>272</sup> Hubo también guitarristas que desde finales de la década de 1950 participaron del flamenco en México, como Manolo Medina, Luis Felipe Chavarría, Simón García, Enrique Servín, Juan Maya, Florencio Castelló y Julián de Madrid.

Algo interesante del contenido de estos espectáculos fue la presencia de maestros de ceremonias o presentadores, y poetas declamadores, recurso común en espectáculos teatrales que la bailarina española María Antinea supo aprovechar de forma muy particular en sus presentaciones, y cuya fórmula “trascendió, más tarde, a otros escenarios no teatrales –centros nocturnos y tablaos– donde adquirieron carácter de imprescindibles”.<sup>273</sup> El maestro de ceremonias fue el encargado de presentar a los y las artistas de la noche, vestido de gala “a través de los calificativos más vistosos e impactantes”.<sup>274</sup> Además de Edmundo Clari, estuvieron *el Meco* y Don Felipe *el Negro*, a quien Patricia Linares recuerda vestido “con saco azul, muy azul, con corbata de moñito”, en alusión al atuendo llamativo que traslada la estética de los grandes escenarios teatrales a los centros nocturnos.<sup>275</sup>

---

<sup>270</sup> Yáñez Díez, *op. cit.*, p. 137.

<sup>271</sup> Lourdes Lecona, “Antonía Amaya (1925-2000): in memoriam”, en Elizabeth Cámara (ed.), *Homenaje Una vida en la danza*, Segunda época, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Amateditorial. Ciudad de México, 2010, p. 202.

<sup>272</sup> Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 5.

<sup>273</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 107.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>275</sup> Linares, entrevistada por Magdalena Jiménez, *op. cit.*

En cuanto a los declamadores, Gitanerías y otros tablaos presentaron a intérpretes como Ignacio de Córdoba, Rafael Acevedo<sup>276</sup>, el granadino Manuel Benítez Carrasco<sup>277</sup> y el sevillano Agustín Rivero –conocido como *el poeta gitano*–<sup>278</sup>, unos artistas de gran reconocimiento que llevaron al público poemas con fuerte componente flamenco, taurino y gitano, a través de sus propias creaciones.

Respecto a las compañías mexicanas podemos recordar la ya mencionada gira por Europa y Estados Unidos que realizaron exponentes mexicanos en esta etapa (entre 1955 y 1970), así como sus temporadas en el Palacio de Bellas Artes y El Patio, como Roberto Ximénez y Manolo Vargas con el Ballet Español Ximénez-Vargas, Roberto Iglesias con su Ballet Español, Luisillo y su Teatro de Danza Española”,<sup>279</sup> y Pilar Rioja, quien tuvo la oportunidad de agrupar, en la década de 1970, a músicos como Antonio de Córdoba –cantaor– y Lorenzo y Sergio Fernández –guitarristas–.

A partir de la década de 1950 ha de notarse que, a diferencia de la generación anterior, las mujeres acapararon en número y en importancia el panorama dancístico del flamenco y la danza española. Tanto en los testimonios como en los datos aportados por Valentina de Santiago se aprecia muy poca presencia de varones en la danza,<sup>280</sup> no así en la música, quienes sí fueron mayoría en el toque y el cante. En cuanto a esto último también hay que anotar que la mayor parte de estos músicos fueron españoles. Posteriormente surgió un número más elevado de músicos mexicanos en el género, agregándose percusionistas, disciplina ausente en las décadas de 1960 y

---

<sup>276</sup> Con la disquera mexicana Orfeón, grabó poemas en los discos: *Rafael Acevedo y su voz y Homenaje a Federico García Lorca*, vol. 1 y 2, además de *Yo soy 'El Cordobés'*, acompañado por la guitarra flamenca de David Moreno para la disquera Signos de México. “Rafael Acevedo”, en *Discogs*, 2022 [sitio web], consultado 22 de enero de 2022, <https://www.discogs.com/es/artist/1217245-Rafael-Acevedo>. Se pueden escuchar algunas de sus grabaciones en *Listen Notes*, 30 de septiembre de 2020 [sitio web] consultado 22 de enero 2022, <https://www.listennotes.com/es/podcasts/la-voz-del-poeta/rafael-acevedo-recita-a-onEJ3R6vIO5/>

<sup>277</sup> Manuel Benítez Carrasco grabó en México una serie de discos recitando poemas de su autoría: *Mi poesía andaluza*, *Mira si soy desprendido*, *Campanas de Belén*, *México sonoro*, *Caminos*, *Manuel Benítez Carrasco dice sus poesías* vol. 1, 2 y 3, *Poemas taurinos* y *Cachito de España*. Así como los libros *De ayer y de hoy* y *Antología poética*. Murió en Granada en 1999. “Manuel Benítez Carrasco”, en *ElberoAmerica*, serie de podcasts “La voz del poeta”, 2021-2022 [sitio web] consultado, 22 de enero 2022, [https://eiberoamerica.com/podcast/voz\\_poeta/0566\\_ManuelBenitezCarrascoRecitaPoemasPropios.mp3](https://eiberoamerica.com/podcast/voz_poeta/0566_ManuelBenitezCarrascoRecitaPoemasPropios.mp3), donde se pueden escuchar también algunas de sus grabaciones.

<sup>278</sup> Agustín Rivero dejó un legado de cuatro discos con poemas propios a viva voz, dos de ellos grabados en México: *Yunque gitano* (1967) y *Andalucía viva* (1986); y los otros dos en Madrid: *Fragua Gitana* (1941) y *Romancero de un auténtico Gitano* (1979). Falleció en Madrid en 2002. “Agustín Rivero Torres. Poemario”, en *Ecijateca*, 24 de septiembre de 2013 [sitio web] consultado 22 de enero de 2022, [https://issuu.com/ecijateca/docs/agust\\_n\\_rivero-](https://issuu.com/ecijateca/docs/agust_n_rivero-)

<sup>279</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 178.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 122.

1970.<sup>281</sup> También es importante señalar que hasta la fecha, tanto en España como en México, la visibilidad de guitarristas y percusionistas varones supera con gran diferencia a la de mujeres que practican dichos instrumentos en el flamenco;<sup>282</sup> no así los cantaores y cantaoras, quienes aparecen en el panorama profesional –tanto discográfico como de grupos o compañías– de manera más equilibrada.

Aunque fueron muchas más las personalidades que figuraron en los escenarios flamencos de la ciudad de México, se han plasmado aquellas que los documentos y testimonios han referido con mayor relevancia y las que pueden dar un panorama contextual más o menos esclarecedor en cuanto antecedente de la presente tesis.

Para poder entender cómo el flamenco llegó a México y contextualizar mi objeto de estudio, en este capítulo se ha hecho un recorrido por su arribo a América Latina analizando, primero, las circunstancias históricas en las que llegó a la región y los factores que empujaron a los y las artistas a salir de España y establecerse en los distintos países latinoamericanos; y, segundo, las razones que esas personas tuvieron para elegir México como uno de los destinos más esperanzadores ante la adversidad de la migración y el exilio. La documentación obtenida nos da sólo un pequeño panorama de este grupo de artistas, algunos nombres y su país de residencia o de tránsito, pero nos ayuda a dimensionar la impronta que América Latina tuvo en ellos, y lo que el flamenco significó para la historia cultural de las ciudades que lo acogieron.

Al tomar como ejemplo a la Ciudad de México por ser una de las más destacadas en este proceso, se ha analizado la fuerte presencia de compañías de danza española y la trayectoria de las figuras más destacadas, así como la variedad de espectáculos de corte español y su importancia para las siguientes generaciones mexicanas. A ellas también se las ha podido rastrear y conocer, al tiempo que se han analizado sus espacios escénicos y la conformación de los tablaos ciudadanos,

---

<sup>281</sup> El pionero en introducir las percusiones en el flamenco –afroantillanas y cajón peruano– fue el guitarrista Paco de Lucía en la década de 1970. Posteriormente, el cajón peruano se integró al lenguaje del baile –y viceversa– en los espectáculos flamencos. Cajondg, *Los caminos del cajón – documental completo*, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=kBO\\_AQLhXq8](https://www.youtube.com/watch?v=kBO_AQLhXq8)

<sup>282</sup> Esto se debe a dos motivos. Por un lado, la falta de interés historiográfico por documentar a las mujeres guitarristas flamencas; y, por otro, la cultura patriarcal y la profesionalización: “(...) Ambos tienen que ver con las estructuras de poder y liderazgo, la conciliación familiar y laboral, la dicotomía de los espacios privados/públicos representativos de lo femenino/lo masculino, respectivamente, o la creación y la superación de los estereotipos de género en la elección de un instrumento musical”. María Jesús Castro, “Las mujeres guitarristas flamencas”, en *Zoco Flamenco*, 13 de julio 2022 [sitio web] consultado 14 de julio 2022, <https://zocoflamenco.com/flamenco-en-vivo/actuaciones/las-mujeres-guitarristas-flamencas/>

para comprender el desarrollo del flamenco y la danza española en la capital hasta antes de la década de 1980. Asimismo, se ha reflexionado sobre el peso que tuvo el baile flamenco por encima de la ejecución del cante y la guitarra, particularidad que continúa presente en la actualidad, y para la que se han ensayado algunas posibles respuestas. Tras esta contextualización, se puede dar paso al objeto de estudio de este trabajo.

## Capítulo 3

### El flamenco en la Ciudad de México: 1980-1999

#### Contexto político, económico y cultural

Las décadas de 1980 y 1990 estuvieron marcadas por procesos políticos y económicos que definieron el rumbo que tomaría el quehacer cultural y artístico del país, trazando la configuración del flamenco en la Ciudad de México.

Con un deterioro económico durante la década de 1970,<sup>283</sup> el país sufrió en 1982 una caída profunda en la economía nacional a causa de la disminución de los precios globales del petróleo. En 1985, la situación se agravó aún más debido al terremoto sufrido en el centro-oeste del país, que derribó en la capital algunos de los espacios donde estuvo presente el flamenco –y cobró la vida de una de sus intérpretes, la bailaora Sara Montes.

Ante este panorama económico, y en reacción contra el Estado de bienestar como supuesto responsable de las diversas crisis, se optó por un viraje político encaminado a disminuir el gasto público y privilegiar la privatización de las empresas estatales, dando lugar al llamado modelo neoliberal. Paradójicamente, la injerencia que este proyecto tuvo en las políticas culturales y educativas de finales de la década de 1980 derivó en la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Así, el flamenco empezó a incorporarse a los espacios escénicos de las instituciones públicas – Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) e Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), principalmente– y a recibir estímulos económicos para la creación y la formación artística profesional. A partir de la década de 1990, los tablaos y las contrataciones privadas dejaron de ser los únicos espacios para ver un espectáculo flamenco.

La posterior crisis de 1994, debido a una devaluación del peso, generó un decrecimiento de la economía mexicana y el aumento en las tasas de interés, golpeando sobre todo a la clase media con

---

<sup>283</sup> Especialmente la crisis inflacionaria del año 1973, que derivó, en 1976, en una fuerte y sostenida devaluación del peso. Luis Aboites Aguilar, "El último tramo, 1929-2015", en *Nueva Historia Mínima de México*, interactiva, COLMEX, 2020 [en línea] consultado 31 de mayo 2022, <https://www.nhmdemexico.colmex.mx/cap-7.php>



un aumento del desempleo y la incapacidad para pagar las deudas contraídas. Precisamente esta población sostuvo en su momento el consumo cultural del flamenco por su poder adquisitivo, y cuya ausencia hizo que los empresarios y empresarias de los tablaos fueran cerrando sus puertas de forma paulatina hasta el final del decenio.

En contraste, la docencia del flamenco vio crecer su oferta y los espacios de aprendizaje ampliaron su abanico. Surgieron academias privadas llevadas por profesionales del flamenco que vieron mermar las contrataciones ante el cierre de los tablaos. La UNAM, mediante la inclusión de la danza española en el currículum de bachillerato y la creación de los Talleres Libres de Danza en la década de 1980, incorporó desde el inicio al flamenco como parte de su gama de disciplinas. Por su parte, la Escuela Nacional de Danza (perteneciente al INBAL) creó en 1995 el primer plan de estudios de Licenciatura en Educación Dancística con Orientación en Danza Española, integrando por primera vez el flamenco como asignatura en una escuela pública profesional.

### **Tablaos y artistas. Continuidades y rupturas**

A lo largo de las décadas de 1980 y 1990 los tablaos mantuvieron sus espectáculos y variedad manifestando diversos cambios con respecto a las décadas anteriores, tanto en infraestructura como en el contenido de sus presentaciones. Las grandes salas de fiesta y centros nocturnos en los que se representaba la música y la danza españolas con todo lujo escenográfico, como El Patio o Versalles, quedaron atrás y los tablaos ofrecieron un carácter más íntimo, sin llegar a ser tan pequeños como los tradicionales en España. La variedad española siguió acoplándose tanto a las exigencias del público como a las posibilidades de aprendizaje del gremio artístico, tan lejos de las escuelas y las grandes figuras españolas que, sin embargo, al seguir siendo contratadas en México, mantuvieron vivo y constante el intercambio cultural. No obstante, también tuvo que adaptarse a la nueva realidad económica del país, que hizo mermar paulatinamente su capacidad para contratar a compañías enteras desde España, trayendo sólo a ciertas personalidades destacadas.

Bajo este contexto, a finales de 1979 el tablao La Bodega cedió su lugar al Corral de la Morería,<sup>284</sup> que, junto a Gitanerías, según los testimonios, fueron los dos tablaos por excelencia,

---

<sup>284</sup> Placa conmemorativa del 5° aniversario del Corral de la Morería, 1985, imagen de archivo personal de Valentina de Santiago; Carmen Blanco y M. Antonia *la Morris*, entrevistadas por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 10 de julio de 2012 y 8 de julio de 2007, respectivamente.

los más importantes y reconocidos de la Ciudad de México en la década de 1980 y, por tanto, los más visitados por la élite del momento.<sup>285</sup>

El Corral de la Morería fue abierto en la calle Abraham González, frente al Matapecaos. Lo administraron la bailaora mexicana Cristina Aguirre y su pareja, el bailar español Cristóbal Reyes.<sup>286</sup> Su nombre fue tomado prestado del famoso tablao madrileño:

El nombre no es de nosotros. Cristóbal lo utilizó con el permiso de Blanca del Rey<sup>287</sup> [...]. Y Blanca le dijo que, con mucho gusto, le dejaba ponerle el nombre El Corral de la Morería pero que no vaya a hacer una cosa mal hecha. Y Cristóbal le dijo “no te preocupes que está mejor que el tuyo”. Y sí, porque el Corral de la Morería en Madrid es una cosa chiquitita, un tablao chiquito, y lo nuestro era un gran escenario del que podías salir de entre cortinas y todo eso.<sup>288</sup>

En 1985 el temblor dejó resentidas las estructuras del sótano donde estuvo el tablao y lo trasladaron a la Plaza de las Estrellas<sup>289</sup>, en la Zona Rosa. Ahí asistió todo tipo de personalidades, tanto en el escenario como en el público:

Carmen Mora, Carmen Casarrubio, Manuel Benítez Carrasco, David Moreno, Salvador Escudero (que fue el papá de mi hija), Manolete, Cristina Hoyos, el Ballet Nacional de España, pero ellos para hacer un palomazo, no trabajaron. Trabajaron Las Brujas, de Madrid [...] También cantó Pepe de Lucía y otra gran bailaora, Merche Esmeralda. Acá venían los artistas aprovechando las giras que hacían a México; pero otros, como Carmen Mora y Manolete, los trajimos. A Cristina Hoyos, no: era porque venían al teatro y ocasionalmente venían al tablao, así como Paco de Lucía, que se subían al escenario y acompañaba a Manolete y a Cristóbal y aquello era una locura.<sup>290</sup>

El cuadro artístico lo dirigió y coreografió Cristóbal Reyes, con una dinámica de montaje muy estricta en que se cuidaba la calidad técnica y estética y la versatilidad en las danzas españolas. Lo llegaron a conformar bailaoras mexicanas como Anita Liceaga, Carmen Blanco, Andrea Pérez, Maleni Morales y los bailaros Marco y Raúl Salcedo, entre una gran variedad de artistas; cantaores

---

<sup>285</sup> Jiménez Romero, *op. cit.* p. 4

<sup>286</sup> *Ibidem.*

<sup>287</sup> La bailaora Blanca del Rey dirigió en ese periodo el tablao madrileño Corral de la Morería.

<sup>288</sup> Aguirre, *op. cit.*

<sup>289</sup> Hoy denominada Plaza del Ángel: Calle Hamburgo, número 150, colonia Juárez.

<sup>290</sup> Aguirre, *op. cit.*

como los españoles Roque Montoya *Jarrito* y su sobrino Pedro Montoya, Luis Algaba *Chiquito de Triana*, Sebastián Heredia *Cancamilla de Málaga*, Francisco González *Kiki de Utrera* y Carlos Gómez *el Tano*; así como los guitarristas, Pepe Muñoz y David Moreno, este último más orientado a la guitarra clásica española.

Posteriormente, después de separarse la pareja artística, quedó Cristina Aguirre al frente del Corral de la Morería, quien al finalizar la década decidió venderlo a unos hermanos de apellido Bandín, aficionados al flamenco, pero que, según los testimonios, no supieron administrarlo bien y cerraron sus puertas en 1991.<sup>291</sup>

En torno a 1982 apareció el Martinete, tablao ubicado en Paseo de la Reforma, donde antes estuvo el Café Colón.<sup>292</sup> Lo administraron el cantaor gaditano Roque Montoya *Jarrito* y su sobrino Pedro Montoya, también cantaor, quienes pidieron a la bailaora mexicana Patricia Linares dirigir el cuadro flamenco. En él colaboraron las bailaoras Lorena Vargas, Sara Montes, Ana Liceaga y Alejandra Falaz *la Campanita*, además del sevillano Florencio Castelló como guitarrista y el mismo Pedro Montoya al cante.<sup>293</sup>

En noviembre de 1985, abrió sus puertas el tablao Mesón Triana<sup>294</sup> después de que su antecesor, el Mesón Las Rejas, mermara por el terremoto de ese mismo año. Se ubicó muy cerca de *Gitanerías*, en la calle Oaxaca número 86. Fue un lugar muy pequeño y bohemio que acogieron tanto público como artistas. Lo administró el sevillano Francisco González Navarro, mejor conocido como *Kiki de Utrera*, cantaor profesional muy aclamado en las noches del Mesón. Cuando Kiki de Utrera falleció en 1998,<sup>295</sup> Nelly Concha –su viuda– tomó las riendas del lugar, y al inicio del nuevo siglo el Mesón Triana cerró sus puertas dejando tras de sí una doble aflicción: la pérdida de su fundador y anfitrión, y la desaparición de un lugar en donde el gremio pudo gozar del flamenco más bohemio e íntimo, todo ello en medio de una incertidumbre acerca de la suerte de los tablaos en la ciudad.

---

<sup>291</sup> Jorge Gómez, “Cristina Aguirre”, en Kena Bastián Van der Meer, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. Cénidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Ciudad de México, 2011. p. 129.

<sup>292</sup> Patricia Linares y Ana M. Liceaga, entrevistadas por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 21 de julio de 2012 y 19 de julio de 2012, respectivamente.

<sup>293</sup> Linares, *op. cit.*

<sup>294</sup> Aunque algunos testimonios ubican su apertura entre 1987 y 1988, en una nota de prensa de noviembre de 1996 se lee lo siguiente: “El Mesón Triana subió a la pared el pasado día 21 [de noviembre] una placa más de aniversario, la número 11”, con lo que se deduce que su año de apertura fue en 1985, un par de meses después del sismo. “Perfil: Kiki de Utrera. El último tablao”, en *El País*, 25 de noviembre de 1996.

<sup>295</sup> Lourdes Lecona, “El flamenco y su contexto en México”, en revista *Interdanza*, Coordinación Nacional de Danza, año 2, n. 14, octubre 2014, p. 11 [sitio web] consultado 17 de marzo 2016, [https://issuu.com/interdanza/docs/revista\\_interdanza\\_n\\_m.14](https://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.14)

El Duende, en lo que anteriormente fue El Patriarca, fue otro tablao muy popular.<sup>296</sup> Estuvo ubicado en la calle Newton, colonia Polanco, y lo administraron el español Antonio Hogaza<sup>297</sup>, quien fue muy aficionado al flamenco, junto a Manuel Núñez *El Duende*<sup>298</sup> –de ahí el nombre del tablao–. Los testimonios afirman que fue un espectáculo mucho más “ligero”,<sup>299</sup> un ambiente que sirvió más para el divertimento que para la apreciación dancística y musical de los grupos, y antesala de los espectáculos del Corral de la Morería o Gitanerías, pues fue común pasar de un tablao a otro en una misma noche.<sup>300</sup>

Un espacio particular fue El Candelabro, que abrió alrededor de 1983, pero desapareció también por el sismo de 1985. Estaba en las calles Monterrey esquina con Aguascalientes, en la colonia Roma. Parece que no fue un tablao como tal, sino más bien un restaurante que sirvió de centro de reunión para personas aficionadas al flamenco, en el que cada sábado se conformaba una especie de noche bohemia. Llama la atención que sólo se hace una breve referencia por uno de los testimonios, el de Patricia Linares, lo que pareciera significar que no fue un espacio laboral, sino un lugar de encuentro generado por un núcleo muy específico de personas: una especie de peña flamenca guardada en la intimidad de la afición flamenca.

Como ya se dijo, la característica principal de los tablaos fue la variedad de estilos de danza y música españolas que se mostraron al público. Se suele comparar con la dinámica de las llamadas salas de fiesta surgidas en España a mediados de la década de 1970 por el *boom* turístico, en donde se combinaron presentaciones humorísticas con flamenco y otros estilos musicales y dancísticos con o sin relación con la música popular española. La mayoría de estos lugares prosperaron en las zonas turísticas de la costa y las ciudades ibéricas, por lo que estuvieron destinados principalmente al público extranjero.

Por contraste, en los tablaos en la Ciudad de México la variedad fue exclusivamente española. Como vimos, durante los primeros años el arranque del espectáculo estuvo a cargo de un maestro

---

<sup>296</sup> Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 1.

<sup>297</sup> Fue muy conocido en el medio artístico por ser el padre de la cantante Lucerito, lo que quizás incentivó la promoción del flamenco hacia la élite económica y artística. Su esposa, Lucero, volvió a abrir El Duende por tiempo breve en 2005, sobre avenida de los Insurgentes, frente al Polyforum Siqueiros.

<sup>298</sup> Integrante del grupo Los Manueles. Ana Liceaga, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, 19 de julio de 2012.

<sup>299</sup> El testimonio de Francisco Rivero, aficionado, apunta a que El Duende no se preocupó tanto como Gitanerías por contratar a artistas con la mejor preparación, ni el público que asistió pareció interesarse tanto en el flamenco, "parece que cerró por no alcanzar un buen nivel [artístico]". Francisco Rivero, entrevistado por Valentina de Santiago, Ciudad de México, 31 de mayo de 2002.

<sup>300</sup> “Me acuerdo que la gente iba al Duende y remataba en Gitanerías, porque en el Duende era más temprano y Gitanerías terminaba en la madrugada”. Karina Jiménez, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 12 de julio de 2012.

de ceremonias, dando paso a los números de clásico español –acompañados en su mayoría por un pianista de larga trayectoria–. Posteriormente, en la década de 1980 dejó de existir la figura del maestro de ceremonias, y empezaron a abrir el espectáculo directamente estampas de folklore español o de danza estilizada, generalmente muñeiras o las Bodas de Luis Alonso, a cargo de un elenco de artistas mexicanas. Dichas estampas fueron musicalizadas por medio de reproductores; en el caso de los números de clásico español, estos fueron acompañado al piano usualmente por los maestros Del Muro, Mario Ferriño<sup>301</sup> y Carmina de Solana; y, en el caso de las muñeiras, por el gaitero Manolo Torres. Se daba paso a uno o dos números de baile solista seguido de un espacio de guitarra flamenca o clásica española, en la que destacaron David Moreno y –con un estilo más comercial– Carlos Guevara, y posteriormente se ejecutaba un baile a dueto, por tangos o por tanguillos. A continuación, surgía la presencia de un o una cantante que solía interpretar canción española, destacando artistas como Laura de Gades, Dulce de Córdoba, Ángela Camborio y Félix Granada; y como cierre del espectáculo se daba paso a la *atracción*: figura estelar de baile, cante o guitarra, generalmente traída de España y contratada por temporada. Entre estas personalidades destacaron los bailaroes Manolete, Joaquín Fajardo, Cristóbal Reyes, Eduardo Serrano *El Güito* y José Carmona, y las bailaoras Carmen Mora, Merche Esmeralda, Carmen *la Chuny* y Carmen Díaz, entre otras muchas artistas. El flamenco fue la parte estelar de la noche, pero no la única, y es ahí donde radicó la diferencia con los tablaos españoles.

A este contraste se le sumó la presencia de tríos o cuartetos que ambientaron los tablaos mexicanos, tocando de mesa en mesa, antes del espectáculo y en cada intermedio, como Los Tarantos –compuesto por los hermanos Aguilar: Óscar, Marcos y Santiago–, Los Charré, Los Bardos, Los Manueles y el español Salvador Escudero, entre los más recordados. Su repertorio estaba compuesto por canciones “ligeras” –como las que popularizaron en México el grupo musical Los Churumbeles–: las rumbas, los pasodobles y las coplas andaluzas más escuchadas en España durante la misma época.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> Conocido también como Alberto de León. Patricia Linares, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 20 de julio 2012.

<sup>302</sup> Durante la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), se implementó en España el pasodoble y la canción española o copla andaluza como la música “típica”, con marcados tintes nacionalistas en algunas de sus letras y acaparando el panorama musical, comercial y cultural del país. Después de la transición política estos estilos fueron culturalmente desvalorizados, sin embargo, desde hace algunos años han resurgido en los medios audiovisuales y académicos como formas con alto valor cultural y estético.

Otra presencia que se mantuvo en este periodo, aunque de manera mucho más limitada, fue la del declamador, en la que Manuel Benítez Carrasco conservó su gran protagonismo para dar cierre al espectáculo flamenco.

En este periodo sigue siendo significativa la presencia de la familia Amaya, e hizo sus primeras apariciones Mercedes *la Winy*, quien, siguiendo los pasos de su hermana Carmen, se convirtió en una de las personalidades más destacadas sobre el escenario por su virtuosismo, expresividad y conocimiento del lenguaje flamenco. Otras bailaoras mexicanas que se recuerdan en la década de 1980 fueron Elsa Rosario, Belén de Ronda, Carmen Prado, las hermanas Carmen Guridi y Vicky *la Morita*, Claudia Machado y Denisse Tarriba. En cuanto a varones se mencionan a Vicente Granados, Jaime Antonio, Ricardo Montoya, Gabriel Blanco, Sabás Santos y Nicolás Romero.

Merece la pena destacar la marcada y legitimada jerarquización existente en el elenco dancístico de este periodo, en la que las bailaoras o bailarinas de menor trayectoria conformaron el cuerpo de baile y estuvieron a cargo de las primeras piezas; los números solistas fueron exclusivos de los y las artistas de renombre, siendo el colofón la figura española en turno con su número estelar. El cierre, conocido en el flamenco como *fin de fiesta*<sup>303</sup> fue común la ejecución por rumba, a diferencia de los tablaos españoles, donde la bulería fue –y es hasta la fecha– el palo festero por excelencia.

## **La década de 1990**

La dinámica de los espectáculos fue muy similar en todos los tablaos y se mantuvo durante la década de 1970 y hasta mediados de 1980. A partir de ahí, poco a poco el espectáculo de tablao fue cambiando: el flamenco formó parte cada vez más importante del espectáculo, y la variedad española comenzó a diluirse hasta desaparecer finalmente. Una buena cantidad de artistas que iniciaron su carrera en la década de 1990 no recuerda que los espectáculos tuvieran la versatilidad característica de décadas anteriores, sólo conocieron el cuadro flamenco sin otros estilos de danza

---

<sup>303</sup> En el espectáculo flamenco, el *fin de fiesta* se caracteriza por poner en juego las llamadas “patá” o “pataíta” (andalucismos de “patadas” y “pataditas”, respectivamente). Se refiere al momento final de la función de baile en la que cada miembro del cuadro flamenco, incluyendo en muchas ocasiones a cantaoras, cantaores, guitarristas y demás integrantes, ejecuta una breve secuencia de baile de forma mucho más desenfadada que la ejecución profesional. Su complejidad radica en la puesta en marcha de los diversos códigos del lenguaje flamenco para lograr una improvisación fluida entre guitarra, cante y baile y de proporcionarle un carácter festero, espontáneo y juguetón –el dominio técnico del baile es secundario–. Este momento de juego también está presente en algunas fiestas familiares en Andalucía –especialmente en las comunidades gitanas–. Es curioso que el término *patá*, a pesar de ser de uso común en el flamenco, aún no está registrado en el Diccionario de la lengua española, a diferencia de otros vocablos presentes en este trabajo.

que lo acompañaran. Y aunque a principios de la década de 1990 aún hubo en Gitanerías atisbos de danza clásica española y folklore español, los demás tablaos fueron dándole exclusividad al flamenco, como el Mesón Triana y El Duende, principalmente.

También en esta década se percibe una merma en la preparación tanto de los espectáculos como de los y las artistas, así como diferencias en el público que visitaba los tablaos. Los testimonios apuntan a que tanto en Gitanerías, en El Duende, así como en el Corral de la Morería de los hermanos Bandín, se comenzó a privilegiar a públicos con menos sensibilidad hacia el arte español, lo que llevó al empresariado a cambiar la dinámica de sus espectáculos, prescindiendo de figuras españolas y mexicanas que dotaran de calidad a las presentaciones, y dejando en su lugar a ejecutantes con poca experiencia, en su mayoría jóvenes a quienes pagaban salarios bajos.

El común de los testimonios afirma que poco a poco los tablaos comenzaron a decaer. Los espectáculos flamencos no reeditaron lo suficiente y el público de las nuevas generaciones optó por lugares de música comercial, mucho más influyentes que el flamenco. Los tablaos empezaron a aceptar clientela relacionada con la prostitución y la droga, y los espectáculos fueron cada vez de menor exigencia técnica y artística.

Empezó a cambiar el ambiente en Gitanerías, sobre todo porque empezó a entrar la droga y la prostitución, así que el tipo de clientes que empezó a venir ya eran los españoles borrachos... Después empezaron a meter gente que no sabía ni bailar, principiantes con un físico atractivo, pero sin calidad artística.<sup>304</sup>

Más allá de los intereses cambiantes del público, un factor de peso compartido por los testimonios fue la crisis económica de 1994 en México, que obligó a reestructurar las dinámicas de los tablaos. Ante la incertidumbre financiera y política, así como la falta de capital, se decidió dejar de contratar a artistas de España que figuraran como “atracción” al implicar gastos en sueldo, renta habitacional y manutención por periodos prolongados. Esta coyuntura posiblemente explique por qué se empezó a contratar a artistas nacionales con menor experiencia que aceptaran salarios más bajos, disminuyendo tanto el costo monetario de los espectáculos, como su nivel técnico; quizás también explique la necesidad de los tablaos de recapitalizarse mediante públicos cuyas prácticas no fueron

---

<sup>304</sup> Patricia Linares, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 6 de mayo de 2007.

las más aceptadas o legítimas –como la presencia de prostitución y drogas– pero que lograron dejar una derrama económica suficiente para mantener la empresa a flote.

Sin embargo, y a pesar de que esta percepción negativa sobre la década de 1990 es compartida por muchos de los testimonios, lo cierto es que empezó a surgir paralelamente una nueva generación de artistas que imprimieron su entusiasmo y talento, aprendieron las bases de maestras y maestros como Óscar Tarriba, Manolo Vargas, Milagros Rioja, Joaquín Fajardo, Patricia Linares o Antonia Amaya, y compartieron escenario con muchas de las figuras de las décadas anteriores que se mantuvieron activas,<sup>305</sup> como la Chuny, Ana Liceaga, Joaquín Fajardo y su esposa Raquel Lorca, Ivonne Flores, los hermanos Marco y Raúl Salcedo, Marisol Moreno, Andrea Pérez, Soledad Montes, Patricia Salá, María José, Corín, Carmen Guridi, Vicky *la Morita* y Gabriel Blanco, por mencionar algunas de las que más se recuerdan en las entrevistas.

Mercedes Amaya comenzó a tener una presencia mucho más prominente en los tablaos, sobre todo en Gitanerías, y pudo conformar su propia compañía a principios de la década de 1990,<sup>306</sup> al lado de Isabel Treviño, Marcela Morín y Sandra Saharrea, entre otras destacadas bailaoras. Sobresalió siempre la guitarra de Santiago Aguilar, y sus hermanos integraron posteriormente la percusión, primero Jorge Aguilar, y después Héctor Aguilar. El cante estuvo a cargo de Mario Díaz, integrándose su hijo Mario Díaz *el Cachito* algunos años después. La presencia Karime Amaya –bailaora– y *El Tati* –guitarrista–, completó el cuadro a finales de esta década, y la familia tuvo la oportunidad de administrar su propio tablao en los primeros años del nuevo siglo.

Otro cuadro flamenco que destacó en los tablaos, sobre todo en el Mesón Triana, fue el que dirigió Cristina Aguirre, conformado por un elenco diverso a lo largo de este periodo, en el que destacaron su hija Verónica Aguirre, Érika Suárez y Karina Jiménez. Otras personalidades del baile presentes en la década de 1990 fueron Susana Aguirre, Rocío Mora y el bailar José Alberto Cortés. En cuanto a bailaoras españolas en este decenio –y que mantuvieron una estancia más o menos prolongada– destacaron Palmira Loché, Marisol Moreno, Manuela Vega, las hermanas Luisa y Charo de Cádiz, Isabel Treviño, Inma de Almería, Elena Santonja y Tacha González.<sup>307</sup>

En la guitarra mantuvieron su presencia Roberto Amaya, Fabricio Asís, Antonio Muñoz, David Moreno, los hermanos José Luis y Gerardo Negrete y Lucio Rodríguez, integrándose en esta década

---

<sup>305</sup> Jiménez Romero, *op. cit.*, p. 4.

<sup>306</sup> “Acerca de mí” en *Mercedes Amaya* [sitio web] consultado 8 de noviembre de 2021, <https://www.mercedesamaya.com/about-me>

<sup>307</sup> Mercedes Amaya *la Winy*, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 9 de junio de 2007.



Eduardo Villaseñor. De músicos españoles destacaron Juan D'Anyelica, Pepe Jiménez y Mario Díaz<sup>308</sup>, quienes fijaron su residencia en México, así como Antonio Rey, Rafael Aragón, Julián Vaquero y David *el Perrín*, de estancia más corta.

Un instrumento que se introduce en los tablaos de la capital mexicana en este periodo es el cajón flamenco –proveniente del cajón peruano–, que en las siguientes décadas se complejizaría hasta componer un set con diferentes sonidos, desde platillos hasta bongós y tarola. Y aunque el flamenco tradicionalmente es acompañado de una gran gama de percusiones (palmas, nudillos y dedos sobre la mesa o la guitarra, zapateado, bastón, golpes corporales con las palmas, dedos –chasquidos–, guitarra con cuerdas “tapadas”), el cajón peruano irrumpió con fuerza en el lenguaje musical y dancístico del flamenco después de que el guitarrista Paco de Lucía lo integrara en sus composiciones a finales de la década de 1970.<sup>309</sup> Se modificó el instrumento y se desarrolló un sonido particular diferenciado del original peruano a través de una nueva denominación: cajón flamenco.<sup>310</sup> En los tablaos de México, los primeros en acompañar con el cajón flamenco de forma sistemática<sup>311</sup> fueron Jorge Aguilar y, posteriormente, su hermano Héctor Aguilar, quien destacó en su profesionalización a través de la familia Amaya hasta formar en la siguiente década su propia compañía, Elohim, junto a la bailaora Marcela Morín. Otros percusionistas que acompañaron a los cuadros flamencos fueron el español David Losada *el Chicho* y, ya hacia finales del decenio de 1990, Edgar Rubio y Alejandro Garcilaso *el Chapín*.

Por su parte, el piano desapareció completamente de los tablaos. La danza clásica española a la que acompañaba tradicionalmente disminuyó su presencia en estos escenarios. Los pocos tablaos que aún la incluyeron en su repertorio optaron por reproducir las piezas a través de casetes. Más avanzado el decenio el flamenco abarcó la totalidad del espectáculo, dejando a otros espacios escénicos –foros y teatros– la representación de la danza clásica española y el folklore español, pero ya sin pianistas en ellos. Muchos de los testimonios lo recuerdan con nostalgia: se percibe

---

<sup>308</sup> La versatilidad musical de Mario Díaz le permitió en un primer momento integrarse como guitarrista y percusionista, según se requiriera, y finalmente como cantaor. Andrea Pérez, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, videoconferencia, México, 21 de enero de 2022.

<sup>309</sup> Fue a través del percusionista Rubem Dantas, quien conoció el instrumento en 1977 durante una gira por América Latina acompañando a Paco de Lucía. Silvia Calado, “Entre la palma y el taconeo”, en *El cajón flamenco en el aula*, julio de 2005 [sitio web] consultado 13 de enero de 2022, <https://elcajonflamencoenelaula.blogspot.com/search/label/HISTORIA%20DEL%20CAJ%C3%93N%20FLAMENCO>

<sup>310</sup> Cajondg, *op. cit.*

<sup>311</sup> Si bien hubo otros músicos –cantaores y guitarristas– que también acompañaron a los cuadros con el cajón flamenco, lo hicieron de forma eventual como apoyo al espectáculo, sin especializarse concretamente en ese instrumento.

como pérdida de la práctica y de la ejecución de unas disciplinas dancísticas de gran riqueza, tanto en términos técnicos como estéticos y estilísticos. Sin embargo, el amplio universo y complejidad del flamenco por sí sólo logró hacerse presente y siguió su curso tanto a nivel de profesionalización como de público.

Mientras la danza española y el piano desaparecieron de los tablaos, un nuevo elemento se hizo presente en su lugar: los grupos rocieros y de *juerga flamenca* (cuyo repertorio se basaba en sevillanas y rumbas –catalana y gitana–) integrados por cantaores y músicos –en su mayoría varones– traídos de España y contratados por temporadas de hasta seis meses. Gitanerías fue, una vez más, el tablao más activo en este género al dar un giro a su concepto y traer a diversas agrupaciones reconocidas como Los Amaya, Cantores de Híspalis, Los Chunguitos, Azúcar Moreno y Rumba 4. Además de otras que adquirieron su popularidad en México, como Sombras de las Marismas y Luna del Sur, esta última establecida durante veintitrés años en la capital. En muchas ocasiones estos grupos contrataron a bailaoras para ejecutar las rumbas y las sevillanas en sus espectáculos, brindando la oportunidad a muchas de ellas de acercarse por primera vez al escenario y generar experiencia.

Este nuevo concepto de Gitanerías vino con su reapertura a principios de la década de 1990, después de una pausa. Consistió en convertir el tablao en un *tablao-discoteca* de martes a sábado, cuya dinámica consistió en abrir la noche con cuadro flamenco –dirigido por Mercedes Amaya durante varios años–, seguido por el grupo rociero o de juerga flamenca, y rematado por un *disc-jockey* con música de moda, convirtiendo el escenario en pista de baile. La combinación de cuadro flamenco y grupo de rumbas y sevillanas la adoptaron otros tablaos como El Noble, Parranderías y el Caserío Vasco –en Insurgentes–, así como el Olé Olé, abierto en 1992 en el sótano del Hotel Plaza Florencia en la Zona Rosa.

Algunos restaurantes que no fueron tan populares pero que también tuvieron variedad flamenca por un tiempo –y por lo mismo, a las fuentes orales les cuesta denominarlos propiamente tablaos– fueron el Parador de Manolo, el Parador de José Luis –colonia Juárez–, La Candela –colonia Polanco–, El Huevo Andaluz, La Ruleta, La Puerta de Alcalá, Sevilla '92 o Las Tapas, esta última al interior del hotel Camino Real, en la colonia Anzures. Además, hubo otros restaurantes aledaños a la Plaza de toros México, que contrataron flamenco únicamente durante la «temporada grande» –de noviembre a febrero–, como Las Delicias. A excepción de este último, todos ellos desaparecieron en la segunda mitad de la década de 1990.

Un espacio diferenciado y de suma importancia para el flamenco de estas dos décadas, tanto por sus características de organización como por los fines que persiguió y su larga duración, fue la Peña Flamenca El Duende. Surgió en mayo de 1985 a raíz de la iniciativa de un grupo de amigos muy aficionados al flamenco,<sup>312</sup> de juntarse una vez al mes y disfrutar de un espectáculo flamenco en la intimidad de su círculo. A los pocos meses se integraron mujeres a la afición flamenca de la peña,<sup>313</sup> generando que ese círculo creciera cada vez más. El primer punto de reunión fue el restaurante Covadonga del antiguo Centro Asturiano, en la colonia Roma, y después en una pequeña filial ubicada en Insurgente sur.<sup>314</sup> Poco a poco empezó a crecer gracias a la difusión que los y las mismas aficionadas hicieron del espacio, y en 1987 mudaron la peña a un lugar más amplio, aprovechando la oportunidad que les brindaba el Hotel Royal de la Zona Rosa para hacer uso de uno de sus salones.<sup>315</sup> Asimismo, fue común reunirse para tomar clases de sevillanas, y se organizaron las «Jiras Rocieras», en las que una vez al año la peña fue celebrada en una ex hacienda en Tepeji del Río (Querétaro).<sup>316</sup>

La peña El Duende se mantuvo de forma constante el segundo lunes de cada mes hasta aproximadamente el año 2009, después de que la afición y la asistencia fuera disminuyendo, y no hubiera éxito al intentar incluir a la gente más joven. Durante los dos últimos años se realizaron las reuniones en el tablao *La Cueva Rociera*, por ser un espacio más pequeño, hasta su disolución definitiva en 2011.

Durante esos veinticinco años de existencia de la Peña Flamenca El Duende se presentaron prácticamente todos los grupos y artistas en activo en ese momento, tanto de México como de España, pues al ser en lunes facilitaba su contratación.<sup>317</sup> También fue usual abrir la velada con cuadro flamenco y rematar con un grupo de variedad española –los primeros años con Los Charré, y después con Tony Rey, Luna del Sur y Lucio Rodríguez, principalmente. Fue el mismo Kiki de Utrera quien gestionó la parte artística hasta su fallecimiento. Después de él, lo siguieron haciendo los mismos miembros que dirigieron el proyecto.

---

<sup>312</sup> Sus fundadores fueron: Eloy Ramos, Diego López, Miguel Ángel Merodio, César Arjona e Indalecio Gómez. María Isabel de Cosío, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, videoconferencia, México, 28 de febrero de 2022.

<sup>313</sup> Estas fueron: Mónica Balsas, María Isabel de Cosío, Marilú Aparicio, Ángeles Cadena, Aurora y Doris Bravo. María Isabel de Cosío, *op. cit.*

<sup>314</sup> *Ibidem.*

<sup>315</sup> *Ibidem.*

<sup>316</sup> *Ibidem.*

<sup>317</sup> Por su naturaleza recreativa, en el flamenco fue común que las contrataciones de artistas y grupos empezara en martes y se intensificara los fines de semana, bajando su actividad en lunes. *Ibidem.*

Junto a la peña, al iniciar el nuevo siglo, el único tablao que se mantuvo en pie con su programa habitual de martes a sábado fue Gitanerías, con artistas y grupos contratados de España y de México. En el año 2000 se inauguró el Olé Sevilla en Insurgentes sur; en 2001, el Tablao de la familia Amaya en la colonia Roma, y ese mismo año cerró sus puertas definitivamente el Mesón Triana. A su vez, diversos restaurantes integraron espectáculos flamencos de manera eventual los fines de semana, y las fiestas y los eventos privados siguieron constituyendo una fuente de ingresos importante para estas dos décadas y el periodo posterior.

Para los y las artistas, la importancia de los tablaos en todo el periodo estudiado radicó en que fue el modo de sacar adelante su carrera; resultó ser la fuente de trabajo más rica, llegando a trabajar en algunos casos de lunes a domingo.<sup>318</sup> También supuso una importante fuente de aprendizaje al estar en constante entrenamiento, exigencia y preparación para nuevos montajes, y también al estar en contacto con artistas de España con amplia experiencia, quienes fueron un excelente puente para conocer el flamenco que se estuvo gestando en esa época en la península.

Yo experimentaba el baile [en los tablaos] como una experiencia artística y no como una experiencia separada del ámbito teatral, ni como una experiencia para entretener. Para mí esa fue la huella que dejó el flamenco de los 80 en México. Era de muy buena calidad lo que se hacía en los tablaos, no era banal ni para entretener, y cuando pasaba al teatro era también una gran ocasión, pero no era un divorcio con el tablao. No había apenas diferencia. La diferencia era más bien para la vida del artista del tablao, porque había un mercado de trabajo estable, y cuando pasaban a los teatros se convertía en un espacio más abierto al público.<sup>319</sup>

No obstante, hubo una contraparte no tan satisfactoria: en un tablao, a diferencia de otros espacios como teatros o foros, el espectáculo fue complementado por un servicio que incluyó bebida y cena, con lo cual resultó difícil para el público llevar a cabo la experiencia de introyección y de contemplación propias de un teatro, cuya única finalidad fue la de presenciar el espectáculo.<sup>320</sup> En los tablaos coexistieron las bebidas, los alimentos y el espectáculo como incentivos económicos,

---

<sup>318</sup> “Antes, finalmente, los tablaos eran una forma de vida, de que pudieras vivir de la danza, porque en realidad de los teatros no se podía vivir, sólo ofrecían espacios un par de veces al año. La ventaja de los tablaos era que te daba trabajo a diario, y además era formativo”. María Antonia *la Morris*, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 8 de julio de 2007.

<sup>319</sup> Gustavo Emilio Rosales, entrevistado por Magdalena Jiménez Romero, Ciudad de México, 12 de junio de 2007.

<sup>320</sup> “Bailar en tablao era difícil, sobre todo para mí, que venía de una disciplina de clásico, porque me era difícil lidiar con la gente”. María Antonia *La Morris*, *op. cit.*

con lo cual los y las artistas no tuvieron mucho margen de movimiento para cambiar esta dinámica, y a la vez los teatros no redituaron tanto como los centros nocturnos.<sup>321</sup> A pesar de estos inconvenientes, las y los flamencos en México no demeritaron el trabajo artístico que se hizo en los tablaos: todos opinan que fueron espectáculos de gran calidad y dignos de ser representados en los teatros.

Quienes vivieron la «época dorada» en las décadas de 1960 y 1970, describen el periodo posterior como un verdadero camino de espinas para lograr vivir del flamenco: ya no hay tantos tablaos y los que quedaron se desinteresaron por la calidad artística. Sin embargo, para quienes comenzaron a bailar en la década de 1980, como Winy Amaya, creen que esa época fue más próspera que la actual. Esta percepción en el grueso de las fuentes orales existe, quizás, porque el declive de los tablaos –que no del flamenco– fue un continuo hasta finalizar la primera década del siglo XXI.<sup>322</sup>

A modo de conclusión, se puede decir que los tablaos en la Ciudad de México tuvieron una «época dorada» desde finales de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1980, cuando comenzaron a sufrir un declive, tanto cualitativa como cuantitativamente. Fueron la fuente de trabajo más inmediata para un gran número de artistas,<sup>323</sup> aunque sus expectativas también fueran la creación de proyectos para ejecutarlos en los teatros, o el perfeccionamiento de su técnica en España con grandes exponentes. Hubo quienes lograron ambas cosas, y artistas como María Antonia la Morris, María Elena Anaya, Patricia Linares y Pilar Rioja llevaron a cabo sus proyectos en diversas giras por los foros de toda la República e incluso en el extranjero.

Aunque la década de 1990 fue una época difícil para los tablaos mexicanos con respecto a las décadas anteriores, el flamenco supo sobrevivir gracias al empeño de artistas de ambos lados del Atlántico con un fuerte arraigo emocional hacia este género, que se dejaron llevar por sus propias circunstancias históricas y que decidieron cambiar su presente formando una nueva generación transformadora de su espacio de acción. El declive y la posterior desaparición de los tablaos transformó los espacios de profesionalización del flamenco en la Ciudad de México, y se

---

<sup>321</sup> Esta dinámica de consumo en los espacios donde hay espectáculo flamenco se conservó hasta la fecha, así como la diferencia frente a los espacios teatrales.

<sup>322</sup> El último tablao de este periodo en cerrar sus puertas fue Gitanerías, en 2009.

<sup>323</sup> También las fiestas y los eventos privados fueron fuente de ingresos en el ámbito flamenco, así como el rubro de la docencia, en el que las y los artistas comenzaron a hacer carrera a raíz del cierre de los tablaos en la década de 1990.

empezaron a complementar y a coexistir activamente con otras alternativas, como la creación de proyectos escénicos apoyados por las instituciones y, principalmente, la docencia.

## **Transmisión del conocimiento en la ciudad de México**

El flamenco es un arte transmitido de generación en generación de forma oral. A nivel musical no se requiere apoyo de partituras para ser ejecutado; de hecho, las partituras dificultarían la comunicación espontánea y siempre cambiante entre la guitarra, el canto y el baile. Es precisamente la naturaleza oral de la transmisión del flamenco y su lenguaje lo que permite la creación de formas y códigos tan complejos dentro de su ejecución. En Andalucía, esta forma de transmitir el flamenco a través de la oralidad se da principalmente en contextos de fiesta y reuniones familiares:

La danza se enseñaba en las reuniones, las juergas, las fiestas, los patios; por lo tanto, no se hacía énfasis en el desarrollo de una técnica depurada, o una colocación corporal correcta. La transmisión oral y la imitación son las principales técnicas para transmitir el conocimiento artístico. No obstante, la profesionalización de la danza española ha conducido a los miembros de la familia a incorporar nuevos elementos a su capital cultural, entre ellos nuevas técnicas de movimiento, colocación, zapateado, etc., por lo que existe un modelo combinado de educación que incluye las enseñanzas familiares y la enseñanza en academias privadas o en instituciones de educación superior.<sup>324</sup>

A su vez, la complejidad resultante de estas formas de transmisión se traduce hoy en día en una puesta en escena conformada por dos modelos de creación que no requieren registro escrito: el primero es el que se conoce como bailar, cantar o tocar *por derecho*<sup>325</sup>, “creación única e irrepetible [en la que] no existe una verbalización producto de una reunión previa entre músicos y bailaores para llegar a acuerdos sobre la estructura del baile que se ejecutará”;<sup>326</sup> y el segundo, la

---

<sup>324</sup> Omar Castillo Moreno, “Trayectorias corporales en la enseñanza de la danza española. Un estudio de caso en el bachillerato de la Escuela Nacional Preparatoria”, tesis, Universidad Pedagógica Nacional, 2008, p. 153.

<sup>325</sup> Ejecutar el flamenco *por derecho* es la interacción directa entre el baile, el canto y el toque de guitarra –o sólo entre dos de ellos–, la cual requiere una sensibilidad desarrollada, una particular capacidad intuitiva, y conocimiento del canto flamenco, los palos y sus estructuras, para lograr la comunicación efectiva mediante códigos que conforman un lenguaje, resultando en improvisaciones coordinadas entre las personas involucradas.

<sup>326</sup> Omar Castillo Moreno, “El baile flamenco en sistemas educativos formales. Análisis de cuatro instituciones formales en España, México y Argentina” en *Revista Andalucía Educativa*, 20 de enero de 2022, p. 10 [en línea] consultado 11 de abril de 2022, <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/revista-andalucia->

conformación de números “creados con base en el diálogo generado entre coreógrafos o bailaores y los músicos, es decir, la estructura del baile se crea por medio de consensos para dar paso a ensayos donde se cristaliza la propuesta final”.<sup>327</sup> Al no ser fijado nada en papel, los y las intérpretes acuden a una reelaboración, reinterpretación, resignificación y *reescritura* de los conocimientos y las sensibilidades a partir de una memoria en constante movimiento.

Partiendo de esto, podemos ver cómo, a pesar de su academización dancística y musical, el flamenco, junto con la danza española, llegó a México de la misma forma: los y las primeras artistas, bailaoras en su mayoría, transmitieron los conocimientos por medio de su propio movimiento en escena y su traducción verbal a través de los ensayos de sus compañías, repitiendo la ejecución hasta lograr que el conjunto de pasos fluyera de la manera deseada. De esta formación surgieron figuras mexicanas que, a través de sus respectivas compañías y escuelas, dieron continuidad a las posteriores generaciones, a la par de la Escuela Nacional de Danza, en cuyo currículum se fue integrando el flamenco de forma cada vez más amplia.

El antecedente más remoto encontrado sobre la llegada del baile flamenco a la Ciudad de México fue Trinidad Huertas. Como se ha mencionado en el apartado 2.2.2, a pesar de su breve estancia en la Ciudad de México en el año 1887, fue pionera en traer el flamenco a un público masivo, intensificando “la necesidad de enseñar estos bailes de manera sistemática”.<sup>328</sup>

A partir de ahí, y con el constante arribo de las diversas compañías de danza española y flamenco llegadas de la península ibérica en la primera mitad del siglo XX –especialmente, como se dijo, durante la guerra civil española y el exilio republicano–, surgió la oportunidad de formar a algunos bailarines mexicanos para incluirlos en sus espectáculos, quienes posteriormente se convirtieron en referentes imprescindibles para las siguientes generaciones de artistas. Fue el caso, como se mencionó en el primer capítulo, de Manolo Vargas –compañía de *La Argentinita*–, Roberto Ximénez –compañía de Pilar López–, Luisillo –compañía de Carmen Amaya–, y Roberto Iglesias –Ballet de Ana María, compañía de Rosario y Antonio Los Chavalillos Sevillanos, y compañía Cabalgata–. A excepción de Luisillo, todos ellos tuvieron su propia academia, –además de Óscar Tarriba y Miguel Peña– y cuya característica común fue la de enseñar las distintas danzas

---

[educativa/contenidos/-/novedades/detalle/8dKOZE7Sn2zC/el-baile-flamenco-en-sistemas-educativos-formales-analisis-de-cuatro-instituciones-de-educacion-superior-en-espana.](#)

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Roxana Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística mexicana* (CA. 1919-1945). México, FONCA, INBA, CONACULTA, 2009, p. 98.

españolas, formando a un gran número de bailaoras que, a su vez, se convirtieron en transmisoras de sus saberes, como Patricia Linares, Carmen Blanco, Cristina Aguirre, María Antonia La Morris, Ana María Liceaga, las hermanas Pilar y Milagros Rioja, María Elena Anaya, Andrea Pérez, el bailar Gabriel Blanco y los hermanos Raúl y Marco Salcedo, entre quienes más destacaron. Asimismo, Paloma Fuentes, Lourdes Lecona y las hermanas Guadalupe y Soledad Echegoyen, en la actualidad realizan, desde las instituciones públicas, un trabajo continuo de investigación académica y transmisión del legado de Tarriba y Vargas, principalmente.

### **Academias y estudios particulares**

Para tener un panorama de las academias y estudios de danza que se fueron conformando en la Ciudad de México, se hará un recorrido por sus antecedentes hasta llegar al periodo en cuestión: décadas de 1980 y 1990.

Un referente ya mencionado en el apartado 2.3.1, fue la Escuela de Baile Flamenco y Regional Español Joselito, ubicada en la colonia Santa María La Rivera, y fundada en 1947 por los hermanos Martínez de la Piedra:<sup>329</sup> Elvira, Elena, Ángela, Manuel, Fernando y José, en la que se organizaron recitales anuales de danza española y flamenco, que a su vez sirvieron para evaluar los conocimientos del alumnado para poder graduarse: llevaron “boletas” con sus créditos y materias, por lo que la academia mantuvo una dinámica similar a la de una escuela formalizada.<sup>330</sup> Aunque su enseñanza estuvo más enfocada a la danza estilizada y al folklore español, el flamenco no dejó de estar presente, así como los conocimientos en música y declamación:

Entraba en las clases de baile a aprender los pasos de los bailes que se enseñaban: las sevillanas, la farruca, y etcétera. Y al rato tenía que irme yo a tocar la guitarra con Gela para aprender también las cosas flamencas, y después estaba yo en la clase de declamación con [Roberto] Corell haciendo La Pava, La Carmencilla...<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Valentina de Santiago, *op. cit.*, p. 159.

<sup>330</sup> Patricia Linares, entrevistada por Valentina de Santiago, 12 de febrero de 2002. Archivo personal de Valentina de Santiago.

<sup>331</sup> José Luis Díaz Santana, entrevistado por Valentina de Santiago, 23 de mayo de 2002, archivo personal de Valentina de Santiago.



De la década de 1950 también se recuerda a Lupita Bueno y su Academia de Danza Española Pedregal; y a José Fernández, que tuvo su espacio de enseñanza en la Ciudad de México por un periodo relativamente breve, en el que residió en la capital de 1957 a 1963,<sup>332</sup> combinando la transmisión de la danza con la elaboración artesanal de castañuelas.<sup>333</sup>

En los siguientes años y hasta la década de 1970 las fuentes orales ubican a diferentes artistas que ejercieron la docencia, como Lupita García Soler, en cuya academia también impartieron clases Manolo Vargas y Gisela Sotomayor;<sup>334</sup> Roberto de Ronda, quien tuvo su academia en la calle Niza, en la colonia Roma, y Raquel Rojas. También Luisillo, Marianela de Montijo, Roberto Iglesias y Antonio de Córdoba transmitieron sus conocimientos, principalmente a través de los ensayos para sus compañías. Más tarde figuraron las bailarinas Raquel Ruiz –cuya academia se ubicó en la colonia Tacubaya– y las hermanas Pilar y Milagros Rioja mediante la Academia Rioja, en su primera ubicación en la colonia Roma.<sup>335</sup>

Un maestro cuya importancia es señalada por los diversos testimonios es Óscar Tarriba. Inició su andar en la docencia durante la década de 1940 en el estudio de su compañero José Fernández, supliéndolo eventualmente.<sup>336</sup> A su regreso a la ciudad de México en 1950, después de vivir unos años en Cuba, decide abrir su propia academia debido a su inquietud por los pocos espacios para aprender danza española y flamenco “en cuanto a su estudio serio”.<sup>337</sup> En 1952 formó el Ballet Español Tarriba, y diez años después decidió dedicarse exclusivamente a la docencia.<sup>338</sup> Su academia estuvo ubicada primero en la colonia Roma y después en Tacubaya, pero alrededor de 1970 se estableció definitivamente en la calle Mier y Pesado, en la colonia del Valle.<sup>339</sup> Lo más recordado de su enseñanza es tanto su método como su forma de transmitir la sensibilidad en la danza, sumado a su elevada técnica como bailarín:

Para conocer su método y técnica de enseñanza, se requería entrar a ese universo en donde el sentimiento, emoción y espíritu alimentan el mundo poético que se construye para bailar. Sin

---

<sup>332</sup> Torres y Fernández Burke, *op. cit.*, p. 16.

<sup>333</sup> *Ibidem.*

<sup>334</sup> Del Ángel Magro, *op. cit.*, p. 37.

<sup>335</sup> Ariadna Yáñez Díez, “Milagros Rioja”, en VV.AA., *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*, 2015, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2015, p. 120. Según los testimonios, Milagros fue la principal encargada de impartir las clases.

<sup>336</sup> Kena Bastián Van der Meer, “Óscar Tarriba”, en César Delgado (ed.), *op. cit.*, p. 23.

<sup>337</sup> *Ibidem.*

<sup>338</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 133.

<sup>339</sup> Bastián Van der Meer, *op. cit.*, *ibidem.*

embargo la ejecución estilizada requería el conocimiento y uso de la técnica del ballet, conciencia de nuestro centro, colocación, torso inclinado, simetría de brazos, braceo, alineación, calidad de movimiento, coordinación, elegancia, sincronización, desarrollo de destrezas y habilidades, oído musical, posiciones de brazos y pies y, por supuesto... todo esto se sumaba a la coordinación rítmica de un toque hermoso, bien sincronizado de movimientos y evoluciones, además del preciso y melódico sonido de las castañuelas.<sup>340</sup>

Óscar Tarriba mantuvo viva su actividad docente hasta poco antes de morir en mayo de 1988,<sup>341</sup> dejando un amplio legado en gran parte de su alumnado, destacando el papel de las hermanas Soledad y Guadalupe Echegoyen como unas de las más constantes transmisoras de su obra,<sup>342</sup> además de Paloma Macías a través de la investigación y la difusión de su repertorio.<sup>343</sup>

Es de particular importancia aquellos espacios y docentes que permanecieron en activo hasta bien entrada la década de 1990 por su influencia directa en la generación que nos interesa para este trabajo. Tal es el caso de Manolo Vargas, otro referente indispensable que, al igual que Tarriba, dejó una huella profunda en su alumnado. Sus inicios como maestro de danza española y flamenco fueron en 1964,<sup>344</sup> en la academia de Lupita García Soler,<sup>345</sup> y posteriormente, en la década de 1970, continuó en su propio estudio en la colonia Narvarte.<sup>346</sup> Ahí compartió sus saberes durante décadas –a pesar de una lesión de columna–, hasta su fallecimiento en 2011.

El maestro Vargas desarrolló una técnica y una escuela en la que se incorporaba técnica de zapateado, coordinación de brazos, floreo de manos, falda y abanico, además sumaba elementos de yoga y ballet. Se pagaba una cantidad simbólica de 20 pesos por cuatro horas de clases. Exaltaba la

---

<sup>340</sup> Lourdes Lecona, "El flamenco y su contexto en México", en *Interdanza*, n. 13, 2014, p. 15 [en línea], consultado 17 de marzo 2016, [https://issuu.com/interdanza/docs/revista\\_interdanza\\_n\\_m.13\\_issuu?e=0](https://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.13_issuu?e=0)

<sup>341</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 134.

<sup>342</sup> Paloma Macías, "Óscar Tarriba y la danza española en México. Un acercamiento a su labor educativa", en Adriana Guzmán (coord.), *México Coreográfico. Danzantes de letras y pies*, México, INBAL, 2017, p. 343.

<sup>343</sup> Entre el trabajo de investigación y difusión de la obra de Tarriba realizado por Paloma Macías se encuentra: "Registro del repertorio de danza española de Óscar Tarriba. El archivo de Ana María Sánchez Aldana" [conferencia], CENIDID, México, 2019, disponible en <https://vimeo.com/377924287m>; "Óscar Tarriba y la danza española en México. Un acercamiento a su labor educativa" en *México Coreográfico. Danzantes de letras y pies*, *op. cit.*, p. 339-348; "Historias reconstruidas. Un acercamiento a la apreciación del repertorio de Oscar Tarriba", conferencia presentada en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, INBA, 2013; y *Óscar Tarriba y su legado educativo. Un registro dancístico para la enseñanza de la danza española estilizada*, informe de proyecto Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, México, INBA, Programa Educación Artística, 2009.

<sup>344</sup> Lecona, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>345</sup> Del Ángel Magro, *op. cit.*, p. 37.

<sup>346</sup> Lecona, *op. cit.*, p.17

sensibilidad, expresividad y pasión, buscaba que sus alumnos encontraran ese equilibrio entre la inteligencia corporal y emocional.<sup>347</sup>

Otro espacio relevante fue el que emprendió Miguel Peña junto a su hija Celia. Miguel decidió abrir su academia de danza española y flamenco alrededor de 1949 en la calle de Lago Alberto,<sup>348</sup> en la colonia Anáhuac, además de colaborar con diferentes clubes españoles de la ciudad para la preparación de las danzas regionales españolas<sup>349</sup> –como el Club España, en el que contribuyó con sus montajes coreográficos hasta 1969, año en que entró en su lugar Milagros Rioja–.<sup>350</sup> Por su parte, su hija Celia Peña, quien también gozó de una prolífica carrera dancística,<sup>351</sup> decidió dedicarse exclusivamente a la enseñanza de la danza desde 1967<sup>352</sup> junto a su padre, y fundaron la academia Celia y Peña en la calle Irrigación.<sup>353</sup> Tras morir Miguel en 1996,<sup>354</sup> Celia cambió de ubicación el estudio a la colonia Satélite, en el Estado de México.<sup>355</sup>

Otro espacio que formó a un amplio alumnado fue el Instituto Mexicano de Flamencología. Fundado en 1989 por la bailaora Patricia Linares, la cantaora Silvia Cruz Gálvez *la Chivi* y Lydia Ibarra Juárez,<sup>356</sup> fue instalado en la colonia San Rafael, en la calle Rosas Moreno, y tuvo como particularidad la integración de las tres categorías del flamenco: baile, cante y toque de guitarra, además de la danza estilizada. Las clases de baile y cante estuvieron a cargo de Patricia Linares; las de guitarra fueron impartidas en un primer momento por Lucio Rodríguez, Ricardo y Raúl de Luna, y posteriormente, por Juan Rosas Ávila y Ricardo González Joya.

---

<sup>347</sup> *Ibidem*.

<sup>348</sup> Torres y Fernández Burke, *op. cit.*, p. 18

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 104

<sup>351</sup> Para un acercamiento a su carrera, ver Gaspar Silva Maldonado, “Celia Peña”, en Margarita Tortajada (coord.), *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón*, n. 23, *Una vida dedicada a la danza*, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. Ciudad de México, 1991, p. 57-58.

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 58

<sup>353</sup> Andrea Pérez, *op. cit.* Gaspar Silva Maldonado señala que “en 1977 [Celia Peña] funda su propia academia, Academia Celia Peña”. Silva Maldonado, *op. cit.*, p. 58. Sin embargo, los testimonios afirman que fueron Celia Peña y Miguel Peña quienes dirigieron el espacio llamado Academia Celia y Peña, explicitando la asociación entre padre e hija, en la que ambos impartieron las clases.

<sup>354</sup> De Santiago, *op. cit.*, p. 104.

<sup>355</sup> Pérez, *op. cit.*

<sup>356</sup> Patricia Linares, “Cuestionario IMF”, mensaje para Magdalena Jiménez Romero, 9 de abril de 2022 [correo electrónico].

Se impartían clases adicionales compartidas para que los alumnos de todas las áreas aprendieran cómo es el quehacer artístico de unos y de otros y la manera de conjuntar todo en un solo fenómeno flamenco.

En todas las áreas siempre se promovió la experiencia escénica para todos los alumnos, tanto en teatro como en otro tipo de espacios.

La formación estaba dirigida a la profesionalización en las tres áreas. Sin embargo aceptamos siempre a las personas que se acercaban simplemente por afición... y hasta por terapia.<sup>357</sup>

Asimismo, Patricia Linares publicó el libro *Introducción al estudio profesional del baile flamenco* (1997),<sup>358</sup> en el que elabora una metodología propia de enseñanza puesta en práctica en el mismo Instituto.<sup>359</sup>

Cuando Patricia Linares, Lydia Ibarra, Silvia Cruz y Juan Rosas mudaron su residencia y su proyecto pedagógico a San Miguel de Allende en 2011,<sup>360</sup> el Instituto mantuvo las clases de baile flamenco en su antigua sede.<sup>361</sup> Sin embargo, por situaciones adversas relacionadas tanto con la dificultad del alumnado para mantener su constancia, como por la ausencia de las “cabezas” del Instituto, la asistencia fue mermando hasta que en 2016 cerró sus puertas.<sup>362</sup>

Un rasgo distintivo que compartió el Instituto con las academias de este periodo es la adaptación del espacio docente al interior de las casas donde habitó cada uno de los y las maestras,<sup>363</sup> como la escuela de Joselito, la Academia Rioja, donde también habitaba Manolo Vargas; la academia Celia y Peña, o la academia de Óscar Tarriba, entre otras. En las casas fue común acondicionar un espacio más o menos amplio –generalmente en la planta baja– con tarimas, barras y espejos, convirtiéndose en una extensión del espacio habitable.

La Academia Amaya también compartió este rasgo, y llegó a ser un espacio de particular importancia por su permanencia en la actualidad. Cuando la bailaora Leonor Amaya abrió su primer

---

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> Patricia Linares, *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*, México, JGH Editores, 1997, 224 p.

<sup>359</sup> Lya Guilliem Díaz Mercado, “El grito que convoca. Expresión, convivencia y reflexión en el flamenco”, en Magdala López, (coord.), *Arte+Educación en Tlatelolco*, México, UNAM, 2019, p. 75.

<sup>360</sup> Actualmente Patricia Linares dirige el Centro Cultural de Arte Flamenco en San Miguel de Allende. Patricia Linares, comunicación por correo electrónico el 9 de abril de 2022.

<sup>361</sup> Las clases estuvieron a cargo de las bailaoras Lina Ravines, Cecilia Rivera, Silvia Puebla, Guadalupe Contreras y el bailar Omar Castillo. *Ibidem*.

<sup>362</sup> Linares, “Cuestionario IMF”, *op. cit.*

<sup>363</sup> Pérez, *op. cit.*

estudio a inicios de la década de 1950<sup>364</sup> en la calle Medellín, en la colonia Roma, no pudo imaginar la trascendencia que cobraría en las siguientes décadas. Algunos años después tuvo que pausar su actividad docente por las diversas giras internacionales que realizaba en compañía de su familia. No obstante, fue retomado por ella y su hermana Antonia, quien ante la decisión de afincarse en la ciudad de México contratadas por el tablao Rincón de Goya<sup>365</sup> –oportunidad para descansar de las giras artísticas–, lo volvieron a abrir en la década de 1970 para darle continuidad a un proyecto de vida que involucró a las hijas de Antonia: Carmen *la Chuny* y Mercedes *la Winy*, su esposo *Chiquito de Triana* y, posteriormente, Karime y Santiago, hijos de Mercedes. La figura de Antonia como bailaora en la compañía de su hermana Carmen Amaya trascendió al espacio docente hasta incluso poco antes de morir en mayo de 2000, dejando en la memoria una particular forma de transmisión:

La metodología que ella empleaba en sus clases era tal vez más sencilla que la que se diseñó en la actualidad en las grandes academias profesionales. Sin embargo era precisa y contundente. Se aprendía a bailar reposadamente, dosificando el conocimiento, sin atropellos ni prisas, cuidando que la ejecución coreográfica encontrara la forma en detalle para ser acompañada por la guitarra, el canto y las palmas. Enseñaba los cánones y estructuras del baile y la asimilación de los acentos, el ritmo y compás de cada palo, aunque natural en ella, difícil de imitar.<sup>366</sup>

Winy Amaya es quien le dio continuidad hasta el día de hoy, con el flamenco como disciplina única, a diferencia de la mayoría de las academias de sus contemporáneos, que integró el clásico español, la danza regional y, en algunos casos, la escuela bolera. Y es que es difícil concebir la transmisión del baile flamenco en México sin hermanarlo con la danza española, con la que compartió escenario, salones de clases y clubes españoles a lo largo de la capital.

Fue hacia finales de la década de 1990 que empezaron a surgir más espacios docentes donde el flamenco se impartió de forma casi exclusiva. Es el ejemplo de la academia de Cristina Aguirre en la colonia Roma, donde también impartió Carmen Blanco; o el estudio de Ángela Cuevas en la colonia Molino de Rosas. Esta tendencia, en la que fue cobrando protagonismo el flamenco, puede

---

<sup>364</sup> Ariadna Yáñez Díez, “Carmen Algaba Amaya, La Chuny: torbellino de fuego”, en Varios autores, *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*. Cénidi Danza José Limón/INBA/CONACULTA, Ciudad de México, 2012, p. 137.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> Lecona, “El flamenco en su contexto en México”, *op. cit.*, p. 15.

parecer similar al fenómeno ocurrido en los tablaos en el mismo periodo. No obstante, a diferencia de éstos, las danzas españolas no fueron completamente desplazadas; por el contrario, se mantuvieron hasta la actualidad en diferentes puntos, tanto a nivel profesional<sup>367</sup> como no profesional<sup>368</sup> así como en diversos espacios escénicos distintos a los tablaos, como foros y teatros.

En este sentido, resulta importante preguntarse cómo y por qué se generó esa posterior inclinación también en muchos de los espacios pedagógicos en los que se dio mayor importancia –que no exclusividad– al baile flamenco frente al resto de estilos de danza española, cuáles fueron los factores que determinaron ese rumbo y qué alimentó el interés de los y las profesionales por especializarse en este género. Es importante resaltar que, si bien existió una retroalimentación entre los intereses del público, el campo de oportunidades económicas y el interés profesional de cada intérprete, esto no debería definir en última instancia el desarrollo de los y las artistas, pues limitaría la respuesta al simple aspecto monetario del quehacer artístico y daría por sentado que éste determinó por completo el rumbo que tomó la profesionalización, restándole agencia a cada artista para decidir en función de su propio interés artístico o su contexto sociocultural, al punto de sólo obedecer a la fuerza de la oferta y la demanda.

Lo cierto es que esta tendencia generó un abanico más amplio de oportunidades al poder profundizar en el conocimiento del flamenco y especializarse en este género a través del baile y la guitarra y, en menor medida, del cante; y mantener, a su vez, la posibilidad de aprender la danza española en espacios formales y no formales.

### **Los tablaos como espacios de transmisión y aprendizaje**

Como se dijo más arriba, el proceso de enseñanza-aprendizaje se completó de manera particular en los diferentes espacios escénicos, especialmente en los tablaos. En las décadas de 1980 y 1990 éstos jugaron un gran papel pedagógico para el conjunto de profesionales al ser un campo donde, por un lado, se transmitió un amplio repertorio dancístico a nivel profesional con exigencia artística y técnica: fue requisito conocer la técnica de la danza estilizada, la danza regional española y el flamenco:

---

<sup>367</sup> A través de la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

<sup>368</sup> A través de la Escuela Nacional Preparatoria (UNAM), Real Club España y academias particulares.

En ese tiempo estaba [en Gitanerías] María Elena de Montijo, una mujer que tuvo un nombre muy grande en España. Ella te audicionaba, y si no pasabas esa prueba no te contrataban. Había un rigor. Debías saber tocar los palillos, bailar de zapatillas, bailar flamenco y regional [español]". El cuadro de flamenco de Gitanerías debía estar integrado por bailaores con mucha proyección y conocimiento.<sup>369</sup>

Cristóbal [Reyes] me ponía nerviosa [...] Me subía a una silla a zapatear y no me bajaba hasta que me saliera el zapateado. Y a darle a los palillos. Salíamos a las bodas de Luis Alonso, salíamos a unas cosas de Felipe Campuzano (ese era grabado) y usábamos mantones. Y zapateados de flamenco [...] Y después me rescataron de Gitanerías, y ahí también tuve que pisar piedras. Ahí la gente que estaba arriba de ti era Chuny Amaya, Carmen Blanco, Carmen Bravo, Elsa Rosario. Todas ellas no te dejaban bailar sola, no te daban oportunidad, tenías que cumplir unos ciertos requisitos y ellas veían si ya eras apta para bailar flamenco, porque [al inicio] llegabas de bailarina de grupo.<sup>370</sup>

Por otro lado, la presencia constante de figuras españolas contratadas por los tablaos mexicanos,<sup>371</sup> tanto en el baile como en el cante y la guitarra, hizo posible la transmisión del flamenco que se estuvo desarrollando en su lugar de origen por figuras de amplios conocimientos y nivel técnico.

No es tanto que dieran clases, sino que no puedes evitar aprender entre compañeros [...] aquello que nos gustaba de los artistas que venían de España, cuando ellos se iban lo seguíamos haciendo nosotros. No te dabas cuenta de todo aquello que ibas aprendiendo (remates o formas de utilizar el tiempo), algunas cosas las aprendías conscientemente, y otras inconscientemente. O si no, de plano les pedíamos que nos enseñaran algunos pasos en camerinos, como solidaridad entre compañeros, más que como clases.<sup>372</sup>

No obstante, la jerarquización que existió en los tablaos –muy en sintonía con la de las compañías de danza clásica–, en la que estas personalidades ibéricas conformaron la parte estelar del espectáculo, hizo que ciertos estilos sólo pudieran ser ejecutados por ellas. Fue el caso del fin de

---

<sup>369</sup> Carmen Amaya *la Chuny*, entrevistada por Ariadna Yáñez Díez. Ciudad de México, 15 de noviembre de 2011, en “Carmen Algaba Amaya...”, *op. cit.*, p.137 y 138.

<sup>370</sup> Liceaga, *op. cit.*

<sup>371</sup> Véase apartado 3.2 del presente trabajo.

<sup>372</sup> Linares, 2012, *op. cit.*

fiesta por bulería, que durante la década de 1980 en México se reservó siempre a las figuras españolas, al considerar que, tanto el cuerpo de baile como las solistas mexicanas, carecieron de la suficiente preparación para ejecutar ese palo por derecho,<sup>373</sup> requiriendo mayor formación. En su lugar, las bailaoras mexicanas de este periodo cerraron siempre los espectáculos por rumba flamenca. El no permitirles bailar por bulería, no sólo implicó que se les negara la experiencia de aprendizaje que supuso el escenario, sino también el que no lograran la comprensión cabal del lenguaje flamenco *por derecho* a partir de uno de sus palos más emblemáticos como es la bulería, en una suerte de círculo vicioso que, no obstante, terminaría en los años posteriores:

En los noventas hay una influencia y cambia la dinámica. No en tono despectivo, pero las españolas ayudaron a que se diera ese cambio, porque decían "oye, pero por qué hay que terminar por rumba, por qué no podemos terminar todos por bulería". Ellas ayudaron a que cambiara el estilo para cerrar [el espectáculo]. De tal forma que el primer *show* se terminaba por bulería y el segundo por rumba, porque a la gente [al público] le gustaba la rumba. Y entonces ahí ya se nos dio la oportunidad de hacer nuestras pataditas por bulería.<sup>374</sup>

Asimismo, los tablaos permitieron desarrollar la sensibilidad necesaria para la ejecución por derecho de otros muchos palos, además de la bulería, y cuya experiencia resultó altamente enriquecedora no sólo para el o la ejecutante, también para el desarrollo del flamenco mismo: se pusieron en acción nuevas y más complejas estructuras, creaciones musicales y recursos dancísticas que elevaron su riqueza y complejidad.

Es fundamental que los y las estudiantes que se están formando transiten por la experiencia que brinda el diálogo entre los tres actores fundamentales: cante, baile y guitarra; lo cual da origen a una puesta en escena donde se ponen en juego los siguientes aspectos: los diversos palos flamencos y su rítmica, los códigos de comunicación entre los protagonistas, los elementos estructurales que dan soporte y coherencia al baile que se crea y, finalmente, la interpretación vinculada con aspectos expresivos y emotivos.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Pérez, *op. cit.*

<sup>374</sup> *Ibidem*. Para aclaración del término "patada" ver la nota al pie 296.

<sup>375</sup> Castillo, "El baile flamenco en sistemas educativos formales...", *op. cit.*, p. 10.



Por ello los tablaos fueron –y los son hasta el día de hoy–, un campo de aprendizaje muy valorado. En palabras de Raquel Ruiz: “Si se quiere aprender lo que es el flamenco, ése es el mejor lugar”.<sup>376</sup>

## **Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)**

### **Escuela Nacional Preparatoria (ENP): Danza Española**

El flamenco se integró a la Escuela Nacional Preparatoria a través del programa de Danza Española en el año 1964, cuando nació la asignatura llamada Actividades Estéticas:<sup>377</sup> “eran una especie de talleres que se impartían al interior de la ENP pero no tenían valor curricular”.<sup>378</sup> Posteriormente, con el plan de estudios de 1996, la disciplina pasó a formar parte de la asignatura Educación Estética y Artística, ya con carácter curricular y cursada en los dos primeros ciclos (4° y 5° de bachillerato) mediante contenidos que abarcaron conocimientos prácticos y teóricos,<sup>379</sup> y con la opción de elegir entre otros tres géneros: danza regional mexicana, danza clásica y danza contemporánea.<sup>380</sup>

Los objetivos del programa de Danza española partieron de tres ejes:

La formación integral es el primero de ellos, concebida como el desarrollo de facultades creativas, físicas y emotivas. El segundo es el incremento del capital cultural y la formación de ciudadanos responsables que sirvan a su comunidad (el discurso institucional). [...] Por último, se ubica el concepto de personalidad, por medio de la sensibilidad, la creatividad y las emociones.<sup>381</sup>

Si bien la escuela no tuvo como propósito la formación profesional o semiprofesional, es relevante el papel que jugó en la transmisión de herramientas dancísticas necesarias para continuar, como

---

<sup>376</sup> Raquel Ruiz, entrevistada por Ariadna Yáñez Díez. Ciudad de México, 31 de enero de 2012, en “Carmen Algaba Amaya...”, *op. cit.*, p. 137.

<sup>377</sup> Castillo, *Trayectorias corporales...*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>378</sup> Omar Castillo, comunicación personal, 9 de mayo de 2022.

<sup>379</sup> Escuela Nacional Preparatoria, Plan de Estudios 1996, Tomo V, México, ENP-UNAM, 1997, p. 56-57 [en línea] consultado 3 de mayo de 2022, [http://enp.unam.mx/assets/pdf/planesdeestudio/PE\\_1996\\_Bachillerato.pdf](http://enp.unam.mx/assets/pdf/planesdeestudio/PE_1996_Bachillerato.pdf). El “módulo teórico” se impartió en 4° grado una hora a la semana y abarcó conocimientos generales en danza, por lo que fue un módulo común a las demás áreas de la asignatura. Las otras dos horas correspondieron a la práctica del género elegido por el alumnado (danza española, regional mexicana, contemporánea o ballet). En 5° grado desapareció el módulo teórico, quedando sólo dos horas prácticas a la semana, con la opción de mantenerla seriada o cambiar de disciplina. Castillo, *op. cit. Ibidem.*

<sup>380</sup> Géneros que estuvieron presentes desde su inicio en 1964 hasta la actualidad. *Ibidem.*

<sup>381</sup> Castillo, *Trayectorias corporales...*, *op. cit.*, p. 163-164.

opción, una formación en esos niveles después del bachillerato:<sup>382</sup> “el alumno adquirirá los conocimientos suficientes que le permitan incorporarse a algún grupo de danza fuera de la ENP, si así lo desea”,<sup>383</sup> así como integrarse a escuelas profesionales de danza.<sup>384</sup> Lo cual es destacable, pues este enfoque refleja la importancia de la actividad artística no sólo como una herramienta recreativa o utilitaria, sino también en una dimensión mucho más abarcadora de las posibilidades vitales de las personas.

Una de esas herramientas fue la práctica escénica: mediante la vinculación con el departamento de difusión cultural, los grupos presentaron su aprendizaje coreográfico, tanto en sus respectivos planteles, como en los espacios escénicos de la UNAM –Sala Miguel Covarrubias, Casa del Lago o el Museo Universitario del Chopo–, así como en espacios no universitarios, como la Secretaría de Hacienda o el Palacio del Arzobispado.<sup>385</sup> Igualmente, existieron grupos representativos como el del plantel 5, a cargo de Bertha Hidalgo, de cuyas presentaciones se tiene noticia ya a inicio del decenio de 1980,<sup>386</sup> y el grupo llamado Danzas y Coros de España, dirigido por Ana Beatriz Amelio y María Teresa Gutiérrez.<sup>387</sup>

En cuanto al baile flamenco, al ser considerado un componente de la danza española, fue integrado al programa de estudio junto a los demás géneros. De tal forma que, en el marco de la libre cátedra, el programa permitió al profesorado abordar, ya sea varios estilos durante cada ciclo, o enfocarse en uno sólo de ellos: “independientemente de la escuela [género] que aborde tu profesor, el desarrollo de tus habilidades psicomotrices y de tus capacidades intelectuales se verán potencializadas a través de un trabajo estructurado” [...].<sup>388</sup>

No obstante, algunos planteles no pudieron ofertar la especialidad en danza española debido a un requisito difícil de cubrir, y que respondió a una contradicción del mismo sistema educativo:

---

<sup>382</sup> Omar Castillo, comunicación personal, 11 de mayo de 2022.

<sup>383</sup> Escuela Nacional Preparatoria, programa de estudios de Danza española IV, 1996, pág. 3. Citado en Castillo, *Trayectorias corporales...*, *op. cit.*, p. 164-165.

<sup>384</sup> Castillo comunicación personal el 11 de mayo de 2022.

<sup>385</sup> Castillo, comunicación personal, 9 de mayo de 2022.

<sup>386</sup> “Continúa el segundo ciclo de danza 1979/1980”, en *Gaceta UNAM*, n. 15, 21 de febrero de 1980, p. 11; “Sábados en Coapa y temporada teatral”, en *Gaceta UNAM*, n. 20, 10 de marzo de 1980, p. 9, y “Primera temporada de danza estudiantil primavera/verano 1981”, en *Gaceta UNAM*, n. 31, 27 de abril de 1981, p. 19.

<sup>387</sup> “Primera temporada de danza...”, en *Gaceta UNAM*, *op. cit.*, *ibidem*.

<sup>388</sup> “Danza Española”, en *Danza DGENP UNAM* [sitio web] consultado 8 de mayo 2022, <http://danza.dgenp.unam.mx/inicio/espaola>.

La ENP solicita que todos sus profesores tengan el grado académico de licenciatura. De los 30 docentes [en 2008], sólo una cuenta con título en la especialidad, tres con título en otros campos de conocimiento, cuatro con título de otro campo, más el diploma de danza. El resto realizó estudios profesionales en danza que equivalen a bachillerato artístico. En el caso de la danza española se agudiza el problema, pues sólo la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC) oferta esta especialidad.<sup>389</sup>

Como veremos más adelante, no fue sino hasta el año 2007 que se volvió a otorgar la titulación de licenciatura en las diferentes escuelas de danza, entre ellas la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.<sup>390</sup>

Algunos de los planteles que sí contaron con danza española en las décadas de 1980 y 1990, fueron el plantel 2, con María del Carmen Vites Aguirre como su titular; el plantel 3, con María Teresa Castellero;<sup>391</sup> el plantel 5, con Bertha Hidalgo de titular, y el plantel 6, con Ana Beatriz Amelio y Fabiola Cristal Vieyra Martínez.

Es interesante ver que el baile flamenco, como parte de la asignatura de danza española, integró los planes de estudios de una escuela pública de nivel medio superior diseminada en varios puntos de la capital mexicana, con un programa de estudio, una metodología, cuerpo docente calificado para llevar a cabo tal programa, y un perfil de egreso que otorgó las bases necesarias para una posterior inserción en las escuelas profesionales de danza. En suma, fue –y continúa siendo– una alternativa gratuita a la enseñanza privativa de las academias de flamenco y danza española en la Ciudad de México, que a su vez, convirtió al alumnado en un público más sensible y diverso.

## Talleres Libres de Danza

La integración de la enseñanza educativa de la danza<sup>392</sup> en forma sistemática y ampliada a toda la comunidad universitaria es relativamente reciente. A partir de 1980 se crearon los Talleres Libres

---

<sup>389</sup> Castillo, *Trayectorias corporales...*, *op. cit.* p. 36 y 37.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>391</sup> María del Carmen Vites y María Teresa Castellero también llegaron a fungir como titulares del Colegio de Danza de la ENP. Castillo, comunicación personal, 9 de mayo de 2022.

<sup>392</sup> Omar Castillo expone la diferencia entre *educación dancística*, dirigida generalmente a formar profesionales, y *danza educativa*, la cual “conmina a no centrarse en la ejecución virtuosa, sino en el efecto benéfico sobre el alumnado de una danza neutra, carente de modelos de imitación, que respete las etapas del desarrollo del educando y se centra más en los procesos”. En Bonnin-Arias, P., Alarcón, R. E., Colomer-Sánchez, A., “De la escena a las aulas: los artistas y la incorporación de la danza española y el baile flamenco a las enseñanzas generales”, *Retos*, n. 40, 2021 (segundo trimestre), citado Castillo, “El baile flamenco en sistemas educativos formales...”, *op. cit.*, p. 5.

de Danza, proyecto impulsado por la bailarina y maestra Colombia Moya<sup>393</sup> a través del Departamento de Danza –perteneciente en aquel entonces a la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM<sup>394</sup>–. Se trató de un proyecto de danza educativa, cuyo objetivo fue hacer de la danza una herramienta de enriquecimiento humano, más allá de su profesionalización:

Los Talleres de Danza UNAM surgen en los años ochenta bajo la premisa de difundir la danza en la comunidad universitaria y fortalecer a la sociedad. Con el objetivo de establecer a los talleres como parte integral de la educación, son un programa recreativo para la comunidad en general, con precios muy accesibles. Los talleres de Danza UNAM abren una opción flexible para todos aquellos que desean practicar danza, fuera del rigor de una carrera profesional, con diferentes opciones a elegir para explorar, descubrir y desarrollar habilidades en algún género de danza o disciplina de movimiento, conforme a la disponibilidad de los interesados.<sup>395</sup>

Bajo este enfoque se integró, desde sus inicios y hasta la actualidad, el baile flamenco como parte de la oferta de talleres, junto al ballet, el jazz, la danza contemporánea y el folclore mexicano,<sup>396</sup> generando, asimismo, una afición a la danza:

El perfil de los talleres –que a principios de los noventa llegaron a tener dos mil alumnos en total–, marcaba un hito en la danza para aficionados. Centenares de universitarios se inscribían en los talleres de baile de salón, danza contemporánea, jazz, flamenco y folclor, con el afán de aprender a bailar, pero el logro más importante era que los alumnos se convirtieron en público conocedor que asistía sistemáticamente a las funciones.<sup>397</sup>

---

<sup>393</sup> Catalina Armendáriz Beltrán, *Cuerpo en movimiento, los Talleres Libres de Danza de la UNAM*, tesis, UNAM, 2010, p. 40.

<sup>394</sup> Desde 2003, la Dirección de Teatro y Danza “se bifurcó para dar origen a dos Dependencias facultadas para atender las diversas necesidades inherentes a cada una de estas manifestaciones artísticas”, dando lugar a la Dirección de Danza. En Enrique Estrada Palomino, *Memoria UNAM 2003*, Dirección de Danza, UNAM, junio de 2003 [en línea] consultado 16 de abril 2022, <https://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2003/pdf/dd.pdf>

<sup>395</sup> *Talleres Libres de Danza* [sitio web] consultado 17 de marzo 2022, <https://www.talleresdanzaunam.com/about>

<sup>396</sup> Armendáriz Beltrán, *op. cit.*, *ibidem*. En 2010 se sumó a la oferta de danza educativa de la UNAM la Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, en la que también se incluye el taller de baile flamenco a cargo de Lya Morgana. En Magdala López (coord.), *Arte+Educación en Tlatelolco...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>397</sup> “Los pasos perdidos: la errática Dirección de Danza de la UNAM”, *Proceso*, 29 de diciembre de 2003 [en línea], consultado 16 de abril 2022, <https://www.proceso.com.mx/cultura/2003/12/29/los-pasos-perdidos-la-erratica-direccion-de-danza-de-la-unam-81438.html>.

A diferencia de los espacios anteriormente descritos, la oferta en los Talleres libres sí fue concretamente de baile flamenco. Sin embargo, no se ha podido constatar si en la práctica también se llegó a acercar al alumnado a la danza española.

De manera alternativa y con propósitos formativos, la UNAM también organizó y prestó sus espacios para impartir un curso profesional de baile flamenco en la Ciudad de México. Celebrado en 1990, estuvo a cargo el bailar español Mario Maya, y tuvo como sede el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el que se congregaron dos grupos de al menos 70 personas.<sup>398</sup>

### **Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC).**

Como se ha apuntado a lo largo de este trabajo, el baile flamenco en México casi siempre estuvo acompañado de las variantes de danza española, tanto en la esfera escénica como en la docente. Es el caso a su vez de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.<sup>399</sup> Al igual que en la ENP, el flamenco se integró a la Escuela Nacional de Danza a través de la danza española y bajo un esquema formal, institucionalizado y de carácter público. La principal diferencia radicó en la profesionalización.

Desde su fundación oficial en 1932,<sup>400</sup> la entonces Escuela de Danza –predecesora de la Escuela de Plástica Dinámica– incluyó en su plan de estudios profesional a la danza española como materia obligatoria,<sup>401</sup> la cual trataba de abarcar un repertorio más o menos variado de los diferentes estilos, incluyendo el flamenco. No obstante, no se llegó a desagregar su enseñanza de las diferentes ramas de la danza española, sino que éstas se trabajaron mediante la selección de diversos números pertenecientes a cada una de ellas, generando un repertorio limitado, pero a la vez versátil y

---

<sup>398</sup> Lourdes Lecona, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, 13 de junio de 2007.

<sup>399</sup> La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello es una institución de carácter público dependiente de la Secretaría de Educación Pública y del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Roxana Ramos Villalobos, “La política de modernización educativa y su impacto en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ca. 1984-2009)”, *Nueva Época*, año 24, núm. 65, enero-abril 2011, p. 263.

<sup>400</sup> Su antecedente inmediato como escuela pública de danza fue la Escuela de Plástica Dinámica (abril de 1931-febrero de 1932), a cargo de Hipólito Zybin. Roxana Ramos Villalobos, *Institucionalización de la formación dancística en México. Protagonistas, escenarios y procesos (ca. 1919-1945)* tesis, UNAM, 2007, p. 95. El primer director de la Escuela Nacional de Danza fue Carlos Mérida durante el periodo de 1932 a 1935, con una propuesta que abarcaba tres años de carrera profesional, aumentando a cinco años en 1935, bajo la dirección de Francisco Domínguez. *Ibid.*, p. 133 y 139.

<sup>401</sup> *Ibid.* p.102.

congruente con el objetivo principal: formar profesionales en la danza,<sup>402</sup> como ejecutantes y como docentes.

En este periodo (1932-1937) existió un segmento llamado “especialidades”, en el que se integraba la materia *bailes extranjeros*: ruso, español y portugués.<sup>403</sup> En la tira de materias la danza española, impartida por Ernesto Agüero,<sup>404</sup> se bifurcó: los tres primeros años se integró como *baile regional español*; y en cuarto y quinto año, como *español*.<sup>405</sup> En 1937 surgió un plan emergente cuyo principal objetivo fue titular al alumnado, y en el cual la danza española figuró como “la más importante de las especialidades, a tal grado que se impartía el mismo número de años que los bailes mexicanos. Ambas aparecían del 3° al 5° año de la carrera”.<sup>406</sup>

En 1937, con Nellie Campobello como directora de la ya denominada Escuela Nacional de Danza,<sup>407</sup> se incrementó el plan de estudios de cinco a seis años, incluyendo a la danza española del tercero al sexto año.<sup>408</sup> La titularidad de la asignatura de baile español la tuvieron Carmen Galé y Enrique Vela Quintero, éste último hasta la década de 1980.<sup>409</sup> En cuanto a los objetivos de la escuela, se optó por formar y titular a profesorado en danza teniendo como eje la danza clásica;<sup>410</sup> con lo cual, la especialidad en danza española también estuvo asentada sobre dicha técnica.

El plan de estudios de 1944 volvió a ser de cinco años para la especialidad bajo el título de “Profesor de Danzas Españolas”.<sup>411</sup>

Como ya anotamos, hasta ese momento la enseñanza del repertorio español no estuvo segmentada aún por escuelas o estilos, y el papel que tuvo el flamenco en los contenidos curriculares podría parecer limitado. Sin embargo, logró cubrir diversas necesidades en el campo

---

<sup>402</sup> Ramos Villalobos, *Una mirada a la formación dancística... op. cit.*, p. 263. En cuanto al eje ideológico de la escuela: “Otro objetivo que debían de perseguir los trabajadores de la danza era que sus temas tocaran los problemas del momento, la política, la militancia y la lucha proletaria; asimismo, continuaba en boga darle importancia a la salud, al deporte y a la disciplina. Además, se esperaba que artistas, intelectuales y trabajadores participaran en la revolución proletaria”. Ramos Villalobos, *Institucionalización... op. cit.*, p. 132.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 186-187.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>407</sup> “Nuestra Escuela”, *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, 2022 [en línea] consultado 29 de abril 2022, <https://endngcampobello.inba.gob.mx/nuestra-escuela.html>

<sup>408</sup> Ramos Villalobos, *op. cit.*, p. 202.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 179

<sup>411</sup> Las otras carreras que se ofertaron fueron “Profesor de Danza” en seis años y “Profesor de Danza en México” en cuatro años. *Ibid.*, p. 293-294.

laboral, donde el flamenco y la danza española estuvieron presentes mediante los espectáculos de variedades en los centros nocturnos de este periodo, y en los tablaos de los años posteriores.

El motivo por el cual se integró la danza española en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Danza, tiene que ver con la necesidad de formar individuos mediante una educación universal, es decir, conocer los diferentes estilos dancísticos: la danza clásica, el baile mexicano y el baile español “a fin de aprovechar esos conocimientos y llegar a estudiar lo característico de la danza mexicana y poner las bases de un auténtico ballet mexicano”.<sup>412</sup> No obstante, no termina de explicar por qué se privilegió la danza española frente al resto de bailes extranjeros. Una posible respuesta sea la amplia presencia que tuvo la danza española y el flamenco en el ámbito escénico durante este periodo, impulsada por el exilio republicano y la paulatina recuperación económica de las familias que lo constituyó.

En este sentido, no se hace referencia en las fuentes consultadas si en la población de estudiantes también se vio reflejado el exilio, y si incrementó el número de alumnos o alumnas de origen español con un interés particular en la educación formal y profesionalizada de la danza española, como alternativa a la danza educativa y no formal que se impartió en los clubes españoles, cuyo objetivo no fue el de formar profesionales propiamente, sino mantener los vínculos con el arte y la cultura española mediante las danzas y músicas regionales.<sup>413</sup>

Tampoco aparece en la planta docente profesionales de origen español que radicaran en México, ya fuera antes del exilio, como Miguel Peña, o posterior a él, a través de las diversas giras que efectuaron las compañías, como la de Carmen Amaya, de la que se desprendieron sus hermanas Antonia y Leonor Amaya para vivir en México. Esto quizás se pueda explicar porque en ambos casos existió un proyecto personal de enseñanza, que dificultó compaginarlo con una labor demandante como la de docente en la Escuela Nacional de Danza. Y en el caso particular de las hermanas Amaya, se sumaron las funciones en los centros nocturnos o tablaos. Por otro lado, es

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, 225. “En 1941 la Escuela Nacional de Danza inicia el proyecto de creación del Ballet de la Ciudad de México, el cual finalmente se constituyó en 1943. Este ballet tuvo como propósito la elaboración de ballets mexicanos, que tenían como base la técnica de la danza clásica”. En “Nuestra Escuela”, *op. cit.*

<sup>413</sup> Aunque en espacios como el Club España sí se llegó a enseñar baile flamenco, la centralidad estuvo siempre en los bailes populares de las distintas regiones de España. Entre los maestros y directores artísticos de los festivales de música, danza y coros hispanos que organizaron los centros de asociacionismo español a finales de la década de 1970, fueron: “Fernando de Córdoba, por el Centro Asturiano; Jaime Antonio Chávez, por el Club España; Roberto de Ronda, por la Agrupación Leonesa; Alicia Segón, por el Centro Gallego, y Manolo Torres, por la Asociación Montañesa”. En *Revista VII Época*, n. 51, pág. 7, 24 de diciembre de 1978.

posible que el sueldo ofrecido por la Escuela Nacional de Danza no fuese tan atractivo como para que estas figuras se plantearan dejar sus proyectos propios.

Volviendo a los planes de estudio, en 1962 se autorizó un plan para ocho años, en que la danza española apareció como materia complementaria bajo la denominación de *bailes y ballet español*,<sup>414</sup> y abarcó hasta 1984, cuando la reordenación académica del Sistema Nacional de Educación Artística hizo formalizar la Licenciatura en Enseñanza de la Danza,<sup>415</sup> y llevar a cabo una “Elaboración de los Niveles Previos a la Licenciatura en Enseñanza de la Danza y de dicha Licenciatura”, durante la administración de Nieves Gurría Pérez hasta 1993.<sup>416</sup> Posteriormente, bajo la dirección de Roxana Ramos, concluyó el plan de licenciatura y se sustituyó en 1995 por el plan de estudios de Profesional en Educación Dancística con especialidades: Danza Contemporánea, Danza Española y Danza Folklórica.<sup>417</sup> Fue, bajo este plan y con la intervención de Soledad Echegoyen<sup>418</sup>, que se incluyó por primera vez la titulación en danza española como carrera profesional,<sup>419</sup> pudiendo así impartir un programa con las áreas específicas del género:

Entonces creamos este nuevo plan que se llamó "Profesional en educación dancística con especialidad en Danza Española". Ya con este nuevo plan se pensó que la danza española se tenía que ir dividiendo, impartiendo danza clásica española y clases de flamenco, de tal forma que no se viera la danza española como una disciplina acotada a un solo estilo, sino que debían formarse con clases de clásico español y clases de flamenco. Se pensó también en incluir clases de escuela bolera, pero no se podía pensar que, en una carrera de cuatro años donde los chicos entraban ya grandes – el requisito era haber terminado la secundaria, por lo que podían tener desde 16 hasta 25 años de edad para ingresar, [y] podían o no tener antecedentes en danza, pues no se les exigía–, [...] lograrían completar el conocimiento en escuela bolera. Esto se intentó los primeros años, metiendo escuela bolera en el cuarto año de carrera. Pero no resultó, por lo que se quitó la escuela bolera del currículum, quedando danza española estilizada –o danza clásica española– y flamenco.<sup>420</sup>

---

<sup>414</sup> Ramos Villalobos, “La política de modernización...”, *op. cit.*, p. 270

<sup>415</sup> “Nuestra Escuela”, *op. cit.*

<sup>416</sup> Ramos Villalobos, *Institucionalización...*, *op. cit.*, p. 294.

<sup>417</sup> Soledad Echegoyen Monroy, entrevistada por Magdalena Jiménez Romero, 22 de mayo de 2012.

<sup>418</sup> Directora de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello de 2002 a 2006. Echegoyen Monroy, *op. cit.*

<sup>419</sup> *Ibidem.*

<sup>420</sup> *Ibidem.*



La creación del Centro Nacional de las Artes (CNA) en 1994 y su asignación como el único lugar donde se debiera impartir la licenciatura en danza clásica, fue central en el cambio de planes de estudio de la Escuela Nacional de Danza.<sup>421</sup> Esta se vio obligada a convertir su plan de licenciatura en una carrera técnica o de nivel medio superior como alternativa para evitar su cierre definitivo:

En lugar de arreglar el problema a nivel institucional decidieron [desde el gobierno] que se debía cerrar la escuela, cancelando los ingresos [de alumnado]. [...] En ese entonces era directora la Dra. Roxana Ramos, quien ideó, ante la falta de alumnos, crear unos talleres. En estos talleres se daba danza española, contemporáneo, danza clásica, y entonces se complementaba la técnica. Curiosamente hubo muchísimos alumnos que se inscribieron a danza española. Cuando llegaron las autoridades y dijeron que debían cerrar la escuela, no contaban con que ésta ya tenía más de 150 alumnos. Entonces los alumnos se levantaron, los profesores se levantaron y todos dijeron "no" a la iniciativa de cerrar la escuela sin antes buscar una alternativa. [...] Ante esto, las autoridades le dieron a Roxana seis meses para elaborar un nuevo plan de estudios que no fuera [danza] clásica – porque ya estaba en el CNA–, y que no fuera licenciatura. Entonces se nos ocurre crear el nivel medio superior de danza contemporánea, danza folklórica y danza española, para lo cual me encargan a mí el plan de medio superior para danza española.<sup>422</sup>

Así, en 1995 entra en vigor el Plan de Estudios de Profesional en Educación Dancística con tres especialidades: Danza Española, Danza Contemporánea y Danza Folclórica,<sup>423</sup> y cada una de ellas pasó a ser el eje de la carrera, quitándole a la danza clásica su papel rector.<sup>424</sup> Este plan contempló cuatro años de carrera y estuvo vigente hasta 2009.

No obstante, al finalizar el periodo en que Sol Echegoyen asumió la dirección de la Escuela Nacional de Danza (2002-2006), se implementó el actual plan de Licenciatura en Enseñanza de la Danza con orientación en Danza Española, Danza Folclórica o Danza Contemporánea,<sup>425</sup> manteniendo la duración de cuatro años de carrera.

En cuanto a la metodología que la escuela aplicaba a la Danza Española, Roxana Ramos hace algunas anotaciones:

---

<sup>421</sup> Echegoyen Monroy, *op. cit.*; y Ramos Villalobos, “La política de modernización...”, *op. cit.*, p. 274.

<sup>422</sup> *Ibidem.*

<sup>423</sup> *Ibidem.*

<sup>424</sup> Ramos Villalobos, “Institucionalización...”, *op. cit.*, p. 241.

<sup>425</sup> Echegoyen Monroy, *op. cit.*

En lo que se refiere a la danza española [...] se aprendía a través de la imitación, repetición y montaje de los bailes. Y en cuanto a la estructura de una clase, el maestro colocaba a los alumnos en el centro del salón y daba forma a la clase de acuerdo con el siguiente orden: ejercicios de brazos y muñecas, castañuelas, giros, zapateados, ejercicios combinando lo anterior, y finalmente el montaje de una danza. A medida que se ha sistematizado su enseñanza, una clase de técnica de danza española se estructura de la siguiente manera: calentamiento, colocación, braceo, castañuelas, zapateados, coordinación, pasos, relajación, y para alumnos más avanzados se agrega una sección para la preparación del montaje coreográfico.<sup>426</sup>

El aprendizaje del flamenco en la Ciudad de México ha sido una constante desde que los primeros bailarines mexicanos adquirieron los elementos dancísticos de su lenguaje y lo transmitieron a las siguientes generaciones. Si bien no siempre hubo una formación sistemática, sí existieron las condiciones y los espacios para llevar a cabo dicha transmisión. Poco después empezarían a ampliar su campo de acción y a hacerse más abarcadores, de forma que crearon un puente para su mayor difusión y, en consecuencia, generaron un público más diverso. Así, en la década de 1990 estos espacios, públicos y privados, con enseñanza educativa o profesional, sirvieron como antesala del aprendizaje empírico de los tablaos, conviviendo estrechamente con la danza española. No obstante, pesó la falta de afición y profesionalización del cante y el toque de guitarra en el mismo nivel que el baile.

Al respecto, una idea que se repite entre el medio artístico es que el cante flamenco no lo podría ejecutar cualquiera, que hay que nacer en Andalucía para aprender a cantarlo, y que es por ello por lo que apenas hay cantaores de origen mexicano. Es como si el cante tuviera algo místico e inalcanzable que no tiene el baile ni el toque de guitarra. Independientemente de si dicha afirmación es o no certera, sin duda lo que menos hay en México son profesionales del cante: hay más ejecutantes en la guitarra y aún más en el baile. ¿Por qué? Si bien dar con la respuesta no es fácil – y dudo que haya una sola respuesta bajo una sola perspectiva–, mi reflexión apuntaría a una particularidad histórica que motivó tanto la forma en que se dieron los procesos de enseñanza-aprendizaje como las diversas formas de experimentar el flamenco: el auge de las compañías de danza española en la capital –sobre todo de *la Argentina* y posteriormente, de *la Argentinita* y de

---

<sup>426</sup> Roxana Ramos Villalobos, *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca. 1930-2009)*, Ciudad de México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2009, p. 108.

Carmen Amaya–, y la política cultural que emprendió el gobierno posrevolucionario en la primera mitad del siglo XX, impulsaron la danza y su institucionalización,<sup>427</sup> generando un espacio fértil para la transmisión del flamenco en México a nivel profesional, aunque centralizado en la capital. A ello se sumó, de un lado, el posterior exilio español que dio lugar a la llegada desde la península de otras compañías de flamenco y danza española, como parte de sus giras y para alejarse del conflicto bélico; y de otro lado, la apertura del gobierno de Lázaro Cárdenas para facilitar su arribo y permanencia. Ante ello, el numeroso cuerpo de baile probablemente requirió reemplazos de forma más habitual que el reducido elenco musical. Esto generó que en los escenarios se requirieran bailarinas y bailarines con conocimiento en este género para formar parte de aquellas agrupaciones, en las que siguieron formándose.

Este proceso histórico, entrelazado con la naturaleza oral del flamenco y su transmisión, probablemente explique el que no se haya generado una tradición musical del flamenco en México, en la que el canto y la guitarra tuvieran mayor presencia –como acompañamiento al baile y como disciplina autónoma–, y no se creara un nicho donde germinaran espacios de enseñanza y profesionalización de dichas disciplinas. A excepción del Instituto Mexicano de Flamencología, donde existió un espacio dedicado expreso a su enseñanza, las estrategias de aprendizaje del canto y del toque fueron mucho más aisladas y autodidactas, obligando a cada persona a buscar por su cuenta los medios –por demás escasos y de difícil acceso– y acercarse a los artistas que quisieran compartir sus saberes. Asimismo, el canto y el toque dependieron en gran medida de la actividad dancística para su ejecución y consiguiente profesionalización, ya fuera siendo integrados en los cuadros flamencos y en las compañías, o acompañando las clases de baile flamenco en algunas academias.

En este último capítulo se ha profundizado en el objeto de estudio, deshebrando dos de sus múltiples aristas: los tablaos y la enseñanza, sin obviar el papel que tuvo el público y la afición en sus procesos de transformación. Al describir el proceso histórico que tuvo lugar entre 1980 y 1999, se ha tomado en cuenta la presencia de artistas, sus nombres y sus aportaciones, tanto en los espacios escénicos como en los centros de enseñanza. De los primeros se ha descrito el contenido de los espectáculos en los tablaos, sus continuidades y sus rupturas, destacando la mayor presencia

---

<sup>427</sup> Ramos Villalobos, *Institucionalización... op. cit.*, p. 45.

del flamenco y la salida paulatina de la danza española a medida que inicia la década de 1990. Dicha diferencia resulta ser la más marcada con respecto a la década anterior, además de un deterioro en la calidad de los espectáculos tras la crisis económica de 1994. Por otro lado, se ha analizado el contexto histórico de este periodo para comprender el cierre de los tablaos en contraste con la apertura de nuevos centros de enseñanza. En cuanto a estos, se ha hecho una descripción de los diferentes espacios privados y públicos, así como de los y las maestras que más destacaron, pasando sus formas de enseñanza y las huellas que dejaron en su alumnado. Por último, se hizo una síntesis de las diversas formas en que el público y la afición intervinieron en los procesos de cambio experimentado por el flamenco en la temporalidad estudiada, con el objetivo de aportar algunas rutas para guiar trabajos a futuro que profundicen en un análisis social, económico y cultural de este elemento.

## **Conclusiones**

El haber hecho un recorrido histórico por el desarrollo del flamenco en la Ciudad de México como práctica artística en las dos últimas décadas del siglo XX, así como un análisis de sus procesos a través de las historias personales y la memoria de sus protagonistas, me ayudó a proponer posibles respuestas a las cuestiones que surgieron de ese objetivo principal, es decir:

1. El supuesto declive del flamenco durante el decenio de 1980 percibido por las fuentes orales ¿se prolongó hasta 1999 o, en cambio, se dio un nuevo auge en la apreciación estética y la profesionalización del flamenco?,
2. ¿sería acertado hablar de decadencia o auge, o más bien, habría que hablar de transformaciones complejas enmarcadas en su contexto?, y
3. ¿cuál fue el papel de cada actor –artistas, iniciativa privada e instancias públicas– para que el flamenco en la Ciudad de México resistiera las diversas crisis económicas?

Como respuesta a la hipótesis principal de este trabajo, a saber, que las manifestaciones artísticas relacionadas con el flamenco –danza y música– durante las décadas de 1980 y 1990 en la Ciudad de México, entraron en un aparente declive derivado de varios factores relacionados con las diversas crisis económicas e institucionales, así como con los cambios en los intereses del público

debido a sus características generacionales, podemos decir que ese aparente declive fue, en realidad, una serie de procesos en los que el gremio artístico debió de idear diferentes estrategias para generar espacios alternativos a los tablaos.

La idea de un declive en el devenir del flamenco en la Ciudad de México, como es percibido por muchas de las personas entrevistadas para este trabajo –y que articularon el análisis del mismo–, resultó conflictiva en dos aspectos. Por un lado, respondió de forma relativa al contexto personal, generacional, etario y de oportunidades de cada artista. Si bien en cada decenio los testimonios percibieron que la década anterior «fue mejor», a finales de la década de 1990 y debido a varias rupturas derivadas de la crisis económica del año 1994 que ocasionó el cierre de muchos tablaos, el gremio en el flamenco empezó a articularse en espacios y con públicos que antes no estuvieron tan presentes. Por otro lado, los centros de enseñanza-aprendizaje empezaron a diversificarse, a sistematizarse y a formalizarse; de tal manera que, al terminar el periodo y entrar el nuevo milenio, los nacientes espacios privados y públicos mantuvieron sus puertas abiertas y continuaron surgiendo otros más.

Aunque el cierre paulatino de los tablaos se puede interpretar como declive de estos espacios, no significó así el declive del flamenco en la capital. La adaptación a las nuevas circunstancias, lejos de hacer desaparecer al género, diversificó los caminos para mantenerlo como actividad profesional y artística; y lo que los testimonios percibieron como declive, en este trabajo se muestra como la creación de nuevos espacios y públicos menos elitistas, abriendo la puerta a una audiencia y a una afición más amplia y heterogénea. Se puede afirmar que fueron los y las artistas, con su energía y creatividad, así como un nuevo público aficionado que buscó alternativas más accesibles que los tablaos, quienes mantuvieron viva la actividad en torno al flamenco, con nuevas propuestas artísticas y una renovada oferta en los circuitos comerciales, tanto a nivel escénico (teatros y foros), como docente (academias, estudios y centros públicos de enseñanza).

Si bien, esto podría ser una respuesta alternativa a la percepción de *declive*, no quiere decir que en su lugar hubiera un auge. Ambos términos resultan de igual manera conflictivos por su carácter relativo al contexto generacional. Me inclino más por la idea de entender este desarrollo como una serie de procesos complejos que se articularon en una diversidad de contextos: de bonanza económica con alto poder de consumo en un público exclusivo, pero sin cabida del flamenco en los teatros de la capital por la falta de legitimidad institucional, y sin presencia en sectores populares; de precariedad originada por el cierre de los tablaos en un momento de crisis económica

nacional, pero con una afición no adinerada ávida por conocer el flamenco y aprenderlo sistemáticamente en nuevos centros de enseñanza; de tener una presencia limitada a un público de ingresos elevados que lo sostenía y del cual dependía, a abrirse a los espacios públicos con un pago mucho menor, pero generando una asistencia y una afición más variopinta y concedora. En suma, al desaparecer los tablaos, hubo que llevar el flamenco a los centros de enseñanza y a los espacios escénicos alternativos, lo cual generó nuevos públicos y una nueva sensibilidad hacia el flamenco, alimentada a su vez por las nuevas tecnologías y el mayor acceso al conocimiento.

Otro de los elementos que nos permite entender el desarrollo del flamenco y de sus ejecutantes en la Ciudad de México, es el público y la afición al género. El análisis a lo largo de este trabajo se ha centrado en lo que en términos de mercado llamaríamos *la oferta*, es decir, la conformación de artistas y de espacios escénicos y docentes y su devenir a través del siglo XX, especialmente de las décadas de 1980 y 1990. No obstante, no podemos obviar la parte que concreta el circuito económico de la actividad artística: *la demanda*, conformada por los diferentes públicos que asisten a espectáculos flamencos, de forma asidua o eventual, para apreciarlo o para aprenderlo de forma aficionada o profesional en escuelas o academias.

Si bien no se ha hecho aquí un análisis histórico y cultural profundo de este último elemento por no ser el objeto de estudio, sí se han vertido en estas páginas constantes referencias que ayudarían, en trabajos posteriores, a profundizar más sobre la conformación de las audiencias en el flamenco, sus características y sus variaciones a lo largo del tiempo, según el contexto social, económico y cultural de cada periodo. Por lo pronto, sintetizamos enseguida algunas ideas claves diseminadas en este trabajo y que podrían guiar futuras investigaciones.

En un momento inicial, durante la primera mitad de siglo XX, se dio un aumento en los contenidos de corte español en los espectáculos de centros nocturnos y teatros. Sería interesante indagar en qué medida el cine y la radio en particular incentivaron este proceso. Posiblemente estos hayan sido los espacios que más facilitaran el acercamiento al flamenco, que por su atractivo visual y sonoro generó una gran aceptación en la audiencia citadina mexicana, independientemente de su familiaridad o cercanía con las expresiones culturales españolas, y motivó el aumento en la afición, incentivando la asistencia a los espectáculos en centros nocturnos a quienes ostentaron el capital económico para ello.

Asimismo, en esa misma etapa sobrevino el exilio español y, con él, la nostalgia y el interés por asistir a esas mismas expresiones culturales a través de las grandes compañías de danza española

de gira por América Latina. Éstas, motivadas por un movimiento de revalorización de la cultura popular, integraron en sus espectáculos danzas de diversas regiones de España, además de la danza estilizada –de reciente creación– y el flamenco, lo cual permitió conformar un público español impulsado, sobre todo –aunque no únicamente–, por la creciente comunidad exiliada, sin distinción de la región de origen de sus miembros, así como por sus posteriores descendientes. De tal forma que, de acuerdo con los testimonios, la audiencia estuvo integrada tanto por población mexicana como española hasta bien entrado el cambio de siglo, cuyos ingresos debieron ser altos debido a la exclusividad que envolvió los teatros y centros nocturnos de ese periodo. Incluso posteriormente, en la década de 1990, cuando el flamenco empezó a tener más peso que la danza estilizada y el folklore, la afición continuó siendo igual de diversa y aceptó de buen agrado esta tendencia.

En esa misma época, la crisis económica mermó los ingresos de quienes asistieron regularmente a los tablaos, con consecuencias para éstos y para los grupos y artistas que los integraron. Se afirma en los testimonios que el nuevo público estuvo más relacionado con las drogas y la prostitución y no fue exigente con los contenidos y la calidad, por lo que los tablaos empezaron a ofrecer espectáculos más avocados al divertimento y de menor complejidad técnica y artística. Probablemente, hubo quienes sí buscaron apreciar un buen espectáculo y les fue posible costearlo a pesar de la crisis, pero no estuvieron en disposición de asistir a los nuevos contenidos ni a convivir con esta nueva clientela.

Los y las profesionales con mayor experiencia y conocimientos del género quedaron ahora fuera de los escenarios de los tablaos, viéndose en la necesidad de redefinir los espacios donde dar continuidad al flamenco y, en consecuencia, su auditorio, conformado ya por menos población exiliada, y cuyos descendientes quizás no compartieron la misma nostalgia e interés por la música y danza españolas.

De forma paralela a este cambio generacional, el público que se empezó a formar, posiblemente integrado por población de ingresos más bajos pero deseosa por conocer el flamenco, empezó a ver mayores oportunidades para acceder a espacios escénicos alternativos, más económicos y descentralizados, con espectáculos en foros y escuelas públicas de diferentes puntos de la ciudad y del país,<sup>428</sup> y una mayor oferta de espacios para su aprendizaje. Instituciones como la UNAM –a través de Los Talleres de Danza, el programa de danza española en las preparatorias y los espacios escénicos– y el INBAL y CENART –mediante sus teatros y foros– principalmente, incentivaron

---

<sup>428</sup> *Curriculum Vitae* de Patricia Linares, archivo personal de la artista.

esta generación de públicos más diversos en cuanto a su edad, identidad cultural, estrato social y género. A esto se sumaba el aumento de academias y espacios de enseñanza-aprendizaje, impulsado por la docencia como alternativa de ingresos para los y las ejecutantes y abriendo aún más las posibilidades de conformar una afición más amplia y conocedora, a la vez que heterogénea.

En cuanto al flamenco como generador de público a partir de la década de 1980, Gustavo Emilio Rosales comparte una apreciación interesante:

La danza en [la década de] los ochenta tiene un nicho muy fuerte públicamente, que después no lo va a tener, en general, no sólo en el flamenco, pero ocurrió en principio gracias al flamenco. La gente en México tiene una vocación natural hacia la danza, pero le es difícil acceder a ella porque no tiene una oferta bien encauzada.

El flamenco ocurrió como un *boom*. Había un canal por el que llegaba la danza través del flamenco antes, incluso, que la danza contemporánea. Después de los sismos del [año] 85 se invirtió esta situación un poco, porque la danza contemporánea salió a la calle y esto provocó que tuviera público y que hubiera un movimiento, y que surgiera un grupo que seguía a la danza contemporánea. El flamenco abrió las puertas de la danza al público.<sup>429</sup>

En lo que respecta al caso particular de los tablaos, éstos tuvieron procesos propios que lo diferenciaron de sus predecesores –los centros nocturnos y el teatro de variedades–. La «época dorada» abarcó desde finales de la década de 1960 hasta mediados de la década de 1980, cuando, según los testimonios, los lugares con *variedad española* empezaron a disminuir cuantitativamente. No obstante, estos adquirieron una identidad particular: no sólo cambió su disposición arquitectónica y disminuyó sus dimensiones físicas –sin llegar a ser tan pequeños como los tablaos españoles–, haciendo más íntima la experiencia, sino que también hubo una transformación en el contenido de los espectáculos dejando en exclusiva la variedad española. La dinámica común fue abrir el espectáculo con estampas de danza folclórica o clásico español, y cerrar con el cuadro flamenco y sus intérpretes *estelares* contratados desde España –conocidos como *atracciones*–, amenizando los intermedios con agrupaciones de pasodobles y canciones de moda.

Respecto a la década de 1990, esta se caracterizó por un mayor desplazamiento de la danza española por el flamenco y la contratación de grupos españoles de rumbas y sevillanas (juerga

---

<sup>429</sup> Gustavo Emilio Rosales, entrevistado por Magdalena Jiménez Romero, *op. cit.*



flamenca) encargados de rematar la noche de tablao. La crisis económica de 1994 supuso una ruptura al disminuir drásticamente el consumo de flamenco como espectáculo nocturno, y al empujar a los tablaos a mermar la calidad de sus espectáculos, provocando su paulatina desaparición. Tal como venimos afirmando, si bien esta ruptura supuso un declive en la presencia de los tablaos hasta su posterior desaparición a finales de la primera década del siglo XXI, no hizo mermar la actividad artística en torno al género, sino que impulsó la apertura de diversos espacios escénicos alternativos y docentes, por iniciativa de los y las exponentes del flamenco de los años previos; así como la enseñanza formal en espacios públicos, tanto a nivel profesional, como recreativo.

En relación con los espacios de transmisión del flamenco en la Ciudad de México, estos fueron diversos y abarcadores, así como un gran puente para su promoción y difusión. Los hubo de carácter privado, como las academias de las maestras y maestros célebres de este periodo; y también de carácter público a través de la enseñanza educativa de la UNAM y de la enseñanza profesional en la ENDNGC. Asimismo, los espacios de ejecución –centros nocturnos, tablaos y teatros– sirvieron a los y las profesionales como un complemento indispensable para cristalizar y articular los conocimientos y la sensibilidad artística a través de la oralidad, aprehendiendo el flamenco en su sentido artístico, profesional y, en cierta medida, cultural.

Las compañías españolas y la versatilidad de los espacios de enseñanza-aprendizaje mitigaron la lejanía con el país donde el flamenco surgió y se configuró. No obstante, no se transmitió como género exclusivo en ninguno de los salones de clase ni en los escenarios; por el contrario, fueron la danza estilizada y la danza folklórica –y en menor medida la escuela bolera– las que se impusieron hasta los últimos años de la década de 1990. Sólo en algunos espacios como la academia de la familia Amaya y la de Cristina Aguirre, así como el Instituto Mexicano de Flamencología y los Talleres Libres de la UNAM, se le dio mucho mayor peso al baile flamenco, sin dejar de convivir, no obstante, con la danza española. En el caso de la ENDNGC, el flamenco fue –y sigue siendo– una asignatura integrante de los diversos planes de estudios de Profesional en Danza Española a lo largo de 1980 y 1990, cumpliendo con el objetivo de formar docentes en los distintos estilos que integran la danza española (excepto la escuela bolera), y no en la formación como ejecutantes, por lo que el contacto con el lenguaje flamenco se generó, como ya vimos, de forma empírica en los espacios escénicos, particularmente los tablaos.

Una de las cuestiones no planteadas al iniciar este trabajo, y que empezó a surgir con los primeros pasos en la investigación, es el peso que tuvo la danza en la configuración del flamenco en México por encima del cante y del toque de guitarra (y otros instrumentos que se integraron posteriormente, como la percusión). Tras revisar el contexto histórico de la danza en México para entender cómo el baile flamenco ganaba protagonismo tanto en la afición como en la profesionalización, pude hallar tres factores que me parecieron determinantes. En primer lugar, la notable presencia de las grandes compañías españolas de danza y sus propuestas de llevar los bailes populares a nivel escénico; en segundo lugar, las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios que impulsaron la danza y su institucionalización; y, finalmente, la postura de Lázaro Cárdenas favorable al exilio republicano, que permitió el arribo y permanencia de un gran número de estos grupos artísticos que terminaron requiriendo artistas locales para reemplazar su cuerpo de baile.

Quizás estas reflexiones nos acerquen un poco a cómo el baile flamenco, en tanto disciplina artística, se convirtió en la principal vía de transmisión y difusión del género en la capital, llegando a ser imprescindible en los espectáculos de tablao durante el periodo estudiado. Asimismo, nos ayuda a comprender cómo se mantuvieron en segundo plano al cante y a la guitarra, y ver que no generaron suficientes espacios que impulsaran de forma sistemática su aprendizaje.

Si bien las generaciones sufrieron un constante cambio en sus intereses de consumo cultural, y quienes trajeron la cultura española en el exilio han desaparecido en su mayoría, los nuevos medios de comunicación audiovisual están haciendo que se conozca mejor el flamenco, así como sus nuevas tendencias dancísticas y musicales. Los espacios, ya sean tablaos, teatros, salones de ensayo o clases, siempre serán el medio de difusión de las ideas en el arte escénico. Los cambios en estos espacios físicos son consecuencia de procesos históricos que tienen que ver con una cultura en movimiento. El flamenco es un arte inmerso en la contradicción entre lo popular y lo elitista, fluctuando entre una pretendida hegemonía y sus márgenes, y la aceptación y la negación por parte de su propia cultura; tiene más rupturas que continuidades y su espacio de acción es también el movimiento de esa misma contradicción: de aquel café cantante de bailes de candil, al tablao de las grandes ciudades donde convive la exigencia de la afición con quienes esperan los estereotipos; y de ahí a los teatros de público “culto” que pasa desapercibido ante enormes muestras de creatividad y transgresión, hay un camino de casi doscientos años.

## A modo de cierre: el flamenco capitalino en la actualidad

Hoy en día –y a pesar de los estragos que produjo la crisis sanitaria por la COVID-19–, en la Ciudad de México continúan su labor creativa artistas, compañías fuertemente establecidas, su inclusión en diversos espacios escénicos y la transmisión de sus conocimientos en numerosos centros de enseñanza. Después de la desaparición de los tablaos en la segunda década del siglo XXI,<sup>430</sup> los espacios escénicos para el flamenco fueron los teatros, los foros, algunos espacios autogestivos –a la vez academia y foro– y diversos restaurantes. Durante el confinamiento por pandemia se generaron algunos proyectos para seguir presentando funciones de tablao de forma virtual, experiencias creativas desde el espacio personal y privado como es el hogar, así como la adaptación de la docencia en forma remota.

Al reactivarse la economía después de la pandemia, fue significativo el resurgir de los tablaos en la Ciudad de México: en 2022 la bailaora española María Juncal inauguró Juncal Tablao Flamenco, en la colonia Roma. A su vez, continúan surgiendo restaurantes que, sin llegar a ser tablao, apuestan por incluir espectáculo flamenco al menos una vez a la semana de forma continua en diferentes puntos de la capital, descentralizando la actividad. Por su parte, el espacio autogestivo Hojas de Té sigue funcionando como academia y foro, ofreciendo clases regulares, cursos especializados y una noche flamenca semanal. En cuanto a lo pedagógico, continúan llegando a la Ciudad de México artistas de España para dar cursos intensivos –principalmente de baile–, y a las academias emprendidas por artistas mexicanas antes de la pandemia se le suman otras más.

En cuanto a las colonias predilectas para el flamenco, este sigue centralizado en la Roma-Condesa; no obstante, encontramos *noches flamencas* semanales en la colonia Lindavista, en San Ángel o Santa Fe, así como la enseñanza del flamenco, ofertada a lo largo y ancho de la ciudad (Academia de Marcela Morín, en Lindavista; Estudio Mucho Arte, en San Pedro de los Pinos; Flamenco México, en la colonia del Valle; Tauro Flamenco, en Coyoacán y Polanco: estudio de Nuria Rubio, en la colonia El Reloj; y Dantza, en Bosque de las Lomas, por poner sólo algunos ejemplos). Todo ello da la seguridad de que el flamenco es un arte latente en la población citadina, especialmente la de origen mexicano. Aun así, no hay que perder de vista que desde la década de

---

<sup>430</sup> Después de desaparecer Gitanerías, hubo un pequeño espacio que se mantuvo como tablao durante algunos años más, La Cueva Rociera, en la Colonia Roma.

1980 hasta el día de hoy el flamenco ha sufrido una serie de variaciones –la mayoría de ellas positivas– con respecto a su configuración anterior que me parece imprescindible analizar. Jóvenes artistas de México y España, surgen con fuerza en un entorno político y económico que, aparentemente, no está muy a su favor.

En términos académicos, aunque sigue siendo muy escaso y aislado el trabajo de investigación sobre el flamenco en América Latina en general, y en México en particular, en la última década han surgido algunas propuestas que nos acercan un poco más a este objeto de estudio. Incluso existen esfuerzos de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos en España para conocer la presencia del flamenco en América Latina, a través de su programa FLA/AMEX, *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español*. Dicha institución celebró en noviembre de 2022 el I Congreso Internacional “Flamenco en América Latina”, con sede en Sevilla y transmisión virtual de ponencias desde diferentes puntos de la región como México y Chile, incluyendo mesas relacionadas con los y las intérpretes y sus giras, las identidades flamencas actuales, la enseñanza del género, así como su especial presencia en Argentina y México. A raíz de este proyecto, se publicó recientemente el libro *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico performativas y sociabilidades*<sup>431</sup>, indagando las huellas del flamenco en los diversos viajes trasatlánticos a lo largo del siglo XX.

También en línea con la perspectiva del presente trabajo, se editó en 2020 la obra *Memoria del flamenco en Chile: relatos y fotografías de una historia vivida*<sup>432</sup>, a cargo de Catalina Chamorro y Vania Perret, rescatando los recuerdos orales y fotográficos de una parte de sus exponentes principales y de sus trayectorias a través de la dimensión biográfica, para recorrer los orígenes del flamenco en el país andino.

---

<sup>431</sup> Gallardo-Saborido, Emilio, Francisco J. Escobar Borrego y Fernando C, Ruiz Morales (eds.), *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico performativas y sociabilidades*, Iberoamericana Editorial Vervuet, 2023, 234 p.

<sup>432</sup> Chamorro Ríos, Catalina, Vania Perret Neilson, *Memoria del flamenco en Chile: relatos y fotografías de una historia vivida*, RIL Editores, 2020, 162 p.

Por su parte, en México se han publicado algunos estudios bajo diferentes perspectivas – musicológica<sup>433</sup>, histórica<sup>434</sup>, y pedagógica<sup>435</sup>–. Aunque aún se hallan de forma desarticulada, es un esfuerzo que vale la pena destacar. Asimismo, es importante mencionar el papel de las Jornadas de Danza Española, coordinadas por Ariadna Yáñez y Lina Ravines a través del CENIDID, y que este año celebró su novena edición. En ellas se logra articular el quehacer artístico y académico de la danza española en México en diferentes espacios ofrecidos por el CENART. Durante dos días se llevan a cabo funciones de danza estilizada, folklore español y flamenco; así como talleres, conferencias y charlas con exponentes de cada género y de diferentes generaciones.

Por último, mencionar el surgimiento de proyectos alternativos, de carácter autogestivo, colaborativo y virtual a raíz del confinamiento por la crisis sanitaria de 2020, como por ejemplo FLAMEN.CO.LAB, que ha llevado a cabo actividades de difusión del flamenco como un género multiforme, visto desde los márgenes, mediante una mirada no hegemónica e integrando una visión comunitaria y feminista del quehacer artístico.

Como vemos, hay mucho trabajo realizado desde la creación y la investigación, aprovechando el acceso al conocimiento del sobre el flamenco mediante las oportunidades que genera la actual tecnología de la información y la comunicación. No obstante, aún resulta necesario engranar de forma sistemática estos esfuerzos y conocimientos para el mejor análisis y comprensión del flamenco en México y América Latina, así como impulsar más espacios de reflexión donde estos saberes puedan seguir enriqueciéndose y articulándose de forma sistemática.

---

<sup>433</sup> Véase Gabriel Macías Sorno, *Perspectivas sonoras del flamenco en la Ciudad de México. Un ejercicio de desorientalización*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, UNAM, 2017, 167 p.; José Hernández Jaramillo, *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras (s. XX-XXI)*, tesis para obtener el título de Doctorado en Etnomusicología, Facultad de Música, UNAM, 2017, 493 p.; Lénica Reyes Zúñiga, *Las malagueñas del siglo XIX y XX en España y México. Historia y sistema musical*, tesis para obtener el título de Doctorado en Etnomusicología, Facultad de Música, UNAM, 2015, 533 p.

<sup>434</sup> Véase Omar Castillo Moreno, “El flamenco en el cine mexicano. Estudio de caso: análisis de la filmografía de Cantinflas”, conferencia presentada en el I Congreso de Flamenco en América Latina, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2022; Marizza Zacarías Roldán, *Aguascalientes, su duende. Estudio, registro y análisis de la danza española*, tesis para obtener el título de licenciatura en Educación Dancística, Escuela Nacional de Danza “Gloria y Nellie Campobello”, INBAL, 2015, 206 p.; y Lourdes Lecona, “El flamenco y su contexto en México”, en revista *Interdanza*, n. 13, septiembre 2014, p. 8-20, y n. 14, octubre 2014, p. 10-15.

<sup>435</sup> Véanse los trabajos de Omar Castillo Moreno, “El baile flamenco en sistemas educativos formales, Análisis de cuatro instituciones de educación superior en España, México y Argentina”, en *Revista Andaluza Educativa*, 20 de enero de 2022, 14 p.; y *La enseñanza del baile flamenco en la Escuela Nacional de Danza “Gloria y Nellie Campobello”*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Docencia de las Artes, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2019, 64 p. También los análisis de Lya Guilliem Díaz Mercado, “El grito que convoca. Expresión, convivencia y reflexión en el flamenco”, en Magdala López (coord.), *op. cit.*, p. 69-87, y *Manual de estrategias didácticas para el acompañamiento a la enseñanza práctica del flamenco en contextos de educación no formal*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Docencia de las Artes, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2020.

## Referencias

- Marco teórico

- Allier Montaño, Eugenia, "Sara y Simón o la reconstrucción del pasado: el problema de la verdad en la escritura de la historia del tiempo presente", en *Cuicuilco*, vol. 11, n. 30, enero-abril, 2004, 37 p., [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/issue:747](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/issue:747)
- Aróstegui, Julio, *La historia vivida*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, 445 p.
- Bloch, Marc, *Apología para la historia: "o" El oficio de historiador*, México, INAH-FCE, 1996, 398 p.
- Cuesta Bustillo, Josefina, *Historia del presente*, Madrid, EUDEMA, 1996, 96 p.
- De Garay, Graciela, "La entrevista en historia oral: ¿monólogo o conversación?" en *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 1, n. 1, 1999, 9 p. <http://redie.uabc.mx/vol1n01/contenido-garay.html>
- Hernández Sandioca, Elena, *Tendencias historiográficas actuales. Escribir la historia hoy*, Madrid, Akal, 2004, 558 p.
- Ricœur, Paul, "Perspectivas críticas. Objetividad y subjetividad en la historia", *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, pp. 23-144.
- Wachtel, Nathan, "Memoria e Historia", en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 35, enero-diciembre, 1999, p. 70-90.

- Flamenco, danza española y contexto histórico

- Aboites Aguilar, Luis, "El último tramo, 1929-2015", *Nueva Historia Mínima de México*, interactiva, COLMEX, 2020, <https://www.nhmdemexico.colmex.mx/cap-7.php>
- "Agustín Rivero Torres. Poemario", en *Ecijateca*, 24 de septiembre de 2013, [https://issuu.com/ecijateca/docs/agust\\_n\\_rivero-](https://issuu.com/ecijateca/docs/agust_n_rivero-)
- Álvarez Caballero, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 424 p.
- Álvarez Caballero, Ángel, *El baile flamenco*, 1998, Madrid, Alianza Editorial, 410 p.
- Aix García, Francisco, "Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas", en Julián Ruesga Bono (coord.), *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*, arte/facto ed., Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2004, 159 p., <https://issuu.com/arte-factocolectivoculturacontempor/docs/intersecciones>
- Armendáriz Beltrán, Catalina, *Cuerpo en movimiento, los Talleres Libres de Danza de la UNAM*, tesis, UNAM, 2010, 109 p.
- Aulestia, Patricia, *Despertar de la república mexicana dancística*, Ríos de tinta. Arte, cultura y sociedad editores, México, 2011, 502 p.
- Barrios, María Jesús, "Reseñas sobre Encarnación López Júlvez 'La Argentinita'", en *Danzaratte*, Conservatorio Superior de Danza de Málaga, n. 5, 2009, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955322>

- Bastián Van der Meer, Kena, “Óscar Tarriba”, en César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza*, n. 16. *Una vida dedicada a la danza*, CID Danza/INBA, Ciudad de México, 1987, p. 21-23.
- Batista, Andrés, “Guitarra flamenca, inicio”, en *Zoco Flamenco*, n. 9, julio-agosto 2016, 24 p., [https://issuu.com/revistazocoflamenco/docs/revista\\_zoco\\_flamenco\\_pdf\\_n\\_9\\_ju\\_c38c55370abaa0](https://issuu.com/revistazocoflamenco/docs/revista_zoco_flamenco_pdf_n_9_ju_c38c55370abaa0)
- Biblioteca Multimedia de la Cultura, *Flamenco*, Madrid, Grupo SP-Editores, [CD-ROM], sin fecha de edición, sin paginar.
- Calado, Silvia, “Entre la palma y el taconeo”, en *El cajón flamenco en el aula*, julio de 2005, <https://elcajonflamencoenelaula.blogspot.com/search/label/HISTORIA%20DEL%20CAJ%20C3%93N%20FLAMENCO>
- Castillo Moreno, Omar, “Trayectorias corporales en la enseñanza de la danza española. Un estudio de caso en el bachillerato de la Escuela Nacional Preparatoria”, tesis, Universidad Pedagógica Nacional, 2008, 324 p.
- \_\_\_\_\_, “El baile flamenco en sistemas educativos formales. Análisis de cuatro instituciones formales en España, México y Argentina” en *Revista Andalucía Educativa*, 20 de enero de 2022, 14 p., <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/revista-andalucia-educativa/contenidos/-/novedades/detalle/8dKQZE7Sn2zC/el-baile-flamenco-en-sistemas-educativos-formales-analisis-de-cuatro-instituciones-de-educacion-superior-en-espana>
- Castro, María Jesús, “Las mujeres guitarristas flamencas”, en *Zoco Flamenco*, 13 de julio de 2022, <https://zocoflamenco.com/flamenco-en-vivo/actuaciones/las-mujeres-guitarristas-flamencas/>
- Cruzado, Ángeles, “La Antequerana, cantaora y guitarrista de primer nivel”, en *Flamencas por derecho*, 6 de junio de 2013, <https://www.flamencasporderecho.com/josefa-moreno-la-antequerana/>
- Dallal, Alberto, “Antonia Mercé 'La Argentina' en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 16, n. 61, agosto 1990, p. 203-229, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1990.61.1570>
- Díaz Mercado, Lya Guilliem, “El grito que convoca. Expresión, convivencia y reflexión en el flamenco”, en Magdala López (coord.), *Arte+Educación en Tlatelolco*, México, UNAM, 2019, p. 69-87.
- De las Heras, Bárbara, “Primeros profesionales de la danza española y el flamenco en la Ciudad de México entre 1920 y 1950.”, en *Música Oral del Sur*, n. 11, 2014, p. 141-166.
- De Santiago Lázaro, María Valentina, “La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México, 1939-1949”, tesis, UNAM, 2006, 207 p.
- Del Ángel Magro, Angélica, “Lupita García Soler”, en Isabel Martínez (et. al.), *Homenaje Una vida en la danza*, Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, n. 33, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, México, 1997, p. 35-37.
- Delgado Olmos, José, “Las peñas: nueva etapa en la historia del flamenco”, en Norberto Torres Cortés (coord.), *Los cantes y el flamenco de Almería*, 1er Congreso Provincial, Instituto

- de Estudios Almerienses, España, 1996, p. 113-121,  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2246834.pdf>
- Escuela Nacional Preparatoria, *Plan de Estudios 1996*, Tomo V, México, ENP-UNAM, 1997, p. 56-57, [http://enp.unam.mx/assets/pdf/planesdeestudio/PE\\_1996\\_Bachillerato.pdf](http://enp.unam.mx/assets/pdf/planesdeestudio/PE_1996_Bachillerato.pdf)
- Estrada Palomino, Enrique, *Memoria UNAM 2003*, Dirección de Danza, UNAM, junio de 2003, <https://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2003/pdf/dd.pdf>
- “Ficha de Domingo José Samperio Jaurigui”, *Movimientos Migratorios Iberoamericanos*, España, Ministerio de Cultura y Deporte; México, Archivo General de la Nación <http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=33721>
- Gómez, Jorge, “Cristina Aguirre”, en Kena Bastián Van der Meer (et. al.), *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Ciudad de México, 2011. p. 122-131.
- Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1995, 518 p.
- Iwasaki, Fernando, *Mi poncho es un kimono flamenco*, México, UNAM, 2021, 250 p.
- Jiménez Romero, Magdalena, “El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980”, conferencia presentada en las Jornadas Estudiantiles de Estudios Latinoamericanos, 8 y 9 de abril de 2008, México, Facultad de filosofía y Letras, UNAM, 12 p., <http://ignorantismo.free.fr/CELA/docs/jornadas2008/Magdalena%20Jimenez%20Romero%20-%20El%20baile%20flamenco%20en%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico%20en%20la%20decada%20de%201980.pdf>
- Lecona, Lourdes, “El flamenco y su contexto en México”, en revista *Interdanza*, Coordinación Nacional de Danza, año 1, n. 13, septiembre 2014, p. 8-20, [https://issuu.com/interdanza/docs/revista\\_interdanza\\_n\\_m.13\\_issuu?e=0](https://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.13_issuu?e=0)
- \_\_\_\_\_, “El flamenco y su contexto en México”, en revista *Interdanza*, Coordinación Nacional de Danza, año 2, n. 14, octubre 2014, p. 10-15, [https://issuu.com/interdanza/docs/revista\\_interdanza\\_n\\_m.14](https://issuu.com/interdanza/docs/revista_interdanza_n_m.14)
- \_\_\_\_\_, “Patricia Linares”, en Elizabeth Cámara (ed.), *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Amateditorial, Ciudad de México, 2010, p. 119-129.
- \_\_\_\_\_, “Antonia Amaya (1925-2000): in memoriam”, en Elizabeth Cámara (ed.), *Homenaje Una vida en la danza, Segunda época*, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Amateditorial, México, D.F., 2010, p. 199-204.
- Linares, Patricia, *Introducción al estudio profesional del baile flamenco*, México, JGH Editores, 1997, 224 p.
- López, Magdala (coord.), “Arte+Educación en Tlatelolco” en *Arte+Educación en Tlatelolco*, México, UNAM, 2019, p. 11-12.
- López Velarde, Ramón, “Zozobra”, 1919, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/zozobra-poemas/html/18050c03-c5dc-4c2a-a9b9-9a1ca0ab0dd4\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/zozobra-poemas/html/18050c03-c5dc-4c2a-a9b9-9a1ca0ab0dd4_2.html#I_0)



- Macías, Paloma, "Óscar Tarriba y la danza española en México. Un acercamiento a su labor educativa", en Adriana Guzmán (coord.), *México Coreográfico. Danzantes de Letras y pies*, México, INBAL, 2017, p. 339-349.
- Mederos, Alicia, *El Flamenco*, Madrid, Acento Editorial, 1996, 91 p.
- Molina, Ricardo y Antonio Mairena, *Mundo y Formas Del Cante Flamenco*, 3a ed., Sevilla, Librería Al-Ándalus, 1979, 326 p.
- Molina, Romualdo, "De la eficacia y trascendencia del flamenco en la TV. 30 años de experiencia", en *Música oral del sur*, n. 6, año 2005, p. 195- 215, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/99>
- Murga Castro, Idoia, "Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX", artículo presentado en el Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 19-21 de noviembre, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España, 2009, <http://hdl.handle.net/10201/44223>
- \_\_\_\_\_, "Escenarios del exilio. Danza española y redes culturales desde 1939", en Idoia Murga Castro (et. al.), *Líneas actuales de investigación en danza española*, Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, 2012, p. 69-91.
- \_\_\_\_\_, "Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano", en Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez (coords.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2015, p. 49-58.
- Nava Sánchez, María Teresa, "Elsa Rosario y Jaime Antonio", en Isabel Martínez (et. al.), *Homenaje Una vida en la danza*, Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, n. 33, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, México, 1997, p. 36.
- Navarro García, José Luis, "Algunas novedades sobre La Cuenca", en *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, n. 2, junio 2010, 24 p., <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/110071/104681>
- Núñez, Faustino, "Geografía del flamenco", "Cantes de ida y vuelta" y "Terminología", en *Flamencopolis*, <https://www.flamencopolis.com>
- Ordóñez, Esteban, "Silverio Franconetti y la invención del flamenco", en *Secretolivo. Cultura andaluza contemporánea*, abril de 2017, <https://secretolivo.com/index.php/2017/04/03/silverio-franconetti-flamenco/>
- Pellicer, Carlos, *Recinto y otras imágenes*, 2a ed., México, FCE, 1999.
- Pla, Dolores, "El exilio español en México. Una mirada sobre el común de los refugiados", en *Revista Historias*, n. 53, sep-dic 2002, México, p. 49-63.
- Ramírez de Gamboa, Olga María, "Pastora Rojas Monje", en *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/12778/pastora-rojas-monge>
- Ramos Villalobos, Roxana, *Institucionalización de la formación dancística en México. Protagonistas, escenarios y procesos (ca. 1919-1945)*, tesis, UNAM, 2007, 285 p.
- \_\_\_\_\_, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, FONCA, INBA, CONACULTA, 2009, 302 p.

- \_\_\_\_\_, *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca. 1930-2009)*, Ciudad de México, Cenidid/INBA/CONACULTA, 2009, 175 p.
- \_\_\_\_\_, “La política de modernización educativa y su impacto en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ca. 1984-2009)”, en revista *Nueva Época*, año 24, núm. 65, enero-abril 2011, p. 263-292.
- Rioja, Eusebio, Norberto Torres Cortés, *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Signatura Ediciones, 2006, 380 p.
- Ríos Ruiz, Manuel, *Ayer y Hoy del cante flamenco*, Madrid, Istmo, 1997, 232 p.
- \_\_\_\_\_, *El gran libro del flamenco*, vol.1, Calambur Editorial, España, 2002, 489 p.
- \_\_\_\_\_, “Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco”, en Manuel Chilla González, *Triste y Azul*, 5 de septiembre de 2011, [https://web.archive.org/web/20110905232325/http://www.tristeyazul.com/cronicas/Manuel\\_Rios\\_Ruiz\\_Los\\_Tablaos.html](https://web.archive.org/web/20110905232325/http://www.tristeyazul.com/cronicas/Manuel_Rios_Ruiz_Los_Tablaos.html)
- \_\_\_\_\_, “Trinidad Huertas Cuenca”, en *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/61737/trinidad-huertas-cuenca>
- Rodríguez, Alberto, “Trinidad Cuenca en Ciudad de México”, en *Flamenco de papel*, 4 de junio 2021, <https://flamencodepapel.blogspot.com/2010/06/trinidad-cuenca-en-ciudad-de-mexico.html>
- Rodríguez Rosa, Antonio, Moisés Cayetano Rosado, “La emigración republicana en México”, en *Revista de Estudios extremeños*, vol. 63, n. 3, 2007, p. 1151-1168.
- Ruiz Mata, José, *El flamenco, una identidad hibernada: de los moriscos a la Zambomba de Jerez*, ed. Tierra de Nadie, Cádiz, 2012, 188 p.
- Sedeño Valdellós, Ana María, "Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de nuevo flamenco", tesis, Universidad de Málaga, 2003, 365 p., <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf;sequence=1>
- Silva Maldonado, Gaspar, “Celia Peña”, en Margarita Tortajada (coord.), *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, n. 23, Una vida dedicada a la danza*, CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, Ciudad de México, 1991, p. 57-58.
- Steingress, Gerhard, "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)", en *Música Oral del Sur*, n. 6, 2005, p. 119- 152, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/96>
- Tenorio, Ana, “La bibliografía sobre el flamenco”, en *Flamenco-world*, 17 junio de 2001, <https://web.archive.org/web/20120205165659/http://www.flamenco-world.com/magazine/about/bibliografia/ebibliografi1.htm>
- Torres Cortés, Norberto, “Esteban de Sanlúcar”, en Manuel Chilla González, *Triste y azul*, 2004, [https://web.archive.org/web/20090820081859/http://www.tristeyazul.com/suena\\_guitarra/ntc33.htm](https://web.archive.org/web/20090820081859/http://www.tristeyazul.com/suena_guitarra/ntc33.htm)
- Torres y Fernández Burke, Antonia, “José Fernández”, en César Delgado (ed.), *Cuadernos del CID Danza, n. 16. Una vida dedicada a la danza*, CID Danza, INBA, Ciudad de México, 1987, p.15-16.

Tortajada, Margarita (coord.), *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón*, n. 23, *Una vida dedicada a la danza*, CONACULTA/INBA, Cenidi Danza, Ciudad de México, 1991, p. 57-58.

UNESCO, *Declaración del Flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*, ONU, 2010, <https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363>.

Unión Flamenca, “Flamenco y COVID-19. El colectivo de artistas antes y después de la pandemia por Coronavirus”, en *La Voz del Sur*, informe, Madrid, 2020, 30 p. <https://www.lavozdelsur.es/uploads/s1/64/94/25/infr-flamenco-y-covid-19-el-colectivo-de-artistas-antes-y-despue-s-de-la-pandemia.pdf>.

Vázquez Morilla, Luis Javier, “El centenario de Bernabé de Morón”, en *Expoflamenco*, 22 de febrero de 2021, <https://www.expoflamenco.com/firmas/el-centenario-del-guitarrista-bernabe-de-moron>

Vergara Camacho, Ildefonso, "Flamenco y Radio en Sevilla. Fuentes documentales y análisis historiográfico", tesis, Universidad de Sevilla, 2015, 624 p., <http://hdl.handle.net/11441/33072>

Yáñez Díez, Ariadna, “Carmen Algaba Amaya, *La Chuny*: torbellino de fuego”, en VV. AA., *Homenaje Una vida en la danza. Segunda época*, Cenidi Danza José Limón, INBA, CONACULTA, Ciudad de México, 2012, p. 135-143.

Zatania, Estela, “Especial Centenario Carmen Amaya”, en *Deflamenco*, 13 de mayo 2013, <https://web.archive.org/web/20131203000232/http://www.deflamenco.com/flamenco/desarrollo.jsp?alias=especial-centenario-carmen-amaya&aliasPadre=especiales#parte6>

- Hemerografía impresa

“Enrique Morente en México”, *La Vanguardia*, 13 de junio 1990, p. 63.

“Continúa el segundo ciclo de danza 1979/1980”, *Gaceta UNAM*, n. 15, 21 de febrero de 1980, p. 11.

“Sábados en Coapa y temporada teatral”, *Gaceta UNAM*, n. 20, 10 de marzo de 1980, p. 9.

“Perfil: Kiki de Utrera. El último tablao”, en *El País*, 25 de noviembre de 1996.

“Primera temporada de danza estudiantil primavera/verano 1981”, *Gaceta UNAM*, n. 31, 27 de abril de 1981, p. 19.

- Hemerografía digital

"Adiós a Pepe, 'El Guitarra'", *Leonoticias*, 8 de febrero de 2019, [https://www.leonoticias.com/fro](https://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Adios-A-Pepe--el-Guitarra-vn25641-vst240)

Carlos Ledermann, “Tacones en Latinoamérica”, revista *Jondoweb*, sin número, sin fecha, <https://www.jondoweb.com/contenido-tacones-en-latinoamerica-703.html>

Chilla González, Manuel, “Flamenco. Resumen de su historia”, *Revista Triste y Azul*, sin número, sin fecha, [https://web.archive.org/web/20110407063803/http://www.tristeyazul.com/historia\\_palos\\_flamencos/histor00.htm](https://web.archive.org/web/20110407063803/http://www.tristeyazul.com/historia_palos_flamencos/histor00.htm)

“La aportación del ‘Niño León’ al mundo del flamenco, objeto de una conferencia”, *Huelva Buenas Noticias*, 7 de noviembre de 2018, <https://huelvabuenasnoticias.com/2018/11/07/1-a-aptacion-del-nino-leon-al-mundo-del-flamenco-objeto-de-una-conferencia/>

“Los pasos perdidos: la errática Dirección de Danza de la UNAM”, en *Proceso*, 29 de diciembre de 2003, <https://www.proceso.com.mx/cultura/2003/12/29/los-pasos-perdidos-la-erratica-direccion-de-danza-de-la-unam-81438.html>.

“Revista Mexicana de Cultura” de *El Nacional*, 9 de noviembre de 1980, n. 48, (suplemento dominical), p. 7.

Salas, Roger, “Manolo Vargas, bailar mexicano”, *El País*, 16 de febrero de 2011, sección Necrológicas, [http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Manolo/Vargas/bailaor/mexicano/elpepinet/20110216elpepinet\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Manolo/Vargas/bailaor/mexicano/elpepinet/20110216elpepinet_1/Tes)

Vergillos, Juan, “Muere la bailaora Teresa”, en *Vaivenes Flamencos*, obituario, 1 de marzo de 2021, <https://vaivenesflamencos.com/2405/.html>

- Sitios web y blogs

“Danza Española”, en *Danza DGENP UNAM*, <http://danza.dgenp.unam.mx/inicio/espaola>

DeFlamenco: <https://web.archive.org/web/20131203041000/http://www.deflamenco.com/>

ExpoFlamenco: <https://www.expoflamenco.com>

Flamenco de papel: <https://flamencodepapel.blogspot.com>

Flamencopolis: <https://www.flamencopolis.com>

Flamenco-world: <https://web.archive.org/web/20120204042132/https://www.flamenco-world.com/>

“Janet Alcoriza”, en *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALCORIZA\\_janet/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/A/ALCORIZA_janet/biografia.html)

“Luis Pérez Dávila, Luisillo”, en *Ateneo de Córdoba*, 20 de noviembre de 2010, [http://ateneodecordoba.com/index.php/Luis\\_P%C3%A9rez\\_D%C3%A1vila\\_%22Luisillo%22](http://ateneodecordoba.com/index.php/Luis_P%C3%A9rez_D%C3%A1vila_%22Luisillo%22)

“Mercedes Amaya”, en <https://www.mercedesamaya.com/about-me>

*Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español (FLA/AMEX)*, Junta de Andalucía, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, Universidad de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, <https://www.diasporaandalusi.org/huellas-flamencas-en-buenos-aires-y-ciudad-de-mexico-una-historia-aun-por-contar/>

RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. <https://dle.rae.es>

Red Nacional de Información Cultural, “Óscar Tarriba”, en *Sistema de Información Cultural*, 3 de agosto 2021, [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table\\_id=2490&estado\\_id=25&municipio\\_id=6](http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=2490&estado_id=25&municipio_id=6)

“Repositorio de investigación y educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes” en *INBA Digital*, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/>

“Roberto Ximénez”, en *El arte de vivir el flamenco*, <https://elartedevivirelflamenco.com/bailaores413.html#:~:text=ROBERTO%20XIM%C3%89NEZ%20VARGAS%2C%20bailaor%20y%20core%C3%B3grafo%20mexicano%20de,de%202014%20a%20los%2091%20a%203%B1o%20de%20edad>

“Roberto Ximénez”, en *El bailarín Roberto Ximénez*, 27 de junio de 2009, <http://elbailarinroberto.ximenez.blogspot.com/>

Talleres Libres de Danza UNAM: <https://www.danza.unam.mx/talleres-lyr>

Triste y Azul: <https://web.archive.org/web/20090821102506/http://www.tristeyazul.com/>

- Recursos audiovisuales

“Espíritu flamenco”, en *RTVE Play*, <https://www.rtve.es/play/videos/espirtu-flamenco/espirtu-flamenco/1134517/>

“Flamenco para tus ojos”, en *RTVE Play*, <https://www.rtve.es/play/videos/flamenco-para-tus-ojos/>

“Lo flamenco”, en *Canal Sur Más*, <https://www.canalsurmas.es/videos/detail/16199-lo-flamenco-11092020>

*Los caminos del cajón – documental completo*, Cajondg,

[https://www.youtube.com/watch?v=kBO\\_AQLhXq8](https://www.youtube.com/watch?v=kBO_AQLhXq8)

“Los caminos del flamenco”, en *RTVE Play*, <https://www.rtve.es/play/videos/caminos-del-flamenco/>

“Manuel Benítez Carrasco”, en *Elberoamerica*, serie de podcasts “La voz del poeta”, 2021-2022, [https://eiberoamerica.com/podcast/voz\\_poeta/0566\\_ManuelBenitezCarrascoRecitaPoemasPropios.mp3](https://eiberoamerica.com/podcast/voz_poeta/0566_ManuelBenitezCarrascoRecitaPoemasPropios.mp3)

“Rafael Acevedo recita a varios autores”, *Listen Notes*, 30 de septiembre de 2020, <https://www.listennotes.com/es/podcasts/la-voz-del-poeta/rafael-acevedo-recita-a-onEJ3R6vIO5/>

“Rafael Acevedo”, en *Discogs*, 2022, <https://www.discogs.com/es/artist/1217245-Rafael-Acevedo>

*Zapateado del Perchel*, en Iltur-gitano Lisardo, *Roberto Ximénez – Zapateado – año 1952*, [https://www.youtube.com/watch?v=AQTa33HgLbk&list=PLJbPD07Zw3EZ7OVnzm\\_K5oe3BixaCBNcU](https://www.youtube.com/watch?v=AQTa33HgLbk&list=PLJbPD07Zw3EZ7OVnzm_K5oe3BixaCBNcU)

- Entrevistas

Por Magdalena Jiménez Romero:

Ana María Liceaga, 19 de julio de 2012  
Andrea Pérez, 14 y 21 de enero de 2022  
Carmen Blanco, 10 de julio de 2012  
Cristina Aguirre, 29 de julio de 2012  
Cristóbal Reyes, 22 de septiembre de 2015  
Dulce de Córdoba, 15 de mayo de 2007  
Érika Suárez, 17 de mayo de 2015  
Gabriel Cruz, 30 de julio de 2012  
Gustavo Emilio Rosales, 12 de junio 2007  
Héctor Aguilar, 21 de julio de 2012  
Karina Jiménez, 12 de julio de 2012  
Laura de Gades, 6 de febrero 2007  
Lourdes Lecona, 13 de junio de 2007 y 27 de junio de 2022  
Manuel Jiménez, 10 de julio de 2012  
María Antonia *la Morris*, 7 de junio 2007.  
María Elena Anaya, 24 de mayo de 2013  
María Isabel de Cosío, 28 de febrero de 2022  
Mercedes Amaya, 9 de junio de 2007  
Pablo Hidalgo, 12 de julio de 2012  
Patricia Linares, 6 de mayo de 2007 y 20 y 21 de julio de 2012  
Pilar Rioja, septiembre de 2011  
Soledad Echegoyen, 22 de mayo y 6 de julio de 2012

Por Valentina de Santiago Lázaro:

Antonio Ariza, 17 de junio de 2002  
Francisco Rivero, 31 de mayo de 2002  
José Antonio Fernández, 5 de mayo de 2002  
José Luis Díaz Santana, 23 de mayo de 2002

Juan Santiago Aguilar, 25 de mayo de 2002

Leonardo Noriega, 6 de junio de 2002

Malena Montes, 31 de mayo de 2002

Manolo Vargas, 3 y 15 de agosto de 2001

Manuel Carmona, 23 de mayo de 2002

María Antonia *la Morris*, 6 de mayo de 2002.

Patricia Linares, 12 de febrero de 2002