

EDUARDO CASTRO

Flamencas

Las mujeres en la historia del flamenco



ALMUZARA

Índice

INTRODUCCIÓN: LA MUJER EN EL FLAMENCO	11
PRIMERA PARTE. LAS CANTAORAS.....	23
1. Las dieciocho de la lista de «Demófilo».....	26
1.1. María Borrico	26
1.2. María la Jaca	28
1.3. Tía Salvaora	29
1.4. La Serneta	29
1.5. La Lola	33
1.6. María la Mica.....	35
1.7. Pepa la Bochoca	35
1.8. La Andonda	37
1.9. La Cagilona.....	39
1.10. La Junquera.....	39
1.11 Las otras ocho citadas por «Demófilo»	41
2. Las otras diez glosadas por Núñez de Prado.....	42
2.1. Concha la Peñaranda.....	42
2.2. Antonia la de San Roque.....	44
2.3. Anilla la de Ronda	45
2.4. La Marrancho	48
2.5. La Fandita	50
2.6. La Loro	52
2.7. La Rubia de Málaga	53
2.8. La Trini	57
2.9. Rita la Cantaora	60
2.10. Dolores la Parrala.....	63
3. Otras famosas del periodo de entre siglos.....	67
3.1. Trinidad la Parrala	67
3.2. La Rubia de Cádiz	69
3.3. La Serrana	71
3.4. La Loca Mateo	72
3.5. África la Peza.....	73

3.6. María la Gazpacha	75
3.7. La Niña de los Peines.....	78
4. Otras destacadas cantaoras de la historia del flamenco	89
4.1. Luisa Ramos, la Pompei	89
4.2. Luisa Requejo, «La Petit Niña de los Peines»	90
4.3. Tía Anica la Piriñaca	92
4.4. La Niña de la Puebla.....	94
4.5. Tía Marina Habichuela	96
4.6. La Perrata	99
4.7. Bernarda y Fernanda de Utrera	103
4.8. La Perla de Cádiz	105
4.9. María la Burra	107
4.10. La Paquera de Jerez.....	108
4.11. Las Repompas y las Repompillas	109
4.12. María Vargas.....	112
4.13. Carmen Linares.....	113
SEGUNDA PARTE. LAS BAILAORAS	119
2.1. La Golondrina y su dinastía	127
2.2. Juana Vargas, la Macarrona	130
2.3. Magdalena Seda, la Malena	132
2.4. Carmen Amaya	134
2.5. Antonia Mercé, la Argentina	142
2.6. Encarnación López, la Argentinista	152
2.7. Pastora Imperio	159
2.8. Pilar López	161
TERCERA PARTE. LAS GUITARRISTAS (TOCAORAS).....	163
CUARTA PARTE. LA MUJER EN LAS LETRAS.....	179
APÉNDICE 1. SOBRE EL ORIGEN DEL FLAMENCO Y SUS DIFERENTES TEORÍAS.....	191
APÉNDICE 2. BIBLIOGRAFÍA.....	201
Libros y artículos.....	201
Blogs.....	206
ÍNDICE ONOMÁSTICO	207

INTRODUCCIÓN: LA MUJER EN EL FLAMENCO

Como en tantos otros apartados de la historia de la humanidad, en la cultura en general y en las bellas artes en particular, incluidas la música y la danza, el papel de la mujer ha estado tradicionalmente relegado y oscurecido por el del hombre. En el flamenco, en concreto, su principal protagonismo estuvo desde el principio circunscrito al baile, y siempre en un plano secundario y complementario del cante y el toque, al contrario de lo que hoy en día pudiera parecer. Ello se explica en el hecho de que, por creencia popular, que no por ciencia de ningún tipo, tanto para el cante como para el toque siempre se le han atribuido al hombre unas condiciones físicas y unas cualidades sonoras superiores a las de la mujer, mientras que para el baile haya ocurrido precisamente todo lo contrario.

La catedrática de Antropología y prestigiosa flamencóloga sevillana Cristina Cruces, autora de un interesante artículo titulado «El tiempo de las flamencas»¹, afirma que «las primeras profesionales flamencas ocuparon, salvo excepciones, puestos subalternos en un género ya de por sí estigmatizado [...] en el que ser mujer, artista, flamenca y, en su caso, gitana constituía un acúmulo de desprestigio». Se refiere, claro está, a los albores del flamenco —que como tal no se remonta a la Edad Media, aunque sí tenga en ella sus antecedentes más primigenios²—, pero su cristalización como género no llegaría hasta mediados del

1 CRUCES ROLDÁN, CRISTINA: «El tiempo de las flamencas», Madrid, *Artescénicas*, n.º 8, octubre de 2017, pp. 60-66.

2 Véase el apéndice «Sobre el origen del flamenco».

siglo XIX, de la mano de los históricos cafés cantantes que más tarde darían origen a los actuales tablaos flamencos. Fue en los cafés cantantes, precisamente, donde entre 1860 y 1920 se concentró la actividad flamenca, y fue gracias a ellos que los artistas terminaron profesionalizándose, dando lugar así al nacimiento del cante y el baile como especialidades autónomas del género, con plena independencia ya de la guitarra a la que hasta entonces ambas estaban subordinadas. En Granada, sin embargo, fueron las zambras gitanas en las cuevas del Sacromonte las que cumplieron el papel de esos cafés cantantes que tanto proliferaron en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX en las grandes ciudades del resto de España, principalmente en Sevilla y, sobre todo, en Madrid.



Bailes gitanos en Granada

La historia de los *cafés-cantantes* —así, con guion intermedio y en cursiva— la narró de manera magistral el poeta y flamencólogo extremeño Félix Grande en el primer capítulo del segundo tomo de su célebre *Memoria del flamenco*³, donde, al hacer el balance de su influencia en el desarrollo del flamenco profesional, afirma que «fue hacia la mitad del siglo XIX cuando comenzaron a ser numerosos y decisivos como lugar de contratación y trampolín de artistas», si bien «su número y su importancia dentro del desarrollo del flamenco disminuyen en el primer tercio del XX», antes de terminar desapareciendo

3 GRANDE, FÉLIX: *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, dos volúmenes, 1979. El capítulo citado abarca las pp. 339-370..

«cercana ya la segunda mitad de ese siglo». Citando datos de otros autores, tanto anteriores como contemporáneos suyos, y refiriéndose únicamente a los más famosos de su época dorada, Grande documenta la existencia de casi un centenar de estos locales artísticos:

«En la nómina que proporciona Manolo Ríos se enumeran un total de sesenta y tres en doce ciudades distintas: doce en Sevilla, cinco en Jerez, tres en Cádiz, cuatro en el Puerto de Santa María, cinco en Málaga, dieciocho en Madrid, uno en Granada, Barcelona, Bilbao, Córdoba y La Unión y, dato significativo, once en Cartagena. Estas cifras son, desde luego, restringidas y selectivas. Molina Fajardo habla de cuatro o cinco establecimientos de cante en Granada, Fernando el de Triana alude a once en Málaga, Pepe el de la Matrona recuerda seis en Valdepeñas, Javier Molina menciona “tres o cuatro cafés cantantes” en La Línea de la Concepción y dos en Chiclana, y José Blas Vega informa de que en la llamada *ciudad alucinante* (La Unión) llegó a haber dieciséis en una sola calle».

Lógicamente, serían muchos más a lo largo y ancho de toda España, como el propio Grande apostilla, puesto que, aparte de muchas de las ciudades más pobladas del Estado, «no debió de haber ninguna ciudad andaluza de gran o de media importancia que no tuviera uno o varios de estos *cafés*», a los que «no es posible negarles su poder de difusión del flamenco», hasta el punto de que, «concluida o ya amortiguada su etapa de mayor proliferación, el flamenco invadió los teatros y las plazas de toros».

«Cafés de cante» los llaman, por su parte, José Luis Navarro y Eulalia Pablo en su libro conjunto *El baile flamenco. Una aproximación histórica*⁴, donde afirman que «fueron la réplica andaluza y flamenca de los cafés *chantant* [sic] que se popularizaron en Europa hacia las últimas décadas del siglo XIX». Coinciden en considerar que, «en ellos, se forjó el baile flamenco tal y como hoy lo conocemos; en ellos, alcanzó su mayoría de edad, y gracias

4 NAVARRO GARCÍA, JOSÉ LUIS, y PABLO LOZANO, EULALIA: *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2010, pp. 49-57.