

Candela Rousseau

Lucca Domit

Belén de la Quintana

OFICIOS

del flamenco

oct. 2024

vol. 1



CENTRO CULTURAL
FLAMENCO
• MADRID •

CARTOGRAFÍA DE UN TALLER

Un retrato de las coordenadas que tejen lo flamenco

Todo empieza por las manos. Con unas manos ásperas y precisas que moldean la realidad hasta darle forma. No necesitan un mapa que las guíe, conocen de memoria la lección: la han visto en los dedos de sus padres, de sus madres, de sus abuelos; es un saber que viene de lejos y trae al presente *lo de siempre*. En la raíz del oficio, la palabra arte, que en griego significa “técnica”. Y es que un artesano tiene la cartografía del saber-hacer inscrita en el cuerpo. Domina la peculiaridad de los materiales, las medidas, el uso verdadero de las cosas. Está ahí, detrás, en la retaguardia de su taller, perfilando los detalles, desafiando las costumbres de nuestra época, tomándose el tiempo.

Como diagnosticó el filósofo alemán Walter Benjamin, con el desarrollo tecnológico hemos multiplicado la capacidad de reproducir hasta diluir los límites de lo posible: ahora cualquier objeto llega a cualquier rincón. Pero frente a esta acumulación frenética, que plastifica la singularidad, están ellos, los artesanos, ejerciendo resistencia, apostando por la tradición, por la diferencia: porque en sus talleres hay repetición, pero no copia. Cada pieza es única, y concentra en ella dos bienes escasos: tiempo y atención. El resultado final son objetos que tienen impresa la huella de todo aquello que ha sido cuidado al detalle; que tiene esencia porque tiene pasado, porque guarda en sus contornos algo esencial para los seres humanos: una historia.

Pero lo que no se ve, no existe. O existe, pero se olvida. Y durante demasiado tiempo, estos oficios, que se tejen en la sombra del taller, no solo han sido invisibi-

lizados, sino también malentendidos, por el empeño de definirlos siempre con relación al arte. La artesanía es para muchos una suerte de categoría inferior, secundaria, que reúne todo aquello que no tiene la suerte de ser considerado ‘artístico’. En este sentido, cabe destacar la reflexión que hace el investigador Adolfo León, que en su artículo *Vida cotidiana, artesanía y arte*, declara que “ese menosprecio por la artesanía es la manera como en general, en la cultura occidental, se ha menospreciado también la vida cotidiana”. Todo esto además estaría atravesado por la concepción que tenemos del *afuera*, como algo ideal, y del *adentro*, como indiferente. Así, el arte se relaciona con lo trascendente, con lo espiritual, con el afuera de la caverna, mientras la artesanía estaría vinculada a lo mundano y meramente sensible. Como añade León: “mientras el arte se asocia al museo, a la catedral y a los espacios públicos, la artesanía se asocia a los espacios íntimos de la casa y el cuerpo”.

Pero lo que ocurre en el interior de un taller, lo que sucede ahí detrás, es fundamental. Sobre todo cuando hablamos de flamenco, un arte que está íntimamente ligado a las piezas artesanas que lo rodean. Porque la relación va más allá de lo decorativo, de lo accesorio; es una condición necesaria. ¿O acaso hay tarde de tablao sin el repique del zapato o el acorde de la guitarra? Por eso, desde el Centro Cultural Flamenco de Madrid hemos querido poner el foco esta vez en ellos: los artesanos y artesanas que, desde sus talleres, hacen del oficio flamenco un oficio singular, único y, sobre todo, posible.



Atelier de Juan Foronda (Sevilla)



Tarimas del taller de Joaquín Mulero (Barcelona)

madera encima del suelo y tú te dejabas los meniscos ahí”. Ahora, las tarimas tienen amortiguación, pero “el flamenco necesita además una tarima dura, que absorba el impacto, y al mismo tiempo suene. Porque si bota mucho pierdes pulsación”. Y es que el suelo de un tablao es, ante todo, un instrumento más del cuadro. ¿Su madera favorita? “La de abedul”.



Taller de Joaquín Mulero (Barcelona)

UNA CUESTIÓN DE RITMOS

Entrar a un tablao flamenco es como entrar a una caja de música. Todo lo que hay en el espacio está supeditado a lo único que al final importa: el sonido. Porque si algo tiene esta disciplina artística es que en la raíz de su esencia hay un juego de ritmos, de tiempos, de compás. En el aire, sobrevolando toda la escena, los números llevan la cuenta: cinco, ocho, doce. Todo tiene que encajar -el movimiento, la letra, el acorde- para no llegar antes ni después, sino justo ahí, donde nace el palo. Y, en este sentido, como en la vida, todo empieza desde abajo, desde la raíz del suelo. Joaquín Mulero nació en Barcelona en 1974. A estas alturas, en la profesión, todo el mundo lo conoce como “el de las tarimas”. Un oficio que de alguna forma ya tenía presente desde la cuna. De su padre, carpintero, hereda los secretos de la madera, y de su madre, el amor por la danza. Él, tras décadas compartiendo escenario con maestros como Antonio Gades o María Pagés, y tras varias lesiones de rodilla, decide fusionar los dos mundos con la

creación de una carpintería especializada en baile. Ser, como él dice, “un híbrido”, le ha valido para destacar en el sector: “carpinteros mejores que yo seguro que hay, pero que sepan de lo que se trata la danza no tantos. Yo sé cuál es la sensación, yo me pongo unas botas y sé si una tarima está dura o no, o si suena bien. Al final hablo el mismo lenguaje que los bailarines, vengo de ahí, y aunque ahora esté en otro lado, sigo en el mismo mundo”. Lo entrevistamos en su taller una mañana, por teléfono. De fondo se escuchan voces; algo de música. Pide las llaves de la furgoneta porque quiere atendernos bien, en un sitio más tranquilo. Habla con la serenidad y la gravedad de quien sabe con exactitud. Nos cuenta que durante mucho tiempo no se ha tenido en cuenta la importancia del suelo, no solo en su relación con la acústica, sino también en su impacto en la salud de los artistas. Un tablero demasiado pegado al pavimento puede acabar con la carrera de un bailarín: “antes no había conciencia, cualquier cosa valía, te ponían una

La otra gran protagonista de este cuadrilátero de sonidos es, por supuesto, la guitarra. Un instrumento que inspira tanto al bailar como al cantaor, y está al servicio de lo que sucede. Se anticipa, busca, observa, resuelve; modera la conversación. Es la primera que está ahí, jugando con las velocidades y las pausas, alimentando climas distintos. Tras ella encontramos la figura del lutier, que con precisión milimétrica esculpe la silueta y hace posible que un trozo de madera hable el lenguaje del

taranto. Si alguien conoce bien los secretos de este oficio, ese es Felipe Conde, que en 1971, de la mano de su padre, Mariano Conde, y de su tío, Faustino Conde, fue a la calle Gravina 7 (Madrid), dando paso a la tercera generación. Su taller no tiene nada que ver con esas fábricas, como la de Taylor, donde decenas de guitarras suspendidas en el techo se mueven por raíles de un lado a otro. Para Felipe, ese es otro trabajo e, incluso, otro instrumento. “Esas fábricas son una

forma de ganar dinero, la artesanía es una forma de vida”, reflexiona. Entre los ingredientes esenciales del oficio, está el oído, pero también las palmas de las manos: “cuando estás con la madera, notas la fibra, la densidad, la flexibilidad, y eliges a tu gusto. Tú tacto es el que luego transmites en la construcción de la guitarra. Por eso cada constructor tiene su sonido”. Así, todo empieza con la elección de la madera: “cada una tiene su sitio, su utilidad. Tenemos la madera de ébano, que se pone en el diapasón, porque es la madera más dura que existe y aguanta la tensión de las cuerdas. La tapa de la guitarra suele ser de pino-abeto, de cedro de Canadá o de secuoya”. Nos cuenta que la secuoya es un material que empezó a utilizar su padre en los años 60 porque genera un sonido diferente. Él, que no solo ha heredado el oficio, sino también las maderas y las tapas que su familia utilizó en otras épocas, ha empezado a utilizarlas ahora. “Para el fondo de la guitarra, en el flamenco lo más tradicional es el ciprés español”, continúa. “Y luego está el Palosanto, un material que introdujo mi familia y que Paco de Lucía institucionalizó”. A esta guitarra se la de-

nomina en el mundo flamenco “negra”, en contraposición a la “blanca” construida en madera de ciprés. “Es un sonido más redondo, llega más lejos”, apunta. Y es que si algo caracteriza a esta familia es su pasión por ir más allá: “siempre estamos investigando cómo podemos hacer para que llegue más lejos, para que se oiga, porque la guitarra, al ser un instrumento de cuerda pulsada, tiene una capacidad limitada”. El resultado de esta inquietud es un sonido diferente, propio, que ha conseguido cautivar a los más grandes guitarristas. Por el taller de los Hermanos Conde han pasado músicos nacionales de la talla de Paco de Lucía, Pepe Habichuela o Tomatito, pero también internacionales como Bob Dylan o Leonard Cohen. Su relación con el sonido, con la música, es íntima, porque sin la precisión de su trabajo no sería posible seguir la partitura, de ahí que el diálogo con el intérprete sea fundamental, o al menos así lo percibe Felipe: “hay una relación continua con el músico porque la guitarra es un nexo de unión entre los dos. Yo me acuerdo de todas las guitarras, y sé cómo repararlas.



Guitarras del taller Conde Hermanos (Madrid)



Felipe Conde en su taller (Madrid)



Tabla de herramientas del taller Conde Hermanos (Madrid)

También me gusta que el guitarrista me hable, y me diga si hay alguna cosita. Yo, por costumbre, tengo ya la forma de saber qué quiere cada uno. Es una relación de por vida". Una filosofía de trabajo que se deja ver en su taller, que no adopta aires herméticos, sino que está abierto a la conversación: "raro es el día que no viene un artista a comprar, a ver, a arreglar o, simplemente, a hablar de su guitarra". Cuando piensa en todo lo que ha vivido en esas paredes, que han ido cambiando de dirección, pero no de esencia, tiene claro con lo que se queda: "estar con mi padre, estar codo con codo, y con lo que te transmitía". Una pasión que ahora recogen sus hijos, María y Felipe, dando paso ahora a la cuarta generación. Otra familia que tiene un saber atávico es la familia Vera, que desde hace más de 50 años se dedica a la fabricación de castañuelas. En su taller, situado en Sevilla, todas las mañanas lijan la madera y la desbastan, porque en ese gesto, sin patrón ni medida -lo conocen de memoria-, está "el milagro del sonido". Siempre que pensamos en la música, imaginamos el instrumento o al intérprete, pero pocas veces dirigimos la mirada hacia ellos, a los que están ahí, expresándole a los materiales unas notas exactas. No componen melodías, pero conocen milimétricamente los lenguajes que la hacen posible. O si no que se lo digan al artesano zapatero de Calzados Arte FYL, José, que sabe perfectamente dónde situar los clavos para que el bailar pueda hacer sonar un remate, o a Pedro Rodríguez y José Mora, de Percusiones La Rosa, que han imaginado más de 18 tipos de cajones diferentes.

UN JUEGO DE VOLÚMENES Y COLOR

Si alguien pronuncia la palabra "flamenco", la primera imagen que se dibuja en nuestra cabeza es la del vestido. El garabato está claro, todos sabemos identificarlo: algunos volantes, colores vivos o unos cuantos flecos son algunos de los elementos que aparecen rápido en nuestro imaginario. Y es que más allá de su relación con las tablas, este traje ha ido ampliando su carácter represen-



Trastienda de Calzados Arte FYL (Madrid)



Trabajo de la parte trasera de un cajón de Percusiones La Rosa (Madrid)



Recorte de castañuelas en el taller de la familia Vera, Castañuelas del Sur (Sevilla)



Belén de la Quintana en su estudio (Madrid)

tativo hasta formar parte de nuestra identidad nacional.

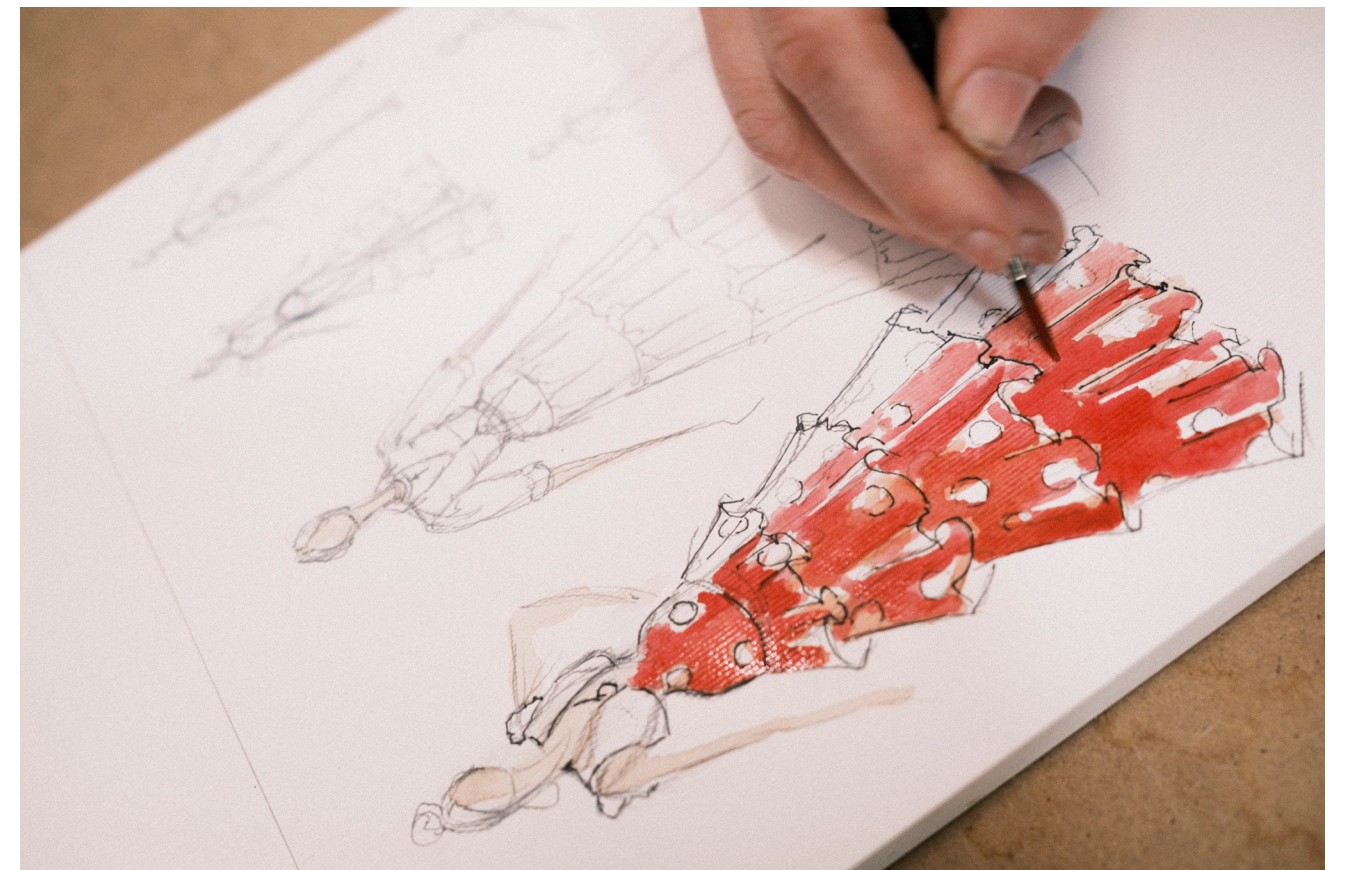
A diferencia de otros trajes folclóricos, su origen ni es remoto ni es rural: los historiadores sitúan su fecha de nacimiento a finales del siglo XIX en entornos urbanos del sur. Es más, como especifica la investigadora Rosa María Martínez, "el traje de flamenca es una reivindicación del estereotipo andaluz creada por el imaginario". Es decir, es una invención que surge ante la necesidad de reivindicar una personalidad regional en un momento donde las ideas nacionales están a la orden del día. En este sentido, y contra lo que se piensa, su asociación a "lo gitano" es más literaria que ajustada a la realidad.

De hecho, su antecedente inmediato lo encontramos en la figura de la Maja, donde ya aparecen los volantes, el talle ajustado y la mantilla. Pero este árbol genealógico esconde una historia novelesca detrás: como relata el antropólogo Julio Caro Baroja, los majos y las majas son una clase social humilde que, a finales del siglo XVIII, se rebeló y dejó de imitar la moda aristocrática. Con patrones y telas nuevos, decidieron no disimular su diferencia

sino ahondar en ella y dejarla clara. La respuesta no fue menos interesante: por primera vez el rol se invirtió, y las clases altas empezaron a copiar el modelo popular. Este cambio de dirección se debió, seguramente, al intento de rechazar la moda extranjerizante mirando hacia lo que había dentro, más abajo, en un momento donde el debate sobre la identidad nacional estaba a la orden del día. En cualquier caso, lo cierto es que ese traje, que luego se mezcló con "lo gitano" para crear "lo flamenco", experimentó una vitalidad y una difusión que lo han acompañado hasta hoy.

En el centro de su éxito, la fiesta. Las mujeres sacan sus trajes cuando llegan a la plaza del barrio las máquinas de algodón de azúcar, y esta vinculación con lo festivo, con el ocio, el cante y el baile, le ha hecho formar parte de la palabra Rito. No es algo histórico ni puntual, sino algo que vuelve todos los años porque forma parte de la celebración colectiva, y esa, junto a su vinculación al espectáculo, es su principal carta de supervivencia. Pero no solo: también ayuda su increíble adaptación a la moda. Así, las faldas se acortan o se alargan, los volantes se multiplican o desaparecen, según el momento. Por ejemplo, en los 60 con la aparición de la minifalda, los trajes cubrían escasamente las rodillas, y más tarde con la influencia del pop, se empezó a experimentar con los tejidos (como el nylon) y los estampados psicodélicos.

Boceto de uno de los diseños de Belén de la Quintana (Madrid)





Taller de Pilar Cordero (Sevilla)

La escucha constante a lo que sucede en la calle y en las pasarelas es una de sus grandes bazas, y esta síntesis entre moda y flamenco es algo que conoce de primera mano la bailaora y diseñadora Belén de la Quintana. La artista madrileña -que como muchos de los maestros que forman parte de esta exposición también creció rodeada del saber artístico e interdisciplinar de su familia- tiene un pequeño atelier en el histórico barrio de La Latina. Allí, entre tijeras y bocetos, dibuja piezas que, sin dejar de lado la mirada clásica, le permiten experimentar con las formas, atreverse, ir más allá; mantenerlas vivas. Su sello de identidad lo firman, sin duda, las chaquetillas.

El trabajo de La Quintana es una prueba de esta búsqueda constante que es la moda flamenca, un arte que se juega a diario. Sobre todo, la que está pensada para baile, que se retuerce con libertad para adaptarse y favorecer el movimiento, o incluso generarlo, como sucede con la bata de cola. Pero esta proliferación en las formas no se traduce en confusión: a pesar de las transformaciones, "lo flamenco" siempre termina siendo algo identificable. Da igual cuanto varíe: hay códigos. Y los conocemos. Otro elemento fundamental es el man-

ENTRAMOS EN EL TALLER DE PILAR...

Pilar Cordero fue bailaora, aunque siempre le han gustado "las labores". Empezó cosiendo sus propios trajes, y poco a poco, sus manos fueron vistiendo a todos los demás. Su pieza favorita es, sin duda, la bata de cola, porque es voluminosa, divertida; porque supone un reto. Algo que no consiguen los vestidos que últimamente quieren las bailaoras, que "parecen camisones de dormir, muy ligeritos, muy lisitos". A su lado, en el taller, está Marisol, con la que lleva toda la vida: "somos como hermanas, nacimos juntas, en la calle Jordán. Ella también viene de una familia de artistas". Sus jornadas son maratónicas, pasan horas entre telas y agujas contándose la vida, con el tiempo justo de comer en la máquina. "No paro, no me dejan ni concentrarme. Yo tengo ya 69 años, aunque no lo parezca. Ya estoy un poquito cansada, pero los artistas no quieren que



Bordado de mantones Foronda (Sevilla)

tón. Una pieza clave en las casas del sur, que se hereda de generación en generación, y que tiene un papel importante en el baile: cuando se sube a escena, la coreografía consiste en demostrar que “se sabe mover” con destreza y elegancia. Se le apellida “de Manila” aunque en realidad este lienzo viene de China. Allí se decoraban con crisantemos y aves exóticas, unos trazos que, cuando se empezaron a coser en las casas de Sevilla, fueron sustituidos por rosas y flecos. Envolverse en él es como vestirse con un cuadro, y sus ecos los podemos escuchar todavía con fuerza en la calle Sierpes (Sevilla), donde, desde hace más de 100 años, está la firma de Juan Foronda. Una tienda que ha tejido relaciones entre abuelas, hijas y nietas, y que ha servido de punto de encuentro. Porque la artesanía también es eso, una conversación larga que crea vecinos.

En definitiva, el flamenco es un arte en el que desembocan decenas de oficios. Cada uno de ellos, desde su taller abarrotado de herramientas, máquinas e historias, contribuye a la singularidad de esta disciplina artística que recoge con su baile, su cante y su toque, saberes de años, gestos que germinan

me jubile. No pienso dejarlo, pero quizás levantar un poquito el pedal”. De momento, ella sigue ahí, al pie del cañón, acompañando a los artistas en sus aventuras: “ya sabes cómo está la cosa, ahora todo el mundo quiere innovar. Yo he hecho batas de cola con tela de saco, de artillera, he trabajado con plástico...Siempre aprendo cosas nuevas porque cada vez quieren cosas más raras”. Dice esto mientras se ríe, le divierte la ocurrencia, le sigue atrapando el reto que la mantiene justo ahí, en el centro del oficio.

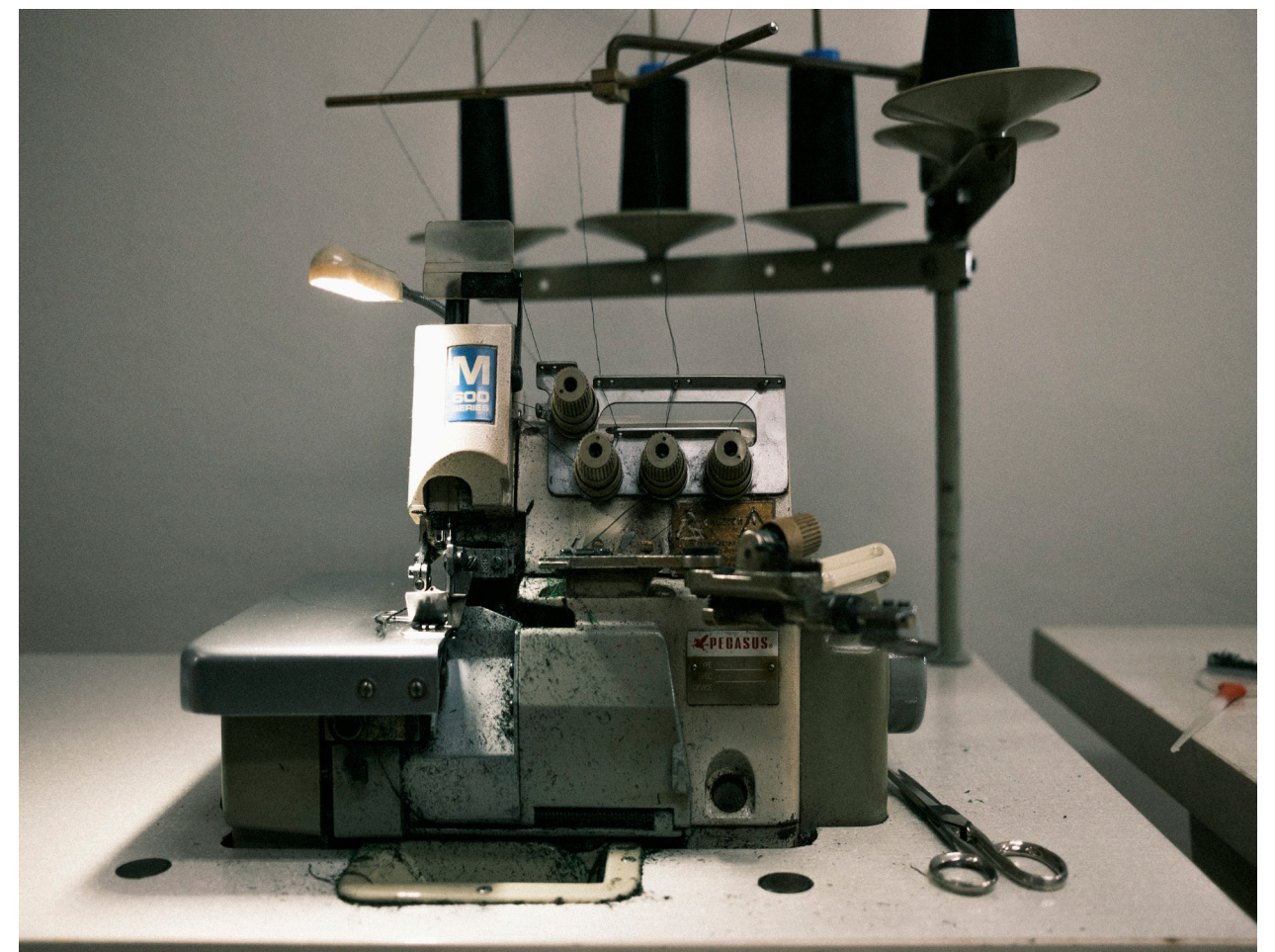
en tardes de tablao donde aparece, oscuro y estremecido, el duende. Los mantones, las guitarras, los zapatos, el cajón; las castañuelas, los vestidos, el escenario. Todos vienen de lejos, de muy lejos, y de distintas partes, pero están ahí, en el momento justo, para que siga teniendo sentido pronunciar la palabra “flamenco”.



Taller de Pilar Cordero (Sevilla)



Taller de
Pilar Cordero
(Sevilla)



Máquina de coser del taller de Pilar Cordero (Sevilla)



VERSIÓN EN INGLÉS

ENGLISH VERSION

MAPPING A WORKSHOP

A portrait of the coordinates that define flamenco

It all starts with the hands. With rough, precise hands that mould reality into shape. They do not need a map to guide them, they know the lesson by heart: they have seen it in the fingers of their fathers, their mothers, their grandparents; it is a knowledge that comes from afar and brings to the present what has always been there. At the root of the craft lies the word “art,” which in Greek is equivalent to “technique.” Indeed, craftspeople have the cartography of know-how inscribed in their bodies. They master the peculiarity of the materials, the measurements, the real use of things. They are there, at the background, in the rear of their workshops, outlining the details, defying the customs of our time, taking their time.

As German philosopher Walter Benjamin diagnosed, with technological development we have multiplied our reproduction capacity to the point of diluting the limits of the possible: now any object can reach any corner. But in the face of this frenetic accumulation, which plasticises singularity, there are the artisans, the craftspeople, exercising resistance, betting on tradition, on difference: because in their workshops and ateliers one finds repetition, but not copying. Every piece is unique and concentrates two scarce assets: time and attention. The final result are objects that bear the imprint of everything that has been painstakingly cared for, that have substance because they have a past, because they keep within their contours something essential for human beings: a history.

But what is not seen, does not exist. Or it exists but is forgotten. And for too long, these crafts, which are woven in the sha-

dows of the atelier, have not only been made invisible, but also misunderstood, due to the insistence on always defining them in relation to art. “Craft” is for many a sort of inferior, secondary category, which brings together everything that is not fortunate enough to be considered “artistic.” In this sense, it is worth highlighting the reflection made by researcher Adolfo León, who in his article *Daily Life, Crafts and Art*, states that “this disdain for crafts reflects the way in which, in general, in Western culture, daily life has also been disdained.” This is also permeated by the conception we have of the *outside* as something ideal, and of the *inside* as something indifferent. Thus, art is related to transcendence, to spirituality, to the world outside the cave, while craftsmanship is linked to the mundane and merely sensible world. As León adds: “While art is associated with museums, cathedrals and public spaces, craftsmanship is associated with the intimate spaces of the home and the body.” But what happens inside an atelier, what goes on behind the scenes, is fundamental. Especially when we talk about flamenco, an art that is intimately linked to the craft elements surrounding it. Because this relationship goes beyond a decorative or accessory intention: it is a necessary condition. Or is there a tablao evening without the sound of the shoe tapping or the guitar chords? For this reason, here in Centro Cultural Flamenco de Madrid, we wanted to put the spotlight this time on them: the craftsmen and craftswomen who, from their ateliers, make the flamenco craft a singular, unique and, above all, possible craft.



Juan Foronda's workshop (Sevilla)



Joaquin Mulero's workshop (Barcelona)

on the artists' health. A floorboard that is too close to the flooring beneath it can end a dancer's career: "There was no awareness of this some time ago, anything was okay, they would put some wood pieces over the flooring, and you would lose your meniscus there." Nowadays, stages have cushioning, but "flamenco performances also need a hard stage floor that absorbs the impact and makes a proper sound at the same time. If it bounces too much, you lose pulsation." And the tablao floorboard is, above all, just another instrument in the ensemble. His favourite wood? "Birch."



Joaquin Mulero's workshop (Barcelona)

A MATTER OF RHYTHMS

Entering a flamenco tablao is like entering a music box. Everything in that space is subordinated to the only thing that ultimately matters: the sound. Because if there is something about this artistic discipline, it is that its root essence lies in a game of tempos, beats, rhythms. In the air, hovering over the entire scene, the numbers keep count: five, eight, twelve. Everything must fit together—movement, lyrics, chords—so as not to come in neither earlier nor later than the beat, but right there, at the point where the palo takes shape. And, in this sense, as in life itself, everything starts from the bottom, from the ground roots. Joaquín Mulero was born in Barcelona in 1974. Nowadays he is best known among his colleagues as "the stage guy." In some way, the craft has been present in his life since birth. From his father, a carpenter, he inherited the secrets of woodworking, and from his mother, his passion for dance. After decades of sharing the stage with masters such as Antonio Gades or María Pagés, and after several knee injuries, he

decided to merge both worlds by creating a carpentry workshop specialising in dance. Being, as he says, "a hybrid artist," has helped him to stand out in this industry: "There are certainly better carpenters than me, but not so many who know what dance is about. I know what it feels like: I put on a pair of boots and I know if a stage floorboard is too hard or not, or if it sounds properly... After all, I speak the same language as the dancers, I come from their world, and although I currently work somewhere else, I still belong to that same world." We interviewed him by phone one morning, while he was at his workshop. Voices are heard in the background, as well as some music. He asks for the keys to the van because he wants to answer us adequately, in a quieter place. He speaks with the serenity and gravity of someone who knows a lot about his business. He tells us that for a long time the importance of stage floorboards was not considered, neither in its relation to acoustics, nor to its impact

The other great protagonist in this ring of sounds is, naturally, the guitar. An instrument that inspires both the bailaor/a (dancer) and the cantaor/a (singer) and is at the service of what is going on around, the guitar anticipates, seeks, observes, resolves; it moderates the conversation. It is the first one to be there, playing with speeds and pauses, nourishing different climates. Behind the guitar we find the figure of the luthier, who with millimetric precision sculpts its silhouette and makes it possible

for a piece of wood to speak the language of the taranto. If anyone knows very well the secrets of this craft, it is Felipe Conde who, in 1971 and along with his father, Mariano Conde, and his uncle, Faustino Conde, continued the family business in Calle Gravina 7 (Madrid), giving way to the third generation. His atelier has nothing to do with those factories, like Taylor Guitars', where dozens of guitars suspended from the ceiling move back and forth on rails. For Felipe, that is a

a different job, and it even results in a different instrument. "Those factories are a way of earning money, craftsmanship is a way of life," he reflects. Among the essential ingredients of the craft, there is the artisan's hearing, but also his/her hand palms: "When you are working with wood, you feel its grain, its density, its flexibility, and you choose what you like. Hence, your touch is what you transmit to the construction of the guitar. That is why each manufacturer has a different, unique sound." So, it all starts with choosing the wood: "Each one has its place, its usefulness. We have ebony wood, which is used for the fretboard, because it is the hardest wood that exists and can withstand the tension of the strings. The tops of the guitar are usually crafted from spruce, Canadian cedar or redwood." He tells us that redwood is a material that his father started using in the 1960s because it generates a different sound. He has not only inherited the craft, but also the woods and soundboard tops that his family used in the past, and has started to use them now. "For the back of the guitar, the most traditional choice in flamenco is Spanish cypress," he adds. "And then you have rosewood, a material

that my family introduced and that Paco de Lucía institutionalised." A guitar made of this wood is called guitarra negra (black guitar) in the flamenco world, as opposed to the guitarra blanca (white guitar) made of cypress wood. "It has a rounder, deeper sound," he points out. Indeed, if there is one thing that characterises this family, it is their passion for going further: "We are always investigating how we can make our business reach further, so that it can be heard everywhere, because the guitar, being a plucked string instrument, has a limited capacity." The result of this concern is a different sound, their own, which has managed to captivate the greatest guitarists. The Conde Brothers' atelier has seen the attendance of national musicians as influential as Paco de Lucía, Pepe Habichuela or Tomatito, as well as international musicians such as Bob Dylan or Leonard Cohen. Felipe has an intimate relationship with sound and music, because the precision of his work is crucial for guitarists to follow the score. Hence, the dialogue with the performer is fundamental, or at least that is how Felipe perceives it: "There is a continuous relationship with the musician be-



**Guitars of the
Hermanos Conde
workshop
(Madrid)**



Felipe Conde's workshop (Madrid)



**Hemanos Conde
workshop tool table
(Madrid)**

cause the guitar is a link between the two of us. I remember every guitar, and I know how to repair each of them. I also like the guitarist to talk to me and tell me if there is any detail that I must know. Thanks to my experience, I already have a sense of what each artist wants. It is a lifelong relationship.” His work philosophy becomes evident in his atelier, which is not at all hermetic, but open to conversation: “There is hardly a day without an artist coming in to buy, to see, to fix or simply to talk about his/her guitar.”

When Felipe thinks about everything he has experienced within those walls—which may have changed their position, but not their essence—he is clear about what remains with him: “Being with my father, side by side, and with the passion and everything I have inherited from him.” And this passion is currently being taken up by his children, María and Felipe, giving way now to the business’ fourth generation.

Another family with ancestral knowledge is the Vera family, who have been manufacturing castanets for over 50 years. In their atelier, located in Seville, they sand and rough out the wood every morning, because in this gesture, devoid of pattern or measure—they know it by heart—lies “the miracle of sound.” Whenever we think of music, we always imagine the instrument or the performer, but we rarely look at those who are also there, behind them, squeezing the right notes out of the materials. They do not compose melodies, but they know to the millimetre the languages that make them possible. Just ask the artisan shoemaker José, from Calzados Arte FYL, who knows perfectly where to place the nails on the shoe soles so that the bailaor/a can make a proper finale tapping, or Pedro Rodríguez and José Mora, from Percusiones La Rosa, who have sketched out up to 18 different types of cajones.

A GAME OF VOLUMES AND COLOUR

When someone pronounces the word “flamenco,” the first image that pops into our heads is that of the dress. Its outline is pretty clear for everyone, we know to identify it: some layers of ruffles, bright colours



**Calzados Arte
FYL’s workshop
(Madrid)**



Work on the back of a Percusiones La Rosa “cajón” (Madrid)



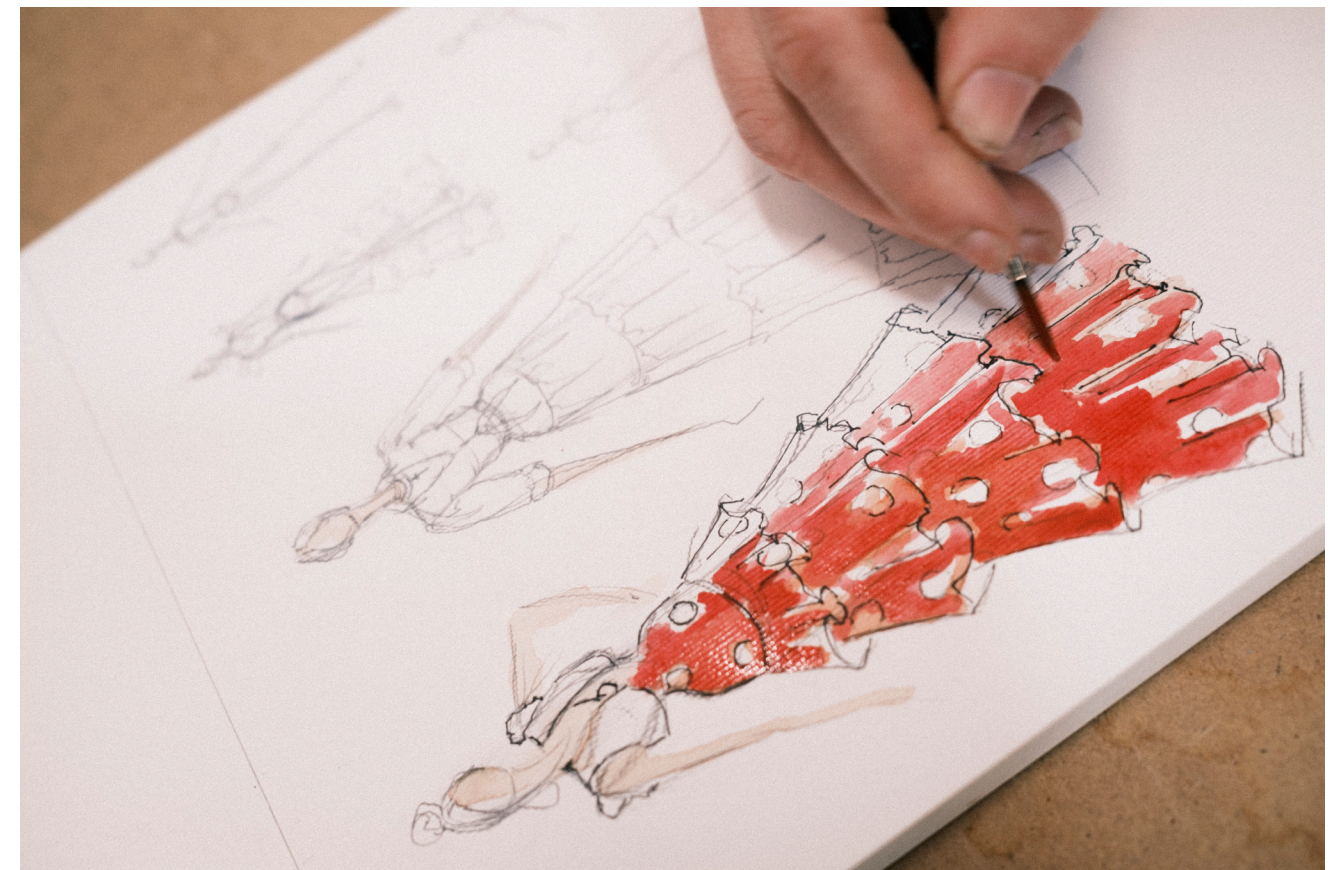
Cutting of a castanet in the Castañuelas del Sur workshop (Sevilla)



humble social class that, at the end of the eighteenth century, rebelled and stopped imitating aristocratic fashion. With new patterns and fabrics, they decided not to disguise their different status, but rather to delve into it and make it clear. The response was no less interesting: for the first time the role was reversed, and the upper classes began to imitate the popular model. This change of direction was probably due to an attempt to reject the foreignising fashion by looking inwards, towards popular classes, at a time when the debate on national identity was very topical. In any case, the truth is that this costume, which was later mixed with “gypsy style” to create “flamenco style,” experienced a vitality and diffusion that have accompanied it to this day.

At the heart of its success: the fiesta. The women bring out their costumes when the candyfloss machines arrive in the main square of the neighbourhood, and this connection to celebrations, to leisure, to singing and dancing, has turned it into something of a Ritual. It is not something historical or punctual, but something that comes back every year because it is part of collective celebrations, and that, together with its link to the spectacle, remains its biggest survival tool. What is more, its incredible adaptation to fashion is also helpful. Thus, skirts are shortened or

**Sketch of
one of Belén de la
Quintana’s designs
(Madrid)**



Belén de la Quintana’s workshop (Madrid)

or a few fringes are some of the elements that quickly appear in our mind. And the truth is that, beyond its relationship with the flamenco arts, this costume has been expanding its representative character until it has become a part of our national identity. Unlike other folkloric costumes, its origin is neither remote nor rural: historians place its birth at the late nineteenth century in urban environments of southern Spain. Moreover, as researcher Rosa María Martínez specifies, “the flamenco dress is a vindication of the Andalusian stereotype created by the collective imaginary.” In other words, it is an invention that arose from the need to vindicate a regional personality at a time when national ideas were the order of the day. In this sense, and contrary to popular belief, its association with gitanos—Gypsies or Romani people—is more literary than true.

In fact, its immediate antecedent can be found in the figure of the “maja,” whose typical dress already shows the ruffles, the body-hugging cut and the mantilla (Manila shawl). But this family tree hides a novelistic story behind it: as anthropologist Julio Caro Baroja relates, the majos and majas were a



Pilar Cordero's workshop (Sevilla)

lengthened, ruffles multiply or disappear, depending on the moment. For example, in the 1960s, when the miniskirt was born, dresses barely covered the knees, and later, with pop influence, experiments with new fabrics (such as nylon) and psychedelic prints began to be carried out.

Constantly listening to what is happening in the streets and on the catwalks is one of her greatest assets, and this synthesis between fashion and flamenco is something that bailaora and designer Belén de la Quintana knows first-hand. This Madrilénian artist—who, like many of the masters in this exhibition, grew up surrounded by the artistic and interdisciplinary knowledge of her family—owns a small atelier in the historic neighbourhood of La Latina. There, surrounded by scissors and sketches, she creates designs that preserve classical looks but also allow her to experiment with forms, to dare, to go beyond, to keep them alive. Her hallmark are undoubtedly her chaquetillas (short rigid jackets).

La Quintana's work is proof of this constant research that means flamenco fashion, an art that is played out on a daily basis, especially if we talk about pieces designed for dancing, which need to twist

INSIDE PILAR'S ATELIER...

Pilar was a dancer, although she has always liked labores (needlework). She started sewing her own costumes and, little by little, her hands began to dress everyone else. Her favourite piece is, without a doubt, the bata de cola, because of its volume and grace, because it means a challenge, something that is not achieved by the dresses that many bailaoras want nowadays, which "look like light, smooth nightdresses." Alongside her, in the same atelier, is Marisol, with whom she has been all her life: "We are like sisters, we were born together, in Calle Jordán. She also comes from a family of artists." Their work sessions are like marathons: they spend hours between canvases and needles talking to each other about life, with just enough time to have lunch on-site. "I can't stop, they don't even let me concentrate. I'm already 69 years old, although it may not seem like it. I'm already a bit tired, but the artists don't want me to retire. I'm not going to stop, but maybe I'll take a little breather." For the time being, she is still there, at the forefront, accompanying artists on their ad-



Juan Foronda's workshop (Sevilla)

freely in order to adapt to and favour movement, or even generate it, as is the case of the bata de cola (dress with ruffles and a train). But this proliferation of forms does not translate into confusion: despite its transformations, “flamenco” always ends up being something identifiable. No matter how much it varies, codes are there. And we know them.

Another fundamental element is the mantón (Manila shawl). A key popular garment in southern Spain, inherited from generation to generation, the mantón plays an important role in flamenco dancing: when it appears on stage, the choreography consists of demonstrating that “one knows how to shake it” with dexterity and elegance. It normally includes “de Manila” on its name, although in fact it comes from China. Back there, it was decorated with chrysanthemums and exotic birds, but these patterns were replaced by roses and fringes when they began to be sewn in the houses of Seville. Wrapping oneself in it is like dressing up with a painting, and its echoes can still be heard loudly in Calle Sierpes (Seville). Juan Foronda’s firm has been in that street for more than a century, a shop that has woven relationships between grandmothers, daughters and granddaughters, and has served as a meeting point too. Because a craft is also that:

ventures: “You know how things are, now everyone wants to innovate. I’ve made batas de cola out of sackcloth, hessian fabric, plastic materials... I’m always learning new things because they want stranger things every time.” She gives her talk while laughing, amused by her witticism, still caught up in the challenge that keeps her right there, at the heart of the craft.

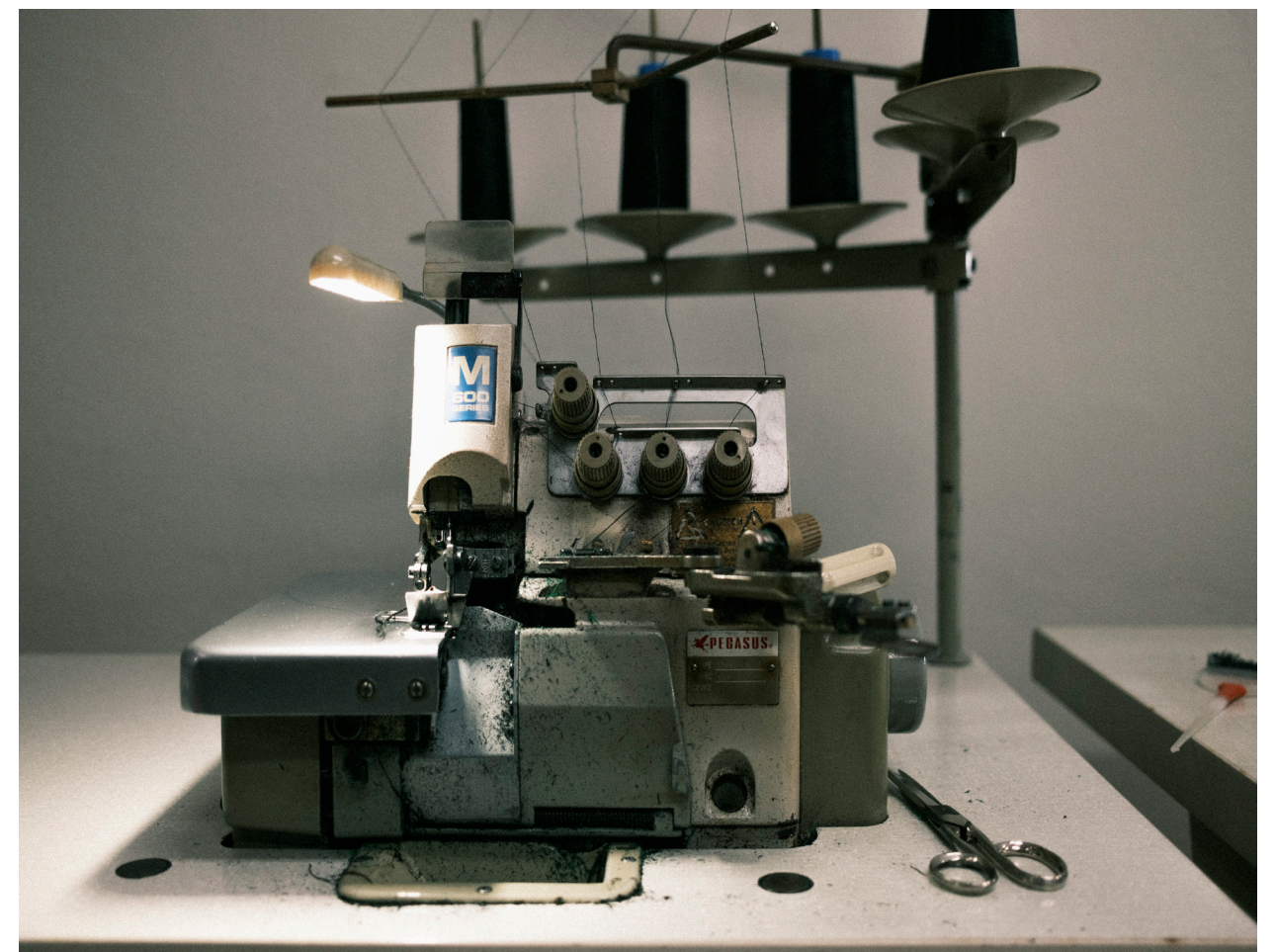
a long and intergenerational conversation creating a neighbourhood. In short, flamenco is an art that brings together dozens of crafts. Each one of them, from their workshops full of tools, machines and stories, contributes to the uniqueness of this artistic discipline that gathers, through baile (dancing), cante (singing) and toque (playing), years of knowledge, gestures that germinate in evenings at the tablao, where the duende appears between darkness and quivering. The shawls, the guitars, the shoes, the cajón, the castanets, the dresses, the stage. They all come from far, far away, and from different places, but they are there, at the right moment, so that it still makes sense to pronounce the word “flamenco.”



Pilar Cordero’s workshop (Sevilla)



Pilar Cordero’s workshop (Sevilla)



Sewing machine from Pilar Cordero’s workshop (Sevilla)

CRÉDITOS

PRODUCCIÓN

Madrid Cultural S.L.

DIRECCIÓN

Lisi Sfair

Pedro Córdoba

CREACIÓN DE CONTENIDO

Candela Rousseau

(texto y maquetación)

Lucca Domit

(fotografía)

Belén de la Quintana

(dir. exposición fotográfica)

Eduardo García-Junceda

(traducción)

AGRADECIMIENTOS

Castañuelas del Sur

Percusiones La Rosa

Juan Foronda

Hermanos Conde

Tarimas Joaquín Mulero

Calzados Arte FYL

Atelier Pillar Cordero

Atelier Belén de la Quintana

Barquillo Print

Pol Amuriza

