

Carmen Amaya, la eterna Capitana

Texto: Aida R. Agraso

Aunque siempre se ha dicho que Carmen Amaya nació en 1913, recientes investigaciones han demostrado que pudo ver su primera luz un 3 de noviembre de 1918 en Barcelona. Sería así según el que se ha anunciado como el primer documento oficial que se tiene de su edad, el padrón general de habitantes de la ciudad de Barcelona de diciembre de 1930. De esa fecha data un documento que certifica que la familia Amaya vivía en la barraca número 48 de la playa del Somorrostro y que Carmen Amaya tenía, por entonces, 12 años. Así lo desveló

Montse Madrdejós en el libro *Carmen Amaya*, escrito conjuntamente con Daniel Pérez Merijo y en el que además de ese padrón adjuntan material fotográfico donde la artista, muy pequeña, no tendría los 16 años que le adjudicaría la fecha de nacimiento de 1913. Se cumpliría, pues, el centenario del nacimiento de una artista única, inimitable, mítica, admirada en todo el mundo. Y este año se cumple además el 55 aniversario de su fallecimiento, en 1963. De cualquier forma, siempre cabe recordar una figura tan importante en la historia del flamenco como la de esta bailaora catalana.



Carmen Amaya, en una imagen de promoción conservada en el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

“Cuando a mediados de los años veinte surge en los colmaos de Barcelona Carmen Amaya, el hipercrítico Vicente Escudero vaticinó que “La Capitana” sería una de las mayores figuras del siglo. El tiempo ha venido a confirmar el pronóstico del bailar vallisoletano. Tanto para los aficionados que tuvieron la fortuna de verla en directo como para los que solo han podido contemplar su arte en las pantallas del cine, la gitana de Somorrostro es un milagro de la naturaleza”. Así presenta las páginas dedicadas a esta bailaora la revista *La Caña* en su número 1 de diciembre de 1991.

Carmen Amaya era hija de Francisco Amaya 'El Chino', un guitarrista flamenco, y Micaela Amaya, que aunque solo mostraba su arte en reuniones privadas era una notable bailaora. Su tía paterna, Juana Amaya, fue, según relata Ángel Álvarez Caballero en su libro *El baile flamenco*, “bailaora de tronío, con belleza y majestad, que propiciaron el que pintores como Julio Moisés, Beltrán Masés y Ricardo Canals la tomaran como modelo”. Carmen se crió por tanto en un ambiente donde el baile flamenco tuvo un gran protagonismo.

Carmen Amaya, pues, “comienza su carrera partiendo de lo que fue la raíz auténtica del flamenco durante muchos años, un baile informal, improvisado, hecho



Handwritten text in blue ink, mostly illegible due to cursive style and overlap.

Handwritten signature in white ink, possibly reading 'Carmen' and 'La Ya'.

La bailaora del Somorrostro, en otra fotografía promocional conservada en los fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.



Carmen Amaya. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

en el cuarto, por las calles o en las tabernas para sacar algunas pesetillas. Esta forma, salida del instinto y reforzada por las cualidades excepcionales que poseía, la mantendrá durante mucho tiempo hasta que su larga permanencia en el teatro, con el artificio que comporta y lo reiterativo del programa, rebaje un poco el aire natural aunque no mucho pues sigue impactando su zapateo portentoso, la violencia en la acción, la fuerza de sus brazos, los tirones enérgicos del cuerpo, el gesto fiero de su cara impenetrable donde nunca aparece una sonrisa. Lo que se aprecia es algo más sutil, quizá la excesiva profesionalización de un arte puro”, indica *Historia del Flamenco*.

Dice Teresa Martínez de la Peña en la revista *La Caña* que “decía Sebastián Gasch que Carmen era la anti-escuela, la antiacademia, olvidándose de que tenía los maestros en casa. Se crió entre muy buenos flamencos y además la enseñaron. Su madre dice que bailaba muy bien aunque no pudo dedicarse por la cantidad de hijos que tuvo. Su abuela La Faraona sí la enseñó a

bailar y su padre El Chino completó la enseñanza con unas clases durísimas de hasta seis horas seguidas”.

Coinciden las biografías consultadas en señalar que siendo muy niña acompañaba a su padre para cantar y bailar para la clientela de bares y tabernas. “Siempre cantó Carmen, y más de niña, pues el padre creía al principio que ella estaba mejor dispuesta para el cante que para el baile”, apuntaba Álvarez Caballero. Y dice Martínez de la Peña que “cuando Carmencita iba con su padre por los colmaos de Barcelona, ya sabía lo que tenía que hacer, llevaba el baile bien aprendido y luego ella ponía el temperamento”.

A estos primigenios escenarios le siguieron pronto teatrillos. “Primero con la familia, más tarde conviviendo con otros compañeros —dice Teresa Martínez de la Peña—, desde muy pronto tuvo una intensa vida profesional relacionándose con las mejores figuras del género. Es obvio que estaba al día de los mecanismos del baile del momento”. Para 1929, año de la Exposición Universal de Barcelona, Carmen estaba ya trabajando en el cuadro del tablao Villa Rosa, actuando con él en el pabellón andaluz del Pueblo Español. Junto a ella figuraban, añade Salvador Montañés en *Carmen Amaya. La bailaora genial* su tía La Faraona, su hermano Paco y una docena más de artistas del Somorrostro. Apareció entonces su nombre por primera vez en una publicación: en el semanario *Mirador*. Y le vería bailar Vicente Escudero, quien comentó, según indica el libro de Álvarez Caballero: “*Esta gitanilla hará una revolución en el baile flamenco, porque es la síntesis de dos grandes estilos fundidos genialmente: el de la bailaora antigua, de la cintura a la cabeza, con un braceo imponderable, y ese raro fulgor en sus ojos; y el estilo trepidante del bailar en sus variaciones de pies, prodigiosas*”.

Teresa Martínez de la Peña publica en la revista *La Caña* sobre la forma de bailar de Carmen Amaya que “el sonido de los zapateados llegaba con creces a todo el teatro. Era intensísimo y al mismo tiempo solemne por el impresionante silencio que se hacía en la sala. Desde que aparecía aquella mujer en escena y daba la primera vuelta, el público quedaba inmóvil, sobrecogido, y permanecía así hasta que acababa el baile, solo entonces liberaba su tensión aplaudiendo frenéticamente”.

Ese año marca un antes y un después en la trayectoria profesional de la bailaora, cuya presencia comienza a ser solicitada nacional e internacionalmente, trabajando seis meses en París. En 1935 se presenta en el Coliseum de Madrid, participando además en las películas *La hija de Juan Simón*, con Angelillo como protagonista, o en *María de la O*, junto a Pastora Imperio.

El 18 de julio de 1936, Carmen Amaya estaba actuando en el teatro Zorrilla de Valladolid. Cuenta Ángel Álvarez Caballero que “tenían que ir a Lisboa para cumplir un contrato, pero el coche les fue requisado el primer día. Sin medio de locomoción ni documentos para cruzar la frontera, hasta noviembre no pudieron pasar a Portugal, lo que hicieron ella, su padre, su hermano Paco –guitarrista como su padre–, el Pelao y Ramírez”. Ya en Lisboa, y una vez contactaron con el pianista y compositor Manuel García Matos, Carmen y él lograron actuar en el cabaret Arcadia una única noche; el éxito de público hizo que lograran un contrato en esa sala. Viajaron posteriormente a Argentina, logrando de nuevo el éxito en Buenos Aires. Reprodujo Álvarez Caballero unas palabras al respecto de Sabicas: “*Me marché de España en el 36. Llegamos a Buenos Aires con una compañía donde iba cantando el Niño de Utrera, el Pena hijo y una compañía de actores. Representábamos una obra que se llamaba 'El padre Castañuela'. Ya estaba, entonces, Carmen en Buenos Aires y tenía formado un escándalo. Fue por cuatro semanas, y estuvo nueve meses a teatro lleno*”.

Actuaría en Uruguay, México, Colombia, Venezuela y Estados Unidos. El ambiente que se creó en Nueva York tuvo que ser, sin duda, muy especial. Ya lo dejó escrito Ángel Álvarez Caballero en su libro *El baile flamenco*: “En la gran urbe coincidieron, por ejemplo, Encarnación y Pilar López, unos muy jóvenes Rosario y Antonio y la genial Carmen Amaya. Me ha contado Pilar: “Rosario y Antonio actuaban en un show de Broadway y tuvieron un éxito fenomenal (...): Carmen estaba en un night club, asombrando al público con su baile genial y único. Mi hermana Argentinita y yo, con Greco, Manolo Vargas, Carlos Montoya e Inés Gómez Carrillo actuábamos en el Carnegie Hall en concierto (...)”.



La bailaora, sobre el escenario. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

“Ninguna de las dos hermanas –continúa– había llegado a ver bailar en España a Carmen Amaya, a quien no conocían. Su descubrimiento en Nueva York supuso para ellas una profunda impresión, que Pilar López ha evocado en alguna ocasión: ‘¿Era el suyo baile de mujer?, ¿era de hombre? Nada importa: era único y la dimensión incalculable. Con la bata era tal la fuerza, el brío que ponía, que se diría imposible en una mujer; pero con su pantalón de talle, su blusita con su chaleco, la pequeña cabecita como una naranja de azabache, su tacón de siete centímetros, su cara de pantera hermosa, en su irrepitible baile por alegrías ponía la fuerza y el brío de un muchacho de veinte años resultando, al mismo tiempo, de una feminidad exquisita, no obstante. Y ahora ¡a bailar! ¡Y qué manera de bailar!, qué pies más flamencamente “colocaos”, qué piernas más armoniosas, qué zapateados los suyos de fuerza, ritmo, claridad y musicalidad. Y luego los flamenquísimos brazos, las vueltas prodigiosas. En fin ese arte donde

MRS. ARCHER E. LINDE

PRESENTS

Carmen Amaya



Antonio Triana

Guitarist Sabicas

Thursday Evening, Nov. 19, at 8:30

PROGRAM

II.

- 10. Goyescas Granados
An evocation of 19th Century Spain
ANTONIA AMAYA, LEONOR AMAYA, LOLA MONTES
- 11. Polo Albeniz
Old flamenco rhythm from the "Iberian Suite"
ANTONIO TRIANA
- 12. Panaderos and Ferruca Sabicas
Guitar Duet
SABICAS and PACO AMAYA
- 13. Jota Popular
In the staid style of the Aragon peasants
ANTONIA AMAYA and LEONOR AMAYA
- 14. *"Ay! Que Tu" Popular
A gypsy girl sings to her not too faithful lover: "So you think you can make me jealous eh? Don't be silly! You know well enough I'm your only one. I don't care about your pretending towards others because you always return to me and say: 'Only you, you—my darling, my sweetheart, you're the prettiest of them all—only you, you, you.'"
CARMEN AMAYA
- 15. Ferruca Popular
In the manner of the gypsies of southern Spain,
ANTONIO TRIANA and LOLA MONTES
Accompanied by Sabicas
- 16. *Alegrias Popular
The most genuine of "gitana" (Gypsy) dances of fixed form but which each dancer colors with her own distinctive personality.
CARMEN AMAYA
Accompanied by Sabicas, Jose Amaya, Paco Amaya
- 17. Fiesta in Seville Popular
(a) Peteneras
(b) Canasteros
(c) Bulerias
CARMEN AMAYA, ANTONIO TRIANA and the ENSEMBLE
RAYMOND SACHSE at the PIANO

*Choreography by Carmen Amaya and Antonio Triana
Program under the supervision of Antonio Triana

CARMEN AMAYA

Queen of the Spanish Gypsies

FOR YOUR RECORD LIBRARY

Decca Album A-288 \$2.90

♦ Six Flamencan Songs and Dances

YOUR RECORD HEADQUARTERS

GIVE RECORDS THIS CHRISTMAS

Phone
4-5676

Culver's

231 N.
1st Ave.

There Are 4 Numbers Left On This Series

Solito De Solis

Brilliant Pianist

Paul Robeson

Great Negro Singer

Trapp Family Singers

Charming & Entertaining

Rise Stevens

Metropolitan Star

SPECIAL PRICE FOR BALANCE OF SERIES \$5.00-\$6.50

All Sales Final---NO REFUNDS

Phone 4-2979

Mrs. Archer E. Linde

L. DOUGLAS RUSSELL

VOICE TEACHER

35 W. McDowell Rd.

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco Phone 3-1929



Folleto de una actuación de Carmen Amaya, Antonio Triana y Sabicas. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

se dan cita duende y ángel, tan difíciles de conjugar. Todo eso y más tenía esa mujer, y lo transmitía a todos los que tuvimos la dicha de verla bailar, baile que hacía poner en pie a toda una sala para mejor ovacionarla”.

En América la vieron bailar el presidente Roosevelt, Orson Welles, Erich María Remarque, Edward G. Robinson, Greta Garbo, Dolores del Río, Diana Durban, Charles Chaplin, Toscanini o Stokowsky.

Reproduce en su libro Álvarez Caballero un escrito que Patrick Bensard, director y fundador de la Cinemateca de la Danza en la Cinemateca Francesa, escribió para la presentación de *Los Tarantos* en la Ópera de París: *“Carmen Amaya, solo ella tenía esa elegancia, esa forma convulsiva de taconear la belleza, haciéndola repercutir en un cataclismo sonoro, esa manera de liberar con un gesto brusco de los hombros su cabellera en ráfagas, de la que rodaba hasta el suelo la rosa prisionera. Todo en ese cuerpo menudo, salvaje, extremadamente tenso, era espléndido, dejando adivinar la rebeldía y la pasión que la consumían. Ella era de la raza de los insumisos: la de Kijinsky, la de Manolete, la de Piaf, la de Artaud –con el que compartía como una hermana gemela el brillo negro de la mirada–. Era de esos que se apartan de los caminos y las reglas ordinarias, demostrándonos solamente que hay un tormento al danzar como hay un tormento de existir, una rabia de vivir. Danza tatuada de fuego, cuya sed no podía saciarse sino con la muerte”.*

Teresa Martínez de la Peña la vio en París y describe su compañía en la revista *La Caña*: *“Llevaba compañía propia y lo que más me sorprendió es que estaba planteada al modo clásico, en la línea que creó La Argentina. El mito romántico de una bailaora intuitiva solo fiel a esquemas gitanos que se había creado en torno a su persona, caía por su propio peso, por lo menos en este caso. Llevaba un elenco de bailaoras y bailarines de acuerdo con las necesidades del programa. Había Bailes de Escuela Bolera, del siglo XVIII, Ballet estilizado y Folclore además del Flamenco. Las figuras de un guitarrista de concierto y un pianista en el espectáculo, remarcaba el amplio espectro de la compañía”.*

“Carmen –continúa posteriormente Martínez de la Peña– participó en la corriente cultural del momen-



La letra de Carmen Amaya, en una foto conservada en el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

to formando su compañía –cosa a la que se habían atrevido muy pocos artistas– y lo hizo a la manera de entonces, como La Argentina, como Vicente Escudero y la Argentinita, como demandaba el público que estaba empeñado en ver toda clase de bailes folclóricos estilizados. De cualquier forma, ella puso un toque personal muy gitano y no perdió ni un ápice de flamenquería en el empeño. Los solos que hacía: fandangos, soleares, bulerías y sobre todo las alegrías, justificaban por sí solos todo el espectáculo”.

Sobre su arte, afirma la experta que “no es difícil estudiar el baile de Carmen Amaya en su conjunto porque presenta una línea uniforme a lo largo de toda su vida profesional. Salvo las inocentes posturas infantiles y la tendencia de última hora a acentuar



Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

una forma muy suya de llevar el baile hacia adentro, todo discurre por los mismos cauces de forma y estilo. Así dicho da la impresión de que el baile de Carmen era apacible y sereno, pero nada más lejos de la realidad. Era violento, frenético, sonoro, lo que he querido subrayar es que estas características las mantuvo siempre sin que se viera ningún atisbo de evolución (...). Tenía una postura muy bella, suya de toda la vida, tan característica que se podía identificar a la bailaora sin ver su cara, tan personal que nadie pudo repetirla a pesar de lo imitada que fue. Es bastante engorroso intentar describir una postura, pero más o menos era así: los dos brazos arqueados detrás del cuerpo como impulsándole hacia adelan-

te, el torso erguido, la cabeza baja y muy adelantada en gesto de ataque o, dicho en sentido figurado, en actitud de embestir”.

“Un arranque —explica Teresa Martínez de la Peña— es la entrada enérgica al movimiento, una fuerza contenida que impacta más que la acción que genera. Carmen lo hace constantemente en todos los bailes, con distinta indumentaria, arrastrando la bata de cola o con pantalones, y lo hace a través de esa postura característica, tan bella que más o menos conscientemente queda en la retina del espectador”. Esa postura fue reproducida en su monumento, en Barcelona, y en el cartel que hiciera de ella Ruano Llopis.



Reproducción del cartel de Ruano Llopis inspirado en la artista, perteneciente a los fondos de la Cátedra de Flamencología de Jerez y conservado en el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.



Foto de los fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Más adelante, en el mismo artículo, añade que “hay que hacer una observación: el baile de Carmen era un baile serio a pesar de la turbulencia que le rodeaba. Tan formalmente serio que el calificativo responde por igual a dos aspectos distintos. Por un lado, a la concepción íntima que la bailaora tenía de entender la danza, y por otro a las características particulares que representa su baile dentro del contexto flamenco”. Era el suyo, opina, “un baile hecho a conciencia, un esfuerzo físico total, consecuente con su responsabilidad, se entregaba en cuerpo y alma y por ello se había ganado el respeto del público”.

Su éxito fue tal que cuando regresó a España en 1947 era ya una figura mundial y, apunta Álvarez Caballero, sin duda la más prestigiosa del baile flamenco junto a Escudero. Actuaría en París, en Londres para la reina Isabel II –en la prensa, indica el mis-

mo autor, titularon *Dos reinas frente a frente*–. Se casó en 1952 con Juan Antonio Agüero, guitarrista en su compañía. Vivió los últimos diez años de su vida “*en olor de multitudes, literalmente santificada*”. En 1959 asistió a la inauguración de una fuente con su nombre en el Paseo Marítimo de Barcelona. Sufrió rodando *Los Tarantos* en 1963. No pudo verla montada. En noviembre fallecía en su casa de Bagur, víctima de una enfermedad renal que fue minando su resistencia física.

Cuenta Alfredo Mañas en la revista *La Caña*, recordando la conversación que tuvo con ella para realizar un espectáculo y la película *Los Tarantos*, que la pareja de la bailaora, José Antonio, le conminó a darse prisa por escribir. “*Le queda un año de vida* –narra Mañas, reproduciendo las palabras de José Antonio–. *Y quiero que muera bailando. Hoy me ha dado el resultado el doctor Gisbert: si no baila morirá de envenenamiento en la sangre. Cada vez que baile pierde tres kilos de peso. Tiene solo un riñón, gigante, hipertrofiado, y elimina el veneno bailando. Pero si deja de bailar, morirá de un ataque al corazón. Date prisa, se muere. Y quiero que muera bailando*”.

“Sí, era un ser legendario Carmen –afirma Alfredo Mañas–. Hasta su muerte tenía un fuerte olor a leyenda: tenía que bailar, y bailar, y bailar para no morir. Aquella noche me di cuenta de que los seres legendarios, que sobrepasan la realidad y entran en la leyenda, no lo son solo por los hechos extraordinarios que han protagonizado, sino porque seres fuera de lo común como Carmen, hacen que los hechos, reales o no, sean creíbles. ¿Quién se atreve a negar que los hechos fantásticos que han quedado en la mente del pueblo, de Carmen, no son realidad?”. Y, así, narra, entre otras historias, que se dice que “era tan sumamente chiquita, diminuta, que estando actuando una compañía de ópera flamenca en el teatro español del Paralelo, todas las noches la sacaban como fin de fiesta y al terminar de actuar se llenaba el escenario de pesetas y algún que otro duro de plata, llevándose a casa Carmen y El Chino un buen burujo de ‘parné’. Un guardia que tenía entre ceja y ceja a aquella niña y a aquel gitano entró como una tromba con otros guardias, para llevar al gitano y a la niña a comisaría por menor de edad. Registraron escenarios y cameri-



En la imagen de la izquierda, con Félix de Utrera en Puerto Rico, y en la de la derecha con la bailaora Rosa Durán. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

no y aquella niña gitana allí no estaba. Había desaparecido como por arte de magia. Cuando se fueron los guardias el gran cantaor Cepero desdobló el abrigo que llevaba al brazo y allí estaba Carmen, metida en un bolsillo del gigantón Cepero”.

“¿Quién no ha oído hablar –continúa en otro fragmento de su artículo– de las sardinas asadas por Carmen y su gente en una habitación del Astoria, haciendo una hoguera para ello con las maderas del parque? Cuando yo le pregunté a Carmen si esto era verdad o leyenda, se echó a reír y solo me dijo con su sorna: ¿Pero hijo, cómo íbamos a comer sardinas asadas en el suelo como los salvajes? ¡Si las hubiéramos asado en un jergón! Y nunca llegué a saber si era verdad o leyenda popular, si las habían asado en un jergón o no. ¡Qué mas da! Para la memoria popular, asadas y bien asadas está la caja de sardinas que un barco de Santander que arribó a Nueva York regaló a la sin par Carmen Amaya”.

En un artículo para *Sábado Gráfico* abunda Mañas en este aspecto legendario indicando que “Carmen Amaya es un personaje de leyenda. Su baile, su carácter, su bondad, su altruismo, su niñez, incluso la enfermedad que ha minado su vida tienen ese aire inconfundible de magia que nimba los personales que simbolizan toda una época o una raza y que están más allá de todo roce con las pasiones y la crítica humana”.

Queda su mayor legado, el imperecedero: su baile. Un baile que ha inspirado palabras como las pronunciadas por Antonio Mairena que reproduce Álvarez Caballero: “Una gitana de bandera, un embrujo, una sustancia, un sabor, una nobleza, pero de esa nobleza de esos gitanos que no necesitan más que el agua que va corriendo por el río y las estrellas del cielo”. O las de Jean Cocteau: “Carmen Amaya es el granizo sobre los cristales, un grito de golondrina, el cigarro que fuma una mujer soñadora, una tormenta de aplausos. Cuando su gente llega a una ciudad, suprime la fealdad, la mo-

notonía, la tristeza; cual vuelo de insectos devora las hojas de los árboles. Desde el ballet ruso de Serge Diaghilev, no habíamos vuelto a encontrarnos este tipo de citas de amor en una sala de teatro”.

Continuando con el artículo de Teresa Martínez de la Peña en *La Caña*, “otro aspecto de su baile que conmocionó al mundo flamenco de norte a sur fue el enorme despliegue de zapateados. Eran largos, con un sonido como de brasas chispeantes, de ramas secas al quebrarse, golpes de látigo. No parecía que la energía humana pudiera producir esa velocidad en las piernas mientras el cuerpo quedaba inmóvil sin saltos ni bandazos ni juego de caderas. Y lo más grave es que esto se hacía en un baile de mujer. La bailaora los introdujo donde pudo, además del lugar propio de las escobillas, en cuanto tenía un pequeño resquicio desgranaba aquel sonido ametrallante. Al hablar del zapateado la imagen inmediata que nos llega es una Carmen vestida con traje corto y camisa escarolada, o bien pantalón y chaleco con blusa ancha de grandes lunares o estampado zingaro, las mangas de vuelo cerrado en los puños como los gitanos canasteros que aparecen en los cuadros costumbristas del siglo XIX”. Pero “llevaba también batas de cola –de un largo especial, apuntamos– y el traje clásico cordobés pero su preferido, el que usaba constantemente, era el traje de hombre (...). Su figura siempre estará unida a ese atuendo especial, con él se recordará siempre a aquella mujer pequeña, delgada, de mirada penetrante y el nervio a flor de piel que fue una de las bailaoras más apasionantes que ha tenido el flamenco”.

Y dijo en su necrológica César González-Ruano: “Carmen era un bello y desesperado mito de sí misma. Y nos consuela tiernamente pensar que los mitos no mueren. Más bien, que nacen de verdad a partir de la muerte”.

Bibliografía consultada:

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El baile Flamenco*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.

"Carmen Amaya". En *Historia del flamenco*, coordinado por Cristina Cruces Roldán. Editorial Tartessos, 2002.



Con Antonio. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

MAÑAS, Alfredo: "Carmen Amaya". Revista *La Caña*, número 1, diciembre de 1991.

MAÑAS, Alfredo: "Vida y leyenda de Carmen Amaya". Revista *Sábado Gráfico*, número 370, 2 de noviembre de 1983.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa: "El encuentro con Carmen Amaya. Cómo bailaba. Cómo vivió". Revista *La Caña*, número 1, diciembre de 1991.

MONTAÑÉS, Salvador: *Carmen Amaya. La bailaora genial*. Ediciones G.P., 1964

Revista *La Caña*, número 1, diciembre de 1991.

RÍOS RUIZ, Manuel y BLAS VEGA, José: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Editorial Cinterco, Madrid, 1988.



Óleo sobre tabla realizado por Luisa Triana y titulado 'Carmen Amaya'. Fondos del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.