

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

María Jesús Castro Martín

Licenciada en Antropología por la UB y Musicología por la UR
Profesora titular del Conservatorio de Música del Liceo de Barcelona
Profesora invitada de la ESMUC
<https://orcid.org/0000-0002-0273-2374>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367052>

Resumen:

En este artículo se analizarán los estereotipos de género del discurso hegemónico flamenco que han propiciado el silenciamiento de las mujeres flamencas y se profundizará hasta qué punto los valores patriarcales están interiorizados en la comunidad flamenca. El centro de atención estará en la deconstrucción de las características patriarcales, principalmente del uso de la representación arquetipada de lo masculino en el baile, del control del aspecto musical en el toque, mediante una relación comunitaria entre hombres, y del canon que divide el repertorio paradigmático entre cantes "masculinos" y "femeninos". Ante la consiguiente confirmación de las prácticas culturales de la masculinidad en las distintas manifestaciones flamencas, se propone una incipiente historia contributiva de las mujeres flamencas, a partir de la obra de Fernando el de Triana, y se destacan algunas de las transgresiones de los condicionantes de género que están llevando a cabo algunas jóvenes mujeres, como Rosalía, al otorgar una nueva significación de género al flamenco.

Palabras clave

Mujer, flamenco, empoderamiento femenino, Flamencología feminista, masculinidades.

FOR WHEN A FEMINIST FLAMENCOLOGY? THE EMPOWERMENT OF WOMEN IN FLAMENCO

Abstract:

This article will analyze stereotypes of the genre of flamenco hegemonic discourse that have led to the silence of flamenco women and it will deepen to what extent patriarchal

values are internalized in the flamenco community. The focus will be the deconstruction of patriarchal characteristics, mainly of the use of the stereotyped representation of the masculine in the dance, of the control of the musical aspect in the *toque* of flamenco guitar, between men, and of the canon that divides the paradigmatic repertoire between flamenco singers "male" and "female". Given the subsequent confirmation of the cultural hegemony of masculinity in the different flamenco manifestations, is proposed an incipient contributory history of flamenco women, based on Fernando el de Triana's book, and will be analyzed the transgressions of the gender conditions that are being carried out by some young women, such as Rosalía, giving a new meaning to flamenco.

Keywords:

woman, flamenco, feminine empowerment, feminist flamencology

Castro Martín, M. J. (2021). ¿Y una flamencología feminista para cuándo? El empoderamiento de la mujer en el flamenco. *Música Oral del Sur*, 18, 145-178. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6367052>

Fecha de recepción: 14-10-2019 Fecha de aceptación: 1-11-2021

INTRODUCCIÓN

La visibilización de la mujer en el flamenco actual no tiene su correlación en el ámbito teórico, al no propiciar la flamencología el surgimiento de teorías feministas que sirvan como herramientas de análisis para los cambios que se están produciendo. De ahí la necesidad de la puesta en marcha de una Flamencología feminista que analice, entre otros, el empoderamiento actual de la mujer en el flamenco.

Esta demanda de una Flamencología feminista equivale a la petición de la unión de dos términos que de por sí parecen antagónicos: flamencología y feminista, y decimos antagónicos porque el feminismo es precisamente un pensamiento crítico con la teoría dominante, aquella defendida y promovida por la flamencología, como corriente influenciada por el posmodernismo de la década de los 80 del siglo XX¹.

¹ El surgimiento de una segunda ola de feminismo en los años 70 dio lugar a un interés por el papel de las mujeres en las disciplinas científicas, por lo que "La investigación feminista en música no se desarrolla plenamente como una nueva corriente crítica sino hasta finales de la década de los 80 y los años 90, fundamentalmente en el ámbito anglosajón" Cit. VIÑUELA, Eduardo y VIÑUELA, Laura. "Música popular y género". *Género y cultura popular*. Isabel Clúa (ed.). Barcelona: Edicions UAB, 2008, p. 293.

El desafío feminista al patriarcado en el flamenco significa replantearse las relaciones de poder entre los géneros, como fruto de los patrones de las prácticas, para inscribir las posibles investigaciones en el marco teórico de la Flamencología feminista, gay y lesbiana y, entre otros ámbitos, introducir teorías y metodologías de análisis para observar de qué manera la condición sexual o la homosexualidad forma parte de las vivencias de muchos artistas flamencos. La puesta al día de algunas de estas tendencias teóricas ha activado una flamencología feminista precursora que se encuentra en un período de recogida de datos, pero sin cuestionar el canon, la jerarquía de género o el papel de los intérpretes.

El discurso transgresor de los estudios de género en música es lo que ofrece la perspectiva del feminismo, de ahí que nos planteemos, imitando la famosa letra de la empoderada cantante del pop Jennifer López, que para cuándo va a llegar esta tendencia teórica tan posmoderna a la investigación del flamenco, y permite deconstruir la hegemonía masculina flamenca así como los discursos estereotipados sobre la inexistencia de un patriarcado en el flamenco, interiorizados tanto por hombres como por mujeres².

ESTADO DE LA CUESTIÓN. LA NUEVA FLAMENCOLOGÍA Y LA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA

La Nueva flamencología

La flamencología se halla en un estadio de investigación teórica relacionado con lo moderno, con una división establecida entre una flamencología científica y otra tradicional, diferencia marcada, especialmente, por la introducción de investigadores de disciplinas humanísticas con una mayor formación científica, en contraste con los primeros flamencólogos que en un inicio no provenían de dicho ámbito. Pese a esta distinción, ambas coinciden en el estudio de los hechos del pasado, en búsqueda de esencialismos, por lo que se obvia el análisis de lo contemporáneo y, como afirma Washabaugh, "desvía la atención del papel que desempeñan las actividades del presente en la representación de la música flamenca como fenómeno cultural"³.

² Sobre la creencia de que la mujer no sufre discriminación en el flamenco, ver la respuesta de Carmen Linares: "Yo creo que la mujer no ha estado discriminada en el mundo del flamenco. Sinceramente, yo creo que ha habido muy buenas mujeres cantaoras, y los mismos artistas y los aficionados las han escuchado con todo el cariño del mundo" "(LÓPEZ CASTRO, Miguel. *La imagen de la mujer en las coplas flamenca. Análisis y propuestas didácticas*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2007, p. 207). Opinión contraria, pero minoritaria, es la de Mayte Martín, quien afirma que: "Yo creo que por alguna razón, dentro del mundo del flamenco hay más machismo del normal, del que hay fuera de este mundo"(Miguel López Castro, *op. cit.*, 2007, p. 204,). Ambos posicionamientos han sido corroborados por la autora en distintos encuentros y entrevistas personales llevadas a cabo a artistas flamencos, entre otros José Mercé, Manuel Granados, Marta Robles, Ana Márquez o Carolina Fernández *La Chispa*.

Esta flamencología se inscribe en lo que sería una flamencología positivista o formalista⁴, puesto que son escasos los estudios que han cuestionado sus fundamentos, basados en los conceptos del repertorio o de los esencialismos de etnia, por ejemplo, tan habituales en el flamenco, y a su vez es exiguo el interés que unos y otros han demostrado por la Posmodernidad, careciendo de análisis sobre la aportación del Nuevo flamenco o Posflamenco⁵, con cantaores tan representativos de este novedoso periodo como El Niño de Elche o Rosalía⁶, o de la capacidad del flamenco para crear significaciones sociales.

Esta perspectiva teórica mayoritaria ha propiciado un menor número de estudios posmodernos y aquellos relacionados con ellos que cuestionen las nociones de la flamencología, como son los estudios de género y feministas, tanto de la tradicional como la científica, puesto que la falta de posición crítica sobre los fenómenos culturales que se producen en torno al flamenco ha originado una brecha entre las dinámicas que tienen lugar en el flamenco real, aquel que se expresa como agente significativo, y la reflexión teórica que se origina en torno a él, por lo que el modo de pensar actual sobre el flamenco, desde las publicaciones de la flamencología a la docencia, evidencian más el flamenco de la segunda mitad del siglo XX que el presente.

La propuesta de creación de la etiqueta "Nueva flamencología", en la que agrupar las nuevas corrientes de investigación, como el feminismo o el postestructuralismo, y con el significado de proponer una confrontación con lo tradicional, aglutinaría trabajos como Pasqualino⁷ o Goldman⁸, así como los novedosos estudios de género.

La Flamencología feminista

³ Para un análisis de la división entre Flamencología tradicional y científica, ver WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 22.

⁴ Según la denominación que utilizó para la musicología norteamericana KERMAN, Joseph. *Contemplating Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Cit. en RAMOS, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2018, p. 40.

⁵ Los estudios teóricos sobre el aporte del Nuevo flamenco dieron inicio con la obra de CLEMENTE, Luis. *Filigranas. Historia del Nuevo Flamenco*. Valencia: Editorial La Máscara, 1995, y recientemente con STEINGRESS, Gerhard. *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico musicológico*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2007, así como CASTRO MARTÍN, María Jesús. *Historia musical del flamenco*. Barcelona: Casa Beethoven, 2007.

⁶ Pedro Ordóñez Eslava está llevando a cabo una investigación sobre el flamenco experimental de El Niño de Elche, Rosalía o Rocío Molina y ha expuesto algunas de sus conclusiones en diversos congresos, como en el XV Congreso de la SIBE con la comunicación, "Flamenco y otras ficciones: el 'ex-cantaor' Niño de Elche en la cultura española actual", Oviedo, 1 diciembre 2018.

⁷PASQUALINO, Caterina. *Dire le chant: anthropologie sociale des Gitans de Jerez de la Frontera, Andalousie*. Thèse de doctorat. París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1995.

⁸GOLDBERG, Meira K. *Sonidos Negros. On the Blackness of Flamenco*. Currents in Latin American and Iberian Music. OUP USA, 2019.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

Por su parte, los estudios de la Flamencología feminista requieren una perspectiva que replantee una re teorización, más cercana al posmodernismo, que favorezcan un estudio del flamenco mediante nuevos ámbitos teóricos, como la teoría de la recepción, en la búsqueda de ese modelo crítico relacionado con la música que sirva para descubrir perspectivas novedosas, al igual que confirma Cook⁹ para la música artística, y observar las construcciones de masculinidad y feminidad implícitas a través de la música.

Las propuestas incipientes de trabajos de investigación sobre la mujer en el flamenco se han ocupado casi exclusivamente de sacar a la luz los datos biográficos, lo que se conoce como historia compensatoria. Estos antecedentes de la Flamencología feminista dieron inicio con la publicación de Fernando el de Triana¹⁰, en la que describió breves retazos biográficos de mujeres flamencas, aunque con anterioridad Serafín Estébanez de Calderón¹¹ y Antonio Machado y Álvarez¹² introdujeron los nombres de algunas mujeres cantaoras y bailaoras de la época.

En los Estados Unidos, David Mulcahy¹³ editó un primer estudio sobre los roles de género entre los gitanos, dando continuidad con un trabajo pionero sobre el género y la mujer en el flamenco; William Washabaugh¹⁴ a finales de la década de los noventa llevó a cabo una investigación sobre género y sexualidad en relación con el cuerpo, y Timothy Dewaal¹⁵ se interesó por las construcciones de género en la tradición flamenca andaluza.

⁹COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. 1998. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

¹⁰TRIANA, Fernando el de. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas, 1935.

¹¹ESTÉBANEZ DE CALDERÓN, Serafín. *Escenas andaluzas*. 1846. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1985. Estébanez de Calderón cita a María de las Nieves, Tránsito, la Accidentes y Entrecejos, como principales, junto a otras bailadoras protagonistas, y a la Dolores.

¹²MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos*. 1881. Sevilla: Portada editorial, 1996. Machado nombra entre los cantaores de flamenco a mujeres como Tía María la Jaca, Tía Salvaora, Mercedes la Cerneta, Curra la Sandita, la Junquera, María la Regalá, María Borrico, María la Cantorala, Juana la Sandita, la Pili, la Jacoba, la Lola, María la Mica, Pepa la Bochocha, la Cagilona, la Josefa, la Gómez y la Andonda.

¹³MULCAHY, F. David. "Gitano sex role symbolism and behavior". *Anthropological Quarterly*. 1976, vol. 49, nº 2, Apr., pp. 135-151; MULCAHY, F. David. "Los valores sexuales de los gitanos: los ritos flamencos". *La Antropología Médica en España*. Ed. Michael Kenny and Jesús M. de Miguel. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980, pp. 308-19; MULCAHY, F. David. "Flamenco Women in the 1880s". *100 Years of Gypsy Studies*. Ed. Matt T. Salo. Gypsy Lore Society Publications, 1990, pp. 233-250.

¹⁴WASHABAUGH, William. "Fashioning Masculinity in Flamenco Dance". *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Ed. William Washabaugh. Oxford and New York: Berg, 1998, pp. 39-50.

¹⁵DEWAAL, Timothy. "'Inside' and 'outside' Spanish Flamenco: Gender constructions in Andalusian concepts of flamenco tradition". *Anthropological Quarterly*. 1998, vol. 71, nº2, Apr., pp. 63-73.

En España, los primeros estudios que trataron la temática de la mujer en el flamenco fueron los de Alfredo Arrebola¹⁶, José Luis Buendía¹⁷ y José Cenizo¹⁸, todos ellos sobre la discriminación de la mujer en las letras flamencas; mientras que desde los estudios etnomusicológicos y antropológicos, Joaquina Labajo¹⁹ investigó el género en el flamenco con un análisis de su construcción; Cristina Cruces²⁰ dirigió una serie de investigaciones en relación a las mujeres y el flamenco; Miguelina Cabral²¹, con un interesante estudio sobre la tipología de las voces de La Paquera y Tomasa la Macanita, y la publicación de Loren Chuse²², basada en su tesis doctoral publicada en el extranjero, fue el primer libro editado sobre el género en el flamenco. Por su parte, la tesis de Miguel López Castro²³ ha sido la primera en nuestro país, con una hipótesis principal del tratamiento del flamenco como una manifestación cultural y artística que refleja los valores de la sociedad patriarcal en la que nace y se desarrolla, tanto a través de las coplas flamencas tradicionales como de las modernas. También destacar la publicación de Mari Carmen Pérez Giráldez²⁴ así como la investigación sobre el baile flamenco y el género de Penélope Pulpón²⁵.

¹⁶ ARREBOLA, Alfredo. *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga: Edinford, 1994.

¹⁷ BUENDÍA LÓPEZ, José Luis. "Discriminación de la mujer en la expresión flamenca andaluza". *El Olivo*. 1994, núm. 19, marzo-abril.

¹⁸ CENIZO, José. *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Signatura, 2006.

¹⁹ LABAJO, Joaquina. "Body and voice: The construction of gender in flamenco". *Music and gender: Perspective from the Mediterranean*. Ed. Tullia Magrini. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 67-86. LABAJO VALDÉS, Joaquina. "El mundo del flamenco y la esfera de las relaciones. De cómo construir arquetipos de género y convertirlos en arte". *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. María Carmen Sevillano San José (coord.), 2005, pp. 385-396.

²⁰ CRUCES ROLDÁN, Cristina. "De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco". *Actas del Congreso de Antropología de Barcelona*, Barcelona: FAAEE-ICA, 2002; CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla: Signatura Flamenco, 2003; CRUCES, Cristina; SABUCO, Assumpta y LÓPEZ, Eusebia. "Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas". *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*. Pablo Palenzuela / Juan Carlos Jimeno (coord.). X Congreso de Antropología, Sevilla, 2005. Sevilla: Fundación El Monte, 2005a; CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. "La música y el género: cuestionando la creatividad musical", *Demófilo. Revista de cultura tradicional*. 2005b. 4 (40), pp. 67-84; CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Instituto de la mujer. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005c.

²¹ CABRAL DOMÍNGUEZ, Miguelina. *La 'identidad' de la mujer en el arte flamenco: estética musical y procesos de comunicación* Sevilla: Signatura, 2008.

²² CHUSE, Loren. *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. New York & London: Routledge, 2003. CHUSE, Loren. *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2007.

²³ LÓPEZ CASTRO, *op. cit.*, 2007, pp. 47.

²⁴ PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. "Fuentes para el estudio de la mujer en el flamenco". *Revista Calameo*, 2013, en <<http://es.calameo.com/read/0007244460dde79728c19>> [último acceso 2-12-2019].

Más recientemente, otros autores y autoras están haciendo un trabajo de recopilación importante en cuanto a la recuperación de la memoria histórica de muchas de las mujeres flamencas, como Gonzalo Rojo Guerrero (2004)²⁶, con las mujeres malagueñas; Carmen García-Matos (2010)²⁷, con una primera edición sobre la mujer en el cante; Dolores Pantoja (2008)²⁸; Eulalia Pablo Lozano (2009)²⁹, que publicó el primer libro recopilatorio sobre las mujeres guitarristas; Josemi Lorenzo Arribas (2011)³⁰, quien también centró su investigación en las tocaoras; Catalina León, que aborda el tema de las mujeres en el flamenco en distintas conferencias, y Ángeles Cruzado, dando visibilidad a las mujeres flamencas desde el año 2013 —especialmente en su primera etapa histórica—, a través de su web "Mujeres flamencas".

REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL FLAMENCO

El sistema de organización social más universal es el patriarcado, que se basa en el mantenimiento del poder del varón a través de unas relaciones de dominación sobre la mujer, según patrones de fuerza y control³¹. Aunque en la actualidad este antiguo patriarcado está cediendo paso a un nuevo modelo de sociedad más igualitario³², todavía se mantienen muchas de las construcciones sociales realizadas en torno a lo masculino y lo femenino, siendo el género uno de sus principales constructos.

²⁵ PULPÓN JIMÉNEZ, Penélope. *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2010.

²⁶ ROJO GUERRERO, Gonzalo. *Mujeres malagueñas en el flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2004.

²⁷ GARCÍA-MATOS, Carmen. *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2010.

²⁸ PANTOJA, Dolores. "Heroínas del cante". *La Nueva Alboréa*. 2008, nº 7, julio-septiembre, pp. 62-64.

²⁹ PABLO LOZANO, Eulalia. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura, 2009.

³⁰ LORENZO ARRIBAS, Josemi. "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco". *Trans Revista Transcultural de música. Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*. 2011, nº 15.

³¹ López Castro señala los pilares del patriarcado: "El contrato sexual o el derecho del hombre sobre el cuerpo de la mujer; el poder y violencia que se ejerce sobre las mujeres; la dicotomía naturaleza-cultura que identifica a la mujer con lo biológico y al hombre con la razón, a través de la que controla la naturaleza, y la dicotomía público-privado en la que el espacio doméstico se le atribuye a la mujer." LÓPEZ CASTRO, *op. cit.*, 2007, pp. 47.

³² "La idea es la búsqueda de un nuevo modelo de masculinidad, un nuevo hombre que trabaje por un nuevo modelo de sociedad más justo, equilibrado y solidario en el que los hombres y mujeres no se distingan nada más que por su sexo, con los mismos derechos y obligaciones, con las mismas posibilidades de desarrollo y de acceso a la construcción de una personalidad libre y abierta a la empatía y el intercambio con los demás." LÓPEZ CASTRO, *op. cit.*, 2007, p. 92.

El género, como concepto, significa la construcción de una manera diferenciada de ser hombre y ser mujer, atribuyendo a su vez roles distintos, establecidos como binarismos en los que lo masculino está relacionado con lo activo, la fuerza y la dominación mientras que lo femenino con lo pasivo, la debilidad y el sometimiento.

Esta construcción social del género de la sociedad patriarcal según una diferenciación sexual ha sido adoptada por el flamenco, principalmente a través de una estética y unos contenidos concretos que tienen su expresión en la masculinidad, el canon flamenco, la composición y la creación, la interpretación y la escenificación así como la transmisión y la recepción, como reflejo de los valores sociales elaborados por la ideología dominante y reforzando a su vez los estereotipos de lo masculino y lo femenino.

La masculinidad

Una aproximación al estudio de cómo se articulan las identidades de género en el flamenco confirmaría la hegemonía cultural de la masculinidad y de la heterosexualidad, de manera similar al de otros sistemas musicales. Pese a la participación de las mujeres en el flamenco —principalmente como cantaoras y bailaoras— esta identidad masculina se articula mediante valores patriarcales que se asocian en el flamenco a través de diversos elementos construidos a lo largo del tiempo, reforzados especialmente a partir de los años 50 del siglo XX.

La identidad de género basada en una masculinidad hegemónica establece ciertos elementos relacionados con los arquetipos del patriarcado tradicional y que tiene su expresión en las distintas manifestaciones del flamenco. Esta dinámica de las masculinidades excluyentes se evidencia en su hegemonía, por ejemplo, en el cante, al ocultar la presencia de cantaores cuya identidad de género puede resultar a menudo transgresora, como Miguel Poveda en la actualidad.

Respecto al baile, las representaciones estereotipadas de lo masculino están muy acentuadas, debido a las diferenciaciones estilísticas entre el baile de hombre y el baile de mujer, estéticas diversas que llevan implícitas un código de género interpretativo de lo masculino —frente al de lo femenino— y que en muchos casos provoca un desajuste entre la condición sexual del bailar y el discurso narrativo de dicha masculinidad.

También el toque presenta una fuerte asociación con la masculinidad, al atribuir a la guitarra unas técnicas de interpretación consideradas varoniles, como la fuerza y el compás, y estableciendo una relación de iguales entre hombres que refuerza sus identidades. En este espacio la mujer ha quedado excluida, tanto en el ámbito interpretativo —en las relaciones entre el cantaor, como principal conocedor y heredero del patrimonio estilístico de los cantes flamencos, y el guitarrista, aquel que domina el aspecto musical—, como en el pedagógico, donde la transmisión oral y escrita del toque ha configurado una relación casi

mística entre alumno y maestro³³ y no consta la presencia de ninguna mujer, pese a que algunas de ellas fueron discípulas de éstos³⁴.

En la interpretación escénica se evidencia a su vez las características patriarcales en las expresiones de las que hace uso la comunidad flamenca, cuya terminología es derivada en gran parte de la tauromaquia, y que representan una conceptualización masculina, con una importante carga semántica de género, por ejemplo como la designación de final masculino y femenino para la conclusión de las frases melódicas según acaben o no en un tiempo determinado³⁵. Igualmente, son muchos los términos que contienen una referencia sexual, "macho", como remate con el que se concluyen algunos cantes; "atarse los machos", elocución que significa que hay que emplearse a fondo para cantar, o "copla de entrada" o "copla valiente" para designar las distintas partes de un cante.

El canon flamenco

El canon se corresponde con el corpus de cantes y toques del repertorio flamenco considerado clásico y consensuado como tal en el período de mediados del siglo XX. Como producto ideologizado que es, el canon flamenco contribuye a perpetuar la ideología dominante que mantiene a la mujer fuera de sus límites —marginada de la posición central masculina— y a su vez excluye todo repertorio que se aleje del tradicional, aquellos repertorios paradigmáticos admitidos que se relacionan con el cante, el toque y el baile más tradicional³⁶.

La escasa participación de las mujeres en el corpus de cantes constitutivos está relacionada con los atributos de masculinidad o feminidad designados a los distintos estilos del repertorio flamenco. Los llamados estilos "femeninos" son considerados menores o secundarios, aquellos más periféricos del núcleo fundacional flamenco —como las malagueñas, la vidalita o las guajiras— y están alejados del corpus central del repertorio

³³ Las escuelas del toque flamenco se dividen en una cadena de transmisión entre los precursores de la guitarra flamenca y sus continuadores. Así se habla del Montoyismo, Ricardismo o Sabiquismo para definir una escuela guitarrística que se inició con Ramón Montoya, El Niño Ricardo o Sabicas, respectivamente, y que tiene sus seguidores hasta hoy día.

³⁴ La guitarrista Enriqueta Velázquez fue alumna de El Niño Ricardo y Francisca Cano de Serranito.

³⁵ Se denomina final masculino o "perfecto" cuando la conclusión de la frase musical coincide con el primer acento métrico de la tónica del modo: en los estilos con ciclos métricos de 12 tiempos sería en el tiempo 10, en los de 5 tiempos o de amalgama en el tiempo 4 y en los de 8 en el tiempo 5, mientras que el final femenino o "imperfecto" es aquel que termina en cualquiera de los tiempos restantes. Cit. GRANADOS, Manuel. *Armonía del Flamenco*. Barcelona: Publicacions Beethoven, 2004, p.58.

³⁶ Este repertorio inicial gitano dio lugar a la matriz del cante flamenco conocido como "cante hondo", aproximadamente un centenar de cantes que emergieron a partir de la década de 1840, como la siguiriya de Frasco el Colorao, Curro Dulce o Paco la Luz y las soleares de Juaniquí, Paquirri o Enrique el Mellizo, entre muchas otras. LEFRANC, Pierre. *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. 1995. Madrid: Universidad de Sevilla, 2000.

llamado "masculino", que son los cantes mayores o principales —como la soleá, las siguiriyas o las tonás—, pese a que la soleá mantiene la dualidad de ser cante femenino y cante grande a la vez.

Esta división se reafirma a través de la relación específica de los recursos compositivos y sus representaciones de género, puesto que en el flamenco el discurso cromático es el más representativo de lo varonil, aquel que discurre por el Modo flamenco —en estilos como tonás, soleás o siguiriyas— mientras que el discurso diatónico, con la tonalidad como principal referente o la bimodalidad, es representativo de lo femenino —las alegrías, los fandangos y sus derivados o los llamados "cantes de ida y vuelta"—.

Junto a la división del repertorio flamenco según los estereotipos de masculinidad y feminidad, también se codificaron los tipos de voces relacionados a su vez con dicha división binaria; las voces "masculinas" o duras —de registros graves y tesituras rugosas—, frente a las "femeninas" o blandas —más agudas y con tesituras láneas— que no tendrían la suficiente "hondura" o gravedad como para poder ser consideradas idóneas para el cante grande.

Esta singularización de la masculinidad en el repertorio flamenco y en la tipología de las voces ha propiciado que la presencia femenina sea muy minoritaria en las antologías clásicas de cante flamenco y que no se hayan editado monografías de cantaoras hasta fechas muy recientes que reconozcan la aportación de la mujer en el cante y rescaten muchos de sus estilos, principalmente la edición de la antología de cantaoras flamencas realizada por Carmen Linares y las grabaciones de Sara Flores, Estrella Morente y Juan Valderrama, con adaptaciones musicales de la poesía y la canción femenina³⁷.

En relación con la guitarra, el canon configuró y estandarizó la construcción estética del toque profundo, enérgico, del rasgueo y del pulgar, que se relaciona con lo masculino, argumento que se ha usado durante mucho tiempo para justificar la invisibilidad de la mujer en la guitarra flamenca, tanto por parte de la afición como por los teóricos³⁸. Este modelo es la base del toque estilístico de los grandes maestros varones, desde Ramón Montoya hasta la actualidad con la influencia de Paco de Lucía.

Por su parte, en el baile flamenco el canon también estableció un modelo estético en el que los estereotipos de lo femenino se personificaron en un baile más sensual, con torsiones de tronco y un braceo característico, acentuado con las manos, mientras que el baile de hombre

³⁷ LINARES, Carmen. *Antología. La mujer en el cante* [2 CD]. Madrid: Universal Music Spain, 2007; FLORES, Sara. *Mujeres en el flamenco* [CD]. Barcelona: OK Records, 2006; MORENTE, Estrella. *Mujeres* [CD]. Madrid: EMI Music Spain, 2006; VALDERRAMA, Juan. *Mujeres de carne y verso* [Disco-libro], 2019.

³⁸ Invisibilidad que no ausencia, puesto que mujeres guitarristas a lo largo de la historia siempre han habido. Véase dicha aportación resumida en CASTRO MARTÍN, María Jesús. "Las mujeres guitarristas flamencas", *Revista Zoco Flamenco*. 2019, nº28, mayo-junio, pp. 8-9.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

se definía por la fuerza del zapateado, de cintura para abajo, con una actitud más hierática y firme³⁹. A principios de siglo, Fernando el de Triana ya describió las características del baile de mujer:

El arte de bailar, en la mujer, ya sabemos que no es más que gracia en la figura, acompasados movimientos y un aire especial en la colocación de los brazos. Todo esto forma un conjunto armonioso, más destacado si la bailaora es de raza faraónica, pues las mujeres de esta raza se prestan más a las raras contorsiones que este baile requiere⁴⁰.

Por último, en relación con el ámbito teórico, la flamencología, como ciencia de investigación del flamenco, otorgó la capacidad creativa y la profesionalidad al intérprete varón y heterosexual, en mayor medida gitano, pero también no-gitano, excluyendo a las mujeres de la creatividad musical, en especial de la composición guitarrística, y estandarizando el repertorio flamenco según unos criterios de pureza.

La composición y la creación

El papel artístico del guitarrista flamenco tiene su equivalencia en el ámbito clásico con el del compositor, al no encontrarse tan acentuada en el flamenco la división entre la creación y la interpretación. Esta función de creador-intérprete instrumental se encuentra a un nivel superior que el resto de manifestaciones artísticas flamencas —en cuanto a creación, dirección y producción de la obra musical— por lo que el estatus prestigioso que a lo largo de las décadas se ha ido forjando del guitarrista flamenco ha hecho que la oposición a que las mujeres guitarristas ocuparan este papel protagonista fuera máxima; esta influyente posición de poder, desde la que tradicionalmente el guitarrista ha dirigido los cuadros flamencos y las formaciones instrumentales en una clara relación jerárquica, ha sido negada definitivamente del alcance femenino⁴¹.

Esta nula representación de la mujer en el ambiente guitarrístico flamenco, no sólo como intérpretes y compositoras sino también como productoras y críticas, dificulta la aceptación de ésta entre los propios compañeros y favorece la consideración de que el toque femenino y las mujeres guitarristas son incapaces de llevar a cabo un acompañamiento idóneo al canto y al baile. Así, la mayor aportación creativa de la mujer al flamenco ha sido definida por Cristina Cruces en términos de la "hipercorporeidad femenina", es decir, que está limitada por el uso de su cuerpo como único recurso posible y que, en su aspecto más

³⁹ Cristina Cruces define como baile de mujer el uso de la curvatura, blandura, insinuación, decoración, mientras que el de hombre con la linealidad-verticalidad, fuerza, precisión, sobriedad. CRUCES ROLDÁN, *op. cit.*, 2002, pp. 4-5.

⁴⁰ TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 197.

⁴¹ Pese a ello, en el flamenco hay algunas excepciones, como la guitarrista Adela Cubas, que fue directora de un cuadro flamenco en las décadas veinte del siglo XX, o en la actualidad, la tocaora Antonia Jiménez.

extremo, ha llevado a excluir a las mujeres del toque —al ser éste oculto tras el instrumento —, mientras que, en el baile, al contrario, sería su aportación principal⁴².

En aquellas producciones artísticas flamencas que hombres y mujeres sí comparten, como en el cante, la creación femenina es muy minoritaria y está relacionada con las representaciones de las relaciones de género a través del contenido semántico de las letras, y evidencian, al igual que las creaciones masculinas, los estereotipos patriarcales de las relaciones entre los hombres y las mujeres, exceptuando algunas pocas composiciones. En consecuencia, continúa habiendo una desventaja en cuanto al número de producciones masculinas y femeninas por lo que, hasta bien entrado el siglo XXI, no se ha observado un cambio en la temática de la lírica y se mantiene un mayor número de composiciones tradicionales, precisamente aquellas que refuerzan el canon visto. Estas letras flamencas representan la feminidad según la sublimación —con la madre identificada con la virgen— o bien según la opresión y exclusión, ambas imágenes como resultado de una posición subordinada de la mujer respecto al hombre, como evidencia esta soleá recogida por los hermanos Caba⁴³:

Merecía esta serrana
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas.

Pese a esta mayor producción de coplas con estereotipos de género tradicionales, a lo largo de la historia del cante se encuentran un número significativo de letras creadas por mujeres: Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, María Fernández *María Borrigo*, Trinidad Navarro Carrillo *La Trini de Málaga*, Concepción Peñaranda *Concha La Peñaranda*, Dolores la Parrala, María La Andonda y Mercedes Fernández Vargas *La Serneta* son, entre otras, mujeres que crearon versiones de los estilos principales, de soleares, siguiriyas y malagueñas, con una lírica que, aunque en muchos aspectos repetía los estereotipos conservadores masculinos, aglutinaba una mayor temática centrada en el odio, los desdenes y el matrimonio y se han ido interpretando a lo largo del tiempo, como esta Nana y Seguiriya de María Borrigo interpretada por Carmen Pacheco Rodríguez *Carmen Linares*⁴⁴:

⁴² La hipercorporeidad femenina es un término que hace referencia a la sobredimensión del cuerpo como único recurso disponible y "tiene que ver con el dimorfismo sexual y la vieja adscripción de la mujer al mundo de la *naturaleza* frente a la *racionalidad* masculina que se sitúa en el orden de la *cultura*" CRUCES ROLDÁN, *op. cit.*, 2002, p. 21.

⁴³ CABA, Carlos y Pedro. *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1933, p. 245. Cit. en LÓPEZ CASTRO, *op. cit.*, 2007, p. 169.

⁴⁴ Carmen Linares. *Antología. La mujer en el cante*. Madrid: Universal Music Spain, 2007

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO?
EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

A la nana, nanita
nanita ea
mi niño se ha dormido
bendito sea
Compañero mío
qué has hecho de mí
que me has metido por una veredita
que no puedo salir

Otros cantes, sin embargo, cayeron en el olvido y no fueron casi cantados, especialmente aquellos que reflejaban con una mayor emotividad los desgarros femeninos del desengaño amoroso, como las Cantiñas de Rosario la Mejorana⁴⁵:

Toma este puñal dorao
y ponte tú en las cuatro esquinas
y dame de puñalás
y no me digas que me olvidas
y no me lo digas jamás

En la actualidad, hay un incremento de la creación de nuevas coplas por parte de las jóvenes cantaoras que denuncian la violencia de género o que reivindican su libertad de decisión sobre el amor, como esta copla de la "Bulería del Desenamoro" de Tomasa Guerrero Carrasco *La Macanita*⁴⁶:

Oye, tú, cómo te digo
que no espero en la ventana
con el corazón en vilo

⁴⁵ Carmen Linares. *Antología. La mujer en el cante*. Madrid: Universal Music Spain, 2007

⁴⁶ Tomasa La Macanita, *Con el alma*. Flamenco Vive, 1996.

de la noche a la mañana
Y olvidarme, olvidarme y olvidar
mi andar eran tus pasos
mi pasión eran tus brazos
mi sonrisa tu alegría

La interpretación y la escenificación

La interpretación está ligada a lo corporal expresada a través de la voz, el cuerpo o las manos—según se cante, baile o toque— y en relación con el concepto mental de la actividad intelectual de la composición. Las representaciones de género en la interpretación del flamenco se concretan en el cante con un timbre de voz determinado y un contenido temático en la lírica, en el baile con una estética determinada y en el toque con una pulsación y una concepción rítmica precisa, representaciones que se consensuaron y estandarizaron a partir del canon flamenco, como hemos visto en capítulos anteriores.

En especial, la interpretación del baile flamenco hace del cuerpo femenino un objeto deseable con el que expresar la sensualidad, modelada ésta a su vez por las miradas masculinas desde las primeras representaciones dancísticas en los cafés cantantes, puesto que, como público mayoritario, los hombres configuraron las características femeninas de la representación del baile flamenco⁴⁷, según un modelo estético que se distanciaba del concepto estilizado y geometrizado de la danza clásica, al proceder en su mayoría de las clases populares.

En relación con la escenificación, el ballet flamenco se desarrolló mediante la fijación y la repetición de estereotipos relacionados con modelos estándar de mujer, a imitación de los modelos de representación de la mujer de las obras clásicas de la literatura: "la *femme fatale*, la prostituta, el ángel de la casa y la guardiana moral del varón", según Ramos⁴⁸. El estudio que McClary realizó sobre la ópera de Bizet⁴⁹, *Carmen*, es pionero para el análisis del flamenco escénico, al profundizar en las relaciones de género, clase y etnia a través de la construcción del personaje principal de Carmen, como una de las mujeres que más ha

⁴⁷El cuerpo femenino como texto formativo que se convierte en sujeto de deseo del hombre en una sexualización de las mujeres. Cit. en CRUZ, Laura C. y GIL SALGADO, Patricia. "“Mi cuerpo es mío”: El cuerpo femenino como ámbito intertextual y performativo a través de Vindicación Feminista (1976-1979)". <<http://metaaprendizaje.academia.edu/LauraCristinaCruzChamizo>> [último acceso 8-10-2019]

⁴⁸RAMOS LÓPEZ, *op. cit.*, 2018, p. 81.

⁴⁹MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

sido interpretada en la escena flamenca⁵⁰, y cuyo argumento Washabaugh posteriormente desarrolló⁵¹.

La investigación de los libretos artísticos expone construcciones de género en cuanto a la división de los roles, siendo los argumentos temas propiamente masculinos, pese a que se ha demostrado la autoría de ellos de algunas mujeres, como las obras relacionadas con el repertorio del ballet flamenco de Manuel de Falla, *El Sombrero de Tres Picos* y *El Amor Brujo*, atribuidas durante mucho tiempo a Gregorio Martínez Sierra aunque se comprobó posteriormente que fue su mujer, María Lejárraga, quien los escribió⁵².

Por su parte, la participación de la mujer en el teatro de la tonadilla escénica está relacionado con el protagonismo que la mujer tenía en la escena del teatro español de los siglos XVII y XVIII⁵³, en el que tonadilleras como La Caramba o La Tirana han sido objeto de estudio de algunos flamencólogos, como Steingress⁵⁴, para fundamentar la importancia de las mujeres en el Preflamenco.

La transmisión y la recepción

La transmisión del flamenco hasta hace pocas décadas ha sido exclusivamente oral, de tipo gremial, al transmitirse los conocimientos entre los miembros de una misma familia. Este hecho ha dificultado a las mujeres en cuyo seno familiar no había una tradición flamenca que pudieran acceder al aprendizaje de este arte musical en sus distintas manifestaciones. Esta práctica ha sido especialmente dificultosa en el toque, ya que el acceso como alumnas a las lecciones de los guitarristas varones referentes, como el sistema más habitual de transmisión del toque entre maestro y alumno, ha estado vetado tradicionalmente a la mujer, por los estereotipos creados en torno al género y por la defensa de una tradición "entre hombres", anteriormente reseñada.

Sin embargo, los nuevos sistemas de transmisión del flamenco con los que ha convivido el oral desde principios del siglo XX, y que podemos designar como métodos híbridos que corresponden a un sistema de transmisión transcultural que abarca lo auditivo y lo visual⁵⁵,

⁵⁰ JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Carmen/Gades: veinticinco años 1983-2008*. Madrid: Fundación Antonio Gades, 2008

⁵¹ WASHABAUGH, William. "Fashioning Masculinity in Flamenco Dance". *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Ed. William Washabaugh. Oxford and New York: Berg, 1998, pp. 39-50.

⁵² RAMOS LÓPEZ, *op. cit.*, 2018, p. 87.

⁵³ RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro". *Música y mujeres: género y poder*, Marisa Manchado Torres (coord.). Madrid: Horas y Horas, 1998, pp. 39-62.

⁵⁴ STEINGRESS, Gerhard.... y *Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, 2006.

⁵⁵ CASTRO MARTÍN, María Jesús. "'El duende no se aprende'. Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual". *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*.

han favorecido que las mujeres accedan al aprendizaje del flamenco fuera de su ámbito familiar, puesto que hasta fechas muy recientes los centros de enseñanza —las escuelas de música y los conservatorios— no incluyeron en sus programas el estudio de la guitarra flamenca y del cante.

Junto a este ámbito doméstico y pedagógico, los sistemas de transmisión del flamenco de los concursos y festivales han sido eventos principales en los que exhibir y fijar los repertorios tradicionales, transmitiendo los conocimientos musicales, aunque son muy pocas las mujeres que participaron en dichos concursos, ni en las primeras décadas de su creación ni en fechas posteriores, destacando la contribución de Francisca Méndez Garrido *La Paquera de Jerez*, Carmen Linares, Esperanza Fernández, Mayte Martín o Ginesa Ortega en las primeras ediciones de los conocidos Concursos Nacionales del Cante Flamenco de Córdoba y en el Festival Internacional del Cante de Las Minas.

Por otra parte, las representaciones de género en relación con la recepción se focalizan en analizar de qué manera reciben las mujeres como público los estereotipos masculinizados del flamenco. Según Chuse, Blas Vega precisó que el ambiente de los cafés cantantes en la segunda mitad del siglo XIX: “se prestaba a una combinación de la expresión artística y el ambiente festero, que desembocaba con frecuencia en auténticas orgías, donde la euforia provocada por el alcohol y la presencia femenina creaba un ambiente altamente erótico”⁵⁶. También Washabaugh⁵⁷ confirma la unión entre el flamenco, la prostitución, la vida nocturna y las bebidas alcohólicas. Este ambiente erótico-artístico hizo que el público femenino fuera casi inexistente, por el estigma social que aportaba, mientras que las mujeres que participaban como artistas fueron mujeres marginadas que aparecen en las fotografías de la época fumando y bebiendo, muy distanciadas del decoro social que se exigía a las mujeres de entonces.

A partir de los primeros años del siglo XX, el estigma negativo hacia esta mujer artista fue disminuyendo y los nuevos sistemas de grabación y reproducción, como los discos de vinilo, contribuyeron a su popularización y al aumento de su público. En consecuencia, las mujeres comenzaron a acudir a los nuevos contextos interpretativos de la primera mitad del siglo XX, los teatros y las plazas de toros, ya que se alejaban del ambiente masculinizado de los cafés cantantes. A medida que el siglo fue avanzando, se fueron diversificando los contextos y ampliando los lugares en los que el público compartía espacios mixtos, de hombres y mujeres, especialmente aquellos que se apartaban del estigma relacionado con la “mala vida” y se acercaban más al mercado de consumo mediático.

Madrid: SEDEM, 2018, pp. 2181-2200.

⁵⁶BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco, 1987. Cit. en CHUSE, *op. cit.*, 2007, p. 17.

⁵⁷WASHABAUGH, *op. cit.*, 1998.

LA HISTORIA COMPENSATORIA. LAS MUJERES FLAMENCAS EN LA HISTORIA

En esta breve introducción a la historia compensatoria —aquella historia que rescata del olvido a las mujeres que contribuyeron con su arte al engrandecimiento del flamenco—, nos centraremos en el libro de Fernando el de Triana⁵⁸, por ser pionero de la Flamencología feminista como ejemplo de paridad, al citar un número por igual de hombres y mujeres artistas flamencos y pese a que en sus descripciones se evidencian todos los constructos sociales de la época sobre la mujer, tendencia que no continuaron las generaciones posteriores de flamencólogos al decantar la representación femenina a unos escasos apuntes biográficos, en clara desproporción con las ingentes biografías publicadas de los varones flamencos⁵⁹.

Entre las bailaoras, el citado autor nombra a Mariquita Malvido, esposa del cantaor Fosforito; Salud Rodríguez, competidora de la Cuenca; Antonia Gallardo *la Coquinera*, "esencia pura del baile clásico flamenco"; Fernanda Antúnez, "eminente bailadora, de incomparable brío y resistencia"; la Jeroma o Geroma, "el colmo del arte y de la gracia"; Juana Valencia *la Sordita*, insuperable en la colocación de brazos; Rita Ortega, magnífica y eminente bailaora; Rosario Robles, que actuó en el Café del Burrero; la Paca, a quien denomina como "hermosa bailadora, que no hizo mal papel entre las buenas"; la Melliza, sobrina de Rosario la Honr ; Inés Jiménez, hija del bailaor el Moreno de Rota; Mariquita Ruiz *la Bonita*, "excelente bailadora"; Juana Antúnez, hermana de Fernanda Antúnez de quien dijo que era simpática, buena artista y guapa; Rosario la Honr , según el de Triana

⁵⁸ TRIANA, *op. cit.*, 1935.

⁵⁹ Ver ediciones biográficas de mujeres flamencas de: BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel. *La Niña de los Peines*. Sevilla: Signatura, 2000; CRUCES ROLDÁN, Cristina. *La Niña de los Peines: El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara, 2009; ORTIZ NUEVO, José Luis. *Anica La Piriñaca: Yo tenía mu gi ena estrella*. Madrid: Hesperion, 1979; RUIZ, Fernando C. y CÁCERES, Rafael. *Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca*. Sevilla: Athenaica, 2018 —como las únicas biografías completas sobre mujeres cantaoras— y algunos artículos en la enciclopedia de *Historia del Flamenco*, 1995, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002, como los de RÍOS RUIZ, Manuel sobre La Serneta, vol. 2 , pp. 111-115, o de NAVARRO, José Luis sobre África la Pece a, vol. 4 , pp. 349-351.

Referente a las bailaoras, destacan las numerosas biografías de Carmen Amaya, entre otras, BOIS, Mario. *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Madrid: Espasa Calpe, 1994; HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya: cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona: Libros PM, 1995; HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya. La biografía*. Barcelona: Carena, 2010; MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MARINERO, David. *Carmen Amaya*. Barcelona: Ed. Bellaterra, 2013. También otras bailaoras como PINEDA NOVO, Daniel. *Juana La Macarrona y el baile de los cafés cantantes*. Barcelona: Fundació Gresol Cultural, 1996; MORA, Kiko. "Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense". *Zer*, 2014, vol. 19, n 36, pp. 13-35; ORTIZ NUEVO, José Luis, CRUZADO,  ngeles y MORA, Kiko. *La Valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla: Libros con Duende, 2016, y POZO, Beatriz del. *La Chana. Bailaora*. Madrid: Capitán Swing, 2018. No hay editada ninguna biografía de mujeres guitarristas flamencas.

"era feucha, pero así y todo supo sostener su categoría en primera fila, porque lo que le faltaba de belleza le sobraba de gracia y garbo, que le rebosaban hasta por la punta del pelo"; Josefita la Pitraca, que destacó por su "colocación de brazos y su maravillosa gracia, puramente gaditana"; la Cristobalita y la Palma que actuaron en el Café del Burrero; Antonia la Roteña, que triunfó por "su gracia, su figura y una cara de dulce que quitaba el hipo"; Pastora la de Malé, "gitana de pura raza, graciosísima bailadora, siendo su especialidad el tango, que ella misma se cantaba con gran arte y gracia"; Pepa la Buena Moza, "bailadora postinera"; Pepilla la Guarro, discípula del "bailador clásico" José María el Chindo; la Nona, que fue "una gran artista del género andaluz"; Matilde, de quien alabó su "cara, figura y gusto para vestir flamenco" y, por último, las bailaoras Andrea Romero *la Romerito*, Manolita la Cañí, María Fleita, Carmen Pastor, Leonor la Guapa e Isabelita Martínez, todas alumnas del Maestro sevillano Frasquillo⁶⁰.

Otras bailaoras a las que dedica una mayor extensión fueron la Malena, a quien describe como "genial bailadora, eterna rival de Juana la Macarrona"; Antonia la Gamba, esposa de Manuel Torre y bailaora gitana "prototipo de la gracia y el buen arte de bailar"; Juana Vargas *la Macarrona*, primera figura del baile flamenco, "la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco"; Enriqueta la de Macaca, bailaora y cantaora de los cantes grandes; Carlota Ortega, bailaora de la familia de los Gallos; Rafaela Valverde *la Tanguera*, que destacó en el tango, la farruca, el garrotín y la bulería; Carmelita Pérez, hija del guitarrista Antonio Pérez y esposa del cantaor Juan el Perote; Carmen Borbolla, que despuntó por su gracia y salero, según el autor; Francisca González *la Quica*, esposa del bailaor Frasquillo que resalta con el traje de flamenca; Merceditas León, hija de Frasquillo y de la Quica consagrada por el público a los diez años de edad; Teresa Aguilera *la Camisona*, gran bailaora reconocida; la Argentina, quien tuvo sus inicios en el baile flamenco para después despuntar en el baile coreográfico teatral; María la Chorrúa, maestra de la Malena, y Gabriela Ortega, esposa del torero Fernando el Gallo que actuaba en el cuadro del Café del Burrero⁶¹.

⁶⁰TRIANA, *op. cit.*, 1935, Mariquita Malvido, p. 41; Salud Rodríguez, p. 45; Antonia Gallardo la Coquinera, pp. 49, 50, 51; Fernanda Antúñez, p. 77; la Jeroma o Geroma, pp. 81, 152; Juana Valencia, la Sordita, pp. 93, 158; Rita Ortega, pp. 95-97; Rosario Robles, pp. 101, 188; la Paca, pp. 106, 208; la Melliza, pp. 111, 169, 208; Inés Jiménez, pp. 113, 166; Mariquita Ruiz la Bonita, p. 115; Juana Antúñez, p. 150; Rosario la Honrá, pp. 169, 208; Josefita la Pitraca, pp. 181, 189, 208, 212, 273; la Cristobalina, p. 188; la Palma, p. 188; Antonia la Roteña, pp. 189, 208, 234; Pastora la de Malé, pp. 189, 232; Pepa la Buena Moza, p. 209; Pepilla la Guarro, p. 221; la Nona, p. 231; Matilde, p. 247; Andrea Romero la Romerito, Manolita la Cañí, María Fleita, Carmen Pastor, Leonor la Guapa e Isabelita Martínez, p. 118.

⁶¹TRIANA, *op. cit.*, 1935, la Malena, pp. 47, 138; Antonia la Gamba, pp. 54, 55, 140; Juana Vargas la Macarrona, pp. 72, 73, 148; Enriqueta la de Macaca, pp. 87-89, 91, 135, 158; Carlota Ortega, p. 127; Rafaela Valverde la Tanguera, pp. 183, 185, 224; Carmelita Pérez, p. 121; Carmen Borbolla, pp. 43, 130, 131, 133, 135, 137, 192; Francisca González la Quica, pp. 141, 194; Merceditas León, pp. 139, 196, 197; Teresa Aguilera la Camisona, p. 197; La Argentina, pp. 198-199; María la Chorrúa, p. 217; Gabriela Ortega, pp. 238-240.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

En algunos de los retazos biográficos que realiza Fernando el de Triana se evidencia la aceptación de los roles sociales por parte de las mujeres flamencas de la época. De Mariquita Malvido, relata el de Triana el por qué dejó de bailar, siendo tan buena bailaora como era:

Extraordinaria bailadora, que disfrutó poco tiempo de su merecido triunfo, porque a las primeras de cambio se hizo novia de Fosforito; poco después contrajeron matrimonio, y allí puede decirse que acabó la historia de una de las mejores bailadoras que se han conocido; pero no su fama, puesto que aún sale a relucir su nombre siempre que se habla de bailadoras extraordinarias⁶².

Y de Rosario Monje *la Mejorana*, una de las bailaoras predilectas de Fernando el de Triana a la que no escatima elogios, así describe la recepción que tenía entre el público masculino de la época:

Su figura era escultural y cuidaba siempre de vestir los colores que más la hermozeaban, pero siempre su bata de cola, de percal, y su gran mantón de Manila. Preciosos zapatos calzaban sus diminutos pies, y ya no sabemos más; pues al café de Silverio había quien llegaba muy temprano para coger un asiento delantero con el fin de verle a la Mejorana siquiera dos dedos por encima de los tobillos, y a las cuatro de la mañana, cuando terminaba el espectáculo, se marchaba a la calle sin haber logrado su propósito ¡Lo mismo que las artistas de hoy! [...] Cuando el público del Café de Silverio estaba más entusiasmado con su artista predilecta, la requirió de amores el entonces célebre sastre de toreros Víctor Rojas, y a casarse tocan, y se acabó el baile⁶³.

Asimismo, son muchas las mujeres cantaoras a las que Fernando de Triana dedica unas líneas biográficas, como Pepa de Oro, cantaora de milongas y bailaora e hija del matador de toros, Paco de Oro; la Bilbá, "figura entre las buenas solearistas" gracias a los cantes por soleá de su barrio, Triana, y su voz clara y fácil; Juana Ruca, "positivo valor artístico en el cante por soleares"; Soleá la de Juanero, "gitana de extraordinaria belleza y cantadora de casta" hija del conocido cantaor, Juanero, que destacó por soleá; la Bocanegra, seguidora de los cantes del Canario y gran malagueñera; la Juanaca, excelente cantaora por alegrías para el baile y por soleares; la Rubia de Málaga, de quien comenta el de Triana que el público le retiró el aplauso pues se le atribuía el crimen de su pareja, el Canario; la Rubia de Cádiz, de grandes facultades vocales y seguidora del gran Paquirri; Antonia la Lora, "seguiriyera imponente, de raza gitana" de los cantes de los Puertos, cantes más livianos, según el de Triana, que "se prestan más naturalmente a la voz femenina que los cantes de la escuela sevillana, más duros y menos adornados"; María Valencia *la Serrana*, gran seguiriyera, hija

⁶²TRIANA, *op. cit.*, 1935, Mariquita Malvido, p. 128; también cit. p. 41.

⁶³TRIANA, *op. cit.*, 1935, Rosario Monje *la Mejorana*, pp. 136, 137; también cit. pp. 214, 215.

y heredera de los cantes de Paco el de la Luz; Mercedes Fernández *la Sarneta*, de quien Fernando el de Triana se desvive en elogios, considerándola la mejor solearrera de la época⁶⁴; María Vargas, cantaora excelente por alegrías; Dolores la Parrala, maestra de Antonio Silva el Portugués, de quien dice que "tenía predilección por los cantos machunos y sobre todos prefería nada menos que los de Silverio Franconetti; que por estar dotada de una facilidad pasmosa cantaba por serranas, seguiriyas, livianas, cañas, polos y todos los cantes grandes por soleares."; Trinidad Navarro *la Trini*, que describe poseedora de una gran voz, excelente por malagueñas; Pepita Ramos *la Niña de Marchena*, cantaora de jaberas y rondeñas; Trinidad la Parrala, hermana de Dolores la Parrala y gran cantaora; Paca Aguilera, heredera de los cantes malagueños de la Trini; Mercedes la Chata de Madrid, cantaora madrileña; Rita la cantaora, famosa cantaora; Luisa la del Puerto, que cantaba por soleares y por seguiriyas junto a unos tanguillos; la Loca Mateo, que interpretaba los cantes de su hermano, El Loco Mateo; Soledad, "cantadora grande, que siempre respondió con los duendes de sus cantes a la más apurada raza cañí", y Pastora Pavón *la Niña de los Peines*, de quien reconoce ser la mejor y más completa cantaora, además de la única representante de la época del cante femenino⁶⁵.

La reputación de mala vida que rodeaba a las artistas flamencas, por actuar en lugares censurables según la moralidad de la época, favoreció la composición de coplas que describían dichos convencionalismos, como la que dedicaban a Concepción Peñaranda *La Cartagenera* —"Conchita la Peñaranda/la que canta en el café/ha perdido la vergüenza/siendo tan mujer de bien"—, copla que Fernando el de Triana censuraba por inexplicable:

Y voy a dar principio con un ofensivo cantar que una región le dedicó, sin razón, a una artista por el solo hecho de dejar de cantar en las fiestas caseras de su pueblo y dedicarse a explotar honradamente la gracia con que la divina Naturaleza le había dotado [...] Y el quedárseme tan presente estos dos versos fué porque yo, sin saber por qué, siempre entendí desde muy joven, que no porque una mujer cante o baile en un escenario tiene que ser mala: la mujer es mala o buena donde quiera que esté; y adonde quiera que esté no es más que lo que ella quiera ser. O

⁶⁴ "Después de esto, rindo mi mayor tributo de admiración a la gloriosa utranera, dedicándole este mi mal fraguado cantar, alarde de la mayor y más religiosa devoción que siempre le profesé: Cuando murió la Sarneta/la escuela quedó serrá/porque se llevó la llave/del cante por soleá.". TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 78.

⁶⁵ TRIANA, *op. cit.*, 1935, Pepa de Oro, pp. 62, 63, 142; La Bilbá, p. 64; Juana Ruca, p. 66; Soleá la de Juanero, p. 66; la Bocanegra, pp. 29, 64; La Juanaca, p. 68; La Rubia de Málaga, pp. 30, 70; La Rubia de Cádiz, p. 71; Antonia la Lora, p. 74; María Valencia la Serrana, pp. 34, 35; Mercedes la Sarneta, pp. 77, 78, 211; María Vargas, p. 148; Dolores la Parrala, pp. 37, 78; Trinidad Navarro la Trini, pp. 90-92; Pepita Ramos la Niña de Marchena, p. 123; Trinidad la Parrala, pp. 159, 206, 249; Paca Aguilera, pp. 103, 160; Mercedes la Chata de Madrid, pp. 164-167; Rita la cantaora, p. 195; Luisa la del Puerto, p. 69; La Loca Mateo, pp. 181, 212; Soledad, p. 223; Pastora Pavón la Niña de los Peines, pp. 227-230.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

lo que es lo mismo: la mujer es una viña, que para qué ponerla guarda, porque la buena se guarda sola, y a la mala, ¡no hay quien la guarde!⁶⁶.

Fernando el de Triana también cita un primer ejemplo de travestismo escénico conocido en el flamenco, el del cantaor José León, apodado la Escribana, quien junto a Concha Rodríguez *la Carbonera* formaban parte del cuadro artístico del Café del Burrero de Sevilla donde hacían los números más cómicos, en ocasiones, vestidos de bandoleros:

En el cuadro artístico que actuaba en el famoso café del Burrero (sucursal), junto al puente de Triana, figuraban dos artistas que, aunque parecían hombre y mujer, se decían 'comadre'. Una era la extraordinaria y graciosísima bailadora Concha la Carbonera, y la otra o el otro, lo que fuera (aunque yo me creo que de hombre no tenía más que la ropa), era conocido por la Escribana⁶⁷.

La afición de algunas mujeres flamencas por vestirse de hombre e interpretar bailes considerados "masculinos" fue bastante habitual, ya que junto a la artista que fue más famosa, Trinidad Huertas *la Cuenca*, Fernando el de Triana cita a otras como Salud Rodríguez *la Niña del Ciego*, quien:

A Saluita, siendo una ratilla, como suele decirse, le entró la afición por el baile de hombre, y era muy niña cuando se presentó en el Café de Silverio con su traje de majo y unas ilusiones locas de llegar a ser la segunda edición de la Cuenca. ¡Y lo logró! Al principio tenía un pequeño defecto en la colocación de los brazos, que ella misma corrigió viendo a la gran maestra. En la ejecución de pies, era muy notable, haciendo muchos detalles de su propia cosecha, muy difíciles de ejecutar⁶⁸.

Sobre Trinidad Huertas *la Cuenca* hace una descripción muy breve pero importante, ya que destacó que se vestía de hombre y que era guitarrista, la primera mujer guitarrista que cita Fernando el de Triana:

El baile de hombre lo ejecutaba maravillosamente; fué la primera lumbrera como mujer vestida de hombre, con traje corto; y por si esto no fuera bastante, también fué una excelente guitarrista. ¡Viva Málaga!⁶⁹.

⁶⁶TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 58; también cit. p. 60.

⁶⁷TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 104; también cit. pp. 106, 108.

⁶⁸TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 132; también cit. p. 45.

⁶⁹TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 146; también cit. p. 147.

La Águeda fue otra mujer flamenca descrita por el autor que se presenta con una personalidad fuerte, capaz de travestirse:

Al mismísimo demonio no se le ocurre lo que se le ocurrió a este diablillo de Águeda: retratarse vestida de torero, con un ramo de flores en la cabeza. Pero es lo que ella diría: -Yo soy muy bonita y muy buena cantadora; hago lo que quiero, y al que no le siente bien, ¡qué rabie!⁷⁰.

Las mujeres guitarristas que cita Fernando el de Triana son muy minoritarias en relación con las artistas flamencas cantaoras y bailaoras, aunque es importante destacar la presencia de estas primeras tocaoras en la historia del flamenco. Entre las guitarristas que nombra el autor, y a través del análisis de las imágenes gráficas que acompañan al texto en las que se observa una correcta disposición de manos, se puede confirmar que Trinidad Huertas *la Cuenca*, Josefa Moreno *la Antequerana*, María Valencia *la Serrana* y María Aguilera fueron guitarristas profesionales que desarrollaron su faceta guitarrística junto a la del baile o del cante⁷¹.

María Valencia *la Serrana* fue una destacada siguieryera y, aunque el de Triana no la cita como guitarrista, por la disposición del pulgar e índice de la mano derecha que se observa en la imagen, se puede interpretar que sabía tocar la guitarra⁷²; de Josefa Moreno *la Antequerana*, comenta el autor que "era una guitarrista de buena escuela"⁷³ y de María Aguilera, que acompañaba a su hermana bailaora Paca Aguilera:

Paca Aguilera, excelente artista a quien tuve el gusto de conocer desde que era niña, cuando cantaba en la plaza de Villasis, en Sevilla, acompañada a la guitarra por su hermana María, que fué una buena guitarrista⁷⁴.

Pese a ser minoritaria la faceta profesional guitarrística entre las mujeres flamencas, la guitarra aparece en muchas de las imágenes gráficas de mujeres cantaoras y bailaoras decorando la escena, al igual que la botella y el vaso de vino, con guitarras muy diferentes en su tipología, desde las dieciochescas, como la que sostiene Carmelita Borbolla, o ya decimonónicas, la gran mayoría⁷⁵. La Coquinera, Enriqueta la de Macaca, Pepilla la Guarro,

⁷⁰ TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 162; también cit. pp. 163, 219.

⁷¹ Otras mujeres guitarristas de la época que no cita Fernando el de Triana fueron Amparo Álvarez *la Campanera*, Dolores la de la Huerta, Anilla la de Ronda, Teresita España, Merced Fernández *la Serneta* y Adela Cubas.

⁷² TRIANA, *op. cit.*, 1935, pp. 34, 35.

⁷³ TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 243.

⁷⁴ TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 160.

⁷⁵ Para el significado de la iconografía flamenca relacionada con la guitarra, ver LORENZO ARRIBAS, *op. cit.*, 2011.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

María y Luisa las del Portugués —cada una con una botella en la mano en una actitud bromista—, Concha la Carbonera, la Bocanegra, la Paca, Mariquita Malvido o Pepa de Oro —que sale en las imágenes con una guitarra, un vaso de vino y fumando un puro—, son algunas de las mujeres que con su imagen provocaron al lector, por la seguridad en sí mismas que transmiten, sin importarles los estereotipos sociales.

Por último, tras este periodo glorioso para el flamenco femenino, Fernando el de Triana describe la decadencia de la mujer en el cante:

Quando empezó la decadencia del cante andaluz en la mujer, empezó el reinado de la Niña de los Peines, porque se encontró siendo muy buena artista, pero casi sola, pues la Antequerana, Carmen la Trianera, Paca Aguilera y alguna que otra de esas que no acaban la guerra, pronto desaparecieron del mapa artístico y quedó Pastora completamente sola como cantadora, sin más competidores que Antonio Chacón y Manuel Torres, el primero firme en su trono y el segundo con su ingenioso y enigmático clasicismo. En los tres se concentró lo que quedaba del arte, que no era poco⁷⁶.

Esta representación minoritaria de la mujer en el flamenco de las décadas de los veinte y treinta del siglo XX continuó hasta la década de los ochenta y solo a partir de entonces hubo un aumento de la presencia femenina, principalmente en el cante y el baile, ya en el periodo siguiente de la Posmodernidad⁷⁷.

EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

El término de empoderamiento femenino hace referencia al cambio en el poder que tradicionalmente el hombre ha tenido sobre la mujer en las sociedades patriarcales y que, con el feminismo reciente, ha tomado un novedoso significado al tener las mujeres un mayor protagonismo social. Este nuevo feminismo se encuentra hipersexualizado y, como feminismo alternativo, ha aumentado sus estrategias de reafirmación de género, entre otras, mediante un mayor control de su rol sexual y transgrediendo los condicionamientos de

⁷⁶TRIANA, *op. cit.*, 1935, p. 230.

⁷⁷ Por cuestiones de espacio, damos fin a la historia compensatoria o contributiva del flamenco femenino con la citación de algunas de las mujeres que, en minoría y en periodos posteriores de la historia del flamenco, continuaron contribuyendo al arte flamenco. Cantaoras nacidas a principios del siglo XX fueron Tía Anica la Piriñaca, María la Canastera, María la Talegona, Dolores Jiménez *la Niña de la Puebla* y la Niña de Linares, y en las décadas de los veinte y treinta, María la Perrata, Fernanda de Utrera, Antonia Gilabert *la Perla de Cádiz*, Gloria Romero, Bernarda de Utrera, María la Burra, Francisca Méndez *la Paquera de Jerez* y Adelfa Soto. Guitarristas contemporáneas a estas cantaoras fueron Matilde Cuervas, Isabel Borruall, Victoria de Miguel y Matilde Rossy, en nuestro país, o Anita Sheer, Sarita Heredia y Paquita Pérez en el extranjero. Por ser más conocidas y numerosas, obviamos un listado de mujeres bailaoras.

género, no solo para deconstruir los constructos sociales sino también para poner fin a los estereotipos patriarcales interiorizados, distanciándose así mismo de los micromachismos⁷⁸.

El empoderamiento de la mujer en el flamenco está relacionado con las modificaciones actuales en el ámbito artístico, nueva posición que exige una redefinición de los modelos tradicionales y que, por ejemplo, ha propiciado la ruptura de las barreras estéticas sobre el llamado baile femenino y masculino, con las diferenciaciones anteriormente nombradas, generando una mezcla de modelos estilísticos que mediante la experimentación entran en la escena dancística flamenca actual: bailaoras y bailaores como Belén Maya, Rocío Molina, Pastora Galbán, Manuel Liñán, Israel Galbán o Andrés Marín y mujeres guitarristas, como Antonia Jiménez, Isabelle Laudenbach o Laura González, quienes se han introducido en los habituales dominios masculinos.

En este proceso, las mujeres flamencas han reforzado su presencia mediática, consiguiendo aumentar su poder y autonomía en la comunidad flamenca, con un notable empoderamiento de su autoestima y con un mayor control sobre qué hacer y cómo hacer para conseguir el éxito en sus carreras profesionales, convirtiéndose en sujetos activos que cuestionan las relaciones de dominación y subordinación más tradicionales.

La expresión artística en la que se observa un mayor avance del empoderamiento femenino flamenco sin duda es el cante. El número de jóvenes cantaoras que optan por tener un lugar en el mercado mediático flamenco se ha incrementado notablemente. Según Cristina Cruces, en las últimas décadas, y en comparación con principios del siglo XX, hay un aumento del número de mujeres cantaoras, tanto en sí mismas como en relación al total de cantaores varones, siendo a su vez las más contratadas y con los cachés más altos. La autora también reseña la importancia que está adquiriendo el papel de la mujer como cantaora "pa'atrás", como espacio de aprendizaje e interrelación profesional. Por su parte, en el baile, constata una mayor proyección del baile masculino, en proporción al femenino, invirtiendo la relación que se producía a principios del siglo XX⁷⁹.

⁷⁸ Micromachismos, actitudes y comportamientos machistas que se pueden observar en la vida cotidiana y que atentan contra la autonomía personal de la mujer, ver BONINO MÉNDEZ, Luis. 1998. *Micromachismos: La violencia invisible en la pareja*. <http://joaquimmontaner.net/Saco/dipity_mens/micromachismos_0.pdf> [último acceso 5-10-2019], 1998, pp. 3, 4.

⁷⁹ CRUCES ROLDÁN, *op. cit.*, 2005, pp. 317, 325.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO? EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

Si bien la generación nacida en los sesenta y setenta del siglo XX iniciaron un despegue del cante flamenco femenino⁸⁰, principalmente en el cante periférico⁸¹, con nombres como Mayte Martín, Esperanza Fernández, Tomasa Guerrero *la Macanita*, Marina Heredia, Montse Cortés o Rosario la Tremendita, todas ellas han dado paso a una joven generación nacida en los ochenta y noventa que se caracteriza por ser mujeres cantaoras que han desafiado el canon masculinizado flamenco, al acercarse al repertorio desde diferentes ópticas y perspectivas: Estrella Morente, Carmen de la Jara, Mariana Cornejo, Rocío Bazán, Alba Molina, Gema Caballero, Rocío Márquez, Naike Ponce, María José Llergo, Laura Vital, Soleá Morente o Natalia La Favi, hasta la más internacional, Rosalía, son una buena muestra de las nuevas generaciones que han irrumpido con fuerza en el panorama flamenco.

En general, las estrategias subversivas de las mujeres flamencas para transgredir los condicionamientos de género han pasado por un mayor control de su sexualidad y fertilidad, ya que la maternidad tradicionalmente ha sido uno de los principales impedimentos de la mujer para acceder con plenitud al ámbito artístico del flamenco, especialmente en una actividad que giraba casi exclusivamente alrededor de la vida nocturna. Esta incompatibilidad entre la conciliación y la profesionalidad reducía a su vez las posibilidades de acceder a posiciones de prestigio, acentuado por la importancia que tiene la división de los roles de género entre los espacios públicos y privados.

Por el contrario, el acceso de las mujeres jóvenes que se aproximan hoy día al ámbito profesional del flamenco no está tan condicionado por su maternidad, pudiendo desarrollar su faceta de cantaora, bailaora o tocaora con casi una total independencia, debido al aumento progresivo de los contextos de interpretación del flamenco —no limitados a ámbitos marginales y algo más distanciados de la exclusividad de la vida nocturna— y al ascenso del nivel cultural de los mismos, que facilita la participación de las mujeres en estos nuevos espacios y propicia una mejor conciliación familiar. Pese a ello, sigue habiendo testimonios de mujeres que deben abandonar su vida profesional, especialmente aquella relacionada con las actuaciones y giras, en el momento en que deciden ser madres, por la imposibilidad de compaginar ambas facetas.

La máxima expresión del empoderamiento actual flamenco es Rosalía. Conocedora de los estilos y del repertorio flamenco de la mano del cantaor José Miguel Vizcaya *Chiqui de la*

⁸⁰ Citar la generación anterior de cantaoras, nacidas en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, que prepararon el camino para que la siguiente despegara: María Vargas, Carmen Linares, Juana la del Revuelo, Inés Bacán, Lole o La Susi, y las guitarristas Mercedes Rodríguez, Enriqueta Velázquez, Francisca Cano y Salvadora Galán. Por ser más conocidas y numerosas, obviamos un listado de las mujeres bailaoras.

⁸¹ Denominamos "cante periférico" a aquellas expresiones musicales flamencas creadas e interpretadas en las zonas alejadas del centro originario andaluz, como Madrid, Murcia, Extremadura, Cataluña o Valencia, entre otras.

Línea, sus propuestas musicales de fusión con el pop, el rap, el reguetón y el trap han cimentado una identidad colectiva en torno al Nuevo flamenco, que abarca un mercado global en el que la reconstrucción de los roles de género denota el control y el poder que la cantante tiene sobre su música e imagen, reinventando el concepto tradicional del flamenco.

En este sentido, las nuevas significaciones de género que Rosalía dota a sus creaciones son indicativas de la voluntad de subvertir y derribar las barreras de los constructos patriarcales, por ejemplo, en relación al canon flamenco, al reinterpretar estilos clásicos del repertorio tradicional mediante una modificación de los principales arquetipos musicales que identifican al flamenco: aquellos relacionados con lo vocal y lo rítmico.

Su primera producción discográfica "Los Ángeles"⁸² son un conjunto de reconstrucciones de algunos estilos flamencos, siguiriyas, malagueñas, tangos, tientos, guajiras, fandangos y milongas, algunos considerados "femeninos" pero la mayoría pertenecientes a los estilos principales, como la versión de la siguiriya tradicional "Cuando yo me muera", cuya letra original describe el sometimiento de la mujer hacia el hombre hasta sus últimas consecuencias, ya que la mujer debía de entregar el único bien que le quedaba tras la muerte del marido, su pelo, con el que podría seguir subsistiendo:

Quando yo me muera
te pido un encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me amarres mis manos
Si el querer que yo te tengo
si de plata fuera
otro más rico en la España
no hubiera

La reconstrucción erótica y amorosa que Rosalía lleva a cabo a partir del cante original resulta altamente transgresor, ante la imagen sensual y provocativa que transmite la cantante interpretando un cante muy dramático, y la baja intensidad que imprime a la melodía, mediante un registro vocal de tonos suaves con escaso uso de mordentes y jipíos y falta del rajeo, recursos arquetípicos que definen al cante por siguiriyas, junto a la desvirtuación del ritmo, ante la ausencia en el acompañamiento guitarrísticos de los ciclos

⁸² Rosalía y Raúl Fernández *Refree*, *Los Ángeles* [CD]. Madrid: Universal Music, 2017.

métricos y tonos de paso característicos, modifica los parámetros musicales identitarios de la siguiiriya.

Por su parte, el uso descontextualizado de los videoclips promocionales, alejados de la localización andaluza y española originaria, incluso con el propio nombre del disco, contribuye al acercamiento de su propuesta musical en la llamada música comercial o "mainstream", en una reinterpretación del flamenco que consolida la deconstrucción de la significación de género en el repertorio flamenco y transforma a su vez el ámbito de la recepción, al conseguir una aceptación masiva entre un público joven femenino, no habitual en los medios tradicionales flamencos.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha llevado a cabo una exposición sobre los constructos relacionados con la masculinidad en el flamenco. La interiorización del patriarcado en la comunidad flamenca ha propiciado una invisibilización del rol de las mujeres como creadoras e intérpretes, en un grado diferente según se trata del cante, toque o baile, ya que la articulación de la masculinidad en el flamenco presenta diversos niveles de visibilidad — en el toque de una manera absoluta, en el cante mayoritaria y en el baile similar a la de la feminidad—, en paralelo al arraigo de los estereotipos conservadores patriarcales en el conjunto de la cultura musical flamenca.

Pese a estos diferentes grados de exhibición de dicha masculinidad, su articulación en el flamenco es hegemónica y se configura a través de distintas estrategias en el canon flamenco, en la composición y la creación, en la interpretación y la escenificación así como en la transmisión y la recepción, como hemos desarrollado en el artículo, con una gran interiorización de todos estos constructos entre la comunidad flamenca, tanto en la práctica musical como en su estudio, al valorar en mayor medida lo "masculino" más que lo "femenino" y en consecuencia impedir la comprensión de las construcciones sociales y culturales de género en el flamenco, propiciando una negación mayoritaria sobre las dificultades que las mujeres han tenido para sobresalir en dicho campo artístico y no aceptando, a su vez, las relaciones desiguales existentes entre la masculinidad y la feminidad a través de la idea de la inferioridad.

Esta negación se reafirma en sí misma ante la ejemplarización del éxito de Pastora Pavón *La Niña de los Peines* como cantaora, creadora y transmisora de estilos flamencos, maestra del cante en su forma más extensa, que sirve de ejemplo entre artistas, teóricos y aficionados para confirmar la hipótesis de la inexistencia de machismo en el flamenco. Sin embargo, la cantaora sevillana es la única mujer comparable al resto de maestros varones que forman parte de la historia del flamenco y que, como excepción que es, confirma el silenciamiento de muchas otras mujeres flamencas que participaron en la creación y

composición de muchos cantes del repertorio flamenco y que estuvieron condicionadas por esa masculinidad que perpetuaba la posición privilegiada del hombre en el patriarcado.

La hegemonía de las masculinidades, que reafirma los estereotipos y las identidades de género tradicionales, se ha transmitido a través de la música flamenca y son los nuevos significados de género que se le está otorgando el motor para las transgresiones de los condicionantes de género que las jóvenes mujeres flamencas están llevando a cabo. Es indicativo de la resistencia de las estructuras machistas y patriarcales de la comunidad flamenca las críticas feroces que se producen entre la afición flamenca hacia las exitosas mujeres cantaoras, como Rosalía o Rocío Márquez, resistencia pertinaz que ha impedido en cierta medida que se alcanzaran los cambios impulsados por este nuevo liderazgo femenino del empoderamiento flamenco.

Pese a ello, se denota un primer avance en ese reconocimiento social a través de un movimiento femenino que trabaja en unir puentes entre las propias mujeres flamencas, mediante las redes de comunicación femeninas, ya que las colaboraciones mutuas entre bailaoras, guitarristas y cantaoras son habituales⁸³, favoreciendo un cambio en la percepción del modelo de mujer flamenca y abandonando, entre otros, los estereotipos individualistas sobre la rivalidad femenina.

La aceptación de la igualdad entre hombres y mujeres en el flamenco conlleva a su vez una reformulación de su historia, no sólo para rescatar las biografías de aquellas mujeres cantaoras, bailaoras o tocaoras olvidadas de la memoria, esa historia compensatoria que dio inicio con las descripciones de Fernando el de Triana, sino también para analizar de qué forma la visión en femenino de los acontecimientos históricos pueden complementar aquellos retazos que la historia oficial del flamenco obvia, teniendo en cuenta las dificultades que las mujeres han tenido, ante la escasez de oportunidades y la falta de modelos referentes, para poder desarrollar con toda su plenitud su talento musical flamenco.

En definitiva, la actual vigencia de la participación de la mujer en el flamenco y su mayor visibilidad, gracias a un creciente empoderamiento artístico femenino, necesita de herramientas analíticas adecuadas para llevar a cabo una crítica profunda a la construcción del género en el flamenco, una Flamencología feminista que esté a la altura de los nuevos tiempos.

⁸³ Colaboraciones como las que han hecho Mayte Martín con Belén Maya; la Tremendita con Rocío Molina y con Gema Caballero; Antonia Jiménez con Belén Maya o Rocío Molina con Silvia Pérez Cruz, entre muchas otras.

REFERENCES / REFERENCIAS

ARENILLAS MELÉNDEZ, Sara. "El glam español y su articulación de las identidades de género". *Actas Congreso Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. 2016. Madrid: SEDEM, 2018, pp. 2087-2107.

ARREBOLA, Alfredo. *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga: Edinford, 1994. ISBN 978-84-87555-67-5.

BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco, 1987. ISBN 978-84-86365-09-0.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel. *La Niña de los Peines*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2000. ISBN 978-84-95122-32-4.

BONINO MÉNDEZ, Luis. *Micromachismos: La violencia invisible en la pareja*. 1998. <http://joaquimmontaner.net/Saco/dipity_mens/micromachismos_0.pdf> [último acceso 5-10-2019].

BOIS, Mario. *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. ISBN 978-84-23922-75-8.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2002. ISBN 978-84-339-0589-5.

BUENDÍA LÓPEZ, José Luis. "Discriminación de la mujer en la expresión flamenca andaluza". *El Olivo. Peña Flamenca de Jaén*. 1994, núm. 19, marzo-abril, pp. 35-42.

CABRAL DOMÍNGUEZ, Miguelina. La 'identidad' de la mujer en el arte flamenco: estética musical y procesos de comunicación. Sevilla: Signatura, 2008. ISBN 978-84-96210-74-5.

CASTRO MARTÍN, María Jesús. *Historia musical del flamenco*. Barcelona: Casa Beethoven, 2007.

CASTRO MARTÍN, María Jesús. "El duende no se aprende'. Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual.". *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid: SEDEM, 2018, pp. 2181-2200.

CASTRO MARTÍN, María Jesús. "Las mujeres guitarristas flamencas", *Revista Zoco Flamenco*. 2019, nº 28, mayo-junio, pp. 8-9.

CENIZO, José. *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Signatura, 2006. ISBN 84-96210-09-X.

CLEMENTE, Luis. *Filigranas. Historia del Nuevo Flamenco*. Valencia: Editorial La Máscara, 1995

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. 1998. Madrid: Alianza Editorial, 2001. ISBN 978-84-20672-07-6.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. *La Niña de los Peines: El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara, 2009. ISBN 978-84-92573-38-7.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. "De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco". *Actas del Congreso de Antropología de Barcelona*, Barcelona: FAAEE-ICA, 2002.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Género". *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla: Signatura Flamenco, 2003, pp. 123-204. ISBN 84-96210-06-5.

CRUCES, Cristina; SABUCO, Assumpta y LÓPEZ, Eusebia. "Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas". *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*. Pablo Palenzuela /Juan Carlos Jimeno (coord.). X Congreso de Antropología, Sevilla, 2005. Sevilla: Fundación El Monte, 2005a. ISBN 84-8455-172-5.

CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. "La música y el género: cuestionando la creatividad musical", *Demófilo. Revista de cultura tradicional*. 2005b. 4 (40), pp. 67-84.

CRUCES ROLDÁN, Cristina y SABUCO CANTÓ, Assumpta. *Las mujeres flamencas. Etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Instituto de la mujer. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005c.

CRUZ, Laura C. y GIL SALGADO, Patricia. "“Mi cuerpo es mío”: El cuerpo femenino como ámbito intertextual y performativo a través de Vindicación Feminista (1976-1979)". <<http://metaaprendizaje.academia.edu/LauraCristinaCruzChamizo>> [último acceso 8-10-2019]

CRUZADO, Ángeles. web: <<http://www.mujeresflamencas.com>> [última consulta 15-10-2019]

CHUSE, Loren. *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. New York & London: Routledge, 2003. ISBN 978-04-15943-28-4.

CHUSE, Loren. *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2007. ISBN 978-84-96210-59-2.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO?
EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

CHUSE, Loren. "Fandangos in voices of women: erecting tradition, affirming identity" en *Música Oral del Sur. Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en Música, canto y danza*. 2015, nº 12 pp. 517-526. ISSN 1138-8579.

ESTÉBANEZ DE CALDERÓN, Serafín. *Escenas andaluzas*. 1846. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1985.

GARCÍA MATOS, Carmen. *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2010. ISBN 978-84-92924-29-5.

GRANADOS, Manuel. *Armonía del Flamenco*. Barcelona: Publicacions Beethoven, 2004.

GOLDBERG, Meira K. *Sonidos Negros. On the Blackness of Flamenco*. Currents in Latin American and Iberian Music. OUP USA, 2019.

HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya: cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona: Libros PM, 1995. ISBN 978-84-88944-03-0.

HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya. La biografía*. Barcelona: Ediciones Carena, 2010. ISBN 978-84-15021-76-6.

JIMÉNEZ, Juan Antonio. *Carmen/Gades: veinticinco años 1983-2008*. Madrid: Fundación Antonio Gades, 2008. ISBN: 978-84-8048-772-6

LABAJO VALDÉS, Joaquina. "Body and voice: The construction of gender in flamenco". *Music and gender: Perspective from the Mediterranean*. Ed. Tullia Magrini. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 67-86. ISBN 0226501663.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. "El mundo del flamenco y la esfera de las relaciones. De cómo construir arquetipos de género y convertirlos en arte". *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. María Carmen Sevillano San José (coord.), 2005, pp. 385-396. ISBN 84-89109-48-6.

LEFRANC, Pierre. *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. 1995. Madrid: Catálogo de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000. ISBN 84-472-0610-6.

LÓPEZ CASTRO, Miguel. *La imagen de la mujer en las coplas flamenca. Análisis y propuestas didácticas*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga. Departamento de Didáctica y Organización Escolar, 2007. Disponible en <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17115838.pdf>

LÓPEZ CASTRO, Miguel. "¿De qué hablan las coplas flamenca? Análisis de género". *Mundo y formas del flamenco. La memoria que nos une*. Josefa Samper García (coord.), 2019, pp. 125-147. ISBN 978-84-1302-056-3.

LORENZO ARRIBAS, Josemi. "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco". *Trans Revista Transcultural de música. Dossier: Música y estudios sobre las mujeres*. 2011, nº 15. ISSN 1697-0101.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos*. 1881. Sevilla: Portada editorial, 1996.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *De Soledades. Escritos flamencos*. 1879. Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982.

MANCHADO, Marisa (compiladora). *Música y mujeres: género y poder*. Cuadernos inacabados. 1998, nº29. ISBN 978-84-87715-68-6.

MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MERINERO, David. *Carmen Amaya*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013. ISBN 978-84-72906-36-5.

MARTÍNEZ MORENO, Rosa María. *El traje de flamenca*. Sevilla: Signatura, 2009. ISBN 978-84-96210-86-8.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. ISBN 978-08-16641-89-5.

MORA, Kiko. "Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense". *Zer*, 2014, vol. 19, nº36, pp. 13-35. ISSN 1137-1102.

MULCAHY, F. David. "Gitano sex role symbolism and behavior". *Anthropological Quarterly*. 1976, vol.49, nº 2, Apr., pp. 135-151.

MULCAHY, F. David. "Los valores sexuales de los gitanos: los ritos flamencos". *La Antropología Médica en España*. Ed. Michael Kenny and Jesús M. de Miguel. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980, pp. 308-19. ISBN 978-84-33906-15-1.

MULCAHY, F. David. "Flamenco Women in the 1880s". *100 Years of Gypsy Studies*. Ed. Matt T. Salo. Gypsy Lore Society Publications, 1990, pp. 233-250.

NAVARRO, José Luis. "Una cantaora granadina". *Historia del Flamenco*. Sevilla: Editorial Tartessos, 2002, vol. 4º, pp. 349-351

ORTIZ NUEVO, José Luis. *Anica La Piriñaca: Yo tenía mu güena estrella*. Madrid: Libros Hesperion, 1979. ISBN 978-84-92979-38-7.

ORTIZ NUEVO, José Luis; CRUZADO, Ángeles y MORA, Kiko. *La Valiente. Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla: Libros con Duende, 2016. ISBN 978-84-15718-38-3.

¿Y UNA FLAMENCOLOGÍA FEMINISTA PARA CUÁNDO?
EL EMPODERAMIENTO DE LA MUJER EN EL FLAMENCO

PABLO LOZANO, Eulalia. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura, 2009. ISBN 978-84-96210-81-3.

PANTOJA, Dolores. "Heroínas del cante". *La Nueva Alboreá*. 2008, Nº 7, julio-septiembre, pp. 62-64. ISSN 1887-5106.

PASQUALINO, Caterina. *Dire le chant: anthropologie sociale des Gitans de Jerez de la Frontera, Andalousie*. Thèse de doctorat. París: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1995.

PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen. "Fuentes para el estudio de la mujer en el flamenco". *Revista Calameo*, 2013, en <<http://es.calameo.com/read/0007244460dde79728c19>> [último acceso 2-12-2019].

PINEDA NOVO, Daniel. *Juana, La Macarrona y el baile en los Cafés Cantantes*. Barcelona: Fundació Gresol Cultural, 1996.

PINNELL, Richard. "Women and the guitar in Spain's upper classes". *Anuario Musical*. 1998, nº 53, pp. 165-189. ISSN 0211-3538.

PIÑERO GIL, Carmen Cecilia. "La Transgresión de Euterpe". *Dossiers Feministas 7: No me arrepiento de nada. Mujeres y música*. 2003, nº 7, pp. 45-63. ISSN 1139-1219.

POZO, Beatriz del. *La Chana. Bailaora*. Madrid: Capitan Swing, 2018. ISBN 978-84-948086-3-0.

PULPÓN JIMÉNEZ, Penélope. *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición*. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980). Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2010.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2018. ISBN 978-84-277-1419-9.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro". *Música y mujeres: género y poder*, Marisa Manchado Torres (coord.). Madrid: Horas y Horas, 1998, pp. 39-62. ISBN 978-84-87715-68-6.

RÍOS MARTÍN, Julián Carlos. "La mujer en el flamenco". *La identidad andaluza en el Flamenco*. Sevilla: Atrapasueños, 2009. ISBN 978-84-613-1432-4.

RÍOS RUIZ, Manuel. "La Serneta de Jerez. Artífice magistral del cante por soleares". *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002, vol 2º, pp. 111-115.

RÍOS RUIZ, Manuel y BLAS VEGA, José. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988.

ROJO GUERRERO, Gonzalo. *Mujeres malagueñas en el flamenco*. Sevilla: Giralda, 2004. ISBN 84-88409-56-7.

RUIZ, Fernando C. y CÁCERES, Rafael. *Pepa Vargas. Memoria de una mujer flamenca*. Sevilla: Athenaica, 2018. ISBN 978-84-17325-26-8.

STEINGRESS, Gerhard. "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos". *Música Oral del Sur*. 2005, n°6, pp. 119-152. ISSN 1138-8579.

STEINGRESS, Gerhard. *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, 2006. ISBN 84-96416-77-1.

STEINGRESS, Gerhard. *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico musicológico*. Sevilla: Signatura, 2007.

TARBY, Jean Paul. "Algunos aspectos de la representación de la familia en la poesía flamenca". *Candil*. 1990, n°68, pp. 365-368.

TÉLLEZ, Juan José. "Hembras en el país de los flamencos". *Meridiam*. 2006, n° 39, pp. 48-51.

TRIANA, Fernando el de. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas, 1935.

VIÑUELA, Eduardo y VIÑUELA, Laura. "Música popular y género". *Género y cultura popular*. Isabel Clúa (ed.). Barcelona: Edicions UAB, 2008, p. 293-325. ISBN 978-84-490-2540-2.

WASHABAUGH, William. "Fashioning Masculinity in Flamenco Dance". *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Ed. William Washabaugh. Oxford and New York: Berg, 1998, pp. 39-50. ISBN 978-1-85973-904-4.

WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005. ISBN 84-493-1732-0.