



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

La mujer en el mundo flamenco. Artistas y sus aportaciones al género

Alumno/a: **Noelia Carrillo Ibáñez**

Tutor/a: **M^a Paz López-Peláez Casellas**

Dpto.: **Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal.**

Enero, 2022

RESUMEN

En este trabajo reflexionar sobre el papel que ha tenido la mujer en el flamenco a lo largo de la historia, centrándome, principalmente, en el siglo XX. En primer lugar, hablaré sobre los orígenes del pueblo gitano y del flamenco. A continuación, repasaré la figura de la mujer en el mundo del flamenco y la actividad de ésta en el flamenco. En segundo lugar, analizaré las principales artistas del siglo XX y sus principales aportaciones e innovaciones al género, así como su trayectoria y su carrera flamenca. En este sentido, hablaré sobre la ausencia de mujeres tocaoras y por qué no hay estudios acerca de este tema. Por último, incluyo la importancia del flamenco y la perspectiva de género en la educación Primaria.

Palabras clave: flamenco, gitano, mujer, historia, bailaora, cantaora

ABSTRACT

In this final degree project, I intend to show woman's role in flamingo throughout history by focusing in 20th century. First of all, I will give a review about gipsy people explaining the origin of flamingo. Not only will I sum up women's roles in flamingo over the years, but also how woman is represented in flamingo. Secondly, I will analyse the most important artists in 20th century and their main contributions and innovations in gender topic, including their professional careers. To conclude, I will point out the lack of mujeres tocaoras (women which play an instrument) and why there are not studies about that.

Key words: flamingo, gipsy, woman, history, *cantaora*, *bailaora*

INDICE

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN	4
2. ¿QUÉ ES EL FLAMENCO? ORÍGENES.....	5
3. LA MUJER EN EL MUNDO FLAMENCO	7
4. GRANDES ARTISTAS FLAMENCAS DEL SIGLO XX Y SUS APORTACIONES AL GÉNERO	11
4.1. CANTAORAS	11
LA NIÑA DE LOS PEINES	12
PAQUERA DE JEREZ.....	13
CARMEN LINARES.....	14
4.2. BAILAORAS.....	15
PASTORA IMPERIO.....	16
ENCARNACION LÓPEZ “LA ARGENTINITA”	17
SARA BARAS	19
4.3. TOCAORAS	20
5. LA IMPORTANCIA DEL FLAMENCO EN LA EDUCACIÓN	22
6. CONCLUSIONES.....	23
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	24

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Desde los inicios, la mujer siempre ha estado a la sombra de lo masculino. Al principio comenzaron siendo invisibles, sin tener en cuenta y, poco a poco, han ido adquiriendo visibilidad y han ido consiguiendo metas muy importantes como el voto o el trabajo. Los años 80 y 90 han sido las décadas en las que la mujer ha avanzado más. (Peña, 2006)

La música no ha sido diferente, al contrario. Hoy en día, en muchos aspectos musicales las mujeres tienen más dificultades que en otros cotidianos. Esto, como he comentado anteriormente, ha estado pasando a lo largo de la historia. Son muy pocas las mujeres compositoras e intérpretes que se conocen en comparación con hombres. No obstante, aunque desconocidas, sí hay mujeres que han compuesto música y, por desgracia, no se las conoce. A muchas de ellas se lo prohibieron, las obligaron a parar cuando se casaron, pues no estaba bien visto. De las que, si compusieron o interpretaron, la mayoría no han sido lo suficientemente reconocidas a lo largo de la historia para interpretar su música.

Siguiendo todos estos precedentes, en el flamenco ocurre lo mismo. La mujer ha sido relegada en su papel en el flamenco, así como su conocimiento y participación en éste. Si no se conoce algo, es como si no existiera; eso es lo que ocurre en la música y la mujer y, por lo tanto, también en el flamenco.

Por este motivo, he elegido este tema. El flamenco es un arte mundialmente conocido, pero, a la vez desconocido en este sentido. Considero pues, que, al ser un arte tan aclamado, también deberían de ser aclamadas todas aquellas figuras femeninas que han contribuido a forjar el flamenco y los artistas que existen hoy en día.

Como andaluza, este género forma parte de mi tierra y mi cultura y como mujer, creo que debemos conocer la historia de aquellas flamencas que cambiaron el mundo del flamenco, así como aquellas que, aunque no se haya olvidado su historia o bien la estén haciendo, alabar y reconocer que lleven el arte flamenco femenino por todos los rincones del mundo.

El flamenco fue incluido por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010. Por ello, como maestra especialista en música de Primaria, considero que es un tema importantísimo a tratar en la etapa primaria y así se refleja en el currículo de Educación Primaria en el Real Decreto 126/2014 por el que se establece el currículo básico de la educación primaria, donde habla de la música tradicional y, a nivel andaluz, encontramos

presente el flamenco en la Orden de 15 de enero de 2021, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la educación Primaria en Andalucía.

En este trabajo, he investigado acerca del flamenco y sus orígenes y del papel que tiene la mujer dentro del mundo flamenco, así como algunas de las principales artistas femeninas del siglo XX y sus aportaciones al género incluyendo cantaoras, bailaoras y tocaoras. De éstas últimas también hablo de la incógnita que suponen para la historia y los pocos datos y estudios que conocemos acerca de las mujeres guitarristas flamencas.

Volviendo a la educación, en cuanto al género, trabajaríamos dos contenidos transversales. En primer lugar, la desigualdad de género al hablar de las figuras femeninas y en segundo lugar el flamenco.

2. ¿QUÉ ES EL FLAMENCO? ORÍGENES

Para explicar el origen del flamenco, en primer lugar, debemos hablar del pueblo gitano, pues los gitanos desempeñaron un papel fundamental en su creación. El origen del pueblo gitano no está claro totalmente, ya que al principio se creyó que procedían de Egipto, aunque luego quedó claro que no era así. Surgieron varias teorías a cerca de su procedencia, siendo muchas las que los sitúa originarios de la India, concretamente el norte. Otras teorías pretenden situar exactamente la zona de origen, indicando una de ellas una zona entre Pakistán y la desembocadura del río Indo y la zona del Himalaya y del Hindu-Kosh. Es seguro que proceden del norte de este país y que tuvieron que dejarlo y se esparcieron por distintos países y a España llegaron en el siglo XV (Ögmundsdóttir, 2010).

Los gitanos que llegaron a España en un principio eran grupos migratorios dirigidos por nobles, por lo que al comienzo no tuvieron un mal recibimiento. Podemos dividir los períodos en la historia de los gitanos en España en cuatro. El primero, desde 1425 (primera fecha en la que se tiene constancia de este pueblo) hasta 1499, donde no hubo problemas de convivencia. En 1499 comienza el segundo período en el que los gitanos eran expulsados, hasta 1633 cuando, dando comienzo al tercer período, Felipe V decide permitir a los gitanos quedarse en territorio español. La última etapa comienza en 1783 con Carlos III al abolir las leyes anti gitanas y comienza un período en la que comenzó a aceptarse socialmente a los gitanos, aunque de

manera desigual, pues en algunos lugares del norte como Navarra, se siguieron dando políticas de persecución y expulsión hacia el pueblo gitano (Martín Sánchez, 2018, págs. 18-20).

Como indica Martín Sánchez en *Historia del pueblo gitano en España* (2018), añade dos etapas más a estas cuatro ya explicadas. Una de ellas es hasta el año 1978, cuando comienza la Constitución española, y la segunda a partir de ésta, donde los gitanos pasan a ser ciudadanos españoles de pleno derecho (Martín Sánchez, 2018, pág. 20).

Tras hablar del pueblo gitano y su historia, podemos centrarnos en el origen del flamenco. El flamenco surge en Andalucía a finales del siglo XVIII como consecuencia de la mezcla de diversas culturas que convivían en el territorio. Los gitanos en Andalucía convivieron con los propios andaluces y los moriscos en comunidades pobres. Estas culturas tenían como elemento común la pobreza o el analfabetismo y expresaban a través de la música sus quejas, penas y sentimientos. Por lo tanto, el flamenco nace del sentimiento del pueblo.

Thiel- Crámer (1991) explica la razón del flamenco así:

El proletario andaluz y el perseguido gitano tenían que entenderse perfectamente a través de algo vagamente parecido a una instintiva y común conciencia de clase. Desde el punto de vista antropológico, como hecho fundamentalmente humano y en calidad de expresión artística de una colectividad, el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado (Thiel-Cramér, 1991, pág. 34).

Las primeras noticias de cantes flamencos que se tienen son de Cádiz, a través del escritor José Caldaso y Vázquez en su obra *Cartas Marruecas* allá por el final de 1700. En una de sus cartas cuenta sobre cantes y bailes y fiestas que bien podemos asegurar que era flamenco. También cuenta quiénes participan en estas fiestas: gitanos y no gitanos aficionados a este arte. Si bien deja claro que, aunque los participantes de estas celebraciones sean humildes, contaban con castañuelas y guitarras. El compás de esta música lo llevaban las palmas. Poco a poco estos cantes y bailes irían evolucionan y ampliándose. Uno de los primeros y más famosos fue la cachucha, baile que surgió alrededor de 1810 (Navarro García & Ropero Núñez, 1995, págs. 373-375).

Navarro García y Ropero Núñez (1995, pág. 18) definen así el término flamenco:

Entendemos por flamenco, en sentido estricto, cualquier manifestación humana, cultural, artística, de lenguaje, etc., fruto del contacto y de las mutuas influencias entre el pueblo andaluz y el pueblo gitano.

El arte flamenco no puede entenderse sin el pueblo gitano, quienes adaptaron los cantes ya existentes y, junto con el resto de el pueblo pobre, dieron lugar a este gran género musical que, aunque surja en zonas de Andalucía como Cádiz, Sevilla o Jerez, también se extiende a otras comunidades autónomas como Murcia o Extremadura y también a la gran capital.

3. LA MUJER EN EL FLAMENCO

A lo largo de la historia, la mujer siempre ha tenido un papel secundario, siempre supeditada al hombre. La mujer ha sido quien cría a los hijos, cuida de la casa, tiene que atender a su marido, etc. Mucho tiempo ha tenido que pasar para que la mujer tenga derecho a la opinión y pensamiento propio, así como a su desarrollo personal y profesional que hasta hace poco era inviable.

Al igual que no podemos hablar del flamenco sin mencionar al pueblo gitano, tampoco podemos hablar de la mujer en el flamenco sin nombrar a la mujer gitana. Las niñas gitanas, a diferencia de los niños, son educadas desde pequeñas para ser amas de casa, cuidar de los hijos y su marido y transmitir conocimientos y tradiciones gitanas a los más jóvenes de la familia (Fonseca, 1996)..

La mujer gitana comienza a tener respeto y valor en su nueva familia (la de su marido) cuando llegan los hijos, y más aún si éstos son varones, y pocas veces la gitana llega a culturizarse. Ella es quien realiza la venta ambulante, pide limosna si fuera necesario o incluso quien carga con la culpa ante la justicia por su marido. Sin embargo, ya en la edad adulta, cuando ella es la más mayor del clan, es tomada como un referente y respetada por todos y cada uno de los miembros de la familia de forma que podemos decir que es incluso adorada. Es ella quién transmite y educa a los jóvenes para los que ella es el referente, sobre todo para las más jóvenes, de cómo debe ser una mujer gitana. Además, debo añadir que, dentro de la cultura gitana, la mujer estará mejor vista si tiene dotes para el cante, baile o toque, pero siempre en la intimidad de la familia (Fonseca, 1996).

La mujer en el flamenco se puede describir desde varias perspectivas, como puede ser la mujer como parte activa del flamenco o la mujer como temática en las letras flamencas (Cervini, 2001). En relación con lo primero, como ya he dicho, la mujer hacía flamenco en reuniones familiares o fiestas íntimas y no estaba bien visto que la mujer se dedicara a ser artista después de estar casada. Muchas de ellas eran retiradas de los escenarios por sus maridos, como es el caso de Tía Anica La Piriñaca, a quien su marido retiró de los escenarios cuando se casaron y a la muerte de éste, volvió a cantar en público hasta que murió. Las mujeres, por tanto, formaban a los futuros cantaores y tocaores quienes aprenden este arte de ellas, como es el caso del guitarrista Paco de Lucía. Quienes querían dedicarse profesionalmente al flamenco, normalmente, optaban por la soltería como La Paquera de Jerez, puesto que el matrimonio conllevaba dejarlo atrás. Para las que consiguieron forjar una carrera profesional con el cante, el baile o el toque no les resultó nada fácil, ya que sufrían humillaciones, maltratos o incluso el asesinato, como en el caso de Concha la Peñaranda (Kirschbaum, 2020). Actualmente, las mujeres tienen un lugar mucho más notorio que antes, aunque como dice la cantaora Mayte Martín, “cuentan con menos capacidad de desarrollo personal dentro de este arte que dentro de otros ámbitos sociales” (Kirschbaum, 2020).

Por otra parte, podemos referirnos a la mujer en el flamenco como temática de éste. En las letras del cante flamenco podemos encontrarlas de diversas maneras, desde profesar amor, pasando por la admiración a la mujer como madre y suegra, hasta insultos y mal tratos hacia ellas. Muchas letras flamencas se refieren a la mujer como protagonista de su amor, donde le cantan con respeto y admiración con un halo de protección, con abundantes piropos y sensibilidad para demostrar todo su amor (López, 2001).

No salga la luna

Que no tié *pa* qué

Con los ojillos de mi compañera

Yo me alumbraré

Cuando hablan de la mujer como madre y suegra, alabando el papel de la mujer como cuidadora del marido, de los hijos, la que educa, transmite y enseña también es muy frecuente en los cantes flamencos:

Debía durar una madre
Lo que dura una palmera
Debía durar una madre
Para que tuvieran los hombres
Una mujer que los quiera
Y los llame por su nombre.

Sin embargo, son muchas las letras que resultan peyorativas para las mujeres con amenazas o insultos. Los celos en los cantes muestran a la mujer como propiedad del hombre, con desconfianza hacia ella y privación de su libertad (Vital, 2020):

La noche del aguacero
Dime dónde te metiste
Que no te mojaste el pelo

La honra, como la pérdida de la virginidad, son también muy recurrentes y tachan a la mujer de culpable y no hacer lo que deben y, por lo tanto, deshorrar a su marido o familia:

La mujer que rompe el plato
Sin ser hora de comer
Por muy bonita que sea
No le sale mercader

Gradualmente se va dando una violencia hacia la mujer, en cuyas letras se relata hasta violencia física, así como comparaciones con la mujer con animales:

Mi marío me ha pegao
Porque quiere que le guise
Papicas con bacalao

Si un caballo se desboca
Necesita un bien jinete.
La mujer que sale loca
No hay hombre que la sujete
Aunque le parta la boca

En la esquinita te espero
Chiquilla, como no vengas
Donde te encuentre te pego.

Como hemos observado, hay un gran contraste entre las letras de adoración a la mujer y las que las denigran y maltratan. La mujer siempre ha estado relegada al varón tanto en su vida personal como a la hora de hacer flamenco. El patriarcado ha marcado la vida y el desarrollo del arte flamenco siendo la mujer una posesión del marido a la que puede incluso humillar en el cante y retirar de toda vida social después del matrimonio sin ella tener posibilidad.

Hoy en día, las letras han evolucionado de manera favorable para el género femenino, así como su participación en el flamenco, pero, a pesar de esto, todavía queda camino por recorrer para que la mujer tenga los mismos derechos y condiciones que el hombre.

Si las mujeres tuvieran
La libertad de los hombres
Saldrían a los caminos
A robar los corazones

4. GRANDES ARTISTAS FLAMENCAS DEL SIGLO XX Y SUS APORTACIONES AL GÉNERO

4.1. CANTAORAS

El cante flamenco, a diferencia del baile, siempre ha estado más ligado al género masculino, aunque si bien es cierto que, desde el inicio de éste, ha habido mujeres que han destacado en este género y que han conseguido labrarse una carrera como cantaora, aunque para ello, era necesario la figura de un hombre que las acompañara, las guiara o incluso llevara su carrera por ellas, dedicándose las mujeres solo a la actuación.

Al igual que el hombre, la mujer también ha participado en la creación de estilos del flamenco haciendo que este arte sea único gracias a ellas también. Y es por ese trabajo que hicieron las primeras flamencas y aquellas que trabajaron y lucharon por labrarse un futuro en el flamenco que hoy la figura femenina del cante está en auge y como dice Marina Heredia: “el 90% del cante flamenco joven en España lo están haciendo mujeres” (Muñoz, 2001).

LA NIÑA DE LOS PEINES



Ilustración 1 Niña de los peines (pinterest, s.f.)

La Niña de los Peines, cuyo nombre es Pastora María Pavón Cruz, nace en Sevilla el 10 de febrero de 1890 y fallece el 26 de noviembre de 1969 también en Sevilla. Comienza su carrera a los 8 años en la feria de Sevilla y debuta en Madrid con 13 años, donde conoce a Ignacio Zuloaga y la lleva a Bilbao y se le empieza a conocer como La Niña de los Peines. Después de varios años cantando en cafés flamencos, empieza a grabar sus primeros discos a los 20 años y la prensa habla de ella como la Reina del Cante Flamenco. También recorrió toda España con varias compañías haciendo ópera flamenca hasta la Guerra Civil, donde estuvo casi retirada. Al acabar ésta, volvió a los escenarios con su marido a la compañía de Concha Piquer junto a artistas como La Malena o La Ignacia, y al terminar la gira decidió retirarse de los escenarios. Su obra ha sido declarada Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía y ha creado el Premio Nacional De Cante Niña De Los Peines (Andalucía, s.f.).

Como contribución al género flamenco, Pastora Pavón creó las bamberas. Este estilo surgió al ponerle a la música de campo, folklórica, que normalmente eran coplas de cuatro versos octosílabos repitiendo uno o de cinco versos octosílabos, ajustándolos al compás del fandango.

PAQUERA DE JEREZ



Ilustración 2: La Paquera de Jerez en un concierto en Cádiz (Robert, 1987)

Francisca Méndez Garrido, conocida como La Paquera de Jerez, nace en Sevilla el 20 de mayo de 1934 en el barrio de San Miguel, Jerez de la Frontera. De familia gitana, hija de pescaderos de mercado, fue descubierta por el empresario sevillano Pulpón, quien la llevó primero por los pueblos de Sevilla y luego por Madrid, donde finalmente se quedó a vivir (Mora, 2008).

Empezó a grabar discos en 1953 y en 1959, con su primer espectáculo, recorrería España. Destacó en el cante de fandangos y bulerías y nunca cantó por peteneras. Solía acompañarse de varias guitarras, jaleadores y palmeros e incluso, en varias ocasiones, de violín y piano. Su cante era jondo, aunque tuviera un estilo alegre y cercano al público, ya que en sus espectáculos le gustaba cantar sin micrófono y soltar todo el poderío de su voz (fm, 2021).

En las décadas de los sesenta y los setenta estuvieron llenas de reconocimientos para la artista como el Premio Niña de los Peines en 1971.

Esta artista sentía nostalgia y debilidad por los años de los tablaos flamencos, donde ella misma afirma:

Aquel mundo se acabó y aquel ahe también se perdió. Con el Beni y con el El Brillantina yo me tiraba por el suelo. Entonces aprendíamos escuchando. Yo oía por la radio a La Niña de los Peines, y un respeto, eh. Ahora salen artistas que... Hay que tener más respeto a los viejos. Yo iba a oír cantar a Caracol al gallinero en el teatro de Villamarta y cuando salía hacía sus canciones por la calle (Mora, 2008).

La Paquera de Jerez participó en la película *Los duendes andaluces* de Ana Mariscal y en 2002 viajó a Japón donde fue tratada como una eminencia del flamenco y en 2004 falleció en Jerez la única cantaora de su familia, que tomó la decisión de no ser una pescadera anónima y se convirtió en una verdadera institución del flamenco del siglo XX.

CARMEN LINARES



Ilustración 3 Carmen Linares (pinterest, s.f.)

María de Carmen Pacheco Rodríguez, conocida como Carmen Linares, nació en el pueblo jiennense de Linares en 1951 y podemos decir que es una de las cantaoras más representativas del mundo del flamenco actualmente. Su inicio en el flamenco fue a través de su padre, que era guitarrista aficionado, pero ella ya cantaba desde muy corta edad. Grabó su primer disco en 1970 con Juan Habichuela a la guitarra, y dos años más tarde comienza a trabajar en Torres Bermejas junto con figuras como Camarón o Enrique Morente (Andalucía, s.f.).

Su gran carácter como artista le ha permitido ser participante de grandes espectáculos como interpretar las letras de García Lorca junto con *La argentinista*, el *amor brujo* de Falla o

su obra más importante tanto en su obra como en el flamenco actual: *Carmen Linares en antología, la mujer en el cante* (Andalucía, s.f.).

Esta obra es una recopilación de 27 cantes de las creaciones de las grandes figuras femeninas del flamenco, como *La niña de los peines*, *La peñaranda*, o *La antequerana*, entre muchas otras, dividida en dos discos y que cuenta con un acompañamiento de grandes guitarristas.

Esta obra, en la que la misma autora reconoce querer hacer una versión propia de cada uno de los cantes (Castaño, 2021), se ha convertido en todo un homenaje a las grandes figuras del flamenco dándole un lugar y reconociendo su trabajo en el arte flamenco. Como ella misma afirma (Linares, 2021), la antología es su mejor trabajo y el homenaje más importante que se le ha hecho a la mujer cantaora y a la creación.

4.2. BAILAORAS

El baile flamenco tiene su origen como expresión artística y como un instrumento social en Andalucía. Surge como medio de expresión conjunto entre cantaores, bailaoras y tocaores. Sin embargo, los primeros datos que se tienen sobre las bailaoras están ligados al sexismo, ya que se asocian al deseo y al erotismo. Todo ellos podemos explicarlo con el simple hecho de que, desde los inicios, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de admiración, sobre todo por el hombre (Perozo, 2017).

La mayoría de los bailes eran interpretados por mujeres, y como tales eran admiradas tanto por gente entendida en el mundo del flamenco como por aquellos que lo veían y escuchaban en fiestas como las romerías. Debido a esta situación de contemplación y admiración hacia la figura femenina, el baile flamenco femenino se solicitaba y atraía más que el baile flamenco masculino (Perozo, 2017).

El movimiento de las manos y los brazos tan singular de las mujeres de etnia gitana y las andaluzas hace que se marque la diferencia con el resto de los bailes españoles. Son estos movimientos precisamente los que van a atraer a los extranjeros cuando el flamenco surge en lugares como Triana o el Sacromonte y se comienza a producir una fusión entre el baile técnico y el baile propio gitano de núcleos como los que he mencionado anteriormente (Perozo, 2017).

El baile flamenco alcanza su gran apogeo en la época de los cafés cantantes y, si bien cabe mencionar, la estética de la bailaora del siglo XIX era muy distinta a la que podemos ver hoy en día; eran mucho más voluminosas y sus caderas sobresalientes tenían una gran importancia en el baile (Perozo, 2017).

PASTORA IMPERIO



Ilustración 4 Pastora Imperio (Mauro, 1957)

Pastora Rojas Monje, conocida como Pastora Imperio, nace en 1885 en Sevilla y es hija de La Mejorana, una de las más grandes bailaoras de la Edad de Oro del Flamenco, y hermana de Victor Rojas, guitarrista. Se inició en el cante y el baile desde muy pequeña a pesar de la negativa de su madre. Su nombre artístico surgió después de actuar en el salón japonés en Madrid en 1901 con Mariquita la Roteña con el apodo de Hermanas Imperio (Perozo, 2009).

Actuó en todos los salones de Madrid y en distintos sitios de América y Europa, aunque desarrolló en Madrid la gran parte de su carrera. Bailaba, entre otros, tangos, garrotín u las soleares y también participó como actriz en películas como Las Criollas o Juerga andaluza (Perozo, 2009).

En 1905 se estrenó en solitario y no pasó mucho tiempo cuando ya formaba parte de las afamadas artistas de la zarzuela. Desde 1912 hasta 1926 actuó en varios teatros de Madrid y realizó varias giras en España. Se retiró entre los años 1928 y 1934 volviendo a escena ese

último año para representar *Retrato Lírico* y estrenar una nueva versión de *El amor brujo* de Falla. Durante el periodo de años entre 1942 y 1954 dirigió La Capitana, propiedad de su yerno, y sólo en 1946 actuó con la también bailaora Pilar López. En 1957 y 1958 siguió actuando hasta retirarse en 1959. Tras ello, volvió a regentar tablaos (Fernández & Tamaro, 2004).

Fue la única bailaora que aparecía en la presa burguesa y se le considera una de las renovadoras del baile flamenco, y entre sus principales aportaciones está la bata de cola, que ya había lucido su madre en alguna ocasión en los cafés flamencos (Perozo, 2009).

Su carácter bailando se puede definir como elegante, majestuoso a la vez que con garra y temperamento; lento y delicado que hacía que su baile fuese absolutamente bello. Su particularidad al bailar es, un modelo a seguir, que hoy en día sigue inspirando a las jóvenes bailaoras y, además, es la gran representante de la Escuela Sevillana y podemos decir que sentó las bases de ésta (Perozo, 2009).

Gracias a este talante y arte innato de su baile recibió varios premios como el Lazo de Isabel la Católica (Fernández & Tamaro, 2004).

ENCARNACION LÓPEZ “LA ARGENTINITA”



Ilustración 5 La argentinita (s.f.)

Encarnación López, nacida en Argentina en 1896, fue una bailaora flamenca cuya forma de entender y vivir el arte la hacen imprescindible en la vanguardia que precedió a la Guerra Civil española. Fue una artista muy bien tratada y respetada en el mundo de la farándula y sus amistades del círculo eran de la talla de Federico García Lorca, Falla o Alberti. Pasó los últimos diez años de su vida exiliada junto a su hermana, la también bailaora Pilar López, puesto que

sus inclinaciones políticas no eran afines a la España de ese momento. Era una artista admirada e inspiradora para muchos artistas tanto como modelo, como es el caso de la pintura de ella que hizo Julio Romero Torres, o como figura en los escenarios (Huertas, 2001).

Hija de españoles resididos en Argentina, empezó sus estudios cuando tenía 6 años con Julia Castelao como maestra junto con su hermana. A continuación, comenzó a dar espectáculos en las altas sociedades y se unió a un grupo de teatro donde empezó a ser conocida como *La argentinita*. Cuando dio el salto a Madrid, se expuso como una artista muy completa, pues además de bailar, cantaba, actuaba y tocaba las castañuelas. Tenía la danza como base, pero creó un estilo propio que le valió el reconocimiento universal. En los años 20 colaboró en la obra de *El maleficio* de Lorca, ilustró una conferencia de Alberti, y empezó a introducir en sus actuaciones danzas populares como gallegas o castellanas con trajes regionales. En 1931 graba con Lorca, acompañándola al piano, las *Canciones populares antiguas* de éste y ella cantaba y tocaba las castañuelas. Un año más tarde creó el Ballet de Madrid y Lorca la animó a ponerle baile a las canciones populares y llevar ese espectáculo a su gira por España y América. Más tarde, en 1933, crea la Gran Compañía de Bailes Españoles y en 1934 se retiró durante un tiempo de los escenarios tras la muerte de su gran amor Ignacio Sánchez Mejías hasta reaparecer en París representando *El amor brujo* de Falla. Tras actuar en México y Argentina vuelve a España y huyó a Alicante en vísperas de la Guerra Civil. En 1945 muere en Nueva York esta gran y polifacética artista (Puente, s.f.).

Esta cantaora, bailaora y coreógrafa fue una de las figuras con más renombre en el ballet flamenco, pues con su estilo personal y coraje nunca le temió al género ni a innovar.

SARA BARAS



Ilustración 6 Sara Baras (pinterest, s.f.)

Sara Baras es una bailarina y coreógrafa española. Nació el 25 de abril de 1971 en la capital gaditana, donde su madre era profesora de flamenco y además bailaora y su padre coronel de la infantería de la marina. A los ocho años se trasladó a San Fernando donde comenzó a dar clases en la academia de su madre y ésta vio que ya desde niña resaltaban sus cualidades para el baile. Con diez años actuaba en las cenas de gala de su padre y poco después formó parte de *Los niños de la tertulia flamenca*. Debutó bailando sola a los 17 años en Cádiz y antes de estar en la compañía de Manuel Morao donde podía bailar sola y en 1990 fue a Japón y actuó allí seis meses. En los sucesivos años estuvo ligada a la compañía de Manuel Morao y también actuaba por separado, por ejemplo, en el Palacio de Congresos de París. En 1992 actuó en la expo'92 con dicha compañía y a finales de ese mismo año en Nueva York (Fernández & Tamaro, 2001).

Fue en 1996 cuando, tras participar en *Mujeres* con Merche Esmeralda, cuando bailar con Antonio Canales la catapultó a lo más alto, y estuvo bailando con él hasta el año 1999. No obstante, en 1997, con 26 años, Sara se lanza y monta su propia compañía *el Ballet Flamenco Sara Baras*. Desde pequeña, Sara siempre quiso bailar sola y tener libertad en sus espectáculos (Fernández & Tamaro, Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea., 2001) y como ella misma afirmaba en una entrevista: “*Tener compañía propia te permite desarrollar tu propia personalidad y hacer los espectáculos en los que crees*” (Llorente, 2004).

Compaginó el trabajo de su compañía con otras actuaciones como artista invitada, con Canales o con la compañía de Eduardo Serrano. No obstante, su popularidad creció cuando comenzó a participar en televisión con programas flamencos, en el mundo de la moda como

con Cartier o la firma de lencería Triumph que lució junto con sus compañeras de la compañía. Junto con todo esto, también se sumergió en espectáculos que representaban a grandes figuras femeninas de la historia como Juana I de Castilla o Mariana Pineda (Fernández & Tamaro, Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea., 2001) de las que dice:

A las dos les tengo mucho cariño porque me han dado muchas satisfacciones, tanto artísticas como personales. Juana fue el primer personaje que interpreté. Yo no estaba nada segura de hacerlo, no me veía capaz de poder meterme en la piel de un personaje, y menos de un personaje histórico. Pero con la ayuda de Luis Olmos, que fue siempre fantástico, lo conseguí y tuvimos mucho éxito. Lo de Mariana, gracias a Lluís Pasqual, uno de los más importantes genios del teatro internacional, y el que más sabe de García Lorca, ha sido alucinante. No hay otra palabra (Llorente, 2004).

Sara Baras ha sido galardonada con el Premio Nacional de Danza en 2004 y con la Medalla de Andalucía en 2005.

Esta bailaora está impregnada del arte gitano de Cádiz a la vez que, de una disciplina y técnica obtenida de las clases de su madre, Concha Baras. Todo esto hace que esta bailaora haya conquistado tanto al público culto como popular y le ha valido la aprobación de la crítica con su estilo personal e impulsador de nuevos espectáculos.

4.3. TOCAORAS

Es, probablemente, el tema menos estudiado y analizado del mundo flamenco. En el flamenco hay una notoria ausencia de mujeres tocaoras. Si bien las hay y las hubo, el número es tan reducido que la comparación con, por ejemplo, las bailaoras, sería abismal (Lorenzo, 2011).

Es sorprendente la falta de estudios sobre esta cuestión y los pocos datos que podemos recoger de las tocaoras desde los inicios del flamenco. Pero ¿por qué hay tan pocas tocaoras flamencas? Podemos aludir a la cultura patriarcal en la que el hombre no permite a la mujer actividades que la expongan al público o la sociedad, pero si lo miramos de esa manera, las cantaoras y bailaoras estarían en la misma situación y no es así. También podríamos intentar

explicarlo con el hecho de que la mujer en este arte tiene que fluir y ser elegante y la guitarra en sí sería demasiado rítmica para ellas, lo que explicaría el predominio masculino en esta cuestión. Llegados a este punto, podríamos mencionar a la tocaora La Cuenca, de quien se decía que era agresiva tocando la guitarra, o La severa, que se acompañaba a sí misma en el cante. Otra razón podría ser que el baile y la voz provienen del cuerpo y el toque, sin embargo, requiere una técnica que se puede asociar a lo intelectual, cosa propia de varones (Lorenzo, 2011).

Si bien es cierto, aunque actualmente la guitarra es un instrumento que tocas muchas mujeres, en el ámbito clásico, siempre se ha hecho una comparación o símil entre la guitarra y la mujer, las curvas, el cuerpo desnudo de la mujer, etc (Lorenzo, 2011).

Como he comentado antes, la información acerca de intérpretes femeninas de la guitarra flamenca es muy escasa. A pesar de eso conocemos varios nombres de mujeres que pudieron tocar o tocaban la guitarra flamenca, como, por ejemplo, es el caso de la cantaora del siglo XIX *La Serneta*, de la que se sabe que se dedicaba, aparte de cantar, a dar lecciones de guitarra, aunque no se sabe a ciencia cierta si clásica o flamenca. Otra mujer que tocaba la guitarra es Adela Cubas quien era guitarrista activa profesionalmente entre 1904 y 1923 (Lorenzo, 2011).

De una manera poco clara podemos también obtener información de dos guitarristas más: Matilde Cuevas Rodríguez y Victoria de Miguel. Matilde, sevillana de nacimiento, sorprendía cuando la escuchaban tocar y se sabe que dio varias giras en Alemania y Argentina en las que tocaba tanto la guitarra flamenca como la clásica. Victoria de Miguel, sin embargo, empezó sus estudios con música clásica al piano, pero pronto lo dejó por la guitarra siendo alumna, entre otros, de Ramón Montoya, y llegó a ser una guitarrista muy aclamada en su tiempo (Lorenzo, 2011).

Actualmente, podemos destacar a Antonia Jiménez (1972), guitarrista que hoy en día se dedica profesionalmente al flamenco, llegando a acompañar a grandes artistas como Carmen Linares. Sin duda alguna, como mujer ha tenido obstáculos o no ha tenido las mismas facilidades para poder llegar a hacer de la guitarra flamenca su profesión.

5. LA IMPORTANCIA DEL FLAMENCO EN LA EDUCACIÓN

El flamenco está presente a lo largo de toda la etapa de educación primaria, dado que forma parte de la cultura andaluza, de su música y de su forma de vivir. La Orden de 15 de enero de 2021 incluye el flamenco y la cultura andaluza en sus objetivos de área, incluyendo la cultura andaluza y las músicas folklóricas, como, por ejemplo, el objetivo 9 de área que dice así (Orden 15 de enero de 2021, 2021, p. 130):

A su vez, también podemos trabajar la perspectiva de género con contenidos transversales recogidos por la LEA 17/2007 y con los objetivos de desarrollo sostenible en los que se incluye la igualdad de género, así como la reducción de las desigualdades y también la educación de calidad.

En el ámbito escolar, podemos trabajar estos temas desde varias asignaturas, pero, centrándome en música, además de poder trabajar durante las sesiones de clase del curso, como bien indica el currículo, tenemos la oportunidad de abarcarlos en varios días clave como el día del flamenco (16 de noviembre), el día de Andalucía, ya que como he comentado anteriormente, el flamenco está muy presente en la cultura andaluza, y el 8 de marzo en el día de la mujer donde, desde el área de música podemos trabajar la mujer en el flamenco y dar a conocer al alumnado las mujeres que han formado parte del flamenco y de este modo darle visibilidad y contribuir a que los alumnos tengan una educación más completa y de esta forma normalizar la presencia de la mujer en la historia y reducir la desigualdad de género a través del conocimiento y la educación.

6. CONCLUSIONES

Durante la realización de este trabajo, como dice Lorenzo (2011), que la mayoría de quienes destapan la historia o denuncian la desigualdad dentro del mundo del flamenco son mujeres. Si bien es cierto que en muchos artículos son de autoría femenina, me he encontrado con que son muchos los hombres que se hacen eco de la necesidad de contar e investigar el lado o la historia femenina oculta detrás de nuestra cultura, como el mismo Lorenzo hace con las mujeres tocaoras.

En el caso del flamenco, a pesar del indudable relego a la mujer en una cultura que es profundamente patriarcal y antigua como la gitana y andaluza, las mujeres siempre han estado ahí y, aunque no fueron pocas las que han cantado, bailado o incluso tocado este arte públicamente, hay una cara oculta de aquellas que han transmitido y exprimido este arte al máximo desde el anonimato de sus casas y su intimidad familiar (Fonseca, 1996) y creo que también debemos reconocer el desempeño de estas mujeres que son cultura viva y la transmiten y forjan a muchos de los grandes artistas que hay y ha habido en este mundo (Fonseca, 1996).

Como he comentado antes, no son pocas las mujeres que han dedicado su vida al flamenco públicamente, pero sí son pocas las que hoy en día la gente, fuera del mundo entendido del flamenco, conocen. Pensando en ello, una de mis conclusiones al realizar este trabajo, es, a mi juicio, la importancia de la educación y la poca conciencia que, hoy en día, tiene la sociedad sobre la igualdad y el importante papel de la mujer, no solo en la historia del flamenco, si no en la historia en general. Por ello es importante que estos temas se trabajen en educación Primaria (Orden de 15 de enero de 2021, 2021) y dado mi vocación y especialidad en música me parece necesario trabajar nuestra historia y nuestra cultura en el aula dando así también la oportunidad de que los alumnos y alumnas conozcan personajes femeninos tan importantes como los comentados en este trabajo.

Como mujer y andaluza creo que es importante el conocimiento de nuestra historia, y para ese conocimiento completo, esta, sin duda, la mujer. Ya sea como artista, educadora, madre en público o en privado, se puede decir con seguridad, que, sin la aportación de la mujer a este arte, el flamenco no sería tal y como es hoy en día sin la presencia de la mujer en su historia.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andalucía. (s.f.). Obtenido de <https://www.andalucia.org/es/carmen-linares>

Andalucía. (s.f.). <https://www.andalucia.org/es/la-nina-de-los-peines>.

Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea. (s.f.). Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/argentinita.htm>

Boletín oficial de la Junta de Andalucía. (15 de 01 de 2021, 15, enero). *Orden de 15 de enero de 2021, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la etapa de Educación Primaria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad, se establece la ordenación de la e.* BOJA.

Castaño, J. M. (26 de 04 de 2021). *expoflamenco*. Obtenido de <https://expoflamenco.com/podcast/entrevista-carmen-linares-25-aniversario-antologia-mujer-cante>

Cervini, L. (2001). *Mujer, cultura y comunicación. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Imagen y perspectiva femenina en el universo flamenco.* Sevilla: Alfar.

Fernández, T., & Tamaro, E. (2001). *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea.* Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/baras.htm>

Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Obtenido de *Biografías y vidas. La enciclopedia gráfica en línea.*: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/imperio.htm>

fm, v. m. (26<https://www.vintagemusic.fm/es/event/la-paquera-de-jerez/> de 04 de 2021). *vintaje music fm*.

Fonseca, A. D. (1996). La mujer gitana: el latido de un pueblo. *revista trimestral de investigación gitana* N° 14, 45-47.

Huertas, C. D. (2001). Encarnación López Julvez "La Argentinita" entre el folclore y la vanguardia. *Cairon: revista de ciencias de la danza* N° 7, 77-100.

Kirschbaum, R. (15 de 02 de 2020). *Clarín*. Obtenido de https://www.clarin.com/entremujeres/genero/flamenco-deuda-mujeres-cantaoras-bailarinas-hacen-lugar_0_U24LHfis.html

- Linares, C. (26 de 04 de 2021). 25 años de la antología 'La mujer en el cante' (I). (J. M. Castaño, Entrevistador)
- Llorente, J. A. (2004). Sara Baras. Bailaora y coreógrafa. Premio Nacional de Danza. *Escritura pública nº 30*, 48-50.
- López, J. L. (2001). El mal trato a la mujer en las letras del cante flamenco. En C. Alvar, C. Castillo, M. Masera, & J. M. Pedrosa, *LYRA MÍNIMA ORAL: los géneros breves de la literatura tradicional* (págs. 291-296). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Lorenzo, J. (2011). ¿Dónde están las tocaoras? las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco. *Revista transcultural de música Nº 15*.
- Martín Sánchez, D. (2018). *Historia del pueblo gitano en España*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Mauro, V. (08 de 05 de 1957). *ABC*. Obtenido de <https://www.abc.es/archivo/fotos/pastora-imperio-durante-una-entrevista-7781559.html>
- Mora, M. (2008). La Paquera de Jerez, chorros de sentimiento. En M. Mora, *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos* (págs. 97-98). Madrid: Ediciones Siruela.
- Muñoz, S. (2001). Marina Heredia, Cantaora "El 90% del cante flamenco joven en España lo están haciendo mujeres. *Meridiam Nº 23*, 58-61.
- Navarro García, J. L., & Ropero Núñez, M. (1995). *Historia del flamenco I*. Sevilla: Ediciones tartessos S.L.
- Ögmundsdóttir, E. Ö. (abril de 2010). Obtenido de <https://skemman.is/bitstream/1946/4825/1/BA%20ritgerd%20%C3%AD%20heild.pdf>
- Peña, A. L. (2006). De la historia de las mujeres a la historia de género. *contribuciones desde Coatepec Nº 36*.
- Perozo, A. R. (2009). Pastora Imperio, una bailaora de raza, de arte. *Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 24-27.
- Perozo, A. R. (2017). Origen y desarrollo de la mujer en el baile flamenco. Evolución técnica y artística. *Danzaratte: revista del conservatorio superior de danza de Málaga.*, 27-45.
- pinterest*. (s.f.). Obtenido de <https://www.pinterest.es/pin/153474299774520673/>
- pinterest*. (s.f.). Obtenido de <https://www.pinterest.es/pin/813251645190181371/>

pinterest. (s.f.). Obtenido de <https://www.pinterest.es/pin/295267319301132320/>

Puente, C. d. (s.f.). *Real Academia de la Historia*. Obtenido de <https://dbe.rah.es/biografias/7870/encarnacion-lopez-julvez>

Robert, R. (1987). *pinterest*. Obtenido de <https://www.pinterest.fr/pin/201395414559627564/>

Thiel-Cramér, B. (1991). *Flamenco: su historia y evolución hasta nuestros días*. Suecia. p. 26:
Remark AB.

Vital, L. (8 de 04 de 2020). *Laura Vital*. Obtenido de <https://lauravital.es/mujer-y-letras-flamencas/>