

EL SESGO DEL GÉNERO EN LOS TABLAOS FLAMENCOS



Las tocaoras también se parten la camisa

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

DAVID GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
TRABAJO DE FIN DE GRADO
TUTOR: SERGI GONZÁLEZ GONZÁLEZ
GRADO EN MUSICOLOGÍA
PROMOCIÓN 2025

AGRADECIMIENTOS

Este Trabajo de Fin de Grado no hubiera podido atracar en buen puerto sin la inestimable colaboración en forma de entrevista por parte de tocaoras, tocaores y docentes del mundo del flamenco; del espléndido profesorado del Grado de Musicología (y del minor de Estudios Literarios) de la Universitat Autònoma de Barcelona, que han convertido mis años de formación universitaria en un auténtico regalo académico; el apoyo y, sobre todo, sacra paciencia de mi entorno más cercano; y en especial a mi tutor de TFG, Sergi González, pródigo en empatía y buen humor, que en todo momento ha estado pendiente de los numerosos cambios de agujas para que este tren lograra alcanzar la última estación.

«No estoy aceptando las cosas
que no puedo cambiar,
estoy cambiando las cosas
que no puedo aceptar».

Angela Davis (Birmingham, 1944)

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 JUSTIFICACIÓN	2
1.2 OBJETIVOS	2
2. MARCO TEÓRICO	2
2.1 PARES BINÓMICOS, LA SEXUALIZACIÓN DEL “DUENDE” Y EL PELIGRO DE LA METAFORIZACIÓN	4
2.2 HISTORIA Y PODER	6
2.3 MUJER Y GUITARRA EN EL GÉNERO ANDALUZ	9
2.4 APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA GUITARRA.....	12
2.5 EL ASPECTO FÍSICO	14
2.6 CANTAORAS Y BAILAORAS QUE SE ACOMPAÑABAN CON LA GUITARRA...	17
2.7 DE PROFESIÓN GUITARRISTA Y PANORAMA ACTUAL	23
3. MARCO METODOLÓGICO	28
4. ANÁLISIS Y RESULTADOS	31
4.1 PEDAGOGÍA Y FORMACIÓN REGLADA	32
4.2 ESPACIOS PRIVADOS VS. ESPACIOS PÚBLICOS	37
4.3 VECTORES MACHISTAS.....	42
4.4 REFERENTES, SEXISMO Y ESTEREOTIPOS	48
5. CONCLUSIONES	53
6. PERSPECTIVAS DE FUTURO	55

RESUMEN

El ámbito del flamenco mantiene, en la actualidad, una categorización cultural profundamente influenciada por el género, entendido este como un constructo social y cultural. Esta categorización asigna roles específicos a hombres y mujeres, delimitados históricamente por la tradición. Dichas demarcaciones no solo condicionan la visibilidad y la relevancia de cada grupo, sino que también refuerzan el binomio "masculino-profesional", particularmente en áreas artísticas. En este contexto, resulta fundamental destacar la importancia y la trascendencia de las mujeres guitarristas —o *tocaoras*— en el mundo del flamenco, desempeñando un papel crucial en los cambios musicales, sociales y culturales que se han producido en las últimas décadas, comenzando a diluir las barreras de género largamente arraigadas en la tradición masculina del flamenco.

La figura de la tocaora no solo reivindica el flamenco como una profesión legítima para las mujeres, más allá de los ámbitos pedagógicos tradicionales, sino que también desafía la percepción histórica que las ha invisibilizado. Asimismo, es esencial resaltar el aporte de las mujeres como guitarristas flamencas, cuya presencia en los escenarios, aunque limitada en comparación con las guitarristas de otros estilos de música, resulta incuestionable en términos de implicación artística y profesional dentro del flamenco.

Este Trabajo de Fin de Grado explora, investiga y se sumerge en el mundo del flamenco con el foco puesto en las tocaoras y su indiscutible presencia en la, cada vez más, promiscua escena musical.

Palabras clave: Tocaora, Flamenco, Guitarrista, Estudios de Género, Mujeres.

RESUM

L'àmbit del flamenc manté, en l'actualitat, una categorització cultural profundament influenciada pel gènere, entès aquest com un constructe social i cultural. Aquesta categorització assigna rols específics a homes i dones, delimitats històricament per la tradició. Aquestes demarcacions no sols condicionen la visibilitat i la rellevància de cada grup, sinó que també reforcen el binomi "masculí-professional", particularment en àrees artístiques. En aquest context, resulta fonamental destacar la importància i la transcendència de les dones guitarristes —o *tocaoras*— en el món del flamenc, exercint

un paper crucial en els canvis musicals, socials i culturals que s'han produït en les últimes dècades, començant a diluir les barreres de gènere llargament arrelades en la tradició masculina del flamenc.

La figura de la tocaora no sols reivindica el flamenc com una professió legítima per a les dones, més enllà dels àmbits pedagògics tradicionals, sinó que també desafia la percepció històrica que les ha invisibilitzat. Així mateix, és essencial ressaltar l'aportació de les dones com a guitarristes flamenques, la presència de les quals en els escenaris, encara que limitada en comparació amb les guitarristes d'altres estils de música, resulta inqüestionable en termes d'implicació artística i professional dins del flamenc.

Aquest Treball de Fi de Grau explora, investiga i se submergeix en el món del flamenc amb el focus posat en les tocaoras i la seva indiscutible presència en la, cada vegada més, promíscua escena musical.

Paraules clau: Tocaora, Flamenc, Guitarrista, Estudis de Gènere, Dones.

ABSTRACT

The field of flamenco maintains, at present, a cultural categorisation deeply influenced by gender, understood as a social and cultural construct. This categorisation assigns specific roles to men and women, historically delimited by tradition. Such demarcations not only condition the visibility and relevance of each group, but also reinforce the 'male-professional' binomial, particularly in artistic areas. In this context, it is essential to highlight the importance and transcendence of women guitarists -or *tocaoras*- in the world of flamenco, playing a crucial role in the musical, social and cultural changes that have taken place in recent decades, beginning to dilute the gender barriers long rooted in the male tradition of flamenco.

The figure of the tocaora not only vindicates flamenco as a legitimate profession for women, beyond the traditional pedagogical spheres, but also challenges the historical perception that has made them invisible. It is also essential to highlight the contribution of women as flamenco guitarists, whose presence on stage, although limited in comparison with guitarists in other styles of music, is indisputable in terms of artistic and professional involvement in flamenco.

This Final Degree Project explores, investigates and immerses itself in the world of flamenco with a focus on female tocaoras and their undisputed presence in the increasingly promiscuous scene.

Keywords: Tocaora, Flamenco, Guitarist, Gender Studies, Women.

1. INTRODUCCIÓN

«Está todo tan masculinizado que parece que soy un mono de feria». Esta rotunda sentencia de la tocaora Laura Calderón dicha en mitad de una entrevista bien vale por un TFG entero. Porque en el momento en que esas doce palabras entraron en mi mente es cuando empecé a ver el mundo con ojos de mujer; y todo se veía más complicado...

Las mujeres no sólo hacen las mismas cosas que los hombres al mismo nivel, sino que además, por el simple hecho de ser mujer, “Idéntica valía y profesionalidad” debiera aparecer siempre en su currículum dentro de Anexos. El presente trabajo, que orbita en torno a la invisibilidad y poco reconocimiento hacia la mujer guitarrista flamenca, no es más que otra cerilla encendiendo esa mecha que afecta a las mujeres en su globalidad, la que hace prender la desigualdad y discriminación que padecen por motivos de género, y que sólo la constante y agotadora justificación diaria de sus capacidades parece ser el único agua contra un fuego —el sistema patriarcal— que se resiste a ser extinguido.

Tocaoras, abogadas, científicas, camioneras, médicas, profesoras, agricultoras, taxistas, escritoras..., no importa el ámbito específico abordado, el hándicap que subyace permanentemente a la hora de adentrarse en él, tanto educativa, formativa, como laboralmente, es siempre el mismo: ser mujer. El feminismo no es intrínseco de la mujer, es un movimiento cuya voz debe hacerse oír por boca de mujeres y hombres indistintamente, porque cuando se trata de reivindicar derechos universales ningún individuo debería llevar pegada la etiqueta del género. Acercarme al mundo concreto de las tocaoras ha sido como infiltrarme en territorios del patriarcado “disfrazado” de mujer y llevarme un baño de realidad. La atalaya desde donde las tocaoras reclaman ser tratadas por igual frente a lo que supone la masculinidad es el lugar desde donde todos, hombres y mujeres, deberían posicionarse. Porque la igualdad de género que reclama el feminismo no es una manera de pensar, es, por encima de todo, una actitud: «No hay un pensamiento femenino porque el cerebro no es un órgano sexual. Podríamos hablar de la misma forma, del hígado femenino», Charlotte Perkins (1898)¹.

¹ Activista estadounidense, líder del movimiento sufragista en los Estados Unidos y defensora activa de los derechos civiles de las mujeres entre finales de 1890 y mediados de 1920. Charlotte Perkins Gilman (Hartford, Connecticut, 1860-Pasadena, California, 1935), argumenta que el pensamiento y las capacidades intelectuales no están determinadas por el género, sino que son universales para todos los seres humanos, rechazando así la imposición preceptiva de que exista un “pensamiento femenino” distinto al masculino.

1.1 JUSTIFICACIÓN

La menor —por no decir escasa— presencia de la mujer en el *toque* (disciplina de la música flamenca vinculada a la guitarra con la que se acompaña al cante o al baile) dentro del ámbito profesional del flamenco en comparación al toque masculino hace pensar en un incisivo sesgo de género centrado en el binarismo. La necesidad de abordar este estudio se fundamenta en la importancia de analizar las circunstancias que propician o consolidan la marcada desigualdad entre mujeres y hombres guitarristas flamencos. Resulta imprescindible esclarecer por qué, en el contexto actual del flamenco, la presencia de la mujer guitarrista sigue constituyendo una excepción frente a la hegemonía masculina. Asimismo, comprender los factores que limitan la relevancia y visibilidad de las tocaoras en contraste con el reconocimiento que reciben los tocaores, permitirá avanzar en la identificación de aquellos mecanismos que perpetúan estas diferencias y, en consecuencia, contribuir a su superación.

1.2 OBJETIVOS

El objetivo principal se centra en describir las connotaciones socio-culturales y de género que han llevado a las tocaoras a una destacada y continuada ausencia dentro del ámbito profesional del flamenco. De ello se desprenden tres objetivos secundarios: comparar las primeras artistas flamencas de finales del siglo XIX con sus contemporáneas y su influencia en las actuales mujeres guitarristas profesionales del flamenco; identificar la opacidad y poca trascendencia que todavía se le otorga a la tocaora y el desequilibrio con respecto a sus logros en comparación con el guitarrista flamenco masculino; y visibilizar la presencia de las tocaoras más allá del ámbito docente o académico, donde, a nivel profesional, parecen tener más salidas profesionales. Con estos objetivos se intentará dar respuesta a por qué las mujeres guitarristas flamencas se hayan invisibilizadas por una perspectiva patriarcal.

2. MARCO TEÓRICO

Se ha presentado arduo complicado el poder nutrir este marco con un amplio abanico de fuentes debido a la escasa producción monográfica, tanto teórica como académica, generada en torno a la mujer guitarrista flamenca. Dato remarcable que a priori ofrece

significativas pistas sobre la, en apariencia, poca relevancia que la figura de la tocaora parece suscitar; sobre todo en lo que al ámbito profesional se refiere. Destacable también que la mayoría de trabajos de investigación son firmados por mujeres², cuyas voces parecen ser más conscientes de la problemática de género presente en la guitarra flamenca. Muchos de los estudios que serán citados posteriormente responden más al *qué* que al *por qué*, en una copiosa recopilación de datos historiográficos que ponen de manifiesto el arrinconamiento e invisibilidad de la mujer guitarrista flamenca a partir, principalmente, de la segunda mitad del siglo XX, pero que poco profundizan en el sustrato socio-cultural en el cual se abona el fenómeno en cuestión³. El predominio de guitarristas varones es una evidencia diacrónica, tanto en la música clásica como en la música popular y moderna, tal y como expone Lorenzo Arribas:

«De hecho, la discriminación de las mujeres con relación a la música se aprecia en cualquier estilo musical y se puede aplicar a todas las épocas históricas, como la musicología feminista ha ido poniendo de relieve. Pero esta constatación descriptiva no explica nada. En alguna de estas tendencias poco a poco las mujeres van adquiriendo mayor protagonismo como virtuosas guitarristas, pero apenas en el flamenco, a pesar de haber buenas tocaoras». (2011: 5)

Pero pese a que con el paso del tiempo las mujeres han ido haciéndose un hueco en la, a priori, reservada parcela del virtuosismo guitarrístico masculino, el protagonismo en el toque flamenco, primordialmente profesional, parece que se les sigue vetando. Y no se debe atribuir este hecho a simples respuestas de corte biologicista o esencialista —sin fundamento científico— que pretendan asociar la “naturaleza femenina” con la incompatibilidad de tocar la guitarra flamenca. La raíz del problema no recalca únicamente en dar con una respuesta al por qué no hay paridad en el toque flamenco, sino al hecho de que ni siquiera la comunidad flamencológica parece haberse planteado la existencia de esa premisa (Lorenzo Arribas, 2011). Es más, en una serie de entrevistas realizadas a cantoras por parte de Loren Chuse (2007: 139), etnomusicóloga californiana experta en flamenco, éstas, al ser preguntadas sobre por qué no habían guitarristas de flamenco femeninas en comparación al gran número de mujeres

² Loren Chuse, Joaquina Labajo Valdés, Eulalia Pablo Lozano, Pilar Serrano, Eusebia López, María Jesús Castro o Ángeles Cruzado Rodríguez.

³ La imposición del régimen franquista tras su victoria en la Guerra Civil española supuso una regresión extrema en los derechos que las mujeres habían conseguido con la constitución promulgada en 1931, en la que gozaban de un papel igualitario con respecto al hombre. Medidas draconianas impuestas por el partido único, la Falange, incapacitaban legalmente a las mujeres, que pasaban a ser dependientes de sus maridos, padres o del propio Estado (M^a Pilar Garrido y M^a Lina Higuera, 2013).

guitarristas de música clásica, ni siquiera se habían planteado la cuestión. Desconcierta pensar que se da por natural y normativo que quien toca la guitarra flamenca sea un hombre, precepto asumido tanto dentro como fuera del ámbito flamenco. La mayor parte de la bibliografía musicológica feminista está cortada por un patrón anglosajón que, pese a prestar cierta atención interdisciplinar al papel femenino en ámbitos musicales más allá de la frontera de la música culta (jazz, blues, rock, pop...), el interés musicológico por el flamenco parece quedar excluido. Esta senda reflexiva nos lleva a la importancia del lenguaje y la semántica: no sólo basta con imaginar algo para que comience a parecer real, también debe existir como palabra, ser nombrado a fin de obtener reconocimiento otorgándole estatus de realidad (Lorenzo Arribas, 2011: 7)⁴.

2.1 PARES BINÓMICOS, LA SEXUALIZACIÓN DEL “DUENDE” Y EL PELIGRO DE LA METAFORIZACIÓN

El binomio hombre/mujer y su correspondiente par género/sexo junto a otros elementos dicotómicos⁵ como aire/tierra, cultura/naturaleza, masculino/femenino, razón/pasiones «[...] que el Patriarcado ha instrumentalizado constantemente para minusvalorar a las mujeres» (Lorenzo Arribas, 2011: 8), han llegado incluso a sexualizar al famoso y escurridizo “duende” flamenco, aquella pulsión mágica, extraterrenal, imposible de definir con palabras pero que todo flamencólogo o aficionado ansía poder “capturar” en cualquier tablao, juerga o velada flamenca —siempre y cuando el duende se digne a hacer acto de presencia— y cuya mención se ha asociado a nombres y contextos exclusivamente masculinos, en un símil paralelo a la presunción de masculinidad atribuida a los arcángeles, haciendo del “duende”, tal y como plantea Lorenzo Arribas, «una versión flamenca del bizantino debate angélico» (2011: 7). Por muy abstracta que sea el aura del duende, al flamenco le resulta una obviedad que su género no es

⁴ A la prácticamente anecdótica presencia de tocaoras relevantes parece suponer una cantidad con la que nos debemos conformar, “algo es algo”: “A continuación, me referiré a los guitarristas más influyentes en la historia del flamenco. El lector observará que no aparecen nombres de mujeres porque, a diferencia de lo que sucede con el cante y el baile, el discurrir del toque flamenco se desarrolla en un universo exclusivamente masculino” (Marián Pidal y Romualdo Molina. 2005. *Flamenco*. Oviedo: Tribuna Ciudadana: 154).

⁵ Para la antropóloga Sherry B. Ortner (1979), el status pancultural de segunda clase de las mujeres se postula al ser identificadas o simbólicamente asociadas con la naturaleza en oposición a los hombres, que se identifican con la cultura. Si el proyecto de la cultura pasa por subsumir y trascender la naturaleza, y se considera que las mujeres forman parte de ésta, entonces la cultura encontraría «natural» subordinarlas, por no decir oprimirlas.

femenino y que por tanto está vinculado al hombre⁶; y a lo que este trabajo incumbe, al tocaor. La guitarra, como todos los instrumentos cordófonos —dentro del marco de la tradición musical occidental— ha estado asociado a la música baja, y los aerófonos a la música alta. Esta distinción convencional alude a una mentalidad patriarcal interesada en crear y fortalecer las anteriormente comentadas parejas dicotómicas. Los cordófonos emiten su sonido a partir de cuerdas elaboradas con tripa de animal, de carne, mientras que en los aerófonos es una columna de aire la que produce su sonido⁷. Nuevamente la imposición de los binomios (materia/espíritu —cordófonos/aerófonos— y música alta/música baja) al servicio de los intereses del hombre por regular los de la mujer: lo masculino impera frente a lo femenino en intervenciones de control que conlleven un mayor estatus, relevancia social y dominio de lo público. Esta imposición de pares binómicos queda muy ligada a la implicación de una serie de actitudes con el cuerpo consideradas impropias, restringiendo con ello qué instrumentos serían más o menos adecuados, en términos de decoro, para la práctica femenina:

«El Patriarcado en su modalidad occidental siempre ha puesto mucho énfasis en el control de la actitud del cuerpo femenino cuando éste se exhibe en público, es decir, que ha incidido especialmente en la demostración del dominio del conjunto de los varones (el cuerpo social masculino), sobre el cuerpo físico de cada una de las mujeres. [...] Así, habrá instrumentos que no se recomienden a las mujeres porque la acción sobre ellos implica una serie de actitudes con el cuerpo que se consideran impropias» (Lorenzo Arribas, 2011: 9).

Según lo expuesto podría hablarse de una “ética musical” en lo que a la práctica instrumental se refiere. El mundo del flamenco ha bebido de la metaforización en su intento por antropomorfizar la morfología de la guitarra (boca, cuello, costillas...), y es en el sustrato popular donde más se ha visto favorecido el paradigmático binomio

⁶ El género es un constructo cultural, y atribuirle un género destacado al “duende” pasaría por aceptar que el duende también es un constructo en sí mismo.

⁷ El musicólogo alemán Curt Sachs (1947: 43-44, cit. Lorenzo Arribas, 2011: 8) ya puso de manifiesto, en la década de los cuarenta del siglo XX, cómo la flauta era considerada un instrumento fálico por su forma, hecho que se documenta en las sociedades actuales que llamamos tradicionales, y que también pervive en las jergas modernas occidentales (también aduce una significativa cita extraída de una obra de Hemingway ambientada en los Abruzzos, en la que a los jóvenes se les prohibía tocar la flauta en las serenatas nocturnas porque “era malo para las niñas oír la flauta durante la noche” (Sachs, 1947: 44). Por el contrario, los instrumentos de cuerda pulsada o punteada eran identificados con el sexo femenino, a lo que coadyuvaba también su estructura morfológica, con su boca o tarraja como elemento central y la preponderancia de la línea curva.

instrumento/erotismo⁸. Lorenzo Arribas sintetiza esta idea en unas pocas líneas: «Una vez popularizada la comparación morfológica, no hay problema, por extensión, en aplicarla a realidades menos tangibles, allí donde la generización, en forma de relaciones de poder y jerarquía, permite la imagen retórica» (2011: 10). Para Joaquina Labajo (2003: 77-78), la patriarcalización del cante y del toque está muy asociada con el profundo vínculo de confidencialidad mutua que se pretende otorgar a la relación cantaor-tocaor en el momento de la ceremonia jonda. Pese al papel más protagonista del cantaor, éste queda supeditado a la guitarra que lo *acompaña*, estableciéndose entre ellos un cara a cara masculino de igualdad para asegurar la veracidad (jondura) de dicha colaboración. El tocaor como confidente de lujo, quien conoce al cantaor y vela por él, con su buen toque, durante todo el oficio. Esta íntima simbiosis masculina da un paso más allá del proceso metafórico mujer-guitarra desgranada en párrafos anteriores, con la que se excluye a la mujer guitarrista flamenca de una confidencialidad que sólo parece darse, si pretende ser veraz, entre hombres:

«Así como es posible en el universo flamenco imaginar a un varón como confidente de una mujer (tocaor-cantaora), no lo es a la inversa, en el caso de tocaora-cantaor. Supone ofrecer a las mujeres un poder que socialmente se les niega, y la puesta en escena flamenca, obviamente, refleja y metaforiza tales relaciones de poder, a la vez que las dicta y las construye» (Lorenzo Arribas, 2011: 11).

2.2 HISTORIA Y PODER

Cuando se rastrea las huellas dejadas por la Historia, de común se observa que dichas pisadas llevan la impronta y el peso del Poder. Es éste quien parece escribir, inmortalizar y perpetuar en los anales historiográficos la imposición, a partir de la

⁸ El guitarrero almeriense Antonio Torres Jurado (1817-1892) afirmaba que “después de muchos cálculos, ensayos y errores, terminó estrechando y acortando la parte inferior de la *forma femenina* y ensanchando y alargando la parte del *pecho*, para conseguir un instrumento más equilibrado y más correcto científicamente...” (E. Pohren, 1970: 173). La pirueta metafórica desvela a un pigmalión en potencia, y recuerda el procedimiento al refrán “No por gusto la guitarra tiene cintura de mujer”. Así, el tocaor Pepe Martínez (José Martínez León, Sevilla, 1923-1984) recordaba, hablando del toque de acompañamiento: “él canta y se le responde con la guitarra. Ramón [Montoya] decía que eso era un hombre, un hombre y una mujer. La guitarra era la mujer, y el que canta el hombre, y era una conversación” (cit. en Álvarez Caballero, 2003: 175). En otras ocasiones, la equiparación se traslada al albero taurino, otro mundo de poderosas resonancias patriarcales (¿cuál no?) y así, Juan Habichuela compara la relación entre cantaor/acompañante con la del mataor/banderillero; o bien, finalmente, se prefieren derroteros más domésticos, y la pareja artística pasa a metaforizarse en la relación matrimonial, sea ésa jerárquica o igualitaria, lo que da lugar a “parejas artísticas” o “parejas ideales” (Lorenzo Arribas, 2011: 10).

diferencia de privilegio entre clases sociales, de lo masculino frente a lo femenino. Lorenzo Arribas lo postula de un modo muy meridiano:

«Es sabido que el Poder escribe la historia, él mismo la genera y la dosifica a través de sus archivos e instituciones. En su autorreferencialidad se sucede a sí mismo, es siempre idéntico, no siendo sustantivas las contingencias que lo enmascaran. Él mismo se invoca y se remite a Sí. La Historia se ha mostrado como una herramienta necesaria para asegurar esa continuidad, contra la que en una descomunal expresión de resistencia, diferentes comunidades y colectividades se han alzado, negándola a través de estrategias difícilmente legibles para quienes se han conformado y educado en un, llamémosle, sistema tradicional de valores. Una de estas comunidades paradigmáticas, y minoritaria, es la gitana, protagonista de esa guerra silenciosa que se lleva librando medio milenio y depositaria del caudal y la memoria flamenca. Otra, más heterogénea y paritaria en cuanto a porcentaje de población, la constituyen las mujeres, como viene enseñando el feminismo, vía Historia de las Mujeres, desde hace cuatro décadas» (2011: 12).

La Historia se perpetúa y justifica a sí misma a través de la escritura. Aquellas culturas esencialmente orales y marginadas aparecen en la historia desde el punto de vista del grupo hegemónico que las excluye; más si cabe son ágrafas por tradición. Es por ello que *historizar* mediante texto escrito a un pueblo como los nómadas gitanos se plantea arduo complicado, lo que concatena una mayor complicación al tratar la posición de la mujer dentro de este grupo periférico: su minusvalorización en él, provoca que la legitimidad del planteamiento historizador quede en entredicho. Además, si se tiene en cuenta que el interés de investigación de la guitarra dentro del flamenco es residual en comparación al cante, el trinomio “mujer-gitana-guitarrista” (a tenor de la “apropiación” del pueblo gitano como adalid de la música flamenca) supone además aceptar una triple marginación. A este respecto, los individuos que sufren discriminación o desigualdad —al asunto que nos ocupa, las tocaoras—, no es a causa de una sola característica, sino por la interacción cruzada de múltiples ejes de opresión. La académica estadounidense Kimberlé Crenshaw acuñó el término “interseccionalidad” para referirse a cómo diferentes categorías sociales como raza, género, clase social, religión u orientación sexual pueden interactuar entre sí formando sistemas más complejos de discriminación (1989: 139-145). Pero la historia puede verse también desde la perspectiva de aquellos grupos a quienes se ha pretendido invisibilizar en los apartados rincones del tiempo. En palabras de Lorenzo Arribas: «Deshaciendo la Historia puede emerger el hilo rojo de la memoria que se nos niega, la que nos puede

llevar a intuir y reivindicar el papel fundamental que las mujeres han tenido en la cultura musical en general, y en la flamenca en particular» (2011: 13).

La escasa bibliografía histórica que hay sobre el tema de las tocaoras podría continuar alimentando supuestos tan extensamente aceptados al respecto del irrelevante papel de la mujer guitarrista como: “el hombre es quien toca la guitarra”, “siempre ha sido así” o “una mujer a la guitarra no es femenina”. Aunque la realidad no coincide con estos estereotipos, tal y como matiza Eulalia Pablo Lozano:

«Mujer y guitarra han sido además buenas amigas y fieles compañeras dentro y fuera del flamenco. No importa la nacionalidad, la raza o status social, ambas han compartido horas de intimidad en el ámbito familiar, horas de estudio, momentos de gozo y alegría en fiestas y celebraciones y han disfrutado del cálido aplauso y reconocimiento en escenarios y tablaos» (2009: 23).

Eusebia López (2008), alude a que la respuesta dada por las tocaoras al por qué no habían mujeres guitarristas en el flamenco tira de argumentos amparados en la tradición del tipo “No hay costumbre” o “No está bonito”. Otras contestaciones todavía soportaban una losa sexista: “La guitarra es muy dura de tocar”, “el pecho estorba”, “es la anchura de hombros”... Pero una tocaora puso el dedo en la llaga al vincular el residual número de mujeres guitarristas flamencas al poder que se adquiere a través del conocimiento: «La guitarra es un mundo de hombres. Ellos se enseñan, ellos se juntan, ellos están solos, sin mujeres». Los hombres han patrimonializado la guitarra mediante el conocimiento, privilegio adquirido gracias a la imposición del poder que de ello se deriva. El flamenco insiste en excluir a la mujer guitarrista porque la guitarra —y en su extensión la percusión instrumental— supone un objeto instalado más allá de la naturaleza (el instrumento va más allá del cuerpo de la propia mujer), y en ese otro lado, donde el conocimiento opera para dominarla, es el hombre quien privatiza el poder que brinda adueñarse de la cultura. Dicho de otro modo, la guitarra supera el carácter corporeizado de la actividad laboral de la mujer, lo que Cristina Cruces define como “hipercorporización”, concepto mediante el cual se explicaría que el cante y el baile hayan concentrado la actividad profesional de las mujeres y el toque el del hombre (2003: 20-23). Sin abandonar la senda de lo que supone la apropiación de conocimiento y poder (María Jesús Castro, 2019), avances tecnológicos en las grabaciones discográficas, tanto de acompañamiento como de concierto y el paso del cilindro de cera y el disco monofacial al disco de vinilo, impulsaron, gracias a las mejoras de los

sistemas de grabación del sonido, la profesionalización de la guitarra flamenca gracias al desarrollo de los sistemas de grabación. Dichos avances tecnológicos —en su amplia mayoría con patentes patriarcales— propiciaron una manera muy determinada de entender el toque, empezando a cuajarse un canon guitarrístico flamenco masculinizado, que no hizo más que promover los prejuicios hacia la mujer guitarrista.

2.3 MUJER Y GUITARRA EN EL GÉNERO ANDALUZ

Un gran repositorio del estrecho vínculo formado por mujer y guitarra es el que ofrece la iconografía musical. Son numerosas las representaciones pictóricas que muestran festejos y celebraciones (ya fueran improvisadas u organizadas) convertidas en fiestas campestres, en ventas, en cortijos, patios y corrales de vecinos, en los que el denominador común es la alegría y el regocijo enmarcados en un ambiente musical, donde la mujer participa activamente —y de manera mayoritaria— cantando, bailando o acompañando a la guitarra el baile y el cante (Eulalia Pablo, 2009: 31). Cuadros que recogen el llamado “género andaluz”, denominación propia de estos bailes del siglo XIX impregnados de una atmósfera pre-flamenca, en los que, por lo común, aparece la mujer tañendo una guitarra⁹:



Rafael Benjumea. Baile en una venta (1850).
(Fig.1)



Eduardo Cortés Cordero. Fiesta Campestre.
(Fig.2)

⁹ La representación de imágenes que se muestra a lo largo de este marco teórico es sólo una pequeña selección del gran trabajo de recopilación archivístico-pictórico llevado a cabo por la Doctora Eulalia Pablo Lozano en su libro *Mujeres guitarristas* (2009), Signatura Ediciones: 26, 29-32.



Joaquín Sorolla. Andaluzas
(Fig.3)



Andrés Cortés Aguilar. Interior burgués (1862).
(Fig.4)

Ángel Lacalle, (citado por Eulalia Pablo, 2009: 35) en su colección de grabados *El Flamenco y los románticos*, hace acopio de gran cantidad de pruebas pictóricas que ponen de manifiesto el gran interés y admiración que la cultura y gentes de España suscitaron durante todo el siglo XIX. Viajeros románticos, aquellos que transformaron en cliché el tópico extendido durante el siglo XVIII de la mujer española tañendo la guitarra (Lorenzo Arribas, 2011: 16)¹⁰, que gracias a sus crónicas de viajes y a sus cuadros se ha podido conocer y reescribir una gran parte de la historia del flamenco, evidenciando el relevante papel musical de la mujer, y especialmente para este trabajo de investigación como intérprete de la guitarra. Se muestran un par de ejemplos¹¹ de los muchos que inmortalizó el pincel de John Phillip sobre este exotismo tan propio del período decimonónico (Eulalia Pablo, 2009: 36-37):

¹⁰ En el *Viaje de Fígaro a España*, escrito por el marqués de Langle en 1784, se lee hablando de la guitarra que “los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasgúan la guitarra...” (Lorenzo Arribas, 2011: 16, cit. en Navarro y Roperio 1995, vol. II: 13). Tópico que parece coincidir literalmente con lo documentado por unos franceses en 1715 en referencia al éxito de la ya conocida como “guitarra española”, icono instrumental por excelencia en España, que también era tañido masivamente por las mujeres: «Hay pocas naciones que encuentren más pasión por la música que los españoles, y no hay joven que no sepa cómo tañer un toco a la guitarra o el arpa [...] No hay artesano que después de su trabajo no coja su guitarra para encontrar diversión en lugares públicos. Un trabajador nunca trabaja sin tener su guitarra o su arpa colgada a su espalda. Hay pocos españoles y españolas de distinción que no sepan cómo acompañar su voz con esos instrumentos» (Pinnell 1998: 187, cit. Lorenzo Arribas, 2011: 16).

¹¹ Por la forma de empuñar la guitarra y las posiciones de ambas manos queda de manifiesto que no son simplemente una pose al azar (Eulalia Pablo, 2009: 36).



J. Phillip. Gitanas españolas.
(Fig.5)



J. Phillip. Una seguidilla gitanesca.
(Fig.6)

Durante el siglo XIX y buena parte del XX uno de los roles de la mujer, además de las tareas hogareñas y el cuidado y educación de los niños, consistía en saber distraer y deleitar a una concurrencia interpretando piezas musicales, ya fuera al piano, a la guitarra, al violín —o cualquier otro instrumento—, o acompañando canciones y bailes. Por descontado, la capacidad de mostrar sus cualidades musicales debía estar en simbiosis con aparecer siempre bella y refinada en dichas reuniones sociales. El Patriarcado sitúa el papel decorativo de la mujer un escalafón inmediatamente superior al de sus capacidades artísticas, primando la belleza, la distinción y la elegancia de lo femenino: no sólo vale tocar bien; se debe estar guapa para satisfacer completamente el deleite de la comunidad masculina. Eulalia Pablo (2009: 40) lo deja patente en algunas de las crónicas que reflejan las intervenciones artísticas de la mujer en los acompañamientos sociales de la época:

Lucieron su belleza las lindas señoritas..., todas las cuales compitieron en elegancia y distinción.

(El Defensor de Córdoba, 5 de febrero de 1909)

El salón se vio rebosante de hermosas mujeres todas lujosamente vestidas.

(El Defensor de Córdoba, 3 de marzo de 1909)

...Hubo bellísimas representantes del bello sexo...

(El Defensor de Córdoba, 15 de abril de 1909)

2.4 APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA GUITARRA

Estos tópicos cimentados por el Patriarcado no tienen base sólida si se tiene en cuenta que el aprendizaje de un instrumento musical formaba parte de la educación de toda señorita que se preciara de ello. Por lo general (Eulalia Pablo, 2009: 147), eran mujeres que pertenecían a la burguesía, teniendo acceso al aprendizaje por parte de los mejores maestros. Estas guitarristas de marcado toque clásico acceden al conocimiento y práctica del instrumento en circunstancias diferentes a las guitarristas flamencas, que en sus inicios eran principalmente cantaoras que se acompañaban a sí mismas con la guitarra, y, como se verá en próximas páginas, muchas de ellas, a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX, lo hacían excepcionalmente bien, ya fuese en los tablaos de los cafés cantantes y en los escenarios de los teatros —espacios en los que, eso sí, la presencia de una tocaora como tal representaba una autentica rara avis— o como profesoras de guitarra, como forma alternativa de ganarse la vida si las dificultades económicas se ponían cuesta arriba:

D^a María Aguilera Domínguez, profesora de guitarra de género andaluz y baile de sevillanas, da lecciones a domicilio y en su casa de Trinidad 72. Precios módicos.
(La Unión Mercantil, 3 de Abril de 1904). (Eulalia Pablo, 2009: 50).

Profesora de guitarra
Elena Ruiz. —Se dan lecciones a domicilio.— Mármoles n^o 49
(El Popular, 8 de julio de 1912). (Eulalia Pablo, 2009: 51).

Eso en el supuesto de que tuvieran la necesidad de tener que anunciarse. Algunas de ellas ya eran requeridas *ex profeso* por la alta sociedad como profesoras de guitarra. Casos como el de Ana Valler (Utrera, 1859-Sevilla, 1879), nombrada (con tan sólo 16 años de edad), profesora de guitarra de las altas damas de la corte de la reina Isabel II; Catalina Pelzer (Mulheim, 1821-Londres, 1895)¹², conocida artísticamente como Madame Sidney Pratten, llegó a contar entre sus alumnos a las princesas Louise (Duquesa de Argyll) y Beatrice (Princesa del Reino Unido), hijas de la Reina Victoria y el Príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo y Gota. Deslumbrante concertista, se entregó a

¹² Ha sido considerada una de las figuras más sobresalientes de la guitarra de todo el siglo XIX, llegando a tocar varias veces a dúo con el famoso compositor e intérprete español Francisco Tárrega, a quien acogió en su casa en sus visitas a Londres. (Véase: Ignacio Ramos Altamira. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. ECU: 95, cit. Eulalia Pablo, 2009: 51).

la par a la pedagogía, pues, además de componer más de doscientas obras para canto y guitarra, elaboró tres métodos de enseñanza para la guitarra: *Learning the Guitar Simplified*, *Colored Diagrams of the Notes of the Fingerboard of the Guitar* e *Instructions for the Guitar Tuned in E Major*; o, por citar un ejemplo más, Joaquina Escaño, que ejerció como profesora y ejecutante de la guitarra en el género popular andaluz y fue, durante finales del siglo XIX, altamente demandada por la alta sociedad malagueña. Como se observa, el perfil de la mujer como compositora, intérprete y pedagoga de la guitarra es aceptado por la sociedad desde un principio (Eulalia Pablo, 2009: 50-51). En un ámbito más flamenco, la mujer guitarrista también ha desempeñado un rol fundamental como depositaria y transmisora de conocimiento. Miguel Vargas¹³, considerado el más relevante guitarrista extremeño en el toque por jaleos, famoso por su extraordinario pulgar, no tiene tapujos en atribuir su destreza y particular manera de tocar a la influencia de la gitana pacense Tía Tijeras. Otra prueba de este magisterio que las mujeres flamencas transmitían de generación en generación queda reflejado en la figura de la también extremeña Ana Molina, madre del gran cantaor Porrina de Badajoz, de quien decía: «Tocaba maravillosamente la guitarra. Y aunque lo hacía sólo por gusto, en fiestas familiares y así, a veces ensayo acompañándome ella»¹⁴.



Ana Molina. Colección de Simón García Bermejo.
(Fig.7)

¹³ Según relata el propio Manuel Vargas, se le quedó grabado la manera en como la Tía Tijeras tocaba la guitarra con el dedo pulgar haciendo un soniquete precioso, a la vez que, mientras tocaba, iba marcando el compás con el movimiento de sus pendientes de aro. (Véase: Algo más que flamenco, TVE 2, 1998, cit. Eulalia Pablo, 2009: 50).

¹⁴ Palabras de Porrina de Badajoz extraídas de la entrevista realizada al cantaor en el periódico *Dígame*, el 19 de octubre de 1965 (Disponible en línea: <https://elartedevivirelflamenco.com/entrevistas346.html>. Consulta: 27 de abril de 2025).

O por otra parte, el recuerdo del guitarrista Juan Antonio Suárez García “Cano” hacia su tía Adela, de quien aprendió sus primeras notas en la guitarra enseñándole a tocar unas falsetas por tangos¹⁵.

2.5 EL ASPECTO FÍSICO

La sobrevaloración del aspecto físico de la mujer hace que se la considere ante todo una hembra por encima de artista, de la que se admira en primer lugar la belleza, la planta, la figura y, además, como un plus a su favor, la gracia y la simpatía. Reflexivamente, Eulalia Pablo encuentra en estas razones explicación más que suficiente para hallar en el terreno artístico, sobre todo en la época de los cafés cantantes finiseculares, muchas más bailadoras y cantaoras que guitarristas (2009: 55). Es destacable voces como la del cronista Fernando el de Triana, bastante críticos frente a esta posición machista de la época que impregnaba el flamenco:

...a la Empresa de hoy se le habla de una artista que no conoce y lo primero que pregunta es esto: —¿Es bonita? ¿Es joven? ¿Viste con lujo? Que mande postales. ¡Como si las postales cantaran y bailaran! La Empresa antigua sólo preguntaba ¿canta bien?, ¿baila bien? Porque entonces se prefería el arte, que si a la vez estaba unido a la belleza, mucho mejor; pero ante todo, el arte... Con esto quiero decir, que la Rubia de Cádiz no era ninguna belleza y poco tenía que agradecerle a Dios por esa parte, pero cuando cantaba, hubiera podido competir con la más delicada “miss”. (1935: 71, cit. Eulalia Pablo, 2009: 55).

Sin embargo, acaba cayendo en las mismas contradicciones que, a priori, él mismo critica. Lo ejemplos que se exponen a continuación son sólo unos pocos que sacan a relucir el enorme peso valorativo del aspecto físico de la mujer frente a lo artístico a la hora de juzgar su éxito sobre el escenario. De esta guisa se expresaba Fernando el de Triana, aparentemente crítico como se ha podido ver anteriormente frente al hecho de la “mujer florero”, al referirse a La Serrana:

...Además, La Serrana era una hermosísima gitana que al sentarse en la silla del cante ya llevaba el cincuenta por ciento ganado al público... (1935: 74, cit. Eulalia Pablo, 2009: 55).

¹⁵ Entrevista A Juan Antonio Suárez García “Cano” por parte de Juan Vergillos, “La Tierra y el Barro”, *Diario de Sevilla*, 23 de abril de 2008. (cit. Eulalia Pablo, 2009: 50).



María Valencia, La Serrana¹⁶
(Fig. 8 y 9)

El adjetivo machista que le dedica a la cantante Dolores la Parrala, insinuando que algunos cantes —los grandes, naturalmente, como la soleá, la madre de todos los cantes—, eran considerados propios del hombre y no de la mujer:

Esta ha sido la cantadora más general que se ha conocido hasta hoy. Además tenía predilección por los cantos machunos y sobre todo prefería nada menos que los de Silverio Franconetti... (1935: 78, cit. Eulalia Pablo, 2009: 56).

Y paradigmático también de este doble rasero del que hace gala Fernando el de Triana el decálogo de belleza alabando más las virtudes extramusicales de Mercedes La Serneta, pero que, sin embargo, en ningún momento hace mención alguna a su buen oficio acompañándose como guitarrista, ese mismo que le permitía paralelamente a los escenarios ganarse la vida dando clases de guitarra a la aristocracia madrileña¹⁷:

En esta gitana de sin par belleza, volcó la divina naturaleza el tarro de la salsa y el grado máximo del faraónico estilo del cante por soleá; su voz era de una dulzura incomparable y entre los escalofríos que producían los duendes de sus cantes y aquella cara bonita para virgen, no cabía más factor intermediario que el oloroso vino de Jerez o la clásica manzanilla de Sanlúcar;

¹⁶ Fotografías incluidas como documentación gráfica en el libro *Arte y artistas flamencos*, de Fernando el de Triana (1935, Madrid).

¹⁷ Conocido su oficio como profesora de guitarra en la alta alcurnia de Madrid por los testimonios de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, gracias a su *Diccionario Ilustrado Enciclopédico del Flamenco*, Madrid, 1989 (cit. Eulalia Pablo, 2009: 57).

complemento necesario para estar a gusto en tan simpático ambiente. (1935: 76, cit. Eulalia Pablo, 2009: 56).

Numerosas son las reseñas en las que Fernando el de Triana, en su libro *Arte y artistas flamencos*, en el caso de las artistas femeninas, antepone o resalta su aspecto físico o saber estar a sus virtudes musicales o interpretativas. Estos son sólo unos pocos ejemplos que van en idéntica dirección a los anteriormente mencionados:

La Geroma:

Dueña y señora de la simpatía en el café de Silberio y dondequiera que se encontraba. Como bonita y gentil figura, un monumento; y como bailadora fue una cosa extraordinaria. (1935: 152, cit. Eulalia Pablo, 2009: 58).

Juana Valencia, La Sordita:

En nada tiene que envidiar su depurado arte a la mejor bailadora, y cuenta a su favor con una cara y hechura de mujer capaz de hacerle perder el equilibrio “al más pintao”. (1935: 160, cit. Eulalia Pablo, 2009: 59).

Destacable, como poco, el hecho de que ante posibles limitaciones como artistas pudiesen llegar a ser “perdonadas” o justificadas por el mero hecho de ser guapas o poseer una buena figura:

La Melliza:

...bailadora de segunda categoría, pero imagínense una figura escultural, una cara divina y una gracia sin límites y aún se quedan cortos. (1935: 208, cit. Eulalia Pablo, 2009: 60).

La Paca:

Bailadora de segunda fila, pero que mareaba la vista de guapa. (1935: 208, cit. Eulalia Pablo, 2009: 61).

E incluso en casos de absoluta carencia de belleza, se llega a primar otras cualidades otorgadas a lo femenino como la gracia y el garbo para paliar la exigencia demandada a la mujer en el agrado físico, siempre un paso por delante de su valía artística:

Rosario, La Honrá:

Era feúcha, 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. (1935: 208, cit. Eulalia Pablo, 2009: 61).

Resulta relevante, a la par que significativo, que este tipo de comentarios puedan ayudar a dar explicación al hecho de que haya habido más bailaoras y cantaoras que mujeres guitarristas. El público asiduo a los cafés cantantes era esencialmente masculino, que buscaba alegrarse la vista con la belleza femenina (bailaoras) y deleitarse con el timbre dulce y melódico de la voz femenina (cantaoras). Parapetada, oculta su figura tras una guitarra, la mujer no ofrecía el suficiente atractivo para los hombres que pagaban una entrada, y en consecuencia, no resultaba rentable para los empresarios dueños de esos locales. Por no mencionar la posible animadversión que una guitarrista flamenca pudiese suscitar entre los tocaores masculinos, que verían en ellas casi un modo de intromisión laboral. A este respecto, es importante destacar que en esa época el guitarrista era quien ejercía la función de gestor y director artístico del cuadro flamenco, responsable, a su vez, de contratar a los artistas. Llegados a este punto, es bastante comprensible encontrar motivos congruentes que, salvo contadas excepciones, dificultasen en extremo que la mujer guitarrista pudiese hacerse un hueco en la profesionalización de su oficio en los años de auge de los cafés cantantes (Eulalia Pablo, 2009).

2. 6 CANTAORAS Y BAILAORAS QUE SE ACOMPAÑABAN CON LA GUITARRA

Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la guitarrista profesional en el tablado de un café cantante o en el escenario de un teatro constituía una rareza. En cambio, que una cantaora se acompañara a sí misma con la guitarra resultaba más habitual, práctica testimoniada desde mediados del siglo XVIII¹⁸. Algunas de estas mujeres llegaron a alcanzar un considerable eco mediático en los cafés cantantes finiseculares, y, a su modo, labraron el camino a las futuras guitarristas flamencas que, a principios del siglo XX, hicieron del toque su profesión. Artistas de renombre como la malagueña Josefa Moreno La Antequerana, que debutó como profesional, todavía adolescente, en el café cantante La Primera de Jerez de la Frontera acompañándose ella misma a la guitarra, local que le supuso un auténtico trampolín al éxito en el resto de capitales andaluzas para, posteriormente, acabar triunfando en tablaos y escenarios de Madrid, Tánger, Melilla, Nueva York, con una larga estancia en La Habana. Pero la meteórica carrera de

¹⁸ Teresa Garrido fue la primera que cantó tonadillas acompañándose a la guitarra en los teatros de Madrid, allá por 1757 (Eulalia Pablo, 2009: 63).

La Antequerana se diluyó en el misterio y cambió las brillantes bombillas de las candilejas de los más prestigiosos locales por aquellas que alumbraban las calles de Madrid, convertidas en el único escenario donde La Anqueterana acabaría ganándose la vida como artista callejera. Así lo recogía Fernando el de Triana (1935: 243, cit. Eulalia Pablo 2009: 66):

Tuvo una época en que todos esperábamos que se colocara como lumbrera del cante levantino, después, sin que se sepa por qué causa, desapareció como por encanto del mapa artístico; además, era una guitarrista de buena escuela.

También José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (1989) aportan, en su *Diccionario Ilustrado Enciclopédico del Flamenco*, testimonio del ocaso artístico y vital de La Antequerana:

En aquella fecha se ganaba la vida cantando con su guitarra por los lugares madrileños de Cuchilleros, Puerta Cerrada y la Plaza de Santa Ana, donde ofrece al auditorio que lo solicite sus tarantas y siguiiriyas, y también zambras de su creación. A cambio pide lo que la buena voluntad de la gente quiera darle. (cit. Eulalia Pablo, 2009: 66).

[...] nos cantó varias veces soleares de buen cuño, amén de otros cantes más livianos [...] Era todo un personaje de la noche madrileña. Menudilla, con ojos brillantes de ratita, muy mal trajeada, con su cigarro en la boca avivando su bronconeumonía, y su guitarra bajo el brazo dentro de un destartado estuche. (cit. Eulalia Pablo, 2009: 67).



Josefa Moreno, La Anqueterana.
(Fig.10)

También cabe citarse a Ana Amaya Molina (1885-1933), artísticamente conocida como Anilla La de Ronda, cantaora que se acompañaba a sí misma con la guitarra maravillosamente bien, aclamada por la prensa como figura triunfadora de la Semana Andaluza, en la Exposición de Barcelona de 1930, tal y como lo atestiguan J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz (1989, cit. Eulalia Pablo, 2009: 68). Tan destacable era su arte que incluso Federico García Lorca, que además de poeta cultivaba su amor por la música como compositor, tuvo a bien referenciarla en su conferencia de 1933 *Arquitectura del canto hondo* (cit. Eulalia Pablo, 2009: 72). Destacable la reseña que a ella dedica Domingo Prat Marsal en su libro *Diccionario de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*:

Esta artista y otras que figuran en este libro [...] amenizaron su arte al son de la guitarra, siendo la que nos ocupa, a más de eximia en el “cante” con rondeñas y soleá, una cultora del instrumento de la guitarra en el carácter de “flamenco popular” (1934: 31, cit. Eulalia Pablo 2009: 73).



Anilla la de Ronda.
(Fig.11)

Otro ejemplo reseñable es el de la maña Isabel Muñoz, “La reina de la jota”, quien llegó a ser comparada con grandes figuras del momento, como Pastora Cruz o Amalia Molina, en virtud, según varias crónicas de la época, de su preciosa voz y destreza instrumental:

Teatro Moderno de Málaga

Anoche, en este teatro, hubo un debut sensacional y cultísimo, el de la genial artista Isabel Muñoz, reina de la jota, de las granadinas y marianas [...] Aquí en Málaga, después de haber

cantado Pastora Cruz y Amalia Molina creíamos que no conoceríamos otra artista que las superara, pero anoche, después de oír a la señorita Muñoz, tenemos que pensar que es artista que siente lo que canta y lo hace con un gusto y delicadeza que desconocíamos [...] fue ovacionada viéndose obligada a repetir un número de jotas, acompañadas unas por la orquesta y otras con la guitarra por ella misma.

(*El Popular*, 19 de enero de 1909). (Eulalia Pablo 2009: 82).



Isabel Muñoz
“La reina de la jota”
(Fig.12)

Pero la representante paradigmática del amplio elenco de cantaoras que se acompañaban a sí mismas de manera insuperable con la guitarra es Teresa García Pichardo, conocida como Teresita España, que a partir de su presentación (1916) en el teatro Novedades de Valencia y en el bilbaíno Salón Vizcaya cosecharía éxitos por todo el territorio nacional, llevándola a emprender una *tournee* por tierras portuguesas y a pasar largos periplos artísticos por tierras americanas como integrante de la Troupe Ibérica. La revista *Eco artístico*, tal y como destaca la doctora en comunicaciones Ángeles Cruzado Rodríguez (2014), resalta en esa época sus cualidades como guitarrista y cantaora:

“Teresita España, muy experta en el manejo de la guitarra y el cante flamenco”. (05-02-1916).

“Debutó Teresita España, graciosa cupletista que se distingue en el cante flamenco, acompañándose ella misma a la guitarra con singular maestría y logrando todas las noches entusiastas ovaciones”. (25-02-1916).

Aplaudidísimas fueron sus constantes actuaciones en la capital española, evidenciando lo frecuente y requerida que era la artista en los notables escenarios madrileños de la época, como el Maravillas, Romea, Rey Alfonso, Madrid Cinema, Lara, Centro o el Parisiana. Así mismo, los periódicos más leídos entre la sociedad del momento, como *El Imparcial*, *La Época*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *La Unión Mercantil* o *El Globo*, se hacían eco, en fervoroso panegírico, de las virtudes flamencas de la artista sevillana, tal y como recoge Eulalia Pablo (2009: 85-92-94):

Teatro Romea

Con bastante público y con bastante éxito se presentó anoche en este teatro la compañía de variedades en la que figura como principal atracción la estrella del arte flamenco Teresita España [...] cantó después, acompañándose de la guitarra con maestría consumada, unas milongas flamencas, unas guajiras y un cuplé cómico, siendo largamente ovacionada como “tocaora” y como cantante.

(*El Liberal*, 19 de octubre de 1929).

Teatro Lara

La lindísima Teresita España cada día gusta más en las diferentes canciones andaluzas que con tanta gracia se acompaña a la guitarra, siendo esta belleza sevillana, predilecta del público que concurre a este teatro.

(*La Unión Mercantil*, 25 de mayo de 1917).

Fuimos testigos del justo éxito que Teresita alcanzó en su presentación ante el público granadino [...] Más donde el entusiasmo del público llegó al máximo fue cuando Teresita España, acompañándose cual “las mejores” con la guitarra nos mostró su variadísimo repertorio de cante flamenco. Las ovaciones se sucedían y las palmas “echaban humo”, como tributo sincero a la sin par artista.

(*El defensor de Granada*, incluido en *La Correspondencia de España*, 21 de julio de 1922).



Teresita España.
(*El Heraldo de Madrid*, 19-09-1921) (Fig.13)



Teresita España
(*Eco artístico*, 1916) (Fig.14)

Se hace eximio destacar el papel fundamental de estas artistas flamencas que, acompañándose ellas mismas con la guitarra de manera tan habilidosa, abrieron un poco más las puertas a aquellas mujeres guitarristas que, aunque no fueron muchas, lograron hacer del toque su vida profesional. Cantaoras y bailaoras con gran solvencia en el oficio de tañir la guitarra como —aparte de las ya citadas— Antonia Gallardo Rueda, *La Coquinera*, referente gaditana de los bailes festeros y musa de pintores de finales del siglo XIX; Gabriela Clavijo, *Carmelita Borbolla* (también conocida como Gabrielita la del garrotín), famosa por ser considerada la reina de los bailes de chufla¹⁹; o la jerezana Juana Vargas, *La Macarrona*; sólo por citar algunas (Eulalia Pablo, 2009: 105):



Antonia Gallardo Rueda
La Coquinera (Fig.15)



Gabriela Clavijo
Carmelita Borbolla (Fig.16)



Juana Vargas
La Macarrona (Fig.17)

Adela Cubas (1883-1923)²⁰ representa por antonomasia la mujer profesional en el acompañamiento al cante a tenor del reconocimiento unánime de la crítica y las excelsas

¹⁹ Nombre atribuido a una modalidad de cante, toque y baile de carácter desenfadado y burlón. Los “bailes de chufla” eran bailes análogos a los del baile por tangos, caracterizados por pasos picantones, apreciables también en las bulerías, donde acabaron diluyéndose. Si las bulerías pasaron a ser un estilo cantable independiente al desprenderse del baile por alegrías y soleá allá por 1909, las chuflas pudieron representar la modalidad gaditana y castiza de las bulerías. La singular manera cómica de bailar por chuflas de Gabriela Clavijo *Carmelita Borbolla* queda patente en el testimonio de la guitarrista Victoria de Miguel, recogido por Antonio Escribano en su libro *Y Madrid se hizo flamenco* (1990, Madrid: El Avapies: 209): «De la Gabrielita recuerda con admiración que era una bailaora que practicaba un estilo muy peculiar, entremezclando con su firme ritmo y compás volteretas y extrañas posturas, bailando las bulerías incluso en ocasiones tumbada en el suelo».

²⁰ Durante largo tiempo la fecha y lugar de nacimiento de Adela Martín Cubas fueron cultivo de debate entre los estudiosos del flamenco. Un padrón de vecinos de 1920, de Madrid, ofrece testimonio de su fecha y lugar de nacimiento, 21 de noviembre de 1883, en Madrid (documento del archivo del crítico de flamenco, periodista y escritor Manuel Bohórquez (incluido en el apartado Anexos). Murió en su ciudad

crónicas que, por su enorme cantidad, bien podrían constituir un récord de noticias de prensa. Así corroboraba (Ángeles Cruzado, 2013) *La Verdad Artística* (20 de febrero de 1908) la destreza guitarrística de Adela Cubas: «Una guitarrista muy hábil, de mucha ejecución y refinado gusto artístico [...] Es una gran maestra»²¹; o el diario *El Castellano* (29 de enero de 1909): «El gran debut de la célebre y aplaudida guitarrista del género andaluz Adela Cubas [...] una excelente guitarrista “que sabe lo que se trae entre manos”». La prensa local de San Fernando (Cádiz), agotó los elogios para la artista, ensalzando su enorme habilidad en el manejo del instrumento:

Adela Cubas, de fama nacional, que conoce la guitarra y que la siente con su alma soñadora, la que se refleja por sus ojazos negros y agitanados, puede afirmarse que es una verdadera Rubinstein en el manejo del clásico instrumento, porque ya no es posible ni más dulzura, ni mayor agilidad, ni más buen gusto.
(Diana, 12 de mayo de 1913).

2.7 DE PROFESIÓN GUITARRISTA Y PANORAMA ACTUAL

Adela Cubas fue acompañante habitual del cantaor Antonio Pozo *El Mochuelo*, pero su apreciado toque era frecuentemente requerido para acompañar el cante y el baile por artistas tan populares como Conchita Ledesma, Amalia Molina, Pilar García, Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, Carolina López, o Encarnación Hurtado *La Malagueñita*, una de las primeras bailaoras que se atrevió a ejecutar bailes tradicionalmente masculinos, como la farruca o el garrotín, además, sorprendiendo al respetable taconeando vestida con pantalones. Como guitarrista profesional (oficio que comenzó a ejercer en 1904 haciendo de Madrid la sede de su dilatada trayectoria artística) a Adela Cubas se la encuadró como guitarrista fija en lo que vino a etiquetarse como “género ínfimo”²², actuaciones que copaban los Salones de Actualidades, sucesores de los

natal en abril de 1923, según informó *El Imparcial* (Cruzado, Ángeles. 2013. “Adela Cubas, una guitarrista hecha a sí misma”. *Flamencas por derecho*, vol. 2).

²¹ Cita recogida por José Gelardo en su obra *¡Viva la ópera flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*, Murcia, Edit.um, 2014 (cit. Ángeles Cruzado Rodríguez. 2016. “La guitarrista Adela Cubas actúa en la isla”. *Revista La Fragua*, nº 10: 17).

²² También llamado “arte frívolo”, había llegado a España desde París, coincidiendo con el cambio de siglo, y constituía un espectáculo atractivo para “hombres solos”: «[...] saboreaban perversamente, como un pecado divinamente satánico, las pantorrillas y los brazos de chiquillas consideradas como agentes de Lucifer, y que en el fondo —y aún en la superficie— eran buenas muchachas, obligadas por un sueldo mezquino a enjaezarse con unos trajes absurdos de hórridos colorines, bordados con lentejuelas, para

antiguos cafés cantantes, donde se aglutinaban los espectáculos de variedades, elencos artísticos de variado contenido y heterogeneidad de artistas, primordialmente femeninas para el deleite masculino, mayoritario en este tipo de eventos: una especie de cajón de sastre en el que cabía casi de todo (Eulalia Pablo, 2009: 109-110).

Resulta llamativo que durante su primera época como profesional del toque los noticiarios se empeñaran en presentar a Adela Cubas como notable o destacada “profesora de guitarra”, cuando, por ella misma, se sabe que ni recibió instrucción musical ni desempeñó labor docente alguna. La valiosa entrevista que Carmen de Burgos Seguí realizó a la tocaora madrileña recoge este dato²³:

«Mis maestros fueron esos pobres ciegos que tocan por las calles [...] no he estudiado música jamás, ni quiero saberla. Yo creo que el saber música es incompatible con el flamenco. Cuando se sabe música no se siente lo flamenco bien. Es un género que los músicos desdeñan; pero ninguno ha podido fijar en el pentagrama el compás de las seguidillas ni de las soleares. Hay algo en ellas que no se puede escribir».

Además, en la misma entrevista, Adela Cubas muestra su descontento hacia esa tiranía de la belleza (resaltada en puntos anteriores) que, por lo que manifiesta, impera en los espectáculos de variedades, sometimiento a la apariencia física y al agrado visual masculino —ya expuesto en páginas anteriores— por el que parece deben subyugarse las artistas femeninas si aspiran ver reconocido su talento y catapultadas sus carreras:

«Yo soy muy fea, y las mujeres feas en el teatro no hacen suerte, por artistas que sean. No hay quien las empuje, ni periodistas ni empresarios. Y si no se les da bombo no pasan de medianías, no llegan a la fama. Con el trabajo solo no se hace ninguna rica. Yo no me he podido comprar jamás alhajas [...] Cualquier cupletista gana más que yo, aunque acabe de soltar el estropajo».

La excepcional guitarrista autodidacta resalta, en la entrevista realizada por Carmen Burgos Seguí (cit. Eulalia Pablo, 2009: 131), sentir auténtica pasión por su su trabajo:

cantar gachonamente: “Tengo dos lunares, el uno junto a la boca y el otro donde tú sabes...”». (Esta es la personal percepción de Carlos Fortuny sobre el boyante “género efímero”, publicado en *El Heraldo de Madrid*, 6-8-1928, cit. Ángeles Cruzado, 2013).

²³ La profesora, escritora, periodista, traductora y conferenciante almeriense Carmen de Burgos Seguí (1867-1932), cuyas numerosas publicaciones firma con el pseudónimo “Colombine”, convierte en tinta las palabras de Adela Cubas en su *Confesiones de Artistas*. (Véase: *Confesiones de artistas II*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1910-20: 77-87, cit. Eulalia Pablo, 2009: 128). Así mismo, Carmen Burgos Seguí fue una de las primeras mujeres que enarboló la bandera del feminismo, defendiendo los derechos de la mujer en la sociedad española de principios del siglo XX.

«Yo necesito para vivir la guitarra, el público, los aplausos. Aunque fuera millonaria no dejaría mi arte jamás». Pero con gran dosis de ironía, arremete de nuevo contra los cánones de belleza impuestos por la sociedad patriarcal, antepuestos a su aspecto físico, motivo por el cual los empresarios se empeñaban en hacerla actuar acompañada de otro artista, pues para ellos no encajaba con el prototipo de mujer que sí triunfaba en los espectáculos de variedades, máxime si el público que solía pagar la entrada era masculino:

«Eso es muy gracioso. Cuando salgo acompañada, el público me pide que toque sola —”sola”, “sola”— y, en cambio, si pretendo salir sola los empresarios me piden que salga con alguien... aunque sea con un guardia [...] He estado dos veces para contratarme para América, y las dos he fracasado. La primera, porque el empresario me encontró tan horrible que me dijo que me contrataría si pudiera salir al escenario de espaldas. La segunda me la quitó un perro. Estaba formándose la compañía de varietés y yo recomendé al empresario, un señor Iglesias, que me iba a contratar, un perrito maravilloso que calcula y juega al dominó admirablemente, tanto, que si le ponen una ficha cambiada, ladra y la rechaza. Una maravilla. Yo le admiro más que a muchas artistas... [...] Pues entre un perro sabio y una mujer fea, el empresario prefirió al perro...».



Adela Cubas (Diana, 12-5-1913)
(Fig.18)

Carmen Burgos Seguí no duda en afirmar que, amparado su reconocimiento hacia la guitarrista madrileña por la enorme cantidad de noticias que avalaban su maestría con el instrumento, Adela Cubas fue la guitarrista más sobresaliente de su época, pese a las dificultades de ser mujer sensible y de escaso atractivo físico, tarjeta de presentación desfavorable en un espacio reservado para hombres, duro y socialmente desprestigiado (Eulalia Pablo, 2009: 129). Cabe destacar, deducido por extractos noticieros de la época, que Adela Cubas fue una mujer solidaria, comprometida laboral y políticamente. Participaba en veladas artísticas con carácter benéfico, como la que anunciaba *El Imparcial* de 29 de junio de 1914, para la creación de escuelas para niños y clases nocturnas para adultos. O su activismo sindical por la lucha de los derechos de los artistas de variedades, como socia fundadora del Sindicato de Artistas de Variedades, compromiso político del que se hicieron eco, simultáneamente el mismo día 2 de septiembre de 1922, *La Correspondencia de España* y *La Época*, dos de los diarios más influyentes de la época.

Pero es de justicia colocar también en esta atalaya de las primeras tocaoras profesionales a otras mujeres guitarristas que, pese a no acaparar el centro de atención de los noticieros especializados del momento, sembraron un legado artístico cuya semiente sería cosechada por las tocaoras de finales del siglo XX hasta la actualidad²⁴.

Nombres como el de Victoria de Miguel (Madrid, 1900), paradigma de la mujer artista en constante batalla contra padres y maridos por dedicarse al mundo del espectáculo; más si el terreno a conquistar suponía el del género flamenco.



(Victoria de Miguel, ABC, 28 de febrero de 2000).

(Fig.19)

²⁴ La extensión del presente TFG no posibilita, como debiere, profundizar en la biografía del destacable número de mujeres guitarristas que ensancharon el camino a las futuras guitarristas profesionales de nuestra época, como Paca La Coja, la Coralita, Marina Habichuela, María Casado, Mercedes Chafer, Anita Sheer, Remedios Sanchís, Sara Heredia o Paquita Pérez; entre otras (Eulalia Pablo, 2009: 138-144).

Su músico favorito era Albeniz, pero, paradójicamente, fue su esposo, El Canario de Madrid, quien la arrastró al mundo del flamenco —donde «nunca me sentí del todo cómoda»—, como guitarrista en los escenarios de ópera flamenca. Tal era su devoción por las composiciones del autor de la suite *Iberia*, que no dejaba pasar la oportunidad de incluir retazos de su música en las falsetas de granaínas, malagueñas o fandangos²⁵.

Destacable también junto a Victoria de Miguel es la figura de Matilde Cuervas (Sevilla, 1888-Barcelona, 1956), cuya calidad y desempeño musical de nuevo ponen en evidencia a aquellos argumentos infravalorativos en contra de la mujer guitarrista. Opiniones tan autorizadas como la de Domingo Prat (1934: 100, cit. Eulalia Pablo, 2009: 138) acentúan este aspecto, recalcándose entre líneas el mayor eco mediático que su toque tenía fuera de las fronteras españolas:

«La actuación de esta notable instrumentista sorprendió sobremanera a los amantes y cultivadores del toque flamenco, quienes creían que dicho arte era privilegio del género masculino [...] Su presencia en el extranjero, particularmente en Alemania, por los varios y correctos timbres que imprime a los rasgueos aplicados a las obras de este arte popular, ha suscitado vivo interés. En el año 1930, pudo apreciarse en Buenos Aires la labor de su hermoso toque flamenco».

La estela de esfuerzo y consagración dejada por las primeras guitarristas profesionales todavía produce destellos en las tocaoras precededoras, aquellas que, con interminables jornadas de dedicación han ido edificando el actual panorama de la mujer guitarrista en el flamenco. Nombres como los de Merche, María Albarrán, Antonia Jiménez, Marta Robles, María José Matos o Celia Morales durante la década de los 70's y 80's; Laura González, Mercedes Lujan, Elena Castillo, Pilar de Pablos López e Inmaculada Morales —entre otras— a partir de los 90's en adelante; o las jóvenes de finales del siglo XX y principios del XXI, como las entrevistadas para este TFG Teresa Jiménez o Laura Calderón, representan las generaciones de una etapa de transición hacia un toque que sólo se deje oír por su técnica, ejecución o expresividad, y no porque la flamencología más recalcitrante siga queriendo ver e imponer en la manera de tocar flamenco un género masculino o femenino a sus palos y falsetas.

²⁵ Formación clásica cimentada por uno de sus grandes maestros, Andrés Segovia, referente mundial de la guitarra clásica española del siglo XX. Datos biográficos desvelados por ella misma en el reportaje “Recuerdos de un siglo”, que M.J. Álvarez le dedicó en *ABC* el 28 de febrero de 2000 (cit. Eulalia Pablo, 2009: 135).

3. MARCO METODOLÓGICO

El peso sustancial de la metodología se basa fundamentalmente en aspectos cualitativos derivados de una serie de entrevistas semiestructuradas a tocaoras y tocaores profesionales y a docentes del mundo de la guitarra flamenca. Además, dicha metodología cualitativa se apoyará y cruzará con una parte cuantitativa sustentada en estadísticas extraídas de un cuestionario (*Google Forms*) dirigido al público en general sobre las tocaoras y su situación profesional actual dentro del mundo del flamenco.

Cronograma de la planificación previa al posterior “Análisis y Resultados”:

BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA	01/10/2015 al 15/01/2025
CUESTIONARIO	Planificación y diseño: 10/04/2025 Envío 20/05/2025 Recepción de respuestas: hasta 10/06/2025
ENTREVISTAS María Jesús Castro (Telemática) Teresa Jiménez (Telemática) Abraham Lojo (Barcelona) Laura Calderón (Barcelona) Inmaculada Morales (Telemática)	01/02/2025 al 12/05/2025
CONCIERTOS	01/04/2025 al 27/04/2025

Es relevante destacar que los cuatro músicos profesionales entrevistados (Abraham Lojo (tocaor) y Teresa Jiménez, Laura Calderón e Inmaculada Morales (tocaoras) no provienen de tradición musical familiar. Todos ellos se han formado como guitarristas flamencos desde edades muy tempranas (entre los seis y los nueve años) a través de planes de estudio reglados (Grado Elemental, Grado Medio y Grado Superior, entre las ciudades de Cádiz, Córdoba, y Barcelona), circunstancia en la que se profundizará en el punto 4.1 “Pedagogía y formación reglada” del apartado 4. “Análisis y resultados”, partiendo de las reflexiones de la académica María Jesús Castro, docente en el Conservatorio de Música del Liceo y el ESMUCH, ubicados en la ciudad de Barcelona. Se han escogido a estos entrevistados —incluidos aquellos a los que finalmente no pudieron ser entrevistados— por ser tocaoras, tocaores y docentes que participan activamente del mundo laboral y profesional del flamenco, cuyas perspectivas y enfoques, al corresponder a diferentes generaciones, han enriquecido el contenido de este trabajo. El medio utilizado para grabar dichas entrevistas, así como el concierto en la Sede de Flamencología (Terrassa, Barcelona), ha sido la grabadora de un teléfono móvil; previo consentimiento de entrevistados y artistas.

ENTREVISTAS REALIZADAS	
María Jesús Castro (Barcelona) Profesora del Máster de Flamencología (ESMUC) Profesora de Historia del Flamenco (Conservatorio de Música del Liceo)	26/03/2025
Teresa Jiménez (Córdoba) Tocaora Profesional	31/03/2025
Abraham Lojo (Cádiz) Tocaor profesional	08/04/2025
Laura Calderón (Córdoba) Tocaora profesional Estudiante de Máster en el ESMUC	09/04/2025
Inmaculada Morales (Córdoba) Tocaora profesional Profesora en el Conservatorio Superior de Córdoba	12/05/2025

Las entrevistas realizadas en este estudio han sido semiestructuradas, ya que este formato resulta especialmente útil para obtener información en investigaciones cualitativas. Una de sus principales ventajas es la flexibilidad: aunque se parte de preguntas previamente definidas, el entrevistador puede adaptar el diálogo y profundizar en temas que surgen espontáneamente, logrando así una visión más completa de las experiencias y opiniones de los participantes. Dicha plasticidad dialógica permite recoger tanto datos cuantitativos como cualitativos, combinando la estructura necesaria para comparar respuestas con la posibilidad de explorar cuestiones emergentes. Además, el enfoque semiestructurado facilita una comunicación más natural y genera un ambiente de confianza propicio a respuestas sinceras y detalladas. De este modo, se captan matices y contextos difíciles de identificar con métodos más rígidos y también reduce los sesgos, garantizando que los temas clave se aborden en todos los casos pero sin limitar la individualidad de cada una de las respuestas.

Los cuestionarios asociados a la parte cuantitativa se han elaborado mediante *Google Forms* con la intención de alcanzar a un gran número de personas. Por otra parte, su interfaz intuitiva facilita la creación de formularios en pocos minutos, incluso para quienes no poseen conocimientos técnicos avanzados y permiten personalizar el diseño, añadir lógica condicional y utilizar diversos tipos de preguntas, adaptándose a las necesidades de cada proyecto. Además, la plataforma facilita la colaboración, ya que varios usuarios pueden editar el formulario en tiempo real y ver los cambios instantáneamente.

Una de las mayores ventajas es su capacidad de difusión: los formularios pueden compartirse fácilmente por correo electrónico, redes sociales, enlaces directos o integrarse en páginas web, lo que posibilita el poder alcanzar una audiencia amplia y diversa sin esfuerzo adicional. Las respuestas se recopilan automáticamente y pueden analizarse fácilmente mediante gráficos o exportarse a hojas de cálculo, agilizando el procesamiento y la interpretación de los datos.

CONTACTADOS A QUIENES FINALMENTE NO SE PUDO ENTREVISTAR	
Mercedes Luján (Murcia) Tocaora profesional	11/03/2025
Marta Robles (Sevilla) Tocaora profesional (Grupo Las Migas)	21/04/2025
Luna La Hara (Brasil) Tocaora profesional	09/03/2025

NO SE LOGRÓ CONTACTAR	
David Leiva (Almería) Tocaor profesional y pedagogo Profesor en Taller de Músics (Barcelona)	26/03/2025
Joan Asensio (Barcelona) Coordinador del Dpto. de Flamenco del ESMUC	17/02/2025

CONCIERTOS PRESENCIADOS	
Laura Calderón (Tocaora) Nerea Marfil (Cantaora) Sede Flamencología (Terrassa)	27/04/2025

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Todos los datos sobre los cuales se extrae el posterior análisis y resultados de los mismos se hallan disponibles en el apartado Anexos del presente TFG.

4.1 PEDAGOGÍA Y FORMACIÓN REGLADA

Todos los entrevistados destacan la importancia capital que supone para el futuro guitarrista flamenco el formarse académicamente y lo crucial de contar con unos estudios reglados como antesala de una perspectiva laboral profesional. María Jesús Castro (Barcelona, 1968), pedagoga, articulista, investigadora, docente en el máster de Flamencología en el ESMUC (Barcelona) y profesora de Historia del flamenco en el Conservatorio de Música del Liceo (Barcelona), recalca que las nuevas generaciones de guitarristas flamencos (tanto hombres como mujeres) que quieren vivir del flamenco son muy conscientes de que deben formarse académicamente. Son muy pocos los que logran construirse un futuro profesional únicamente como intérpretes y cada vez son más los que se fijan como meta la pedagogía, la obtención de titulaciones superiores de guitarra flamenca y másteres especializados en flamenco —estudios ya no minoritarios sino que copan sus plazas— que, como docentes, les pueda allanar el camino como forma de ganarse la vida con la guitarra. La pedagogía ha permitido la diversidad en el flamenco, que se abra al mundo entero. Las escuelas ya no representan únicamente un foco de abertura en cuanto a género (a las mujeres el acceso a la enseñanza académica de la guitarra les ha abierto las puertas en condiciones de oportunidades e igualdad con respecto a los hombres), también han ayudado a internacionalizar el flamenco, que se pueda aprender de un mundo que tradicionalmente estaba ligado a ambientes muy vetados, por lo general casas particulares, peñas flamencas o las reuniones de cabales, donde todo lo relacionado con la guitarra era patrimonio masculino. El flamenco era un arte cuyo conocimiento, históricamente, se ha ido heredando de manera oral, pero las tres disciplinas flamencas, cante, baile y toque han corrido una suerte de transmisión diferente. Apunta María Jesús Castro que el cante, además de la oralidad de primer grado como sustrato principal del aprendizaje, también podía ser aprendido a partir de las grabaciones en discos de pizarra. Por su parte, las bailaoras contaban con escuelas de baile o la alternativa “académica” que suponía poder mostrarse en público en los populosos cafés cantantes. Pero para el guitarrista, fundamentalmente de acompañamiento, la discografía de pizarra difícilmente suponía un recurso extra en su formación, pues muchas veces no se sabía el nombre del que tocaba en dichas grabaciones, la calidad de las grabaciones era bastante deficiente, o el alto nivel de conocimiento musical que se requería para sacarse alguna de aquellas falsetas. Todo ello continuaba potenciando que el guitarrista aprendiera del *tú a tú*, alumnos hombres

que adquirirían el conocimiento de la guitarra flamenca a través de maestros hombres por transmisión oral, perpetuando un mundo absolutamente masculinizado. Incluso los primeros métodos pedagógicos de enseñanza de la guitarra flamenca son algo de muy reciente producción que además exigían saber un poco de cifra (los primeros didácticos de Luís Molina, Niño Ricardo o Rafael Marín) en un ambiente en el que los índices de alfabetización se movían en porcentajes muy bajos. Continuando con esta línea, María Jesús Castro destaca que «los hombres continúan pensando que el flamenco es su mundo, que es de ellos», cúpula directiva de una flamencología oral que se ampara en la tradición para defender sus estatutos basados en la pureza, la autenticidad y la esencia, constructos socio-culturales con los que intentar convencer a cualquiera de que la guitarra flamenca no es el medio natural de la mujer. Pero la pedagogía, el acceso a la enseñanza, ha roto ese pensamiento forjado en lo masculino, propiciando que el “amiguismo” entre hombres en lo que a la transmisión del saber se refiere se resquebraje desde las instituciones educativas. Pese a todo, la experta en flamencología considera que todavía falta mucha pedagogía. Se está consiguiendo mucho a partir de una pedagogía *hacia dentro*, académicamente, desde las escuelas y conservatorios, pero en paralelo se debe ejercer una pedagogía *hacia afuera*, que visibilice y divulgue todo ese trabajo institucionalizado. Los medios de comunicación, las redes sociales o blogs tan fabulosos como “Flamencas por derecho”, de Ángeles Cruzado, no son suficiente para poner de relieve que el mundo del flamenco sigue actuando bajo patrones de claro corte machista. Además, se lamenta de que, dentro de los estudios reglados (sobre todo en la enseñanza superior), faltan asignaturas específicas que aborden directamente el tema de mujer y flamenco, o estudios más amplios que hilvanen género y música, como la asignatura “Música y género” incluida dentro del Grado de Musicología de la U.A.B.

Para la joven y mediática tocaora Teresa Jiménez (Córdoba, 1998), la formación académica resulta vital. En el Conservatorio profesional (Grado Medio) de Córdoba, donde estudió, existe paridad entre el profesorado de guitarra, al igual que en el alumnado, pero al pasar al Conservatorio Superior dicha paridad se rompe drásticamente, y el número de profesoras de guitarra flamenca como de alumnas se vuelve, en comparación con los hombres, numéricamente residual. Estadística de la que también da fe Inmaculada Morales, que junto a Laura González son las únicas mujeres que forman parte del equipo docente en los estudios superiores de guitarra flamenca en Córdoba.

El único tocaor entrevistado para este TFG, Abraham Lojo (Puerto de Santa María, Cádiz, 1997), titulado en guitarra flamenca por el Conservatorio Superior de Jerez de la Frontera con estudios ampliados de Máster en Investigación Musical en el ESMUC (Barcelona), vuelve a hacer hincapié en la importancia que supone la vertiente académica en aras de la profesionalización y acceso al mundo laboral con la guitarra. Refuerza la opinión de los demás entrevistados de que contar con estudios reglados amplía las posibilidades de optar a vivir del flamenco, sobre todo en su vertiente pedagógico-docente, pues es consciente de que ganarse el sustento solamente como intérprete-concertista, acompañando en tablaos o formando parte de algún cuadro flamenco supone una cima muy complicada de escalar. Insiste en que la mayor presencia de guitarristas flamencas, pese a que sus nombres continua siendo poco más que testimonial en los carteles de eventos profesionales, ha sido promovido en buena medida a que el flamenco se abrió a las instituciones. Ahora cualquier persona puede estudiar flamenco, ya no supone un escollo el sexo, el género, la nacionalidad o la comunidad a la que pertenezcas para formarse académicamente, rompiéndose así la monomanía de que si no eres gitano, por mucho que te esfuerces, no llegarás a transmitir la esencia del flamenco, a tocar con “duende”. Al adentrarse todavía más en el aspecto pedagógico, incide en que la mayoría de artículos o trabajos de investigación en torno a la menor presencia de tocaoras sobre los escenarios son firmados por mujeres. Podría pensarse que al pedagogo masculino le genere desinterés investigar sobre ello, que las tocaoras no suscite tema suficiente de debate. Le resulta lógico y necesario, aunque esa obviedad se siga viendo al trasluz, que de un tiempo para acá la barrera de oportunidades entre hombres y mujeres guitarristas se vaya, por fin, rompiendo, pero todavía es el hombre quien parece marcar ese ritmo.

Laura Calderón (Córdoba, 2000), tocaora profesional formada en el Grado Profesional de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Profesional de música “Músico Ziryab” de Córdoba y recién titulada en estudios superiores de flamenco en el ESMUC de Barcelona, insiste en la importancia de aprovechar la circunstancia de que el flamenco se haya abierto a las instituciones, desahogando a los futuros guitarristas, en especial a las mujeres, del peso de la tradición: «En las casas, en las familias, a las niñas no se le echaba una guitarra. Cuando el flamenco se abre a ámbitos académicos las mujeres podemos estar en condiciones de igualdad con respecto a los hombres; es muy positivo que el conocimiento deje de estar vetado a unos pocos». A priori, matiza la tocaora,

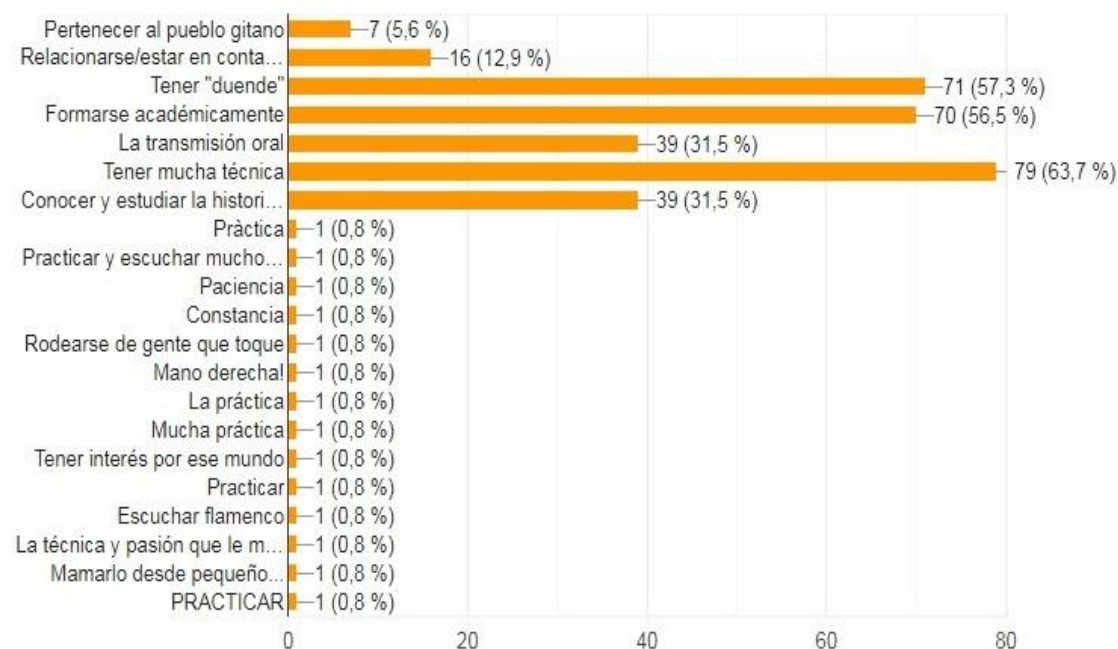
pues la proporción de mujeres guitarristas flamencas que acceden y se titulan en los estudios superiores continúa en proporciones mínimas con respecto a los hombres. En la escuela (Grado Medio) todavía uno no se plantea que la guitarra pueda acabar convirtiéndose en tu trabajo, pero con el salto a la especialización superior la mujer vuelve a sumergirse en un ambiente totalmente masculinizado. Según Laura Calderón, de cada promoción compuesta por veinte alumnos únicamente dos son mujeres: «No he conocido ninguna promoción en la que se hayan graduado tres guitarristas flamencas». Cifras casi siamesas si analiza el equipo docente en su tránsito formativo por el ESMUC, sólo una profesora entre 18 profesores; dos si suma el total del profesorado de Grado Medio y Grado Superior en toda su carrera académica como guitarrista flamenca.

Su mentora Inmaculada Morales (Jaén, 1989), tocaora, compositora y profesora en el Conservatorio Superior de Córdoba, confirma las estadísticas aportadas por Laura Calderón. El ambiente docente que Inmaculada Morales respiró en su propia casa —su madre se dedicó a la enseñanza— cimentó en su mentalidad el trascendental papel de la formación académica. Pese a ello, es consciente de que lo masculino continua teniendo una enorme influencia en todo lo que rodea a la guitarra flamenca. Los profesores y maestros que la guiaron en su sueño de convertirse en mujer guitarrista flamenca profesional fueron exclusivamente hombres (Carlos Pacheco, El Niño de Pura, Manolo Sanlúcar, Paco Serrano, José Luís Rodríguez...) y recuerda que fue la única mujer de su promoción en 2002. Si echa la vista atrás la situación ha mejorado, del 10% a un 20% de graduadas, pero la paridad, tanto en el alumnado como en el profesorado, todavía reside en la utopía.

Los datos que arroja la parte cuantitativa (extraídos del cuestionario respondido por 124 personas de público general) sobre la importancia de la pedagogía y la enseñanza están hermanados con las reflexiones aportadas por los entrevistados. El siguiente gráfico revela la importancia que el ciudadano de a pie de calle da al hecho de formarse académicamente para llegar a cotas altas dentro del mundo del toque flamenco. No es baladí hacer resaltar que entre ese alto porcentaje de los encuestados, un 56,5% que destaca la importancia de lo académico, vinculado muy directamente al 63,7% de respuestas que inciden en la adquisición de una gran técnica con el instrumento, aparece un significativo 57,3% que asocia la excelencia interpretativa con algo tan escurridizo ontológicamente como la presencia e intervención directa del “duende”:

¿Qué atributos o cualidades asocias para poder tocar bien la guitarra flamenca?

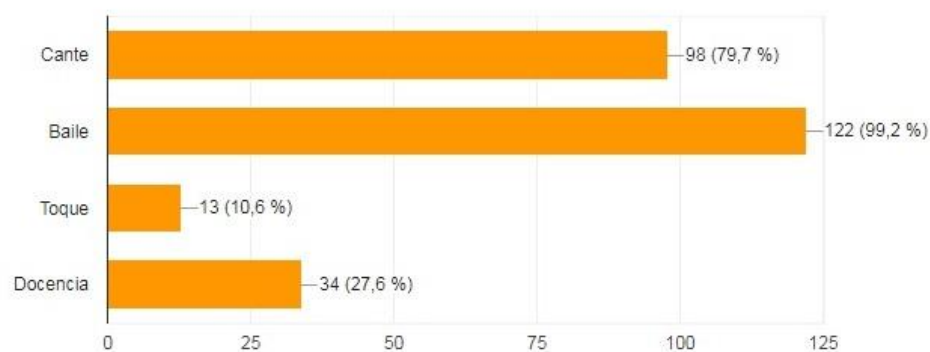
124 respuestas



Por otra parte, el porcentaje de entrevistados que relaciona docentemente a la mujer con el flamenco a nivel profesional es significativamente bajo si se contrasta con la importancia que el gráfico anterior otorga a formarse académicamente:

¿Con qué disciplinas relacionas profesionalmente a la mujer en el flamenco?

123 respuestas



Los datos del anterior gráfico refuerzan las conclusiones a las que llegan los entrevistados cuando hacen hincapié en que el mundo del flamenco continúa

monitorizado por el Patriarcado, pues un elevado número de encuestados, por omisión en su respuesta a la docencia, piensa indirectamente que la mayoría de enseñantes del flamenco están ocupados por hombres en cualquiera de sus disciplinas.

4.2 ESPACIOS PRIVADOS VS. ESPACIOS PÚBLICOS

La posibilidad de abrir el flamenco al ámbito académico, tal y como manifiesta María Jesús Castro, ha favorecido su diversidad, ampliando sus vías de expresión más allá de lo exclusivamente tradicional, donde la mujer ha encontrado más impedimentos e incesantes reticencias para poder hacerse un mínimo hueco. Las fusiones instrumentales (Chambao, La Tremendita, Las Migas; por citar algunos ejemplos) presentes en espacios más amplios y con gran oferta cultural, caso de los festivales, han ido acercando al público a un tipo de flamenco en el que cada vez se ven más mujeres. Es en estos espacios musicalmente más amplios —que por lo común traspasan lo internacional—, que además genera una amalgama de profesionales propicia para una mayor presencia femenina, donde la mujer guitarrista flamenca parece estar algo más valorada si lo comparamos con aquellos espacios más cerrados, más reducidos, vinculados a la *jondura*, como tablaos, peñas o concursos, en los que el purismo más tradicional se aferra en su convicción de que al toque de la mujer le falta la fuerza, carácter, energía, rasgos genuinos del auténtico toque jondo, propios del innato hacer masculino. Para esta flamencología más reacia a los cambios, las fusiones no hacen más que lapidar la esencia del flamenco. Es en este punto donde María Jesús Castro incide en el enfoque opuesto, que la tradición no se puede fosilizar, es algo vivo en perpetuo movimiento, y las fusiones y la nueva instrumentación nutren al flamenco, revierte en positivo atrayendo cada vez a más público: «Si la gente se acerca y se interesa por el flamenco gracias a Rosalía, ¡perfecto! A partir de ahí podrás enseñar más cosas». En síntesis, cuanto más minoritario y reducido sea el espacio, el ambiente estará más empapado de tradición y proclive a lo masculino; cuanto más mayoritario y abierto sea el espacio, el ambiente será heterogéneo en fusión musical y la mujer optará a mayores posibilidades de enunciación.

Abraham Lojo también es del parecer que todo evoluciona, y el flamenco no es una excepción, abriéndose a nuevos espacios que lo enriquece y dota de mayor visibilidad.

Hace mención a los festivales y concursos dedicados exclusivamente para las mujeres, en especial durante el mes de marzo, mes estrella de la guitarrista flamenca en lo que a lo laboral se refiere por tener incluido el Día de la Mujer. Pero profundizando en ello, se percata de la “trampa”, pues de algún modo se pone en evidencia la rareza de la propuesta: ¿por qué sería redundante e incluso innecesario un festival en el que se destacara la única participación de guitarristas masculinos? Porque lo normalizado, lo habitual, es que quien toca la guitarra flamenca sea un hombre, y aunque con este tipo de propuestas, promulgadas con toda la buena intención, sacas a relucir la presencia de las tocaoras ocultas en la sombra masculinizada, no se hace más que acentuar y reforzar la convicción de que ellas son la imagen de la excepcionalidad. Para el tocaor del Puerto de Santa María los diferentes espacios, ya sean minoritarios (tablaos, peñas flamencas, concursos...) o mayoritarios (festivales, teatros, grandes escenarios...), acaban convirtiéndose en una oportunidad de negocio, una rentable industria que supo aprovechar más que nunca el momento en que el flamenco saltó de los barrios al mundo entero. «Al fin y al cabo el arte es también negocio», abrillanta Lojo su planteamiento, no exento de coherente verdad, apostillando que cuando el flamenco se convierte en un trabajo profesional y remunerado, salen a la superficie muchos intereses controlados desde las posiciones de poder, a día de hoy, en manos del Patriarcado.

Avanzando por estos derroteros, la tocaora Teresa Jiménez enfatiza el especial cuidado en las atalayas divulgativas escogidas para visibilizar a las mujeres guitarristas flamencas. Pone de relieve que actualmente la tocaora parece un producto que está de moda, un atractivo para los programadores sabedores de que llaman la atención y atraen público si se las reúne juntas en un cartel, pero que festivales solo compuesto por tocaoras perpetúa la diferencia entre hombres y mujeres guitarristas, ensanchando la brecha entre “tocaor-lo común” y “tocaora-la rara avis”. Es por ello que la entrevistada reconoce sin tapujos que ha dejado de participar en este tipo de iniciativas.

Laura Calderón roza la indignación cuando programadores e incluso compañeros guitarristas remarcen alzando la voz que ahora a las tocaoras se les está dando mucha importancia, que las colocan en muchos sitios, «¿De qué os quejáis?» parecen insinuar entre líneas, como si además las mujeres guitarristas se tuviesen que sentir agradecidas. Por otra parte, resulta paradójico que en ese intenso mes de marzo para las tocaoras, en lo laboral, algunos de sus compañeros guitarristas se han llegado a sentir discriminados

por que durante ese mes puntual su trabajo se ve reducido a mínimos: «¿y cómo se piensan que nos sentimos nosotras durante el resto del año!?», ironiza la jovencísima tocaora cordobesa. Esta declarada molestia por parte de Laura Calderón sale a relucir con los anteriormente comentados festivales y eventos solo de mujeres, aglutinados en su mayoría únicamente durante el mes de marzo, mes en el que las tocaoras son las protagonistas y cuando más trabajo tienen, pero no parece que se las contrate por su calidad como guitarristas, sino por el mero hecho de ser mujeres; y además encasilladas. Los once meses restantes son contadas las ocasiones en que son reclamadas para tocar. Con los festivales de mujeres, tablaos de mujeres o concursos de mujeres, prosigue Calderón en su justificada incomodidad, se sigue potenciando que «la mujer guitarrista flamenca parece jugar en una liga de inferior categoría en la que lo hace el guitarrista masculino. Escenificamos lo extraño, lo exótico: se fortalece la idea de que las tocaoras parecemos “bichos raros”». Al escuchar su molestia se hace casi inevitable no pensar en las primeras exposiciones universales de principios del siglo XX, donde la otredad parecía exhibirse como en un zoológico de culturas “raras e inclasificables”. Sobre este incómodo asunto, Calderón lo remata señalando que no existen festivales solo de cantaoras, o solo de bailaoras, pero sí solo de tocaoras, magnificándose así que dentro del flamenco parecen estar más cerca de lo mitológico que de lo real.

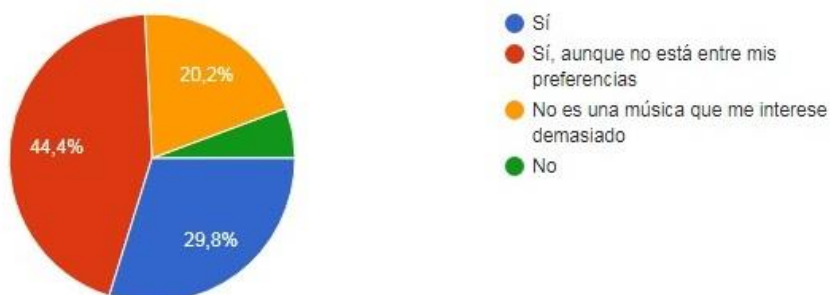
Ante todo lo expuesto, Inmaculada Morales refuerza su idea de que actualmente las tocaoras se encuentran en una “etapa de transición” precursora de una futura “etapa de cambio” que normalice por igual el toque de la mujer y el del hombre. Según la profesora del Conservatorio Superior de Córdoba, la figura de la tocaora parece estar de moda, lo que fomenta el eco de los festivales constituidos únicamente por mujeres guitarristas flamencas, en el que las tocaoras consiguen durante el mes de marzo su tan reivindicada visibilidad, pero no por lo bien que tocan, sino por llevar la etiqueta de “mujer” por delante de la de “guitarristas”: «mujeres que tienen la oportunidad de tocar sólo por ser mujeres y para mujeres. Es difícil encontrar algo más estigmatizado», sentencia Inmaculada Morales. Continúa incidiendo, al igual que Laura Calderón, en que no hay festivales de tocaores, porque se redundaría en lo que se ve normalizado. Con los festivales sólo de mujeres los programadores venden a las guitarristas flamencas como algo exótico, y al buscar deliberadamente ese exotismo son transformadas en un producto susceptible de convertirse en negocio, además muy ventajoso, tal y como matizaba el tocaor Abraham Lojo. Este es uno de los principales

motivos por los que Inmaculada Morales hace ya cuatro años que decidió no tocar durante los meses de marzo. Con respecto al resto de festivales en los que el flamenco coquetea con la metamorfosis musical dejándose seducir por la fusión (músicas urbanas, indie, electrónica...), la profesora cordobesa reconoce que la tocaora, al estar menos encorsetada, siente algo menos de presión, además de parecer gozar de mayores oportunidades frente a los espacios habituales del flamenco tradicional. Admite que en estos espacios más amplios sí se apuesta por la mujer guitarrista, pero no se despegas de su guitarra la etiqueta de “exótico”, predisponiendo al público de antemano a que se halla frente algo “extraño y único”: una mujer tocando la guitarra flamenca. Uno de los problemas a los que se enfrenta la tocaora al etiquetársela como “excepcional” es que se la “obliga” a exigirse más allá del máximo de sus capacidades como músico y como guitarrista, aumentando sus niveles de autoexigencia para demostrar que está a la altura de lo que se está “vendiendo” de ella. Morales concluye con que, como tocaoras —extrapolable al hecho de ser mujer—, se ven continuamente forzadas a pensar que deben dar un plus que justifique su valía. Autoexigencia que podría destilarse en las palabras de la propia Inmaculada Morales: «Si tocas como un hombre entonces tocas bien», pero que rápidamente traduce en que cada guitarrista, sea hombre o mujer, tiene su propio nivel, no existe un supuesto nivel masculino ideal al que la tocaora parece debiera alcanzar como modelo referencial.

Sobre el tema de los espacios y su relación directa con la percepción que suscitan sobre la figura de la tocaora, la estadística resultante de los datos cuantitativos parece no ponerse del todo de acuerdo con las reflexiones de los entrevistados al respecto de que los festivales son los que acaban por atraer a un público más numeroso, interesado por un flamenco “rendido” a la fusión y a la apertura de nuevos instrumentos dentro del propio género. A juzgar por el interés musical que el flamenco suscita entre los encuestados cruzado con el espacio elegido para aproximarse a él, lo tradicional (espacios reducidos: tablao y peña flamenca) no da la impresión de estar demasiado reñido con la fusión experimental y la apertura a nuevos horizontes musicales (espacios amplios: conciertos y festivales):

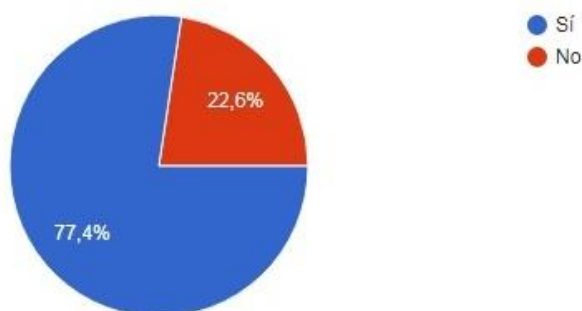
¿Te gusta el flamenco?

124 respuestas



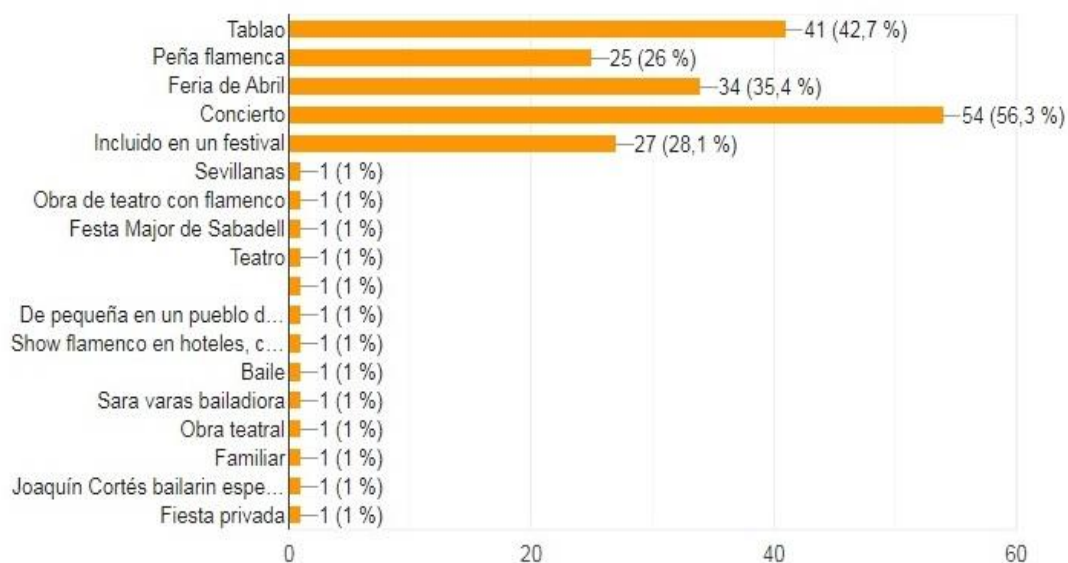
¿Has asistido alguna vez a un espectáculo de flamenco?

124 respuestas



En caso afirmativo, ¿de qué tipo?

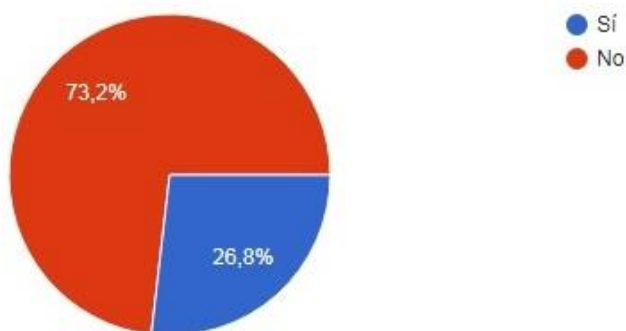
96 respuestas



En relación al exotismo que la mujer tocaora parece provocar como sinónimo de extraño, particular, raro o singular al que hacía referencia Inmaculada Morales, queda a la expectativa de ulteriores conclusiones:

¿Asocias a la mujer guitarrista flamenca (tocaora) con el exotismo?

123 respuestas

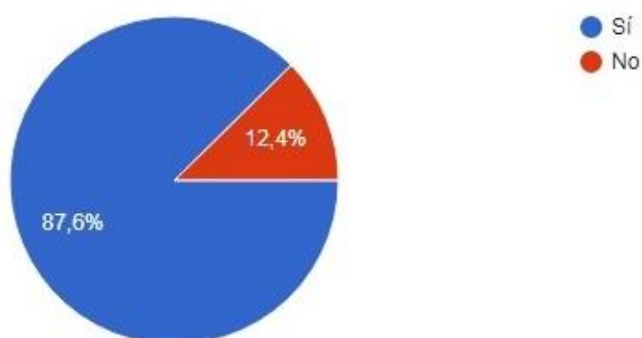


4.3 VECTORES MACHISTAS

La percepción generalizada que se extrae de entre los encuestados es que el flamenco está impregnado de machismo:

¿Consideras que el mundo del flamenco es machista?

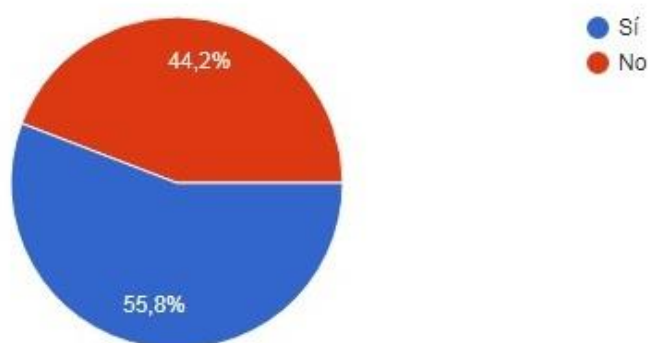
121 respuestas



Asimismo, ese posicionamiento tan categórico parece discordar con la apreciación que se tiene en líneas generales a propósito de la perspectiva de género:

¿Consideras que hay perspectiva de género en el flamenco?

120 respuestas



Pese a todo, no se puede concretar si ese porcentaje positivo por encima del 55% corresponde a la percepción que se tiene del propio flamenco en un ejercicio interno de autoanálisis o si compete a la visión general externa que se tiene del flamenco.

Para María Jesús Castro su respuesta a la pregunta de si en el flamenco hay machismo es categórica: «Por supuesto que lo hay». La guitarra sigue sometida a un reducto muy masculinizado que mediante estrategias patriarcales complica y arrincona a la mujer guitarrista flamenca. Actualmente, hombres y mujeres pueden grabar discos, optan a las mismas posibilidades formativas, pero sin embargo no gozan del mismo reconocimiento. Antaño la discriminación campaba a sus anchas en esferas como la educación, tecnología, cargas estereotipadas o reconciliación familiar que a día de hoy ya se han superado, y no son justificación de base para excluir a la mujer del profesionalismo musical. La cuestión de fondo radica, a juicio de la flamencóloga barcelonesa, en que continúa imponiéndose el pensamiento patriarcal machista que perdura en la sociedad, y hasta que ésta no tenga totalmente interiorizado el concepto de *desigualdad* todo lo demás (conocimiento, técnica, aprendizaje, oportunidades, familia, difusión...) no son más que excusas. Ahora ya está en manos de la propia mujer guitarrista obtener reconocimiento por su propio trabajo, pero aún así se le sigue negando la visibilidad desde las altas esferas de poder, controladas por el Patriarcado, que no está dispuesto a perder parcelas ni posiciones de privilegio. Los roles de género continúan estando muy normalizados, no se percibe el feminismo como una reacción necesaria frente a un machismo que parece dejar hacer a la mujer, pero lo que en realidad hace es activar mecanismos que la vuelven casi invisible. María Jesús Castro (2021: 148-150) aboga por la creación de una “Nueva Flamencología” que agrupe

nuevas corrientes de investigación, como el feminismo o el postestructuralismo, que propongan nuevos enfoques en confrontación con lo tradicional. Una Flamencología feminista que favorezca un estudio del flamenco mediante nuevos estudios teóricos, en la búsqueda de un espíritu crítico que permita observar y analizar las construcciones de masculinidad implícitas a través de la música.

Desde Córdoba, la mediática guitarrista flamenca en redes sociales Teresa Jiménez reconoce que en el ámbito profesional la presencia de las tocaoras es mínima con respecto a la visibilidad que ostentan los guitarristas masculinos, pero acomoda dicha afirmación entre algodones al manifestar rápidamente que dentro del flamenco ella nunca ha sentido exclusión por el hecho de ser mujer, achacándolo a su carácter jovial y risueño, y a que se suele mover por circuitos donde la tradición obra con menos peso. Su reflexión de por qué hay menos tocaoras que tocaores no se debe a motivos de discriminación, no ve que haya ningún problema derivado del machismo. La causa es más consecuencia de relevos generacionales: «Si son los hombres los que tradicionalmente tocan la guitarra entonces será normal que los hijos varones también la toquen», como un patrón “natural” de transmisión. Su experiencia personal, prosigue la jovencísima tocaora, no le permite dar una posible respuesta a por qué hay tan pocas mujeres guitarristas acompañando al cante —ella ha encarrilado su trayectoria profesional a los conciertos solistas, no le gusta tocar *pa’tras*, (en un segundo plano con respecto al cante o el baile), se siente más cómoda delante—, pero vuelve a remarcar que no percibe problema alguno en oportunidades, visibilidad, reconocimiento o acceso laboral entre hombres y mujeres guitarristas. Durante la entrevista, al ser preguntada sobre género y machismo se percibe cierta incomodidad por parte de la tocaora, que los aspectos que se están abordando son de naturaleza sensible y delicada. Puede que ello se deba a que su posición altamente mediática como una figura ya relevante en los *mass media* la condicione a no querer posicionarse demasiado al respecto, tal y como también intuía Laura Calderón respecto a estas tocaoras con tanta presencia en las redes sociales.

El tocaor Abraham Lojo piensa que culturalmente se ha querido asociar la guitarra con lo mismo, «que le viene de serie», que el hombre se ha apropiado de la cultura, y la mujer continuamente se ve forzada a justificar sus capacidades y su valía profesional. Afirma que sí, que hay machismo en el flamenco, no hay más que seguir las huellas dejadas por la historia. Un machismo que se hace más palpable en un flamenco más

“privado” (ambientes reducidos) que en aquel que se desarrolla en grandes escenarios, aparentemente alejados del purismo y la autenticidad; constructos socio-culturales, recalca rápidamente. También ahonda en que los medios de comunicación o canales de divulgación, como Foro Flamenco o Canal Sur Flamenco, deberían hacer más por apoyar y visibilizar a las tocaoras, pero como la pescadilla que se muerde la cola, surge el tema de las esferas de poder, del control que el Patriarcado ejerce desde ellas.

«Al final todo está impregnado por lo masculino», se pronuncia la tocaora Laura Calderón a modo de alegato. Ha cursado asignaturas, en su paso por el Conservatorio Superior y por el ESMUC, en las que ha sido la única mujer. Siempre ha sentido muy buen trato por parte de sus compañeros hombres, pero en muchas ocasiones le ha faltado el apoyo femenino (conversaciones que como mujer no siente que pueda tener con un hombre), y a medida que se vas adentrando más y más en un mundo tan masculino como el de la guitarra flamenca es algo que acaba echando de menos. No será la primera ni la última vez que escucha bromas —sin mala fe pero muy aceptadas— sobre el hecho de que las mujeres toquen la guitarra flamenca, «comentarios feos» que se reiteran una y otra vez a los que no replica por no sentirte excluida, ironías que a pesar de generarle incomodidad las acaba incluyendo, tolerando, por no «quedarte fuera». Laura Calderón se siente una persona reivindicadora, de convicciones feministas, pero son más las tocaoras (y como mujer en general) que frente al machismo no se quieren posicionar, que no se atreven a decir según qué, que miden mucho sus palabras sobre si atreverse a decir o no decir algo, se opta por la omisión mirando hacia otro lado «sin querer meterse en esa lucha no sea que eso me vaya a perjudicar a la hora de encontrar trabajo». En un mundo de hombres, avanza en su discurso la locuaz tocaora cordobesa, si quieres estar ahí te verás forzada a «tragar» con situaciones incómodas; o eso o estás día a día en la «lucha», y a nostras nos importa más la guitarra que estar en esta lucha agotadora, y se acaba «pasando por el aro claudicando al “va, que digan lo que quieran...”», todo ello «por no sentirte señalada, para que no te cuelguen la etiqueta de quien no para de quejarse por cosas que parece no son para tanto». Admite que es muy duro reconocer que ellas no quieren que se las relacione con esta lucha, su único propósito es que se las contrate por tocar la guitarra, no porque estén luchando por cambiar las cosas. Manifiesta que particularmente no ha sentido discriminación directa, pero la presión del Patriarcado se hace notar mucho y por no meterse en el tema de la infravaloración, de la discriminación por ser mujer

«acabas por enterrar tu propia opinión». Lo vas asumiendo, dejas de planteártelo, y finalmente caes también en la normalización. Las tocaoras se quieren sentir aceptadas, pero si deciden ir por la vía de la reivindicación, de la lucha, se acaban autoseñalando, y autoseñalarte en un mundo tan machista puede llevarte a que sean más las puertas que se te cerrarán. Comenta que en algunas entrevistas ha escuchado a compañeras tocaoras, al preguntársele si alguna vez se han sentido discriminadas o si existe machismo en el flamenco, responder «que no», lo opuesto a aquello que realmente pensaban. No se puede negar que hay machismo en el flamenco, se posiciona de nuevo Calderón, pero entiende que no quisieran señalarse a ellas mismas porque su intención no es distanciarse del resto de sus compañeros masculinos. Entrando en esa lucha parece que las tocaoras estén dejando mal a los guitarristas masculinos con los que comparten oficio, que sea una guerra contra ellos, y no es así: la lucha es contra la desigualdad. Al final, despena la tocaora sus conclusiones, «lo más cómodo es decir que todo está bien, que no hay ninguna discriminación».

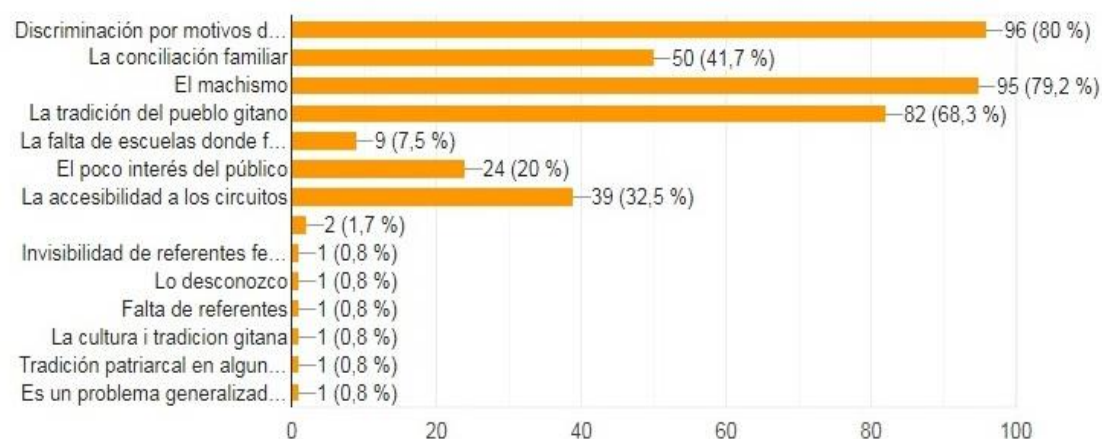
Para Inmaculada Morales, la mujer tocaora, extensible a la mujer en global, está estigmatizada, y las esferas de poder machistas únicamente ensanchan el camino a las mujeres si con ello consiguen algún tipo de rédito, por lo general de índole económico. Retoma los festivales con artistas exclusivamente mujeres o en su caso particular también le han llegado a pedir, al respecto de una de sus transcripciones, si podían colocar su nombre porque al ser de mujer recibirían una subvención. Es del parecer, como Laura Calderón, que estar continuamente en la lucha reivindicando sus derechos como tocaora y como mujer acaba cansando, lleva al agotamiento, provoca que ellas mismas no hagan ni digan todo lo que debieran por puro desgaste ante el rodillo que supone lo masculino, y sí, finalmente se acaba pasando por el aro. Dentro de los ambientes más heterogéneos (remite a Teresa Jiménez, los *mass media* y a los espacios menos tradicionales) es más complejo tener una perspectiva realista de la discriminación por parte del hombre. Es en las entrañas del flamenco purista donde se percibe la diferencia entre mujeres y hombres guitarristas, «las peleas», porque es en los ambientes cortados por el patrón de la tradición donde realmente se siente el estigma de ser mujer tocando la guitarra. No obstante, Inmaculada Morales nada en el convencimiento de que las actuales generaciones de tocaoras viven una etapa de transición en la que las imposiciones del Patriarcado se están resquebrajando, sus “excusas” culturales para seguir amparados en el poder y el control van, muy poco a

poco, eso sí, perdiendo ímpetu, y se siente optimista en afirmar que en unos 50-60 años se producirá una etapa de cambio en la que la igualdad entre hombres y mujeres, entre tocaores y tocaoras, desterrará a la desigualdad.

Valga el siguiente gráfico como resumen de la impresión machista y discriminación por motivos de género que el flamenco suscita entre los encuestados para este TFG al ser preguntados por los motivos de peso que suponen un lastre para las tocaoras en su camino hacia la profesionalización:

¿Cuáles de estas cuestiones consideras que suponen un obstáculo en la profesionalización de la mujer guitarrista flamenca (tocaora)?

120 respuestas



Los encuestados congenian primordialmente en que hay menos tocaoras en comparación a hombres guitarristas flamencos por aspectos vinculados al machismo y el Patriarcado. Estas son algunas de sus respuestas:

- Por cuestiones de género. Hay pocas mujeres guitarristas en general y menos en un entorno muy conservador respecto a las tradiciones.
- Las niñas cantan y bailan, pero la guitarra familiar se la dejan a los niños. El tiempo de estudio las niñas lo dedican a ayudar a su madre.
- Tradición patriarcal, falta de referentes, los entornos cerrados, la falta de traspaso de conocimientos, prejuicios que pueda haber, invisibilización, hipersexualización de las tocaoras, en definitiva, pelear con más obstáculos.
- Es una tradición que bebe de las dinámicas patriarcales.
- Porque los hombres se ganan el espacio técnico y cultural que supone la guitarra, el conocimiento de tocar este instrumento, como si fuese más difícil que cantar y

bailar. A las mujeres se les acaba de permitir este espacio técnico por que se han de dedicar a hacer tareas más “sencillas”.

- Por estereotipos de género y porque no se les hace espacio en un ambiente muy masculinizado.
- Porque esta sociedad es muy machista, en principio nos quieren para cantar y bailar.
- Por la tradición que asociaba la guitarra e instrumentos a los hombres (por estereotipos machistas de tener más fuerza y ritmo y ser más técnicos quizás) y a la mujer a otras disciplinas como el cante y al baile.

4.4 REFERENTES, SEXISMO Y ESTEREOTIPOS

María Jesús Castro incide en la tradición patriarcal tan arraigada en el flamenco como génesis de la transmisión de conocimiento de hombres a hombres, acentuándose más si cabe en el aprendizaje de la guitarra flamenca. La tocaora que se proyecte educativamente hacia una futura profesionalización topará con una realidad formativa superior desproporcionadamente masculina, 95% de profesores y tocaores hombres cuyos repertorios de enseñanza se apuntalan en referentes masculinos: Diego del Castor, Paco de Lucena, Miguel Borrull, Sabicas, Niño Miguel, Juan Martín, Pepe Habichuela, Enrique Melchor, Paco Peña, Manolo Sanlúcar, Niño Ricardo, Gerardo Núñez, Moraíto Chico, Tomatito, Paco de Lucía... «La lista es interminable», subraya la flamencóloga. Hombres que perpetúan las obras de otros hombres provoca la creación de un canon flamenco que no tiene en cuenta a la mujer, a la que recluye en las mazmorras de su propio presente. De ese modo se crea una historia “única” contada por hombres que es la que perdura en el tiempo, a la cual se le otorga validez y fundamento historiográfico. No existe una única historia, son las esferas de poder masculinas las encargadas de asegurarse la exclusiva pervivencia de la suya propia. Reflexión que podría llevarnos a crear un paralelismo con la tradición y el canon clásico: a día de hoy pensar en música clásica es pensar en los Bach, Mozart, Beethoven, Vivaldi, Haydn, Mendelssohn, Liszt, Händel, Debussy, Strauss, Chopin, Schubert, Brahms, Wagner, Puccini, Verdi, Rossini, Mahler, Stravinsky...

Lo expuesto por María Jesús Castro es extrapolable a las respuestas del resto de entrevistados para este trabajo de investigación, cuyos referentes fuera y dentro de lo académico han sido hombres, condicionando la elección de sus repertorios, por supuesto masculinos. Inmaculada Morales redundante en la importancia de que se transcriban obras

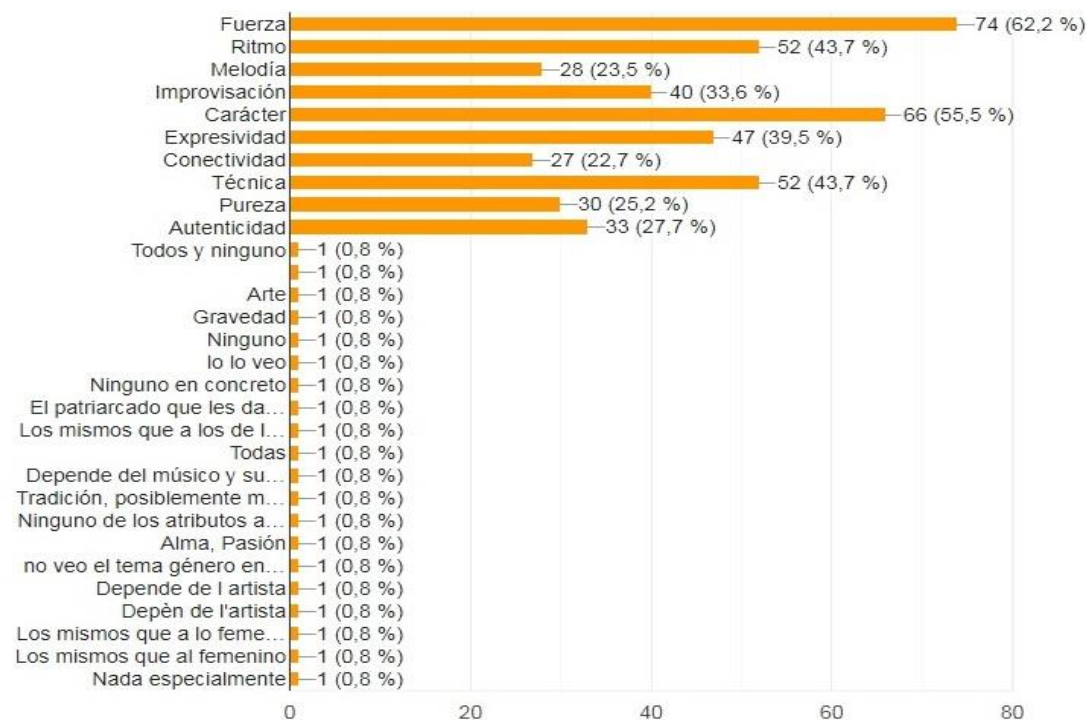
de mujeres guitarristas flamencas. Ella, como tocaora, docente y pedagoga transcribe y publica sus propias composiciones musicales, y anima encarecidamente a sus alumnas tocaoras (actualmente solo dos por cada veinte hombres en las promociones finales de carrera) a que hagan lo mismo. No es que las tocaoras no compongan, por ejemplo Antonia Jiménez, Marta Robles, Laura González o Mercedes Luján componen parte de las canciones que nutren sus discos, pero no las transcriben, lo cual no genera el suficiente repertorio femenino de guitarra flamenca como para poder empezar a hacer trabajos académicos comparativos con el ingente repertorio masculino. Para más inri, la mayoría de obras de guitarra flamenca transcritas son realizadas básicamente por hombres, entre los que destacan los nombres de Claude Worms y Alain Faucher, quienes, en un bucle de perpetuación de lo masculino, transcriben obras de hombres guitarristas flamencos.

La estereotipación a la que ha sido sometida la mujer en el flamenco ha sido una constante a lo largo del tiempo, prejuicios que engastan con una imagen hipersexualizada de la mujer. El hombre, en su férreo intento por preservar su posición de control y poder, se acoge a la tradición —erigida por él mismo a partir de sus propios estatutos masculinos— para argumentar que las mujeres, por su naturaleza inherente, no pueden tocar igual que un hombre ni alcanzar los mismos rasgos y niveles interpretativos. Una mentalidad defendida por unos falsos e indemostrables preceptos de corte biologicista con la que seguir justificando la posición de privilegio que el guitarrista masculino continúa manteniendo en la actualidad. Sobra decir que está científicamente demostrado que estos protorazonamientos se desacreditan por sí mismos, y que la mujer guitarrista puede tocar con idéntica fuerza, potencia y carácter que un tocaor, parcelas interpretativas de las que el hombre guitarrista insiste en adueñarse, como los rasgueos, la alzapúa o el picado, y que, según él, requieren del ímpetu y la vigorosidad masculina para ser ejecutados con la perfecta energía que estas técnicas flamencas reclaman. Es por ello que a la mujer siempre se la ha vinculado con lo melódico y al hombre con lo rítmico. Inmaculada Morales explica que realizó un experimento audicionando entre los asistentes diferentes falsetas, complejas en su variedad, técnica y ejecución, para desmoronar este tipo de prejuicios, y que nadie fue capaz de acertar cuándo eran tocadas por un hombre o por una mujer. Sin embargo, fuera del ámbito más académico —a pie de calle— estos estereotipos con los que se pretende dibujar una línea de separación entre hombre y mujer siguen calando con

fuerza. Los siguientes gráficos extraídos de la parte cuantitativa sacan estos estereotipos a la luz:

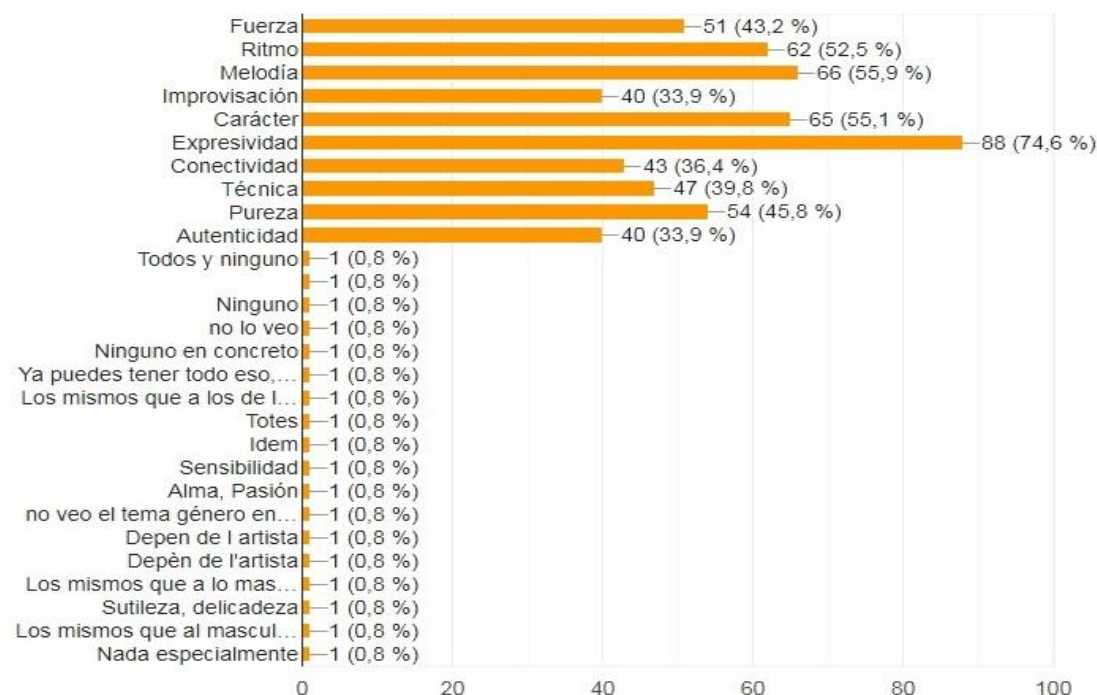
¿Qué atributos musicales asocias a lo masculino?

119 respuestas



¿Qué atributos musicales asocias a lo femenino?

118 respuestas



Tal y como apunta María Jesús Castro, la menor presencia de tocaoras también se supedita a la sexualidad, en sus propias palabras «al hombre, una tocaora no le “pone” sexualmente». El arte no es ajeno a la sensualidad, y una parte en la manera en que la sociedad se relaciona con él es a partir de su acercamiento estético al objeto/fenómeno artístico. Ya en la época de los famosos cafés cantantes finiseculares, el concurrido público esencialmente masculino que los visitaba buscaban, además del disfrute musical, un deleite visual que satisfacían viendo a las bailaoras moverse “con los tobillos al aire”, con sus atractivos y coloridos trajes de volanderas, todo pensado para atraer, para gustar. El flamenco es un arte muy sexualizado, se reafirma la profesora de flamencología, y para la mentalidad masculina, la guitarrista flamenca, en comparación con el cante o el baile, parapetada detrás de la guitarra poco tiene de sensual, pues en la tocaora no ven la feminidad que parece exigírsele a la mujer. Asimismo, María Jesús Castro, por sus años de experiencia como estudiosa del flamenco, vincula en cierta medida los espacios reducidos, íntimos como tablaos, peñas flamencas, fiestas, reuniones, ambientes de carácter más festivo, con el consumo de alcohol donde el tema de la cercanía, el coqueteo y el flirteo sexual, suele acabar manifestándose. Los roles en estos ambientes reducidos entre hombres y mujeres están fuertemente enquistados en el estereotipo, y cuando el alcohol y las drogas corren, acaba por sobresalir un machismo impuesto que condiciona a la mujer a situarse en una zona más a la defensiva. Es entonces cuando a menudo, en estos espacios reducidos en los que la mujer no puede ampararse en el anonimato, como en los grandes espacios de festivales al aire libre o grandes teatros donde la masa las “protege” pasando más inadvertidas sin que destaque la etiqueta *mujer* —con lo que esa etiqueta conlleva—, se dan situaciones sexistas en las que a la bailaora, cantaora o tocaora se la deja de ver como una profesional, el interés artístico tergiversa a lo sexual, sobre todo, como se comenta, en espacios reducidos e íntimos propicios a la nocturnidad en los que la mujer difícilmente puede comportarse anónimamente.

Laura Calderón esboza su manifiesta molestia a que no sólo debe tocar bien, «¡no bien, mejor que un hombre!», sino que además parece que deba estar siempre bonita y femenina a los ojos del público. Si la famosa tocaora Mercedes Luján, pone Calderón como ejemplo, sube un vídeo a las redes sociales tocando la guitarra en la que sale maquillada y con un vestido que enseñe los hombros, por decir algo, se comenta más su aspecto físico que lo bien que toca. En cambio, si un tocaor se promociona en *Instagram*

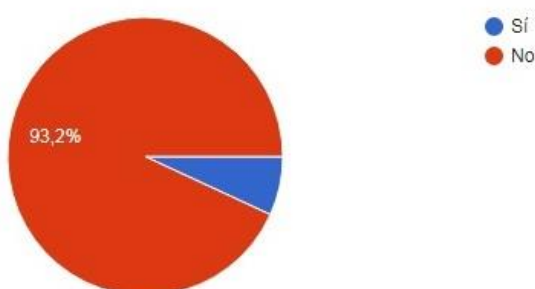
tocando *Entre dos aguas* de Paco de Lucía en un chiringuito de playa sin camiseta y enseñando músculos, nadie mencionará su aspecto físico y sí destacarán lo bien que toca. Laura Calderón critica que no sólo se las juzga musicalmente, sino también por el aspecto físico: «parece que la apariencia física vaya siempre un paso por delante de cómo toco».

Inmaculada Morales comparte idéntico parecer que el de su alumna Laura Calderón. Para la docente flamenca jienense, las tocaoras son, hoy por hoy, un producto de moda para los programadores, susceptibles de poder trocarse como “artículos” de negocio que, con un buen marketing, generan pingües beneficios. *Tocaora = Exotismo = Sensualidad = Negocio*, parece ser la fórmula del éxito para este tipo de programadores. Jocosamente, la guitarrista y profesora en el Conservatorio Superior de Córdoba, confiesa que se graduó sin saber si realmente tocaba bien la guitarra flamenca, pero sí que siempre lucía bonita, porque no paraban de decirle cada día lo guapa que estaba. Inmaculada Morales concluye la entrevista abogando por una flamencología feminista, divulgada tanto por mujeres como por hombres, que visibilice lo que de verdad importa, que la tocaora es simplemente guitarrista; no mujer y luego guitarrista.

Resultaría somero reducir todos los aspectos desgranados en este apartado de “Análisis y resultados” a la simple conclusión de cómo la tradición, el purismo, el machismo, o los estereotipos menoscaban el futuro laboral de las tocaoras, pero resulta elocuente cómo el siguiente gráfico, producto de una de las preguntas de la parte cuantitativa, parece querer insinuar uno de los puntos de llegada resultado de vivir en una sociedad patriarcal:

¿Crees que hay igualdad respecto a la remuneración económica entre hombres guitarristas flamencos (tocaos) y mujeres guitarristas flamencas (tocaoras)?

117 respuestas



5. CONCLUSIONES

«No se nace mujer, se llega a serlo». Esta célebre frase de la influyente filósofa, profesora y escritora Simone de Beauvoir (París, 1908-París, 1986) acabó por convertirse en un auténtico eslogan para el activismo feminista. La intelectual francesa afirma que ser *mujer* no es producto de la naturaleza, sino de la cultura: el sexo de los individuos sí es biológico, pero su género es un constructo cultural. Antropológicamente, desde sus primeros pasos como especie *homo sapiens*, el sexo masculino ha vinculado indisociablemente al sexo femenino con lo más visceral de la naturaleza, apropiándose de ese modo con todo lo que concierne a la cultura. Construido entonces el binomio *hombre/mujer*, es cuando el hombre trazó la línea que, según él, separaba aquello que concernía a uno u a otro género, y fue colocando en su lado todo lo competente a la cultura, comenzando así su control y poder sobre la mujer, gestándose lo que en la actualidad entendemos como sociedad patriarcal. Partiendo de esta circunvalación antropológica, el hombre ha querido ver una relación causal entre la mujer y su papel reproductivo, gestante y posterior protección y cuidado de los hijos —ella nace predispuesta biológicamente a cumplir esas funciones—, para, de ese modo, adueñarse casi por derecho propio evolutivo del conocimiento. Sir Francis Bacon, filósofo inglés del siglo XVI, ya acuñó el célebre aforismo «*Scientia potentia est*» (“El conocimiento es poder”), del que se destila que la comprensión del mundo y la aprehensión cognitiva del mismo mediante el conocimiento son pilares fundamentales para el progreso y su control/dominación sobre la naturaleza. Por otra parte, la mayéutica de Sócrates (pensamientos gestados en la oralidad y puestos en letra por Platón y Jenofonte, sus discípulos más aventajados) dejó reflexiones tales como «El conocimiento nos hará libres» (en griego “*Ἡ γνώση θα σας ελευθερώσει*”). Dos ejemplos separados por océanos de siglos que otorgan al poseedor de conocimiento libertad y poder. En el momento en que el hombre asume como legítima su vinculación a la cultura con la consiguiente apropiación del conocimiento, a la mujer se la va desplazando sistemáticamente al extrarradio cultural, relegada a precarios arrabales en los que el poder de elección y acceso al saber queda supeditado al dominio y jurisdicción del hombre. Metro a metro, conocimiento a conocimiento, se va extendiendo un “masculinocentrismo” en la manera de ver y relacionarse con el mundo, cuyo sistema de creencias y prácticas supremacistas por motivos de género no harán más que promover la desigualdad y discriminación en pos de la subordinación

femenina. Sin embargo, gracias al envite de las sucesivas olas feministas, esta mentalidad está cambiando y la igualdad de género, poco a poco, va ganando terreno de costa patriarcal. Vivimos en una sociedad reactiva en su conjunto contra la exclusión y rechazo por motivos de género, pero bien es cierto que ante la obviedad que debiera representar la igualdad entre hombres y mujeres, la mentalidad del Patriarcado la menoscaba a diario apelando a la tradición como alegato histórico del «siempre ha sido así», con el que seguir justificando que hay ámbitos representativos de lo masculino y otros de lo femenino. Y cuando surgen oquedades por donde esa tradición construida e impuesta se escapa perdiendo fuerza, el hombre utiliza el machismo como argamasa para taparlas: la infravaloración hacia la mujer como mecanismo sistémico para no reconocer lo injustificable. Como guitarrista flamenco que soy, todavía se continúan escuchando expresiones tales como «una mujer tocando la guitarra es como echarle gaseosa a un buen vino», «la posición para tocar la guitarra no es para nada femenina» o «no presto la guitarra porque es como “prestar a la mujer”»; entre muchas otras.

A lo largo de este trabajo de investigación ha quedado patente que la visión genérica que se tiene de la guitarra flamenca prácticamente indisociable del hombre se ha erigido sobre cimientos patriarcales, machistas y sexistas. Tópicos amparados en la tradición que con el tiempo han adquirido estatus de estereotipo que se asumen como realidad disfrazada de verdad. Que las tocaoras pueden tocar técnica y expresivamente igual que un hombre es un hecho irrefutable; que el mundo del flamenco lo reconozca, es un tema que no se le plantea digno de debate; pero que las tocaoras lleguen a gozar de la visibilidad que por idéntico trabajo, esfuerzo y mérito merecen, pareciera dar la impresión de poner en “peligro” los propios intereses del guitarrista masculino. La mujer guitarrista flamenca más que *tocar la guitarra* parece que *se la deja tocar la guitarra*. Una burda manera complaciente hacia la tocaora del tipo “para que se calle” o “para que no se queje tanto”. Las tocaoras, y el mundo de la mujer en su globalidad, no tienen que vivir sintiendo que hacen cola en las oficinas del Patriarcado solicitando permisos para “poder hacer”. Su lucha contra esa desigualdad y discriminación que vectoriza las sociedades patriarcales dejará de ser necesaria cuando de ellas se desprege por fin la etiqueta “mujer”, con todo lo que ello supone. Y ese momento de igualdad llegará si el hombre deja de temer al feminismo y decide hacerlo también suyo. Porque tal y como dijo el escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano (Montevideo, Uruguay, 1940-Montevideo, Uruguay, 2015): «El machismo es el miedo de los hombres a las mujeres sin miedo».

6. PERSPECTIVAS DE FUTURO

Esta aproximación a las tocaoras dentro del mundo del flamenco se ha forjado desde un enfoque esencialmente binario en cuestiones de género (modelo también conocido como *sistema binario de género*), desde aquellos primeros cafés cantantes finiseculares en que cantaoras y bailaoras se acompañaban con la guitarra testimoniando una excelente destreza con el instrumento, pasando por las primeras mujeres guitarristas flamencas que no se amilanaron ante coerciones machistas para hacer de la guitarra su oficio, hasta las tocaoras profesionales de nuestro presente. Un futuro trabajo de investigación alentado por el camino ya emprendido, considero debiera traspasar las fronteras conceptuales del binarismo de género, e incluir la diversidad sexogenérica, aquella heterogeneidad en el modo en que las personas asumen, experimentan y expresan su identidad de género y orientación sexual. En el presente TFG se ha puesto de manifiesto el sesgo de género que las tocaoras sobrellevan diariamente, condicionadas por actitudes estereotipadas y sexistas de claro corte machista por el mero hecho de ser mujeres; y además guitarristas. Pero, ¿y si en torno al aparente eje principal del binarismo de género —en las tocaoras doble rechazo por ser mujer y guitarrista—, planteamos la posibilidad de que puedan confluír varios ejes que añadan más capas a la discriminación y la desigualdad? Las corrientes de la Segunda Ola feminista se focalizaron en un feminismo hegemónico dirigido a mujeres blancas de clase media. Pero la introducción de la “interseccionalidad” como concepto (término acuñado en 1989 por la académica Kimberlé Crenshaw) dio alas al feminismo interseccional representativo de la Tercera Ola feminista a partir de los años noventa del siglo XX, que introdujo en la ecuación una multipluralidad de realidades, como la raza, la orientación sexual, la clase social o la religión, susceptibles de plantear más de un eje discriminatorio y desigual. Dichas interseccionalidades conforman una parte innegociable del discurso por los derechos humanos y específicamente, de las luchas a favor de los derechos de la mujer (Carmen Vidal, 2013). En consecuencia, la realidad del binarismo de género que ha vertebrado este TFG no se presenta como única, y el mundo del flamenco y de las tocaoras en particular no es foráneo de todo lo que representa la interseccionalidad. Tocaoras lesbianas, transgénero, no binarias o el flamenco *queer*, divulgativo de discursos acerca de las políticas trans (transexuales, transgénero, travestis) suponen un confín dentro del flamenco que debe ser explorado palmo a palmo en pos de un activismo que deje a la palabras “discriminación” o “desigualdad” vacías de significado.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Ángel. 2003. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza.

Blas, José y Ríos, Manuel. 1989. *Diccionario Ilustrado Enciclopédico del Flamenco*. Madrid: Cinterco.

Burgos, Carmen (Colombine). 1915. *Confesiones de Artistas II*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja Editores, [ca. 1917].

Castro, María José. 2021. “¿Y una flamencología feminista para cuándo? El empoderamiento de la mujer en el flamenco. *Música Oral del Sur. Revista Internacional* (18): 145-178.

Castro, María José. 2019. “Las mujeres guitarristas flamencas”. *Revista Zoco Flamenco* (28): 8-9.

Chusen, Loren. 2023. “La mujer y la guitarra flamenca: la presencia histórica y actual de las tocaoras en la guitarra flamenca”. En *Flamenco: Interculturalidad, etnicidad, género y compromiso e identificación de clase*, coordinado por Miguel López Castro y Víctor Pasto Pérez: 287-306. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

Crenshaw, Kimberlé. 1989. “Desmarginalizar la intersección de raza y sexo: una crítica desde el feminismo Negro a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y las políticas antirracistas”. *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1 (8): 139-145.

Cruces, Cristina. 2003. “De cintura para arriba: Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”. *Entretejando saberes* (1). Universidad de Sevilla: 20-23.

Cruzado, Ángeles. 2013. “Teresita España, guitarrista, artista flamenca y estrella de varietés”. *Flamencas por derecho* (5).

Cruzado, Ángeles. 2013. “Adela Cubas, una guitarrista hecha a sí misma”. *Flamencas por derecho* (2).

Cruzado, Ángeles. 2016. “La guitarrista Adela Cubas actúa en la isla”. *Revista La Fragua* (10): 17.

Escribano, Antonio. 1990. *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid: El Avapies.

Galeano, Eduardo. (sin fecha conocida). “Vivir sin miedo”. Recuperado de: <https://youtu.be/cFcv0nro2g8?si=x85pkanAHvydpJN>

Garrido, M^a Pilar y Higuera, M^a Lina. 2013. "El papel de la mujer en el franquismo y en la democracia. Análisis comparativo entre épocas". *RelDoCrea, Revista electrónica de investigación Docencia Creativa*, vol. 2: 117-121. Universidad de Granada.

Labajo, Joaquina. 2003. "Body and voice: The construction of gender in flamenco", *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago: The University of Chicago Press: 67-86.

López, Eusebia. 2008. "Ser tocaoras. Un reto de las flamencas en el siglo XXI". *Observatorio de Flamenco* (7): 58-59.

Lorenzo, Josemi. 2011. "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios del Flamenco". *Trans* (15).

Marián Pidal y Romualdo Molina. 2005. *Flamenco*. Oviedo: Tribuna Ciudadana: 154.

Navarro, José Luis y Ropero, Miguel. 1995. *Historia del Flamenco*, Sevilla: Tartessos.

Ortner, Sherry. 1979. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?". *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol.1 (1): 2-21.

Pablo, Eulalia. 2009. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Perkins, Charlotte. 1898. "Mujeres y economía. Un estudio de las relaciones económicas entre hombres y mujeres como factor en la evolución social". *Scielo. Debates Feministas*, (66): 100.

Pinnell, Richard. 1998. "Women and the Guitar in Spain's upper Classes". *Anuario Musical* (53): 165-189.

Pohren, Donn Elmer. 1970. *El arte del flamenco*. Morón de la Frontera: Sociedad de Estudios Españoles.

Prat, Domingo. 1934, *Diccionario de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Buenos Aires: Romero y Fernández.

Ramos, Ignacio. 2005. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: ECU.

Sachs, Curt. 1947. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Triana, Fernando el de. 1935. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Libros con duende.

Vidal, Carmen. 2019. "Interseccionalidad: Definición y orígenes". *periFéricas, escuela de feminismos alternativos*. Recuperado de: <https://perifericas.es/blogs/blog/interseccionalidad-definicion-y-origenes>

ANEXOS

El siguiente código QR redirecciona a la carpeta de Google Drive “ANEXOS TFG TOCAORAS”:



En el cual se muestran los siguientes materiales:

IMÁGENES (Marco Teórico)

PREGUNTAS GUÍA DE LAS ENTREVISTAS

ENTREVISTAS:

- María Jesús Castro (26/03/2025)
- Teresa Jiménez (31/03/2025)
- Abraham Lojo (08/04/2025)
- Laura Calderón (09/04/2025)
- Inmaculada Morales (12/05/2025)

CUESTIONARIO GOOGLE FORMS:

- Preguntas del cuestionario
- Respuestas del cuestionario (124 respuestas individuales)
- Gráficos del cuestionario

CONCIERTO:

- Laura Calderón (Tocaora) y Nerea Marfil (cantaora) en Sede Flamencología Terrassa (27/04/2025)

PADRÓN DE ADELA CUBAS