

# 17. El baile flamenco y sus tradicionales formas masculinas y femeninas

---

Cristina Cruces Roldán







Cristina Cruces

El objeto de este artículo es realizar un acercamiento al baile flamenco desde la categoría del género. A partir de unos breves apuntes teóricos y una contextualización de sus orígenes y codificación, enfocaremos los aspectos descriptivos del baile utilizando el cuerpo como unidad de análisis. Escogemos el subgénero del baile por su capacidad para generar imágenes que faciliten una metodología explicativa, y por reunir en torno a sí a todos los demás elementos del flamenco: cante, toque, palmas y jaleos y otra instrumentación. En añadidura, el baile permite hacer un completo recorrido histórico desde sus inicios que desemboca en el siglo XXI, cuando el baile flamenco se nos aparece pleno de aportaciones creativas e iniciativas de experimentación, que discurren en paralelo a su capacidad de impacto en el mercado.

## Flamenco, género y normatividad

Si el cuerpo es la herramienta de trabajo fundamental de bailaros y bailaroras, para el investigador constituye un mapa de representaciones sociales e históricas. Lejos de ser la plasmación de unas bases biológicas determinadas, los movimientos, las posiciones y la proxémica de los cuerpos flamencos son construcciones culturales a desvelar. Tomamos de Pierre Bourdieu conceptos como *habitus*, *ethos* y *hexis* para entender en clave cultural la rutina de prácticas y conocimientos encarnados en los cuerpos, los patrones *incorporados* con los que bailaros y bailaroras flamencos responden a las situaciones performativas, como resultado de procesos de enculturación que producen un mensaje coreográfico inteligible.

Efectivamente, el baile flamenco es producto y reflejo de símbolos compartidos. Se revela a través de unos códigos implícitos que permiten a sus lectores descifrar significados, y a los intérpretes desarrollar su reflexividad y complejidad como sujetos flamencos. Las grafías corporales del baile se forjaron normalizando y protocolizando morfologías y repertorios desde mediados del siglo XIX, contrastivos respecto a otras y que se legitiman (o no) como «flamencas» en base a ideas de continuidad e inmanencia. Pensemos las *hexis* bailaroras como un atlas de geografía humana y cultural, y el cuerpo como un *locus* que —a nivel teórico y metodológico— permite trabajar las normatividades establecidas en base a criterios de regulación, vigilancia y control.

A pesar de que el baile flamenco también esconde las relaciones de dominación que Foucault advirtió en su estudio de la biopolítica de los cuerpos sometidos, la historia demuestra que el cuerpo flamenco no siempre es obediente. Las estrategias bailaroras son contingentes y pueden tener una función de resistencia respecto a los valores dominantes. El flamenco escénico ha seguido un camino salpicado de impugnaciones, de contestación y contracultura, divergencias, negaciones y subversiones. Andrés Marín, Israel Galván o Rocío Molina, entre otros muchos, hacen uso del cuerpo como una materia prima con que narrar historias propias y oponerse a las limitaciones de la tradición, y han despegado hacia un territorio de heterodoxias respecto a lo que se espera de ellos por herencia familiar, formación o trayectoria profesional primera. El bailaror y coreógrafo José Galán, por ejemplo, propone e investiga un baile inclusivo, con el objetivo de dar sentido al uso y disfrute de la danza a niveles cognitivo, físico, emocional y social desde los «otros cuerpos» con diversidad funcional.

Esta construcción del cuerpo como herramienta para el relato y la subversión no solo se produce en el escenario. El compromiso social ha sido capaz de enunciar



valores alternativos al poder establecido, la homogeneización cultural y la dominación en las *performances* de Flo6x8 en entidades bancarias y el Parlamento de Andalucía, en los cantes feministas de Rosa de Algeciras durante las manifestaciones del 8 de marzo, en los enmascarados Poyayos de Málaga o en los zapateados sobre el dibujo en cartón de la tumba-lápida de Queipo de Llano en los exteriores de la Basílica de la Macarena de Sevilla, templo donde reposaron sus restos hasta finales de 2022.

En su expresión tradicional, las normatividades estéticas del flamenco expresan identidades de género, de clase social y étnicas. Distanciamos antes de nada el concepto «género» de la condición biológico-sexual de los sujetos, y compartamos el concepto de *sistema sexo-género* de Gayle S. Rubin como la construcción cultural del sexo, los roles, prácticas y valores socialmente establecidos que transforman la biología en productos o atributos culturales, un conjunto de disposiciones por las que cualquier sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y a la vez un conjunto en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas. Aunque la dualidad masculino-femenino es limitativa en sí misma, en tanto parte de un modelo categórico hoy fuertemente discutido por las teorías *queer*, resulta metodológicamente útil para abordar la estética tradicional del baile, que establece un «baile de mujer» y un «baile de hombre», como también un «baile de fiesta» en contextos de uso, un «baile de escenario» en contextos de cambio, y un «baile gitano» esencializado, como el sexo al género, según la categoría de raza.

En este texto nos centramos en las *hexis* bailaoras construidas en base a las formas de bailar flamenco consideradas masculinas y femeninas. Estas funcionan como convenciones amparadas en los criterios de complementariedad e inmanencia. En lo primero, la idea de que «lo femenino» no sólo es lo opuesto de «lo masculino» (y viceversa), sino también la razón de un equilibrio irrefutable y perfecto; en lo segundo, «ser mujer» o «ser hombre», como hecho natural, ha justificado tradicionalmente el dimorfismo sexual o la división del trabajo como algo no discutible, una inmutable lógica del «deber ser», incluso si la historia ha demostrado que, como el género, el sexo también puede ser objeto de negociación histórica.

## Un apunte sobre los orígenes

Vayamos al nacimiento del baile flamenco, cuyos orígenes hay que ubicar en los encuentros entre la escuela bolera, los bailes de gitanos y populares, influenciados

a su vez por la tradición de bailes peninsulares (singularmente, las grandes familias de fandangos, seguidillas y jotas), y las danzas americanas. Bajo la denominación de «populares», «nacionales», «del país» o «de palillos», se reconocieron aquellos bailes que, tanto en su versión teatral como festiva popular, y conjuntamente con los que se denominan bailes «de gitanas», constituirán la savia original del flamenco. El proceso fue una revisión a través del gesto y la fuerza, con una mezcla de estéticas que otorgó al producto final una personalidad propia.

En primer lugar, la marca gitana es fundamental para entender esta derivación hacia un género nuevo. En los orígenes, el baile flamenco se reconocerá fundamentalmente por su condición gitana o agitanada, por su expresividad radical, por la indumentaria de mantones cruzados y adornos de color, por cierta espesura y suciedad interpretativas que, aunque emparentadas con los «bailes nacionales», tendrán recorrido propio. Los gitanos han sido el colectivo fundamental en el nacimiento y desarrollo del flamenco, y la cultura gitana clave para su comprensión sociológica, aunque otros grupos hayan participado de su gestación y evolución en el largo o más breve tiempo histórico. Así puede rastrearse en las raíces mediterráneas del género, andaluses y moriscas, o en la negritud de los siglos XVIII y XIX, como influencia crecientemente reclamada en la investigación más reciente.

Los bailes gitanos habían estado presentes en la oferta de fiestas públicas y privadas al menos desde el siglo XVII, cuando ya está documentada su participación como danzantes en las fiestas del Corpus de varias localidades andaluzas, puede que como reemplazo de los moriscos recién expulsados. La figura de «maestra de danzas» aparece a principios de este mismo siglo en *La gitanilla* de Miguel de Cervantes (1613), donde Preciosa será «la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo», cantando «rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire». En la novelilla ejemplar se mencionan «el son del tamborín y castañetas y fuga del baile», la «danza cantada», «una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba». Hallamos este mismo magisterio de las gitanas a mediados del siglo XVIII en el *Libro de la gitanería de Triana que escribió el Bachiller Sansón Carrasco para que no se imprimiera*, donde se narran los acontecimientos de la Prisión General de Gitanos de 1749, y se citan bailes gitanos emparentados con los de esclavos negros como el guineano, el cumbé, el manguindoy o la zarabanda, a más de las voces que cantarían los galeotes y la «queja de galera». En su texto puede leerse sobre los bailes de gitanas invitadas a las

«Casas de Landín», Casas destacadas, y se dice que una nieta de Balthasar Montes, «el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes», como era habitual en ventas y establecimientos de toda laya.

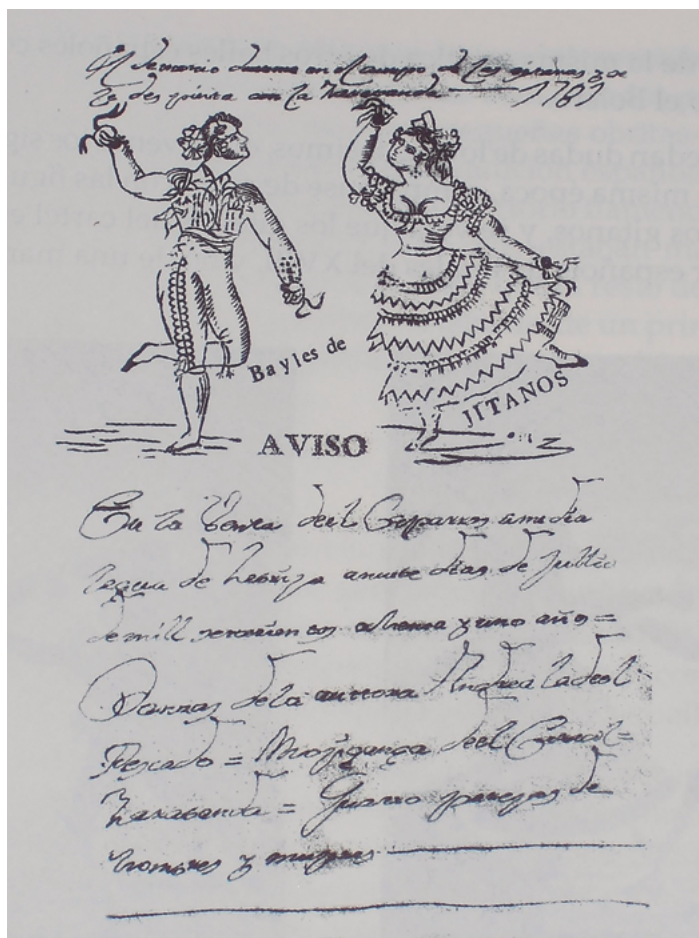


Figura 1. Bailes de Jitanos. Afiche para velada de bailes el 9 de julio de 1781. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Así queda demostrado en el afiche que acompaña el texto: un cartel de 1781 con la convocatoria «Bailes de Jitanos», una cuadrilla de danzas de «la auto- ra» Andrea la del Pescado en una venta de Lebrija, con cuatro parejas de hom-

bres y mujeres interpretando la mojiganga del caracol y la zarabanda. Ya a mediados del siglo XIX, el foco sevillano de academias y salones donde las boleras alternaban con los bailes de gitanas fue contemporáneo de los bailes gitanos de la zambra, cuyo repertorio ideado por Antonio el Cujón mantiene un perfil todavía muy folclórico en piezas como los bailes por fandangos o las sevillanas, interpretados en pareja, o bien en grupo, como las danzas circulares que se han dicho de herencia morisca, reconducidos en plantilla coreográfica como boda gitana, mientras que resultan más flamencos en la diversidad de estilos de tangos.



Figura 2. Zambra de Juan Amaya, Granada, 1902. Juan Amaya a la guitarra, Pepe Amaya con la pandereta y Benito Ferrer a la bandurria. Entre las bailaoras, la Chata Jampona (sentada) y su hija María la Jardín, bailando.

Bailes boleros, danzas andaluzas, españolas o académicas inundaron por su parte los teatros europeos durante el siglo XIX. Dos fueron sus modalidades: los bailes de pareja, como los que practicaban los afamados Mariano Camprubí y Dolores Serral, y las icónicas y celebradas boleras españolas, singularmente las andaluzas. Su



calificación en la prensa del día como bailarinas que evocaban «el fuego» (Pepa Vargas) o «el arte» (Manuela Perea «La Nena») dejaba clara la dualidad entre «lo dionisiaco» y «lo apolíneo» que caracterizará también las lecturas sobre el cante y el baile flamencos. Asimismo, la expresividad y corporeidad naturales de la tierra marcarán distancia entre la bailarina original y la copista. Téngase en cuenta que, en París, Londres, los teatros del norte de Europa e incluso los de Estados Unidos (recorde-mos la figura ya finisecular de Carmen Dauset, «Carmencita»), los fascinantes bailes españoles alcanzaron un éxito que reverberó en las versiones-copia de bailarinas foráneas como Fanny Elssler o Guy Stephan, reproduciendo figuras y repertorios de la tierra. Esta moda no tendrá sin embargo un gran desarrollo posterior, y lo bolero se convertirá en un género casi fosilizado de escasa implantación en el teatro de la primera mitad del siglo XX, frente al impulso del flamenco y de la danza estilizada.



Figura 3. Pepa Vargas, grabado de 1850, fuente [www.flamencasporderecho.com](http://www.flamencasporderecho.com), y Manuela Perea “la Nena”, estampa de 1851c, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte.



Figura 4. «Un baile de gitanos». Litografía de José Domínguez Bécquer, 1842-44c. Museo de Bellas Artes de Sevilla. recho.com, y Manuela Perea «la Nena», estampa de 1851c, Catálogo de Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte.

Finalmente, y en lo que tiene que ver con las danzas populares o folclóricas, la segmentación de género no estaba tan claramente definida en el tiempo de nacimiento del flamenco. Al analizar las estructuras corporales de los bailes boleros, populares de pareja y de candil en grabados y pinturas costumbristas, comprobamos que hombres y mujeres bailan prácticamente igual. Sus movimientos y figuras aparecen redondeados, no se observa refinamiento expresivo, el bailarín aún no ha adoptado la estética de la palma y el braseo angulado, como tampoco el movimiento de la mano femenina trabaja el arabesco. Los pasos masculinos son similares a los

de las mujeres, las pasadas y la simetría serán las evoluciones dominantes. Puede comprobarse la continuidad de estas formas en las sevillanas corraleras (con origen bolero-popular) de la película de Carlos Saura *Sevillanas*, ya en la década de 1990, y su contraste con las flamencas. Ni siquiera en el afiche ya citado de 1781, la representación femenina y masculina se diferencian, como no lo harán en las estampas boleras, donde han persistido algunos elementos comunes como la circularidad de la figura. Tampoco en las primeras escuelas académicas, véase la del Maestro Ote-



Figura 5. El Maestro Otero en «La malagueña y el torero». Postal con fotografía coloreada. Serie «Costumbres Andaluzas», Colección Tomás Sanz, nº 23. Primeros años del siglo XX. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

ro, quien se nos muestra en tal actitud en fotografía, postales y películas. Sí que la intención de requiebro descrita en «Un baile en Triana» de Serafín Estébanez Calderón (1847 primera edición), acentúa ya la diferencia sexual, tanto en la indumentaria como en las evoluciones coreográficas. En particular, el pie pulido, los juegos y primores, la cabeza airosa, la voluptuosidad y morbidez, el trabajo de cintura, la blandura y agilidad de los bailes de la Perla frente al Jerezano, que la provocaba arrojando su sombrero y «la seguía menos como rival en destreza mortal que sigue a una diosa».

El proceso de reconversión de lo popular en artístico-flamenco fue en paralelo para el cante, el toque y el baile. Por ejemplo, en el cante, ciertos estilos de origen popular pasaron a engrandecerse en la voz de los artistas, como los fandangos locales en su paso a malagueñas, granaínas y cantes mineros de levante. Realizaron una transición que los mantuvo vivos, aunque transmutados, frente a otros que no hicieron este recorrido y terminaron prácticamente desaparecidos, como los estilos de laboreo, apenas espigados en los escenarios. En el baile sucedió algo similar con los pasos boleros, de seguidilla, fandango, jota, tango americano y las formas académicas y populares que fueron adaptadas a la estética y las técnicas flamenca. Conforme se modificaron los usos y prácticas de la Andalucía tradicional, aquellas danzas populares perdieron su adherencia previa a las formas de vida, salvo en algunas formas festivas fuertemente implantadas en fiestas locales del entorno rural y en algunos grandes centros urbanos, como las seguidillas sevillanas, convertidas en las hoy conocidas «sevillanas». Parte del corpus folclórico-popular sería rescatado, con no poco de artificio, por iniciativas como los Coros y Danzas de la Sección Femenina durante la dictadura franquista y, con la Democracia, el movimiento de asociaciones folclóricas regionales y locales, en todo caso sufriendo procesos de restauración, reestructuración y en cierto sentido reinención de la tradición.

El gran éxito del género flamenco será revisar toda la raigambre de bailes boleros, populares, folclóricos y de palillos precedentes y coetáneos, y proponer una estética propia y nueva, gitana o agitanada. En este sentido, debemos considerar el flamenco como una ruptura creativa de la tradición, que evolucionaría a su vez hacia una construcción de la autenticidad sustentada en la sexuación de sus códigos estéticos. El proceso tiene lugar en una evolución como género artístico netamente contemporáneo, pues, aunque el flamenco es resultado de una superposición de temporalidades históricas que arrancan en la antigüedad clásica y



entroncan con los arquetipos forjados en el siglo XIX sobre «lo andaluz», nace al mismo tiempo que otras manifestaciones de la sociedad industrial occidental como la fotografía, el cine, la revista o las vanguardias, que avanzan en el camino de la contemporaneidad. Será el flamenco un género comercial urbano, se desarrollará en agrovillas o en ciudades con una cierta pujanza económica, y beberá de tradiciones rurales, pero también de géneros escénicos como el teatro musical o las variedades que suponían, como el flamenco mismo, ofertas renovadoras ante las audiencias. Es desde tal premisa que se debe leer la íntima conexión entre romanticismo y realismo como fundamento del flamenco. En lo primero, la condición individualista, apasionada, orientalizante y hasta primitivista con la que se diferenció y apreció en un contexto de fascinación frente al «otro» y de nacionalista búsqueda de las esencias. En lo segundo, su base social como género propio de gentes de mal vivir, artistas, lumpenproletariado, establecimientos nocturnos, consumos inmoderados, procacidad y juerga donde el flamenco se asentó como estética patética y turbulenta: el cante del *quejío* y el *jipío*, el baile de cuerpos descompuestos y el sonido de guitarras *destemplás* que se habían alejado ya de los modos populares colectivos.

Con estas influencias y recurrencias, el flamenco cristaliza y se codifica en un tiempo y un espacio concretos: a mediados del siglo XIX y en Andalucía, de donde se extenderá por todos los mercados entonces accesibles de las artes nacionales e internacionales, hoy ya universales. Convivirá con otras tradiciones, de manera que bolero, popular y flamenco-gitano no pueden considerarse géneros sucesivos, sino contemporáneos e interrelacionados. Así se comprueba en las primeras filmaciones cinematográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, donde cohabitan rondalla de guitarras y bandurrias, estudiantina, flamenco y bolero. Pongamos como ejemplos los cortos de Lumière de la Exposición Internacional de París de 1900, un cuadro flamenco en el que se ejecuta el tango en pareja, con marcajes, giros y pasadas, y otra escena por sevillanas. También las filmaciones de Alice Guy en 1905 en la cueva de Juan Amaya del Sacromonte granadino, cuyo repertorio serán unas sevillanas, un tango en solitario de María la Jardín, un baile de claro sentido folclórico con apuntes flamencos ejecutado por su madre, la ya madura Chata Jampona, y un flamenquísimo tango de los merengazos que esta misma ejecuta acompañada de Talones. Lo mismo sucede con las dos piezas de 1905 atribuidas a esta misma directora francesa, filmadas en la Casa de Pilatos de Sevilla y coloreadas manualmente, que se rotulan como «Tango» y «La malagueña

y el torero». Interpretadas por el cuadro del Maestro Otero, el último número tiene una intención más narrativa, el bailarín Otero viste capa y traje de torero y la bailarina se adorna de mantilla y abanico, la coreografía de requiebro es cerrada y está pautada, se hace la suerte del toreo y finaliza en una segunda parte de pareja y palillos característica del bolero sevillano. Ambos bailarines comparten en estas danzas originarias de zapatillas (aunque ella lleve tacón) las formas redondeadas y las técnicas de saltos. Para el tango en solitario, sin embargo, los pasos femeninos serán marcajes, la bailaora ejecuta vueltas de pecho, mudanzas y braceos, con manos todavía con palillos, curvaturas y serpenteos, que nos avisan de una estética flamenca plena.



Figura 6. Rojita y Geroma Loreto. Fotografía de Emilio Beauchy, década de 1880. Biblioteca Nacional de España.

Algunos intérpretes de los primeros años del flamenco presentan todavía cierta indefinición sexual en el gesto al interpretar bailes de pareja o en posturas de retrato. En la serie de fotografías sevillanas de Emilio Beauchy de la década de 1880, ni María ni Geroma Loreto presentan el dibujo de la mano flamenca; tampoco la Geroma cuando le toca la guitarra el Rojita, con quien aparece en un baile a dos donde ambas figuras son idénticas en curva, redondez y quiebro de cintura. En la foto donde el Rojita aparece bailando y la Geroma sentada, el braceo masculino hace un dibujo curvado. En la estampa de Gabriela Ortega entre otras bailaoras del café cantante «El Burrero», su braceo finaliza con una mano haciendo algo parecido a unos pitos con el puño casi cerrado. Años después, el brazo convexo se sigue percibiendo en bailaoras de cuadros de café cantante como Lamparilla en su baile con Josefita la Pitraca, y Frasquillo se plasma en fotografía de perfil con figura ahuecada y nalga levantada, una posición tal vez poco ajustada al gusto flamenco actual.



Figura 7. Café del Burrero. Fotografía: Emilio Beauchy, década de 1880, coloreada por Rafael Navarrete. Fuente: [www.navarrete.ws](http://www.navarrete.ws)



Figura 8: Cuadro flamenco con Dolores la Pitraca, Luisa la Pipote, Rosario la Honrá, Paco Cortés, Maestro Bautista a la guitarra, y en el baile Josefita la Pitraca y Lamparilla. ¿1877? Fuente: José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Editorial Cinterco, 1990.

Combinaciones y préstamos de esta naturaleza no desaparecieron completamente en épocas posteriores. Todavía a mediados del siglo XX, Francisco Manzano Heredia «Faico» presenta un similar juego de la figura en fotografías, mientras en las películas filmadas en la década de 1950 junto a Lola Flores las combina con lo que hoy consideraríamos el baile «de cintura para abajo». El redondeo en actitud sigue percibiéndose en algunas posiciones de bailaroes como el Güito, y se mantiene en estilos festeros como la bulería y los tangos, pues en el «baile corto» los códigos sexuados adquieren formulaciones propias. La tradición, como vemos, tiene lecturas múltiples.

## Características fundamentales del baile flamenco

Decíamos que el baile flamenco nace como un sistema de representaciones coherentes, capaces de ser reconocidas y reproducidas. Este consenso y esta transmisión conviven junto a una creatividad continua como arte en expansión y con la revisión y el cuestionamiento de la normatividad en todos los momentos de su historia.

Partamos, siquiera sea sintéticamente, de aquellos rasgos que permiten caracterizar y reconocer el baile flamenco frente a otras tradiciones dancísticas. Entre ellos



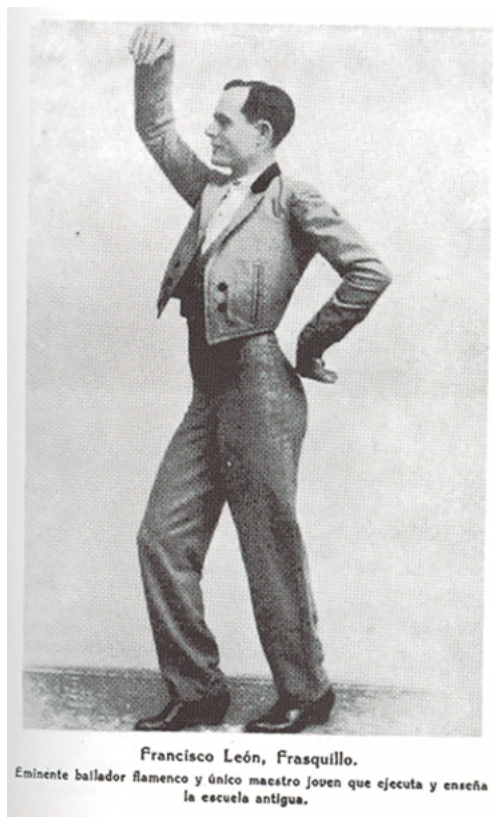


Figura 9. Frasquillo, fotografía de 1930c, fuente: Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Reunidas, 1935, y herencias del redondeo masculino en la figura del bailaror Francisco Manzano Heredia "Faico".

está su carácter abstracto, ajeno a historias o narraciones argumentales, a base de números por palos o estilos. Cuando se baila por alegrías solo se ofrece una intuición de mensaje, una secuencia de emociones, una intención. Una de las innovaciones que supone el baile de compañía es la guionización, en algunos casos a través de libretos o tramas teatrales muy cerrados, que modifican en parte las estructuras matriciales de los estilos otorgándoles una coherencia argumental, como hemos podido ver recientemente en los montajes autobiográficos de las bailaoras Isabel Bayón, Ana Morales o Rocío Molina.

El baile tradicional es resultado sincrético de culturas y escuelas históricas. Mezcla lo gitano, lo popular, lo negro, lo académico bolero o clásico, como se ha dicho, y

se nutre de las redefiniciones y personales, las orientaciones seguidas por maestros y maestras, y las formas locales que delimitan códigos coreográficos, denominaciones y escuelas personales y territoriales. El baile se integra con el cante en un sentido más que musical: «bailar al cante» es la capacidad de adaptar la morfología corporal, el tiempo, y el desarrollo de la pauta coreográfica al momento de la estructura cantada y al contenido de la letra. Son fundamentales en el baile flamenco los elementos rítmicos y percusivos, el compás y la sonoridad, la gestualidad e inquietud expresivas.

Domina en el baile la interpretación individual, constituyendo la pareja una modalidad menos habitual, asociada al baile festero por bulerías o tangos. Como creación coreográfica, el llamado «ballet flamenco» multiplica los intérpretes en sus cuerpos de danza. Siendo el flamenco un baile extático, con «poder de aislamiento y concentración», se somete a ciclos continuos «de tensión y distensión», como apunta Teresa Martínez de la Peña, que Rosalía Gómez califica como dinámicas entre contención y desbordamiento. Esos aspectos de ruptura y continuidad (parada-retención-inmovilización-suspensión vs. vehemencia-desenfreno-alteración y exceso) marcan el juego performativo del baile. No así el trance, que sí puede hallarse en formas festeras como el verdial, un ejemplo más de la estética plural de las influencias que desembocan en el flamenco, género cuya expresión puede ser patética o jubilosa, trágica y amanerada o sutil, alternar la rítmica con los silencios. La complejidad y sutileza de matices puede darse dentro de una misma pieza bailada, sugiriendo periodos de pausa o aceleración, o desarrollar efectos de contraste como la «regla de oposición», dentro de una acción corporal tendente a las estructuras cerradas.

Desde el punto de vista de la representación, el baile se desarrolló originalmente en espacios reducidos, estableciendo así una serie de pautas de movilidad que siguen marcando su estética. Bailaoras y bailaoras actuales pueden desplazarse por amplios escenarios de lado a lado, pero en un momento habrán de contenerse, volver a los marcajes cortos, a la forma base del tablao menor donde el género arrancó. El círculo de la pequeña reunión se mantiene en su fórmula primitiva, y se evoca en el cuadro flamenco: un semicírculo frontal que nos sigue recordando las formas coreicas de lo popular. Posiblemente, de ello y de la conexión directa con el cante derive la frecuente ejecución de espaldas, la preferencia por los perfiles o los puntos de fuga interiores, desconectando de un público que no es tan relevante en ese momento como el foco del discurso: la comunicación con otros miembros del cuadro, y en especial con la emisión cantaora.



Figura 10. Regla de oposición en los brazos de Juana la Macarrona. Fotografía de Serrano, 1935. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Al baile flamenco se le puede aplicar la misma lógica microcompositiva del canto. Marcajes, pasos y cierres, acompañados de las técnicas propias de braceos, pies y formación de figuras, son registros a disposición para una ejecución «en acto», de duración variable y que se manifiesta como unidad irrepetible. Pero también para «montar un baile» escénico. Algunos palos gozan de cierta secuencia coreográfica (como las alegrías con su salida, llamadas, paseos, silencios y remate en bulerías de Cádiz), pero el flamenco mantiene amplias posibilidades de combinación e improvisación. No podemos hablar, como en otras tradiciones dancísticas, de un repertorio o *corpus* cerrado, ni siquiera de una coreología muy elaborada. El baile se alimenta de la transmisión oral de saberes, nutrida de modelos de aprendizaje directo y práctico, con un conjunto de técnicas y recursos básicos: salir, marcar, andar o pasear, vueltas al tema, llamadas, pasos, figuras, movimientos, mudanzas... Algunos de ellos derivan de la escuela bolera, y aunque como decimos no se aplica normalmente una coreología estricta, encontramos en este punto punteos, lazos, trenzados o cunitas, embotados, *pas de bourrée* a la española, *pas de basque*, paso castellano, sostenidos, lisadas, destaques, campanelas, retortilleos, balones, paseo de sevillanas, matalarañas, paso de farruca, jerezanas...

Por establecer una clasificación básica, se diferencian en el baile las técnicas de transición —salida, pasadas en los bailes de pareja, careos y pases de cadera, marcas y paseillos, llamada y desplante—, elementos autónomos —campanas, silencio o falseta, un virtuoso lucimiento personal de figuras y mudanzas a menor velocidad sobre solo de guitarra, y escobillas, floritura de zapateado en el interior del baile— y recursos de rotación —giros, vueltas de pecho, quebrada, simple, por detrás, vuelta y media, en tres tiempos, de tacón, de rodillas, pirueta, vueltas andadas o lentas—, una abundancia de ejercicios en torno al eje que puede relacionarse con el gusto por el pequeño espacio. Hablemos también de los movimientos de cabeza sincopados con la figura, de la alineación de hombros y piernas, así como de la posición de brazos dominante en cuarta flamenca y cuarta baja, con rotación parcial del braceo, dentro de una lógica de oposición característica: en torno al eje, la contra-lateralidad (zonas quebradas a izquierda y derecha) y la altura (un brazo elevado, otro descendido, por ejemplo).

## La lectura sexuada del baile

En el siglo del Romanticismo, y en occidente, la atribución de papeles sociales y la construcción de imaginarios sobre mujeres y hombres se basó en una lectura de opuestos. La mujer representaba la naturaleza, lo emocional, lo intuitivo, lo subjetivo; también la debilidad, la belleza, la maternidad, lo colectivo, la comunicación directa, lo doméstico. El hombre, en cambio, apelaba al intelecto, la racionalidad y la objetividad del pensamiento, el control, la dominación, la fuerza, la cultura, la individualidad y la encarnación épica de una nación como «hijo de la patria», que la mujer evocaba como «madre».

Es este un periodo en el que estos valores de género, naturalizados en el discurso, se trasladan y comparten por expresiones de la acción y el pensamiento humanos como el arte. Coherentemente, los campos del verbo, la palabra, la música, el sonido y la composición profesionales y públicos se erigieron en las artes musicales como espacios masculinos, frente a la atribución a las mujeres de la interpretación y transmisión privadas y el espacio de lo popular-comunitario. En su condición de artistas, siempre sospechosa, se atribuiría «lo femenino» a la esfera de lo corporal, la imagen y la sensualidad. Del baile, en definitiva.

El flamenco debe a los cafés cantantes su fundación como género. Fue en estos espacios de ocio que, a imitación del café concierto parisino, se van desarrollando



desde mediados del siglo XIX en distintas zonas de Andalucía y núcleos relevantes del resto de España —puertos, grandes ciudades, enclaves mineros—, donde el flamenco se codifica, siempre atento a una economía boyante, dispuesta al gasto en espectáculos y convocatorias de ocio. Lo hace a partir de un recorrido compartido con otros géneros musicales, dancísticos y, en general, de entretenimiento, aunque con un término que ya lo distancia del resto, «flamenco», y gracias a una generación de artistas y empresarios que se profesionalizan y especializan de forma desconocida hasta el momento. Tendrán lugar en los cafés la competitividad profesional, la separación entre artistas y público, el diseño de los pequeños espacios con sectores de escenario, palcos y mesas para el consumo, y la secuencia de números y piezas musicales y dancísticas que diversifican y jerarquizan la oferta. Los protocolos escénicos van tomando forma y también los nuevos repertorios, que se sexúan. Las mujeres interpretarán preferentemente creaciones como alegrías, garrotines, guajiras y tangos, mientras los hombres se centrarán en farrucas y zapateados.

Todo ello se acompaña de una apuesta por el dimorfismo en los cuerpos de bailaoras y bailaores, y de una nítida separación de sexos en los papeles profesionales. En algunas especialidades, como la mediación y el empresariado, no estarán las mujeres. También la pauta indumentaria será diferente para unas y otros. En el caso de las bailaoras, hay un primer periodo de transición donde lo habitual fue incorporar elementos identitarios como la flor o el mantón cruzado a una bata de algodón o percal estampada con rayas, flores o cuadros, raramente todavía con lunares, que podía adoptar la forma de colín con polisón e incluir el tocado de sombrero de ala para el tango y el garrotín, siendo otras modalidades propias de bailes de palillos. En el desarrollo de los números de repertorio, se irá incorporando el abanico, y el colín mutará a bata de cola, mientras el palillo se perderá en favor del dibujo de la mano. Se mantuvo eventualmente el rico adorno entre quienes trabajaban como flamencas y boleras a un tiempo, y en alguna foto de época se las puede ver vestidas al uso, con falda corta y cercanas a lo que serán las artistas del cuplé, demostrando así la permeabilidad entre artistas flamencas —o aflamencadas— y de variedades. Debemos mencionar también a bailaoras que vistieron de hombre, como Trinidad la Cuenca o Salud Rodríguez la Hija del Ciego, lo que no podemos atribuir a una práctica de travestismo propiamente dicho. Las hermanas Borrull o las hermanas Aguilera con atuendo masculino y femenino en la modalidad de pareja, como algunas parodias del cine francés en la década de 1900, respondieron seguramente a la escasez de bailarines hombres frente a la inflación de cuerpos femeninos. Para la indumentaria

del bailar asistiremos a lo que Rosa María Martínez ha expuesto como el proceso de «gran renuncia masculina» por el que se abandonan la vistosidad y alegría del traje majo, más adornado en pasamanería, terciopelo y papillote, en un nuevo contexto de sociedad urbana. El traje de baile derivará hacia un uso generalizado del terno de chaquetilla corta, calzona de baile y camisa blanca de algodón.



Figura 11: Trinidad la Cuenca, fotografía de los años 1880-1890. Arxiu Nacional de Catalunya, Archivo Esplugas.



Figura 12: Pastora Imperio con vestido de bolero- variedades y con indumentaria flamenca, óleos de José Villegas Cordero, 1905. Colección Antonio Plata, Sevilla, y 1904, colección privada, Madrid.

El café cantante monográficamente flamenco pierde su fuelle al tiempo que cobran fuerza el teatro musical popular y el flamenquismo hiperespañolista de las variedades, que coexisten con el cupletismo de gran implantación popular desde la década de 1910. Como se ha avanzado, muchas artistas de la época se movían en terrenos deslizantes entre flamencas (en muchos casos, desaparecidos los cafés y abiertas modas más renovadoras, recurriendo a la juerga, la fiesta privada o «de señoritos»), aflamencadas, artistas de revista frívola o sicalípticas, regionalismo y zarzuela, y, en casos escogidos, hasta estrellas en ciernes para el mundo del cine, como la sevillana Trini Ramos, que llegó a trabajar en los teatros de Londres, Argentina y Nueva York. La propia Pastora Imperio, egregia representante del baile flamenco

en el momento-bisagra entre los cafés y los repertorios teatrales, participó de esta pluralidad de mercados de bolero, baile regional, orientalista, compañías de danza, películas costumbristas, fiestas y, con el tiempo, tablaos como el que regentó en Madrid con el nombre de «El Duende» en la década de 1960. Su papel junto a Carmen Amaya en *María de la O* demuestra el sentido de un baile femenino «de cintura para arriba», contrastando en este caso con los vertiginosos pies y precipitados giros de la temperamental ejecución de la gitana del Somorrostro, mucho más joven que ella en este film que marcó también el tránsito entre el momento republicano en que se filmó (1936) y su estreno en el año en que finalizó oficialmente la Guerra Civil española (1939).

Pero, en la etapa de los cafés, la variable del género no solo ocupó la estética de la forma, sino también el campo de lo profesional y sus repercusiones laborales y económicas. El trabajo como artista se sustentó en una división técnica que lo fue también sexual. Las mujeres eran mayoría en el baile —como se comprueba en las citadas fotografías de El Burrero de Beauchy— frente al cante, que se soportó mayoritariamente sobre figuras masculinas, y la guitarra, casi exclusivamente un instrumento de tocares-hombres. Me he ocupado de elaborar y publicar los resultados de un análisis estadístico acerca de la división del trabajo en la «Edad de Oro» del flamenco, según los contenidos del libro Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos*, editado en 1935 con datos de décadas anteriores. Los resultados son inapelables: noventa y siete de los treientos trece artistas citados (el treinta y uno por ciento), son cantaores, y noventa y seis (aproximadamente el mismo porcentaje), bailaoras. Son valores invertidos para el cante y el baile en razón del sexo, como también el doce por ciento de bailaores y el nueve por ciento de cantaoras que cita el de Triana. Esto es, habrá cifras muy similares de cantaores y bailaoras, como también de bailaores y cantaoras. El diecisiete por ciento del total de artistas se pueden clasificar como tocares, frente a una única tocaora. Aclaro en este punto que la clasificación se realiza según ocupación principal, pues había mujeres cantaoras que también tocaban la guitarra.

Si tomamos como referencia los ciento ochenta y seis artistas hombres, que suponen prácticamente seis de cada diez artistas de los cafés según la recopilación de Fernando el de Triana, más de la mitad (noventa y cinco, el cincuenta y dos por ciento) eran cantaores, una cuarta parte (cincuenta y dos, el veintiocho por ciento) tocares, y la ocupación minoritaria para los hombres será el baile: solo dos de cada diez artistas hombres eran bailaores, hasta un total de treinta y siete. La cosa cambia

radicalmente para las flamencas: de las ciento veintisiete mujeres que se citan (algo más del cuarenta por ciento del total de artistas), noventa y seis son bailaoras. Una cuarta parte de las flamencas son cantaoras (treinta en total, el veinticuatro por ciento), porcentaje equivalente al de los hombres bailaores. Si la razón se establece para cada sexo, los porcentajes se disparan para el «baile de mujer», mientras que las cantaoras se acercan a la media de tocaores y bailaores masculinos. Con estos datos, no podemos sino verificar la ubicación de las flamencas en el mundo del cuerpo, de la carne, de la exhibición pública: casi ocho de cada diez profesionales flamencas eran bailaoras. Por su parte, los hombres van a desarrollar tareas vinculadas a la música de forma mayoritaria en el cante y, en el toque, casi exclusiva.

Tal distribución de hombres y mujeres en la profesión escénica flamenca ha perdurado a lo largo del tiempo. Los datos que he comparado entre principios del siglo XX y principios del siglo XXI de cantaores, cantaoras, bailaores y tocaoras siguen presentando porcentajes muy parecidos, aunque varía levemente el de tocaores (veintitrés por ciento frente al casi diecinueve por ciento de principios del siglo XX) a costa de un decrecimiento de los bailaores-hombres, aunque el resultado no afecte al número total. Si a principios del siglo XX los bailaores suponían un treinta por ciento de los artistas citados en las fuentes, quedan en un veintidós por ciento a principios del XXI. En la investigación que realicé sobre los datos de la Bienal de Flamenco de 2014, se confirma la masculinización del cante (ciento tres hombres por cuarenta y siete mujeres), aunque hay porcentajes que se van acercando, como la mayor presencia de bailaores que, sin ser mayoría en ningún caso, ya suponían cuarenta y nueve nombres frente a los cincuenta y dos de bailaoras. En el toque no aparece ninguna mujer, ninguna en la percusión, un número mínimo de catorce en coros, palmas y jaleos frente a los cuarenta y dos hombres, y de tres en otra instrumentación, frente a los cuarenta y tres varones.

Detengámonos ahora en la carga moral que comportaba (quiero pensar que hoy superada) esta feminización del baile. En las escenas pictóricas sobre cafés de la segunda mitad del siglo XIX, pienso por ejemplo en las de José Alarcón o José Llovera, se ve un público básicamente masculino compuesto de soldadesca, tratantes, obreros, señoritos y truhanes diversos, como definió Demófilo, entregado a la bebida y la diversión y brindando frente a la bailaora. Se distribuyen en la escena las figuras femeninas, que alternan con los clientes en actitud. En el archivo fotográfico de Esplugas —y agradezco aquí el dato a la investigadora Ángeles Cruzado— vemos las dos versiones de una misma artista flamenca, Trinidad la Parrala. La primera,





Figura 13. Dos representaciones de los ambientes de cafés cantantes flamencos. José Alarcón Suárez, "Café cantante", 1850, colección privada (grabado coloreado de *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1890) y José Llovera Bofill, "Baile flamenco", 1892-1896, Museo de Arte Moderno de Barcelona.

una fotografía tipista, con traje de lunares, encaje y polisón con volantes chorreados, moño bajo en la cabeza y simulando tocar la guitarra; la segunda es una verdadera fotografía erótica para su época. Tumbada en un diván mostrando las piernas desde los muslos, con calzas de rayas, la Parrala exhibe su ropa interior en actitud de sueño y brazos desnudos, mientras un mantón de manila cubre levemente su torso. Una asociación que ha resultado casi automática ha sido la de la bailaora poseída por una sensualidad desbordante y carente de virtud, cuyo estigma social bebía de la carga de pecado y mala vida de estos ambientes, el alterne, la movilidad, los públicos masculinos atraídos por la búsqueda de los sentidos y el deseo hacia los cuerpos femeninos.



Figura 14. Trinidad la Parrala en dos versiones del fotógrafo Antoni Esplugas, 1880-1890. Arxiu Nacional de Catalunya, Archivo Esplugas.

Haré referencia a otro dato numérico, información que extraje de *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, quien vivió entre 1877 y 1965, recopilados por Juan Rondón y anotados por Romualdo Molina. El texto apunta algo

más que la estadística de división técnica y sexual del trabajo: la brecha salarial. Para el Café del Burrero, menciona Pareja que la bailaora más afamada del momento, la Macarrona, cobraba un sueldo diario de doce pesetas, mientras se atribuye a Antonio Chacón, máxima figura del cante, treinta pesetas. Juan Brea cobraba veinticinco, el Perote y él mismo, Pareja, dieciocho; Fosforito, quince pesetas, y el Niño de Tomares y el Niño de Alcalá lo mismo que Juana la Macarrona: doce pesetas. El maestro Pérez, guitarrista de cuadro y director artístico del café El Burrero, recibía diecisiete con cincuenta pesetas más el importe de reposición de las cuerdas rotas. El resto de tocaores, diez pesetas, y de bailaoras, entre cuatro y diez. Si tomamos la referencia —esta no de baile, sino de cante— de los cachés de la empresa de Jesús Antonio Pulpón para los años setenta del siglo XX, se advierte todavía la brecha en los cachés artísticos de hombres y mujeres. En 1973, Pulpón tiene treinta y un cantaores en oferta, y siete cantaoras. Antonio Mairena ganaba cuarenta mil pesetas, como la Fernanda y la Bernarda juntas, y Fosforito treinta mil, la misma cantidad que la Paquera de Jerez. Hablamos de grandes figuras, bien que Mairena y Fosforito llevaran consigo un marchamo neojondista como adjudicatarios de la Llave de Oro del Cante e ideólogo el uno, y vencedor absoluto del Concurso de Córdoba el otro. De entre los ochenta cantaores que recogen los listados para 1984, El Cabrero ganaba trescientas mil pesetas, y Fosforito y Lebrijano doscientas cincuenta mil. Eran quince las cantaoras ofertadas, que iban desde las ciento cincuenta mil pesetas que cobraban la Paquera, las dos hermanas de Utrera juntas y la Susi, a una horquilla de entre noventa mil y cincuenta y cinco mil pesetas. La media de sueldo entre los cantaores era de noventa y cuatro mil pesetas, frente a las casi ochenta y cinco mil de las cantaoras.

## Hacia un análisis del cuerpo flamenco como atlas cultural

Decíamos al iniciar esta exposición que hay que leer el cuerpo flamenco como un atlas, como un texto con su propia geografía. En las iniciales formas del flamenco escénico, puede esquematizarse un modelo de opuestos donde lo femenino se asociaría a la sinuosidad, la curvatura, la blandura, la insinuación, la decoración, la carne, la mutabilidad. La linealidad, la verticalidad, el ángulo, la fuerza, la precisión, la sobriedad, el hueso, la estabilidad serían por el contrario rasgos masculinos, como en gran medida lo son también culturales.

Para las mujeres, el baile «de cintura para arriba» —expresión flamenca *emic*— marcaría el límite y espacio dominantes de interpretación: baile de torso, braceo,



cabeza y rostro, con apenas punteos en los pies y pequeños giros, dibujo en las manos, vueltas en intraversión, desplantes y trabajo de sombrero y mantón. «De cintura para abajo» es la verbalización escogida para el baile masculino, exuberante en zapateado y de mayor rigidez corporal. Aunque el cuerpo también recorta la figura, el bailar practica estiramientos, largos desplazamientos, saltos (casi acrobacias), vueltas en pirueta y de tacón. Los pies serán un registro continuo lleno de complejos contratiempos y combinaciones, con el zapateado como número propio. El «baile de hombre» es un baile sonoro de movimientos acelerados y percusión vertiginosa, una expresión hipervirilizada (y, en consecuencia, estigmatizante hasta hace pocas fechas frente a cualquier sospecha homosexual), ausente de decoración. El bailar muestra la figura limpia frente al mayor ocultamiento que provoca la indumentaria femenina; usa la musculatura, y se concentra en los elementos estructurales de un baile interiorizado como «baile de fuerza», cualidad que no ha de confundirse en el flamenco con la energía, la intención, el gesto.



Figura 15. Representaciones de baile femenino y masculino en los carteles del XXVII Festival Flamenco de Albuquerque, Nuevo México, 2014.

Asociamos en cambio el «baile de mujer» a una figura más decorativa, ondulada, de torsiones, retorcimiento de la cintura, con preferencia por las vueltas de pecho, la vuelta quebrada y la plasticidad. La Escuela Sevillana, por poner un ejemplo

reconocible, apuesta por el adorno más que los recursos de impacto, utiliza el coqueteo y cierto descaro tanto en el gesto como en vaivén de cadera, el balanceo o el vacunao. Es el femenino un baile comedido, de escasa aceleración, que ocupa poco espacio, de intimidad en el movimiento, aunque practique los contrastes expansivos, la figura alada o el *cambré*. Los pies flamencos femeninos se servirán de sencillos paseos, punteos y zapateados; la bailaora marcará con suavidad, desarrollará carretillas y escobillas como fragmentos propios en el baile, y utilizará piernas y pies en pequeños saltos «picando» hacia arriba o para levantar las faldas. El zapateado tendrá menos relevancia que el braceo; los brazos no quedarán delanteros o pegados al chalequillo como los bailaores, sino libres en forma de rotación, con arqueos, oposición, enrollamiento en extraversión o introversión, y las manos serán un instrumento más del dibujo, con dedos quebrados y «en pinza» de gran movilidad y amplitud en el giro de muñeca.



Figura 16. Las manos y la figura de Pepa Montes en *Mi esquema del baile jondo*, Jueves Flamencos de Cajasol, 2014. Fotografía: Remedios Malvárez. Fuente: [www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com)

Para el baile masculino, en cambio, los hombros marcan fronteras para el brazo. La tendencia es evitar el redondeo, los brazos tendrán menor recorrido, y las manos se usarán como instrumento de percusión en palmas, pitos o golpes. Unas manos abiertas, al aire o sobre el pecho, la media palma, la mano cerrada y los dedos índice y medio en rotación serán característicos, y se evitarán el juego de muñeca y el arabesco de las manos. El proceso marcado por el baile de Antonio Gades al codificar una tensión lineal de los brazos es ejemplo de transición hacia una austeridad aún mayor, de geometría más angulada (como en su farruca), con tronco, brazo y vestimenta de bordes definidos y abstractos.



Figura 17. Antonio Gades en “La Farruca” de Suite de Flamenco, 1970. Fotografía: Pepe Lamarca. Fondo Fundación Antonio Gades, CDAEM.



Figura 18. Fernando Romero y Manolo Marín, en *Lección de vida y baile*, Sala Joaquín Turina de Cajasol, 2014. Fotografía: Remedios Malvárez. Fuente: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

Los elementos indumentarios y los instrumentos de trabajo sellan también una diferencia sexuada, de gran impacto visual. La mujer flamenca se sirve de la bata de cola, el mantón, el abanico, los palillos o el sombrero, y desarrolla protocolos y disciplinas propias para estos elementos, que son en realidad extensiones simbólicas de su propio cuerpo, convertido en límite máximo de la ejecución en aplicación del criterio de hipercorporeidad. Cubre sus piernas con media de malla, el cuerpo con vestido estampado en lunares o flores, los brazos y el pecho con mantoncillo. Los adornos incluyen pendientes, collares y peinecillos. Es la flamenca una bailaora maquillada, colmada de elementos externos de visualidad exuberante, con traje de nesgas, volantes, enaguas, mangas y flecos, que constituyen un conjunto de intermeditaciones expresivas y decorativas hoy muy contestadas y a las que renuncian tantas jóvenes bailaoras. La indumentaria masculina, en cambio, es ya desde los orígenes —excepción hecha de algunos números, bailes boleros o, más adelante, estilizado—



Figura 19. Pastora Galván, con mantón y bata de cola, en el espectáculo *Metáfora*, 2012. Ballet Flamenco de Andalucía, Instituto Andaluz del Flamenco.

sobria y solemne. Dibuja una figura sin elementos de mediación, embutida en la chaqueta corta y la calzona pegada al cuerpo, que alcanza una versión casi minimalista en negro y blanco, con mínimo uso de accesos extracorporales.

La constitución física de muchas bailadoras tradicionales ha sido resultado de un manejo autónomo y alternativo del cuerpo, que no impone una limitación ni tampoco una estilización asimilable a la de otros géneros de baile. Teófilo Gautier calificó a las bailarinas españolas como «mujeres que bailan, no bailarinas», advirtiendo así de una realidad de la carne y la gravedad que se opone a la fibra, la fuerza, la musculatura o el hueso, pero también a la condición aérea clasicista del ballet. El dinamismo flamenco incluye el «peso a tierra», aunque, obviamente, el nivel de desplazamientos en la escena y de complejidad narrativa del baile flamenco teatral ha ido haciendo necesario revisar estas constituciones corporales y dinámicas escénicas. Las bailarinas de la Edad de Plata quedaban muy lejos de las bailaoras gitanas





Figura 20. Adornos femeninos en el retrato de la bailaora Rosario. Fotografía: Bruno.

de los cafés cantantes; los cuerpos de Antonia Mercé la Argentina, la Argentinita o Pilar López en nada podían asimilarse a los de Fernanda Antúnez o la Macarrona, como tampoco los actuales de Rafaela Carrasco o Patricia Guerrero a los de la Farruca o Carmen Ledesma. Ni siquiera los cuerpos de Israel y Pastora Galván o de Farruquito y su abuelo, el gran Farruco, construyen imágenes asimilables, porque los códigos corporales tradicionales han sido revisados con la evolución del género.



Figura 21. Maquillaje y arreglo, Milagros Mengíbar. Fotografía: Paco Sánchez.

Hoy por hoy, los modelos de cuidado y control del cuerpo varían enormemente entre generaciones, conviviendo desde los «cuerpos que pesan» a otros infantilizados, hipermusculados o intervenidos quirúrgicamente, que siguen itinerarios corporales propios. El cuerpo mismo se convierte en una parte del discurso flamenco.

Aprovecho, al mencionar el periodo conocido como la «Edad de Plata», para reconocer la hibridación de tradiciones de sus solistas, mayoritariamente mujeres, y la redefinición del flamenco como baile «blanco», impuesto con los años como danza estilizada entre las disciplinas del ballet español. La etapa tiene su punto de inflexión en la visita de Diaghilev y sus *Ballets Russes* a España (1916) y hasta los inicios de la Guerra Civil (1936), pero algunos intérpretes estuvieron en ejercicio desde el periodo intersecular y sus carreras perduraron hasta décadas más tarde. Sus formas bebieron del flamenco, sí, pero también de la escuela bolera, de la reinterpretación de danzas regionales y populares (después canonizadas como «folclore»), y del balletismo y tendencias de moda en el entorno internacional, como el orientalismo. Los nombres ya citados de Argentina, Argentinita, y otros como Tórtola Valencia o Laura de Santelmo, difícilmente podrían considerarse bailaoras «flamencas», aunque conocieran y practicaran sus registros en algunos números. Como ejemplo masculino del periodo, Vicente Escudero ocupará un espacio de modernidad y vanguardia en la década de 1920, aunque con el «Código del buen bailarín» de los años cincuenta establecerá los marcadores ortodoxos de lo que, a su juicio, era «bailar



Figura 22. Vicente Escudero, bailaror de flamenco. Fotografía: Man Ray, 1928. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

en hombre»: sobriedad, girar la muñeca de dentro afuera con los dedos juntos, las caderas quietas, bailar *asentao* y *pastueño*, armonía de pies, brazos y cabeza, estética y plástica sin mixtificaciones, estilo y acento, bailar con indumentaria tradicional y lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.





Figura 23. Rosario y Antonio en la película *El Rey de Sierra Morena*, 1949. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

En el desarrollo de las compañías de ballet flamenco, destaca el papel que jugaron Antonio el Bailarín y Rosario, junto a la ya citada Pilar López y otras como Mariemma, verdadera codificadora de la danza española, en la construcción de este género de baile español-flamenco de gran repercusión y que se expandirá hacia otros nombres de la escena. Favorecidos desde los años cincuenta con el relativo aperturismo del régimen franquista y su aceptación en distintos organismos internacionales, se facilitará en estas fechas el despliegue internacional de los elencos de baile español. Dentro del país, se integrarán en el modelo más institucionalizado de los Festivales de España, en vigor desde principios de la década, mientras que el flamenco encontrará en los tablaos, revisión de los antiguos cafés cantantes, un nicho para la afición y un mercado para el turismo incipiente. Lucero Tena, María Rosa o Manuela Vargas combinaron en sus biografías profesionales el trabajo en los tablaos flamencos con una línea de proyección internacional como cabeceras de sus propias compañías.

El ya citado Antonio Ruiz es aquí un caso particular. Efectivamente, su baile responde a los códigos masculinos de la acrobacia, el zapateado y la fuerza. Pero, además de académico, Antonio también es un bailarín muy redondo, heredero de las formas de Realito —profesor más bien de bailes populares y boleros— que llevó a piezas fundamentales del patrimonio flamenco, como el martinete de su invención. Toda su vida profesional mantuvo Antonio un repertorio doble en sus espectáculos, con una primera parte de baile español más estilizado y ejercicios de la escuela bolera, y una segunda de flamenco en exhibición individual, con el acompañamiento de varios bailarines y un cuadro de cantaores y guitarristas. Cuando Antonio vuelve a España en 1949 tras su periplo americano, ya es consciente de que el baile corto, efectista, puede convivir con otro renovador de los conceptos escénicos, y así lo llevará a sus proyectos teatrales, al cine y a su trabajo en el Ballet Nacional.



Figura 24. Maleni Loreto con bata de cola, en traje de tul y en una flamenquísima *patá* por bulerías. Fuentes: <http://deltoroalinfinito.blogspot.com>, fotografía publicitaria y ABC, 29 de septiembre de 1994.

Estos repertorios de «clásico español», como se conoce en Sevilla, que tuvieron gran aceptación, menudearon en las carreras de bailaoras y bailarines flamencos de los años treinta, cuarenta y hasta cincuenta del siglo XX. Será así incluso para los artistas de indefectible marca gitana, como Maleni Loreto, cuyas fotografías permiten contemplar

su majestad bailaora con bata de cola y cuadro flamenco, con castañuelas y traje de tul, o en actitud de fiesta en sus impetuosas *patás* por bulerías. En su formato de pareja, esta escuela evolucionó a partir de la vieja tradición de convivencia con el flamenco, desde Frasquillo y la Quica a Faico y Lola la Flamenca, Vicente Escudero y Carmita García, los ya citados Antonio y Rosario, Alejandro Vega y Nila Amparo-Lola de Ronda-Nana Lorca, Susana y José, Mercedes y Albano, Lupe y Luis, Eugenia de los Reyes y José Galván, Toni el Pelao y la Uchi, además de los números de Pilar López con *partenaires* de sus propias compañías, cual Alejandro Vega, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.

Caso aparte son las parejas de baile flamenco, como Antonio Gades y Cristina Hoyos, o números por bulerías como los de Rafael el Negro y Matilde Coral, quien plasmó en un código propio su concepto del baile de la Escuela Sevillana. Parte fundamental de su identidad se halla en la comprensión del «baile de mujer»: «La Escuela Sevillana de Baile es abierta, diáfana y luminosa. Procura siempre que el público no salga compungido..., aunque la procesión vaya por dentro», redacta con ayuda de Manuel Barrios a principios de la década de 1970. Apunta en su texto enunciados como los siguientes: «La bailaora tiene que seducir. Que cada movimiento y cada gesto sean una promesa», propone. El movimiento de los brazos será «como un grito callado de libertad», «la más perfecta escultura», «Sé mujer en todo momento, hasta el arrebato. Entrégate en cuerpo y alma a la vehemencia de un amante imposible», «Cíñete en tu cintura y que cada quiebro se convierta en un esguince de sensualidad oculta y cómplice», «No olvides que el baile de la Escuela Sevillana es también insinuación; por eso, en él, la exhibición demasiado explícita se desborda en grosería», «Sé femenina, voluptuosamente femenina: con la mirada un poco altiva, las manos acariciantes, la boca entreabierta, la cintura juncal y los pechos retadores», «Descubre la tersura de los muslos, pero que en los ojos del espectador el descubrimiento tenga la fugacidad del relámpago». Se confirma la apuesta de Matilde Coral —que apela también a las caderas, anchas y firmes, al trabajo sin miedo con la bata de cola, al ajuste del color, la medida del zapateado, el vuelo de las manos o el encuadre de los hombros— en los magníficos bailes filmados, pocos, en realidad, para su grandeza. Así por ejemplo la romera de Claudio Guerin, las actuaciones en directo en la Bienal de Flamenco de Sevilla, las bulerías junto a su marido Rafael en Televisión Española, las sevillanas y alegrías como maestra en *Sevillanas y Flamenco* de Carlos Saura. La Escuela Sevillana de Baile Flamenco está incluida en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía como Bien de Interés Cultural, junto a la fiesta de verdiales, la Escuela Bolera, las zambombas de Jerez y Arcos de la Frontera y los fandangos de Huelva.

## El baile gitano y el baile corto

Inolvidable el baile de Matilde Coral, como también el trío que formara junto a Farruco y Rafael el Negro a principios de la década de 1970, Los Bolecos, donde quedó patente que el considerado «baile gitano» no tiene un único enunciado. En palabras de la maestra trianera, Farruco y Rafael eran dos centauros, cada uno a su forma: Farruco, un gitano dionisiaco; Rafael, la elegancia del baile gitano.



Figura 25. Farruco, Matilde Coral y Rafael el Negro en el trío Los Bolecos, década de 1970.



En la evolución hacia una mayor estilización del flamenco, se ha roto en parte con lo gitano como la marca originaria diferencial de lo flamenco, nacido como una *dirty music* que, al dialogar con otras tradiciones, las salpica con su estética, y al revés. Larga es la asociación del arquetipo gitano desde la España moderna, con la naturaleza, el primitivismo y el arcaísmo de unas costumbres consideradas precivilizadas y ajenas a las constricciones de los estados y las instituciones religiosas, la racialización de atributos, la idea de una tradición de continuidad y fijación al grupo, la fascinación a la vez que el temor a lo desconocido que evocaban sus estampas y sus maneras de vivir. A pesar de su pluralidad, existe un consenso perceptivo acerca de eso que llamamos «baile gitano». Categorizarlo no es tarea fácil, y en muchos casos se soporta en nociones poco definibles, como la pureza, la radicalidad expresiva, una textura más áspera —lo que, para el flamenco, se construye como un valor superior a la *limpieza*—, el antiacademicismo, la visceralidad, la intuición, lo descontrolado, lo dionisiaco. Para muchos, el dualismo étnico-estético sitúa «lo no-gitano», como si fuera una sola categoría posible, en la apariencia más que en la profundidad; en el ornamentismo, el virtuosismo, el control, que definen lo apolíneo de sus formas de hacer, más que en la radicalidad, el desenfreno y, a la vez, la solemnidad. La fuerza de la transmisión sería, desde esta construcción en torno a «lo gitano», un aspecto anclado en formas de vida fuertemente atravesadas por el familismo y el comunitarismo, cuando no en la esencializada idea de «sangre». A partir de esta base, se reconocen maneras propias, como en los bailaroes y bailaoras de la genealogía de Farruco, impregnados de cualidades y modos característicos que, desde luego, se aprenden también de manera formal: Farruco, el abuelo, Pilar Montoya «la Faraona», Rosario «la Farruca», Farruquito, el Farru, el Carpeta, el Polito, El Barullo, África Fernández y ahora también los pequeños como el Moreno, hijo de Farruquito y que abre la cuarta generación de la saga bailaora.

Mucho del dimorfismo sexual del baile se hace fluido en el baile gitano. Para el «baile de mujer» hay que recordar, dentro de las clásicas, la ruptura que supuso Carmen Amaya respecto a lo que hemos definido como herencias de la Edad de Oro. Frente al baile femenino que se desarrolló en compañías de baile de la Edad de Plata, y en un momento de práctica desaparición del viejo baile gitano en los escenarios (algunas de las últimas intérpretes se vieron forzadas a malvivir en fiestas o dando clases domiciliarias), Carmen Amaya supuso una revolución con su forma de ejecutar vehemente y radical, que se identificó inmediatamente como resultado de su







Figura 27. Manuela Carrasco. Fotografía: Paco Sánchez. Archivo fotográfico Bienal de Flamenco de Sevilla.

no enajenable, sustanciada como lo cálido, lo creativo, lo improvisado, la intuición, el pequeño espacio, la familiaridad, la domesticidad. En una simplificación de opuestos, el «baile largo» sería, por el contrario, lo frío, el estudio, la técnica, el control, el ámbito de los escenarios, la profesionalidad, la mercantilización. Al hablar de «baile corto» nos hallamos ante otra construcción del *yo* que performa, donde tiene menos relevancia la individualidad del intérprete que el *nosotros* social de la fiesta.

En este mundo, parte del dimorfismo sexual del baile se desvanece. En los bailes por bulerías y sus breves *patás* de regocijo, con secuencia de participación alternante de los miembros del grupo, se observan el desbordamiento de los dibujos de manos abiertas y el juego de caderas masculinas, los gestos divertidos de hombres y mujeres que encontramos también en los bailes por tangos, estilo que se ancla en los viajes entre África, América y —con el cambio del Puerto de Indias a Cádiz en el siglo XVIII— Europa, de donde entró hasta Sevilla y aquilató



Figura 28. Patá por bulerías a dos de Carmen Ledesma y Antonio Canales, en *Trianero*, 2016. Fotografía: Óscar Romero. Archivo fotográfico Bienal de Flamenco de Sevilla.

las formas bailaoras de los tangos de Triana. Nos han quedado algunos testimonios visuales de cómo se hacían esos tangos, con su carga de «genitalidad» en el cimbreo de caderas y tocamientos en los glúteos, bailes a solo, a dos o en grupo, con elementos parejos en hombres y mujeres. El documental de Ricardo Pachón *Triana pura y pura* (2013) es, en este sentido, un dechado de flamenco doméstico y vecinal, gozoso y participativo, como demuestra que Farruco suba al escenario improvisadamente al final de la bulería colectiva. Los números por tangos—que pueden visionarse también en *Rito y Geografía del cante* y *Rito y Geografía del Baile*— han sido transcritos y reelaborados escénicamente para rescatar en un formato escénico la fiesta de barrio del reducido grupo. Así se ve en los tangos de Triana de Miguel Poveda con la Lupi, o la pieza coreografiada por Israel Galván para su hermana Pastora inspirada en el baile de Pepa la Calzona, con su bata corta, sus calcetines de media y sus manoletinias al aire.



Figura 29. Códigos compartidos en el baile gitano: el Titi y Carmen la del Titi. Fotograma del documental *Triana pura y pura*, director Ricardo Pachón, Flamenco Vivo-La Zanfoña Producciones-S.L., 2013.

La mayor laxitud de los códigos sexuados en la fiesta se percibe con nitidez al combinarse en un solo intérprete las figuras del cantaor/a y el bailar/a. En la célebre gacetilla de 1847 donde aparece por primera vez la palabra «flamenco» atribuida a nuestro arte, que ha interesado a la investigación flamenca sobre todo por la figura de Lázaro Quintana, prefiero atender a Dolores «la Gitanilla», que se dice canta y baila. Es la primera profesional festera del tipo flamenco de Paco Valdepeñas, el Funi, la Cañeta de Málaga o Aurora Vargas, quienes nos recuerdan la conjunción de todos los elementos del género (baile, cante, toque, palmas y jaleos) en las ocasiones festivas con valor de uso.



## VARIEDADES.

### Gacetiilla de Madrid.

**UN CANTANTE FLAMENCO.**—Hace pocos dias que ha llegado á esta Córte donde piensa residir algun tiempo, segun nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana; cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz ó Sevilla á algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales, entre las personas afectas á esas diversiones, habrá cuando menos oido el respeto que su nombre merece entre los cantadores de este género: entusiastas nosotros por las costumbres españolas y mas principalmente por las del suelo andaluz cuya poesia á todos interesa y á muchos encanta, concurrimos á una reunion donde debia asistir este y la nunca bien ponderada Dolores la gitanilla, conocida ya en este pais por sus bailes y canto; mucho escuchamos de notable á ambos y mas de una vez nos pulsó la vena del corazon las sentidas canciones flamencas que les escuchamos, tan propias del mediodia como acomodadas á aquellas imaginaciones poéticas que los hijos de aquel suelo por lo regular poseen.

Figura 30. «Un cantante flamenco», Gacetiilla El espectador, Madrid, 8 de junio de 1847. Fuente: <https://flamencodepapel.blogspot.com>



## Un apunte final sobre el baile en el siglo XXI

Los recientes desarrollos vividos en el baile flamenco, el *posflamenco* de vanguardia y experimentalismo, modifican día a día las normatividades de género a las que hemos aludido. Así lo hacen también las nuevas experiencias vitales, la desterritorialización y desetnización evidentes del arte escénico, la pérdida de la aspereza original en favor de un flamenco más limpio, cuya autenticidad hay que encontrar más allá de las nociones de pureza o tradición, y que forma parte de nuevas formas de *pensar* —y no solo *hacer*— el baile. En el siglo XXI coexisten la salvaguardia de las viejas normatividades con múltiples formas de reinterpretar o releer el pasado, y también con las rupturas radicales respecto a figuras, movimientos, espacio y tiempo del flamenco clásico. Los valores intelectualizados del cuerpo, las modificaciones corporales e indumentarias, las nuevas formas de abstracción y minimalismo, de diálogos corporal, técnico y coreográfico, las citas de diferentes culturas dancísticas, la tecnificación del conocimiento, la revisión del trabajo de grupo, y la supresión de los conceptos radicalmente sexuados del baile en favor de su homogeneización expresiva, son solo algunos de los aspectos a analizar en un subgénero en permanente estado de transformación, que abre un apasionante presente y futuro lleno de múltiples significados, temporalidades y estéticas.