



Red de Investigadores Educativos Chihuahua A.C.  
Registro Padrón Nacional de Editores  
978-607-98139  
<https://www.rediech.org/omp/index.php/editorial/catalog>



ISBN: 978-607-98139-8-7  
<https://rediech.org/omp/index.php/editorial/catalog/book/16>

**Bárbara de las Heras Monastero**

2021

Aproximación histórica a la sororidad  
del baile flamenco: ruptura con el  
modelo educativo femenino

En P. Islas Salinas, C.T. Domínguez Chavira y F. Sandoval Gutiérrez  
(coords.). *Sororidad Intercultural. Aprendizajes y experiencias* (pp.  
142-164). Chihuahua, México: Red de Investigadores Educativos  
Chihuahua.



Esta obra está bajo licencia internacional  
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.  
CC BY-NC 4.0

## Aproximación histórica a la sororidad del baile flamenco: ruptura con el modelo educativo femenino

Bárbara de las Heras Monastero \*

### Introducción

Actualmente podemos afirmar que la bailaora de flamenco goza de un estatus laboral basado en el reconocimiento y valoración de su trabajo artístico, sin embargo, este hecho no siempre ha sido así. Hasta hace algunas décadas la profesional del baile flamenco ha tenido que soportar la estigmatización de su profesión, de tal manera que se ha visto cuestionada y enjuiciada peyorativamente por el solo hecho de dedicarse a este subgénero artístico. Esta circunstancia ha sido debida a una serie de acontecimientos socio históricos que han influido en la visión que se ha tenido de las mismas.

Con este trabajo pretendemos analizar en qué medida y de qué manera se produce un proceso de sororidad en el campo del baile flamenco a un nivel familiar, educativo, cultural y laboral. La teoría que proponemos se basa en que, a lo largo de la historia, la red de mujeres pertenecientes al ámbito familiar, fundamentalmente, y laboral que han rodeado a las bailaoras ha permitido conformar un sistema de ayuda desde su formación inicial a edades muy tempranas, así como, en su inserción laboral que en algunos momentos históricos ocurría siendo menores de edad. De esta manera, se ha mantenido una lucha por el empoderamiento de estas mujeres para dedicarse profesionalmente a una actividad laboral que no ha sido bien vista por la sociedad patriarcal y asimismo cuestionada en el ámbito laboral.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que a lo largo de los dos últimos siglos se ha construido en el imaginario colectivo masculino una relación directa entre el baile de la mujer flamenca y una concepción basada en una sensualidad malinterpretada, que le ha perjudicado en las condiciones laborales y en su valoración social. A esto se añadió la mala prensa que se hizo del flamenco a finales del siglo XIX y comienzos del XX asociando a los profesionales y ambientes donde se desarrollaba este arte con el vandalismo, contiendas, alcohol, y para colmo de las bailaoras, se las vinculó con la prostitución.

## 1. Sororidad y baile flamenco

Para poder analizar los procesos sororos que se han producido por parte de las bailaoras de flamenco a lo largo de la historia, vamos a clarificar primeramente el concepto de sororidad. Para Marcela Lagarde, antropóloga mexicana que introdujo este término desde hace ya unos años en el campo académico y de la política, el significado de sororidad tiene que ver con la fraternidad, en el sentido de comunidad que se ayuda, donde no existe una jerarquía de poderes, sino la alianza profunda y compleja entre las mujeres, es decir, el reconocimiento de la autoridad de cada mujer (Lagarde, 2009). La autora lo define como:

[...] un acto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras. No hay jerarquía, sino un reconocimiento de la autoridad de cada una. Está basado en el principio de la equivalencia humana, igual valor entre todas las personas porque si tu valor es disminuido por efecto de género, también es disminuido el género en sí. (p. 3)

En España, si bien es cierto que se han desarrollado enormemente los estudios relacionados con la perspectiva de género, la producción bibliográfica que profundice en el estudio de la sororidad en diferentes contextos es todavía muy escasa (Sainz de Baranda & Blanco-Ruiz, 2018). En este sentido, queremos resaltar que no hemos encontrado bibliografía que analice la sororidad del baile flamenco, siendo este capítulo por tanto una aproximación al análisis de la sororidad de las redes de mujeres que han rodeado la vida familiar y laboral de las bailaoras que han ayudado al empoderamiento de estas mismas para desarrollar su profesión.

Volviendo al significado de la sororidad, Lagarde (s.f.) destaca que tiene que ver con los derechos humanos y libertades, en el sentido de que: “La desigualdad en el desarrollo y la prevalencia de formas aberrantes de opresión vital de las mujeres son enormes. (...) (constituyendo una) marca de discriminación, explotación y violencia” (p. 128). Por ello, la autora defiende el carácter pragmático del proceso sororo, esto es, no es sólo una teoría desarrollada, sino que significa una forma de *pensar y hacer* al mismo tiempo, donde la ayuda y solidaridad entre mujeres se hace fundamental para poder avanzar en un sistema social basado en patrones patriarcales:

Se basan en experiencias entre mujeres que es preciso internalizar y extender hasta convertirlas en el eje de una ética política entre nosotras. Millones de mujeres no habrían sobrevivido sin el soporte, el apoyo, el reconocimiento, la transmisión de descubrimientos y la autoridad de otras mujeres. (p. 129)

Desde esta visión experiencial, Tamayo (2016) considera que la construcción de una pedagogía de la sororidad “parte de la creación de diversos círculos de mujeres en los cuales son fundamentales las relaciones de hermandad entre las participantes basadas en el respeto, la confianza y la diversidad” (p. 41). Estos valores coinciden con los propuestos por Murguialday (2013), quien sostiene que la sororidad constituye un proceso de empoderamiento que “proveen a las mujeres de recursos intangibles como la autoestima, las habilidades de reflexión y análisis, la organización colectiva” (p. 33; cit. en Tamayo, p. 38).

Es interesante la aportación de Tamayo (2016) cuando argumenta que los ámbitos de actuación de las mujeres han estado limitados a la familia, a lo doméstico, al trabajo informal y mal pagado, siendo el círculo de movilidad principal el barrio, en definitiva, el ámbito de *lo local*. Para la autora, “la identificación de estos y otros elementos comunes en sus historias permite develar la desigualdad genérica propiciada por la cultura patriarcal e identificar intereses comunes sobre los cuales pensar y desarrollar acciones” (pp. 37-38). En este sentido, Lagarde (2014) considera que esta conciencia grupal es la que va logrando construir “identificaciones comunes” (p. 4; cit. en Tamayo, p. 38), como un paso necesario en la construcción de la sororidad.

También, hay que tener en cuenta que la sororidad es un proceso que se consigue desde la *mismidad*, basado en la autonomía de cada mujer, donde cada una se reconoce a sí misma sintiéndose empoderada de manera individual. Asimismo, este empoderamiento individual hace posible el empoderamiento como colectivo femenino dentro de la sociedad (Lagarde, s.f.).

Finalmente, la sororidad se conforma desde unas relaciones de confianza, la construcción de intereses comunes y el desarrollo de una nueva cultura, desarrollándose un movimiento de resistencia y sororidad, donde las transformaciones devienen a largo plazo. Para las participantes del proceso, la vinculación afectiva entre ellas es un factor fundamental. Se puede decir que la forma como se hace es el mensaje central en esta experiencia.

En el caso de la sororidad del baile flamenco, la bailaora siempre ha trabajado desde la individualidad, en el ámbito de la formación y, sobre todo, en el ámbito laboral debido a que es una profesión compuesta mayoritariamente por mujeres, lo que le ha obligado a la lucha por un hueco en el tejido laboral desde la soledad, independientemente de que, por ejemplo, en el caso de un tablao el cuadro flamenco esté compuesto por un grupo. Por tanto, cuando hablamos de empoderamiento de la bailaora nos referimos a dos planos

diferentes: primero, el personal, puesto que la motivación que lleva a una persona a dedicarse a la profesión del baile flamenco es fundamentalmente vocacional, ya que la propia actividad artística aporta un bienestar físico, psíquico y emocional. Y, segundo, el económico, ya que el hecho de trabajar en el campo del baile flamenco ha permitido el beneficio económico de estas mujeres, así como, el poder ayudar al sustento de sus familias.

Poco a poco, las bailaoras, gracias al trabajo sororo, han ido reforzando una serie de liderazgos que han transformado algunos roles de género y relaciones de género llevando a una mayor igualdad laboral con respecto a sus compañeros varones, como llegar a ser cantaora o bailaora principal, dirigir una academia o ser directora de una compañía de baile. De esta manera, la mujer ha encontrado una profesión que le ha permitido empoderarse a nivel personal y mantener un estatus económico lejos del modelo esposa-madre impuesto socialmente, sin embargo, en contraposición, ha sufrido el condicionamiento sociocultural que suponía dedicarse a una profesión donde el cuerpo femenino constituía el principal instrumento de trabajo, siendo víctima de estereotipos machistas que han distorsionado la realidad socio laboral donde trabajaban.

## **2. Ámbito privado femenino en contra posición al ámbito público masculino**

La mujer ha estado relegada al *ámbito privado* a lo largo de la historia, en primer lugar, por razones obvias que tienen que ver con la biología en cuanto es la persona que da a luz, por tanto, el cuidado de los hijos/as y todo lo que tiene que ver con ello, como es el caso de las tareas del hogar, han sido consignadas a ella. Partiendo del supuesto que la maternidad es de los procesos más complejos y hermosos de la vida, también es cierto que la sociedad ha desarrollado un modelo de mujer esposa-madre que ha obligado al colectivo femenino a ser el único encomendado para las tareas domésticas, el cuidado de los hijos, del marido y de los miembros familiares. De tal forma, que salir de ese ámbito circunscrito ha derivado en una serie de consecuencias perjudiciales para la mujer como la imagen negativa a la hora de trabajar fuera del hogar, de ocupar *espacios públicos* que estaban “asignados” a varones, de permanecer fuera del hogar en horario tardío, etc.

Los espacios a los que se le concedía el beneplácito de estar habitados por mujeres eran aquellos que estaban relacionados con los trabajos propios del sexo femenino, tales como lavanderías, mercados, iglesias, etc. Sin embargo, no estaba bien visto que una mujer permaneciera en lugares como tabernas, ventas, teatros o salas si no iban acompañadas por un varón que respondiera por ella.

En este sentido, también existían diferencias entre el modelo educativo femenino de las clases aristocráticas y burguesas, y el de las clases populares. De tal modo, que las mujeres de clases populares y campesinas se mantuvieron bastante alejadas del discurso educativo que promocionaba el modelo esposa-madre recluida en el ámbito privado, ya que la necesidad exigía su actividad laboral externa a la doméstica (Ballarín, 1989). Por tanto, este dato es importante para poder comprender la presión a la que se veía abocada una profesional del baile flamenco, desde su aparición incipiente a mediados del siglo XVIII hasta la consolidación del arte flamenco como tejido profesional a partir de mediados del siglo XIX con la aparición de los cafés cantantes.

### **3. Concepción de la danza desde una perspectiva de género**

En cualquier sociedad, tiempo o lugar, la danza ha estado vinculada generalmente a la mujer, es decir, es desempeñada mayoritariamente por mujeres y es legitimada como una actividad particularmente femenina, en detrimento incluso de la práctica de algún varón de forma injustificada. A lo largo de la historia de la humanidad la concepción de la danza por parte de la sociedad ha variado significativamente, sin embargo, la orientación exclusiva en la ejecución y profesionalización de la danza por parte de las mujeres se ha mantenido a lo largo del tiempo. Viene derivado del diseño patriarcal de una identidad propiamente femenina, y por lo mismo, va a ser considerada como una tarea de segundo orden sufriendo una devaluación social de la misma en los órdenes laboral, artístico, educativo y legislativo.

En las culturas clásicas de Grecia y Roma, la mujer se mantiene en su papel de madre y esposa, y la actividad física que se le permitía era la danza (Díez, 2006). Sobre todo, en la Edad Media se da un fuerte rechazo y condena al cuerpo femenino, que se vinculaba a un desprecio de lo sexual debido a la transformación del pecado original en pecado sexual. Sin embargo, Medina (2017) también advierte de ciertas contradicciones a las que llegaban aquellos que sentían animadversión por la actividad dancística:

La mujer danzarina o saltimbanqui era blanco de todos los desprecios a la vez que atractivo permanente de aquellos que las condenaban. (...) Estas danzarinas solían representarse con un cierto atractivo maligno para justificar las ansias de los hombres por su posesión. (p. 47)

En este sentido, Bustos (2009) afirma que la danza se define como un baile feminizado, y esta feminización responde a la carencia de un discurso verbal, ya que la sociedad occidental, burguesa y patriarcal considera la expresión verbal como superior y percibe el baile como una forma de desahogo y diversión.

En la era isabelina (1833-1868) las clases aristocráticas organizaban bailes para la consolidación de los contratos matrimoniales, y se instruía a la mujer en las danzas en boga para cumplir con las funciones de su género dictaminadas por el discurso patriarcal del Romanticismo (Mera, 2017). Se hace un uso utilitarista de la danza donde a la mujer se le sitúa como foco de atención para ser elegida esposa y cumpla así el ideal femenino de esposa y madre. Sin embargo, las mujeres de clases populares y campesinas sí gozaban de una mayor libertad a la hora de moverse en espacios lúdicos tanto dentro como fuera de sus hogares, pues la necesidad económica de las familias humildes generaba otras necesidades económicas ligadas con el ocio.

#### **4. El papel de la mujer en el origen del baile flamenco**

La historia del arte flamenco, para llegar a conformarse como actualmente lo conocemos, ha necesitado de un proceso de carácter intercultural consistente en el intercambio constante de diferentes culturas y civilizaciones en un continuo temporal durante siglos. En el caso del baile flamenco, y al igual que la música flamenca, a finales del siglo XIX con la aparición de los cafés cantantes se definen las pautas técnico-dancísticas, rítmicas y melódicas que hoy día definen este subgénero, denominándose baile pre-flamenco a aquellas manifestaciones originadas con anterioridad a esta fecha, aunque han sido fundamentales para la configuración de este.

Como actividad feminizada aceptada socialmente, el papel de la mujer en el proceso de la conformación del baile flamenco durante siglos ha sido relevante y decisivo. Es interesante observar cómo la mujer desarrolló un papel de liderazgo muy importante con anterioridad a la etapa de los cafés cantantes, porque en ese momento los roles de género sufrieron un cambio considerable a favor del liderazgo masculino. Así, en este apartado vamos a pararnos a analizar el papel que protagoniza la mujer como gestora, intérprete y creadora de los bailes denominados pre-flamencos que le dotaron de un empoderamiento que perderá posteriormente en la etapa de los cafés cantantes.

En primer lugar, queremos destacar el primer grupo de mujeres bailarinas originarias de Cádiz (antigua Gades, Baetica), Andalucía, y que destacaban por su calidad dancística y dominio percusivo, lo que lleva a varios autores a incluirlas como el primer signo de baile pre-flamenco (Colubi, 1995; Navarro, 2008). Su actividad se constata durante la conquista romana en la península ibérica (romanización) que abarcó del siglo III a. C. al I d. C., y se las conocían con el nombre de *Puellae Gaditanae*. Tuvieron un importante reconocimiento y prestigio en su época por su alto nivel interpretativo, donde combinaban la música y la danza invocando a la diosa Astarté. Las danzas, caracterizadas por su virtuosismo y

vistosidad, las acompañaban del instrumento de los crócalos o castañuelas (Baetica crusmata) que se fabricaban con las conchas marinas (Sánchez, 2016).

Colubi (1995) destaca la descripción de estas danzas por parte de los autores clásicos como sensuales y provocativas, con contorsiones de caderas y movimientos voluptuosos, por lo que se atribuía a las bailarinas una condición de profesionales del sexo. Sin embargo, consideramos que estas mujeres habían conseguido empoderarse a través de la danza en corro y la música grupal, llegando a gozar de un gran prestigio como colectivo de mujeres, siendo contratadas incluso fuera de la península. Y aunque la prostitución y la promiscuidad eran dos elementos que, por la connotación peyorativa atribuida en el caso de las mujeres podían haber desacreditado su reconocimiento como artistas de la época, sin embargo, consiguieron ser respetadas, aceptadas y reconocidas como bailarinas desde un alto estatus profesional.

Más tarde, en el siglo XV los gitanos llegaron a la Península Ibérica instalándose muchos de ellos en Andalucía. Según Navarro & Pablo (2005)<sup>1</sup> destacaban por un talento especial a la hora de adaptar bailes y danzas, ya que su carácter nómada había contribuido a la recopilación de los bailes y músicas populares de distintos lugares. Según los autores, esta habilidad artística y escénica supieron rentabilizarla por parte de muchas familias que, profesionalmente, se organizaban en compañías familiares. Generalmente, quien las dirigía era la *capitana*, una mujer mayor que en su condición de veterana, gestionaba la estructura del espectáculo y organizaba el elenco de artistas que, en su mayoría era conformado por mujeres, consiguiendo aportaciones económicas en actuaciones espontáneas y esporádicas en las plazas de las comarcas. De este hecho existen registros en la literatura como la obra de *La gitamilla* en el siglo XVII escrita por Cervantes (1613) donde ya menciona descripciones de las habilidades musicales y dancísticas de las mujeres gitanas.

La sororidad de las familias gitanas es muy relevante a lo largo de la historia, ya que son las mujeres quienes adoptan el rol de maestras de sus hijos para transmitirles unos conocimientos artísticos con los que pueden en el futuro conseguir ingresos económicos, por lo que, en el caso de las mujeres, también se conseguía el empoderamiento grupal por sí mismas partiendo de valores como la confianza mutua y la solidaridad familiar.

Durante el mismo siglo, se produce la conquista del continente americano, suceso que conlleva la exportación de danzas por parte de los esclavos negros e indígenas americanos

---

<sup>1</sup> En Navarro y Pablo (2005) existen ejemplos sobre documentos que historiadores o cronistas de diferentes épocas, ya fueran españoles o foráneos, describían con todo detalle las reuniones y celebraciones que se daban entre familiares o lugareños, dándoles un carácter festivo.

que llegaban en barcos a los puertos de Sevilla y Cádiz. Estas danzas rituales se caracterizaban por su sensualidad y descaro a la hora de mover las caderas. Los bailes tenían lugar en las propias fiestas que organizaban los esclavos, marinos o en las celebraciones importantes de la ciudad (el día de Reyes o el Corpus), que bailaban junto a los gitanos (Navarro, 2008). En este sentido, Navarro & Pablo (2005) consideran que son las mujeres, andaluzas y gitanas, las que van aprendiendo estos bailes que poco a poco se irán integrando posteriormente en las academias de baile en el siglo XIX.

Se puede suponer que las mujeres que presenciaban y participaban de estas danzas eran de clase popular, pues eran quienes en esa época podían ocupar espacios públicos con relativa libertad. Irían en muchas ocasiones acompañadas de otras mujeres y compartirían entre ellas conocimientos dancísticos, empoderándose de esta manera a través de su vocación artística y desarrollando un trabajo de autorrealización personal. En este caso, rompían con las normas de uso de los espacios que se atribuían específicamente femeninos y también se fomentaba entre ellas una relación basada en el respeto a la diferencia cultural, pues aprendían de manera informal empatizando con la diversidad cultural que les rodeaba.

Posteriormente, durante las primeras décadas del XIX, la atracción por los bailes y cantes gitanos por parte de intelectuales del país y extranjeros va generando el surgimiento de los primeros aficionados<sup>2</sup>. Así, en la segunda mitad del mismo siglo son cada vez más frecuentes los *ensayos públicos* que consistían en funciones que organizaban las academias de danza de forma regular (Navarro & Pablo, 2005). Basándonos en el planteamiento de Navarro (2008), en estas escuelas el papel de las alumnas será determinante, pues la asistencia de gitanas y boleras dará lugar a un proceso de fusión, antes aludido, entre los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos andaluces. De este modo, las gitanas aprenderán las técnicas y la elegancia de las boleras y éstas la frescura y el temperamento de aquellas. En este caso, comprobamos un acto de sororidad en el campo educativo, donde la solidaridad y el compañerismo de mujeres provenientes de diferentes ambientes culturales dará lugar al desarrollo técnico y estético del incipiente todavía baile flamenco. Así las academias se convertirán en un espacio de socialización donde estudiantes y docentes se reúnen asiduamente no sólo a ejercer o recibir la acción educativa, sino también a ensayar los espectáculos (De las Heras, 2018a).

---

<sup>2</sup> Atendemos al concepto del término *afición* propuesto por Steingress (2005): “una relación emocional con cualquier tipo de objeto que atrae un interés especial por parte del individuo o un grupo social” (p. 16).

## 5. El siglo XIX: la imagen sexualizada de la mujer pre-flamenca en el Romanticismo

En este apartado vamos a centrarnos en el análisis de la imagen que de la mujer pre-flamenca se construye durante el siglo XIX en la denominada etapa de los *bailes de candil* y, posteriormente, durante el romanticismo español a mediados del siglo.

El antecedente a los cafés cantantes fue el *baile de candil*, que como la propia palabra indica, eran bailes que se ejecutaban en la noche a la luz de un candil y se dan a conocer a principios del siglo XIX. Normalmente, se convertían en improvisadas reuniones familiares en las que se bailaba de una forma natural, desde una venta o taberna hasta un corralón, patio vecinal o cueva, generalmente en las largas noches de invierno cuando había poco trabajo en el campo (Berlanga, 2000). La mujer comienza a ocupar estos espacios que eran habitados únicamente por hombres. No era un lugar asignado a la mujer de manera natural, sino que va a ser la profesionalización artística la excusa que permitiría la inclusión de mujeres en estos lugares y a unas horas en que la educación moralista femenina no autorizaba como una buena imagen de estas.

Pero aquí se da un paralelismo, mientras que la mujer conseguía un empoderamiento personal y profesional, puesto que desarrollaba su vocación artística, así como, conseguía una cuota económica para el sustento seguramente de su familia; esta actividad profesional era aceptada en este entorno varonil por el principal motivo de que su cuerpo en movimiento al compás de la música deleitaba un interés más sensual que estrictamente artístico-profesional. Es decir, aunque las primeras bailarinas van encontrando poco a poco acomodo en espacios públicos donde poder desarrollar su actividad artística y ser remuneradas por ello, queda patente un estado de peligrosidad que tiene que ver con el interés, la mirada y los comentarios de aquellos hombres que presenciaban tales funciones, lo que produciría una inquietud constante en el ánimo de estas artistas. Aun así, persisten en su empeño profesional y los frutos lo verán en la siguiente etapa: los cafés cantantes.

A lo largo del siglo XIX, según Plaza (1999), el movimiento romántico estaba en auge en ese momento y su tendencia a la búsqueda de lo misterioso, lo místico, lo popular y lo sensible, provoca las visitas de algunos viajeros europeos (Gautier, Dumas, Borrow, Wallis, Dennis, Hugues, Latour, Davillier, entre otros). Realizan sucesivas visitas a España atraídos por los bailes originales que se ejecutaban en Andalucía ejecutados en gran parte por la población gitana de la época. Sirva de ejemplo los grabados de Gustavo Doré o las crónicas teatrales de Teófilo Gautier, unido a la figura operística de *Carmen* de Georges Bizet (1875).

A mediados del siglo XIX, durante el romanticismo español, se elaboró el arquetipo de la mujer española para lo cual los escritores y viajeros se sirvieron de la imagen corporal de las bailarinas boleras y gitanas sugiriendo un relato intencionadamente sexualizado. Para José Julián (2011), las descripciones de las danzas de estos viajeros y escritores se centraban en una mirada corporeizante de las bailarinas donde no participaban sus protagonistas. Los relatos se caracterizaban por la “hiperrepresentación femenina” usando elementos como el misterio y la fascinación, y una fantasía desbordada. A la mujer gitana se le asignaba valores positivos en relación con su belleza, que se destacaba como natural y salvaje, y del mismo modo sus bailes se señalaban como una exhibición de la pasión y la sensualidad. En definitiva, estos estereotipos se basaban en la proyección de un varón de la burguesía que se acercaba con una gran carga de prejuicios de raza, clase y género (Amarí, 2017).

En este caso, consideramos que se aplicó el ideal estético de mujer que, en palabras de Pastor & Bonilla (2000), se fundamenta en tres ingredientes: *juventud, delgadez y belleza*. Así, por un lado, existió una *visión masculina* que gozaba de una posición superior y, por otro lado, se produjo una falta de *visión femenina*, ya que se añade una significación sensual a las descripciones de los bailes desviando y devaluando la profesionalidad de la bailarina.

## **6. Cafés cantantes: primera diferenciación sexuada**

El flamenco experimentó a mediados del XIX su etapa dorada con la aparición de los *cafés cantantes* en la década de 1840 hasta 1920 donde se inicia la profesionalización de los tres subgéneros: baile, cante y toque. Este hecho se explica porque, según Barreiro (2015), a finales del XIX era cada vez más frecuente que la clase proletaria viviera la sociabilidad en la calle y la diversión se producía durante la noche en el café, el baile (verbena, corrala, merendero), la casa de prostitución, el juego, y, sobre todo, el teatro. Así, los cafés fueron establecimientos que se pusieron de moda en las últimas décadas del siglo XIX.

Se trata de un momento crucial para la historia del flamenco pues se define la estructura de los palos flamencos, la configuración de los bailes flamencos, la organización del espacio escénico y las relaciones comerciales. Esto permite la creación y estabilización de un tejido profesional que posibilitará el reconocimiento de artistas que destacarán por su versatilidad y creatividad.

Desde el punto de vista laboral, para Cruces, Sabuco & López (2005) se lleva a cabo un mercado profesional especializado por sexos: la mujer se asocia al baile mientras que participa sólo parcialmente en el “cante adelante” y queda literalmente excluida de la

instrumentación. Sin embargo, antes de que el flamenco fuera codificado en los cafés cantantes, las mujeres sí participaban en las funciones con panderos, castañuelas, botellas, cántaras, bandurrias y guitarras<sup>3</sup>. Era de uso común, y aunque las mujeres siguen tocándolos en fiestas populares o en los hogares, desaparecieron de los escenarios desde finales del siglo XIX. Así, el *hombre guitarrista* pasó a ser no ya sólo un elemento más en la producción artística, sino el elemento clave de la gestión: eran ellos los que se encargaban de encontrar a los artistas y de tomar las decisiones en el espectáculo.

De esta manera, vemos cómo la organización del espacio del espectáculo se fundamentaba principalmente a la exposición pública, en concreto, de la bailaora en primer plano, lo que respondía a motivos mercantilistas donde el público que frecuentaba estos locales eran fundamentalmente varones. En definitiva, como afirman Cruces & Sabuco (2005):

la participación femenina en el flamenco se ha visto fuertemente sesgada por la construcción cultural de los géneros, fundamentada en parte, como sucede en otros trabajos, en la conexión de “lo familiar” con “lo femenino” como consecuencia de la existencia de una “imagen social” del trabajo de las mujeres. (p. 267)

A pesar del desarrollo profesional de los cafés cantantes, a finales del siglo XIX se da un giro radical a esta situación, pues la prensa inicia una campaña de desprestigio hacia el flamenco. Según Gelardo (2014), la administración entiende que debe “poner orden y regenerar la moral y, aunque parezca contradictorio, no entrar en competencia con las casas de prostitución y los servicios de higiene” (p. 21). En este sentido, Díaz (2012) advierte que, con frecuencia, los músicos que allí actuaban se convertían en víctimas inocentes del abuso del alcohol, juegos prohibidos y prostitución que se denunciaba.

La profesionalización de la mujer siempre ha sido un campo de batalla, hasta la Ilustración (desde mediados del siglo XVIII hasta inicios del XIX) podríamos decir que era impensable, pero a partir de la Revolución Industrial (desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del XIX), la incorporación de la mujer al mundo del trabajo comienza a ser una realidad cada vez más palpable y viable. Con la aparición de los cafés cantantes, aunque la mujer encontró una profesión que le permitió empoderarse a nivel personal y mantener un estatus económico lejos del modelo esposa-madre impuesto socialmente, en contraposición, sufrió el condicionamiento sociocultural que suponía dedicarse a una profesión donde el cuerpo femenino constituía el principal instrumento de trabajo. Pues se da la paradoja que, para estas bailaoras, el hecho de salir de sus casas para

---

<sup>3</sup> Datos encontrados en la obra de *Escenas andaluzas* de 1846 (Estébanez Calderón, 2007).

trabajar en un espacio albergado de público prácticamente masculino, se van a ver sometidas a una presión social y laboral de manera que la sombra de la prostitución siempre les va a acompañar cuando, muy por el contrario, su actividad laboral se va a basar en la interpretación artística.

Este ejercicio de relación de la actividad profesional de una bailaora de flamenco y la actividad profesional del sexo van a constituir dos binomios que poco favor hará a estas profesionales que, además de sostener los avatares propios de la dedicación artística caracterizada por ser una profesión inestable y sacrificada, debían de “aguantar” la suspicacia y malinterpretación de una sociedad que, ya fueran hombres o mujeres, no eran capaces de entender que una mujer en esa época velara por sus propios intereses emancipatorios basados en la vocación profesional y, además, fuera capaz por sí misma llevar un sustento económico para el mantenimiento de su familia.

Nos hacemos, por consiguiente, la siguiente reflexión: de toda la bibliografía leída acerca de los cafés cantantes, no se hace alusión en ningún momento a la vida social de las mujeres que trabajan en ellos, aunque sí de los hombres que asistían. Lo que denota que se hace necesario un análisis desde una interpretación de género poniéndonos en el lugar de las vivencias que estas mujeres pudieron llegar a tener porque, por lo leído, nadie le preguntó sobre cómo se sentían, sus circunstancias laborales, a qué les obligaban hacer más allá de su función como artistas y qué pensaban al respecto.

## **7. Representatividad del baile flamenco por sexos**

Al comienzo del siglo XX observamos que el baile es el subgénero del flamenco donde las mujeres han tenido una mayor presencia cuantitativa debido a la relación otorgada a la danza como actividad fundamentalmente femenina, fruto de la segmentación de los papeles sociales asignados por una concepción patriarcal. De este modo, en un estudio de Cruces & Sabuco (2005) se verifica a través de la insigne obra de Fernando el de Triana (2010, original de 1935) que el porcentaje de bailaoras nombradas con respecto a los bailaores era significativo, 75,58% con respecto a 19.89 % respectivamente. En cuanto al número de guitarristas, de los 53 citados, solo una es mujer. Y, en relación con el cante, el 30.99% son hombres y el 9.58% mujeres cantaoras.

En el ámbito educativo, Cruces & Sabuco (2005) constatan que la proporción de las mujeres con respecto a los hombres en las academias y salones, los cafés cantantes o las zambras granadinas de la época, podía llegar a ser de siete a uno. Para las autoras, este hecho significó un proceso de feminización de ciertas escuelas de danza que ha perdurado

hasta hoy (como la “Escuela Sevillana” en clave básicamente femenina), aunque muchos de los maestros de finales del siglo XIX y principios del XX fueron hombres, sobre todo en el campo de la Danza Española (Maestro Otero, Realito, Pericet, etc.).

En otro estudio de Ordóñez (2011), establece la diferencia de roles de género entre las profesiones de bailarines/as o coreógrafos/as. Comprobamos que, mientras que, de un lado, en el plano de la interpretación, se constata una mayor cuantía de bailarinas reconocidas que de bailarines, de otro lado, en el plano de la creación, “No sólo los hombres son más numerosos, sino que su reconocimiento público es mayor. Sin embargo, esto también tiende a equilibrarse” (p. 21).

Sin embargo, en el ámbito profesional artístico, el estudio de Cruces & Sabuco (2005) atestiguan que muchas mujeres de esta época abandonaron la profesión al casarse en atención a la incompatibilidad entre aquella y el cuidado de la casa y los hijos, atribuido a ellas como algo “natural”. En definitiva, se consolida un modelo de minusvaloración o exclusión femenina que tiene que ver más con factores sociológicos que propiamente artísticos.

## **8. La primera mitad del siglo XX: bailarinas representativas.**

Otro factor que ha condicionado la situación profesional de las bailarinas ha sido la inestabilidad inherente a la profesión del baile flamenco, pues ya desde finales del siglo XIX las bailarinas boleras eran invitadas a teatros de renombre en las grandes capitales de Europa y a partir de los inicios del siglo XX, bailarinas como Juana Vargas *La Macarrona* (Jerez de la Frontera, 1870-1947) y Magdalena Seda *La Malena* (Jerez de la Frontera, 1877-1956). Ambas bailarinas sentaron las bases de lo que debía ser el baile de mujer, constituyendo ejemplos de dos mujeres gitanas que desarrollaron una carrera profesional dancística durante la época de los cafés cantantes. Ambas recorrieron los mejores locales de España y alcanzaron un gran renombre (Navarro & Pablo, 2005).

Aquí entra en juego de nuevo de manera significativa el trabajo de *sororidad doméstica*, puesto que en el caso de estas mujeres es impensable dar por hecho que estas bailarinas salieran de sus hogares sin la ayuda de otras mujeres que cubriesen sus ausencias durante largas temporadas en el cuidado de sus hijos y de la casa. Más si cabe, dedicarse a una profesión artística que no era bien vista por la sociedad y destacar a su vez como referentes artísticos en el campo del baile flamenco, les otorgaba un protagonismo que debían también lidiar con el sistema social patriarcal impuesto en el *ámbito local*, esto es, los barrios y localidades donde vivían. Rompieron los moldes educativos de esposas-madres que

marcaba la época, que, sin dejar de serlo, debieron conciliar sus ausencias y presencias “incómodas”, desarrollando de esta forma una serie de valores basados en la confianza, la solidaridad, empatía y amor propio de pertenencia a un gremio artístico que los llevaba a configurar una personalidad valiente y pragmática. Consecuentemente, se convertirían en grandes referentes de las siguientes bailaoras empresarias, intérpretes y creadoras que aparecerán décadas después.

Antonia Mercé *la Argentina*, fue sin duda una de las bailarinas de danza española más completa e innovadora, pues su mérito consistió en crear un nuevo género dancístico: la danza clásica española (Bennahum, 2009). Además, introdujo el uso de todo el espacio escénico teatral, lo cual no se había visto hasta entonces y abrió el mercado internacional mediante giras a diferentes continentes fuera de Europa (Navarro & Pablo, 2005). Curiosamente, *la Argentina* no tuvo hijos/as y tampoco tenía buena relación con sus padres, lo que le dotó de un grado muy alto de empoderamiento individual para una mujer bailarina en las primeras décadas del siglo XX que le permitió establecer unas bases muy sólidas de lo que iba a ser la organización escénica, el nivel técnico-dancístico, la estructura de una compañía de baile y la normalización de las giras internacionales. Todos estos elementos innovadores los asumieron las compañías que se crearon más adelante.

Así, con motivo de la Guerra Civil española se produjo un exilio artístico de las principales figuras del baile flamenco donde el papel de la mujer emprendedora y empresaria despunta considerablemente. Nos referimos a Carmen Amaya, Rosario y Antonio, y Encarnación López *la Argentinita*, entre otras. En palabras de Navarro & Pablo (2005), el motivo principal que desencadenó tal decisión fue que estas artistas tenían que permanecer en el lugar donde les pilló el golpe de Estado y se veían obligados a ejercer su arte, llegando a representar hasta siete funciones diarias. Por ello, algunos emigraron a América por la coincidencia del idioma.

En el ámbito creativo, esta huida de las restricciones y persecuciones del régimen dictatorial español obligó a estos artistas a buscar nuevos itinerarios internacionales, permaneciendo largas temporadas en el continente americano. La circunstancia de lejanía con España les permitió una condición de libertad para experimentar nuevos modos de fusión o de creación coreográfica personal (De las Heras, 2015). Esta circunstancia de innovación creativa y coreográfica permitió el empoderamiento profesional a niveles de gestión, creación y dirección de algunas bailaoras. Vino dado gracias a la independencia que les supone a esta mayoría de mujeres empresarias y gestoras de su propio negocio (una compañía de danza) el salir del ámbito político y jurídico del régimen franquista, que

paulatinamente fue integrándose en la sociedad española a partir de la victoria de la Guerra Civil en 1939.

Precisamente, los valores patriarcales del partido falangista que ensalzaba el modelo educativo de una mujer dedicada de manera abnegada al cuidado de su hogar (ama de casa), sus hijos (madre) y de su marido (esposa), rompía con las profesionales del baile cuyos valores morales y educativos tenían que ver sobre todo con la libertad de expresión, la innovación y la creatividad, o el desarrollo personal y artístico; en definitiva, un modelo educativo basado en el bienestar personal. Consecuentemente, no es de extrañar que autores como Aix (2005) o Cruces & Sabuco (2005) afirmen que en la actualidad de todos los subgéneros de los que se compone el arte flamenco (baile, toque y cante), el baile supone el más aventajado, así mismo pionero de la transformación artística de las últimas décadas.

De esta manera, el desarrollo del liderazgo de mujeres bailaoras que asumieron el rol de emprendedoras de sus propias compañías de baile fue potenciando un trabajo de *sororidad entre profesionales*, que van comprobando cómo la carrera del baile flamenco va adquiriendo progresivamente un hueco importante en el tejido laboral cultural, lo que les permite como mujeres obtener grandes ingresos económicos y, lo más importante, un reconocimiento nacional e internacional como mujeres empresarias que tienen a su cargo a un número cuantioso de artistas. Es un hecho muy revelador, puesto que si atendemos al contexto sociohistórico que vive el país, la primera etapa del franquismo, donde predomina la ideología falangista basada en patrones patriarcales, estas mujeres rompieron por completo con los modelos de esposa-madre que se esperaba de ellas, abriéndose a otros países y a una diversidad de culturas que afianzaron su empoderamiento como colectivo profesional. Qué duda cabe, que para que estas mujeres pudieran dedicarse por completo a este tipo de actividad laboral inestable y con largos periodos de ausencias en sus lugares de origen, necesitaban de la ayuda sorora de sus familiares, vecinas y amigas. Así mismo, para cubrir estas necesidades de cuidadoras de la familia, algunas recurrían al traslado de gran parte de los miembros familiares como acompañamiento en dichas giras, e incluso, en muchos casos trabajaban como artistas en la misma compañía.

## 9. La sororidad de las bailaoras durante el franquismo

A lo largo del franquismo, se recurrió al folklore y los medios audiovisuales como herramientas para promover el llamado *nacionalflamenquismo*<sup>4</sup> (Escudero, 2013).

---

<sup>4</sup> El nacionalflamenquismo coincide con la etapa de la *revalorización* que supuso la reacción de algunos intelectuales en la década de los 50 que opinaban que el arte flamenco se encontraba infravalorado y desprestigiado. Por lo que, se comienzan a ejercer acciones que promueven y fomentan el desarrollo del flamenco como la organización de concursos, cátedras, estudios, festivales, creación de peñas y asociaciones flamencas, etc.

Paralelamente, aparecieron los primeros tablaos flamencos en las décadas de 1950 y 1960, según Zatanía (2018), como respuesta a un incipiente *boom* turístico que ayudó a sacar a España de su largo período de posguerra. Para satisfacer esta demanda, se diseñó un producto entretenido, más o menos ajustado a la imagen estereotipada del flamenco, usando en el decorado de estos locales elementos simbólicos como carteles de corridas de toros, mantones de Manila y cabezas de toro.

En estos espacios también se aplicó una política comercial basada en el gusto y deleite fundamentalmente masculino. Para ello, se erigió a la mujer flamenca como garante de disfrute ofreciendo un espectáculo donde iba a primar la belleza, la habilidad corporal de la bailaora y los cuerpos delgados. Así, se volvió a añadir un tinte sensual a la técnica dancística, sustituyendo el deleite de la sensualidad banal por la apreciación del arte. En este sentido, Pulpón (2016) alude al carácter masculino del poder en las formas de selección de artistas-mujeres en los contextos laborales, fundamentalmente, los tablaos flamencos; en donde se exigían requisitos como ser jóvenes, guapas, alegres y atractivas; debían saber moverse, tener don de gentes y tener duende, independiente de su nivel técnico.

En los años del franquismo tardío, las propias transformaciones que se habían vivido en la sociedad habían producido cambios tanto en la incorporación de las mujeres a la profesionalidad como al acceso a la afición, siempre copado por hombres, pero que, sin embargo, las mujeres flamencas habían soportado históricamente una doble limitación: la de ser artistas y, además, la de ser flamencas. Para una mujer de la época, y casi hasta hace pocas décadas, “ser artista” había sido una práctica desacreditada, y ello ha tenido gran influencia en la creación:

Con mayor o menor aceptación, para las minorías o para las masas, en el rango mayor del escenario o en el "micromercado" de la pequeña fiesta pagada conocida como "juerga de señoritos", compuestos éstos intermitente, alternativa o sucesivamente por toreros, políticos, latifundistas, empresarios o políticos, la mujer flamenca vivió siempre con el cuestionamiento social de su propia idoneidad. (Cruces & Sabuco, 2005, p. 264)

Desde el punto de vista laboral, se observa de nuevo que la profesión dancística dotó a estas mujeres, independientemente de su clase social o grupo étnico, de una situación de empoderamiento económico, pero, sin embargo, la misma autora sostiene que tuvieron que hacer frente a obstáculos y dificultades específicas. Por ejemplo, las bailaoras de la etapa franquista no hallaron en su entorno la “audiencia” que las situara en el nivel de “las creadoras”. Y quienes han alcanzado esta consideración, han debido esperar a las

transformaciones sociales y culturales acaecidas a partir de finales de la década de los ochenta, como es el caso de Cristina Hoyos.

En un estudio de Chuse (2007), constata a través de los testimonios de las profesionales del flamenco entrevistadas más veteranas, que, a la hora de trabajar, la sociedad vinculaba la figura de las bailaoras y cantaoras con la prostitución. Reconocen el esfuerzo que debían hacer para defender su profesión, ya que eran cuestionadas, fundamentalmente, porque lo que se esperaba de ellas era que estuvieran recluidas en casa en su papel de educadores como madres y esposas. Incluso, en algunos casos aluden a situaciones donde las propias familias consideraban una deshonra que uno de sus miembros se dedicara al mundo del flamenco, por ello, existió una gran proporción de mujeres que se dedicaron a este gremio, pero respaldadas por la pertenencia a alguna familia flamenca o por el acompañamiento de algún familiar.

En la misma investigación, la autora se refiere a una generación más joven que nació a mediados del siglo XX y, aunque tuvieron más posibilidades y facilidades laborales, en su mayoría porque seguían una tradición familiar, se dedicaron al flamenco cuando estaban solteras, y al casarse sus maridos las obligaron a dejar los escenarios. Al cabo de los años, cuando los hijos cumplieron una mayoría de edad o se quedaban viudas, pudieron volver a trabajar, esta vez sin afectarles los comentarios maliciosos que sufrieron de jóvenes y sin la presión de la educación patriarcal que rodeaba el ambiente profesional.

De esta manera, Cruces, Sabuco & López (2005) afirman que la posición de la mujer ha ocupado básicamente dos ámbitos y muy limitados: el primero, el doméstico, donde ha ejercido una función de formadora de las habilidades artísticas a sus hijos e hijas a través de la transmisión oral, donde el flamenco se ha vivido como *una forma de vida*, especialmente en el caso de las mujeres gitanas. El segundo, su papel como bailaora. En este sentido, Cruces & Sabuco (2005) consideran que la mujer ha adquirido una posición subalterna “en correspondencia con la fuerte segmentación de papeles sociales, simbolismos y espacios para hombres y mujeres, característica de la sociedad andaluza decimonónica en que el arte flamenco se codifica” (p. 259).

Desde el punto de vista educativo, las primeras profesionales del baile, en el caso de las mujeres gitanas, sobre todo, se nutrieron de un tipo de aprendizaje socializado en la familia o en pequeñas academias de danza, caracterizado por un método de trabajo poco disciplinado con respecto al cuerpo y que se culminaba en el aprendizaje laboral de la propia profesión. Así, el estilo dancístico ha sido más libre y desinhibido, pues en el ámbito doméstico mantenían una posición de liderazgo como maestras y reproductoras de una

tradición artística genuina que transmitían a través de las fiestas familiares. Sin embargo, las mujeres no gitanas encontraron su acceso en la formación académica, por lo que su forma de bailar ha sido más reposada y menos descarada que la anterior, puesto que tenía una mayor presión social patriarcal que obligaba a la mujer a ser prudente y recatada.

En el ámbito laboral, en los tablaos, algo muy singular que ocurría era trabajar siendo menor de edad como un factor muy normalizado para niñas de entre 12-16 años que entraban a formar parte del elenco profesional. La clave para que esto fuera posible era el *acompañamiento de la madre*, es decir, la madre constituía un elemento fundamental para que la bailaora novel pudiera comenzar sus primeros pasos en la profesión, haciéndose un nombre en el mundo artístico, y, a cambio, proporcionaba un sustento en la casa familiar que, generalmente, escaseaba económicamente. De esta manera, la sororidad entre madres e hijas era inexorable, ya que, en primer lugar, la bailaora era menor de edad y necesitaba de la protección de un adulto, y, en segundo lugar, la madre debía organizar la logística doméstica de tal manera que el tiempo que dedicaba al acompañamiento de su hija bailaora durante largas horas nocturnas, en la casa debían de estar organizadas todas aquellas tareas domésticas que sostenían la organización cotidiana de la casa (De las Heras, 2018b).

Es importante resaltar este tipo de *sororidad en el ámbito doméstico* donde el trabajo colaborativo, generalmente, efectuado por mujeres, permitió la formación académica y posterior incorporación laboral de estas bailaoras. Pues, muy probablemente, sin esa ayuda estas artistas no hubiesen podido desarrollar sus carreras artísticas. También las madres contribuyeron a la elaboración del vestuario de sus hijas que, por su alto coste, cosían ellas mismas los vestidos permitiendo de esta manera el ahorro de dicho gasto, que en muchos casos se convertía en un impedimento para algunas bailaoras la posibilidad de trabajar en un trabajo. Por tanto, “era una suerte” tener una madre, abuela, amiga de confianza o vecina que tuviera los conocimientos de costura necesarios para ser capaz de elaborar un vestido de baile, cuyos parámetros son muy diferentes a los de la calle. A esto se añade la sororidad que entre las distintas madres aportaban realizando funciones típicas de la comunidad femenina como el coser, acompañar a otras hijas a la academia o al lugar de trabajo, hacer de comer, etc., de tal manera que constituían una red de ayuda entre madres con un objetivo común: que sus hijas pudieran dedicarse al mundo del baile flamenco. Por supuesto, no todas lo conseguían, pero ese ejercicio de generosidad y entrega se materializó.

## Conclusiones

Después de todo lo analizado, podemos concluir que a lo largo de la historia la sororidad ha constituido uno de los pilares fundamentales en los que se ha asentado la

formación y proyección artística de las bailaoras, pues sin ella difícilmente las bailaoras hubieran podido empoderarse en un mundo dominado por hombres.

A lo largo de los dos últimos siglos se ha construido en el imaginario colectivo masculino una relación directa entre el baile de la mujer flamenca y una concepción basada en una sensualidad malinterpretada, que le ha perjudicado en las condiciones laborales y en su valoración social, viéndose agravado por la mala prensa que se hizo del flamenco a finales del siglo XIX y comienzos del XX vinculando a las bailaoras con la prostitución. Así, estas mujeres han sufrido una férrea presión social para dedicarse profesionalmente a una actividad laboral que no ha sido bien vista por la sociedad patriarcal y cuestionada en el ámbito laboral.

En el caso de la sororidad del baile flamenco, se puede afirmar que contiene una doble dimensión: individual y colectiva.

1. En cuanto a la *dimensión individual*, la bailaora siempre ha trabajado desde la individualidad, tanto en el ámbito de la formación, como, sobre todo, en el ámbito laboral debido a que es una profesión compuesta mayoritariamente por mujeres y el nivel de competitividad ha sido muy alto. Desde la soledad, los beneficios que ha obtenido fundamentalmente ha sido la vocación artística, la autorrealización y bienestar personal y el empoderamiento profesional.
2. En cuanto a la *dimensión colectiva*, las bailaoras han sido ayudadas a través de una red de mujeres que ha permitido conformar un sistema de ayuda, de un lado, en el *ámbito educativo* para ayudar desde su formación inicial a edades muy tempranas a la asistencia a las clases generalmente acompañadas de sus madres; en el *ámbito familiar* para cubrir las necesidades del cuidado de los hijos/as y de la logística doméstica ante su ausencia de la casa (de la bailaora o de la *madre acompañante*), bien por las horas tardías de los espectáculos, bien durante largas temporadas debido a las giras nacionales o internacionales; y en el *ámbito laboral* en la inserción laboral que en algunos momentos históricos se hacía siendo menores de edad, siendo la figura de la madre acompañante clave para la proyección laboral, así como las grandes figuras sirvieron de referentes para el desarrollo profesional de otras bailaoras y el refuerzo de nuevos liderazgos femeninos como emprendedoras.

De esta manera, la sororidad individual y colectiva han funcionado en un proceso de retroalimentación continuo, donde la lucha por el empoderamiento personal y profesional de estas mujeres era fruto de la acción y expresión de una colectividad que trabajaba por un bien común, dando como beneficio a la comunidad los ingresos económicos de su

trabajo y añadiendo, a su vez, un sentimiento de empoderamiento como colectivo femenino.

Como consecuencia de la sororidad, la bailaora ha logrado conquistar nuevos *espacios públicos* generalmente asignados a los hombres gracias a la ayuda sorora de otras mujeres (familiares, amigas o vecinas) que cubrieron su ausencia en el *espacio privado* del hogar. De esta manera, la profesión del baile flamenco le ha permitido empoderarse a nivel personal y mantener un estatus económico lejos del *modelo esposa-madre* impuesto socialmente, pero, sin embargo, en contraposición, ha sufrido el condicionamiento sociocultural que suponía dedicarse a una profesión donde el cuerpo femenino constituía el principal instrumento de trabajo, siendo víctima de estereotipos machistas que han distorsionado la realidad sociolaboral donde trabajaban.

Por consiguiente, este trabajo basado en la sororidad a lo largo de varios siglos es lo ha permitido la dignificación de la profesión de la bailaora que asistimos en la actualidad.

Finalmente, concluimos que se hace necesario desde la Historia de la Educación del Baile Flamenco profundizar más en el análisis de género de aquellos modelos y procesos educativos que tienen que ver con la sororidad para el empoderamiento personal y profesional de la bailaora, así como la hermenéutica del cuerpo que lo largo de la historia se ha atribuido significaciones de índole sensual a la ejecución dancística, devaluando social y laboralmente la calidad artística de las bailaoras de flamenco.

---

## Bibliografía

- Aix, F. (2005). Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual. *Música Oral del Sur*, 6, 153-186.
- Amarí. (2017, sep. 30). Las mujeres gitanas andaluzas del siglo XIX: El estereotipo romántico *Amarí*. *Revista cultural gitana*, 8. <http://www.amarirevista.com/2017/09/30/las-mujeres-gitanas-andaluzas-del-siglo-xix-el-estereotipo-romantico/>
- Ballarín, P. (1989). La educación de la mujer española en el siglo XIX. *Historia de la Educación*, (8), 245-260.
- Barreiro, J. (2015). El Madrid nocturno de fines del siglo XIX (1890). *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 20, 113-134. <https://javierbarreiro.wordpress.com/2015/09/14/el-madrid-nocturno-de-fines-del-siglo-xix-1890/>
- Bennahum, D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm. [Título original: *Antonia Mercé "La Argentina". Flamenco and the spanish avantgarde*. Traducción: Lourdes Bassols].

- Berlanga, M. (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación.
- Bustos, A. (2009, marzo). Aproximación a través de la Danza al estereotipo femenino como objeto de análisis. *DANZARATTE*, 4, año III.  
<http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte04.pdf>
- Cervantes, M. (1999). *Novelas ejemplares*. Barcelona: Espasa (fecha original: 1613).
- Chuse, L. (2007). *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Colubi, J. (1995). Las bailarinas de Cádiz. En José Luís Navarro García y Miguel Roperó Núñez. (Dir.), *Historia del Flamenco* (Vol. I, pp. 43-61). Sevilla: Tartessos.
- Cruces, C. y Sabuco, A. (2005). *Mujeres flamencas: etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Sevilla: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer.
- Cruces, C., Sabuco, A. y López, E. (2005). Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas. En Pablo Palenzuela Chamorro y Juan Carlos Gimeno Martín. (Coords.), *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista* (pp. 303-338). Sevilla: Fundación el Monte, FAAEE y Asana.
- De las Heras, B. (2015). La primera generación de bailarines de danza española en México D.F. (1930-1950). En M. E. Aguirre Lora, G. Hernández Orozco, F. A. Pérez Piñón y J. A. Trujillo Holguín (Coords.), *Educación en el arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo* (pp. 51-78). México: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- De las Heras, B. (2018a). De las Heras, B. (2018, octubre). La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: Andalucía en los siglos XVI-XXI. *IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, 9(17), 145-164.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-85502018000200145&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-85502018000200145&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- De las Heras, B. (2018b). La enseñanza del baile flamenco en las academias de Sevilla: el legado de tres generaciones de maestras y maestros (1940-2010). (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/81507>
- Díaz, A. (2012). Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico. *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*, 205, 233-246.
- Díez, A. (2006, agosto). Evolución histórica y social de la presencia de la mujer en la práctica física y el deporte. *Efdeportes. Revista Digital*, Año 11, nº 99. <https://www.efdeportes.com/efd99/mujer.htm>
- Escudero, J. (2013, marzo). Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE. La serie Rito y geografía del cante. *Cuadernos de Etnomusicología*, 3, 29-49.  
<https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-etnomusicologia-3.pdf#page=29>
- Estébanez, S. (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra. [Edición original: Madrid: Pérez Dubrull, 1883].

- Gelardo, J. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- González, A. (2005). Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista. *Música Oral del Sur*, 6, 9-20.  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-paris.pdf>
- Julián, J. (2011). *Los cuerpos flamencos: descripción anatómica, técnicas de interpretación, patologías y cuidados en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la "Edad de Oro"*. (Tesis Doctoral) Universidad de Sevilla, Departamento de Antropología Social, España.
- Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. Conferencia, Sestao. *Mujeres en red, el periódico feminista*, pp. 1-4.
- Lagarde, M. (s.f.). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes para el debate, celem.org*, pp. 123-135.
- Medina, B. (2017). *La representación del cuerpo desnudo femenino en la baja edad media. Tipos iconográficos desarrollados en la Península Ibérica* (Trabajo Fin de Máster). Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, España.  
[https://www.academia.edu/35090787/LA\\_REPRESENTACION\\_DEL\\_CUERPO\\_DESNUDO\\_FEMENINO\\_EN\\_LA\\_BAJA\\_EDAD\\_MEDIA\\_TIPOS\\_ICONOGRAFICOS\\_DESARROLLADOS\\_EN\\_LA\\_PENINSULA\\_IBERICA](https://www.academia.edu/35090787/LA_REPRESENTACION_DEL_CUERPO_DESNUDO_FEMENINO_EN_LA_BAJA_EDAD_MEDIA_TIPOS_ICONOGRAFICOS_DESARROLLADOS_EN_LA_PENINSULA_IBERICA)
- Mera, G. (2017). Baile social y género en la España romántica (1833-1868). En Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (coords.), *Danza, género y sociedad* (pp. 201-226). Málaga: Umaeditorial.
- Navarro, J. (2008). *Historia del baile flamenco. Volumen 1*. Sevilla: Signatura.
- Navarro, J. y Pablo, E. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Ordóñez, E. (2011). La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(1), 19-28.
- Pastor, R. y Bonilla, A. (2000). Identidades y cuerpo: el efecto de las normas genéricas. *Papeles del psicólogo*, 75. <http://www.papelesdelpsicologo.es/resumen?pii=818>
- Plaza, R. (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, Fundación El Monte.
- Puig, A. (1944). *Ballet y Baile español*. Barcelona: Montaner i Simon.
- Pulpón, C. (2016). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980)*. (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla.  
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/40694>
- Sainz, C. y Blanco-Ruiz, M. (ed. & coord.). (2018). *Investigación joven con perspectiva de género III* (pp. 8-10). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

Sánchez, M. (2016/05/27). El origen de las castañuelas en las bailarinas de Gades. *Onda Cádiz Digital* (prensa). <http://ocadizdigital.es/noticia/c%C3%A1diz/el-origen-de-las-cast%C3%B1uelas-en-las-bailarinas-de-gades>

Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco* (2ª ed.). Sevilla: Signatura.

Tamayo, J. (2016, julio - diciembre). Construyendo una pedagogía de la sororidad desde la Casa Cultural Tejiendo Sororidades de Cali (Colombia). *La manzana de la discordia*, 11(2), 29-45.

Triana, F. (2010). *Arte y artistas flamencos* (facsímil). Sevilla: Extramuros [Fecha original: 1935].

Zatania, E. (2018). Elementos de cambio en el baile flamenco desde 1965. *La madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, 15, 1-23. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/317291>

---

\* Es licenciada en Pedagogía y titulada del Máster en Gestión Cultural en el año 2008 en la Universidad de Sevilla. Ha sido Becaria Predoctoral por el IV Plan Propio de la Universidad de Sevilla (2009-2013). Su tesis doctoral se presenta en 2018 con el título *La enseñanza del baile flamenco en las academias de Sevilla: el legado de tres generaciones de maestras y maestros (1940-2010)*. Su producción científica está centrada en la educación del baile flamenco, así como, en la educación de la danza en general: enseñanza, profesorado, política educativa, educación emocional y creatividad, y educación estética.