



ORIGEN Y DESARROLLO DE LA MUJER EN EL BAILE FLAMENCO: EVOLUCIÓN TÉCNICA Y ARTÍSTICA

THE ORIGINS AND DEVELOPMENT OF WOMEN IN FLAMENCO DANCE: TECHNICAL AND ARTISTIC DEVELOPMENTS

*ANA ROSA PEROZO LIMONES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA¹
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA ÁNGEL PERICET²
Correspondencia: aperozolimones@gmail.com*

(Recibido el 7 de febrero de 2017 y aceptado 21 de marzo de 2017)

RESUMEN

El concepto de bailaora flamenca, tal como hoy lo conocemos, ha ido conformándose a lo largo de la historia con aportaciones de distinta procedencia, y aún hoy continúa evolucionando, adaptándose a las distintas tendencias.

En el presente artículo se realiza un estudio de esa evolución histórica desde una perspectiva técnica y estética partiendo de las antiguas danzarinas gaditanas, representadas por la mítica Telethusa, allá por los confines del Imperio Romano hasta la época actual.

Así mismo, se señalan los hitos importantes que han contribuido a la conformación del baile flamenco de mujer tales como la codificación, la aportación de los bailes de gitanos, la influencia de los bailes boleros y la incorporación al teatro a través del ballet flamenco. Igualmente, se destaca la evolución de las formas corporales de las bailaoras, la estética de sus bailes, la técnica de sus movimientos y la evolución de simple mujer objeto en sus inicios a coreógrafa o empresaria en nuestros días.

PALABRAS CLAVES: Mujer, baile, flamenco, evolución, artística, técnica.

ABSTRACT

The concept of flamenco dancer, as we know it today, has been shaped throughout history, with contributions from different sources and still continues to evolve today, adapting itself to different trends.

This article presents a study of this historical evolution from a technical and aesthetic perspective, starting with the old dancers of Cadiz, represented by the mythical Telethusa in the confines of the Roman Empire, until nowadays.

Furthermore, important milestones which have contributed to the formation of female flamenco dancing are mentioned, such as codification, the contribution of the gypsy dances, the influence of the bolero dances and the incorporation to the theater through flamenco ballet. In addition, other points mentioned include the evolution of the body shape of the dancers, the aesthetic of their dances, their movement technique and the evolution from the initial simple objectified woman to the present day choreographer or business woman.

KEYWORDS: Woman, dance, flamenco, evolution, artistic, technique.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la presencia de la mujer bailaora en Andalucía (con más precisión, bailarina), se remonta a la época del Imperio Romano (con Telethusa como representante por excelencia), es a partir de mediados del siglo XIX, coincidiendo con su codificación, cuando, según la mayoría de los autores, cristaliza el nacimiento del baile flamenco y por ende procede usar la terminología de bailaora flamenca, si bien su protagonismo comienza a compartirse con el bailaor (se usa la doble acepción “baile de mujer” y “baile de hombre”). La bailaora pasa de ser un mero atractivo sexual en las fiestas de señoritos, a intérprete en la época de los cafés, y saltando en el tiempo, culmina en la época actual, en la que la mujer ya no se limita a ser bailaora, sino que adopta un nuevo rol como empresaria, productora, coreógrafa, etc. Así mismo, la estética se transforma: se pasa de la “formas voluptuosas” (gran volumen corporal, caderas sobresalientes, piernas anchas o brazos redondeados) a asemejarse a las bailarinas clásicas.

2. OBJETIVOS

El estudio de la mujer como intérprete esencial en la configuración del baile flamenco conlleva el análisis del recorrido histórico y estético que ha dado lugar a una serie de formas definidas, en muchos casos improvisadas, que convergen en un estilo único.

Los objetivos que vamos a abordar consisten en resaltar la importancia de la mujer en la configuración del baile flamenco y cómo se han desarrollado unas características técnicas y estéticas a lo largo de la evolución de este género desde sus orígenes hasta su configuración definitiva en el siglo XX.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son muchos los documentos, artículos y textos que existen sobre el flamenco. En su mayoría estudian su origen y evolución resaltando la configuración del género a partir de la profesionalización

del cante, el toque y el baile; no obstante, existen pocos autores que hayan tratado específicamente la relación entre el baile flamenco y la mujer.

En este sentido, si bien la obra de José Luis Navarro García *Historia del Baile Flamenco* (2008) y *Breve Historia Ilustrada del Baile Flamenco* (2015) y los artículos de Cristina Cruces Roldán *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el Flamenco* (2004) y *Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco* (2015), no son exclusivas al respecto, sí abordan cómo el baile de mujer ha ido evolucionando y desarrollando ciertas características, marcando épocas y escuelas.

No obstante, tampoco debemos pasar por alto la documentación existente sobre el baile flamenco y su evolución. Autores como Ángel Álvarez Caballero (*El Baile Flamenco*, 1998), Manuel Ríos Vargas (*Antología del Baile Flamenco*, 2002), Eulalia Pablo Lozano y José Luis Navarro (*Figuras, pasos y mudanzas*, 2007), Puig Claramunt y Flora Albaicín (*El arte del baile flamenco*, 1988), Teresa Martínez de la Peña (*Teoría y práctica del baile flamenco*, 1969), Rocío Espada (*La danza española. Su aprendizaje y conservación*, 1997), Concepción Carretero (*El baile, cosas de Sevilla*, 1981), Ángeles Arranz del Barrio (*El baile flamenco*, 1998), entre otros, nos realizan un desarrollo histórico del baile flamenco, resaltando los intérpretes más destacados y a veces detallándonos descripciones interpretativas de bailaores y bailaoras. Incluso hay que señalar, que muchos de estos autores realizan un análisis técnico del baile flamenco a través de la evolución del mismo.

Por último, habría que mencionar dos tratados costumbristas, a los que más adelante haremos referencia, como son las *Cartas Marruecas* de José Cadalso de 1789 y *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón de 1847. De las 90 cartas de Cadalso, la número VII nos ayudará a apreciar determinadas características del baile de mujer que hoy día se asocian al baile flamenco. Así mismo, Estébanez Calderón en los capítulos “Un baile en Triana” y “Asamblea General”, de la citada obra, escrita tras su viaje a Andalucía, nos describe con exhaustividad los primeros bailes de las mujeres gitanas y andaluzas de la época.

4. ORÍGENES

Desde sus inicios, el baile flamenco asociado a la mujer constituía una representación simbólica, cuyo atractivo recaía principalmente en el cuerpo de la bailaora. Entendemos entonces que la interpretación flamenca se concebía desde una perspectiva exclusivamente estética y donde el arte pasaba a un segundo plano. En este sentido seguimos la definición que aportan Alvarado Steller y Sancho Bermúdez “Por lo tanto, la estética es la encargada de estudiar la belleza; normas y métodos para estudiarla. Entendiendo por belleza la idea sobre la perfección de las cosas. También la estética podría definirse como el conjunto de percepciones sensitivas que genera la contemplación de un objeto y la reacción de agrado y placer que se produce en el observado” (2011, p.11). Este baile estaba muy vinculado a la visión romántica de la corporeidad femenina, asociando a la mujer con la ondulación, sinuosidad plástica e insinuación, frente al radicalismo masculino: ruido, ángulo y fuerza.

El baile flamenco nace como manifestación artística y simbólica y como práctica sociocultural dentro de la cultura andaluza. Se origina en las bases populares, constituyendo, podríamos decir, un rito de comunicación ente bailaoras, cantaores y tocaores. El cuerpo en las tres vertientes juega un papel protagonista como vehículo de expresión, principalmente en el baile.

Las primeras referencias que tenemos de bailarinas andaluzas aparecen asociadas al erotismo, al deseo sexual y al desenfreno corporal. Basándonos en el libro *Historia del Baile Flamenco*, de Navarro García (2008) podemos situar a Andalucía como el principal foco dancístico donde sobresalieron las primeras bailarinas de renombre. Eran bailarinas turdetanas aunque se las conocía como “gaditanas”, porque la gran mayoría eran nacidas en Cádiz. Navarro abunda en el tema: “Su fama se extendió por todos los confines del imperio Romano, es decir, por todos los rincones del universo civilizado. De ellas arranca la pasión por la Danza” (2008, p.13). Sus bailes giraban en torno a la diosa Astarté, siendo muchas de ellas censuradas, como se aprecia en el siguiente texto de Decimo Juvenal:

Spectan hoc nuptae iuxta recubante marito,
Quod pudeat narrare aliquem praesintibus ipsis.
Çiritamentum ueneris langentis et acres
Diuitis urticar; maior tamenn ista uoluptas
Alterius sexus; magis ille extenditur, et mox
Auribus atque oculis concept aurina mouetur¹ (Navarro, 2008, p.14).

Otro testimonio de Marcial añadía en el mismo sentido: “de Gabidus improbis puellae vibrabun sine fine prurientes lasciuos docili tremore lumbo”² (Navarro, 2008, p.15). Como sostiene Ana Martínez Barreiro (2004), el cuerpo de la mujer siempre ha estado asociado a los cánones de belleza y por consiguiente, ha sido un cuerpo para ser admirado por los demás, principalmente por el género masculino. Desde el cristianismo y el judaísmo el cuerpo de la mujer ha sido objeto de escándalo, represión y explotación. Es evidente pues, que tanto la cultura como la sociedad da forma al cuerpo. No hay que olvidar que, como afirma Lourdes Méndez, “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de deseos, creencias y expectativas de la sociedad en la que se inscribe” (Carrión, 2011, p. 21).

En la época del Renacimiento, existían bailes interpretados por mujeres, si bien con connotaciones que eran vistas como voluptuosas y demoniacas, asociadas al cuerpo, y se destacaba de ellas que no se acogían a la norma social del momento. Así queda recogido, por ejemplo, en la obra de Juan de la Cerda, *Vida Política de todos los estados de mujeres*:

¿Y qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y medida a que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear de los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos, y dar vueltas a la redonda, y hacer visajes? (1599, p.479).

¹“Hoy las casadas contemplan, con el marido reclinado a su lado, ese espectáculo que a cualquiera daría vergüenza contar hallándose ellas presentes. Estímulo de una venus que languidece punzantes comezones de rico. Pero mayor es ese placer en el otro sexo: éste más y más erecto se pone y pronto muévase el semen concebido por oídos y ojos”.

²“Bailarinas llegadas de la licenciada Cádiz harán vibrar, ardientes sin medida, sus lascivos dorsos con estudiado temblor”.

Ese concepto de la mujer objeto, con el paso del tiempo, se ha ido diluyendo y abandonando ese arquetipo ya estereotipado, para pasar a un análisis más hondo y profundo que permita analizar la estética de su baile y del arte en general.

A finales del siglo XVIII el baile flamenco comienza a difundirse, si bien desordenadamente. Aparece cierta colaboración entre algunos cantes y bailes gitanos y otras formas de bailes andaluces. Los bailes del candil, los bailes de gitanos y las danzas boleras eran practicados principalmente por mujeres. *Las Cartas Marruecas* de Cadalso muestran las interpretaciones pseudoprofesionales de las gitanas, que de alguna manera dejaría entrever actitudes elementales de lo que más tarde sería el baile flamenco:

Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento! Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: Si, señor; así se cría (Carta VII 1945, p.34).

La mujer, como describe Cadalso, fue centro de atención de personajes célebres que entendían el baile flamenco como una manifestación exótica donde el cuerpo de la mujer era un icono sexual con movimientos que realzaban lo llamativo de su figura, expuesto al servicio de aquellos que la contemplaban en fiestas y en romerías. De esta manera, el baile flamenco de mujer resultó ser más atractivo y demandado que el del hombre, como recuerda Ricardo Molina Tenor: “la historia del baile flamenco ha sido hasta la actualidad, femenina, siendo insignificante, la figura del bailar al lado de la trascendencia de la bailaora (Ríos, 2002, p.49).

El baile de cintura para arriba, y sobre todo el manejo de los brazos, marcaba la diferencia entre el baile de las gitanas y de las andaluzas con las demás danzas. Encontramos una descripción

de Charles Davillier (1874), tras su viaje a Sevilla, de los bailes del candil, que Manuel Ríos Vargas nos detalla con exactitud:

Se ve que bailaban a gusto, para ellas mismas, y el movimiento de los brazos y el meneo son bien diferentes a los movimientos rígidos, acompasados y geométricos de otros cuerpos de baile, pues aquí se nota y advierte la inspiración y la improvisación” (Ríos, 2002, p. 63).

Fue en Sevilla, Cádiz y Granada, principalmente, donde el baile flamenco empieza a desarrollarse y a centrarse en núcleos principales tales como Triana, Los Puertos y el Sacromonte. Los testimonios de los extranjeros y viajeros románticos que se sintieron atraídos por las “danzarinas”, como ellos las llamaban, destacaban el movimiento de los brazos, el garbo, la sensualidad y la viveza de sus interpretaciones. Serafín Estébanez Calderón se hace eco de ello en “un baile en Triana”, en su libro *Escenas Andaluzas*:

En Andalucía no existe baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y sin las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los diferentes quiebros de cintura y sin lo vivo, cadencioso y ardiente del compás; el batir de los pies, así como sus primores y giros son accesorios evidentes del baile andaluz” (Estébanez, 2003, p.101).

En este estado de configuración de las formas flamencas, se va produciendo un intercambio, donde los bailes de gitanos incorporaban al “academicismo” de los bailes nacionales y andaluces, la expresión, el ritmo, el movimiento de brazos, el juego de hombros y el carácter espontáneo e improvisado, sello inconfundible de la raza gitana. Pero si hay algo que destacar del baile gitano y que posteriormente aparece como elemento distintivo del baile flamenco, va a ser el carácter y la estética de los brazos.

Finalizado el siglo XVIII, la presencia de artistas andaluzas en los teatros españoles adquiere gran popularidad. Los bailes que se realizaban en los entreactos de las llamadas obras serias fueron muy demandados y las andaluzas llegaron a ser las grandes protagonistas del espectáculo (Navarro, 2008). Teófilo Gautier contaba que “las buenas bailarinas no existen más que en Andalucía, en Sevilla” y a su vez George Dennis añadía que “la gracia superior, la agilidad, y el fuego de los andaluces, es lo que les deja sin rivales” (Navarro, 2008, p.100).



Figura 1: Serafín Estébanez Calderón. *Un baile en Triana* (1831). Dibujo de Francisco Lameyer.

5. SIGLO XIX

Es a partir de mediados del siglo XIX cuando se documenta el protagonismo femenino en el baile flamenco. Estos inicios han sido señalados por Cristina Cruces, quien ha apuntado al respecto que “la abundante documentación que conocemos respecto al breve periodo que transcurre desde la definitiva codificación del flamenco como género artístico (en la segunda mitad del XIX) hasta

nuestros días consolida la continuada presencia de mujeres en el flamenco, bien fuera en su dimensión de industria artística, bien en sus expresiones privadas.” (2005, p. 21).

Con la configuración del baile flamenco a finales del XIX, coincidiendo con la época de los cafés de cante, las bailaoras mostraban una estética totalmente diferente a la de hoy en día. La mayoría de las bailaoras que destacaron en los cuadros flamencos de la época poseían un gran volumen corporal, sus caderas sobresalían notablemente, siendo una de las partes del cuerpo que más protagonismo tenía en el baile; las piernas eran anchas y fuertes y los brazos redondeados, de ahí que el braceo tuviera un gran atractivo. Y todo ello revestido por una indumentaria que resaltaba aún más su complexión, basta recordar a este respecto, a bailaoras como La Mejorana, La Macarrona o La Malena. El baile de cintura para arriba fue el mayor exponente de las bailaoras flamencas de la época. Así describe Fernando el de Triana el baile de Juana Vargas La Macarrona: “cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitable”. (1978, p.148).



Figura 2: Emilio Beauchy (1885) *Café de Cante*.

La figura en sí de estas bailaoras, se contraponía con la estética delicada, estilizada y gimnástica de las bailarinas de la danza clásica. El porqué de esta diferencia se debía sobre todo a que el baile flamenco, por aquellos años, no requería de una gran preparación física para su desarrollo. El baile de mujer era de brazos y manos y delicados juegos de pies. Los escenarios por aquella época nada tenían que ver con los grandes teatros que actualmente son el escenario habitual para el lucimiento de este arte. Al ser un lugar de pequeñas dimensiones, la bailaora no necesitaba grandes recursos técnicos para su lucimiento. Milagros Mengíbar, bailaora de la Escuela Sevillana, sostiene que hoy día también se puede bailar en espacios reducidos y reitera: “Si nada más que tienes un trocito... porque el espacio... las peñas mismas que tienen el escenario chiquito. Si una mujer nada más que levanta los brazos y empieza a hacer falsetas, nada más que braceo, braceo, ya ahí, tú dices: ¡Ole!” (Mengíbar M. 2015).

A finales de este siglo las características de baile de hombre y mujer empiezan a consolidarse, estableciéndose ciertas connotaciones que se asocian diferenciadamente a ambos géneros. Teresa Martínez de la Peña así lo resume:

El baile de mujer se hace más reposado. Se centra el interés en brazos y cabeza, mientras los pies marcan suavemente y las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar, aún más, la línea expresiva de los brazos... La nota fundamental del baile de mujer en esta época es el garbo y la gracia en la figura. Por el contrario el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies (1967, p. 30).

Otro acontecimiento importante que transcurre durante esta etapa va a ser la fusión técnica y estilística de las bailarinas boleras y las bailaoras flamencas. Se crea así la figura de la bailarina-bolera, que Navarro García describe de esta forma:

Fue una convivencia fructífera en la que la bailarina bolera seguía dando lecciones de elegancia, de colocación de brazos, de manejo de las castañuelas, de virtuosismo técnico a sus hermanas jondas, a

tiempo que estas le sugerían nuevas actitudes y movimientos (2008, p. 348).

En definitiva, podríamos decir que las bailaoras adquieren una serie de formas y técnicas que requieren de un aprendizaje “académico”, cuya evolución empieza a desarrollarse en los siglos posteriores. Se marca así, un antes y un después en la estética del baile de mujer.

6. DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

A principios del siglo XX, siendo el baile flamenco un género ya configurado, asistimos a un proceso de creación personal e innovación por parte de los intérpretes, desarrollándose nuevas formas y actitudes. En 1915, el panorama del baile flamenco da un giro inesperado con el estreno de *Gitanerías* el 15 de abril en el Teatro Lara de Madrid (primera versión del *Amor Brujo*). La obra de Manuel de Falla, escrita para Pastora Imperio (1885-1979) supuso un antes y un después en el desarrollo de este arte.

La bailaora sevillana supo llevar a escena el baile flamenco de los Cafés de Cante a los grandes escenarios, adaptándose a nuevos conceptos, nunca aplicados hasta el momento: iluminación, aspectos musicológicos, aspectos coreográficos, dramaturgia, escenografía, etc. En definitiva, como señala Navarro, “la fusión del baile flamenco con la música sinfónica no sólo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco” (2008, p.22). Encuadrado en la llamada Ópera Flamenca, considerada nefasta para el cante, supuso para el baile llegar a todos los teatros de España y del mundo.

Esta nueva etapa lleva consigo un cambio en las formas flamencas de las bailaoras del momento que supone: estilización de las formas, utilización de los zapateados, aprendizaje de diversas disciplinas y desarrollo de nuevas técnicas en la utilización de los elementos de acompañamiento como pueden ser: la bata de cola, el mantón y las castañuelas. Nos encontramos ante una evolución



Figura 3: El Amor Brujo (15.04.1915). Pastora Imperio (Candela) y Víctor Rojas (Carmelo). Teatro Lara de Madrid.

del baile flamenco basada principalmente en la adquisición de conocimientos técnicos e interpretativos procedentes de otras disciplinas, como podían ser la danza clásica y la escuela bolera. Pero hay que resaltar como el papel de la mujer empieza a imponerse, “haciendo suyos” rasgos característicos que en su día se consideraban privativos del hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en la bailaora Carmen Amaya (1918-1963): sobriedad, fuerza, virtuosismo técnico del zapateado que incluso adoptó la indumentaria propia del baile flamenco de hombre. Cristina Cruces sostiene al respecto:

La mayor renovación creadora e interpretativa que se produjo en este sentido la encabezó Carmen Amaya, quien, a pesar de utilizar con magisterio la bata de cola, quiso disputar el vasallaje a la indumentaria vistiendo con frecuencia de “hombre”, con pantalón y chalequillo. La Capitana desplegó además enérgicos zapateados –liberadores respecto a un braceo que, por otra parte, bordaba– e inició una primera línea heterodoxa cuyas practicantes han sido, al menos hasta el año 1980, casos excepcionales respecto a lo codificado (2004, p.17).



Figura 4: Carmen Amaya i Pelao Viejo a la revista Life, 1940.

No obstante, hubo bailaoras que a pesar de evolucionar y adquirir ciertos conocimientos, mantuvieron la estética tradicional del baile de mujer que imperaba sobre todo en la Escuela Sevillana: baile de cintura para arriba, braceos y movimientos de manos, líneas redondas, movimientos de hombros y caderas, utilización de zapateados como detalles puntuales, etc. Nos referimos principalmente a Pastora Imperio y a sus sucesoras: Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Merche Esmeralda, Pepa Montes o Cristina Hoyos.



Figura 5: Milagros Mengibar. Fotografía: Remedios Malvarez

Se puede señalar que el desarrollo de la personalidad artística de las bailaoras y sus inquietudes creativas originan nuevas formas de interpretar el baile, creándose así diversas corrientes estéticas: unas basadas en la tradición de las formas flamencas, representando el baile flamenco puro, ortodoxo, y otras, podríamos decir, más contemporáneas; la fusión de ambas corrientes perfila lo que sería el vanguardismo del baile flamenco. Dichas corrientes siguen conviviendo y evolucionando a lo largo del siglo XX. En la actualidad, la figura de la bailaora flamenca nada tiene que ver con las

grandes maestras de finales del XIX. La belleza estética prima en muchos casos por encima del arte, la formación física, técnica e intelectual lleva consigo un nuevo concepto de formas en el baile de mujer adaptadas a las nuevas tendencias del flamenco en general. Como añade Bárbara de las Heras Monastero:

Podemos decir, que asistimos a una transformación de valores que se caracteriza por un mayor culto al cuerpo, el desarrollo de un concepto estético de belleza como un valor añadido al espectáculo y un mayor perfeccionamiento técnico del baile, que está dando lugar a un nuevo concepto de estética en la creación de producciones del baile flamenco (De las Heras, 2013, p.9)³

7. CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, la mujer ha sido esencial en la configuración del baile flamenco. Al igual que en otros aspectos de la vida, ha sabido superar su marginación y su consideración de mujer objeto en las primeras épocas del flamenco para pasar a ser protagonista principal en los últimos tiempos.

Su presencia en el baile no sólo ha supuesto la contribución al desarrollo técnico y estético sino que ha sobrepasado la frontera infranqueable de lo que se consideraba “baile de hombre” y “baile de mujer”. Atributos como debilidad, delicadeza o feminidad han sido sustituidos por fuerza, carácter, virtuosismo. Ha ido asimilando nuevas formas procedente de la influencia gitana, del baile de hombre, de la escuela bolera o de la danza española incorporando a sus coreografías obras de intelectuales como Manuel de Falla.

Así mismo, podemos observar que han sido grandes renovadoras, creando nuevas técnicas de movimiento adaptadas a lo que antiguamente eran meros elementos de acompañamiento: bata de cola y mantón. Es más, hoy día son los bailaores flamencos los que han tomado de ellas dichos elementos, reinventándose y adquiriendo actitudes y formas del baile de mujer. No obstante, si bien es

³Para esta misma idea véase (Cruces Roldán, Sabuco i Canto y López Martínez, 2005: p. 303-308).

verdad que la evolución de la mujer bailaora en el mundo flamenco, debido fundamentalmente a sus inquietudes por adaptarse a las nuevas tendencias (aún a pesar de los “puristas” de lo jondo), algo que no ha ocurrido de manera notable en el cante o en la danza clásica, no es menos cierto que el género femenino ha sabido mantener esa otra vertiente, vinculada a la tradición flamenca más intimista y menos popular, desde la llamada época primitiva del flamenco y los bailes del candil, pasando por los cafés de cante, el teatro y el ballet flamenco. Prueba de ello es que a día de hoy conviven perfectamente intérpretes solistas como Matilde Coral, Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, etc. y compañías como el Ballet Flamenco de Andalucía, integrado a su vez por otras bailaoras flamencas.

Es de esperar que este protagonismo continúe en un futuro y que las nuevas generaciones mantengan esa línea evolutiva.

REFERENCIAS

- Alvarado Steller, V. Y Sancho Bermúdez, K. (2011). *La Belleza del cuerpo Femenino*. Wimb lu, Rev. electrónica de estudiantes Esc. de Psicología, Univ. De Costa Rica. Volumen 6.
- Amaya, C. Y Pelao Viejo. (1940). Revista Life. En Línea. <http://bibarnabloc.cat/2013/04/16/carmen-amaya-al-somorrostro/>. Consultada 25 de Marzo 2017.
- Cadalso, J. (1945). *Cartas Marruecas*. Madrid: Atlas.
- Carrión, J.J. (2011). *Los cuerpos flamencos: descripción anatómica, técnicas de interpretación y cuidado en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- Cruces Roldan, C. (2004). *De cintura para arriba. Hipercorporeidad y Sexuación en el Flamenco, Sociedades y culturas: nuevas formas de aproximación literaria y cultural*. I Congreso Internacional de Sociedades y Culturas: abriendo camino. Sevilla.
- Cruces Roldan, C. (2003-2005). *Las Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría General de

Políticas de Igualdad. Instituto de la Mujer. Sevilla.

Cruces Roldán, C., Sabuco i Cantó, A. Y López Martínez, E. (2005). *Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas*, en Palenzuela Chamorro, P. Y Gimeno Martín, J.C. (coordinadores). *Cultura y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Congreso de Antropología. Fundación el Monte, FAAEE y Asana. Sevilla.

De la Cerda, J. (1599). *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares.

De las Heras Monastero, B. (2013). *Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal*. Encuentro de la plataforma Independiente de estudios flamencos y contemporáneos. Unia. Arte y pensamiento.

Beauchy, E. (1885). *Café de Cante*. En Línea <http://www.flamencopolis.com/archives/3467>. Consultado 24 de Marzo 2017.

Estébanez Calderón, S. (2003). *Escenas Andaluzas*. Biblioteca virtual universal. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/>

Estébanez Calderón, S. (1831). *Un baile en Triana*. En Línea <http://miespacioflamenco.blogspot.com.es/p/el-baile.html>. Consultado 27 de Marzo 2017.

Imperio, P. Y Rojas, V. (1915). *Amor Brujo*. Teatro Lara. Madrid. En Línea http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content%26view%3Darticle%26id%3D749:el-amor-brujo-lola-greco-2008%26catid%3D40:informacion%26Itemid%3D11. Consultado 24 de Marzo 2017.

Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.

Martínez Barreiro, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A. Coruña. Departamento de Sociología y Ciencias Políticas y de la Administración.

Mengíbar, M. y Palicio, L. (2013). *Jueves Flamenco Cajasol. Fotografías Flamenco*. En Línea <https://www.deflamenco.com/revista/galeria/milagros-mengibar-luisa-palicio-1.html>. Consultado 27 de Marzo 2017.

- Mengíbar, M. (2015). “Entrevista de Antonio Ortega a Milagros Mengibar, Flamencos y cronopios”. Ojeándote creaciones audiovisuales. En Línea https://www.youtube.com/watch?v=9hvLhX_5wxU
- Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- Méndez, L. (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, desconstrucciones feministas y artes visuales*. Sevilla: Ed. Instituto Andaluz de la mujer.
- Navarro García, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco*. Volumen I. Sevilla: Signatura ediciones.
- Ríos Vargas, M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Triana (El de), F. (1935). *Arte y Artistas Flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica.