

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco

Josemi Lorenzo Arribas (Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense Madrid)

Resumen

[Las guitarristas cobran cada vez más protagonismo en los diferentes estilos musicales, pero no en el flamenco. Este hecho se puede explicar por causas históricas, culturales, sociales... porque el binomio mujeres/guitarras ha sido problemático, integrado en uno mayor, mujeres/música. Pero sorprenden dos evidencias. Por un lado, desde el siglo XIX y hasta la Guerra Civil, hubo más tocaoras que hoy. Por otro, la ausencia casi absoluta de reflexiones sobre esta cuestión en los estudios sobre el flamenco.

Abstract

Women guitarist gain more and more prominence in different music styles, but not in Flamenco. This fact can be explained by historical, cultural, social... reasons because pairing women/guitars had been a problematic issue, included in a bigger one, women/music. However there are two surprising facts. On the one hand, from the 19th century until the Spanish Civil War (1936-1939) there were more *tocaoras* than nowadays. On the other hand, the almost absolute absence of reflections on this issue in Flamenco scholarship.

Palabras clave

Tocaora, Flamenco, Guitarra, Mujeres, Feminismo

Key words

Tocaora, Flamenco, Guitar, Women, Feminism

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco

Josemi Lorenzo Arribas (Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense Madrid)

A Fco. Javier Roldán, Roca, *tocaor de Jerez*

Rumores de anchos sombreros,
como una mujer desnuda
va la guitarra con ellos¹.

La fotografía más antigua que conozco protagonizada por una *tocaora*, o más propiamente dicho, una mujer tocando una guitarra², se conserva en el IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España). Fue tomada en 1878 por E. Gateau/J. Laurent, dos conocidos fotógrafos franceses afincados en España, y dada a conocer recientemente, en una exposición realizada en 2008, comisariada por Carlos Teixidor (*Sevilla...* 2008: 94; también reprod. en Garrote Fernández-Díez 2009: 116).



Ilustración 1: "Tipo español. Dama sevillana tocando la guitarra (tomada del natural)". Fotografía de E. Gateau / J. Laurent, 1878. Archivo Ruiz Vernacci, NIM. 17618 (el título se corresponde con la ficha realizada por Ruiz Vernacci). Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Ministerio de Cultura.

¹ Versos de salutación de Antonio Arévalo escritos con motivo de una de las llegadas del pintor Julio Romero de Torres a Córdoba, su ciudad natal, publicados en la prensa local: "Ya ha llegado / de Madrid, Julio Romero. / Rumores de anchos sombreros... (cit. en: Zueras Torrens 1987: 102).

² Una "Gitanilla tocando la guitarra", fechada hacia 1865, se puede ver en Pablo Lozano (2009, 34), pero la falta de datos sobre el autor de la fotografía, la localización, el archivo o colección donde se conserva... me hacen también poner en reserva la data propuesta. A pesar de la deficiente reproducción y lo pequeño de su tamaño, sí parece que la "gitanilla" tiene maneras de estar tocando, por la buena posición de ambas manos.

En ella, se puede apreciar, además de la indiscutible calidad de la fotografía (encuadre, luz, composición, contraste...), a una mujer ataviada “al estilo andaluz” tañendo una guitarra. Desde un punto de vista musical, la imagen, por el contrario, reviste menor interés, pues rápidamente se advierte que se trata de una impostura, y que la modelo posa, pero no tañe, ni sabe tocar. Algo frecuente en estas escenas de aire costumbrista, de marcada estética pictorialista. La poco natural posición de la guitarra sobre sus piernas cruzadas, la forzada posición de la mano derecha sobre las cuerdas, y la no menos obligada de la izquierda develan el “engaño” o, cuando menos, como decía antes, la impostura, pues de engaño tampoco puede hablarse con propiedad.

Finalmente, aunque no es motivo de reflexión en estas páginas, un detalle organológico no debe pasarse por alto, y es la propia guitarra. El instrumento, de palillos, y de seis órdenes dobles en origen, ha sido “recortado” para adaptarlo a las necesidades de la época en que la fotografía se toma, a finales del siglo XIX, encordando tan sólo seis clavijas para conformar una guitarra al uso (de seis cuerdas), como las que conocemos hoy, inutilizando para ello la mitad superior del estilizado clavijero, eliminando por tanto la mitad de sus clavijas³. Esta guitarra española de seis órdenes realmente era una reliquia a finales del siglo XIX, más propia del gusto de un siglo antes, como lo demuestran los tratados que para ella escribieron Andrés de Sotos (1764), Antonio Abreu y Víctor Prieto (1799) o Federico Moretti (1799)⁴. Cuando se hace la fotografía, esta guitarra, con el cordaje adaptado, debía ser más un objeto que un instrumento musical.

La toma no es tan importante por su cualidad de documento musical, sino por su punto de vista semiótico, su contexto y su función. Fue realizada siguiendo el espíritu y actividad de otros viajeros extranjeros que se esforzaron en el siglo XIX por retratar “Tipos españoles” (en literatura, pintura...), en unas series que trataron de captar la “esencia” de un pueblo, con ese regusto por lo folclórico o, directamente, lo hiperfolclorizado. Precisamente por esto es significativa esta mujer guitarrista. Porque lo que se trata de vender (éste era el objetivo de los fotógrafos pioneros con estas tomas de género) como típico, no puede ser inverosímil. Una mujer tocando la guitarra tenía

³ La extraordinaria calidad de la reproducción digital proporcionada por el IPCE permite apreciar perfectamente estos detalles al ampliar la imagen. Debo agradecer la amabilidad de Carlos Teixidor, conservador del fondo Ruiz Vernacci del IPCE, quien me ha facilitado todos los detalles técnicos de la fotografía. Por él sé que se realizó en enero de 1878 (con motivo de la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes en Madrid), que quizá el fotógrafo fuera E. Gateau, aunque los negativos (pertenecen a una serie de cuatro imágenes con distintas poses) los comprara J. Laurent. Es probable que la toma se hiciera en Madrid, pues se aprovechó el enlace regio para captar “tipos populares” de distintas regiones de España que acudieron para adornar el mismo.

⁴ *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple; Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes; y Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, respectivamente.

que ser creíble, como lo era que se pudiera poner el traje que porta, y esta reflexión entronca con el tema que se va a tratar aquí.

1. Introducción, o la sexuación del *duende*

Tocaora, sustantivo común femenino, es una palabra que se halla escasísimas veces empleada en la bibliografía sobre flamenco, si exceptuamos su función adjetiva, calificando términos como dinastía, sensibilidad, personalidad, calidad... Existe en diccionarios y glosarios flamencos, muchos de ellos en lenguas lejanas a la órbita cultural hispanófona (polaco, neerlandés, por supuesto inglés...) como flexión nominal posible, pero hueca, sin entidad encarnada. Esta ausencia responde a un hecho sorprendente. Si en la historia y actualidad del flamenco encontramos un elenco imprescindible y esencial de mujeres cantaoras, bailaoras o jaleadoras, de insólito podemos calificar la casi total ausencia de mujeres dedicadas al arte de la guitarra acompañante o, más recientemente, de concierto. Esta extrañeza mueve a perplejidad si a esta aparente ausencia se añade el silencio sepulcral de la literatura al uso que denote tal vacío para pretender aventurar alguna explicación hasta hace muy pocos años, salvo las reflexiones de Cristina Cruces y Assumpta Sabuco en un artículo de necesaria lectura (2005), una intuición aguda de una etnomusicóloga californiana experta en flamenco (Chuse 2005: 149), un epígrafe brillante de Joaquina Labajo Valdés (2006: 76-79) y un reciente libro (Pablo Lozano 2009)⁵. No parece casual que hayan sido mujeres las encargadas de develar este sorprendente hecho. Apenas hay estudios que traten monográficamente este tema, ni un triste epígrafe en volúmenes que pretenden dar cuenta cabal del desarrollo histórico del arte jondo. Tampoco la bibliografía extranjera más reciente, en principio más ajena a planteamientos y metodologías endogámicas propias de los estudios sobre flamenco, parece haberse cuestionado este asunto, a pesar de incluir capítulos específicamente destinados a “mujeres”. ¿Por qué falsetas, rasgueos, acordes... han pertenecido casi

⁵ Reseñado en Lorenzo 2010. El epígrafe de Labajo, en un libro escrito en inglés, se traduce significativamente como: “La guitarra. Una discreta testiga de relaciones de poder”. Entre la bibliografía extranjera: Washabaugh, William (1996): Cap. 6º: “Women”, pp. 103-117; Mulcahy 1990, Malefyt 1998, o tesis doctorales monográficas, como la defendida en 1999 en la UCLA por la californiana Loren Chuse, publicada un año después, y origen de un libro (2003), traducido luego al castellano, donde se incluye una reflexión sobre las tocaoras, dedicando a este tema un capítulo (2007: 137-146). Tampoco la bibliografía etnomusicológica sobre la guitarra flamenca considera esta relación (por ejemplo: Manuel 2003). La musicología feminista (no se puede hablar de una línea feminista en los estudios sobre flamenco) tampoco ha mostrado interés en esta faceta del flamenco (MacAuslan y Aspen 1997), a pesar de considerar otras manifestaciones musicales fuera de la tradición clásica (Green 2001). Ramos López 2003, con referencias salteadas a estilos como el *jazz*, *blues*, *pop* y *rock* tampoco considera el flamenco.

exclusivamente al patrimonio masculino?, ¿por qué, cuando las asociaciones de todo tipo de la guitarra con “lo femenino” (culturales, organológicas, simbólicas, históricas, iconográficas...) son tan recurrentes?, ¿por qué, cuestión fundamental, nadie ha reparado en ello todavía, siendo tan evidente?⁶ Este artículo pretende contribuir a poner sobre la mesa un asunto que ni siquiera el despegue de los estudios científicos sobre el flamenco, que se remonta a los inicios de la década de los noventa del pasado siglo, se ha planteado en profundidad, a pesar del cambio de paradigma que se atisba (y está por consolidar) entre el antes y el después de la irrupción de modernas metodologías y preocupaciones aplicadas a este campo de estudio.

Esta discriminación en el campo musical no es exclusiva del flamenco. Antes bien, el predominio abrumador de guitarristas varones se ha dado, y se continúa ejerciendo, en el resto de los estilos musicales de hoy en día donde la guitarra juega un papel protagonista: tanto dentro de la denominada música clásica, incluyendo la música antigua, como dentro de las estéticas musicales más emparentadas con el flamenco por su raíz popular, como el blues, el jazz, el heavy, la bossa, el reggae etc. (Bayton 1997; Strohm 2004; Dawe 2010). De hecho, la discriminación de las mujeres con relación a la música se aprecia en cualquier estilo musical y se puede aplicar a todas las épocas históricas, como la musicología feminista ha ido poniendo de relieve. Pero esta constatación descriptiva no explica nada. En alguna de estas tendencias poco a poco las mujeres van adquiriendo mayor protagonismo como virtuosas guitarristas, pero apenas en el flamenco, a pesar de haber buenas tocaoras.

Ante la pregunta del porqué de la ausencia de tocaoras se debe huir de la tentación distorsionadora de respuestas tópicas y prejuiciadas, y más precisamente con un modo de concebir la música, el flamenco, que si algo ha demostrado en las últimas décadas es su versatilidad, su gran capacidad de evolución y su brillantez a la hora de asumir elementos ajenos a su tradición más recia. Desechadas las respuestas de corte biologicista y esencialista que afirmaran cualesquiera peregrinas razones que pretendan demostrar la incompatibilidad de dicho arte con la “naturaleza femenina”, aunque se revistan de presunta científicidad, por sentido común y, en su defecto, por la labor efectuada en los últimos veinte años por la musicología feminista la pregunta sigue en pie, a la espera de razones fundadas y, principalmente, sensatas: ¿qué ha pasado para

⁶ Un ejemplo, que sólo señala la extensión inmensa de esta omisión, es el ensayo de Alfredo Arrebola (1994), donde se repite como una letanía la fundamental aportación femenina tanto en el cante como en el baile y en el toque, pero no se intenta siquiera apuntar un solo dato que lo fundamente. Me sorprendió la pregunta que en una entrevista periodística el crítico musical Miguel Mora le hizo al cantaor Enrique Morente con motivo de la presentación de su disco *El pequeño reloj*: “¿Y por qué no hay ninguna mujer que toque?”, al hilo de unas reflexiones del granadino sobre la situación actual de la guitarra flamenca. Su respuesta será objeto de ulterior análisis (2003: 40).

que tal encuentro no se haya producido?

Loren Chuse (2007: 139) lo exponía con claridad:

Me sorprendía el hecho de que no existiesen guitarristas femeninas en el mundo del flamenco, justo cuando en la música clásica son tan numerosas. Pregunté a todas las cantaoras que entrevisté el porqué de este hecho y si percibían que se estuviese produciendo algún cambio evolutivo. En sus respuestas puede apreciar que muchas de ellas jamás se habían planteado, ni siquiera, la cuestión...

Más sospechosa que en las intérpretes, resulta la ausencia de curiosidad de la comunidad flamencológica hacia este tema, la falta de literatura gris, que en ningún caso puede tomarse como menor. Si es complejo responder al por qué (parece que) no ha habido tocaoras, más difícilmente cabe una respuesta a por qué los estudios sobre el flamenco ni siquiera han sido capaces de plantear esta cuestión tan obvia, a no ser que prescindamos para este último interrogante de respuestas cándidas e inocentes. No puede ser casualidad. Aunque parezca mentira, la manifestación artística que se ha pretendido nacional, elevada a icono comercial y reclamo turístico distintivo de España en la imagen de la bailaora, el aumento del número de éstas y de cantaoras, la aparición de grupos musicales de mujeres... no ha sido secundada por la comunidad académica en este aspecto, que asiste impasible al monopolio masculino de la guitarra flamenca de las últimas décadas. Simplemente, es un tema que no entra dentro del horizonte de planteamientos actuales de la disciplina, es irrelevante, y por tanto, en caso de que alguien se hubiera planteado esta cuestión, ha desechado su desarrollo o no ha encontrado plataformas dispuestas a problematizar lo que no se considera problema (por ejemplo, de Pablo 2009). Más decepcionante es la lectura de *Presencia de la mujer en el cante flamenco* (Arrebola 1994), libro que aparentemente tanto tiene que ver con estas páginas. A pesar de su prometedor título, es un trabajo trufado de un tono ensayístico débil, voluntarista, donde las mujeres aparecen más como objeto de estudio que como sujetas del mismo, permanentemente sublimadas⁷.

Un análisis más comprensivo de la aportación de las mujeres dentro de la expresión musical flamenca descubre que un tema orillado en la investigación prácticamente en todas sus facetas, no sólo en la instrumental⁸. Los trabajos monográficos se reducen a listados biográficos al uso,

⁷ No extraña que se insista en tópicos generizados ya abandonados en otros campos musicales, como que la soleá es un palo femenino y la siguriya masculina (Arrebola 1994: 72, 81-2), ya presente en la famosa conferencia que Federico García Lorca pronunció en 1922 (!) bajo el título de "El cante jondo. Primitivo canto andaluz" (1994: tomo III, 215). Cita el poeta, por cierto en ella, a "Anita la de Ronda", o Aniya, conocida tocaora, como gran soleaera (*idem*).

⁸ Algunos temas interesantes que apunto son la presencia de las mujeres en las peñas flamencas (algunos apuntes en: Fernández Manzano 2001, llegando a contarse con una compuesta de mujeres, como la Peña Flamenca Femenina de Huelva, o la importancia de la matrilinealidad en la transmisión de la memoria flamenca, frente al gentilicio, el empleo de un mote, o un referente masculino como en los casos: de Lucía (Paco, Pepe), de la Matrona (Pepe), de la Tomasa

refractarios al empleo de metodologías nuevas, donde se lista la semblanza de distintas mujeres flamencas, cantaoras y bailaoras siempre. El origen anglosajón de la mayor parte de la bibliografía musicológica feminista provoca que, aunque se haya prestado atención al protagonismo femenino en esferas musicales ajenas a la música culta, éstas hayan incidido lógicamente en manifestaciones propias de su música popular urbana (jazz, blues, rock, pop...) que a pesar de su vocación interdisciplinar y *cross-cultural* no prestan atención específica hacia el flamenco⁹. Es muy difícil que algo que no podemos imaginar adquiera estatuto de realidad, y en eso el lenguaje ocupa un papel fundamental, puesto que muchas veces dicho estatuto se adquiere nombrándolo¹⁰. Como dato esperanzador, la presencia de cada vez mayor número de alumnas en academias de guitarra flamenca, ciertas veladas “temáticas”, algunos cursos de verano, y tímidamente algunas sesiones en ciertos festivales comienzan a romper esta atonía.

Durante siglos se discutió sobre el sexo de los ángeles. Sin llegar a un acuerdo unánime, su representación en el imaginario ha sido siempre la de seres masculinos, a pesar de su androginia y a pesar de que, en el campo musical, a ellos se han comparado las voces femeninas sobresalientes, que no las masculinas. A esa presunción de masculinidad contribuyó el hecho de que los nombres de los arcángeles fueran nombres de varón, tanto los de los tres canónicos (Miguel, Gabriel y Rafael), como los de los otros cuatro apócrifos. Con el “duende” se puede decir que ha ocurrido lo mismo, versión flamenca del bizantino debate angélico. Es ubicuo en la bibliografía flamenquista, y especialmente apreciable en la extranjera, cualificadamente la estadounidense. El dichoso duende suele hacer acto de presencia, qué casualidad, en las veladas donde un/a investigador/a se halla

(José, de la Morena (Fernando), de la Pica (Luis), de la Margara (Dieguito), de la Paula (Merced), el de la Paula (Joaquín), de la Malena (Eduardo, Antonio), el de María (Manolito), de Angustias (Manolito), de la Buena (José), el de la Jeroma (Currito), de la Tota (Luis), de la Juliana (Tío Luis), de la Joaquina (Pepe)...

⁹ No hallaremos ninguna referencia en: Koskoff 1987; Bowers y Tick 1987; Pendle 1991. Tampoco en las más de mil páginas de los tres volúmenes omnicomprendivos de Zaimont 1983, 1986, 1991. Esta circunstancia explica que ningún diccionario biográfico, ni generalista, ni musical, ni específico de mujeres registre ninguna entrada de tocaoras.

¹⁰ Nombrar es el primer síntoma del reconocimiento, aunque evidentemente no basta. Resulta curioso que en las veintisiete páginas de texto del artículo del notable investigador de la guitarra flamenca: TORRES 2005, no haya una sola referencia a las tocaoras en ningún momento, a pesar del sistemático e interesante repaso que se ofrece. No obstante, en las 25 láminas que se adjuntan aparecen dos tocaoras, La Chirrina (lám. 7) y Enriqueta la Macaca (lám. 8). En el pie de foto que acompaña a la primera se recoge el siguiente comentario: “A diferencia de nuestra época, numerosas mujeres aparecen como “tocaoras” en el siglo XIX en el contexto de los cafés cantantes”. No se hurga nada más, a pesar del detenimiento en otras cuestiones más especializadas, ni se considera necesario justificar el porqué del entrecorrido del vocablo propio para las guitarristas flamencas. Ni una sola referencia encontraremos tampoco en las revisiones de este artículo a cargo del mismo autor (2002). En un libro relativamente reciente, a cargo de dos especialistas, nos debemos conformar, y “algo es algo” como sabemos, con la siguiente afirmación: “A continuación, me referiré a los guitarristas más influyentes en la historia del flamenco. El lector observará que no aparecen nombres de mujeres porque, a diferencia de lo que sucede con el cante y el baile, el discurrir del toque flamenco se desarrolla en un universo exclusivamente masculino” (Pidal y Molina 2005: 154).

para “capturarlo” aunque, como es sabido, “no se pueda definir con palabras lo que es”, ni se sepa cuándo hará acto de presencia. Pues bien, la continua mención del duende asociado a nombres y contextos masculinos ha acabado sexuándolo, a pesar del mucho halo de abstracción que se le haya querido dar. Paradojas del sistema.

2. La metáfora: una figura potencialmente muy peligrosa

En la tradición musical occidental, las mujeres han sido asimiladas a los instrumentos de música baja, y específicamente a los cordófonos, dentro de esta subdivisión; los varones, por su parte, han sido identificados con el instrumentario propio de la música alta, incluyendo en esta familia aerófonos de potente sonoridad, fundamentalmente. Múltiples han sido las razones que han coadyuvado a esta distinción convencional¹¹, que resumo a continuación: los instrumentos de cuerda emiten su sonido por la vibración de éstas, que se confeccionaban con tripa de animal, de carne, frente a los de viento en que es una columna de aire quien los alimenta y hace sonar. Con esto ya tenemos dos elementos dicotómicos que el Patriarcado ha instrumentalizado constantemente para minusvalorar a las mujeres: la oposición entre lo etéreo, que simboliza el principio espiritual, y lo tangible que remite al principio material, par que se presenta bajo distintas fórmulas: aire/tierra; masculino/femenino; cultura/naturaleza; razón/pasiones... Las mujeres están de esta manera vinculadas necesariamente al principio carnal, vía cuerdas, con el que la mentalidad patriarcal las identifica¹². El musicólogo alemán Curt Sachs (1947: 43-44) ya puso de manifiesto, en la década de los cuarenta del siglo XX, cómo la flauta era considerada un instrumento fálico por su forma, hecho que se documenta en las sociedades actuales que llamamos tradicionales, y que también pervive en las jergas modernas occidentales¹³. Por el contrario, los instrumentos de cuerda pulsada o punteada eran identificados con el sexo

¹¹ En mi tesis dediqué amplias reflexiones a rastrear las causas, de muy diversa índole, que confluyeron en esta asociación entre mujeres y cuerdas (Lorenzo 2004: 623-629, 713ss). Lo he desarrollado más recientemente en Lorenzo 2011.

¹² Esta hipótesis, de ser cierta, puede explicar también por qué las mujeres, específicamente las gitanas, se han identificado tradicionalmente con los adufes y panderos, instrumentos que por su timbre y función no parece que respondan al arquetipo de lo femenino. El parche tensado de cuero (carne) que, puesto sobre el bastidor, hace sonar el instrumento es el principio material que relaciona simbólicamente a las mujeres con estos membranófonos. Un reciente estudio: Molina 2010. *Vid.* mi reseña a este libro (Lorenzo Arribas 2010).

¹³ También aduce una significativa cita extraída de una obra de Hemingway ambientada en los Abruzzos, en la que a los jóvenes se les prohibía tocar la flauta en las serenatas nocturnas porque “era malo para las niñas oír la flauta durante la noche” (Sachs 1947: 44).

femenino¹⁴, a lo que coadyuva también su estructura morfológica, con su boca o tarraja como elemento central y la preponderancia de la línea curva. Marius Schneider (1946: 227) sexuó hasta las notas musicales (el sonido *re* sería masculino y el sonido *la*, femenino), afirmando, por si no fuera bastante, que las cuerdas “unidas a un instrumento de música con formas femeninas expresan un factor erótico”¹⁵.

El Patriarcado en su modalidad occidental siempre ha puesto mucho énfasis en el control de la actitud del cuerpo femenino cuando éste se exhibe en público, es decir, que ha incidido especialmente en la demostración del dominio del conjunto de los varones (el cuerpo social masculino), sobre el cuerpo físico de cada una de las mujeres. La actividad musical implica una acción corporal, obvia para danzar, necesaria para cantar y también implicada, polimórfica y ambigua, en el acto de tañer, evidente en el caso del flamenco. Así, habrá instrumentos que no se recomienden a las mujeres porque la acción sobre ellos implica una serie de actitudes con el cuerpo que se consideran impropias. Por ejemplo, la asociación ya aludida de la flauta a la música desenfadada, inmoral y dionisiaca, se proyecta hasta en el modo de tañerla. Este obvio significado erótico hacía de los aerófonos instrumentos inaceptables para una mujer educada. Ya en pleno siglo XVI, y recogiendo argumentos que, a buen seguro, vendrían de antes, el vihuelista español Alonso de Mudarra recogía, no sin cierto sentido del humor, el testigo de la crítica gestual que ya los griegos habían enunciado y ponía en boca de Alcibíades, que tenía por mejor la música de la vihuela que la de las flautas, porque con la vihuela no se pierde la habla ni la figura del rostro como con las flautas la pierden los que las tañen, y esto en tanta manera que apenas son de sus amigos quando están tañiendo conocidos (Mudarra 1546: 18)¹⁶.

Añadimos a esa razón alguna otra, específica para los de cuerda pulsada, pero también para muchos de arco tañidos al modo oriental, es decir, apoyando su base en la rodilla y situándolo de frente al oyente: el instrumentario así tañido oculta la parte del pecho y obliga a una actitud prácticamente estática del resto del cuerpo, vuelto sobre sí mismo al tener que sujetar con ambos brazos y a veces con la ayuda de las piernas un objeto voluminoso. Estas características aconsejan

¹⁴ En ciertas zonas del Piamonte al órgano sexual femenino se le denomina *guitarrita* (Franco-Lao 1980: 34).

¹⁵ Hay reedición moderna de este libro en Siruela. Corrientemente el cuerpo del laúd se compara al de la mujer (tierra), aunque sea claramente masculino su elemento principal, a saber, las cuerdas” (Schneider 1946: 129), sin que fundamente suficientemente esta última aseveración. Todavía en el siglo XVII en el teatro popular de Lucerna o en las marchas nupciales de Frankfurt el varón debía tocar tambores, trompetas... mientras la mujer tañía arpas, violas o laúdes (Kartomi 1990: 143). A mediados del siglo XVI se criticaba que en España hubiera “muchos que alcanzan a ser capitanes y consejeros en la guerra no habiendo en toda su vida oído atambor ni pífano, sino tamboril, guitarra y salterio. ¡Mirad qué consejo puede aquél dar en la guerra!”, marcando inequívocamente la consideración femenina de tal instrumentario (*Viaje de Turquía* 1980: 460).

¹⁶ La posición que se adopta al tañer los instrumentos de cuerda tiene un carácter femenino (Schneider 1946: 129).

la ejecución musical sentada, por definición más comedida y acorde al decoro que las posibilidades que ofrece tañer de pie, postura que pone en juego todo el cuerpo. Igualmente, hasta épocas casi contemporáneas, también se ha considerado poco femenino tocar el violoncelo, y las pocas mujeres que lo tañían no lo hacían de igual manera que los hombres. Éstas no habían de colocar el instrumento entre las piernas, que es la manera más natural y cómoda, sino que se sentaban a un lado de él, manteniendo las piernas unidas, del mismo modo que las damas y señoritas montaban a caballo.

Aunque el origen de muchas de las interpretaciones expuestas sea erudita, no debemos perder de vista la idéntica consideración simbólica que realiza la llamada cultura tradicional, frecuentemente sustrato último de la anterior. El sustrato popular, desconocedor de teorías griegas, codificaciones tipológico-morales del instrumentario etc. actualiza este paradigma ético-musical, y el flamenco es un campo paradigmático, en este sentido, para comprobarlo. En el mundo de la guitarra flamenca, las metáforas usuales han encontrado natural prolongación, a partir de la tendencia secular a antropomorfizar las partes del instrumento musical (boca, cuello, costillas...). Don E. Pohren (1970: 173), cita al guitarrero almeriense Antonio Torres Jurado (1817-1892), que afirmaba que

“después de muchos cálculos, ensayos y errores, terminó estrechando y acortando la parte inferior de la *forma femenina* y ensanchando y alargando la parte del *pecho*, para conseguir un instrumento más equilibrado y más correcto científicamente...”.

La piroeta metafórica devela a un pigmalión en potencia, y recuerda el procedimiento al refrán “No por gusto la guitarra tiene cintura de mujer”.

Una vez popularizada la comparación morfológica, no hay problema, por extensión, en aplicarla a realidades menos tangibles, allí donde la generización, en forma de relaciones de poder y jerarquía, permite la imagen retórica. Así, el tocaor Pepe Martínez (José Martínez León, Sevilla 1923-1984) recordaba, hablando del toque de acompañamiento: “él canta y se le responde con la guitarra. Ramón [Montoya] decía que eso era un hombre, un hombre y una mujer. La guitarra era la mujer, y el que canta el hombre, y era una conversación” (cit. en Álvarez Caballero 2003: 175). En otras ocasiones, la equiparación se traslada al albero taurino, otro mundo de poderosas resonancias patriarcales (¿cuál no?) y así, Juan Habichuela, compara la relación entre cantaor-acompañante con la del mataor y el banderillero; o bien, finalmente, se prefieren derroteros más domésticos, y la pareja artística pasa a metaforizarse en la relación matrimonial, sea ésa jerárquica

o igualitaria, lo que da lugar a “parejas artísticas” o “parejas ideales”¹⁷.

Estirando esta última metáfora, resulta de mayor interés y muchísimo mayor calado analítico la reflexión de Joaquina Labajo (2003: 77-78) por la que establece la relación del tocaor hacia el cantaor como de confidente, preocupado siempre por *recogerle*, lanzarle, animarle, tranquilizarle... sostenerle, en suma. El tocaor es quien más sabe (o debe saber) del cantaor mientras están celebrando la ceremonia de lo jondo, y aun con papeles distintos, el cara a cara masculino establece una relación entre iguales, de la que depende la mayor o menor calidad y veracidad (*jondura*) de la colaboración. El cantaor, con aparente papel protagónico, depende realmente de quien le acompaña, está desnudo ante él, en la estrecha intimidad que ha de presidir la relación entre los dos cuando están oficiando. Un mal cante puede quedar parcialmente disimulado por la pericia del acompañante a la sonanta, pero de un mal toque es difícil que pueda salir un buen cante. Quien rasguea y va desgranando falsetas tiene una enorme responsabilidad que, como en tantos casos, resaltaré sólo cuando los resultados son negativos. Así como es posible en el universo flamenco imaginar a un varón como confidente de una mujer (tocaor-cantaora), no lo es a la inversa, en el caso de tocaora-cantaor. Supone ofrecer a las mujeres un poder que socialmente se les niega, y la puesta en escena flamenca, obviamente, refleja y metaforiza tales relaciones de poder, a la vez que las dicta y las construye.

Así pues, no se demuestra aquí que la asimilación morfológica mujeres-guitarras sea el origen de la discriminación de las tocaoras, pero sí que *a parte post*, dicha metáfora ha colaborado, junto a otros argumentos, a la hora de asentar y cimentar el rol subordinado que el Patriarcado ha pretendido imponer a las mujeres.

3. Contrahistoria y flamenco

Es sabido que el Poder escribe la historia, él mismo la genera y la dosifica a través de sus archivos e instituciones. En su autorreferencialidad se sucede a sí mismo, es siempre idéntico, no siendo sustantivas las contingencias que lo enmascaran. Él mismo se invoca y se remite a Sí. La Historia se ha mostrado como una herramienta necesaria para asegurar esa continuidad, contra la que en una descomunal expresión de resistencia, diferentes comunidades y colectividades se han alzado, negándola a través de estrategias difícilmente legibles para quienes se han conformado y educado

¹⁷ *Idem.*

en un, llamémosle, sistema tradicional de valores. Una de estas comunidades paradigmáticas, y minoritaria, es la gitana, protagonista de esa guerra silenciosa que se lleva librando medio milenio¹⁸ y depositaria del caudal y la memoria flamenca. Otra, más heterogénea y paritaria en cuanto a porcentaje de población, la constituyen las mujeres, como viene enseñando el feminismo, vía Historia de las Mujeres, desde hace cuatro décadas.

A la hora de contribuir a una historia del flamenco hemos de plantear en primer lugar la propia posibilidad de *historizar* esta materia. Una cultura esencialmente oral y marginada sólo puede aparecer en la Historia, dominio del texto escrito, desde la lectura del grupo hegemónico que la excluye, y más cuando el colectivo excluido es ágrafo por tradición. Si además queremos tratar, dentro de ese grupo periférico, a las mujeres, minusvaloradas también dentro de él, la legitimidad del planteamiento historizador queda en un cuestionado entredicho. Para colmo, el lugar destinado a la guitarra dentro de la investigación sobre el flamenco también es residual, con lo que resulta que el estudio de las tocaoras, diseccionado en el trinomio ‘mujer-gitana-guitarrista’, supone considerar una triple marginación. ¿Es posible, entonces, estudiarlas desde la disciplina histórica? Si no desde la historia, quizá sí contra ella. Deshaciendo la Historia puede emerger el hilo rojo de la memoria que se nos niega, la que nos puede llevar a intuir y reivindicar el papel fundante que las mujeres han tenido en la cultura musical en general, y en la flamenca en particular.

No es la mera crítica el único afán que mueve a escribir estas líneas, ni tampoco la tranquilidad que me pueda ofrecer el no ser especialista en estudios sobre el flamenco y disparar así con pólvora ajena. Desde mi condición de historiador creo que son los mismos planteamientos los que animan el avance de la investigación en los campos historiográfico, musicológico o flamencológico (si es que tiene sentido este adjetivo) y, fundamentalmente, los que hacen que ésta redunde en beneficio de la sociedad que dicha investigación sostiene y a quien debe revertir. En el caso que nos ocupa, los estudios sobre el flamenco habrían de tender, y de hecho también hay líneas renovadoras que van por esta vía, a engrandecerlo, y mal favor le hacen cuando la ausencia de la mitad de la especie de todo un tronco flamenco, el guitarrístico, se interpreta como normal, como no problematizable. Si todavía algún aficionado, o incluso aficionada, se ofende con comentarios de este tipo, y duda de los provechos que puede obtener el flamenco al sacar este

¹⁸ Tomo prestada la expresión “guerra silenciosa” del título genérico que el extraordinario novelista peruano Manuel Scorza dio a su pentalogía sobre la resistencia de las comunidades del altiplano andino (diferentes ediciones en Ávila Editores, Plaza y Janés, y Fondo de Cultura Económica). *Mutatis mutandis*, sirve como bella metáfora entre dos luchas con muchos paralelismos más de los que una lectura superficial pudiera sugerir.

espinoso asunto a la luz, imagine que en la nómina de artistas que han hecho del cante y baile flamenco lo que es si faltaran los nombres de La Serneta, Tía Anica la Piriñaca, la Bolola, La Macarrona, Antonia Mercé, Pastora Imperio, Carmen Amaya o Fernanda de Utrera,. Desgraciadamente no podemos decir lo mismo de la guitarra. Si hubo tocaoras, ¿por qué no aparecen registradas?¹⁹. Si realmente no las hubo, ¿por qué fue así? ¿Muestra aquí el método histórico su incapacidad para acercarse a determinadas realidades no historizables por las razones aducidas?

La imposibilidad de establecer unos supuestos mínimos partiendo de la bibliografía específica impulsan a buscar precedentes ajenos al flamenco con el propósito de comprender qué relación ha mediado entre las mujeres y la guitarra, en los últimos siglos para saber de qué contexto partimos, contexto en el cual se desarrolla el flamenco. Es pues la necesidad de comprensión la que justifica esta búsqueda histórica, que no el desesperado intento de encontrar en la historia una legitimación innecesaria. Aun en el supuesto (falso, como veremos) de que ninguna mujer, nunca y en ningún contexto, hubiera tañido una guitarra, no se justificaría que ahora no pudieran hacerlo.

A fin de intentar ofrecer pautas para una explicación del tema que nos ocupa haré a continuación una serie de consideraciones sobre el tándem mujeres y cordófonos, una asociación fuertemente enraizada en la cultura occidental y cómodamente rastreable a través de testimonios iconográficos, literarios, antropológicos, o propiamente documentales²⁰, para pasar a esgrimir razonamientos que puedan ayudar a explicar los porqués de la ausencia, que significativamente culminarán en unas “In conclusiones”, que quizá (ojalá) sean preludio de otras que en el futuro habrán de seguirle, más afinadas, firmadas por otras personas.

4. Mujeres y cuerdas: una relación históricamente estable

Por diferentes razones que no hay espacio para desarrollar en este marco, las mujeres se relacionaron específicamente desde tiempos antiquísimos en la cultura mediterránea con los instrumentos de cuerda con mástil, ya sea en las civilizaciones egipcia, griega y romana. Esta correspondencia se reforzó a partir del siglo XIII a través de la iconografía de la Virgen, arquetipo

¹⁹ Ninguna aparece reseñada entre los primeros nombres del siglo XIX en la enciclopédica *Historia del Flamenco*: Navarro y Roperó 1995: vol. II, 39.

²⁰ Fácilmente rastreable, lo que no obsta para que no se le haya dado una interpretación simbólica e iconográfica que sí se ha producido en motivos de recurrencia sensiblemente menor.

femenino, y los ángeles músicos (Lorenzo Arribas 2004: 713-740; 845-858). Más concretamente, la capacidad musical de las mujeres pertenecientes a las culturas que históricamente se han ido asentando en el territorio que hoy llamamos Andalucía es probada, por lo que no compete desarrollarla aquí. Baste citar a las *puellae gaditanae*, las *kiyan* o esclavas-cantoras andalusíes, frecuentísimamente tañedoras de laúd, las muchachas cantantes que protagonizan las jarchas dialectales etc. (Lorenzo Arribas 2002; *Ibid.* en prensa), por más que a nuestro tema de estudio la existencia de esta tradición nada quita ni pone en lo sustancial. Es decir, pretender ver en las bailarinas gaditanas que tanto éxito tuvieron en la Roma imperial antecedentes de las bailaoras actuales, como frecuentemente se escribe, es como considerar a la muchacha de 16 años que tañe una lira en una estela del siglo I del Museo Romano de Mérida un precedente de las documentalmente escurridizas tocaoras: un sinsentido²¹. Ni el flamenco, ni ninguna otra manifestación, necesita para legitimarse de una tradición milenaria e ininterrumpida, por más que la vinculación de las mujeres a los instrumentos antecesores de la guitarra sea una asociación iconográfica y literaria tan ampliamente probada desde los siglos medievales en toda Europa que aumenta la perplejidad al preguntarnos por qué no en el flamenco, cuando tantas mujeres participan de él²².

El pueblo gitano atraviesa los Pirineos hacia 1425. Mujeres y hombres, como documentan las fuentes históricas contemporáneas, se asentaron en la Península Ibérica, primeramente en el reino de Aragón y posteriormente en Castilla²³, cuando todavía perduraba el reducto nazarí de Granada. Es por esas fechas cuando se puede comenzar a hablar de guitarra como instrumento del cual deriva el actual, si bien de tamaño mucho menor y tan sólo cuatro órdenes de cuerdas, y parece que fue del gusto femenino tañerlo. El sínodo de Oporto de 1477 prohibía a hombres y mujeres (*sic*), eclesiásticos o seculares, hacer juegos, cantares o bailes en las vigilias de las iglesias, disfrazarse hombres de mujeres o viceversa, y tañer cualquier tipo de instrumentos, entre los que incluye una amplia gama de cordófonos pulsados, y entre los que aquí nos interesan, laúdes, guitarras y vihuelas (Freitas Branco 1995: 77)²⁴. El teórico musical Johannes Tinctoris (1445-1511),

²¹ Reproducida en Navarro y Roperó 1995: vol. I, 201, por más que en el pie de foto se describe como laúd este instrumento, en un claro anacronismo.

²² Por ejemplo, *vid.* las ilustraciones contenidas en: Rey 1991; Remnant y Marks 1980; Grunfeld 1969.

²³ A la localidad giennense de Andújar, según recogen los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, llegan en 1470 “un cauallero que se llamaua el conde Jacobo de la Pequeña Egibto, con su muger la Condesa, que llamauan doña Loysa, e con fasta cinquenta personas, onbres e mugeres e niños, que traya en su compañía” (cit. en León-Borja 2005: 215).

²⁴ La afición portuguesa por la guitarra perduró. Según Leandro Fernández de Moratín, “[e]n Valencia gustan mucho las brujas de atabalilos (*sic*) y dulzainas y cantan la jota; en la Mancha, tocan panderos y tiples; en Andalucía, sonajas y

afincado en el Nápoles bajo dominio aragonés, confirmaba esta querencia, al explicar en *De inventione et usu musicae* cómo la guitarra, “a catalanis inventum”, era el instrumento favorito de las mujeres catalanas: “cuando la escuché en Cataluña era empleada generalmente más por mujeres que por hombres, para acompañar canciones de amor”²⁵, una referencia extraída de sus observaciones de campo, y no tan estereotipadas como la exuberante dama con guitarra que realizó el grabador Tobias Stimmer (ca. 1570-77) para una serie de mujeres músicas (reprod. en Andrés 1995: 208; o Grunfeld 1969: 60, lám. 40).

Por otro lado, en esas fechas llegaban a la península Ibérica testimonios de otras culturas, parangonables con lo que luego sería la visión *etic* de la cultura gitana, en que las mujeres ejercían de extremadas tañedoras de varios instrumentos, la guitarra entre ellos. Así ocurre en la extensa narración dialogada llamada *Viaje de Turquía*, redactada hacia 1557. El protagonista, Pedro de Urdemalas, explica cómo eran las bodas turcas de esta guisa:

Acabado el banquete que tienen entre sí las mugeres, la lleban al baño y lábanla toda muy bien, y con haleña le untan los cabellos (...) quando viene la esposa de la estupha siéntanla en medio y comienzan de cantar mill cançiones y sonetos amorosos y tocar muchos instrumentos de música, como harpas y guitarras y flautas, y entended que no puede haber en esta fiesta hombre ninguno —y, ante la pregunta de su interlocutor sobre quién tañía en aquel sarao, responde —Ellas mesmas son muy músicas; dura esta fiesta de bailar y voltear hasta la media noche...²⁶.

Es decir, una descripción de una ginecotopía musical, un espacio privativo de mujeres donde los varones no tenían acceso, similar a aquella otra a la que se refería unos cuantos siglos atrás el *Libro de Alexandre* cuando afirmaba “avié ý un grant pueblo sólo de juglaressas” (c. 336d). Las descripciones de los ambientes turcos en la Castilla de mediados del siglo XVI no dejaba de tener connotaciones mistificadoras con ese extraño pueblo, el gitano, con quienes ya estaba comenzando a familiarizarse la población autóctona, en relación siempre problemática. Al fin y al cabo, pensarían muchos, si gitanos y moriscos casi venían a ser la misma cosa, los turcos, el infiel

panderetas; en Galicia, gaitas, en Portugal, guitarras, y en Zugarramurdi se huelgan con la flauta de Goyburu y el tamborino de Juan Sansin” (*Notas al auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño, en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, cit. en Salazar 1961: 246).

²⁵ Quizá no sea baladí que el primer método de guitarra que se conoce sea el del médico y músico catalán Joan Carles Amat, editado en Barcelona por primera vez en 1586 y titulado significativamente *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana...* Junto al laúd, esta primitiva guitarra es la más representada en los retablos catalano-aragoneses medievales, de acuerdo con la opinión de Tinctoris (Gómez Muntané 2001: 285 y 314; Pinnell 1998: 169). Por otra parte, no está de más recordar que Tinctoris dedicó al menos tres de sus doce tratados latinos a una mujer, Beatriz de Aragón, reina de Hungría. Estas conexiones favorecen interpretaciones filofemeninas. En realidad, la “guitarra” que cita Tinctoris no es exactamente la guitarra que conocemos, aunque no afecta a la tesis de estas páginas (Rey y Navarro 1993: 43-44).

²⁶ *Viaje de Turquía...* 1980: 407. La descripción de tales guitarras llega más adelante. Los turcos “[a]lgunas guitarras tienen sin trastes, en que tañen a su modo cançiones turquescas, y los leventes [soldados turcos de la Armada] traen unas como cucharones de palo con tres cuerdas, y tienen por gala andarse por las calles de día tañendo” (*ibid.*: 479).

por antonomasia de la época, no les irían muy a la zaga.

En el siglo XVIII la práctica extendida de las mujeres españolas de tañer la guitarra ya ha obtenido la categoría de tópico, como se encargan de divulgarlo los numerosísimos relatos de viajeras/os extranjeras/os que visitan España, y en concreto Andalucía, cliché que tan bien se avenía a las expectativas que el Romanticismo había puesto en esta exótica tierra de la Europa meridional (Torre Molina 2001). En el *Viaje de Fígaro a España*, escrito por el marqués de Langle en 1784, se lee hablando de la guitarra que “los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasgúan la guitarra...” (cit. en Navarro y Roperó 1995: vol. II, 13), coincidiendo casi literalmente con lo que unos observadores franceses documentaron en 1715, refiriéndose al éxito de la ya “guitarra española” en nuestro país, instrumento nacional por excelencia, que también la tañían masivamente las mujeres:

Hay pocas naciones que encuentren más pasión por la música que los españoles, y no hay joven que no sepa cómo tañer un toco a la guitarra o el arpa (...) No hay artesano que después de su trabajo no coja su guitarra para encontrar diversión en lugares públicos. Un trabajador nunca trabaja sin tener su guitarra o su arpa colgada a su espalda. Hay pocos españoles y españolas de distinción que no sepan cómo acompañar su voz con esos instrumentos (cit. en Pinnell 1998: 187),

respondiendo a una tradición bien asentada ya desde algunos siglos antes, puesto que Alonso Fernández de Avellaneda en la falsa Segunda Parte de *El Quijote* (1614) al referirse a la música de los Países Bajos exponía que “se usa entre caballeros y damas el tocar [el clavicordio], como en España la arpa o vihuela” (Rey 2000: 97), instrumento este último, por cierto, privativo de la península Ibérica, frente a la preferencia europea por el laúd. No parece por tanto fruto del mero costumbrismo dieciochesco la siguiente escena que ocurre en un cortijo de tierras gaditanas y describe José de Cadalso en su bien conocida séptima *Carta marrueca*:

sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de 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 noche²⁷,

primera mención documentada, por cierto, al polo, este palo ahora tan inusual.

Uno de los escritores a quien más información le debemos sobre esta fase fundacional del flamenco, el malagueño Serafín Estébanez Calderón, también hace tañer a las mujeres, en este

²⁷ Cadalso 1982: carta VII, 30. Un retrato de estas posibles familias gitanas que habitaron las ventas dieciochescas se encuentra en un grabado de Gustavo Doré, “Familia de músicos”, compuesta por un gitano, una vieja gitana y la que sería su hija, que lleva una guitarra colgando del hombro y un pandero en la mano (Navarro y Roperó 1995: vol. I, 155).

caso en una novela de estética plenamente romántica, de sabor historicista, *Cristianos y moriscos* (1838), ambientada en tiempos de Carlos I²⁸. El gusto orientalizante mistificó la realidad decimonónica de los países musulmanes con lo que se supone que hubo de ser la medieval andalusí, y en los primeros, también se asocia la lubricidad de la exhibición del cuerpo femenino a los instrumentos cordados, como en *Odalisca con esclavo* (1839, Walters Art Gallery, Baltimore, Estados Unidos) de Jean Auguste Dominique Ingres, o en otros lienzos en que también llegan a tañer, tal como en *El baño turco* (1862, Musée du Louvre, Francia) del mismo autor, derrochando sensualidad, u otros donde se explota el estereotipo de la gitana, como lo recogió Jean Baptiste Camille Corot en *Gitana con mandolina* (1874, Museu de Arte de São Paulo, Brasil). No debe extrañar que la curiosa mirada extranjera sobre nuestras costumbres nacionales desembocara en la personificación del binomio mujeres-guitarras en la figura de la española, como hiciera Pierre-Auguste Renoir en 1918 en *Joven española con guitarra* (Col. Durand-Ruel, Nueva York), que bien pudo titularse *Tocaora*, dada la caracterización de la escena.

Aun así, en la documentación no siempre que hay guitarras y mujeres en contexto de fiesta éstas tañen aquéllas. Más frecuente es que, tratándose de la danza, las mujeres se limiten a bailar al son del cordófono que tocan los varones, como en la Almería de 1766, cuando para celebrar la fiesta del Corpus se presentó una comitiva que [c]omponíanla cuatro hombres, y seis mujeres, vestidos a su estilo, pero muy decentes en los trajes. Iban los hombres (...) tocando pandero, sonajas y guitarra, a cuyo son entonaban no indecentes coplas. Las mujeres vestidas con honestidad y en su modo gitano (...) éstas todas tocaban castañetas a compás, y sus bailes no contradecía a lo honesto en la acción menor (Rodríguez, P.B. *Triumpho Eucharístico* (1766), cit. en Escalera Pérez 1994: 196)²⁹.

Esta costumbre de acompañar el baile gitano femenino con “pandero de cascabeles”, guitarra y tamboril se documenta como práctica en el *Libro de la gitanería de Triana* (1740), escrito por el Bachiller Revoltoso (cit. en Torres 1999: 145), aunque lo más habitual es que las gitanas aparezcan en las fuentes de los siglos XVI y XVII tañendo instrumentario de percusión (membranófonos e idiófonos)³⁰.

Mientras tanto, el cante flamenco continuaba su evolución en las ventas y cortijos de la Baja Andalucía, alejado por completo de ultramares, conventos y de esos salones urbanos de tertulias y afeites que se enclavaban casi siempre en las capitales de provincia y, por supuesto, en la Villa y

²⁸ Estébanez Calderón 1955: 113 (edición facsímil de la que en su día hiciera la Biblioteca de Autores Españoles). *El Solitario*, como se le conocía, fue también el autor de las famosas *Escenas andaluzas* (1846).

²⁹ Las danzas de gitanas/os fueron un divertimento frecuente en los acontecimientos festivos de la España barroca, aunque no suele constar su formación instrumental (Escalera Pérez 1994: 80, 382).

³⁰ Como las gitanas de Elvas (Portugal) que en la segunda mitad del siglo XVI tañían un “tamburo”, según la fuente italiana que recoge la noticia (cit. en Morais 1992: 378, nota 11), y poco después las gitanas malagueñas se documentan tañendo adufe y tamborcillo (Martínez Martínez 2000: 91).

Corte³¹. Recordemos que cuando, según todos los indicios, el cante desnudo, al golpe o, a lo más, acompañado de jaleos, comienza a ser acompañado de la guitarra es casi con toda seguridad durante el siglo XIX, no antes. No tiene, por tanto, sentido pretender encontrar con anterioridad ningún género de guitarristas, de uno u otro sexo, acompañando el flamenco. Pero a la vez, ya hemos visto cómo la guitarra, en sus dos vertientes, culta y popular, había sido uno de los instrumentos a los que más acceso tuvieron las mujeres, y de los más tenidos en estima por ellas.

Las evidencias documentales obtenidas son ciertamente muy pocas, y alguna de ellas plantea una constelación de problemas que, por sí mismas, ya valdría la pena abordar. El siglo XIX encuadra la existencia de una de las figuras fundacionales del cante, La Serneta, cuyo nombre fue Merced Fernández Vargas. Nació en 1837 en Jerez de la Frontera y murió en Utrera en 1912. De ella reseña Félix Grande lo siguiente:

Dicen que fue bellísima, que se estableció en Utrera, que dominó todos los cantes y en especial la soleá. En Madrid se ganó la vida dando lecciones de guitarra, cuando en Utrera ya se había hecho famosa como la más grande soleaera de todos los tiempos, ciudad a donde regresó a morir (Grande 1999: 261).

Es casi seguro que esta jerezana de nacimiento no alcanzaría a escuchar en la Villa y Corte los ecos del buen hacer guitarrístico de Teresa Garrido, fallecida en 1761, que destacó por ser la primera actriz que cantó “tonadillas a solo a la guitarra de carácter joco-serio”, como describía el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid*³², y que supuso uno de los precedentes que sin duda abrieron paso a la aceptación paulatina de mujeres tañedoras semiprofesionalizadas³³, pero sí pudo llegar a asistir al exitoso debut madrileño del tocaor Javier Molina, en el Café del Gato, que consta que asimismo, tañó un repertorio flamenco y clásico (Álvarez Caballero 2003: 66). Del mismo modo, tendría a buen seguro noticia de la existencia en la Corte del guitarrista Mariano Ochoa y Villanueva, nombrado en 1833 maestro de guitarra de la Reina Gobernadora, con una dotación de seis mil reales³⁴.

³¹ Tertulias donde las mujeres de alta condición hacían gala de su diletantismo, generalmente al piano, pero también con el arpa o la guitarra. Es el ambiente que, ya decadente, “del salón en el ángulo oscuro” vislumbra Gustavo Adolfo Bécquer en una de sus famosas *Rimas*.

³² Su nombre se ve repetidamente manuscrito en la música de la Biblioteca Municipal de Madrid (Subirá 1971: 260).

³³ A pesar de lo reacia que se muestra la documentación a informarnos de mujeres guitarristas, es muy relevante el dato de que para el estreno en París de la única obra que Manuel de Falla firmó para guitarra sola, el *Homenaje a Debussy* (acontecimiento que tendría lugar en enero de 1921), hubo que recurrir a una mujer, Marie Louise Casadesus, que tocaba un instrumento mixto, el arpa-laúd, ante la imposibilidad de encontrar nada menos que en la capital de las vanguardias culturales europeas por aquel tiempo, un guitarrista varón, ya fuera *amateur* o profesional, capaz de interpretar los escasos, aunque complejos, setenta austeros compases escritos por el gaditano (García del Busto 1996: 31-2). La unamuniana intrahistoria parece reflejar una abundancia de tañedoras mayor de la que podríamos pensar, a juzgar por la Historia mayusculada.

³⁴ A pesar de que pocos meses antes se le había denegado ser nombrado músico de la Real Cámara porque este

El desconocimiento actual de más datos sobre La Serneta sólo permite arriesgar alguna humilde hipótesis, siempre más débil que las preguntas que salen al paso. ¿Qué tipo de guitarra tocaba, es decir, guitarra clásica o flamenca? Es sensato suponer que tan impecable intérprete de cantes grandes y además guitarrista, conociera los mecanismos básicos del acompañamiento del cante, como es tan habitual tanto en las/os cantaoras/es del pasado como en las/os actuales. Siendo el flamenco un arte ajeno a especializaciones cada intérprete lo es de varias artes del mismo, con mayor o menor fortuna o ambición, pero conociendo los rudimentos generales de las otras, y más teniendo en cuenta el papel que por esa altura habría de tener la guitarra flamenca, destinada a poco más que marcar el compás mediante unos rudimentarios rasgueos. Pero en el caso de La Serneta no es fácilmente imaginable que en el Madrid de Isabel II, ciudad donde estuvo hasta después de 1900, nadie pudiera ganarse la vida sólo a costa de la enseñanza del acompañamiento al cante. Hasta fechas bien recientes, pocos tocaores tuvieron tales seguridades, pues la transmisión de su saber se producía por mecanismos tradicionales donde no mediaba el dinero.

Se puede plantear la posibilidad de que La Serneta supiera tocar también la guitarra clásica y, de este modo, sería una más de aquellas profesoras de instrumento (arpa, piano, guitarra) que educaron musicalmente a las señoritas de las clases acomodadas de la capital del Reino. Desde luego sería sorprendente encontrar a “la más grande soleaera de todos los tiempos” conociendo, con la correspondiente suficiencia para poderlo enseñar, el repertorio clásico-romántico que para guitarra se estilaba entonces. Si educó a su vez a otras mujeres es fácil que tales enseñanzas se redujeran a miniaturas cantables, muy melódicas y bastante edulcoradas³⁵. Las dos estéticas musicales, clásica y flamenca, estaban en las antípodas, por más que personajes como Juan Parga Bahamonde (ferrolano nacido en 1843, aunque trasladado a Málaga, ciudad donde murió en 1899), fuera discípulo de Juan Arcas y llegara a desempeñar el cargo de maestro de guitarra de las infantas Isabel, Paz y Pilar, hijas de la reina Isabel II y Francisco de Asís (según José Prat, cit. en Gamboa 2000: 29). En ocasiones, los gustos populares de la monarquía produjeron un interés tal en el repertorio que aplaudía la gente del común que la princesa Beatriz Isabel de Borbón, hija mayor de Alfonso XIII y Victoria de Batenberg, nacida en 1911, fue capaz, al decir de un coetáneo, “acompañada de la guitarra, que toca maravillosamente” de cantar “unas preciosas malagueñas y

instrumento “jamás se ha conocido en la Real Cámara de Su Majestad” (de Aguirre 1920: 6-7).

³⁵ Ése fue el repertorio que se les enseñó a las mujeres europeas de los siglos XVIII y XIX que accedieron a estudios musicales más o menos formales (Rieger 1986: 176). En España son buena muestra de ese género muchas de las composiciones cortas de Tárrega, Pujol... (vid. el artículo “El Liberalismo y el piano de Isabel II” en este mismo Dossier).

peteneras” (*idem*).

¿Qué pensaría la princesa de la Serneta, la mujer en cuya garganta se fraguaban tan poderosos cantes por soleá, creadora al menos de siete de ellos, al decir de los estudiosos? No obstante, al menos la jerezana pudo ganarse la vida hacia 1870 con su arte, que no es poco. Otras/os compañeras/os de profesión lo pasarían peor, aun siendo la época del apogeo de los cafés-cantantes. Lo más interesante de esta semblanza es la presencia de una mujer con la capacidad de aunar los saberes de dos estéticas tan diversas y tan encontradas durante tanto tiempo, que se ganaba profesionalmente la vida enseñando a tocar la guitarra y cuyos conocimientos sobre los trastes posiblemente pudieron ir del furioso rasgueado a pie del cante, a los acompañados grupos de corcheas bien tañendo a solo, bien en pequeños grupos de cámara. Dos técnicas bien distintas, y cuyo ejemplo, de confirmarse, sería el primero del que tenemos noticia.

La Serneta dejó recuerdo en la sociedad madrileña, y así lo registra el memorialista por excelencia de la ciudad en la primera mitad del siglo XX, Ramón Gómez de la Serna, que además nos regala su testimonio sobre una tradición que todavía permanecía viva en su tiempo, con evidente protagonismo de las tocaoras en el café-cantante. Dice así el maestro de las greguerías, refiriéndose a lo que ocurría en estos establecimientos:

Ya no existen aquel gran Silverio, aquel italiano criado en Morón, que, según decían, era el rey de los flamencos; ni Juan Breva *el Canario*, ni Dolores *la Parrala*, ni el bolero Bermúdez, ni *la Serneta*, ni *Fosforito*, ni *la Torda*. Pero aún así, quedan bastantes seres de gestos de recordatorio de lo otro que mantienen la liturgia noche tras noche (...)

Las artistas de café cantante con las únicas que tienen detrás una aureola: el gran espejo apaisado (...)

La que canta y toca la guitarra es la imprescindible, la cantadora perfecta (...)

La que lanza sólo cantos tienen como una boca sin dientes para que salga mejor la voz, y cuando se va a lanzar toma la postura de cuando se tiene un niño en las rodillas, tomando expresión la guitarra, a la que cae un pelillo revuelto sobre la sien, como una patilla acaracolada, y que no es más que un rizo de la cuerda... (...) [diciendo una de las participantes en el cuadro flamenco: “—No os riais, cuando yo toco el punteado y os palillos parece que suena la mejor música (Gómez de la Serna 1923: 152-4, 158)³⁶.

Otra guitarrista, de la que se conocen algunos datos más por la investigación de la profesora Pablo Lozano (2009: 109-127), es Adela Cubas, activa como guitarrista profesional en distintas ciudades al menos entre 1904 y la fecha de su muerte, 1923³⁷. El extraordinario documento que

³⁶ Es el segundo volumen de *Pombo por Ramón*, aunque, como dice el subtítulo (‘Tomo IIº, aunque independiente del Iº, pudiendo leerse el IIº sin contar con el Iº’).

³⁷ <http://www.papelesflamencos.com/2010/09/la-muerte-de-adela-cubas.html> (se reproducen las necrológicas de *El*

supone la entrevista que en 1910 realiza Carmen de Burgos, *Colombine*, a esta artista (Pablo Lozano 2009: 129-133) da una muestra de la importancia que llegó a alcanzar, y que no pasó desapercibida a una sensibilidad feminista y militante como la de la periodista y escritora almeriense.

Por los años en que nacía la Serneta escribió el gitanófilo inglés Georges Borrow su célebre obra *Los Zincalí. Los gitanos en España* (ca. 1840). En ella testimonia a una tocaora ocasional, que aprendió a tocar la guitarra flamenca en un triste espacio bien conocido de gitanas y gitanos: la cárcel. En la cadena de Toro (Zamora), la mujer del carcelero aseguraba que “[n]o hay como la cárcel de Toro. Allí aprendí yo a tocar la guitarra. Un caballero andaluz me enseñó a tocar y cantar a la gitana”, circunstancia de la que se enorgullecía, haciendo gala de la habilidad conseguida con las enseñanzas de ese preso: “Juanito, trae la guitarra que voy a cantarle a este caballero unos aires andaluces (Borrow, cit. en Steingress 1993: 254)³⁸. Un precioso documento que, de paso, vuelve a insistir en la costumbre antigua de acompañarse a sí misma al cante, antes de la popularización del acompañamiento guitarrístico.

El siglo XX ha sido el siglo en que la guitarra española ha sido elevada a instrumento solista y de concierto en la tradición de música culta, merced a la labor de compositores guitarristas españoles como Francisco Tárrega, Emili Pujol, Miguel Llobet, y la invaluable labor divulgadora de Andrés Segovia, a los que se unieron una gran cantidad de mujeres guitarristas, alumnas de este último, especialmente en Latinoamérica³⁹. Por los mismos años, Miguel Borrull, Javier Molina o Sabicas se encargaron de dotar a la guitarra flamenca de un papel hoy casi imprescindible en la arquitectura musical flamenca.

Imparcial 24 abril 1923) y *El Eco Artístico* (30 abril 1923). Una fotografía con Adela a la guitarra, extraída de las páginas de *Nuevo Mundo* (24 agosto 1911) en <http://www.papelesflamencos.com/2010/02/el-mochuelo-adela-cubas-y-la-macarrona.html>.

³⁸ No son pocas las referencias a las mujeres carceleras en los cantes, con quienes el preso intenta mejorar sus condiciones a cambio de regalos, relación bien distinta a la que se establece con sus maridos, los carceleros, símbolos de la represión. Por ejemplo: “El anillo que me distes / se lo di a la carcelera / que me quitara los grillos / y la libertad me diera”; “Jasta la sinta der pelo / se la di a la carselera / por una taya de agua / y una ascuita de candela” (Ortiz Nuevo 1985: 35, 38). En el caso de la carcelera toresana fue el flamenco la moneda de cambio.

³⁹ Olga Pierri (Uruguay), estudió con su padre. Fundadora del *Conjunto Femenino de Guitarristas* (entre cuatro y ocho), que se centró en temas folclóricos. Regina Carrizo fue su discípula. Rosita Domínguez (Uruguay). También estudió con Olga Pierri. Lola Gonella de Ayestarán (Uruguay), mujer de Ramón Ayestarán. Josefina Robledo, española, discípula de Tárrega, transcriptora también (Viglietti 1976: 256-273). En Italia también se produce este proceso. A Napoleón Coste (1806-1883) le aficionó a la guitarra su madre, que tocaba, y la italiana María Rita Brondi (1889-1939): “fue la alumna más brillante de [Luigi] Mozzani, habiendo estudiado anteriormente con Tárrega. En 1926 publicó *El laúd y la guitarra*” (*Ibid.*: 83, 95). En Argentina, las guitarristas merecen, por su cantidad y calidad, capítulo aparte: María Luisa Anido, Dolores Costoyas, María Herminia Antola de Gómez Crespo (1917), Consuelo Mallo López, María Isabel Siewers (1950), Graciela Pomponio (1926), Irma Costanzo, Lalyta Almirón, Celia Salomón de Font, Nelly Escaray, María Cristina Balparda, Gladys Andreozzi, Cristina Dueñas, Cristina Cuitiño, María Gloria Medone...

De una manera muy espigada, también podemos rescatar la memoria de algunas mujeres que participaron de ese proceso. La *Historia del Flamenco* de la editorial Tartessos referencia dos tocaoras de la primera mitad del siglo XX, Matilde Cuervas Rodríguez y Victoria de Miguel (1995: vol. III, 301-303 y 285 respectivamente). La primera nació en Sevilla en 1887 y murió en Barcelona a los 69 años. Según las referencias contemporáneas asombraba al público y críticos de la época, comparándose su toque al de Borrull, Molina o Montoya. Realizó giras por Alemania y Argentina, donde tocaba programas mixtos (guitarra flamenca y clásica) con su marido, el eminente intérprete, pedagogo, compositor y animador de la guitarra, Emili Pujol. En la actividad profesional de esta guitarrista podemos intuir un reflejo de la que fue la propia de La Serneta medio siglo antes. Profundizando en la pareja Cuervas-Pujol quizá se puedan encontrar algunas de las claves de un tema muy desatendido, como lo es la influencia recíproca que se produjo entre la guitarra flamenca y clásica en esta etapa de consolidación de ambos instrumentos. De hecho, el poema sinfónico *Guitarra andaluza*, firmado en 1928 por Quintín Esquembre, del que el autor hizo una segunda versión para dos guitarras y orquesta con el título de *Capricho andaluz*, estuvo previsto que lo estrenasen la insigne pareja de guitarristas, aunque tardaría más de una década en producirse dicha *premier*, que pasó sin pena ni gloria para la crítica (según Javier Suárez Pajares, cit. en Torres 2005: 152).

La madrileña Victoria de Miguel, nacida en 1900 y que superó el siglo de vida⁴⁰, hija del torero Chicharito, comenzó estudiando música clásica, siendo el piano su primer instrumento, que pronto abandonó por la guitarra para ser alumna de Manuel Navarro Corzón, *Patena*, y del gran Ramón Montoya. Gustaba mucho de la música de Isaac Albéniz, de quien incluía fragmentos de sus piezas en sus propias creaciones, y recibió clases de Andrés Segovia, siendo muy reconocida en su época (Álvarez 2000). Su primera actuación la hizo en el madrileño Teatro Fuencarral. A éstas hay que añadir a dos mujeres malagueñas de las que se han conservado referencias documentales de su gran competencia tocaora: Trinidad Huertas, La Cuenca, bailaora y “una excelente guitarrista” (El de Triana 1986 [1935]: 146), y su paisana María Aguilera, que acompañaba al cante a su hermana Paca (*ibid.*: 160), o, sin ir más lejos, Paca la Coja, compañera del trianero, también tocaora.

Otros muchos nombres ofrece Pablo Lozano (2009), si bien sin asentar documentalmente los

⁴⁰ No he conseguido localizar la fecha de su muerte, en un significativo caso de desaparición mediática. Si alguna web especializada (y sería) la hace muerta en los últimos años del siglo XX, la entrevista realizada en el año 2000 en *ABC* lo desmiente (Álvarez 2000).

datos como se debiera. Sí querría resaltar una constatación que produce la lectura de las reseñas biográficas de la mayor parte de las tocaoras, y es su condición de niñas-prodigio. En su mayoría, despuntaron en el arte de las seis cuerdas prácticamente en la infancia, y esa peculiaridad seguro que facilitó (no a todas, sino aquellas de quienes ha llegado documentación) que pudieran dedicarse al oficio, de una manera más o menos estable, al llegar a su edad adulta. En una actuación televisiva, el tocaor extremeño Miguel Vargas tocó unos jaleos extremeños que llevaban el nombre de Tía Tijeras⁴¹. En la entrevista que acompañaba al recital, dijo el tocaor que escuchó de niño a esta gitana vieja, que tocaba la guitarra con el pulgar, habiendo compuesto esos tangos en homenaje a dicha mujer. Es de los pocos ejemplos en que el toque femenino ha pregnado la memoria flamenca actual, habitualmente prodigiosa por su transmisión oral a la hora de referir nombres, fechas (aproximadas), momentos, escenas o anécdotas en general. Todo un reconocimiento de genealogía femenina⁴², pudiendo añadir los nombres de la también extremeña Ana Molina (madre de Porrina de Badajoz), o de Adela (Pablo Lozano 2009: 50). Enrique Morente también es capaz de recordar en una entrevista dos nombres más de principios del siglo XX, la Tía Marina y la Antequerana (2003: 40; Chuse 2007: 125), pero, salvo excepciones puntualísimas, también las tocaoras han desaparecido de los registros memorísticos que atesoran la historia del flamenco, si se exceptúa el libro de Fernando el de Triana. O, quizá, las memorias y los recuerdos que se han preservado han sido en su mayor parte los de los nombres canónicos, masculinos, los asociados al prestigio social entre gitanos. Sería extraño que las mujeres de la comunidad flamenca fueran las únicas desmemoriadas, las que no han transmitido cantes, toques, falsetas... porque contradiría lo que la antropología, la etnografía... recogen en prácticamente todos los pueblos y en todas las culturas.

Frente a casi todo tipo de actividades consideradas por la tradición y la práctica patrimonio de varones, en las que durante el siglo XX se asiste a la emergencia paulatina de mujeres, el toque parece ser una excepción, y he de manifestar una vez más mi estupor ante la ausencia pertinaz de información, excluyendo la búsqueda hemerográfica, incluso en la bibliografía que por su contenido y naturaleza da noticia de datos más triviales. La rareza de una tocaora creo que tiene

⁴¹ En la segunda etapa del programa semanal de Televisión Española *Algo más que flamenco*, emitido en 1998 por TVE 2 (también se cita esta referencia en Pablo Lozano 2009: 49-50).

⁴² De una manera muy natural, fue desgranando cantes de mujeres, reconociendo dicha genealogía la cantaora Rocío Díaz, acompañada de la tocaora Celia Morales, en una velada que transcurrió en el Euroforum Felipe II (San Lorenzo de El Escorial), en el marco del Curso de Verano de la Universidad Complutense *Mujeres, sonido y virtualidad: lenguajes que envuelven* (3 agosto 2006). Dicho Curso lo organizó la Oficina para la Igualdad de Género de la citada Universidad, y lo dirigieron Ana Sabaté Martínez, directora a la sazón de la Oficina, y quien esto firma (se reseñó la velada en el propio Boletín diario de los Cursos (año II, nº 65, al día siguiente).

de por sí suficiente calidad como “dato histórico” para que su memoria se perpetúe en la bibliografía flamenca, tan dada a la repetición *ad nauseam* de hechos anecdóticos una y otra vez. Por ello, salvando alguna omisión más o menos perdonable en la labor de documentación, creo difícil esta labor, abocada a resultados desesperanzadores, con la excepción de la extensa nómina, mejor o peor documentada, que ofrece Pablo Lozano en su reciente libro (2009). Las mujeres que tocaron la guitarra en público, además, al menos en el contexto de los tablaos flamencos, además de tocar bailaron, jalearon, cantaron y actuaron (Pablo Lozano 2009: 99), y esa versatilidad, visible hasta la década de los treinta del siglo XX contribuye también a la mayor invisibilidad de su condición de tocaoras, un arte por entonces minusvalorado con relación al resto. Porque aunque es cierto que la labor de la guitarra flamenca se ha revalorizado, también lo es que no goza del lugar que le corresponde en la bibliografía, contando con escasa investigación exclusiva y limitándose a escuetas y manidas visiones panorámicas, con algunas excepciones notables⁴³, en los libros de conjunto en que se hace repaso al universo del cante gitano.

5. La huella iconográfica en la iconografía comercial

Además de las fotografías, u otras expresiones artísticas (pintura, escultura, grabado...) que por cuestiones de extensión no puedo tratar aquí⁴⁴, se desarrolla una auténtica iconografía comercial, casi un *merchandising*, que relaciona a las mujeres, gitanas por lo general, y la guitarra, paralela a la imaginería literaria. Aquí, más allá de la mera representación de mujeres guitarristas se despliega un discurso que subyace a las imágenes, empleando a mujeres y guitarras como objetos icónicos cuya lectura excede la interpretación meramente figurativa, entrando abiertamente en la simbólica y alegórica.

El cauce de transmisión de estas imágenes que más ha popularizado el binomio gitana/guitarra ha sido el reclamo publicitario, y cualificadamente los diseños acuñados en sus etiquetas por ciertas marcas comerciales de productos andaluces (aceites, vinos, licores...) que durante muchos años han elevado a categoría de logotipo la estereotipada tocaora. Destacan, como no podía ser de otra manera, dado el nombre, los del añís *La Gitana*, con su célebre maja que, junto a una mesa donde campea una botella del licor publicitado y una copita, de cara al público tañe una guitarra de palillos en una síntesis esquemática pero suficiente de ambiente

⁴³ Norberto Torres o Ángel Álvarez Caballero, por ejemplo.

⁴⁴ Las desarrollaré en un próximo trabajo.

andalucista, en sus diversas variantes, hoy disponibles en pulcras postales dirigidas al turismo,



Ilustración 2: Publicidad del anís *La Gitana* (postales de Ediciones AM, Studio Editores S.L., procedentes de la Colección Carlos Velasco: nº 2941 'Anisado La Gitana', AM, 'Anís La Gitana', nº 779)

aquella otra representación que anunciaba un medicamento, que con su clásica leyenda “Fósforo Ferrero. Reconstituye y alimenta”, muestra a una mujer con bata de cola y mantilla abrazando una guitarra que está sobre su regazo en posición totalmente vertical, sobre un paisaje característico en que se recortan la Giralda y la luna al fondo, o el célebre desinfectante Zotal, que también se sumó al estereotipo, justificado por la ubicación en Sevilla del único concesionario. La lista podría seguir por las etiquetas de distintos tipos de vino de Jerez y un largo etcétera.



Ilustración 3: Publicidad de Fósforo Ferrero (Ediciones AM, Studio Editores S.L., nº 13) y de Zotal (Ediciones AM, Studio Editores S.L., nº 76)

Si la publicidad emplea como reclamos estos iconos, como reclamo de productos tan diversos, por algo sería. El uso del mismo par se deja apreciar bien en otras manifestaciones plásticas contemporáneas como la fotografía⁴⁵, portadas de discos, u otras, no insertas en el canon

⁴⁵ Una buena muestra en *Guitarra '93...* en las fotografías encargadas por el ayuntamiento cordobés a diferentes

artístico convencional, como algunas muestras del diseño artístico, que recogen esta tradición e insisten en su equiparación simbólica, utilizando las curvas y las siluetas de los perfiles de los dos iconos representativos (guitarra, mujer, y desnuda) añadiéndole un tercero, la botella de vino (otro elemento vinculado con el placer), en una actualización actual de las huríes musulmanas medievales, que además de servir vino a los señores se esperaba de ellas su maestría cantora acompañada del laúd y su accesibilidad sexual⁴⁶.



Ilustración 4: Pastor, Terry: *Wine, Women and Song*. Pictura Graphica AB, Karlstad. 1986

Para terminar, me parece significativo un campo de saber tradicional completamente alejado de los anteriores, la papiroflexia, donde el dúplice iconograma estudiado encuentra buena

artistas. Allí vemos tres muy evidentes del italiano Franco Fontana (pp. 15-17) y otras tantas de la española Isabel Muñoz (pp. 29-31), algo más estilizadas, pero explotando la misma idea, que en las breves introducciones al catálogo explicitan los propios autores (Fontana, Franco: “La guitarra como forma mágica, como sublimación de la belleza”: “[La guitarra] recuerda una parte anatómica del cuerpo femenino, la más admirada y cantada por escritores, poetas; la más sublimada por los pintores y escultores de cualquier corriente estilística, por todos los artistas de cualquier época y país” (p. 9); Gross, Lori (para Isabel Muñoz): “Homenaje a Julio Romero de Torres”: “La forma de la guitarra siempre ha estado asociada con la sensualidad por analogía con la figura femenina. Difícilmente se puede visualizar la guitarra sin recordar la silueta de la mujer” (p. 11). Otra fotografía con la guitarra como icono entre las piernas de una mujer, inspirada en el universo del pintor: Sánchez Martín 2003: 435).

⁴⁶ Omar Jayyan, el heterodoxo pero influyente poeta persa, a pesar de su fama de impío o incluso blasfemo, podrá renunciar al paraíso que los teólogos anuncian, pero no a los placeres que a él asocian: “una copa, una hermosa y un laúd en un prado / es cuanto quiero yo; para ti el paraíso” (Jayyam 1998: 133, robái 92). Despojando de trascendencia ese feliz edén prometido, decididamente apuesta por esos elementos que hacen del paraíso un *hic et nunc* alcanzable y deseado: “Sigue sólo el camino del sufí de taberna, / tú busca sólo el vino, la canción y la amante” (*ibid.*, 135, robái 95). Sin esos placeres tangibles, el vértigo existencial se adueña del poeta, nada tendría sentido: “Sin vino y sin saquí, ¿qué es el giro del mundo? / Y sin el tarareo de la flauta, ¿qué es?” (*ibid.*, 165, robái 136). El sevillano de origen judío Ben Sahl (1212-1251), entendió bien el papel que las cantoras cumplían en el cielo, a pesar de su probable homosexualidad: “¡Qué agradable la compañía de las hermosas! / El vino se muestra en su saliva, / diríase que las mejillas de las cantoras / se han despojado de sus velos; / la mano del destino sólo ha dejado / en la copa las burbujas...” (Ben Sahl 1996: 127).

representación en el llamado *Enigma*. Consiste en un papel que muestra una figura, a la que suelen acompañar unos versos alusivos, frecuentemente moralizantes. Aquél se presenta plegado, y según se va desdoblando aparecen imágenes diferentes con texto nuevo que enlazan con la secuencia anterior al disponer de algún elemento común. Los ejemplos que documenta el filólogo José Manuel Pedrosa de la tradición española y sudamericana producen esta sucesión de representaciones: vihuela-sirena-preciosa mujer-Jesús; música-gitana-sirena-moza-Jesús; guitarra-sirena-dama-muerte; vihuela-sirena-dama-muerte. Las mujeres y los cordófonos vuelven a imbricarse mutuamente; en este caso, en sucesión simbólico-temporal. Para el investigador citado, tales asociaciones lejos de ser casuales “se integran con un sentido armónico, compacto y totalmente intencionado dentro de su mensaje moralizante y de la tradición alegórica que le respalda”, viniendo a significar la fugacidad de las cosas humanas y el triunfo de la muerte. Constato una vez más esa tradición alegórica que, aflorando de diferentes formas, soportes y contextos culturales viene a identificar a los cordófonos, y a la música que emiten, con el sexo femenino que, por añadidura, está representado por emblemas generizados teñidos de una fuerte carga esencialista: sirenas y gitanas. Aunque no es el caso de las guitarras, otros instrumentos de cuerda, pulsada o frotada, rematan su clavijero desde periodos protohistóricos hasta la actualidad y sin interrupción, con una cabeza de una figura femenina, por lo común alegórica, respondiendo al mismo impulso que he descrito⁴⁷.

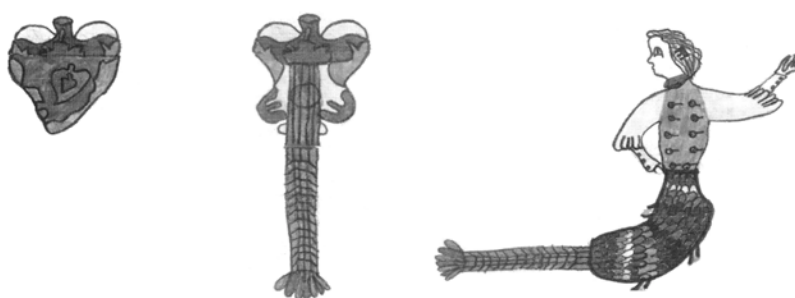


Ilustración 5: Conversión papirofléxica de un corazón en guitarra, y de ésta en gitana (Pedrosa 1995: 286-287)⁴⁸

6. Algunas hipótesis

⁴⁷ Así, violas da gamba, violas de brazo, violas de amor, arpas, cistros, mandolas, salterios e incluso zanfoñas de los siglos XVII-XIX, presentes en cualquier catálogo de instrumentos históricos (por ejemplo: *Fábricas de sons* 1994).

⁴⁸ Hay más pasos intermedios según se van deshaciendo los dobleces, que se omiten. Al final, el resultado muestra una cruz con los símbolos de la pasión.

¿Por qué las mujeres no tocan la guitarra flamenca?, ¿desde cuándo ha sido así?, ¿cuál ha sido el proceso, si es que lo ha habido? Me voy a limitar a exponer razonamientos que si bien no dan una respuesta de conjunto, *sensu contrario* van limitando el núcleo de lo que en su día habrá de ser una respuesta. Todos los argumentos que a continuación se siguen, por tanto, creo que son parcialmente explicativos, pero aun así no entran en el meollo básico del problema. Intuyo que debe haber una razón última más poderosa, cualitativamente distinta a las que empleo, que se escapa.

Uno de los argumentos principales que pueden esgrimirse a la hora de justificar la ausencia de tocaoras es que la cultura que *lato sensu* puede considerarse flamenca es una cultura patriarcal, pero a veces las verdades del barquero quedan demasiado grandes. Tan patriarcal como la cultura gitano-andaluza, de la que el flamenco es una expresión más, ha sido (es) la cultura gachó-andaluza⁴⁹, u occidental en general, y aun así ha producido en tiempos cronológicamente simultáneos a la emergencia flamenca la posibilidad de mujeres tañedoras. De una manera acrítica se alude a la negativa de los varones a que las (sus) mujeres toquen, por lo que la habilidad guitarrística llegaría a ser monopolio masculino, pero este *leit-motiv* no soluciona las preguntas con que abrimos este epígrafe⁵⁰. Por esta regla de tres, no habría habido cantaoras, y aun menos bailaoras, ya que aparentemente al menos, la exhibición y la entrega necesaria para practicar tales artes es muy superior a la requerida para el toque. No se puede creer, sin más, que el mismo hombre que le prohíbe a una mujer ser tocaora le permita bailar o enfrentarse a la potencia del cante.

Quizá el papel subordinado que el acompañamiento tradicionalmente ha tenido con respecto al cante, principalmente cuando aquél comenzó a desarrollarse en algún momento del siglo XIX facilitó la presencia de más tocaoras. Afortunadamente en relativamente poco tiempo se ha dignificado mucho la guitarra flamenca, merced a la labor precursora de tocaores suficientemente conocidos, continuada por los nombres señeros de la actualidad de la sonanta⁵¹, y

⁴⁹ Por gachís y gachós se conoce en Jerez de la Frontera a quienes en otras partes de denomina payas y payos.

⁵⁰ Enrique Morente afirma con sorna: "...la cosa estaba bien encaminada y de repente se torció y los maridos empezaron a decir *usted está de luto, se le ha muerto el perro, quédese sin salir*", si bien es cierto que comienza reconociendo humildemente su desconocimiento del porqué las mujeres no tocan la guitarra (2003: 40).

⁵¹ No es éste el lugar para introducirme en otro frente, pero aprovecho la oportunidad para reivindicar también una genealogía del toque, es decir, un análisis, clasificación y estudio de las aportaciones de diferentes guitarristas al acompañamiento guitarrístico, así como el reconocimiento de estilos y aportaciones personales identificables no sólo en el cante o en las coreografías, sino también en el instrumento imprescindible en los últimos ciento cincuenta años de flamenco.

no sería de extrañar que, como en otros campos, la profesionalización y el prestigio de una actividad expulse a las mujeres de la misma. Va en esa dirección el apunte de Loren Chuse (2007: 138), responsabilizando a la popularización del micrófono en la década de los veinte, que da mayor protagonismo a la guitarra (que vía Ramón Montoya comienza su despegue como instrumento de concierto), otra causa plausible que explique el progresivo alejamiento de las mujeres de la sonanta, con el consiguiente auge del virtuosismo instrumental y el protagonismo de quien toca.

Los tradicionales calificativos que en la crítica se emplean para definir el estilo de los guitarristas, que indican recurrentemente en la virilidad de su toque tampoco son argumento para explicar la reluctancia femenina al arte de las seis cuerdas aunque ciertamente no ayude. Por esa regla de tres, como antes se apuntaba, tampoco habría cantaoras, siendo el cante por su naturaleza cuasi sacral la actividad que se presta a una consideración más patriarcalizante, al igual que los jaleos, que aunque con un estatus menor, por su carácter eminentemente rítmico, sincopado y abrupto parecería que habría de ser actividad sólo masculina, cuando de hecho, como es bien sabido, no es así⁵². Lo que sí es cierto es que el carácter fuertemente rítmico de la guitarra flamenca es una de las características que más se contraponen a las que se le suponen a la música de mujeres, ligada y fluida. Desde esta consideración generizada, las mujeres se avienen bien con la música melódica, sin aristas, lo que podría explicar en parte el predominio masculino en la sonanta, aunque no se debe olvidar que el acompañamiento guitarrístico de los cantes libres puede encajar bien con esa definición y tampoco ahí aparecen tocaoras. A este respecto viene a colación volver a mentar a la bailaora y tocaora malagueña La Cuenca. Fernando el de Triana, que nos habla de ella, resalta su masculinización:

El baile de hombre lo ejecutaba maravillosamente; fue la primera lumbrera como mujer vestida de hombre, con traje

⁵² La agresividad del ataque sobre las cuerdas, recurrente argumento, fue también el utilizado por el tañedor de guitarra portuguesa Luís Filipe Penedo para explicar la ausencia de mujeres tañedoras en el fado. Este ejecutante se refirió también al hecho de mujeres tañedoras como evocadoras de una relación lésbica, por la condición femenina de la guitarra. No obstante, me dio a conocer la existencia de Luísa Amaro, esposa del guitarrista portugués Carlos Paredes, que en sus últimos años le acompañaba tañendo ella la guitarra española (interviene, por ejemplo, en 16 piezas en Paredes 1987), así como la creación de una formación femenina de guitarras en Coimbra para interpretar música portuguesa (Comunicación personal con Luís Filipe Penedo al término de una conferencia suya, pronunciada en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid titulada "A guitarra portuguesa e o fado. Uma visão etnológica", 24 de abril de 2003). Como ocurre con la guitarra flamenca, también parece que el siglo XIX fue mejor época que el XX para la emergencia de tañedoras de guitarra portuguesa (Veiga de Oliveira 2000: 197). Y, como ocurría con La Serneta, también una figura femenina fundacional del fado está asociada a la guitarra portuguesa, porque La Severa (María Severa Onofriana, ca. 1820-1846), "a reina do fado", se acompañaba a sí misma con el instrumento cuando cantaba, antes de morir asesinada, y así se la representó en algunos de los carteles promocionales de la película *A Severa* (1931), la primera sonora del país vecino, dirigida por José Leitão de Barros, con el papel principal a cargo de la fadista Dina Teresa (reprod. en Mortaigne 2003: 22, 38).

corto; y por si esto no fuera bastante, también fue una excelente guitarrista (1935: 146).

Aunque esta caracterización de la existencia de una presunta música masculina y una femenina, sistematizada desde la teoría solfeística y en armonía en la llamada música clásica, puede aplicarse al flamenco de la misma manera. Un botón de muestra es la descripción que hace nuevamente el de Triana del cante de Antonia la Lora:

se adaptó más a los cantes de los Puertos, de donde era natural y, desde luego, porque esos cantes son más a propósito para mujer que los cantes de la escuela sevillana; no porque los cantes de los Puertos no tengan extremado valor artístico, sino porque siendo como son más livianos, se prestan más naturalmente a la voz femenina que los cantes de la escuela sevillana, más duros y menos adornados (1935: 74).

Y sigo con el trianero, porque el testimonio de su libro, con la ya referida presencia importante de mujeres, nos lleva a concluir lo mismo que la musicología feminista ha comprobado en otras áreas musicales: las obras musicológicas escritas hacia 1940 estaban más sensibilizadas con la participación musical femenina que las posteriores, hecho clarísimamente apreciable en la obra del sevillano. Esta circunstancia se debe relacionar con el mayor protagonismo que las mujeres contemporáneas habrían de tener en cada uno de sus respectivos campos por estas fechas, el primer tercio del siglo XX⁵³, lo que tira por tierra la idea vulgarizada, pero difundida, de que es ahora cuando las mujeres han conseguido las mayores cotas de protagonismo en los diferentes órdenes sociales.

Una explicación muy plausible, de origen etnomusicológico, que permite explicar por qué han abundado, y abundan, cantaoras y bailaoras, frente a la escasez de tocaoras alude a cuestiones puramente generizadas. Desde esta perspectiva, tanto la voz como los movimientos dancísticos proceden del cuerpo, ese objeto unido inextricablemente a las mujeres desde los presupuestos patriarcales, con todos sus prejuicios biologicistas. El propio cuerpo, a través de sí mismo, o de la voz, se convierte en el propio instrumento. Tocar un instrumento musical, por el contrario, requiere dominar una técnica y un lenguaje específico, pudiendo presuponer una tecnología, incluso, es decir, una teoría sobre la propia técnica; un aprendizaje, en suma, referentes que ligan este proceso con la actividad intelectual, cometido propio de los varones desde tan simplificada, pero efectiva, percepción (Green 2001: 37-38; Viñuela Suárez 2003: 15-16). Todo el mundo, mejor o peor, tiene un cuerpo (sexuado en masculino o en femenino), pero no todo el mundo tiene una competencia como saber tocar un instrumento, y competencia mediadora en su función de acompañante, mediadora entre el cante y la audiencia.

⁵³ Demostrado en un campo tan ajeno al flamenco como en la interpretación de la música medieval en Europa: Jezic y Binder 1987: 465.

Otro razonamiento puede venir motivado por la tradición que desaconseja tañer a las mujeres ciertos instrumentos musicales porque van contra el decoro y la decencia que la sociedad les exige. Cuando una mujer acciona un instrumento de viento debe apretar sus labios y desfigurar el rostro, además de dar evidencias de esfuerzo visceral para alcanzar su tono. Según las distintas maneras de tañer los instrumentos de cuerda habrá de exponer su pecho a los ojos del auditorio, o deberá abrir las piernas, o girar el torso... inconvenientes que desaparecen con los instrumentos de tecla, sobre los que una mujer joven puede tañer con sus pies pudorosamente juntos, sin un aparente esfuerzo físico, la expresión de su cara con una educada sonrisa y sin tener que estar exponiéndose a una visión frontal de su cuerpo (Loesser 1990: 64-65). Pero en el caso de la guitarra, y más la flamenca, tampoco es válido este argumento, porque precisamente la posición que exige oculta el pecho y el modo de abarcar el instrumento impide cualquier ejercicio lúbrico por parte de quienes la escuchan y ven. Las fotografías antiguas nos muestran cómo la posición de las piernas favorece la pudicia de la tocaora, ya que antiguamente no se solía tañer con la pierna cruzada, en el caso de la guitarra flamenca⁵⁴. Cualquiera que haya asistido a una sola velada flamenca puede constatar que la posición de mayor estatismo la ostenta el guitarrista, argumentos éstos, los de posible exhibición, que quedan relegados en cuanto los comparemos con el despliegue coreográfico de gestos de una cantaora, jaleaora o, llevado al paroxismo, de una bailaora.

Una vez que los cordófonos punteados (vihuela, laúd, guitarra) se independizan y adquieren un repertorio solista, la ejecución ya profesionalizada del instrumento quedó en manos masculinas, repitiendo otra constante en la historia occidental: la exclusión de las mujeres de ciertas prácticas que antes realizaban cuando éstas adquieren estatuto de profesión⁵⁵. La falta de

⁵⁴ Sería también aplicable a la guitarra clásica, ya que el uso de un apoyapié para elevar la pierna izquierda es relativamente reciente (posterior a las primeras décadas del siglo XX). De hecho, la guitarra fue un instrumento apto para las mujeres burguesas del siglo XIX.

⁵⁵ Podemos citar el ejemplo de la medicina, particularmente la obstetricia. A pesar de haber sido las mujeres históricamente las tradicionales parteras, comadronas... cuando este saber llega a la universidad en el siglo XVIII queda no sólo monopolizado por varones, sino que a ellas se les prohíbe legalmente continuar con la práctica inveterada. Todavía hoy es perceptible esta constante en ámbitos como la cocina, las labores de aguja... Los peluqueros, cocineros y los modistas más relevantes y socialmente considerados son, con pocas excepciones, todavía varones, a pesar del mínimo porcentaje de ellos que a tales oficios se dedican en comparación con las mujeres. Es evidente que no son razones de excelencia las que justifican esta desproporción. Del mismo modo que es obvio que el patriarcado minusvalora los oficios tradicionalmente femeninos y, cuando los varones acceden a ellos, cambian de denominación: estilista por peluquero; *chef* por cocinero; diseñador por modista... Por cierto, y permítase esta digresión, es curioso el absurdo intento de masculinizar este último vocablo, *modista*, que sirve indistintamente para ambos sexos, como todas las palabras que contienen el sufijo *-ista*. Con relación al tema que nos ocupa, si las mujeres hubiesen tañido mayoritariamente la guitarra, ¿cómo se habrían denominado sus compañeros varones: *guitarristas*?, ¿o se hubiera inventado un tecnicismo del tipo "auxiliar de vuelo" para evitar "azafato"? Reflexiones como éstas, a la

investigación sobre la guitarra en los principios del flamenco impiden extraer conclusiones en este sentido, pero sí parece que hubo mayor protagonismo de las tocaoras antes de la profesionalización de la sonanta, paralelo al de otros campos donde sí está documentado el arrinconamiento de las mujeres con la profesionalización del oficio.

Es bastante plausible la hipótesis de que la *espectacularización* del flamenco obrada en la primera etapa del café-cantante (ca. 1870-1910), y su consiguiente profesionalización, centrarse a las mujeres en los aspectos más “decorativos” (eran necesarias las mujeres en tales cuadros por el reclamo que ejercían en un público mayoritariamente masculino) y las excluyese de otros menesteres relacionados con la fiesta. Tareas que sí desarrollaban en las reuniones familiares, como el acompañamiento de variados instrumentos percusivos, se excluyen en el tablao, monopolizando la guitarra (el tocaor) el acompañamiento instrumental. El hecho de que *el* guitarrista fuese además el intermediario entre el empresario y el resto del cuadro, explica en parte el alejamiento de las mujeres del toque ante el público (Cruces y Sabuco 2005).

Mi propuesta es que durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta antes de la Guerra Civil española, por señalar un hito cronológico, hubo más tocaoras, o al menos estuvieron más presentes, de las que hemos conocido después, es decir, que ha habido una regresión en este aspecto. Es más, después del primer tercio del siglo XX no sólo hubo menos tocaoras, sino que también las que ha habido han sido menos visibles. La tentación es grande a la hora de apoyarse en causas supra o infraestructurales para de justificar este hecho, ya sean ideologías políticas, cambios de gobierno o condicionamientos económicos. No obstante, sinceramente no creo que sean los factores definitorios que explican los porqués de la invisibilización de las tocaoras, sin negar que el papel destinado a las mujeres por los regímenes políticos totalitarios que comprenden medio siglo XX en la historia de España (dictaduras de Primo de Rivera y Franco), con su corte esencialista y discriminador, hayan reforzado una tendencia que en origen responde a otros parámetros, a la que eventualmente habría que unir el papel que se le hace jugar a la guitarra en cuanto emblema de la música racialmente española durante el franquismo (Neri 2007; Queipo 2005). Antes hubo más tocaoras que ahora, y menos prejuicios hacia ellas si tenemos en cuenta lo que era la relación entre los sexos en la sociedad de entonces y en la de hoy. Son hechos para reflexionar.

Para bien y para mal, el mundo flamenco, compuesto por gitanas/os y personas asimiladas a

ese colectivo⁵⁶, se ha regido por unas leyes y costumbres ajenas al papel impreso de las reales cédulas u ordenanzas municipales. Desde luego no les han sido ajenas, aunque sólo sea porque ahí se institucionalizaba su persecución y criminalización, pero a pesar de todo, las pautas de comportamiento interno en estas comunidades no han venido dictadas desde arriba. Hay que buscar en la distribución discriminatoria de roles sexuales de la propia sociedad gitano-flamenca las claves que llevan al apartamiento de las mujeres tocaoras de la escena pública. Ese principio interno será reforzado, en la etapa del profesionalismo, por la propia condición patriarcal del mundo payo. La cuota étnica tolerable por éste en el mundo del espectáculo precisará de imágenes estereotipadas y asentadas en el imaginario, espacio donde encajan las cantaoras y, principalmente, las bailaoras, a la vez que orilla a las tocaoras, consolidando la doble discriminación de éstas, de puertas para adentro y para afuera.

Una cuestión inquietante es la naturalidad con que se las cita en la bibliografía antigua: no hay muestras de incredulidad o extrañeza, ni siquiera de sorpresa, cuando se habla de ellas acompañando a la guitarra, algo relevante por cuanto que más las fuentes de este tipo tienden, por lo general, a subrayar lo pintoresco y lo anecdótico. Es de sentido común (el tiempo lo dirá) que no es todavía tan tarde como para que la tradición oral haya olvidado por completo los ejemplos de mujeres que tañeron la guitarra flamenca, no de manera profesional, sino como aficionadas o en el seno de sus familias. Es importante que las/os investigadoras/es que hacen trabajo de campo y se mueven en los contextos flamencos incluyan inquisiciones sobre estas grandes olvidadas en las encuestas, a fin de poder fijar por escrito lo que ahora mismo es sólo patrimonio exclusivo de la memoria de unas cuantas personas.

7. Inconclusiones, por tanto.

Éste es un trabajo tentativo, y se intuía desde el principio la imposibilidad de llegar a ninguna conclusión definitiva. Pero a pesar de la humildad con la que está escrito sí pretende un objetivo explícito: abrir un foro de discusión sobre los porqués del título que lo encabeza: ¿dónde están las tocaoras?, e ir más allá de la respuesta uniforme que cualquier encuesta entre aficionadas/os expresa unánimemente: “porque las mujeres [en el flamenco] no tocan la guitarra”, afirmación

⁵⁶ El Poder nunca se preocupó en distinguir excesivamente a quienes se agruparon bajo unas condiciones de vida, características étnicas o procedencia social que le parecieran asimilables, como se ve en la identificación entre las comunidades morisca, gitana, y simplemente nómada andaluza desde el siglo XVI.

tautológica que describe pero que no responde. El presunto monopolio masculino de la guitarra flamenca, y de la guitarra en general, unido al imaginario patriarcal han legitimado consideraciones mucho más primarias que relacionan a las mujeres y las guitarras en el contexto flamenco en términos de burda posesión masculina. Es casi un tópico oír a algunos tocaores que no prestan la guitarra porque es “como prestar a la mujer”⁵⁷, metonimia secularmente incrustada en el imaginario, pues es el mismo sentido que translitera una seguidilla del siglo XVIII, puesta en música antes de 1813, con acompañamiento precisamente guitarrístico, por Fernando Sor, titulada *Las mujeres y las cuerdas*:

Las mujeres y cuerdas
de la guitarra
es menester talento
para templarlas.
Flojas no suenan
y suelen saltar muchas
si las aprietan.”

(Almajano y Moreno 1995: corte 24 del CD; texto en pp. 52-54 de la carpeta)

La comparación se vuelve a encontrar en la expresión culta del refrán “La guitarra y la mujer para hacerlas vibrar hay que saberlas tocar”. Compete a todo el universo flamenco, y especialmente a quienes se dedican a la investigación, ofrecer explicaciones de este particular fenómeno que ha hecho olvidar a las tocaoras y acabar con interpretaciones tan prejuiciadas como poco documentadas.

Mi intención ha sido esbozar con cierta claridad el interrogante y establecer un punto de partida que pueda ser contradicho, matizado, confirmado, pero principalmente desarrollado. Erosionar los cimientos patriarcales nos compete a todas/os, y en el flamenco principalmente a las personas que pertenecen a su amplio universo. La surgencia de la perspectiva feminista en el flamenco y en quienes lo estudian, lejos de ser una amenaza servirá para resituarlos en un horizonte de mayor excelencia y justicia. Estoy convencido de que la emergencia de mujeres acompañantes y solistas de guitarra es simplemente una cuestión de tiempo, pero no vale la

⁵⁷ También en Paraguay, por ejemplo, se expresa la misma idea con un refrán guaraní: *Ne kuña ha ne mbaraka araka'eva ndereipurukaiva'erã*, “Nunca debes prestar tu mujer ni tu guitarra”. Al igual que en flamenco, mientras canto y danza lo interpretan personas de ambos sexos, el acompañamiento instrumental, cualificadamente la guitarra, queda en manos exclusivamente masculinas (Mansfeld y Pamies 2000: 207).

resignación de la paciente espera. Otros condicionantes hay que impiden que la sensibilidad de las flamencas se pueda verter también a través de las seis cuerdas, por lo que será mejor que la potencia de la inteligencia y del sentido común se anticipen a los hechos. Lo mismo puede afirmarse de otros campos que relacionan mujeres con guitarras, como el de la lutería, donde también hay algún brillante precedente⁵⁸.

Reivindico por tanto el carácter polemista de estas páginas porque considero grave la falta de interés hacia este asunto y la ausencia del problema en las agendas flamenquistas, extremadamente enfrascadas en muchas ocasiones en cuestiones de índole puramente positivista (si ese cantaor nació en el número equis de tal calle o fue en el siguiente), cuando no meramente cronológica (si éste nació un año antes o después, si aquel otro llegó a Sevilla antes o después del verano...), o en torno a búsqueda de esencias en un debate ya rancio y gastado, frisado de suspicacias de patriarcas (qué palabra más ambigua y polisémica en este contexto), agendas todas estas refractarias a las grandes interpretaciones de problemas generales. Basta ya de “soníos negros”, ontologías tribales o de intentos de definición de lo que sea el “duende”⁵⁹.

Se decía al principio que era muy difícil que algo que no podemos imaginar adquiriera estatuto de realidad. Es posible que quien haya llegado a este punto, tras la paciente lectura de las páginas precedentes, pueda establecer paralelismos entre el sentido y el recorrido de este artículo y el cuento tradicional que protagoniza quien se atrevió a decir que “el rey está desnudo”, algo obvio para todo el mundo pero que necesita decirse para que cobrara estatuto de realidad, siendo ésta una construcción manipulada y construida por el rey y aceptada por el resto como si fuese verdad, con lo que adquiriría dicho estatuto. Ese *como si* se ha mostrado siempre muy peligroso cuando lo aplicamos a la historia de las mujeres, funcionando de eficaz legitimador patriarcal. Se puede seguir haciendo flamenco sin tocaoras, pero no se debería seguir haciendo investigación como si las hubiera cuando parece ser que no es así. Lo primero (flamenco sin tocaoras) es una pena, porque se no se enriquece el panorama guitarrístico; lo segundo (investigación sin ellas) es

⁵⁸ En la saga de *luthieres* de la familia Ramírez, por ejemplo, destaca Amalia Ramírez (una bella guitarra suya, construida en 1979, en Navarro y Roperó 1995: vol. III, 298). Del mismo modo, al guitarrero Santos Hernández le sigue su viuda en el negocio hasta que le suceda su discípulo Marcelo Barbero (Cano 1986: 283).

⁵⁹ Rompe radicalmente este panorama, por la calidad del trabajo que se aprecia y las discusiones que se supone originó, la edición de las Actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad colectiva, con dieciocho intervenciones correspondientes a 1995 y 1997 (Steingress y Baltanás 1998). Un verdadero giro epistemológico que relacionan el flamenco con muchas de las cuestiones candentes del pensamiento contemporáneo. Del mismo modo, concuerdo con la introducción de Lothar Siemens Hernández cuando afirma que “no deja de ser sorprendente a estas alturas que, constituyendo el flamenco uno de los dos más sugestivos temas estelares de nuestra Musicología (el otro es el canto mozárabe), sea reiteradamente obviado por nuestra especialidad” (2001: 1.364).

una omisión imperdonable. La interrelación entre sendos ámbitos flamencos, práctica e investigación, hará que por vasos comunicantes la presencia de tocaoras en uno redunde en beneficio del otro.

Con la aparente ingenuidad con que en el relato cuentístico se recoge la afirmación sorprendida de la desnudez regia, planteo por última vez la pregunta que, como en la miniatura orquestal de Charles Ives⁶⁰, también dejo aquí sin respuesta: señores flamencos, flamencólogos, ejecutivillos discográficos, burócratas de administraciones, aficionados de buena y mala fe, ahormados críticos, promotores intrépidos, representantes y dependientes del mercadillo cultural... si el rey no va ataviado, ¿dónde están las tocaoras?

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. 2008. "La raíz y la savia nueva" [Entrevista a Antonia Jiménez y Celia Morales]. *La Nueva Alboreá* 6, 18-21.

Almajano, Marta y Moreno, José Miguel. 1995 (CD). *Las mujeres y cuerdas. Canciones y piezas para guitarra*. Glossa, GCD 920202.

Álvarez, M.J. 2000. "Recuerdos de un siglo". *ABC*, 18 febrero, p. 15.

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

Andrés, Ramón. 1995. *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*. Madrid: Vox.

Arrebola, Alfredo. 1994. *Presencia de la mujer en el cante flamenco*. Málaga: Edinford.

Bayton, Mavis. 1997. "Women and the Electric Guitar". En *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, ed. Sheila Whiteley, 37-49. London y New York: Routledge.

Ben Sahl de Sevilla. 1996. *Poemas*, ed. Teresa Garulo. Madrid: Hiperión, 3ª ed.

Bowers, Jane y Tick, Judith (eds.). 1987. *Women making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Cadalso, José. 1982. *Cartas marruecas*. Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed.

Calvo, Pedro y Gamboa, José Manuel. 1994. *Historia-Guía del Nuevo Flamenco. El Duende de Ahora*. Madrid: Ediciones Guía de Música.

⁶⁰ Me refiero a la enigmática y evocadora *The Unanswered Question* (1906), para orquesta de cámara, de este compositor estadounidense cuya vida transcurrió entre 1874-1954.

Cano, Manuel. 1986. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Granada: Universidad de Córdoba.

Cruces Roldán, Cristina y Sabuco Cantó, Assumpta. 2005. "La música y el género: cuestionando la creatividad musical". *Demófilo. Revista de cultura tradicional* 4 (40), 67-84.

Chuse, Loren. 2000. *Women in Cante Flamenco. Music and the Negotiation of Identity*. Michigan: UMI.

_____. 2003. *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. London: Taylor & Francis Books Inc. (traducido como 2007: *Mujer y Flamenco*, vid. infra).

_____. 2005. "Anda jaleo! Celebrating Creativity in Flamenco Song". *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, eds. David Cooper y Kevin Dawe, 131-152. Scarecrows Press, Inc.

_____. 2007. *Mujer y Flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Dawe, Kevin. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Aldershot: Ashgate.

El de Triana, Fernando. 1986 [1935]. *Arte y artistas flamencos*. Edición facsímil. Madrid. Editoriales Andaluzas Reunidas.

Freitas Branco, João de. 1995. *História da música portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 3ª ed. [1ª ed. 1959].

Escalera Pérez, Reyes. 1994. *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga.

Estébanez Calderón, Sefarín. 1955. *Poesías. Prosa*, ed. Jorge Campos, Madrid: Ediciones Atlas.

Fábricas de sons. Instrumentos de música europeus dos séculos XVI à XX. 1994. Lisboa: Electa.

Fernández Manzano, Reynaldo. 2001. "El asociacionismo flamenco: las Peñas en Andalucía". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 307-312.

Franco-Lao, Meri. 1980. *Música bruja. La mujer en la Música*. Barcelona: Icaria.

Gamboa, José Manuel. 2000. "La guitarra flamenca", *La Caña de flamenco* 28/29: 24-33.

García del Busto, José Luis. 1996. *Falla*. Madrid: Alianza-Ayuntamiento de Madrid.

García Lorca, Federico. 1994. *Obras completas*. México D.F.: Aguilar.

Garrote Fernández-Díez, Ignacio. 2009. "El Patrimonio Inmaterial y los derechos de Propiedad Intelectual", *Patrimonio Cultural de España* 0, 111-124.

Gómez de la Serna, Ramón. 1923, facsímil 1986. *La sagrada cripta del Pombo*. Madrid: Trieste.

Gómez Muntané, Maricarmen. 2001: *La música medieval en España*. Kassel: Edition

Reichenberger.

Grande, Félix. 1999. *Memoria del Flamenco*. Madrid: Alianza editorial.

Green, Lucy. 2001. *Música, Género, Educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Grunfeld, Frederic V. 1969. *The Art and Times of the Guitar. An Illustrated History of Guitars and Guitarrists*. New York: The Macmillan Company.

Jayyam, Omar. 1998. *Robaiyyat*, ed. Sadeq Hedayat, Madrid: Hiperión, 2ª ed.

Jezić, Diane y Binder, Daniel. 1987. "A Survey of College Music Textbooks: Benign Neglect of Women Composers?". En *The Musical Woman. An International Perspective*, vol. II, ed. Judith Lang Zaimont, 445-469. New York: Westport, Connecticut-London: Greenwood Press.

Kartomi, Margaret J. 1990. *On concepts and classifications of Musical Instruments*. Chicago y London: The University of Chicago Press.

Koskoff, Ellen, ed. 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York-Westport, Connecticut-London: Greenwood Press.

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

León-Borja, István Szaszdi (2005): "Consideraciones sobre las cartas de seguro húngaras e hispanas a favor de los egipcianos", *En la España Medieval*, 28, pp. 213-227.

Loesser, Arthur. 1990. *Men, Women and Pianos. A Social History*. New York: Dover Publications, Inc.

López Castro, Miguel. 2007. *La imagen de la mujer en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga. Departamento de Didáctica y Organización Escolar].

Lorenzo Arribas, Josemi. 1998. *Una Relación Disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*. Alcalá de Henares: Ayto. de Alcalá de Henares.

_____. 2002. "Entre *puellae gaditanae* y chaconas renacentistas. Mujeres, música y contextos andalusíes". *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, tomo II: 'Las mujeres en la Historia de Andalucía', 287-296. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur.

_____. 2004. *Las mujeres y la música en la Europa medieval: relaciones y significados*. [Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense. Departamento de Historia Medieval].

_____. 2007. "Tocaoras, una antigua tradición". En *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes [7 noviembre 2007]. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_07/07112007_01.asp

_____. 2010. Reseña al libro *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, de Mauricio Molina. *Trans* 14.

_____. 2011. "Flesh, strings and feminine body in medieval musical thought, with a background of music angels", en "Performa '11. Encontros de investigação em Performance", Universidade de Aveiro (Portugal). <http://performa.web.ua.pt/index.php?lang=en>

_____. En prensa. "The Maiden Teodor as Paradigm. Al-Andalus and Women Musicians (711-1492)", en *Jamila and the others... Women making Music in the Mediterranean from the Sumerian Civilization until the Middle Ages*. Roma: Editore Colombo.

MacAuslan, Janna y Aspen, Kristan (comp.). 1997. *Guitar Music by Women Composers. An Annotated Catalog*. Westport-Connecticut, London: Greenwood Press.

Malefyt, Timothy de Waal. 1998. "Gendering the authentic in Spanish flamenco". En *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. ed. William Washabaugh, 51-62. New York: New York University Press.

Mansfeld de Agüero, María Eva y Pamies Bertrán, Antonio. 2000. "La relación hombre-mujer en los refranes paraguayos". En *Trabajos de lexicología y fraseología contrastivas*, 193-208, eds. A. Pamies y J. de D. Luque, Granada: Método Ediciones.

Manuel, Peter. 2003. "Flamenco guitar: history, style, status". En *The Cambridge Companion to the Guitar*, ed. Victor Anand Coelho, 13-32. Cambridge University Press.

Martínez, Pepe. 2000 (DVD). Entrevista, en *Rito y Geografía del Toque (1971-1973)*. vídeo nº 1, Murcia: Alga Editores.

Martínez Martínez, Manuel. 2000. "Gitanos y moriscos: una relación a considerar". En *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, 89-99, ed. M^a Desamparados Martínez San Pedro. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Molina, Mauricio. 2010. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Kassel: Reichenberger.

Morais, Manuel. 1992. "Jornada que fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe composta por Rodrigo de Beça, seu Capelão". En *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*, 361-403. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Morente, Enrique. 2003. Entrevista de Miguel Mora, En EL PAÍS (22 de junio de 2003), 40.

Mortaigne, Véronique. 2003. *El fado. Portugal*. Barcelona: Océano.

Mudarra, Alonso. 1546, facsímil: 1980. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, ed. James Tyler. Monaco: Chanterelle.

Mulcahy, F. David. 1990. "Flamenco Women in the 1880s". En *100 Years of Gypsy Studies*, ed. Matt T. Salo, 233-250. Gypsy Lore Society Publications.

Muñoz, Isabel. 1993. "Homenaje a Julio Romero de Torres". En *Guitarra '93. Una aproximación visual a la guitarra (II)*. Córdoba: Ediciones de La Posada.

Navarro García, José Luis. 1998. Dossier "Las grandes cantaoras de ayer y hoy: La Serrana". *La Caña de Flamenco* 22, 5-24.

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

Neri de Caso, Leopoldo. 2007. "La guitarra como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista". En *Congreso Internacional La Guerra Civil española*, dir. Santos Juliá, 1-19. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ortiz Nuevo, José Luis. 1985. *Pensamiento político en el cante flamenco (antología de textos desde los orígenes a 1936)*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.

Pablo Lozano, Eulalia. 2009. *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Paredes, Carlos. 1987 (CD). *Espelho de sons*. Philips, 834 319-2.

Pedrosa, José Manuel. 1995. "Tradición oral, tradición visual y papiroflexia: del enigma de *El corazón abierto* al de *los cuatro cerdos*". En *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, 286-297. Madrid: Siglo XXI.

Pendle, Karin, ed. 1991. *Women & Music. A History*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Pereiras Hurtado, Eduardo. 2000. *La fotografía en el Jerez de la Frontera del siglo XIX*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez.

Pidal, Marian y Molina, Romualdo. 2005. *Flamenco*. Oviedo: Tribuna Ciudadana.

Pineda Novo, Daniela. 2004. "Blas Izquierdo Valle, «El Lápiz»". En *Feria en honor a San Roque. Alcalá del Valle 14-17 agosto 2004* [Programa de Fiestas], 14-9.

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

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

Queipo Gutiérrez, Carolina. 2005. "Música para guitarra: castellanismo frente a andalucismo en torno a los años cuarenta". En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares, 117-130. Valladolid: SITEM-Glares.

Ramos López, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Remnant, Mary y Marks, Richard (1980): "A Medieval 'Gittern'". *British Museum Yearbook* 1/4, 'Music and Civilisation', 83-134.

Rey, Pepe. 1991. "La guitarra en la Baja Edad Media-The Guitar in the Late Middle Ages". En *La guitarra española-The Spanish Guitar*, 49-67. New York: The Metropolitan Museum of Art—Madrid: Museo Municipal.

_____. 2000. "Guitarra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 90-98. Madrid: SGAE.

Rey, Juan José y Navarro, Antonio. 1993. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y*

«*laúdes españoles*». Madrid: Alianza.

Rieger, Eva. 1986. “¿‘Dolce semplice’? El papel de las mujeres en la música”. En *Estética feminista*, ed. Gisela Ecker, 175-196. Barcelona: Icaria.

Ríos Ruiz, Manuel. 1997. *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Istmo.

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

Salazar, Adolfo. 1961. “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”. En *La música en Cervantes y otros ensayos*. Madrid: Ínsula [antes: 1948. *Nueva Revista de Filología Hispánica* II].

Sánchez Martín, Emilio. 2003. “Trozos. Una mirada contemporánea sobre Julio Romero de Torres”. En *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*, 427-438. Córdoba.

Schneider, Marius. 1946. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: CSIC.

Sevilla artística y monumental, 1857-1880 [Catálogo de la exposición]. 2008. *Fotografías de J. Laurent* Madrid: Fundación MAPFRE-Ministerio de Cultura.

Siemens Hernández, Lothar. 2001. “Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco”. *Campos interdisciplinarios de la musicología* [Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología], vol. II, 1.363-1.372.

Sody de Rivas, Ángel. 2004. *Diego del Gastor. El eco de unos toques*. Madrid: El Flamenco Vive, 2ª ed.

Steingress, Gerhard y Baltanás, Enrique (coords. y eds). 1998. *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado-Fundación El Monte.

Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

Strohm, John. 2004. “Women Guitarists: Gender Issues in Alternative Rock”. En *The Electric Guitar. A History of an American Icon*, dir. André Millard, 181-200. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Subirá, José. 1971. *Temas musicales madrileños*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños-CSIC.

Torre Molina, María José de la (2001): “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)”. *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología: Campos interdisciplinarios de la Musicología*, vol. 2., ed. Begoña Lolo, 87-113. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Torres, Norberto. 1999. “La guitarra flamenca: una visión panorámica”. En *El flamenco en la cultura española*, ed. Alfonso Carmona González, 143-190. Murcia: Universidad de Murcia, (reed. en 2005: “La guitarra flamenca a finales del XIX, principios del XX”. En *La guitarra flamenca*. Vol. I 'Lo clásico', 15-64. Sevilla: Signatura ediciones).

_____. 2005. "Vicente Amigo o el guitarrista flamenco del siglo XXI. Discografía de un artista entre la poesía y el mercado". En *La guitarra flamenca*. Vol. II 'Lo contemporáneo y otros escritos'. Sevilla: Signatura ediciones.

Veiga de Oliveira, Ernesto. 2000. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 3ª ed.

Viaje de Turquía (La odisea de Pedro de Urdemalas). 1980. ed. Fernando G. Salinero. Madrid: Cátedra.

Viglietti, Cedar. 1976. *Origen e historia de la guitarra*. Buenos Aires: Albatros.

Viñuela Suárez, Laura. 2003. "La construcción de las identidades de género en la música popular". *Dossiers feministes 7* [No me arrepiento de nada: Mujeres y música]: 11-29.

Washabaugh, William. 1996. *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Washington D.C.: Berg (hay edición española: 2005. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós).

Zaimont, Judith Lang, ed. 1983, 1986, 1991. *The Musical Woman. An International Perspective*. New York-Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 3 vols.

Zueras Torrens. 1987. *Julio Romero de Torres y su mundo*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba

Josemi Lorenzo Arribas

Doctor en Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid y Premio Extraordinario de Tesis (*Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*). Ganador de varios premios de investigación feminista. Profesor Superior de Guitarra por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Autor de cinco libros y cerca de cien artículos sobre mujeres y música, historia de las mujeres, patrimonio cultural y culturas populares. Reseña novedades discográficas en *Diverdi* y *Audio Clásica*, y actualmente trabaja como historiador en el Proyecto Cultural *Soria Románica*.

Cita recomendada

Lorenzo Arribas, Josemi. 2011. "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]

