Volumen 31 2022

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Volumen 31 2022

Cátedra de Flamencología de Jerez

Consejo Editorial:

Manuel Naranjo Loreto (coordinador)
Francisco Rodríguez Pereira
María Jesús Ruiz Fernández
Alicia González Sánchez
Carmen Penélope Pulpón Jiménez

Edita

Cátedra de Flamencología de Jerez

Colabora

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Maquetación y corrección

Óscar Carrera

Impresión

Artesano de la Impresión. Jerez

Portada

"Salón de Arte Flamenco" (detalles), por Hilaire Z. Larramet, 1908. Archivo del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

ISSN: 2530-4380

http://revistadeflamencologia.es

Licencia Creative Commons: Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES)

SUMARIO

Editorial 5

DAVID LEIVA: Paco de Lucía: creación, evolución y su relación con América latina 7

ROSARIO RODRÍGUEZ LLORÉNS: El baile de las sevillanas en los albores del cine: escuela y tradición 25

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ: Flamencura, duende y pureza: una red de categorías para nombrar lo sin-nombre 45

ÁNGELES CRUZADO RODRÍGUEZ: Itinerario artístico de Gabrielitala del Garrotín, reina de los bailes de chufla 53

DAVID LEIVA: El flamenco en el Taller de Músics de Barcelona 87

MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN: El neoandalucismo como contracultura. Una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán 91

Autores 125

Normas de publicación de originales 129

EL NEOANDALUCISMO COMO CONTRACULTURA. UNA REVISIÓN DE LA IDENTIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO CATALÁN

MARÍA JESÚS CASTRO MARTÍN

Resumen. El andalucismo o identidad andaluza en Cataluña ha desarrollado distintos relatos a través de un andalucismo tradicional, fraguado con el romanticismo y ampliado con las reivindicaciones de clase, étnicas y artísticas, que ha configurado los estereotipos del flamenco catalán como principal marcador cultural.

Una necesaria revisión de dichas construcciones evidencia el reduccionismo llevado a cabo por el discurso dominante sobre el andalucismo y muestra los nuevos constructos identitarios del neoandalucismo, expresados mediante una reapropiación intelectual y contracultural, como ejemplo de la multiplicidad y diversidad que el concepto «ser andaluz» esconde.

Palabras clave: andalucismo; neoandalucismo; flamenco catalán.

Abstract. *Andalucismo* or Andalusian identity in Catalonia has developed different stories through a traditional Andalusian identity, forged with romanticism and expanded with class, ethnic and artistic claims. This *Andalucismo* has configured the stereotypes of Catalan flamenco, as the main cultural marker.

A necessary review of these constructions evidences the reductionism carried out by the dominant discourse on Andalusian identity. In turn, this review shows the new identity constructs of *neoandalucismo* expressed through an intellectual and countercultural reappropriation, as an example of the multiplicity and diversity that the concept of «being Andalusian» hides.

Keywords: Catalan flamenco, Andalusian identity.

Introducción

La sociedad catalana actual ha dejado de cuestionar con vehemencia al colectivo de los emigrantes andaluces, entendiendo que la más que constatada integración de las siguientes generaciones ha difuminado aquella dialéctica que enfrentó al «charnego» con el «catalán». Efectivamente, hay un buen número de descendientes de andaluces que han adoptado la identidad catalana, renunciando a la de sus progenitores, pero es también cierto que la gradación que se produce de las elecciones identitarias van desde una integración total o catalanización, a una adaptación de algunos elementos de la cultura catalana —a modo de préstamo cultural— y el mantenimiento de otros, por lo que la diversidad de maneras de construir la identidad andaluza hoy día entre la población catalana puede ser tan variable como propuestas individuales pueda haber.

El estudio de esta realidad polisémica y poliédrica de la identidad andaluza en Cataluña ofrece diferentes constructos sobre cómo se ha configurado dicha identidad y cuál ha sido su relación con el flamenco, revisando las distintas perspectivas que el concepto «ser andaluz» ha adoptado en tierras catalanas a través del uso de un modelo teórico sobre la creación de identidades.

Este marco teórico ofrece un ámbito adecuado para observar las distintas interpretaciones que se han creado del andalucismo en Cataluña, modelo que amplía la limitada perspectiva mayoritaria de los estudios sobre lo andaluz en Cataluña —y por extensión de lo flamenco—, que ofrece una perspectiva esencialista del andalucismo al seleccionar, entre los posibles relatos que la identidad andaluza presenta, únicamente aquellos relacionados con el referente imaginario de Andalucía que los inmigrantes andaluces realizaron en las décadas de los 60 y 70 del siglo XX, como fruto de su desarraigo y su adaptación a una nueva sociedad.

Así mismo, una vez contemplada la variabilidad de las distintas identidades andaluzas tradicionales en Cataluña, nos cuestionaremos si ese mismo modelo de análisis sobre la llegada de los primeros andaluces es adecuado para estudiar las identidades étnicas de las segundas, terceras y cuartas generaciones de hijos e hijas de inmigrantes andaluces — nacidos en tierras catalanas—, y que ya han vivido integrados en la sociedad de acogida, en interacción continua con los otros grupos étnicos de la sociedad catalana. Según este presupuesto, debemos acudir a otros marcos teóricos que aborden el tema de dicha integración para analizar, por ejemplo, de qué manera los

marcadores identitarios,[1] entre otros, el flamenco, siguen siendo los mismos que los de sus progenitores o, por el contrario, se han modificado, al igual que han cambiado los condicionantes socio-culturales en los que se insertan, en una elección individual del mantenimiento de la pertenencia o no a un grupo concreto.

Esta última reflexión, que se convierte en el objetivo principal de este artículo, lleva a observar que en la población catalana actual se ha configurado un neoandalucismo que forma parte de las dinámicas culturales de las siguientes generaciones de inmigrantes —más integradas que sus progenitores—, a través del uso de un andalucismo resignificado y transgresor que se aleja de las periferias y se instala en el centro de la ciudad, alimentado por los locales de ocio, las escuelas y conservatorios de música y las academias de baile flamenco; un neoandalucismo que es menos reivindicativo política y culturalmente, y que no participa tanto de las expresiones festivas andaluzas —como romerías y fiestas señaladas—, pero que se ha convertido en un reducto contracultural que —de manera inconsciente en algunos casos y consciente en otros— se nutre de una variabilidad de aficionados, de origen andaluz, catalán o de otras comunidades autónomas así como extranjeros, junto a nuevas generaciones de artistas flamencos llegados de Andalucía —a los que no se les ha otorgado el estigma de la emigración—, contribuyendo todos ellos a la neoandalucización del actual flamenco catalán.

Marco teórico

Para las primeras revisiones sobre el fenómeno identitario andaluz —que agrupamos en el epígrafe de «La identidad andaluza tradicional»[2]— el marco teórico de referencia es el concepto de identidad instrumentalista de Barth (1969), que entiende la identidad étnica como una designación subjetiva, individual y colectiva, basada en un sentimiento de pertenencia y convertida en categoría de identificación por el que los individuos se reconocen y, en especial, se distancian de otras categorías humanas. A través de esta concepción instrumentalista planteamos una aproximación a la variabilidad de identidades andaluzas, evidenciadas mayoritariamente en el proceso de la inmigración andaluza en Cataluña, así como con anterioridad a la llegada de dicha población, y su relación con el flamenco.

[1] Los marcadores identitarios son los rasgos culturales que los agentes activos de un colectivo determinado otorgan de un sentido particular y sirven para diferenciarse de otros grupos.
[2] Ver Tabla 1.

A su vez, para el análisis de las construcciones identitarias de las nuevas generaciones integradas en la sociedad mayoritaria —que clasificamos con el enunciado de «El Neoandalucismo»[3]—, se ha seguido el concepto de «etnicidad simbólica» de Gans (1979), significación similar al de multiplicidad de identidades que viene dado por la opción de elección del individuo.[4]

En nuestra investigación, y partiendo de este marco teórico, aplicamos el concepto de la etnicidad simbólica a la dinámica identitaria de las siguientes generaciones de los descendientes de los primeros inmigrantes en el ámbito de las corrientes migratorias dentro de un mismo país.

Así, nuestra revisión transcurre sobre las distintas construcciones que la identidad andaluza ha tenido y tiene en la sociedad catalana, a partir de una perspectiva instrumentalista en los procesos iniciales del andalucismo tradicional, hasta las etnicidades simbólicas de los procedimientos actuales en el neoandalucismo. En ambas perspectivas, los constructos, o maneras que se tienen de construir una identidad, son dinámicos, en continuo movimiento a través de la interacción con la sociedad mayoritaria de acogida, haciendo uso, entre otros diacríticos, del flamenco y del lenguaje.

La identidad andaluza tradicional

En Cataluña, el «andalucismo», entendido como el apego o gusto hacia las cosas características o típicas de Andalucía, según definición de García (2007: 15), ha ido originando distintas construcciones en su significado de pertenencia a la comunidad andaluza, basándose en unos diacríticos o marcadores culturales, principalmente el flamenco —en cuanto a sus expresiones musicales— y el uso del castellano o andaluz —según el uso idiomático—. Esta defensa de la pertenencia a la comunidad andaluza se ha construido siempre en relación con la sociedad de acogida, que presenta a su vez sus propias particularidades, como el uso del catalán junto al castellano y expresiones musicales folclóricas propias, como el *contrapàs* o el *ball de gitanes*.

La primera elaboración del significado de «ser andaluz» en Cataluña se inició con la afición por el andalucismo de mediados del siglo XVIII y primera mitad del XIX —que denominaremos «Andalucismo romántico nacionalista»— y surgió a través de la aceptación en la sociedad catalana de los estilos musicales y especialmente de baile de origen andaluz —a semejanza

[3] Ver Tabla 3.

[4] Gans aplicó dichos constructos al fenómeno de la etnicidad a partir de la tercera generación de inmigrantes de los EEUU y Martí (1996) hizo constar dicho proceso entre algunas minorías étnicas de Europa occidental.

del mismo proceso que tuvo lugar en el resto del territorio nacional— mediante unas estructuras musicales que configuraron las formas preflamencas.

Fiesta Mayor en un pueblo de Cataluña. Acuarela de Arcadio Mas i Fondevila

El siguiente relato del andalucismo se elaboró a través de la llegada de las primeras emigraciones de andaluces —y en general con los inmigrantes del sur peninsular—, que se instalaron en Cataluña desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, atraídos por los cambios sociales que se estaban produciendo debido a la industrialización y que influyeron, a su vez, en la incipiente industria del ocio. El desarrollo de un «Andalucismo reivindicativo de clase y artístico» —según nuestro titular— adoptó al flamenco como su principal marcador —importado desde su Andalucía originaria—, especialmente haciendo uso de él como expresión musical reivindicativa de clase y, a su vez, como símbolo de autenticidad, otorgando al flamenco catalán de entonces un mayor prestigio artístico.

Por último, la gran inmigración de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX otorgó una nueva interpretación al significado de «ser andaluz» y conformó la imagen principal de la identidad andaluza en Cataluña que se man-

tiene hasta hoy día; un «Andalucismo etnicitario» que llevó a cabo una mayor idealización de Andalucía, al aglutinar bajo un mismo estereotipo las distintas realidades identitarias andaluzas. Esta inmigración masiva tuvo un gran rechazo por la sociedad de acogida llevando a cabo una segregación cultural haciendo uso de etiquetas denostativas como «charnego».

El uso que desde este relato andalucista se hizo del flamenco contribuyó a una toma de conciencia de su identidad étnica así como de sus reivindicaciones sociales y políticas, llegando a ser identificado con el nacionalismo español, en una muestra de su variabilidad.

CLASIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD ANDALUZA TRADICIONAL EN CATALUÑA	
El Andalucismo romántico nacionalista →	Mediados del s. XVIII y 1ª mitad del s. XIX
El Andalucismo reivindicativo de clase y artístico →	Finales s. XIX y 1ª décadas del s. XX
El Andalucismo etnicitario →	Décadas 60 y 70 del s. XX

Tabla 1. Elaboración propia

El Andalucismo romántico nacionalista

La atracción por parte de la población catalana hacia el andalucismo se relaciona con la adopción de cantos y bailes españoles —especialmente aquellos vinculados con Andalucía—, que recogían el imaginario andaluz creado en consonancia con el surgimiento de un espíritu nacional de rasgo romántico y que configuraron —bajo el prisma costumbrista— a personajes estereotipados cuya interpretación de las formas musicales andaluzas propició dicha fascinación en la sociedad catalana en época muy temprana, previa a la adopción del flamenco entre la clase proletaria:

> Al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII es posible detectar la cada vez más favorable acogida dispensada por la población catalana a cantes y bailes comunes a gran parte del territorio hispano, la mayor parte de los cuales gozaban de gran aceptación en Andalucía: fandangos, boleros, tonadillas, romances, seguidillas, jotas, etc. (Martín Corrales, 1998: 247-248).

La atracción hacia el exotismo y el andalucismo entre los extranjeros —y como potencial reclamo para obtener beneficios económicos— favoreció el éxito de la puesta en escena de la actividad artística preflamenca, haciendo uso de los estereotipos españolistas y, relacionados con este, del andalucismo y gitanismo:

> El interés compartido de los compositores, poetas y maestros de baile españoles de la última década del siglo XVIII por crear un género musical propio español, castizo, y la proyección romántica estaría dirigida a una Andalucía (e incluso España) idealizada e imaginaria, con su cultura moruna, sus gitanos, contrabandistas y mujeres seductores, produjo un clima favorable –tanto en Europa como receptora, como en España como productora de dicho imaginario– para estimular una amplia y larga fermentación artística (Steingress, 2006:19).

Efectivamente, esta fascinación por la temática andaluza introdujo en los espectáculos de los teatros catalanes un interés por los cantos y bailes interpretados por gitanos, relacionados, a su vez, por la gran afición al toreo que existía entre la población:[5]

> La «buena» imagen de lo andaluz se vio potenciada cuando Cataluña, un tanto a remolque del romanticismo europeo, descubrió una nueva Andalucía, contemplada como una tierra exótica y pasional (en no pocas ocasiones identificada con Oriente) en la que la exaltación tenía su hábitat natural, máxime si se tiene en cuenta la paralela atracción por lo gitano (muy identificado con lo andaluz) (Martín Corrales, 1998: 251).

El desarrollo de esta primera imagen idealizada de lo andaluz está relacionado con la música y la danza —como hemos expuesto— así como con la preferencia de unos personajes vinculados a la sociedad andaluza del momento. Gerard Steingress (1998) referencia una amalgama de personas pertenecientes a estratos sociales diferentes que formaron parte de dichos estereotipos —tras el surgimiento de la sociedad burguesa a finales del XVIII—, una pequeña aristocracia, señoritos aldeanos y clero bajo, que se desplazaron y unieron a grupos sociales marginados —como gitanos, bandoleros, majos, delincuentes, chulos y prostitutas—, creando una fusión social:

[5] Sobre la fiesta de los toros y los gitanos en Cataluña, ver, Castro Martín, María Jesús (2022): «Gitanos catalanes y castellanos en los albores del flamenco en Cataluña. Tabernas, toros y cafés cantantes como espacios de sociabilidad intraétnica», *Revista Candil* 166: 6.552-6.565.

> Esta confusión social se reflejó muy bien en la literatura pintoresca del costumbrismo y en los escenarios del teatro menor, es decir, en los sainetes y las tonadillas como géneros muy populares. [...] Tras los sainetes, la zarzuela (como variante de la opereta europea) se aseguró un amplio público, y a las tonadillas siguió el nuevo género de la canción andaluza, [...] que siguió su desarrollo en el cuplé (Steingress, 1998: 100-101).

La exitosa recepción de las expresiones andalucistas en la sociedad catalana fue promulgada a su vez mediante algunos bailarines catalanes de escuela bolera que actuaron en los principales teatros europeos; Marià Camprubí, Rosita Mauri, Ricard Moragas o Dolores Serral[6] fueron artistas muy conocidos en los escenarios nacionales e internacionales, como Barcelona, Madrid o París. La adopción de este andalucismo romántico por parte de la sociedad catalana fue criticada por los nacionalistas de la época, quienes atribuyeron connotaciones negativas a esta manifestación cultural, ignorando y agraviando el éxito de la vertiente andalucista de la música en Cataluña, tan de moda tanto entre los ambientes populares como entre la burguesía:

> En el Liceo, con un lleno digno de la satisfacción que se notaba en el rostro de Rovira, tenía lugar la representación de los Hugonotes á beneficio de la simpática Sra. Theodorini. No hay que decir cómo cantaron Masini y la beneficiada, á pesar de estar visiblemente indispuesta; lo saben bien cuantos tuvieron la dicha de oírles; mas como en todo hay su pero, esta fué la poca feliz idea de esta señora de cantar vestida de maja, la manoseada y cargante canción del tiempo de Mari-castaña, la Juanita [...] Nosotros, que preferimos irnos á la cama, mandamos nuestro parabien á la simpática artista y el consejo saludable de no volver á cantar canciones andaluzas de la fuerza de la mencionada, en bien de sí misma y del arte hermoso de la música.[7]

En consecuencia, el primer relato del andalucismo tradicional en Cataluña está formado por un andalucismo nacionalista —creado en base a los estereotipos del Romanticismo— que se introdujo en la población catalana expandiéndose como resultado de las distintas transformaciones que las sociedades de entonces estaban llevando a cabo —pasando del concepto tradi-

[6] Marià Camprubí (Reus [Tarragona], s. XIX) Rosita Mauri (Reus, 1849-¿?, 1923), Ricard Moragas (Girona, 1827-Madrid, 1899) y Dolores Serral (¿?, s. XIX).
[7] *La Ilustración Musical*, 5 de mayo 1883.

cional al moderno— y en el que la escuela bolera fue el género musical representativo de lo andaluz, previo a la configuración del flamenco.

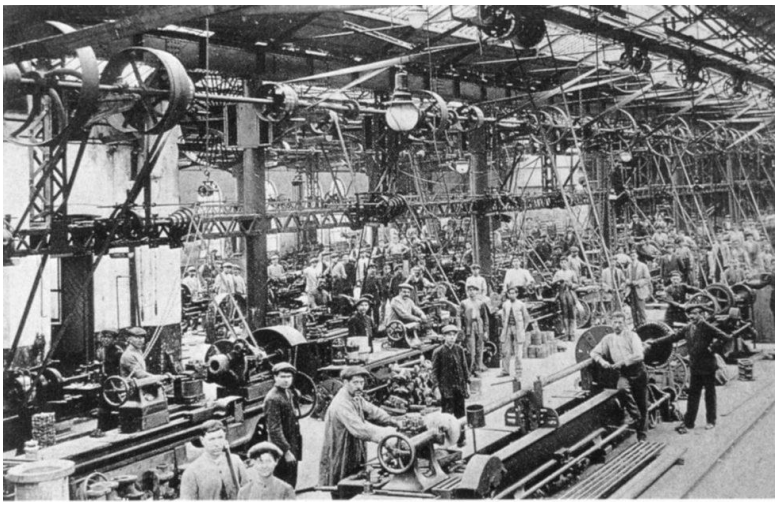
Marià Camprubí y Dolores Serral bailando el bolero

El Andalucismo reivindicativo de clase y artístico

La siguiente revisión de la identidad andaluza que se desarrolló en Cataluña recae sobre el andalucismo que adoptó un carácter reivindicativo de clase y artístico, al relacionarse, respectivamente, con los cambios sociales que la industrialización produjo en Cataluña desde finales del siglo XIX —y especialmente en las primeras décadas del XX—, y con la incipiente cultura del ocio mercantilizada, donde el ya configurado género musical flamenco se introdujo como el máximo representante de los marcadores culturales andalucistas.

Así como el carácter sociológico del andalucismo vinculado con la cultura popular en Andalucía tiene su expresión en la producción del flamenco

por las clases subalternas, es decir, aquellas clases sociales reivindicativas,[8] en Cataluña, el andalucismo reivindicativo de clase expresado a través del flamenco se inició con el auge de la industrialización catalana —en ciudades como Barcelona, Terrassa y Sabadell— cuyos trabajadores «se dejaron seducir en teatros, cafés, tabernas y plazas de toros por el ambiente flamenco-andaluz y/o gitano-andaluz», estableciéndose una relación entre el andalucismo de los espectáculos populares como seña de identidad del proletariado —fuese este originario o no de Andalucía—, al distanciarse de sus viejas celebraciones folclóricas campesinas y acercarse a «nuevas formas festivas, esencialmente urbanas, entre las que destacaron la zarzuela, los "bailes modernos" y el cancionero político» (Martín Corrales, 1998: 253-255).



Fábrica textil en Tarrasa

Estas prácticas festivas se fueron convirtiendo en espacios de sociabilidad de las capas trabajadoras —«bien en formidables focos de insurrección y algarada contra los moderados, bien en focos de resistencia contra las pre-

[8] «El flamenco es producto de la clase subalterna andaluza, no del conjunto de la "tradición" de nuestro pueblo, en forma neutra. En los orígenes del flamenco encontramos, de una parte, al campesinado, y de otra, al proletariado rural y urbano de nuestra geografía. A ellos habría que unir el grupo de los denominados "marginados sociales" (bandoleros, presos, etc.), que, en muchos casos, tienen sus propias formas flamencas (carceleras)» (Cruces, 1991: 677).

tensiones controladoras de los industriales»— y se desarrollaban en lugares como plazas de toros, cafés y teatros en los que el andalucismo tenía su máxima expresión al escenificar el gusto del público por los cantes y bailes de temática andaluza (Martín Corrales, 1998: 255).

El andalucismo reivindicativo era el centro de los sectores más reaccionarios progresistas, por ejemplo el Café de Levante de Barcelona donde confluían jornaleros, «contrabandistas, desertores, barateros, mujeres perdidas y relajadas. Acudían asimismo marineros de los buques anclados al puerto, y algunos viciosos operarios de la maestranza de los Astilleros de la Barceloneta», [9] tabernas y bares más marginales a los que no entraban los turistas ni los aficionados de clase alta —por considerarse poco respetuosos con la moral de la época—, pero al que acudían periodistas como Sebastià Gach buscando lo «auténtico» frente al flamenco más comercial.

Como reacción ante esta situación, el naciente nacionalismo catalán vio al andalucismo y a su principal manifestación artística, el flamenco, como un atraso cultural por su relación con los problemas causados por la inmigración, defendiendo «una identidad que negaba el sistema industrial que los propios catalanes habían creado, difuminando así los problemas que conllevaba; es decir, la inmigración, la pobreza y el malestar obrero» (Holguín, 2013: 441).

Por otra parte —y en relación con el Andalucismo artístico—, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el aumento de los cafés cantantes y tabernas que ofrecían espectáculos de flamenco haciendo uso de una temática andalucista contribuyó al despegue de la mercantilización del flamenco catalán[10] —a semejanza del mismo proceso que se había desarrollado en las grandes ciudades españolas— y cuyas estrategias de comercialización reprodujeron los elementos del Andalucismo romántico nacionalista, en un uso consciente de los estereotipos identitarios, como resaltó el periodista Francesc Madrid:

---

[9] Cit. Milà de la Roca, J.N. (1844): *Los misterios de Barcelona*, Barcelona, cit. Martín Corrales, (1998: 256).

[10] Para ampliar sobre el flamenco catalán en este periodo, ver Hidalgo Gómez, Francisco (2000): *Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona*. Barcelona, Ediciones Carena; Castro Martín, María Jesús (2001): «El flamenc», *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. VII. *Música de participació i de noves tecnologies.* Barcelona: Edicions 62, 2001, pp. 143-171 y Madridejos, Montse (2012): El *flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional (1929-1930)*. Barcelona, Ediciones Bellaterra.

> Estos flamencos del distrito 5º [de Barcelona] son unos comerciantes muy vivos que explotan la buena fe de los clientes creando a su alrededor un ambiente de sol de España, manzanilla dorada y jipío enternecedor. Pero si supiera [el escritor francés Francis Caro] que el famoso guitarrista Burrull [sic] es socio del Barcelona Foot Ball Club, y que se sabe de memoria todos los nombres de los delanteros checoseslovacos; que Juanito Eldorado es mallorquín, y cuando habla dice: *ienc, s'allot* y *bona nit tenga*; que la Tanguerita tiene una máquina de coser, a plazos, y se confeccionaba ella misma estos trajes airosos que cortan el aire (Madrid, 1927: 31).

Este auge del flamenco en la sociedad catalana de la época —«en Barcelona residen más "flamencos" que en Madrid y Sevilla, que es donde parece que el flamenco debía gustar más» (Solsona, 1929)— se debió, entre otras causas, a la relación que se estableció entre la «autenticidad» de ser buen flamenco y su origen andaluz, y está perfectamente sintetizado en la valoración que un admirador desconocido realizó sobre la figura de Miguel Borrull Castellón, tras el fallecimiento de este.

La taberna La Taurina en la antigua calle del Cid de Barcelona

Para dicha persona anónima, el café cantante Villa Rosa y su fundador, Miguel Borrull, fueron los mejores representantes de lo andaluz en Barcelona.[11] Andaluz por el hecho de ser un buen flamenco, ya que la vinculación del excelente guitarrista gitano con Andalucía se limitaba a los dos o tres años que vivió en Sevilla y a las distintas giras que realizó junto a Antonio Chacón por distintas ciudades andaluzas, ya que había nacido en Castellón de la Plana y vivió la mayor parte de su vida entre Madrid y Barcelona.

Este uso de los estereotipos andalucistas para demostrar la calidad del flamenco en el andalucismo artístico mercantil eran reforzados y alimentados a su vez por los propios artistas, quienes, en muchas ocasiones, falseaban su imagen relacionándola con un supuesto origen andaluz, aun sin serlo. Vicente Escudero, nacido en Valladolid[12] y establecido durante años en París y Barcelona, al final de su vida se expresaba de esta manera:

> *Vicente Escudero és considerat a París com el millor ballarí de flamenc. És curios, però ja ho diu ell* [Vicente Escudero está considerado en París como el mejor bailarín de flamenco. Es curioso, pero ya lo dice él]: -Ná, catorse año que farto d'España. Yegué aquí que tenía apena veinte año. *I ara tot París parla d'ell* [Y ahora todo París habla de él] (Pei, 1930: 5).

Y eso pese a que el famoso cronista barcelonés Sebastià Gasch recogió en sus conversaciones con el bailaor que este le explicaba «*les coses més pintoresques dites amb un castellà purríssim de Valladolid*», [«las cosas más pintorescas dichas con un castellano purísimo de Valladolid»], transcribiendo su entrevista sin ningún tipo de acento.[13]

La bailaora Julia Borrull,[14] hija de Miguel Borrull Castellón —ávida empresaria del Villa Rosa tras la muerte de su padre— en la conocida entrevista que le realizó Josep María Planes se expresó también con acento andaluz —con alguna respuesta en catalán—, redundando en el tópico lingüista gitanista y andalucista, pese a haber nacido en Valencia y, al igual que su progeni-

---

[11] *El Escándalo* (1926), 20.

[12] «*Aquest andalús nascut a Valladolid durant una tournée dels seus pares* [Este andaluz nacido en Valladolid durante una *tournée* de sus padres] », (Pei, 1930: 5).

[13] Palabras de Vicente Escudero: «Al lado de estos bailarines rusos, con tanto lujo y tan técnicos, es muy peligroso, entre treinta artistas y una gran orquesta, salir dos tíos vestidos de negros con una guitarra y secos como palos [en referencia a su participación en una velada organizada en memoria de la Pavlova, a quien la gran bailarina rusa admiraba tanto]» (Gasch, 1931: 2). Junto al castellano, Vicente Escudero hablaba también el romaní.

[14] Julia Borrull Giménez (Valencia, 1895-Barcelona, ¿?).

tor, haber vivido en Madrid y Barcelona, exceptuando dos o tres años que pasó en Sevilla durante su infancia.

> —*Vosté es gitana? —li vàrem preguntar*. [—¿Usted es gitana? —le preguntamos.]
>
> —Por la grasia de Dió...
>
> —*Va néixer a...?* [—¿Nació en...?]
>
> —*València. Sóc valenciana, com el meu pare, però criada a Sevilla. Miguel Borrull era gitano valencià, i la meva mare, gitana andalusa*. [—Valencia. Soy valenciana, como mi padre, pero criada en Sevilla. Miguel Borrull era gitano valenciano, y mi madre, gitana andaluza.]
>
> *La familia Borrull va inaugurar Villa Rosa l'any 1916. Abans hi havia un cafetó, també flamenc, que se'n deia «Casa Macià»*. [La familia Borrull inauguró Villa Rosa el año 1916. Antes había un café, también flamenco, que se llamaba «Casa Macià».]
>
> —*Quina ha estat l'època més brillant de Villa Rosa? —preguntem a Júlia Borrull.* [-¿Cuál ha sido la época más brillante del Villa Rosa? —preguntamos a Julia Borrull.]
>
> —Por el Artismis... ¡Vamo! ¡Que no sé cómo se yama!
>
> —*Per l'Armistici, vol dir*. [—Por el Armisticio, quiere decir.]
>
> —Ezo é. Por el armisticio y los do año siguiente. Por Villa Rosa ha pasao lo mejó de Barcelona y el estranjero. Tenemo un nombre internacioná, ¡vamo! [...]
>
> —*Us hi trobeu bé els gitanos a Barcelona?* [—¿Os encontráis bien los gitanos en Barcelona?]
>
> —Que si señó. Somo muy queríos de toos y nos encontramo como en nuestra propia sarsa. Villa Rosa é la obra der padre y é una cosa sagrá. Er mismo Dió no permite que Villa Rosa sea perjudicá.
>
> *I, amb un gest de la mà, ens ensenya la sala plena de clients.* [—Y, con un gesto de la mano, nos enseña la sala llena de clientes] (Planes, 1929: 2).

También la gran Carmen Amaya, cuando era ya una artista internacional, hizo uso de esta imagen andalucista que relacionaba el ser buen artista flamenco con ser andaluz para así vender mejor su imagen de bailaora flamenca:

> Desde los primeros días de su estancia en Buenos Aires los periodistas se disputan a Carmen Amaya y la pregunta inevitable siempre es la misma: —¿En qué lugar de Andalucía nació usted?
>
> Carmen comprueba que debe esconder su origen e inventarse una infancia en Granada. Pero piensa para sí misma: «¿Es que no se puede ser catalana y bailaora de flamenco? ¡Petardo!» (Bois, 1994: 51).

El Andalucismo etnicitario

La gran migración de andaluces hacia Cataluña en los años 60 y 70 del siglo XX produjo el mayor relato de la identidad andaluza en Cataluña y presenta, a su vez, distintas interpretaciones identitarias,[15] por lo que su construcción es variada y variable. Desde la creación de un andalucismo reivindicativo políticamente —a través de los sindicatos— con una conciencia de clase que estableció una frontera con la población autóctona a través de su condición laboral y étnica; culturalmente, mediante el uso de las expresiones festivas trasplantadas de Andalucía y el uso del lenguaje, hasta la expresión del movimiento antifranquista, encarnada en las figuras de Enrique Morente y, especialmente, de Manuel Gerena, así como —y en contradicción con esta última— del más puro españolismo, según la interpretación dada por la sociedad de acogida.

Pese a ser el andalucismo más reconocido e investigado, una revisión de su relato mostrará su limitada interpretación por la elección únicamente de algunas de sus representaciones, contradiciendo su variabilidad.

INTERPRETACIONES IDENTITARIAS DEL ANDALUCISMO ETNICITARIO	
Reivindicaciones políticas →	Identidad de clase y étnica
Expresión sociocultural de las asociaciones andaluzas→	Flamenco y uso del castellano
Movimiento antifranquista →	Manuel Gerena y Enrique Morente
Representación del españolismo →	Interpretación catalanista

Tabla 2. Elaboración propia

Los andaluces a su llegada a Cataluña constituían una minoría regional dividida a su vez en dos subgrupos: el primero, que no tenía conciencia de clase y centraba más su identidad étnica expresando actos de carácter regional de su tierra de origen —pero sin reivindicaciones de su particularidad

[15] Ver Tabla 2.

cultural—, estaba integrado por promotores, fundadores de los centros culturales y directivos, mientras que al segundo subgrupo pertenecían una mayoría de andaluces de clase obrera relacionados con los partidos de izquierda, por lo que las manifestaciones culturales fueron instrumentalizadas para evidenciar las reivindicaciones sociales, ya que consideraban que estas impedían una total integración en la sociedad catalana de acogida.[16]

En este segundo subgrupo mayoritario fue donde se desarrolló una conciencia de una identidad étnica y de clase — al incorporarse a las luchas políticas y sindicales—, propiciado por la concentración de la población en barrios de emigrantes del extrarradio barcelonés —y de otras grandes poblaciones industriales—, que favoreció el establecimiento de redes sociales equivalentes a las de sus poblaciones de origen. Estas redes sociales se vieron reforzadas por la división laboral acaecida en el conjunto de la sociedad catalana en la que los inmigrados «ocupan los puestos de trabajo peor considerados socialmente y menos cualificados. Además, esta fracción de la clase obrera se ve considerablemente más afectada por el paro por sus propias características de escasa preparación profesional» (Martín Díaz, 1989: 10).

Para estos grupos étnicos emigrados de Andalucía —y también de otras comunidades del sur como Murcia y Extremadura—, la identidad andaluza se manifestó a través de sus vínculos con las asociaciones andaluzas que llevaban a cabo —de una manera «inconsciente», siguiendo los términos de García— actividades que participaban en las manifestaciones identitarias pero que no ponían en práctica un activismo político:

> También trataremos del andalucismo en general –el que podríamos calificar de «inconsciente», representado por la totalidad de las asociaciones andaluzas que siguen manteniendo y cultivando en Cataluña algunas de las manifestaciones socioculturales consideradas propias de la identidad de Andalucía, como el flamenco, el folclore andaluz en general, la religiosidad popular representada por el Rocío, las cruces de mayo y la Semana Santa y otras advocaciones, la feria de abril y fiestas patronales de pueblos andaluces, y la celebración del Día de Andalucía (García, 2007: 16).

Sin embargo, es importante matizar que este desarrollo activo del andalucismo etnicitario en Cataluña, como reseña Núñez Ruiz, se relaciona más a través de una «etnicidad charnega», al estar construida en base a unos estereotipos sobre lo andaluz, que hacen sobresalir algunas dimensiones de la

[16] Sobre el fenómeno migratorio andaluz en Cataluña y sus diferentes marcos de confrontación interétnica, ver Martín Díaz (1989).

identidad andaluza pero niega su diversidad —y «son resultado de una añoranza, que se refuerza con el aislamiento público y la segregación social» (Núñez, 1998: 273)— y una recreación de una Andalucía idealizada que tiene lugar mediante el uso de potentes marcadores identitarios —como el folclore, el flamenco o la religiosidad popular—, fuertemente definidos por la oposición que establece el segregacionismo de una parte de la sociedad de acogida, tanto en el ámbito laboral como social.

Por su parte, el flamenco —cuya construcción se lleva a cabo también mediante su oposición respecto a expresiones musicales nacidas en otras comunidades autónomas (Bäcker, 2005)— se va a configurar como un marcador cultural principal, es decir, un atributo diferencial que les va a distanciar de los no-emigrantes y del resto de inmigrantes españoles, pese a ser entendido, así mismo, como un arquetipo en el que se incluyen estilos de otros géneros musicales —como las sevillanas—, y en la que se reproducen «ciertos estereotipos de la Andalucía occidental (El Rocío, las sevillanas, La Feria de Abril, etc.) [que son] los que se conviertan en símbolos identitarios de unos andaluces en Cataluña cuya mayoría procede de la Andalucía oriental» (Núñez, 1998: 273).

Peña taurina-flamenca en el bar «Sol y sombra" del barrio El Polvorín en Montjuïc

La consideración del flamenco como marcador cultural del andalucismo etnicitario otorgaba a las expresiones socioculturales de las asociaciones andaluzas un valor simbólico añadido, que ayudaba a contrarrestar la valora-

ción negativa que, en general, la sociedad catalana les otorgó y que tuvieron su manifestación en la elaboración de distintas denominaciones con las que se les designó, diferentes términos variables en el tiempo —desde «*castellans*» [castellanos] y «*mursianus*» [murcianos] hasta «*xarnegos*» [charnegos]—, pero que comparten en su conjunto una connotación despectiva, como relató Luis Carandell:

> En una ocasión, mientras estábamos merendando mi madre y yo en casa de la tía Montserrat, empezó a hablar ella de una criada suya que se había prometido con un muchacho carpintero, leonés él, aunque llevaba ya muchos años en Barcelona. La chica había nacido en un pueblo del Ampurdán, de familia catalana por los cuatro costados. Era una chica muy alegre y un poco bruta que se llamaba Nuri. La tía Montserrat tenía un verdadero disgusto y decía muy compungida: «*I es vol casar amb un xarnego. Tan bona noia que'és!*». [Y se quiere casar con un charnego. ¡Tan buena chica como es!] (Carandell, 1968: 50).

Con una voluntad integradora, el escritor Paco Candel cuestionó el significado que se atribuía al término de «charnego» —según el tipo de vida o la clase social a la que pertenecían los inmigrantes— y redefinió a este colectivo como los «otros catalanes»,[17] ya que «"els altres catalans" [los otros catalanes] no son sólo "altres" [otros] porque han de seguir un proceso integrador –nueva lengua, nuevas costumbres, etc.–, sino porque en su gran mayoría pertenecen a las clases más bajas, como hemos dicho. Una vez en la ciudad, viven donde los arrincona su condición social» (Comín, 1967: 22-23).

Esta división social que se produjo entre ser «catalán» o «charnego», bajo una perspectiva clasista, tenía su frontera en el uso del lenguaje, el idioma vehicular de las relaciones sociales y laborales; el conocimiento o no del catalán —la lengua autóctona de Cataluña— facilitaba la disolución y el trasvase de dichas fronteras sociales, pasando, en ese caso, el origen y la condición social a un segundo término gracias al dominio que se tuviera de las dos lenguas cooficiales de Cataluña, como describió Manuel Vázquez-Montalbán:

> Los «charnegos» de primera [...] son los que, habiendo llegado de otras tierras españolas o habiendo nacido aquí de padres no catalanes, han aprendido el catalán. Los de segunda son los que, en las mismas condiciones, no han querido aprenderlo. Los de tercera son los catalanes que escriben en castellano (Carandell, 1968: 56).

[17] Candel, Francisco (1964): *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.

Por otra parte, esta conciencia de identidad étnica y de clase de los inmigrantes andaluces que hicieron uso del flamenco y del idioma castellano como herramientas reivindicativas, también fue desarrollada por los movimientos antifranquistas en Cataluña, en cuyas filas se incorporaron amplios sectores de inmigrantes quienes nutrieron los colectivos sindicales y políticos:

> Este proceso sociopolítico fue acompañado por la constatación de la falta de total operatividad de los valores y formas culturales del catalanismo para expresar el malestar y la naturaleza reivindicativa de esta nueva multitud urbana, mientras que para esas minorías inquietas y dinamizadoras sí podía serlo, por ejemplo, el flamenco, por su carga simbólica, que aunaba la nostalgia de la tierra de origen, la queja por la injusticia del drama migratorio y la protesta social (Núñez, 1998: 270).

En concreto, la presencia del cantaor Manuel Gerena[18] en la Cataluña de los años 70 fue indicativa de dicho movimiento, cuya esencia fue plasmada por el cantaor de la Puebla al indicar que «la parte de Andalucía que más me interesa es Hospitalet»:

> Gerena ha conseguido en Cataluña éxitos importantes y difíciles. Importantes, porque la gran cantidad de inmigrantes ha jaleado sus actuaciones en barrios urbanos y comarcas como si recuperaran sus raíces culturales. Difícil, porque la burguesía catalana culta, salvo excepciones, tiene una repugnancia explicable ante un cante hondo mistificado, convertido en producto de exportación de «lo racial». Pero las temáticas de un Menese, o un Morente, o un Gerena, ayudan a pasar por encima de esa costra de distanciamiento y a que el público no implicado automáticamente en esta sentimentalidad llegue a detectarla. La temática y el bien cantar. Todo hay que decirlo. (Dávila, 1972: 36).

Residencia habitual de Manuel Gerena, sus actuaciones prohibidas en la Alianza del Pueblo Nuevo de Barcelona y en otras localidades catalanas fueron el mejor incentivo para convertirse en la expresión del inmigrante, ya que «en Cataluña tenía un público adicto de “andaluces” en particular de obreros y estudiantes en general, que captaban la voluntad del cantante de convertir el cante hondo en un vehículo de comunicación a partir de problemas actuales» (Vázquez-Montalbán, 1974: 43).

[18] Manuel Gerena (La Puebla de Cazalla, 1945).

Así mismo, a partir de la inauguración en 1970 de la peña flamenca Enrique Morente[19] —en el antiguo barrio receptor de inmigrantes, el Verdún, actual distrito de Nou Barris barcelonés—, una peña comprometida con los problemas sociales del vecindario que fue impulsada por Lluís Cabrera,[20] entre otros, el cantaor granadino también actuó en sótanos y otros lugares clandestinos apoyando la causa obrera de los inmigrantes andaluces en Cataluña.

Por último, en relación con el Andalucismo etnicitario, se ha construido una última representación identitaria que lo vincula con la expresión nacionalista franquista —realizada preferentemente desde el catalanismo político: «desde los sectores más radicales del nacionalismo catalán, se hizo hincapié en establecer un estrecho paralelismo entre el flamenco, los toros y el régimen franquista, hasta el punto de pretender que debían su introducción en Cataluña al citado régimen» (Martín Corrales, 1998: 261)— promulgando la teoría de que la dictadura franquista introdujo el flamenco en Cataluña. Esta afirmación evidencia el desconocimiento que se tenía sobre la historia del flamenco catalán previa al franquismo, visión distorsionada que difícilmente se ha ido borrando del imaginario colectivo y que está siendo rebatida desde distintos ámbitos culturales, como evidencian las palabras de Lluís Cabrera:

> No creo en las autarquías culturales. Y el flamenco está pagando en Cataluña una factura de incomprensiones que no se merece. Hay en medio decisiones políticas que, de entrada y a diferencia de otras expresiones populares como el jazz o el rock, lo excluyen de las programaciones institucionales. Para muchos jovencitos ignorantes que ocupan lugares de responsabilidad en las administraciones, el flamenco es todavía una música españolista creada durante la dictadura franquista (Cabrera, 1994: 989).

El Neoandalucismo

A partir de los distintos relatos que ha adquirido el concepto de «ser andaluz» en tierras catalanas —expuestos en los anteriores capítulos—, según la dinámica de interrelaciones con la sociedad de acogida, el discurso dominante ha proyectado en el imaginario popular una selección de dichos relatos —

[19] Enrique Morente Cotelo (Granada, 1942-Madrid, 2010).

[20] Lluís Cabrera, activista cultural, social y político y fundador del Taller de Músics, hijo de inmigrantes jienenses que se establecieron en el barrio del Verdún de Barcelona, ha publicado recientemente una novela autobiográfica. Ver Cabrera, Lluís (2021). *La vida no regalada*. Barcelona, Roca Editorial.

principalmente la interpretación andalucista etnicitaria sociocultural y la españolista—, y ha obviado el andalucismo reivindicativo político de la lucha del proletariado, por su carácter de confrontación con la burguesía industrial, así como el andalucismo antifranquista representado en la figura de los cantaores Manuel Genera y Enrique Morente.

De la misma manera, en los distintos estudios sobre el andalucismo en Cataluña, también se ha ignorado la creación de una identidad andaluza por parte de los inmigrantes de las décadas de los 60 y 70 que llegaron a Cataluña pero que no se instalaron en los barrios periféricos de las ciudades, sino que directamente se integraron en los barrios del centro urbano —en los que convivieron con inmigrantes de otras comunidades autónomas, con ciudadanos catalanes o con gitanos catalanes— y cuyo grado de integración fue variable, desde una asimilación completa —al adoptar la lengua catalana y establecer lazos personales con la población originaria—, hasta una parcial, ocupando puestos de trabajo intermedios entre aquellos realizados por la mayoría de los trabajadores inmigrantes, sin o con poca cualificación, y los autóctonos.[21]

CLASIFICACIÓN DEL NEOANDALUCISMO EN CATALUÑA	
Apropiación intelectual →	Mercantilización y pedagogía del flamenco
El Neoandalucismo como contracultura →	Transgresión y reapropiación cultural

Tabla 3. Elaboración propia

Por su parte, el Neoandalucismo actual —al igual que el Andalucismo tradicional— presenta una diversidad de relatos entre los que destacan la aceptación de dicha nueva identidad andaluza a través de su resignificación,

[21] Testimonios como el de Manuel Granados, profesor y director del departamento de guitarra flamenca en el Conservatorio del Liceo: «A la edad de seis años llegamos con mi familia desde Andújar [Jaén] a Barcelona y nos instalamos en el barrio de Hostafrancs de Barcelona en donde vivía una comunidad de gitanos catalanes muy importante» Cita extraída en entrevista personal. La propia autora nació y vivió en Barcelona ciudad, en la calle Muntaner cerca de la Avenida Mistral, lugar en el que sus progenitores se asentaron llegados de Málaga. A los pocos años, la familia se trasladó a una nueva vivienda en el Ensanche derecho barcelonés, conviviendo estrechamente en el vecindario con familias de otras comunidades autónomas así como con otros núcleos familiares de origen catalán.

mediante una apropiación intelectual y, a su vez, su reapropiación contracultural como práctica transgresora del discurso oficial.

Las sucesivas generaciones de hijos y nietos de aquellos primeros inmigrantes se han ido trasladando de residencia, empujados por la nueva emigración extranjera —que ha ido ocupando los barrios de los extrarradios de las grandes ciudades— y por su mayor nivel de formación, lo que ha favorecido —entre otras consecuencias— una mayor integración con la sociedad mayoritaria en relación con sus progenitores.

Entre estos colectivos ha surgido una nueva redefinición de su identidad, una forma de «sentirse andaluz» que fácilmente convive con el «sentirse catalán» —y con otras posibles identidades según la actual multiplicidad— en una reconstrucción del andalucismo tradicional que ha configurado un neoandalucismo y que, como su término indica, continúa haciendo uso de una identidad andaluza pero reinterpretándola, manifestándose no tanto en su dimensión instrumental como en la expresiva, es decir, no participando activamente de los eventos culturales —en las expresiones socioculturales del andalucismo etnicitario de las peñas y casas culturales—, sino reelaborando algunos de sus diacríticos con los que redefinir su propia identidad, convirtiéndose en una forma inconsciente —o consciente en algunos casos— de transgresión cultural frente a la homogeneización de la identidad catalana promulgada desde el oficialismo.

José Castro Ranea (padre de la autora) en el stand de la Feria de Muestras de Barcelona

Esta nueva manera de definir el andalucismo, —que correspondería a la «etnicidad simbólica» propuesta por Josep Martí (1996) para las minorías étnicas europeas— mantiene como marcadores culturales —al igual que el andalucismo tradicional— el uso del castellano y el flamenco, aunque, a diferencia de este, en el neoandalucismo las fronteras que establecen los marcadores se diluyen a voluntad y los sujetos fluctúan fácilmente entre unos y otros diacríticos, al igual que transitan ágilmente entre varias identidades.

En relación con el idioma, la importancia de la lengua en el establecimiento de las fronteras culturales configuró —en la época de la primera llegada de inmigrantes del resto de España a Cataluña— la división entre ser «catalán» o «charnego» —como hemos expuesto en los apartados anteriores—, y tenía su paralelismo con el mantenimiento de trabajos no cualificados en los que no se necesitaba hablar ni entender el catalán, por lo que se vinculaba el ser «charnego» con un estrato social bajo.

A diferencia de la generación de sus padres, los descendientes de los primeros inmigrantes —tanto los que vivieron en las ciudades como en los extrarradios urbanos— conocen por un igual la lengua catalana y la castellana, en un modelo de bilingüismo variable según las zonas geográficas y la clase social;[22] otra cuestión es el uso que se hace de ellas, ya que la elección de hablar en una u otra lengua es cuestión de voluntad, en una libre decisión del individuo de posicionarse a un lado u otro de las fronteras culturales.

Así, el neoandalucismo se presenta como una práctica transgresora en la que la decisión del uso exclusivo del castellano se realiza a modo de apropiación contracultural del idioma nacional, enfrentándose a la política institucional catalana monolingüista establecida en los espacios públicos y en los eventos pedagógicos y culturales.

Por otra parte, el segundo diacrítico que configura esas manifestaciones contraculturales del neoandalucismo es el flamenco, realizando algún proceso de transformación de sus parámetros, —recreando algunos de sus elementos— y, a su vez, manteniendo otros. Por ejemplo, el flamenco catalán del neoandalucismo sigue conservando la vinculación de lo andaluz con el ori-

[22] Los procesos de integración de las sucesivas generaciones de catalanes hijos de inmigrantes se escapan a los objetivos de este artículo. También reseñar la implantación de la inmersión lingüística en todos los ciclos de la educación obligatoria en Cataluña desde el año 1983; de ahí el conocimiento del catalán, hablado y escrito, que se tiene entre las generaciones sucesivas de inmigrantes. Para ampliar el uso del catalán o castellano entre la población inmigrante, ver Soler, Carlona (1981): «Andaluces en Cataluña», *Papers: Revista de Sociologia* 16: 149-181.

gen —lo auténtico y lo puro—, ya que en Cataluña la dialéctica tan habitual de otras partes de España entre flamenco «puro» e «impuro» —traslación de la confrontación gitano-payo— no se produce mayoritariamente, sino que la «pureza» se identifica con Andalucía —sea gitana o paya— y lo «menos puro» con lo catalán.

Así mismo, las transformaciones acontecidas de algunos elementos del flamenco —que a su vez se relacionan con los cambios posmodernos en el Posflamenco— ha propiciado una sólida aceptación en la sociedad actual catalana de dicho género musical mediante una apropiación por parte de amplios sectores de la vanguardia intelectual catalana, extrayendo del flamenco sus rasgos identitarios más reivindicativos y étnicos, así como mediante su integración en espacios culturales y pedagógicos.

La apropiación intelectual

La fascinación de una parte de la intelectualidad catalana hacia el andalucismo y el flamenco se constata en casi todos los periodos históricos del flamenco en Cataluña, siendo más conocido el fervor de los pintores modernistas —como Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidre Nonell o Hermenegildo Anglada-Camarasa— que reproducían en sus cuadros los tópicos andalucistas y gitanistas, después de inspirarse, acudiendo como espectadores, a los enclaves flamencos de la época.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, la identidad andalucista fue apropiada intelectualmente por parte de una vanguardia catalana que, a diferencia de los pintores citados anteriormente, despojaron al andalucismo de su carácter romántico y étnico, así como de su expresión sociocultural y reivindicativa de lucha de clases y antifranquista, manifestaciones que, como hemos expuesto, han caracterizado a los distintos significados que el «ser andaluz» ha adoptado en Cataluña a lo largo del tiempo.

Este proceso evidencia la hegemonía ideológica y cultural de las clases dirigentes catalanas a través de movimientos como la *Renaixença*, el *Modernisme* y el *Noucentisme* «que se propusieron (y en parte lo consiguieron) erradicar, o cuando menos hacer opaca y teñir con sombras de indignidad, la mentalidad social, la moral económica y la cultura populares.» y, en la actualidad, se relaciona a menudo con la defensa de una modernidad frente a la tradición pero que oculta otra realidad —«pesarosos quizá por el runrún "xarnego", esgrimen beligerantes el catecismo de la "modernidad" y se muestran empeñados en negar e/o ignorar nuestra estela» (Núñez, 1994: 1.731-1.732)—, por la relación de la tradición con la cultura andaluza:

> Ciertas actividades emblemáticas que, en efecto, se repiten desde hace unos años: festivales, recitales, tertulias, concursos, semanas y quincenas flamencas..., tienen tanto de reiteración como de halo y síntoma visible de una densa trama de encuentros y relaciones socioculturales, regulares y periódicas, que establecen un puente de continuidad con el acervo cultural y antropológico del flamenco, o, dicho con otras palabras, que nos permiten custodiar y echar en «crianza» ese poso existencial que, tan lejos del lecho y cauce natural de la cultural flamenca, nos depara un poquito de íntima ventura, aunque sea expresando la queja de la fatalidad (Núñez, 1994: 1.731).

La apropiación actual del flamenco por parte de las élites culturales ha tenido que pasar necesariamente por su intelectualización, tanto a través de su mercantilización en distintos espacios escénicos para su puesta en escena como con el establecimiento de un sistema pedagógico del flamenco, sin parangón en el resto de comunidades autónomas.

En la ciudad de Barcelona —y en relación con la mercantilización del flamenco en espacios escénicos—, los espectáculos flamencos volvieron a recuperar el casco antiguo —tras décadas relegados a los escenarios del cinturón metropolitano—, aumentando la variabilidad de su oferta y una mayor visibilidad que ha despertado el interés de un público heterogéneo, tanto en sus orígenes como en su clase social —sea nacional o extranjero—, así como en una mayor representación de edad y género, acrecentando en gran número la presencia de la mujer entre el público aficionado.

A los históricos tablaos, que mantienen un andalucismo más tradicional —aunque algunos de ellos han renovado su estética, como Los Tarantos—, se han incorporado teatros y salas ubicados en el centro de la ciudad que incorporan el flamenco de manera habitual en su programación—el JazzSi o el City Hall— así como grandes templos de la música artística, representativos de la burguesía catalana —el Palau de la Música Catalana y el Gran Teatre del Liceo y, de más reciente creación, el Auditorio de Barcelona o el Mercat de les Flors—. Las representaciones flamencas en todos estos espacios escénicos tienen en común la exclusión de cualquier símbolo identitario andaluz —no hay banderas verdiblancas, ni rejas, ni claveles—; los eventos se desarrollan según un calendario marcado por la dinámica de los profesionales y sus programadores —alejados de celebraciones relacionadas con las festividades andaluzas— y se relacionan con los valores de la sociedad de consumo, según las directrices de la mercantilización postmoderna.

El siguiente proceso de intelectualización del andalucismo —y de su principal expresión musical, el flamenco— se corresponde con el establecimiento de estudios de guitarra flamenca en escuelas y conservatorios supe-

riores de música, así como de baile flamenco en escuelas superiores de danza.

Cataluña es la única comunidad autónoma que tiene tres centros superiores de Música que ofrecen estudios reglados de guitarra flamenca —el Conservatorio del Liceo, la ESMUC y el Taller de Músics— y en cuyos planes de estudio el flamenco es aprendido en cuanto a sus características musicales, no según su significado, por lo que el reconocimiento a lo andaluz queda relegado a un segundo plano en los contenidos de algunas asignaturas teóricas como Historia del flamenco. Igualmente, en las escuelas de baile oficiales —como el Institut del Teatre— y otras escuelas enfocadas a la formación del bailarín profesional, se produce una dinámica similar, al despojar al flamenco de sus referentes identitarios y centrar el estudio del baile en su desarrollo técnico y formal.[23]

En este nuevo proceso hay un abandono de la consideración de las escuelas de flamenco como centros de sociabilidad y espacios en los que fortalecer los sentimientos identitarios de pertenencia a la cultura andaluza, en un ejemplo de la integración cultural de los descendientes de los primeros inmigrantes andaluces en la sociedad catalana, ya que la mayoría de los centros están dirigidos por profesionales que forman parte de las segundas generaciones de inmigrantes.[24]

Otra consecuencia de la incursión del flamenco en la enseñanza superior de la educación musical en Cataluña[25] —y posiblemente también su causa— es el conocimiento que algunos compositores y músicos catalanes han adquirido sobre dicho género musical, como Joan Albert Amargós[26] o Ramón Rodó,[27] sustrayéndolo de los referentes del andalucismo tradicional y aproximándolo a un neoflamenco a través de las fusiones instrumentales:

---

[23] Reseñamos la importancia de dichas instituciones como creadoras o no de identidades andaluzas, en ningún caso valoramos sus programas pedagógicos, pues la continuidad en el tiempo avala la excelencia en su trayectoria.

[24] Manuel Granados (Andújar [Jaén], 1963) en el Conservatorio del Liceo; David Leiva (Almería, 1977) en el Taller de Músics; Rafael Cañizares (Sabadell [Barcelona], 1957) en la ESMUC; Eva Navas (Barcelona, 1970), Antonio Zarco (Barcelona, 1957) y Juan José Barreda (Barcelona, 1971) en el Institut del Teatre, entre otros.

[25] Sin embargo, el flamenco no se ha introducido en las asignaturas de música de los estudios obligatorios de Primaria y Secundaria, no habiendo contenidos curriculares que ofrezcan siquiera una breve aproximación a la historia del flamenco en Cataluña.

[26] Joan Albert Amargós (Barcelona, 1950).

[27] Ramón Rodó, pianista, compositor y profesor en el desaparecido Sindicato Musical de Cataluña, director artístico especialista en música flamenca, asesoró las gra-

> La música flamenca se ha convertido en un arte universal porque sus estilos, generados por numerosas raíces de diferentes orígenes, han sobrepasado los valores populares hacia una verdadera dimensión musical superior. Todo y mantener el calor popular andaluz, sus manifestaciones son expresiones artísticas radicalmente diferenciadas de los posibles folclorismos originarios. El flamenco se ha estructurado en unos conceptos y unas formas musicales –complejas y peculiares– de gran dificultad interpretativa [...] El flamenco está vivo. Ha conseguido hacernos olvidar los tópicos de pandereta y ha pasado, brillantemente, de manifestación musical marginada a arte universal (Rodó, 1994: 977).[28]

Mediante esta resignificación identitaria del andalucismo y del flamenco por parte de la intelectualidad catalana, este último ha conseguido tener una mayor presencia en los medios de comunicación y en la industria del espectáculo profesional —al ser considerado como «cultura catalana»—, inclusión que propicia un avance en su reconocimiento social pero que oculta, a su vez, el mantenimiento de los estereotipos interiorizados por una parte de la sociedad catalana —en términos de confrontación— de la oposición de la «incultura» castellana frente a la «cultura» catalana, tal y como se evidencia en las palabras de Ramon Rodó, pese a ser este un músico y compositor muy comprometido con el flamenco:

> Ya no encontramos aquel rechazo inicial que veíamos hace unos años. Por ejemplo, en el Festival anual organizado por «La Caixa», hubo un público mayoritariamente catalán, progresista y culturalmente preparado que desconocía el flamenco pero se acercó porque le gusta [...] Hasta podríamos empezar a hablar de un flamenco en catalán, fenómeno realmente interesante en el caso que prospere. Evidentemente, la música flamenca constituirá puede ser para siempre una de las muchas minorías culturales que tenemos en el país [Cataluña], pero es que antes ni tan solo se le consideraba minoría. Simplemente, no se consideraba (Rodó, 1994: 989). [29]

La adopción del flamenco por un amplio público urbano catalán, a través de su «neutralización cultural e ideológica» (Núñez Ruiz, 1994: 1.731) —según los procesos vistos de intelectualización del andalucismo tradicional y

---

baciones de cantaores como Fosforito, Valderrama o El Chocolate, y fue crítico flamenco en la enciclopedia Larousse.

[28] Traducido del catalán por la autora.

[29] Ídem.

del flamenco—, ha favorecido que las nuevas generaciones de jóvenes catalanes —independientemente de sus orígenes—, se aproximen al estudio y conocimiento de este género musical, permitiendo su continuidad hasta hoy día.

El Neoandalucismo como contracultura

Las modificaciones en el ámbito instrumental del neoandalucismo han propiciado una resignificación de la identidad andaluza en la sociedad catalana que se relaciona, como hemos visto, con la intelectualización del flamenco —mediante la mercantilización, así como su inserción en los centros docentes superiores de enseñanza reglada—, y así mismo presenta una reapropiación contracultural de la tradición andalucista —al adoptar formas culturales del andalucismo tradicional y otorgarle una cierta continuidad— con su capacidad transgresora que se produce de una manera inconsciente al no representar la cultura oficialista.

Un ejemplo de transgresión contracultural del neoandalucismo en Cataluña se produce en las escuelas privadas no regladas de baile flamenco y también en las de guitarra flamenca, aunque en menor medida. En concreto, en las escuelas de baile el alumnado es mayoritariamente de origen no catalán —bien segundas, terceras y cuartas generaciones de inmigrantes andaluces y de otras comunidades autónomas, o bien extranjeros—. En ellas, las referencias estéticas a Andalucía son constantes —especialmente mediante el vestuario con volantes, mantones y lunares, con la letra de los cantes y los estilos de baile—, habiendo una similitud entre todas las escuelas de baile flamenco, se sitúen en el centro de la ciudad o en el extrarradio —como las escuelas de José de la Vega en el centro barcelonés, La Tani en Nou Barris, Ana Márquez en L'Hospitalet, Gloria Belén en el barrio de Gracia o Rosalía Mulero en Santa Coloma de Gramenet, por citar las escuelas de más larga tradición—, estando vinculadas algunas de ellas con centros andalucistas tradicionales, como peñas andaluzas y casas regionales, y que, a su vez, realizan también clases de baile flamenco y algunas de guitarra.

En consecuencia, el baile flamenco, por el auge que tiene en Cataluña y su importancia como marcador identitario, se ha configurado como una de las principales prácticas contraculturales minoritarias —en oposición a otras expresiones corporales que tienen una aceptación social mayoritaria—, al recrear una gran parte de las expresiones del andalucismo etnicitario, en especial, aquellas relacionadas con la etnicidad y las expresiones socioculturales.

Por otra parte, la obligatoriedad de que la cultura en los espacios públicos en Cataluña haga uso casi de manera exclusiva del catalán —a imitación de la inmersión lingüística en el sistema educativo— ha relegado el castellano a aquellas manifestaciones artísticas que se realizan fuera de los circuitos públicos de los escenarios catalanes, así como de los medios de comunicación que realizan su difusión. En los locales, salas y teatros en los que habitualmente se programan actuaciones de flamenco —independientemente si los artistas son catalanes o traídos de fuera—, la mayoría de las veces, el castellano se erige como único idioma preponderante —tanto en la taquilla para la venta de las entradas, la presentación de los artistas, el programa de mano, si lo hay, e igualmente, entre el público, aunque también puede haber una minoría que hable catalán—, lo que convierte a estos reductos en espacios contraculturales que mantienen su capacidad transgresora a través de un uso idiomático no considerado por las instituciones vehicular para la cultura en Cataluña.

Actuación de Mayte Martín con Alejandro Hurtado en la Sociedad Flamenca Barcelonesa El Dorado

Efectivamente, esta práctica de transgresión de las representaciones oficiales en el neoandalucismo actual en Cataluña a través del flamenco tiene su máxima expresión en el uso idiomático, por lo que el cante flamenco se

ha erigido, junto al baile, como una expresión contracultural privilegiada, ya que reproduce en su totalidad los referentes identitarios andaluces a través del habla andaluza, otorgando un añadido de «autenticidad» al texto, en el que el uso exclusivo del castellano otorga fuertes connotaciones españolistas ante el discurso oficial.

El uso de este neoandalucismo como práctica transgresora relacionada con el idioma también se evidencia en la relevancia que han adquirido distintos cantaores y cantaoras de origen o ascendencia andaluza al panorama del flamenco catalán. Los continuos intercambios musicales que se produjeron desde fecha temprana con la llegada de artistas flamencos andaluces a Cataluña, y que otorgaron una mayor «pureza» al flamenco elaborado entonces, tiene su continuidad en la actualidad con jóvenes profesionales de origen andaluz o que se han instalado en tierras catalanas y se han integrado rápidamente en la dinámica artística del flamenco catalán, otorgando dicha «autenticidad» a las expresiones musicales en las que participan.[30]

En definitiva, la reapropiación de algunos marcadores identitarios primordiales que definían el andalucismo tradicional, como el baile flamenco y el uso del castellano y/o el andaluz en su dimensión pública, configuran las características del neoandalucismo actual, al llevar a cabo una cierta reivindicación inconsciente a través de sus prácticas contraculturales.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos realizado una revisión de las distintas construcciones identitarias que el pensamiento colectivo ha llevado a cabo sobre el concepto de «ser andaluz» en Cataluña; primero, desde mediados del siglo XVIII, creando una imagen del Andalucismo romántico nacionalista basado en el constructo del romanticismo, y después relacionándolo con las distintas corrientes migratorias de andaluces que se asentaron en territorio catalán.

A partir de las primeras migraciones de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, el Andalucismo reivindicativo fue representativo de las clases subalternas andaluzas, quienes llevaron a cabo sus reivindicaciones laborales, expresadas mediante el flamenco, en espacios de sociabilidad; mientras que el Andalucismo artístico, que estableció una preferencia por la búsqueda de la autenticidad en las expresiones culturales andaluzas, se in-

[30] Cantaores como Alba Guerrero (Huelva, 1974), Miriam Vallejo (L'Hospitalet de Llobregat, 1981), Miguel de la Tolea (Barcelona, 1977) o Thais Hernández (Sant Boi de Llobregat, ¿?), entre otros.

tegró en la mercantilización del flamenco llevada a cabo en Cataluña, proceso paralelo al auge industrial que desarrolló dicho territorio.

Por su parte, el Andalucismo etnicitario, que se expresó a partir de las vivencias de los inmigrantes en Cataluña en la segunda mitad del siglo XX, propuso una variedad de relatos de carácter reivindicativo, al establecerse como generadores de una identidad de clase y del movimiento antifranquista, así como una expresión sociocultural a través de las asociaciones andaluzas.

Esta variedad en los modos específicos de construcción de la identidad andaluza tradicional va a tener su continuidad en nuevas formas identitarias reelaboradas a partir de los cambios sociales, como el Neoandalucismo, y que a su vez presenta distintos relatos; por una parte, como expresión de una apropiación por parte de la intelectualidad y la vanguardia catalana, a través de una resignificación del flamenco mercantilizado y la pedagogía en las escuelas regladas de música y danza, así como una manifestación contracultural como práctica transgresora del discurso oficial a través de la enseñanza y exhibición del baile flamenco y especialmente, a través del cante flamenco, al hacer uso de manera exclusiva del castellano en sus representaciones culturales.

En estos procesos, las manifestaciones musicales son marcadores culturales muy potentes para la diferenciación identitaria, y en el andalucismo, el flamenco actúa como un potente catalizador de las identidades sociales que constituye distintas fronteras identitarias entre los grupos que hagan uso o no de él. Esta frontera presenta una intensidad variable, discontinua, que es franqueable o no por el grupo étnico, según su voluntad: las fronteras se disgregan y se activan según la voluntad de los agentes sociales en activo, ya que ser «flamenco», en cada uno de los relatos vistos del andalucismo en Cataluña, se convierte en un sello de calidad al otorgar autenticidad a la música que realizan.

Esta diversidad en la construcción del flamenco catalán ha propiciado su expansión actual y el mantenimiento de su estatus como marcador principal identitario en la multiplicidad musical de la sociedad catalana actual, en la que el flamenco, inserto en la globalización del mercado musical, se expresa a través de distintos relatos, unas veces, reelaborando modelos antiguos del andalucismo tradicional, como los estereotipos románticos nacionalistas o el mercantilismo artístico; otras, abandonando las luchas políticas, como las reivindicaciones de clase del proletariado, y a su vez, adoptando nuevas formas que le aproxima a nuevas reivindicaciones, especialmente de género, a través del flamenco feminista y Queer, en las que el andalucismo se expresa de una manera propia.

En definitiva, la importancia de esta revisión de la identidad andaluza en Cataluña reside en presentar dichas construcciones como el resultado final

de la propia dinámica de cualquier proceso identitario, siempre polisémico y diverso, distanciándose de la visión estática creada de la identidad andaluza a través de una única construcción —principalmente el Andalucismo sociocultural étnico y artístico, con su estereotipo españolista—, pues dicha dinámica viene dada por su interacción con la sociedad mayoritaria y con los otros grupos de inmigrantes, que es, necesariamente, cambiante.

Bibliografía

Bäcker, Rolf (2005): «Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología.* Actas del VIII Congreso Internacional de la SIBE: 109-120.

Barth, F.(1969): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference*. Londres, George Allen and Unwin.

Bois, Mario (1994): *Carmen Amaya o la Danza del fuego*. Madrid, Espasa Calpe.

Cabrera, Lluís (1994): Intervención en el debate del *I Congrés de Música a Cataluya*. *Llibre d'actes del Congrés*. Barcelona, Consell Català de la Música: 989.

Castro Martín, María Jesús (2012): *La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kalós de Barcelona*. Tesis doctoral. Publicia.

Cruces Roldán, Cristina (1991): «El flamenco y la cultura popular andaluza». *Revista Candil* 74: 672-687.

Gans, Herbert H. (1979): «Symbolic ethnicity: the future of ethnics groups and cultures in America». *Ethnic and Racial Studies*, 2.

García Duarte, Francisco (2007): *El Ideal de Blas Infante en Cataluña. Propuestas para una historia del andalucismo en la inmigración*. Granada, Centro de Estudios Históricos de Andalucía (CEHA).

Holguín, Sandie (2013), «"Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas": Los nacionalistas ante el flamenco en Barcelona, 1900-1936», *Hispania* 244: 439-468.

Martí, Josep (1996). «Música y etnicidad: una introducción a la problemática», *TRANS: Revista Transcultural de música.*

https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica [Consulta: 30 de junio de 2022]

Martín Corrales, Eloy (1998): «La lucha por los escenarios y el público catalán. El arraigo popular del flamenco y de los toros frente a la oposición de la burguesía industrial y el catalanismo», en *Flamenco y nacionalismo. Actas I y II Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 246-266. Sevilla, Fundación Machado.

Martín Díaz, Emma (1989): «La etnicidad andaluza en Cataluña: Criterios para una tipología», *Revista de Estudios Andaluces* 12: 109-122.

Núñez Ruiz, Rafael (1994): «Modernidad y flamenco», *Revista Candil* 94: 1.731-1.734.

___ (1998): «Catalanismo, inmigración y asociacionismo cultural "andaluz" y flamenco en Cataluña entre los años 60 y 90. Los procesos identitarios de la nueva cultura popular urbana», en *Flamenco y nacionalismo. Actas I y II Seminario sobre arte, mentalidad e identidad colectiva*, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 267-287. Sevilla, Fundación Machado.

Rodó, Ramon (1994): «El Flamenc i l'art flamenc a casa nostra», en *I Congrés de Música a Cataluya*, Llibre d'actes del Congrés, 976-979. Barcelona, Consell Català de la Música.

Steingress, Gerhard (1998): *Sobre Flamenco y Flamencología*. Sevilla, Signatura Ediciones.

___ *(2006): ...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865).* Córdoba, Almuzara.

Hemerografía

Carandell, Luis (1968): «Nosotros los catalanes, 5. Los Charnegos», *Revista Triunfo* 311: 50-57.

Comín, Alfonso C. (1967): «Los otros catalanes», *Revista Triunfo* 267: 18-23.

Dávila, Luis (1972): «Manuel Gerena: el otro Cante Jondo», *Revista Triunfo* 484: 36-37.

Gasch, Sebastià (1932): «L'Escudero a Barcelona», *Revista Mirador* 177: 5.

___ (1931): «L'Escudero ens parla d'ells i dels seus», *Revista Mirador* 144: 2.

Pei, Ramón (1930): «Danses Espanyoles al Novetats», *Revista Mirador* 69: 5.

Planes, Josep María (1929): «Villa Rosa: els flamencs, les gitanes, els estrangers i la mançanilla», *Revista Mirador* 9: 2.
Solsona, Braulio (1929): «Informaciones pintorescas. La "colonia flamenca" residente en Barcelona. Hay aquí más "flamencos" que en Sevilla y Madrid», *El Noticiero Universal*.
Terrassa, J. (1936): «Una espanyolada espanyola», *Revista Mirador* 372: 4.
Madrid, Francisco (1929), «El famoso Barrio Chino de Barcelona», *Estampa*: 31.
Vázquez-Montalbán, Manuel (1974): «Manuel Gerena: un cantaor que va a emigrar», *Revista Triunfo* 600: 43.
s/a *El Escándalo* (1926): 20.
La Ilustración Musical (1883).

AUTORES

María Jesús Castro es licenciada en Antropología Cultural por la UB y en Musicología por la UR, obteniendo el título de Doctora en Etnomusicología por la UB con la tesis «La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona», dirigida por el Dr. Josep Martí. En su trayectoria profesional destacan sus 26 años como docente: desde 1996 como profesora titular en el Grado medio y superior de Guitarra flamenca del Conservatorio del Liceo de Barcelona, impartiendo las asignaturas teóricas de «Historia del Flamenco», «Flamencología», «Repertorio de la guitarra flamenca» y «Repertorio del Flamenco», y desde 2018 como profesora invitada en el Máster de Flamenco de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), dando las asignaturas de «El Flamenco en Cataluña» y «Flamenco y Tecnología», así como dirigiendo los Trabajos finales de máster de numerosos alumnos y alumnas. Entre sus ámbitos teóricos de investigación destacan la flamencología, el flamenco en Cataluña, la gitanología, las identidades musicales, el género y la danza, investigaciones que se han expuesto, desde 2001, en más de 35 publicaciones, entre artículos científicos, divulgativos y libros, y que se pueden consultar en la web: http://mariajesuscastro.com

Ángeles Cruzado Rodríguez es licenciada en Periodismo y doctora por la Universidad de Sevilla. Cuenta con una amplia trayectoria en el ámbito de la comunicación, el flamenco y los estudios de género. Participa como docente en el Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco, en las universidades de Cádiz y Pablo de Olavide. En 2013 creó el blog *Flamencas por derecho*, en el que publica artículos de investigación sobre artistas flamencas del siglo XIX y principios del XX. Es autora de los libros *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana* (2020) y *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas* (2009), y coautora de *La Valiente. Trinidad Huertas 'La Cuenca'* (2016). Ha participado en abundantes volúmenes colectivos, como *Diccionario crítico de directoras de cine europeas* (2011) o *Los derechos de la mujer en el cine* (2019). Ha impartido numerosas conferencias y desde 2020 colabora en Flamenco Radio, de Canal Sur, con el programa «Mujeres».

Colabora

Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte