

Ellas al toque: ausencias y roles de género en el contexto guitarrístico del Concurso de Cante Jondo de 1922

Pilar Serrano Betored

Universidad Autónoma de Madrid

Este artículo versa sobre la presencia de la mujer en el territorio de la guitarra flamenca durante el primer tercio del siglo XX y su ausencia en el Concurso de Cante Jondo de 1922. Para ello, demostraremos cómo numerosas cantaoras de flamenco se acompañaban a sí mismas con la guitarra y tocaban para otros importantes cantaores. En concreto, trazaremos un mapa de mujeres guitarristas que en los años previos y posteriores a la celebración del Concurso de 1922 tuvieron una actividad guitarrística notable, aunque no reconocida historiográficamente ni representada en la programación del Concurso, como Tía Marina Habichuela en el contexto de la ciudad de Granada, Aniya la de Ronda en la sierra malagueña o las hermanas Borrull en Barcelona. Así mismo, analizaremos las posibles razones por las que la guitarra flamenca ha sido un territorio eminentemente masculino en las posteriores décadas y qué ocurrió en el contexto del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 en términos guitarrísticos y de género.

Palabras clave: Guitarra flamenca; guitarristas flamencas; Concurso de Granada (1922).

This article deals with the presence of women in the flamenco guitar territory during the first third of the 20th century and their absence in the 1922 Concurso de Cante Jondo. To do so, we will show how numerous female flamenco singers accompanied themselves on the guitar and played for other important flamenco singers. Specifically, we will draw a map of women guitarists who in the years before and after the 1922 Contest had a notable guitar activity, although not historiographically recognised or represented in the programme of the Contest, such as Tía Marina Habichuela in the context of the city of Granada, Aniya la de Ronda in the mountains of Malaga or the Borrull sisters in Barcelona. We will also analyse the possible reasons why the flamenco guitar has been an eminently male territory in subsequent decades and what happened in the context of the 1922 Granada Flamenco Singing Competition in terms of guitar and gender.

Keywords: Flamenco guitar; women flamenco guitarists; Granada competition (1922).

1. Introducción

La celebración del Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada fue uno de los eventos musicales más relevantes del primer tercio del siglo XX en España, tanto por la novedad de su propuesta como por la fuerte involucración de intelectuales como Manuel de Falla y Federico García Lorca en su organización. Este evento ha sido analizado críticamente en algunos trabajos de referencia (Gallego y Persia, 1992); sin embargo, la musicología española todavía no ha prestado atención a un análisis del mismo desde una perspectiva de género. De ahí que planteemos en nuestro artículo un análisis alternativo a este importante evento, tanto desde la perspectiva de la actividad guitarrística como de la de género.

Respecto a la cuestión de la mujer en el universo de la guitarra flamenca existen en el ámbito

académico español apenas dos publicaciones que han tratado de resolverla y algunos trabajos de divulgación recientes en medios de comunicación. En el libro *Mujeres guitarristas* de Eulalia Pablo Lozano (2009), la autora recopila un gran número de nombres e imágenes de mujeres guitarristas de flamenco desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX a modo de catálogo, aunque no analiza en profundidad las biografías ni las circunstancias de cada una de ellas. Por otro lado, el excelente artículo titulado “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre flamenco”, de Josemi Lorenzo Arribas (2011), desgrana con detalle la cuestión de la mujer en la esfera de la guitarra flamenca y defiende la hipótesis de que desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX hubo más mujeres guitarristas de flamenco que en toda la segunda mitad del siglo XX, y analiza también las vinculaciones estéticas e iconográficas que se desarrollaron entre el cuerpo de la mujer y la forma de la guitarra a lo largo del siglo XX.

La movilización y difusión de las actuales guitarristas de flamenco está siendo, además, mucho más activa y rápida que la atención académica que estamos prestando al respecto. Hemos podido observar en los últimos meses la proliferación de eventos como la celebración del *I Certamen de mujeres en la guitarra flamenca*, organizado por la Peña “El Chumi” de El Puerto de Santa María (Cádiz) o el *Ciclo de guitarristas mujeres*, celebrado en octubre de 2022 por la peña Torres Macarena de Sevilla y organizado por la periodista e investigadora Ángeles Cruzado, a la que debemos no solo esta fantástica iniciativa, sino todo un trabajo de divulgación de guitarristas de flamenco a través de su programa de radio “Mujeres”, emitido en Flamenco Radio. También desde el ámbito de los medios de comunicación comienzan a aparecer cada vez con mayor asiduidad artículos divulgativos que abordan esta temática, como el publicado en *ABC* y firmado por el periodista Israel Viana (2022).



Figura 1. Guitarristas involucrados en el Concurso de Cante Jondo de 1922 (elaboración propia)

Pero para poder analizar la presencia de la mujer en el territorio de la guitarra flamenca durante el primer tercio del siglo XX y su ausencia en el Concurso de Cante Jondo de 1922 debemos en primer lugar y antes de preguntarnos: ¿dónde están ellas?; y analizar también quiénes sí estuvieron presentes en el Concurso, ya sea como participantes o como jurado. Si revisamos las crónicas periodísticas del Concurso, así como las grabaciones sonoras del mismo, sabemos que los guitarristas que, dentro y fuera del escenario, estuvieron involucrados en el concurso fueron: Andrés Segovia, Amalio Cuenca, Manuel Jofré y Ramón Montoya como jurado; Manuel Cuéllar,



Juan Soler, el Hijo de Salvador, Niño Ricardo, Manolo de Badajoz y Miguel Borrull (padre) como participantes en el Concurso; y José Cuéllar y el Niño de Huelva como premiados en la categoría de guitarra (Figura 1).

Como vemos, se trata de una nómina 100% masculina, tanto en el ámbito del jurado como encima del escenario. La elección de Andrés Segovia como miembro del jurado se produjo en el siguiente contexto. Por un lado, fue invitado por Falla a Granada en las mismas fechas del Concurso para la interpretación de su *Homenaje a Debussy*, en dos conciertos programados en el Hotel Alhambra Palace que fueron tildados por la prensa como éxito y renacimiento de la guitarra, puesto que esta obra se convertiría de algún modo, en el inicio de la legitimización de la guitarra como instrumento de concierto. Por otro lado, su perfil de guitarrista clásico, no formado en la tradición oral del flamenco, no pasó desapercibida. Respecto a esta cuestión, encontramos opiniones opuestas en la prensa de esos días. Segovia, además de los dos conciertos mencionados en los que interpretó el *Homenaje a Debussy*, participó también en un acto celebrado el 7 de junio junto al guitarrista Manuel Jofré y al poeta García Lorca. Dos crónicas de ese evento desvelan que Segovia se lanzó con la interpretación de unas soleares, pero con valoraciones diferentes. «Andrés Segovia, descubrió su secreto de que también el “toque jondo” lo siente su alma con todo fuego, y así, en las “soleares” que tocó levantó al público que le ovacionó con fervor» (cit. por Gallego y Persia, 1992, p. 47), señalaba una de ellas. Pero otro periodista recalca: «el tocao de guitarra Manuel Jofré nos deleitó con una petenera y una seguriya, ésta con un cambio que bien mereció el aplauso general [...] La tarde fue de Federico García Lorca que leyó el poema de los paisajes con verdadero sentimiento de poeta moderno [...] La tarde musical la terminó Segovia con unas soleares que gustaron mucho, pero que demostraban que este genio no nació para tocar flamenco» (cit. por Gallego y Persia, 1992, p. 47).

Respecto a la presencia de Manuel Jofré, conviene señalar que se trataba también de un guitarrista de un perfil más clásico que flamenco, que aparece mencionado como acompañante de Lorca en la conferencia que el poeta daría el 19 de mayo en Granada en los siguientes términos: «y se anuncia la conferencia de Federico García Lorca para el día 19 en el Centro artístico con la participación de Manuel Jofré, guitarrista, gran conocedor del cante jondo que acompañó en todo momento a los organizadores del concurso. Su nombre figuró entre los profesores del recientemente inaugurado Real Conservatorio. Poco sabemos de Manuel Jofré [...] genial guitarrista amateur» (cit. por Gallego y Persia, 1992, p. 32). Sin embargo, un cronista del diario *El defensor* que lo entrevistó, escribía este perfil del guitarrista como introducción a su entrevista: «Cuando empezó su carrera artística allá por el año 1880 había muy mala escuela de guitarra en Granada y no se encontraba quien pudiera enseñar, en su pureza, el cante andaluz, y como sabía que existían buenos métodos de guitarra, en particular el de Dionisio Aguado, que todavía se aplica como el mejor, empezó por su propia iniciativa, privadamente, a aprender el solfeo con maestro para después aplicarlo al método de guitarra, para que le sirviera como buena escuela para poder interpretar aires populares andaluces, que es adonde ha dirigido todos sus esfuerzos y lo que ha llegado a dominar por su gran preferencia» (cit. por Gallego y Persia, 1992, p. 33). Queda claro que el perfil de Jofré no era el prototípico de un guitarrista flamenco, sino más bien el de un instrumentista más académico y clásico, pero interesado en la música popular andaluza.

La presencia de los guitarristas Amalio Cuenca y Ramón Montoya en el jurado del Concurso suponía la nómina de toque flamenco que complementaría el juicio de Segovia y Jofré; pero creemos significativo que, de los cuatro guitarristas del jurado, dos de ellos, Segovia y Jofré, fueran más cercanos a la esfera académica y a la guitarra clásica que a la flamenca de tradición oral.

Como vemos, ni en el ámbito guitarrístico del jurado ni del propio concurso encontramos a una sola mujer, por lo que cabe preguntarse: ¿no existían mujeres tocaoras en la escena flamenca

de los años 20 que podrían haber participado en el concurso de 1922?

Lo cierto es que la práctica de la guitarra flamenca para acompañarse a sí mismo al cante fue una actividad muy habitual en las primeras décadas del siglo XX, y las mujeres no eran una excepción. Sin embargo, no encontramos a mujeres invitadas al Concurso en esta doble faceta de cantaoras-guitarristas, y mucho menos solo como instrumentistas. Pero la realidad es que, si revisamos la actividad de diferentes cantaoras de la década de los años veinte en la que se celebró el Concurso, podemos documentar a varias interpretas muy conocidas en los circuitos flamencos de la época. En concreto, nos gustaría presentar la actividad de cuatro intérpretes muy bien conocidas y vinculadas con diferentes sagas flamencas de la época: Aniya la de Ronda, las hermanas Isabel y Lola Borrull y Tía Marina Habichuela¹.

2. Anilla la de Ronda

Comenzaremos por Ana Amaya Molina, conocida popularmente como Anica Amaya o Anilla la de Ronda (1885-1933), mujer gitana perteneciente a la saga de los Amaya (Figura 2). La confirmación de que la práctica musical de esta artista fue esa doble faceta de *cantaora-tocaora* viene dada por todas las imágenes y testimonios que han quedado de ella. La propia ciudad de Ronda la homenajea con una estatua en la que sostiene una guitarra entre sus manos, así como todas las fotografías e imágenes que hemos podido recopilar de ella.



Figura 2. Estatua de Ana Amaya Molina en Ronda (archivo personal)

Quizá la más significativa de estas imágenes sea la grabación audiovisual que realizó RTVE y que conserva Juan Ayala, hijo del periodista Paco Ayala, en la que se emiten unas imágenes grabadas en Ronda en las que aparece Anilla sosteniendo su guitarra mientras suena de fondo la

¹Las fuentes que se han utilizado para la reconstrucción de la biografía de estas guitarristas han sido, por un lado, diferentes documentos de audio e imágenes del archivo personal del periodista Paco Ayala, cedidos por su hijo Juan Ayala para nuestra investigación. Por otro lado, imágenes del archivo personal de Trinidad Borrull, hija de Lola Borrull, que nos ha cedido amablemente y que incluyen cartelería y fotografías de la familia Borrull de las primeras décadas del siglo XX. Se han utilizado también referencias extraídas de la prensa histórica. A ello hay que sumar una entrevista realizada al guitarrista Pepe Habichuela en torno a la figura de Tía Marina Habichuela, que tuvo lugar en Madrid el 20 de enero de 2022.



cantaora Paca Aguilera, también rondeña, con Román el Granaíno a la guitarra interpretando unas soleares². La Figura 3 recoge un fotograma de este documento audiovisual.

Pero más allá de la iconografía que nos ha quedado de ella, otra importante fuente que nos da información sobre su práctica musical es el programa de radio “Juventud de Morón” en el que Paco Ayala dedicó en 1966 una sesión completa a esta artista. Juan Ayala, hijo del periodista, nos ha facilitado para esta investigación el audio de este programa de radio extraído del archivo sonoro de su padre. Reproducimos a continuación un fragmento de la presentación:

Ya con algunos años, con el pelo castaño hizo derramar muchas lágrimas en el café Sin Techo a una gran cantidad de aficionados y admiradores allí congregados. Su rubí fue algo hampón y chabacano, siempre muy emplomada, con negros añadidos, peineta de tela y andares de pato. En sus últimos años, se conocía siempre con su guitarra a cuestas, arrastrando orgullosa su bata de lunares y ganándose su comer diario, aguantando hasta el alba, en la que, ya borracha, iba camino de su choza entre perros que le ladraban, pero siempre contoneando su cuerpo como cuando era moza, como cuando, a sus pies, se rendían el oro y la lujuria (archivo sonoro de Paco Ayala).

Como vemos, la descripción del personaje se centra muy especialmente en su nivel de pobreza y la inmoralidad de su estilo de vida, presentando un personaje asociado al lumpen y la marginalidad. No podemos olvidar que este relato, en términos de género, se está utilizando para presentar la actividad musical y pública de una mujer española en la España de los años sesenta, en el que la actividad profesional y pública de las mujeres estaba especialmente penalizada.



Figura 3. Fotograma de la grabación audiovisual de RTVE (archivo de Paco Ayala)

La transcendencia y fama de Anilla la de Ronda en el primer tercio del siglo XX se hace patente en otras muchas referencias de importantes personajes de la época que la conocieron y obsequiaron. A la mención que hace Paco Ayala en el citado programa de radio sobre el collar de corales que le regaló Curro Dulce tras escucharla, hay que sumar las referencias aportadas por Blas Vega y Ríos Ruiz en su libro *Maestros del flamenco* (1989), que afirman sobre ella: «su especial forma de sentir el cante mereció elogios y homenajes de personajes tales como Pastora Imperio, que le regaló una bata de cola, y de la reina Victoria Eugenia, quien la obsequió con un mantón de Manila» (p. 27).

²Esta grabación se puede visualizar completa en <https://www.youtube.com/watch?v=1SNhVZoif0I&t=3s>.

El propio Federico García Lorca, en su conferencia de 1931, “Arquitectura del cante jondo”, la menciona junto a nombres muy reconocidos:

Quiero recordar aquí en toda devoción a Romerillo, al espiritual loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Dolores la Parrala, a Anita la de Ronda y a Juan Breva, con cuerpo de gigante y voz de niña, que cantaron como nadie las soleares en los olivos de Málaga o bajo las noches marinas del puerto (García Lorca, 2020, p. 56).

Que aparezca mencionada en esta histórica conferencia de Lorca nos permite tomar la temperatura del nivel de popularidad que esta artista alcanzó en el ámbito flamenco de los años veinte. Pero su nombre en la escena flamenca ya estaba muy consolidado desde los primeros años del siglo XX, tal y como refleja una mención, en forma de poema, que hace a la artista José Carlos de Luna en su ensayo *De “cante grande” y “cante chico”* (1926/2007, p. 117):

*Esta gitana vieja,
Con la cara curtida por adobo barato,
De negros añadíos y peineta de teja,
Esta gorda flamenca, con andares de pato,
Que en Ronda bautizaron,
A poco de Ronda los franceses marcharon.*

La descripción que hace De Luna subraya los mismos adjetivos de pobreza y marginalidad que enfatizaba Paco Ayala en el programa de radio de 1966 anteriormente citado. Cuesta encontrar, sin embargo, menciones específicas a la calidad o tipología de sus prácticas musicales, hecho fundamental en la descripción de cualquier artista.

Una de las pocas referencias escritas más allá de la iconografía que encontramos sobre su actividad guitarrística es la firmada por el guitarrista Domingo Prat Marshall en su *Diccionario biográfico; bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines) guitarristas (profesores, compositores concertistas, lahudistas, amateurs) guitarreros (luthiers) danzas y cantos* (1934): «Esta artista y otras que figuran en este libro amenizaron su arte al son de la guitarra, siendo la que nos ocupa, a más de eximia en el “cante” con “rondeñas” y soleá, una cultora del instrumento en el carácter de “flamenco popular”» (p. 31).

Resulta cuanto menos extraño que una figura de esa popularidad en el ámbito flamenco y andaluz de las primeras décadas del siglo XX no participara de ningún modo en el Concurso, en el que incluso su sobrino, un jovencísimo Diego del Gastor, fue invitado como textitocaor oficial, con tan solo 14 años de edad (Gallego y Persia, 1992). La ausencia de Anilla se materializa tanto como *tocaora* como *cantaora*, estando también presente en el Concurso el Niño Caracol –más tarde, Manolo Caracol–, el cual paradójicamente, años después, grabaría y recuperaría algunas de las letras atribuidas a Anilla la de Ronda, denominadas “cantes de la Barbarita” en el programa de radio de Paco Ayala de 1966 anteriormente mencionado. En definitiva, una ausencia cuanto menos significativa.

3. Lola Borrull

Pero Anilla no estaba sola en la actividad guitarrística de los años veinte. Una de las hijas del famoso guitarrista Miguel Borrull, también presente en el Concurso como intérprete, se desmarcó de la actividad del baile que ejercieron sus hermanas dedicándose a la guitarra flamenca. Se trata de Lola Borrull, que se formó como guitarrista con su padre y con Francisco Tárrega. Miguel Borrull, respetado guitarrista que acompañó al cante a Antonio Chacón durante muchos años y



fundador del mítico café cantante Villa Rosa de Barcelona en 1916, tuvo 5 hijos Dolores, Julia, Isabel, Concha, y Miguel, el benjamín y único varón (Figura 4).

Borrull enseñó a tocar la guitarra a sus cinco hijos sin distinción de género y los llevó a tomar lecciones de Francisco Tárrega, maestro y amigo personal en la Barcelona de los primeros años del siglo XX (Castro, 2021). Además del ojo empresarial y la gran actividad guitarrística que Miguel Borrull desarrolló en España aunando el toque flamenco con técnicas propias de la guitarra clásica aprendidas de Tárrega, este músico impulsó y apoyó todas las iniciativas musicales y empresariales de sus cinco hijos, sin distinción de género, algo muy poco habitual en la España de las dos primeras décadas del siglo XX.

En este sentido, sabemos por la prensa que sus hijas Julia e Isabel se profesionalizaron como bailarinas creando la pareja artística denominada «Hermanas Borrull “Las egipcias”», con la que ofrecían al público un espectáculo que incluía danzas gitanas, una danza húngara y la participación de un mono. Como podemos ver en la imagen con la que se anunciaban (Figura 5), además del elemento de espectáculo y exotismo explotado al máximo, las hermanas Borrull incluían el componente del travestismo escénico, ya que Julia aparecía con atuendo femenino e Isabel con pantalón y chaqueta masculinas. La hermana mayor del clan, sin embargo, se decantó por la actividad guitarrística.



Figura 4. Miguel Borrull (guitarra) junto a sus hijas Lola (guitarra), Julia, Isabel y Concha (foto cedida por Trinidad Borrull, hija de Lola Borrull)

Lola Borrull se formó en guitarra junto a su padre y a Tárrega, por lo que deducimos que la técnica guitarrística que practicó aunaría también como la de su padre técnicas del toque flamenco y de la guitarra clásica. Realizando una búsqueda hemerográfica encontramos que Lola actuó en algunas ocasiones en las actuaciones de sus hermanas como guitarrista. Así, en el periódico *El Eco Artístico* de 15 de noviembre de 1911 encontramos una de estas colaboraciones con sus hermanas en la ciudad de Zaragoza, en la que se presentaban al público como Hermanas Borrull “Egipcias”. La crónica reza así: «Las creadoras del baile gitano, señoritas hermanas Borrull, actúan por

segunda vez en Zaragoza, donde son tan aplaudidas como la primera vez. No menos agasajada se ve la notable concertista de guitarra Lola Borrull, que es una maestra consumada» (p. 13).

Este halago a la capacidad guitarrística de Lola que encontramos en esta crítica no hace presagiar que su actividad guitarrística acabaría muy pronto. La razón para el final de su actividad musical que Trini Borrull, hija de la guitarrista y bailaora profesional daba en un documental del año 2006 sobre su trayectoria dancística, era que su madre padecía de miedo escénico y que la primera vez que salió a un escenario ante público tuvo que abandonarlo. Esta versión se contradice con las referencias encontradas en prensa, que demuestran que al menos entre 1911 y 1913, Lola Borrull actuó en numerosos espectáculos como guitarrista con un éxito notable entre el público. A este hecho, hay que sumar el dato no poco significativo de que el final de su actividad guitarrística coincidió con su matrimonio. El 10 de enero de 1914 la *Revista de Variedades* publicaba: «Hoy se celebrará en Madrid la boda de la Srta. Dolores Borrull, de la familia Borrull, los famosos artistas, con el distinguido joven, de nacionalidad alemana, D. Carlos Hausman. Deseamos a los contrayentes toda clase de felicidades en su nuevo estado» (p. 17).



Figura 5. Anuncios en prensa de las hermanas Borrull *Las Egipcias* en 1910 (imágenes cedidas por Trinidad Borrull, hija de Lola Borrull)

Lo cierto es que ese nuevo estado trajo consigo el final de su actividad guitarrística profesional, por lo que el argumento de la ansiedad escénica, perfectamente posible, no debió ser el único detonante de su carrera como intérprete. Recordemos que el matrimonio en la España de la época funcionó como uno de los dinamitadores más fulminantes de la actividad profesional, artística y pública de muchas mujeres españolas y creemos que el caso de Lola Borrull no fue una excepción, más teniendo en cuenta que su actividad musical no estaba entre las más habituales para una mujer, donde el baile y el cante eran las actividades más aceptadas. Ya en 1926, Lola Borrull asumió la regencia del Villa Rosa junto a su hermana Julia tras la muerte de su padre Miguel Borrull.

El caso de las hermanas Borrull es muy singular, puesto que su actividad guitarrística no solo no fue impedida sino promovida por su padre, Miguel Borrull, quien ofreció la formación musical necesaria y la posibilidad de desarrollarla profesionalmente con igualdad a sus cinco hijos. Que



la reticencia a esa actividad viniera por parte de la sociedad y no de la familia se evidencia al comprobar que Miguel Borrull, el único hijo barón, fue el único que continuó con su carrera guitarrística como solista. Con Isabel y Lola Borrull se amplía ese círculo de mujeres guitarristas de los años veinte que bien podrían haber participado en el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, en el que además su padre fue uno de los intérpretes más reconocidos.

4. Tía Marina Habichuela

Por último, queremos hablar de otro caso de *cantaora-tocaora* perteneciente a la familia de los Habichuela, asentada en la propia ciudad de celebración del Concurso: Granada. Se trata de Tía Marina Habichuela, nacida en la localidad granadina de Láchar en 1911 y que contaba con solo 11 años cuando aquel tuvo lugar. El argumento de su corta edad como razón para comprender su ausencia en el evento se desvanece al comprobar que en el mismo participaron Manolo Caracol y Carmelita Salinas (Gallego y Persia, 1992), quienes tenían una edad similar a la suya, por lo que su presencia como niña cantaora o guitarrista hubiera sido perfectamente posible, más cuando pertenecía a una saga sobradamente conocida en Granada.



Figura 6. Marina Habichuela y José Habichuela en Granada, ca. 1925. (fotografía cedida por el guitarrista Pepe Habichuela)

La fotografía de Marina tocando la guitarra junto a su hermano, Tío José Habichuela, es una de las pocas fuentes primarias que se conservan de ella (Figura 6). Por este motivo, decidimos recoger el testimonio directo de su sobrino el guitarrista Pepe Habichuela, a quien hemos entrevistado, para poder profundizar sobre la actividad de Tía Marina Habichuela³.

Sobre ella, el guitarrista cuenta que aprendió a tocar

³Entrevista realizada el 20 de enero de 2022 en Madrid.

con su padre y su hermano José, para tocar en el ámbito familiar, para la casa, nunca en público. Tocaba para acompañar al cante en las fiestas familiares, tanto a ella misma como a cualquiera que cantara en casa. Profesionalmente nunca tocó la guitarra solista en un escenario, pero en casa era nuestra guitarrista principal.

Esta distinción clara entre el ámbito público y privado es una de las características principales de las actividades artísticas de las mujeres en la primera mitad del siglo XX, donde la penalización a la actividad no viene dada por una prohibición explícita, sino por una ocultación de la misma al relegarla al ámbito privado y excluirla de los espacios públicos y profesionales. En este sentido, es muy significativo uno de los recuerdos que Pepe Habichuela tiene de su tía:

Cuando años después la televisión venía a grabar a Tía Marina y a nuestra familia, ella solo cantaba y le tocaba la guitarra su hermano o su padre, pero cuando cantaba en casa en las fiestas familiares, se acompañaba ella misma y acompañaba a todo aquel que se arrancara a cantar.

Esta práctica guitarrística la ejerció toda su vida, no solo en la década de los años veinte en la que la fotografía anteriormente mostrada se realizó, sino hasta el final de su vida, pero siempre en el ámbito familiar y privado. Al ser preguntado por la ausencia de mujeres guitarristas en los tablaos flamencos de las últimas décadas y los posibles motivos, Habichuela dice:

No conozco el motivo, pero cuando yo llegué a Madrid en los años 70 veía a muchas mujeres tocar en fiestas, igual que de niño veía siempre a mi Tía Marina tocar en casa en las fiestas, algo que fue desapareciendo hasta la actualidad, momento en el que están reapareciendo muchas guitarristas de flamenco muy buenas en el ámbito profesional.

Como vemos, la actividad guitarrística de mujeres en el flamenco existía, pero siempre relegada a los ámbitos familiares y privados, cuestión que sin duda generó que la totalidad de referentes discográficos y profesionales de la guitarra solista flamenca de la segunda mitad del siglo XX sean, aún hoy, nombres masculinos.

5. Conclusiones

Para finalizar, y poniendo en perspectiva las circunstancias individuales de todas estas guitarristas analizadas me gustaría realizar algunas reflexiones.

Philip Tagg (2013) demostró que el proceso de asociación de la música con espacios y personas se produce de forma inconsciente, lo que hace que los atributos de género que se adscriben a esas personas y lugares estén basados en estereotipos conservadores profundamente arraigados en nuestra cultura, lo que pone de manifiesto hasta qué punto están interiorizados en nuestra sociedad los valores patriarcales. En el territorio de la música popular, esos valores patriarcales se observan en la tradicional división entre espacio público/privado, donde la mujer debe limitarse al segundo y en el reparto de las prácticas musicales: la voz y el cuerpo, como elementos naturales al propio ser, sumada a la connotación de exhibición erótica del cuerpo, son espacios donde lo femenino está perfectamente legitimado, mientras que la práctica instrumental, improvisatoria y compositiva, en tanto que actividades técnicas e intelectualizadas, son el territorio otorgado tradicionalmente a la masculinidad.

Lucy Green, por su parte, ya desarrolló en 1997 su concepto de *display* (exhibición) en el que estableció tres claras categorías en las prácticas musicales de las mujeres: la afirmación de la feminidad, en mujeres que cantan y enseñan, la interrupción de la feminidad, en mujeres que tocan instrumentos y la amenaza a la feminidad, conformada por aquellas mujeres que componen



e improvisan. Si atendemos a estas categorías y sumamos la danza como actividad realizada por el cuerpo a la primera de ellas, estas guitarristas supondrían una interrupción y una amenaza a la feminidad, puesto que la guitarra flamenca no sólo implica el dominio técnico del instrumento si no la actividad de la improvisación, un área de creatividad y creación artística, asociada históricamente también a lo masculino.

Anilla la de Ronda, Tía Marina Habichuela, Isabel y Lola Borrull con sus guitarras suponían una amenaza a la feminidad y una incursión inasumible en el rol masculino. Es por ello que, no creemos casual ni anecdótico, que en los casos aquí expuestos estas prácticas guitarrísticas se relacionaran con el lumpen, lo marginal y lo gitano en el caso de Anilla la de Ronda, la restricción de la actividad al ámbito privado en Tía Marina Habichuela, el travestismo en el caso de Isabel Borrull, donde la guitarrista se disfraza del género al que supuestamente pertenece su instrumento y el matrimonio como punto final a una actividad guitarrística profesional, en el caso de Lola Borrull.

El Concurso de Cante Jondo de 1922 reafirmó los roles de género de la práctica musical del flamenco, excluyendo a estas intérpretes de su escenario y reafirmando la guitarra flamenca como un territorio masculino. A la ausencia absoluta de mujeres guitarristas en el Concurso hay que sumar la trascendencia del *Homaenaje a Debussy* de Falla, que catapultó a la guitarra como instrumento solista de concierto a partir de 1920. Parece evidente que el asentamiento del prestigio de la guitarra en las décadas posteriores fue inversamente proporcional a la presencia de mujeres en la guitarra de concierto flamenca o, dicho en otras palabras: a mayor prestigio del instrumento, menor presencia femenina.

Nos queda pendiente, por tanto, la tarea de dar a estas guitarristas el espacio historiográfico que el Concurso de cante jondo de 1922 les negó sobre su escenario, y dinamitar, definitivamente, los roles de género asignados a las prácticas musicales del flamenco.

Bibliografía

- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1989). *Maestros del flamenco*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- CASTRO MARTÍN, María Jesús (2017). Miguel Borrull Giménez. *Magisterio flamenco* (11 de agosto); <https://magisterioflamenco.wordpress.com>.
- DE LUNA, José Carlos (1926/2007). *De “cante grande” y “cante chico”*. Sevilla: Extramuros.
- GARCÍA LORCA, Federico (2020). *Donde no se hiela el tiempo: escritos sobre música*. Madrid: Continta me tienes.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- GALLEGO, Antonio y PERSIA, Jorge de (1992). *I concurso de cante jondo: edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*. Archivo Manuel de Falla.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2011). ¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre flamenco. *TRANS-Revista transcultural de música/Transcultural Music Review*, n.º 15, pp. 1-43; <https://acortar.link/jDrFhz>.
- PABLO LOZANO, Eulalia (2009). *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura.
- PRAT, Domingo (1934). *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.
- TAGG, Philip. (2013). *Music’s Meanings: a modern musicology for non-musos*. Mass Media Music Scholar’s Press.