

LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL BAILE FLAMENCO COMO DISCIPLINA FORMATIVA: ANDALUCÍA EN LOS SIGLOS XVI-XXI

THE HISTORICAL CONSTRUCTION OF FLAMENCO DANCING AS AN EDUCATIONAL DISCIPLINE: ANDALUSIA 16TH-21ST CENTURY

DE LAS HERAS MONASTERO Bárbara

RECEPCIÓN: MAYO 15 DE 2018 | APROBADO PARA PUBLICACIÓN: AGOSTO 25 DE 2018.

Resumen

Este artículo pretende realizar un breve recorrido histórico de las distintas etapas educativas del baile flamenco a lo largo de los siglos (desde el XVI hasta la actualidad), sirviéndonos del trinomio conceptual de educación informal, no formal y formal. Hemos encontrado que, desde los inicios del baile flamenco, el tipo de educación es principalmente informal, ámbito que permanece hasta nuestros días. A mediados del siglo XVIII se empieza a sistematizar la enseñanza del baile flamenco en las academias denominadas *salones*, ampliando su número en la actualidad. Por último, la educación formal aparece tardíamente, siendo incluida en los conservatorios de educación superior como especialidad en 2007. Este retraso en la enseñanza formal denota la falta de atención de las administraciones ante la evidente demanda educativa del baile flamenco.

Palabras clave: BAILE FLAMENCO, EDUCACIÓN INFORMAL, EDUCACIÓN NO FORMAL, EDUCACIÓN FORMAL.

Bárbara de las Heras Monastero. Profesora de la Universidad de Jaén, Andalucía, España. Es licenciada en Pedagogía y titulada del Máster en Gestión Cultural en el año 2008 en la Universidad de Sevilla. Ha sido becaria predoctoral por el IV Plan Propio de la Universidad de Sevilla (2009-2013). Su tesis doctoral se presenta en 2018 con el título *La enseñanza del baile flamenco en las academias de Sevilla: el legado de tres generaciones de maestras y maestros (1940-2010)*. Su producción científica está centrada en la educación del baile flamenco, así como en la educación de la danza en general: enseñanza, profesorado, política educativa, educación emocional y creatividad, educación estética. Correo electrónico: barbaradelasheras@gmail.com. ID: <http://orcid.org/0000-0003-3062-6779>.

asignatura en educación primaria, secundaria y bachillerato sobre el conocimiento del flamenco a nivel teórico y musical.

I. PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

Nuestro artículo¹ presenta un estudio basado en la revisión bibliográfica de aquellas investigaciones realizadas en el campo de la historia del flamenco y del baile flamenco con la idea de sistematizar los aspectos educativos relevantes derivados de la interpretación de los datos analizados. El resultado ha sido la elaboración de una clasificación de las distintas etapas educativas del baile flamenco a lo largo de los siglos (desde el XVI hasta la actualidad), sirviéndonos del trinomio conceptual de educación formal, no formal e informal, con la idea de comprender mejor la evolución de los procesos de enseñanza-aprendizaje. Invertiremos el orden habitual utilizado generalmente en el análisis de estos tres términos, comenzando con la educación informal; seguiremos con la educación no formal y terminaremos con la educación formal, respetando así, desde un punto de vista sincrónico, la aparición de dichas etapas. Por todo ello, la aportación de nuestro estudio contribuye a la ampliación de dos campos de investigación, del flamenco y la educación, concretamente, de la historia de la educación del baile flamenco, una línea de investigación escasamente analizada hasta el momento.

Para poder identificar y definir las distintas etapas histórico-educativas del baile flamenco, en primer lugar, hemos partido de los principales periodos históricos de este subgénero artístico; en segundo lugar, hemos extraído aquellos aspectos más relevantes que han podido influir en la conformación de contextos educativos informales, no formales y formales; y, en tercer lugar, se han descrito tres etapas fundamentales del baile flamenco desde el siglo XVI hasta la actualidad.

Conforme al planteamiento de Caballero (2006), se distinguen cinco etapas históricas, tal como se refleja en la tabla 1: a) *etapa hermética*, durante la cual se desarrolla el baile en clandestinidad por parte de las familias gitanas; b) *primera fase de difusión*, constituye el primer momento en el que los gitanos comienzan a tomar contacto con la población popular andaluza a través de los *bailes de candil*; c) *Edad de Oro*, cuando se instalan los cafés cantantes y se configuran los cánones que regirán el baile flamenco como lo conocemos actualmente, de ahí la importancia de los salones y los ensayos de las academias; d) *ballets flamencos y tablaos*, aumentan el número de compañías y de tablaos para la escenificación del baile flamenco, cuya consecuencia más inmediata será la profesionalización de los bailaores y bailaoras y, en suma, el incremento de las academias; y, e) *fase de experimentación*, un momento de fusión e innovación del baile flamenco en la que se consolida como especialidad en los conservatorios nacionales y se produce un proceso de internacionalización de su enseñanza debido al creciente número de alumnado extranjero, generándose una proliferación de centros privados.

¹ Este estudio forma parte de la tesis doctoral elaborada por la autora, titulada “La enseñanza del baile flamenco en las academias de Sevilla. El legado de tres generaciones de maestras y maestros (1940-2010)”.

Tabla 2. División histórico-educativa del baile flamenco

Etapas históricas del baile flamenco	Ámbitos educativos	Elementos educativos del baile flamenco	Etapas histórico-educativas del baile flamenco
a) Etapa hermética	Educación informal.	Proceso de enseñanza-aprendizaje familiar gitano	a) Circunscripción sociofamiliar del baile flamenco
b) Primera fase de difusión (mediados xviii-mediados xix).		Proceso de enseñanza-aprendizaje social	
c) Edad de Oro	Educación no formal.	<ul style="list-style-type: none"> • Primeras academias • Fiestas privadas y ensayos públicos • Cafés cantantes 	b) Academización del baile flamenco
d) Ballets flamencos y tablaos		Incremento de academias	
e) Fase de experimentación	Educación formal.	<ul style="list-style-type: none"> • Conservatorios • Proliferación de academias • Internacionalización del BF 	c) Regularización del baile flamenco

Fuente: Elaboración personal.

en el trabajo, educación de continuidad, etcétera) que, sin embargo, contribuyen muy positivamente al desarrollo de los individuos y de las comunidades, así como al autoenriquecimiento cultural y autorrealización personal (Lucio-Villegas, 2005). De esta manera, Coombs² (1971) hace un reconocimiento claro y explícito de la existencia de otro sistema indefinido de enseñanza (Pastor, 2001).

En la actualidad, aunque existen diferencias entre los expertos para delimitar los criterios para su clasificación, resulta recurrente su empleo para el análisis de la actividad educativa (Cuadrado, 2008). A este respecto, Touriñán (1996) señala que hay una ausencia de estudios específicos sobre estos tres términos que definan y justifiquen el empleo de los mismos dentro del sistema conceptual de la educación.

De forma sintetizada, podríamos hacer una definición consensuada de estos términos, comenzando por la *educación formal*, que es considerada como la enseñanza oficial y reglada, organizada cronológicamente en ciclos lectivos, sujeta a pautas curriculares oficiales y conducente a títulos específicos (Touriñán, 1996). Por otro lado, la *educación no formal* hace alusión a todas aquellas instituciones, ámbitos y actividades educativas que son creadas fuera del contexto escolar con el fin de cumplir determinados objetivos (Trilla, 2003). Por último, en cuanto a la *educación informal*, se refiere al tipo de conocimiento adquirido de forma espontánea y libre, “proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros comportamientos no estructurados” (Cuadrado, 2008, p. 49).

Aunque hay que tener en cuenta que el límite de la división de estos tres conceptos es a veces difícil de situar, siendo susceptible de diferentes interpretaciones entre distintos autores. Si bien la utilización de estas categorías nos permite comprender

² Philip H. Coombs hace mención a esta taxonomía por primera vez en 1971 en *La crisis mundial de la educación*, en un capítulo bajo el título “Enseñanza informal: alcanzar, mantenerse y avanzar” (Barcelona: Editorial Península).

manos. Y a tocar los palillos. De los calés a zapatear en un palmo de tierra. Y de los negros el zarandeo y la voluptuosidad [Navarro y Pablo, 2005, p. 46].

En cuanto a los *bailes andaluces*, existen documentos que testifican³ que en Andalucía siempre se ha bailado en celebraciones y festejos, o de manera espontánea en reuniones familiares, siendo habituales testigos de ello los corrales de vecinos. Esto denota un carácter festivo de la sociedad andaluza que actualmente todavía se percibe (Navarro y Pablo, 2005; Cruces, 2002). Se tiene constancia de que en los siglos XVI y XVII, estos bailes se mostraban en ventas, posadas, salones de las clases altas y acomodadas o en teatros a modo de sainetes, tonadillas o entremeses. Más tarde, entrado el siglo XVII, se comenzó a formalizar la enseñanza de los bailes que estaban en boga, dando lugar en el siglo XIX a auténticos profesionales y especialistas de la escuela bolera.

Si nos referimos a los *bailes de los gitanos*, desde su entrada a la península en 1425 fueron recorriendo distintos lugares de la geografía española hasta llegar a asentarse en variadas zonas de Andalucía. Según Navarro y Pablo (2005), su carácter nómada ha contribuido a la recopilación de los bailes y músicas populares de los distintos lugares por donde pasaban, a los que les añadían su peculiar idiosincrasia. Navarro (2008) afirma que Miguel de Cervantes (en *La Gitanilla –Novelas ejemplares–*, 1613; *Pedro de Urdemalas*, 1615) es el autor que da un mayor número de detalles sobre los tipos de bailes y la forma de interpretarlos por el pueblo gitano de la época. Esta tesis es apoyada también por Caballero (2006, p. 24), pero a esta circunstancia añade otra de gran relevancia: “La convivencia de los gitanos bajoandaluces y los moriscos refugiados a partir, sobre todo, de la expulsión decretada por Felipe II en 1609 [...], hizo las veces de claustro materno del flamenco”.

Por último, los llamados *bailes de negros* eran danzas importadas a partir del siglo XV por los esclavos procedentes del continente africano o americano que llegaban al puerto de Sevilla y Cádiz. Eran danzas rituales que se caracterizaban por su sensualidad y “descaro” a la hora de mover las caderas. Los bailes tenían lugar en las propias fiestas que organizaban los esclavos, marinos o en las celebraciones importantes de la ciudad (en las celebraciones cívicas y religiosas de la sociedad andaluza, como el Día de Reyes o el Corpus), que bailaban junto a los gitanos (Navarro, 2008). En este sentido, Navarro y Pablo (2005) consideran que son las mujeres, andaluzas y gitanas, las que van aprendiendo estos bailes que poco a poco se irán integrando en las academias de baile.

3.1.3. Primera fase de difusión: bailes de candil

Los primeros datos históricos que se tienen sobre el baile flamenco lo encontramos a partir del último tercio del siglo XVIII. Para Martínez (1969), las fuentes documentales provienen principalmente de la literatura, de la prensa de la época y de los relatos que dejaron la visita de viajeros románticos en España. Martínez destaca tres: a) los sainetes de González del Castillo (1790) –Caballero Bonald apunta el sainete *El soldado fanfarrón* de 1785–; b) el capítulo de *Escenas andaluzas* de Esté-

³ En Navarro y Pablo (2005) existen ejemplos sobre documentos en donde historiadores o cronistas de diferentes épocas, fueran españoles o foráneos, describían con todo detalle las reuniones y celebraciones de familiares o lugareños.

es fundamentalmente grupal, donde el grupo aprende del resto de componentes, y viceversa, de forma casi involuntaria.

Actualmente, estas formas de enseñanza y aprendizaje se siguen dando, aunque la enseñanza se haya academizado y se exija un mayor nivel técnico en la interpretación de los profesionales. La espontaneidad y la impronta que suscita la fiesta flamenca es propia, por un lado, de la tradición familiar que se desarrolla en el seno de castas familiares flamencas donde el flamenco se vive como un medio de vida y expresión natural (Cruces, Sabuco y López, 2005) y, por otro lado, de grupos de personas que se reúnen para disfrutar del arte flamenco como medio de expresión y diversión. Para Cruces (2002), los *espacios privados* son más proclives a la convivencia completa y socializada del flamenco, ya sean de manera informal (calle, patio de vecinos), en locales (tabernas, bares, ventas) o en celebraciones. Constituyen rituales propios del modo en que la sociedad andaluza comparte los momentos de agrupamiento colectivo.

Así, observamos en estos siglos tres formas principales de desarrollarse los procesos de enseñanza-aprendizaje en el ámbito informal:

1. Proceso de enseñanza-aprendizaje familiar. Durante la etapa hermética del flamenco, el aprendizaje y la enseñanza se centra en el ámbito familiar gitano a través de conocimientos generacionales transmitidos de forma oral e informal dentro de los miembros de una misma familia. Este hecho se explica porque el reforzamiento de los lazos de grupo de los gitanos, empezando por la familia, a la que consideran el eje medular de su forma de vida, constituye la base desde la que construyen su organización social, e incluso, la defensa de su identidad (Gómez, 2009). De esta manera, el flamenco va germinando durante tres siglos (XVI-XVIII), condicionado por las leyes represivas que los diferentes reyes de cada época iban imponiendo al pueblo gitano, justificado únicamente por un factor étnico. Así, la expresión artística se convierte en un bálsamo para paliar y mitigar la discriminación y persecución sufrida, donde el entorno familiar es usado como espacio artístico de las distintas emociones que provocan dicha situación (tristeza, ira, alegría, etcétera). El ritual artístico se define partiendo de los códigos familiares meramente gitanos y la confianza que supone crear y mostrar el producto artístico en un ambiente de aceptación incondicional.

Podemos afirmar que la familia desempeña cinco roles diferentes: 1) de *artista*, como intérprete a través del cante, baile o un instrumento musical; 2) de *maestras y maestros*, como aquellos que transfieren sus conocimientos artísticos a otros miembros de la familia; 3) de *estudiantes*, que lo forman aquellos que están interesados en aprender lo que observan y escuchan en las reuniones familiares; 4) de *compañeros de arte*, que se refiere a los intercambios de conocimientos artísticos entre distintos intérpretes; y, 5) de *público*, como críticos de quienes interpretan y crean el fenómeno artístico.

2. Proceso de enseñanza-aprendizaje social. En las fiestas organizadas en la calle entre grupos marginados (gitanos y moriscos) y del hampa (maleantes, vagabundos), así como en los puertos o zonas suburbanas entre esclavos o marinos durante los siglos XVI-XVIII, se desarrolla un tipo de aprendizaje informal por mimetización, donde no existe una intención explícita de enseñar, puesto que el clima en el que se desenvuelve es lúdico, espontáneo e improvisado, pero

donde el flamenco se va a convertir en “un producto básicamente practicado y recreado fuera de los circuitos de las artes mal llamadas *cultas*, no solo por la minoría gitana, sino también por la clase jornalera mayoritaria en Andalucía” (Cruces, 2002, p. 63).

Además, siguiendo el planteamiento de Plaza (1999), hay que tener en cuenta que el movimiento romántico estaba en auge en ese momento y su tendencia a la búsqueda de lo misterioso, lo místico, lo popular y lo sensible, provoca las visitas de algunos viajeros europeos (Gautier, Dumas, Borrow, Wallis, Dennis, Hugues, Latour, Davillier, entre otros). Se sienten atraídos por el carácter costumbrista andaluz y las modas andalucista y gitanista que estaban en boga incluso en Madrid y Francia durante el siglo XIX (Steingress, 2006). Gracias a estos viajeros disponemos de fuentes documentales escritas donde se explica la vida cultural de Andalucía que, en palabras de Plaza (1999, p. 41), aunque “tienen el riesgo de parecer subjetivas”, estos viajeros “vinieron a sumar una tercera cultura” (Plaza, 1999, p. 34), una mirada desde fuera con respecto a sus protagonistas.

4.1.2. Fiestas privadas y academias de baile

Durante las primeras décadas del siglo XIX, los bailes y cantes gitanos suponen un atractivo cultural muy interesante para algunos intelectuales del país y extranjeros, lo cual propicia el nacimiento de una oferta cultural semiprofesional y comercial de los bailes y cantes andaluces y gitanos. Surgen los primeros aficionados, entendiendo por afición “una relación emocional con cualquier tipo de objeto que atrae un interés especial por parte del individuo o un grupo social” (Steingress, 2005, p. 16). Así, tenemos constancia de crónicas de mediados del XIX⁶ donde se relatan fiestas de pago y *ensayos públicos* que consistían en funciones que organizaban las academias de danza de forma regular (Navarro y Pablo, 2005).

La organización de fiestas privadas comienza a ser un fenómeno comercial habitual entre la sociedad burguesa. Según Plaza (1999, p. 31), “con la entrada de la modernidad y de los nuevos capitales de la época isabelina, Sevilla terminó monopolizando el espectáculo, creando las primeras academias de bailes y los primeros cafés cantantes”.

Álvarez (1998) sostiene que, en estas academias y salones, al igual que en los *bailes de candil*, indistintamente imperaban *bailes nacionales, del país o andaluces*. Todavía el baile flamenco se daba en ambientes muy restringidos de presencia gitana, por tanto, tiene que pasar un tiempo hasta que el baile flamenco gane presencia en esos centros de enseñanza. Sin embargo, para Navarro (2008), estas escuelas tienen una especial relevancia, porque se produce un proceso de fusión entre los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos. Las gitanas aprenderán las técnicas y la elegancia de las boleras y estas la frescura y el temperamento de aquellas. Entre todas irán configurando las bases del baile flamenco. Finalmente, Plaza (1999, p. 656) afirma que estas academias sevillanas “fueron pantalla de exhibición de antiguos y nuevos bailes para otras zonas, así como alambiques donde se transformaron y crearon muchos totalmente nuevos que se exportaron a los demás teatros nacionales”.

⁶ En Navarro y Pablo (2005) se pueden consultar extractos de algunos relatos de la época de Richard Ford, George Borrow, Alejandro Dumas y Serafín Estébanez Calderón.

4.2. Academización del baile flamenco

En esta segunda etapa, la educación no formal comienza a cobrar más fuerza que nunca, fundándose un gran número de academias de baile con carácter privado y sin ningún reconocimiento oficial de sus estudios. Desde estas premisas, podemos decir que a mediados del siglo XIX, cuando las academias de danza organizan los *ensayos públicos*, denotan el interés creciente por un tipo de arte que está en constante evolución.

Cada vez se abren más academias bajo la denominación de *salones*, donde se practican estas enseñanzas que, sin la pretensión de convertirse en un centro de formación oficial, van desarrollando una técnica dancística de alto nivel y forman un cuerpo de bailarines profesionales que muestran su aprendizaje ante un público que juzga la calidad de su interpretación. De esta manera se va fraguando una afición en un doble sentido. Por un lado, artistas interesados en un baile diferente que llegan a estas escuelas para aprender; y por otro, aficionados extranjeros o de las ciudades que frecuentan estas funciones. En este caso, es interesante señalar que la labor educativa permite crear una plataforma comercial del fenómeno, resultado de la demanda de artistas y aficionados.

Los procesos de enseñanza-aprendizaje se van complejizando de manera que comienzan a fijarse una serie de contenidos concretos, que generalmente lo constituían bailes que estaban en boga o que pertenecían a la tradición cultural andaluza, y existe un grado de intencionalidad de enseñanza tanto por parte del docente con una metodología propia, como por parte del alumnado que deliberadamente accede a la escuela con el propósito de aprender. Así, la academia se convierte en un espacio de socialización donde estudiantes y docentes se reúnen asiduamente no solo a ejercer o recibir la acción educativa, sino también a ensayar los espectáculos que conformarán los *ensayos públicos*.

Observamos, pues, que a mediados del XIX, los maestros de la época empiezan a tener un nombre destacado en la sociedad, siendo muestra de ello la publicidad en la prensa de sus *ensayos públicos*. Aunque en las academias se impartían todo tipo de bailes (regionales, nacionales e internacionales), el flamenco incipiente de ese momento se irá colando poco a poco, dándose a conocer y poniéndose de moda en las clases más altas.

Podemos decir que el *buen hacer* de estas escuelas va a derivar en la constitución de los cafés cantantes, donde se establece por primera vez un importante tejido profesional de artistas flamencos y se fijan los cánones por los que se guiará la estructura y contenido de los bailes flamencos hasta la actualidad. Todo ello contribuirá a la rentabilidad de la formación dancística flamenca y al incremento de su demanda educativa, pero seguirá permaneciendo en el ámbito privado. Bailaoras y bailaores de la época abrirán sus propios espacios educativos, cuyo legado será transmitido a las generaciones futuras, como ha sido el caso de la Escuela Sevillana de Baile Flamenco. Entramos en una etapa donde las aportaciones de los artistas se hacen más evidentes y los maestros y maestras comienzan a ser reconocidos. Por lo que tomar clases de baile, ya fuera en la academia o en el domicilio propio, era constitutivo de cierto estatus social que revelaba estar en consonancia con las tendencias del momento.

estrenan *Don Juan*, y después de algunas censuras de la dictadura se realizan *Bodas de sangre* (1974, Antonio Gades), *Nana de espinas* (1982, Salvador Távora), *El Amargo* (1983, Mario Maya). En 1984 se coreografían obras de la literatura universal como *Medea* de José Granero. En 1990, Salvador Távora da un nuevo paso y toma como punto de partida la novela *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, y en 1994 Antonio Gades realiza una obra maestra: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Por último, el baile flamenco se suma a las producciones cinematográficas, gracias a lo cual disponemos actualmente de material audiovisual de las principales figuras del baile, como *La Argentina* o Carmen Amaya. Destaca posteriormente la trilogía dirigida por Carlos Saura: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985), coreografiadas por Antonio Gades e interpretada en compañía de Cristina Hoyos.

5.1.2. Fusión de estilos

En palabras de Navarro y Pablo (2005), las fórmulas estéticas que actualmente resultan más llamativas y que se están imponiendo, especialmente en los escenarios internacionales, están marcadas por la multiculturalidad, que consiste en ajustar los pasos y movimientos flamencos con otras tradiciones musicales; el musical estilo Broadway neoyorquino y la *jam session* jazzística. La primera en transitar los caminos del nuevo mestizaje musical es María Pagés en *Tango* (1992), en donde baila bajo la batuta del maestro Astor Piáosla. Posteriormente, han introducido incursiones musicales con un carácter multicultural coreógrafos tales como Javier Latorre en *Adiós nonaino* (1997), Antonio Canales en *Fuerza latina* (1999) o Israel Galván en *¡Mira!* (1998). También han sumado propuestas bailaoras de la talla de Fernando Romero, Joaquín Grilo, Belén Maya y Rafaela Carrasco.

Otra manera de fusionar tendencias es efectuando la simbiosis de escuelas dancísticas diferentes, ya sean flamenco y clásico, flamenco y jazz, flamenco y contemporáneo o flamenco y otras danzas étnicas. Para los autores, este tipo de fusión es el que más se ha utilizado en la actualidad, abanderado por Joaquín Cortés, Belén Maya, Eva *la Yerbabuena* o Rocío Molina. Sin embargo, paralelamente conviven, enriqueciéndose mutuamente, estilos de bailes tradicionales y antiguos hasta fórmulas y modelos que han ido surgiendo y consolidándose durante todo el siglo xx.

5.2. Regularización del baile flamenco

5.2.1. Contexto educativo

El contexto histórico del baile flamenco desde la década de los años setenta y ochenta del siglo xx revela un ambiente de experimentación y vanguardia, donde la creatividad y la innovación son elementos fundamentales para una nueva manera de bailar y de entender el baile flamenco. Los códigos de las décadas anteriores se van modificando, aunque sin cambiar la esencia y raíz de la estructura musical y dancística. Se da la paradoja que en este momento de transformación continua es cuando la educación formal del baile flamenco se impone con más fuerza en los conservatorios españoles de danza.

dio, y está regulado en el Real Decreto 1254/1997 de 24 de julio. La duración de la carrera se amplía en un año con respecto al plan de estudios anterior, y al superar el tercer ciclo, el alumnado obtiene el título profesional en danza española.

Con esta ley se legisla por primera vez la enseñanza del baile flamenco, garantizando la homogeneización curricular en todos los conservatorios de España. Aunque en estos momentos el baile flamenco solo se considera como una asignatura, sí es importante el esfuerzo realizado por sistematizar el contenido de la misma (De las Heras, 2010a). En la siguiente ley educativa, la Ley Orgánica de Calidad de la Educación, 10/2002, de 23 de diciembre, debido a un cambio de gobierno no llega a aplicarse, por lo que la regulación establecida en las enseñanzas de danza en la LOGSE es mantenida hasta la siguiente ley, la LOE de 2006 (Moreno, 2008). Esta paralización ocasionó serios problemas y estragos en la organización administrativa y docente al solaparse los planes de estudios de uno y otro año.

5.2.3. Especialidad del baile flamenco en los conservatorios españoles

En relación a la implementación de la especialidad de baile flamenco, Andalucía ha tenido un papel fundamental. Como territorio *alma mater* de la expresión artística del flamenco, y consciente de su potencial educativo, el gobierno andaluz propone el baile flamenco como una especialidad independiente debido al incremento de la demanda formativa del baile flamenco en los últimos años. De esta manera, la Junta de Andalucía autoriza, a través de la Orden de 29 de junio del 2005, la incorporación de la modalidad de baile flamenco dentro de la especialidad de danza española con carácter experimental para ser aplicado únicamente en determinados conservatorios profesionales de danza de Andalucía (Consejería de Andalucía, 2005).

La Consejería de Educación andaluza consigue que su iniciativa tenga un calado a nivel nacional, ya que el gobierno central incluye el baile flamenco como especialidad independiente con un programa de asignaturas propio en la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación a través del Real Decreto 85/2007 de 28 de enero. Así, desde 2007, el baile flamenco forma parte de las especialidades de danza, junto al resto de disciplinas, la danza clásica, la danza contemporánea y la danza española.

CONCLUSIONES

Desde este trabajo se considera que el estudio del baile flamenco, a través de la división tripartita de los conceptos de educación formal, no formal e informal, se hace necesario en el campo de la investigación del flamenco y la educación. Permite entender de una forma progresiva la evolución de los procesos de enseñanza-aprendizaje ocurridos a lo largo de su historia.

Podemos concluir que la historia de la enseñanza del baile flamenco está marcada por tres etapas histórico-educativas. En la primera, *circunscripción sociofamiliar del baile flamenco*, se observa que desde el siglo XVI al XVIII los gitanos tienen un papel primordial en el desarrollo de los procesos de difusión del baile flamenco, inicialmente de tipo *familiar*, en el seno de los hogares gitanos; posteriormente, de tipo *social* a través del intercambio artístico en fiestas con otros colectivos marginados; y, final-

- COBO, E. (1995). Marco histórico-social de España y Andalucía. En J.L. Navarro y M. Roperó (dir.), *Historia del flamenco II* (pp. 199-205). Sevilla, España: Tartessos.
- CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, JUNTA DE ANDALUCÍA. (2005, julio 14). Orden de 29 de junio de 2005, por la que se autoriza la implantación con carácter experimental de la modalidad de Baile Flamenco, dentro de la especialidad de Danza Española de Grado Medio, en determinados Conservatorios de Andalucía. *BOJA*, (136), 41-46.
- CRUCES, C. (2002). *Más allá de la música. Antropología y flamenco I*. Sevilla, España: Signatura.
- CRUCES, C., SABUCO, A. y LÓPEZ, E. (2005). Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas. En P. Palenzuela y J.C. Gimeno (coords.), *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista* (pp. 303-338). Sevilla, España: Fundación El Monte, FAAEE y Asana.
- CUADRADO, T. (2008). *La enseñanza que no se ve: educación informal en el siglo XXI*. Madrid, España: Narcea.
- DE LAS HERAS, B. (2015). La primera generación de bailarines de danza española en México D.F. (1930-1950). En M.E. Aguirre Lora, G. Hernández Orozco, F.A. Pérez Piñón y J.A. Trujillo Holguín (coords.), *Educación en el arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo* (pp. 51-78). México: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- DE LAS HERAS, B. (2010a, dic.). Acercamiento a la evolución del baile flamenco dentro del sistema educativo artístico español. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, (3), 1-11. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/114061>
- DE LAS HERAS, B. (2010b). La danza en las leyes educativas contemporáneas. *Cuestiones Pedagógicas*, (20), 245-257. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/cuestiones/20/art_15.pdf
- GÓMEZ, M.N. (2009). La educación del pueblo gitano en España: parámetros históricos. En R. Berrueto, y S. Conejero (coords.), *El largo camino hacia una educación inclusiva, Vol. 2* (pp. 89-100). Navarra, España: Universidad de Navarra.
- HERNÁNDEZ, J.M. (2009). *La petenera preflamenca como forma musical: naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)* (tesis de maestría no publicada). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- JIMÉNEZ, F. (2012). *En el tablao... Un estudio sobre los procesos de aprendizaje en el baile flamenco*. Bogotá, Colombia: IDARTES.
- LUCIO-VILLEGAS, E.L. (2005). *Cuestiones sobre educación de personas adultas*. Sevilla, España: Tabulador Gráfico Ediciones.
- MARTÍNEZ, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, España: Aguilar.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, ESPAÑA. (1990). Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, 1/1990, de 3 de octubre. *BOE*, (238), 28927-28942.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, ESPAÑA. (1997). Real Decreto 1254/1997, de 24 de julio, por el que se establecen los aspectos básicos del Currículo del Grado medio de las Enseñanzas de Danza. *BOE*, (212), 26307-26318.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, ESPAÑA. (2007). Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *BOE*, (38), 6249-6262.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, ESPAÑA. (2002). Ley Orgánica de Calidad de la Educación, 10/2002, de 23 de diciembre. *BOE*, (307), 45188-45220.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, ESPAÑA. (2004). Real Decreto 169/2004, de 30 de enero, por el que se establecen los requisitos para obtener la equivalencia entre los estudios completos de danza anteriores a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, y los estudios superiores de danza regulados en ella, y se establecen los complementos de formación para la obtención del título superior de Danza. *BOE*, (38), 6658-6660.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, ESPAÑA. (2006). Ley Orgánica de Educación, 2/2006, de 3 de mayo. *BOE*, (106), 17158-17207.

