

# Seguidillas y fandangos en las colás de Alosno (Andalucía): género, corporalidad y afecto<sup>1</sup>

**Herminia Arredondo Pérez**

Área de Música, Universidad de Huelva

herminia@uhu.es

**Francisco José García Gallardo**

Área de Música, Universidad de Huelva

fgarcia@uhu.es

## Resumen

Este texto explora la interacción entre género, corporalidad y afecto en una práctica musical de una localidad de Andalucía. Como parte de un estudio de investigación más amplio, nos centramos en un contexto especial y paradigmático, una manifestación festiva representativa de la cultura tradicional que aún hoy sigue viviéndose con gran dinamismo en este lugar. Examinamos cómo la celebración de la Cruz de Mayo en las colás de Alosno (Huelva) pone en acción roles, relaciones de género e ideas acerca de la sexualidad, la feminidad y la masculinidad, junto a experiencias colectivas de comunidad y de lugar contextualizadas afectivamente. La *performance* musical, la interpretación de la música y baile de seguidillas y fandangos en la voz encarnada de los alosneros y alosneras, contribuye de manera privilegiada a la articulación de significados y experiencias de identidad y subjetividad personal de género, y a la construcción de valores sociales e identidad local, en un clima de fuerte circulación de afecto, placer y emoción.

Palabras clave: *performance* musical, género, corporalidad, afecto, música y danza tradicional, fandangos y seguidillas.

## Seguidillas and Fandangos in the Colás of Alosno (Andalusia): Gender, Corporeality and Affect

### Abstract

This article explores the interaction between gender, corporeality and affect in a musical practice of a locality in Andalusia. As part of a broader research study, we focus on a special and paradigmatic context, a festive manifestation representative of traditional culture that still continues to live with great dynamism in this place. We examine how the celebration of the May Cross in the colás de Alosno (Huelva) puts into action roles, gender relations and ideas about sexuality, femininity and masculinity, together with collective experiences of community and

---

1. Este artículo está basado en el trabajo de investigación llevado a cabo para la Tesis Doctoral (en fase de finalización) sobre música, mujer y fandangos en la provincia de Huelva, de la profesora Herminia Arredondo Pérez y dirigida por el Dr. Francisco J. García Gallardo, en la Universidad de Huelva.

place emotionally contextualized. The musical performance, the interpretation of the music and dance of *seguidillas* and *fandangos* in the embodied voice of the *alosneros* and *alosneras*, contributes in a privileged way to the articulation of meanings and experiences of identity and personal subjectivity of gender, to the construction of social values and local identity, in a climate of strong circulation of affect, pleasure and emotion.

Keywords: musical performance, gender, corporeality, affect, traditional music and dance, *fandangos* and *seguidillas*.

## Introducción

En la provincia de Huelva, en el rincón occidental de Andalucía, un gran número de prácticas festivas tradicionales mantienen actualmente un carácter muy dinámico. Ligadas a la forma de vida de la sociedad campesina tradicional, algunas de ellas han perdido su uso y han dejado de celebrarse; sin embargo, otras muchas se han mantenido como prácticas vivas, con continuidad y capacidad de perdurar y/o revitalizarse en el tiempo, aunque con ciertos cambios y nuevos significados para el ciudadano de hoy.

En este texto nos centramos en un contexto festivo particular, localizado: la Cruz de Mayo en Alosno, pueblo situado en la comarca del Andévalo, en la parte centro-occidental de la provincia. La celebración de la Cruz en Alosno ofrece un caso ideal de estudio para explorar la conexión entre la construcción de significado y la producción de subjetividad e identidad que tienen lugar en la *performance* musical en un contexto histórico y sociocultural específico. Durante la fiesta, en los numerosos recintos preparados para la celebración y en varias calles del casco urbano, *alosneros* y *visitantes* que acuden al pueblo para la ocasión, viven la alegría colectiva en esta fiesta primaveral del amor; bailan, cantan y tocan un amplio repertorio de seguidillas de la Cruz, sevillanas y fandangos *alosneros*, beben y se divierten durante un gran número de horas entregados al flujo de energía emocional. La Cruz pone en juego prácticas festivas, de interpretación musical y de baile fuertemente arraigadas en el lugar, en las que mujeres y hombres se mueven y se expresan en diferentes espacios poniendo en acción determinados roles y relaciones de género e ideas acerca de la sexualidad, la feminidad y la masculinidad que organizan principios de la acción performativa e influyen en el compromiso emocional (Magowan y Wrazen 2013, 2). Asimismo, constituye un contexto único en el que tiene lugar el cante y toque de un extenso repertorio musical de seguidillas y sevillanas de gran riqueza melódica, así como de un amplio número de variantes locales de fandangos que mantienen una forma característica y específica local de interpretación, referente en el ámbito del flamenco.

Para el estudio de la *performance* nos basamos en el extenso trabajo de campo que realizamos en Alosno durante varios años.<sup>2</sup> Desde una perspectiva etnomusicológica, a través del trabajo etnográfico, de documentación y análisis, y de interpretación, dirigimos nuestra mirada a los procesos performativos de la música y la danza en su contexto. Exploramos esta práctica

---

2. El trabajo de campo continúa ocupando una parte fundamental en la investigación etnomusicológica. Entre los años 2006 y 2017, en varias ocasiones, principalmente durante los periodos de celebración de la Cruz, accedimos y participamos en esta manifestación festiva y práctica musical en Alosno. Realizamos entrevistas, fotografías, grabaciones audiovisuales, transcripciones y análisis, tanto de este material etnográfico y musical como de otras grabaciones y documentos de diversa procedencia.

musical atendiendo a diversos principios teóricos establecidos por estudios sociales y culturales y por la investigación de género, centrándonos en el campo de la etnomusicología, disciplina preocupada por la música en cuanto fenómeno humano y sociocultural, profundamente inserta en el comportamiento del individuo en la sociedad, comprendiendo su dimensión y estructuración sonora (Merriam 1964; Blacking 1973; Nettl 1983; Rice 1987).

### **Género, cuerpo y acción musical**

Cuestiones de género se encuentran inmersas en el pensamiento y la acción musicales. Los roles y expectativas de género afectan a la práctica, a la participación de hombres y mujeres en la actividad musical, a situaciones y contextos de interpretación y recepción, así como a sus significados y representaciones en relación a la música (Robertson 1987; Koskoff 1987, 2014; Herdorn y Ziegler 1990; McClary 1991; Solie 1993; Cook y Tsou 1994; Magrini 2003; Magowan y Wrazen 2013). En este texto analizamos cómo las dinámicas de género influyen la práctica musical y de danza en las Cruces de Alosno, las esferas de participación, significados y experiencias de subjetivación e identidad de los participantes. El análisis de la *performance*, la acción performativa de la música y la danza y la puesta en escena de la fiestarritual, nos ayuda a considerar además algunos de los mecanismos a través de los que hombres y mujeres de Alosno comprometen esas experiencias y significados en relaciones sociales intersubjetivas que crean un sentido de comunidad, así como sentimientos de pertenencia al lugar a través de intensas experiencias sónicas y de corporalidad, y formas de emocionalidad contextualizadas.

Tomamos la concepción comúnmente asumida del género como categoría teórica que se refiere a un principio estructural básico: las construcciones sociales, culturales, discursivas y performativas de los sexos en contextos históricos y culturales específicos. Desde hace varias décadas, la teoría feminista y los Estudios de la Mujer y de Género, han diferenciado la categoría biológica del sexo de las categorías social y culturalmente construidas del género (Oakley 1972; Ortner 1974; Ortner y Whitehead 1981; Hanna 1988). La perspectiva de estudio y el propio concepto de género ha ido abriéndose a una mayor pluralidad y diversidad de posiciones y a una consideración más cambiante y fluida de este (Evans 1997; Davis, Evans y Lorber 2006), en especial a partir de la teoría crítica, del deconstruccionismo y postestructuralismo de los años noventa y del pensamiento influyente de Judith Butler (1990). Para esta autora el género es performativo, no es el resultado o la expresión de una realidad profunda anterior, sino que se constituye en cada momento en su interpretación, nace como su *performance* y como su efecto: “Que el cuerpo de género es performativo, sugiere que no tiene estatus ontológico aparte de los diversos actos que constituyen su realidad” (1990, 136). Ni sexo ni género son naturales, preestablecidos, sino que se experimentan como una realidad porque los roles de género son interpretados e imitados reiteradamente, cotidianamente, en actos estilizados y reconocibles, con normas y prácticas regulatorias profundamente arraigadas en la vida social, cultural y psicológica. No obstante, tienen la posibilidad de contestarse o subvertirse, ya que la sujeción a los discursos dominantes y la iteración de la norma, es una condición para la agencia o la interpretación diferente de estos, en opinión de Butler (1993, 1997).

Nuestra aproximación parte de esta conceptualización, de la construcción discursiva y performativa del género, para explorar las posiciones, conductas, atributos y relaciones

implicadas en esta práctica, las formas de construir la masculinidad y la feminidad involucradas en la acción performativa de la música y del baile en Alosno. En intersección con esta perspectiva y como aspecto central en su estudio, también nos interesa la dimensión corporal y afectiva, considerando los cuerpos desde una concepción teórica actual como entidades biológicas y socioculturales que tienen el potencial de construirse, darse forma y modificarse personal y socialmente (Woodward 2015). En especial, la aproximación centrada en las experiencias vividas y encarnadas de los cuerpos y en las relaciones físicas y afectivas con otros cuerpos y agentes, es decir, formando parte de la vida social y las relaciones en las que el cuerpo es construido a la vez que contribuye a construirlas (Gabe, Bury y Elston 2004). La *performance* de la música y el baile de seguidillas y fandangos en la fiesta de las Cruces de Mayo en Alosno muestra unas prácticas encarnadas donde el cuerpo juega un rol central. Hombres y mujeres cantan y bailan interactuando continuamente sus cuerpos con otros en un espacio intercorpóreo, produciendo y negociando relaciones de sociabilidad, identidades culturales, subjetividades de género, deseos y placeres, en un clima de fuerte circulación e intensidad de afecto.<sup>3</sup> Nos acercamos a explorar qué experiencias y formas de corporalidad constituyen y recrean con estas prácticas de música y baile en este contexto cultural, y qué tipo de significados y valores comprenden actualmente para ellos.

### **Colás de la Cruz de Mayo. Tradicionales modelos de feminidad y masculinidad**

En 1949 y 1950 Julio Caro Baroja visitó Alosno acompañado del antropólogo americano George M. Foster, director del Instituto de Antropología Social en Washington. Viajaron por distintas localidades de la provincia de Huelva recogiendo material etnográfico y quedaron impresionados con la riqueza de las tradiciones festivas de la comarca del Andévalo.<sup>4</sup> Con anterioridad, entre 1946 y 1950, los investigadores Manuel García Matos y Arcadio de Larrea Palacín que recopilaban música tradicional en la provincia para las Misiones folklóricas del Instituto Español de Musicología, mostraron asimismo su entusiasmo por la riqueza musical de esta localidad.<sup>5</sup> Hoy, casi setenta años después, la forma de celebración festiva de la Cruz de Mayo en Alosno mantiene una estructura general bastante similar a la que describiera Caro Baroja (1979) en *La estación de amor*.<sup>6</sup>

---

3. El uso del término afecto ha generado un vasto campo de interpretaciones. Lo tomamos aquí con un significado amplio: fuerza o relación activa, influencia en un sentido global (Wetherell 2012, 2), que comprende una respuesta física, fisiológica del cuerpo y una manifestación emotiva.

4. En su libro *Los Baroja*, en el capítulo dedicado a estos viajes por "Andalucía: 1949-1950", escribe: "La provincia de Huelva hace veinte años era aún un tesoro desconocido, y El Cerro, uno de los pueblos más curiosos, no solo de la provincia, sino de toda Andalucía [...] Todavía me gustaría revivir las horas de amistad de aquellas personas finas, amables y cordiales. Hacer la visita a El Alosno y a la Puebla de Guzmán: otros dos pueblos de los que siempre me acordaré" (Caro Baroja 1972, 460). Tras su paso por estas localidades, dedicaría un amplio y detallado estudio a dos tradiciones del Andévalo onubense, las romerías de Nuestra Señora de la Peña en Puebla de Guzmán y de San Benito en El Cerro de Andévalo, publicado en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Caro Baroja 1957) y posteriormente reeditado en varias de sus obras recopilatorias (1968, 1993).

5. A principios de los años noventa pudimos acceder a este material para su consulta y estudio. Varias fueron nuestras estancias en la entonces Unidad Estructural de Investigación de Musicología (antes Instituto Español de Musicología) del CSIC en Barcelona, y en su hoy desaparecido Departamento de Etnomusicología (liderado por el Dr. Josep Martí). Parte de este material ha sido digitalizado por los investigadores del Área de Musicología de la *Institució Milà i Fontanals* en Barcelona, en el *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF*, portal web y base de datos, accesible en <https://www.musicatradicional.eu/es/home>. En la documentación que analizamos, pudimos comprobar que Manuel Lisardo Bowie y Margarita Bowie, su madre, también citados por Caro Baroja, colaboraron como "informadores" de Arcadio de Larrea Palacín en abril de 1948.

6. En uno de los capítulos incluidos en el libro *De etnología andaluza*, Julio Caro Baroja (1993) recoge notas y observaciones

Tras varias semanas de preparativos, la fiesta de la Cruz se celebra durante los dos primeros fines de semana del mes de mayo en dos veladas nocturnas del sábado al domingo, denominadas sucesivamente Cruz Grande y Cruz Chica. En ellas se abren las *colás* o salas de interior donde se instala y se festeja la Cruz de Mayo. Se trata de unos locales anexos a las casas que disponen de un amplio espacio para la celebración y que las mujeres preparan adornándolo con esmero. Al fondo de la sala sitúan la Cruz como elemento simbólico que “lo preside todo”.<sup>7</sup> En las últimas décadas el número de Cruces o *colás* que se abren se ha mantenido en torno a doce.

A media noche, las mujeres llegan a las *colás* engalanadas con sus trajes de fiesta o flamenca para comenzar el ritual festivo. Sentadas en la sala, cantando y tocando seguidillas, esperan la venida de los mozos con quienes las bailarán. Al mismo tiempo, los hombres, que se han congregado en el Paseo del pueblo formando reuniones de amigos, comienzan a recorrer las calles visitando las distintas Cruces. Al llegar a cada *colá*, los guitarristas –guitarreros, en la localidad– se sitúan junto a la Cruz para acompañar el cante, y el resto de hombres se congregan en la zona de entrada. Varios de ellos, por turnos de dos o tres, invitan a bailar a las mujeres las seguidillas a losneras. Ninguna mujer puede negarse a bailar y ningún hombre puede irse sin depositar un donativo al terminar el baile. Cuando varias parejas ya han bailado, salen y dejan paso a otras reuniones que repiten sucesivamente este mismo ritual en todas las *colás*. El tiempo restante lo pasan en la calle, acompañados de bebida y música de fandangos. Entre cante y baile transcurre la velada hasta el amanecer, cuando se cierran las *colás* y la fiesta continúa en otros locales del pueblo.

La Cruz de Mayo en Alosno aún dos prácticas festivas y lúdicas tradicionalmente vinculadas a cada género en nuestra cultura hispánica: la Cruz de Mayo como fiesta de protagonismo femenino, por un lado, y la reunión o cuadrilla de hombres para la diversión masculina, por otro. Estas dos formas de organizar y vivir la fiesta responden a construcciones de la diferencia sexual, de las relaciones sociales y de poder en la comunidad propias de la antigua sociedad patriarcal, que Alosno ha mantenido en la ordenación de este ritual festivo.

La celebración de la Cruz de Mayo se encuentra vinculada al dominio femenino en la península ibérica. Entre la variedad de manifestaciones que adopta, en las que prevalece la complejidad y sincretismo entre antiguas costumbres y ritos paganos con el culto católico a la Santa Cruz (García 2004; Rodríguez Becerra 1999, 2004), la mujer y la pareja joven aparecen como sus protagonistas. Mayo representaba en el calendario de la sociedad campesina tradicional el tiempo de la exuberancia, la regeneración de la vida y la naturaleza, así como el tiempo del

---

de esos viajes que realizó por Andalucía, entre 1949 y 1950, con su amigo George M. Foster. Fecha su visita a Alosno en diciembre de 1949 (cuando fue informado por Manuel Lisardo Bowie y su familia) y en mayo de 1950 (con la entrevista a Margarita Bowie), aunque dedica tan solo una escueta reseña a la fiesta de la Cruz de Mayo (1993, 160). Durante esa segunda estancia en Alosno, el día 3 de mayo de 1950 asiste a la fiesta de la Cruz –“la que ha quedado más grabada en mi memoria” (1979, 88)–, para resaltarla luego entre las andaluzas cuando la describe en el capítulo “Las fiestas cristianas de mayo: la Cruz”, de su otro libro *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan* (1979). La fiesta también sería descrita brevemente y poco después de la visita de Caro Baroja y Foster, por el propio Lisardo Bowie (1955). Trabajos posteriores han sido “Las cruces de mayo en Alosno”, artículo de Alosno Orta (1998) publicado en la revista *Narria*, o los informes de los registros de Alosno sobre “Cruces de mayo” (código 3301013), “Sevillanas Bíblicas” (código 3303007) y “Fandango” (código 3303004) realizados por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y disponibles en la Base de datos “Patrimonio Inmaterial de Andalucía”, web del IAPH <http://www.iaph.es/patrimonio-inmaterial-andalucia/>. En estas últimas publicaciones encontramos solo meras descripciones del ritual, con escuetas referencias musicales a veces poco precisas.

7. “La cruz lo preside todo, entre pañuelos, flores artificiales y naturales, colocadas en floreros” (Caro Baroja 1979, 88).

amor y la celebración festiva por excelencia. Época de festejos relacionados con los ancestrales simbolismos del *mayo*, de fiestas paganas de las jóvenes mayas y de matrimonios simbólicos, de ramos y enramadas,<sup>8</sup> que la Iglesia cristianizó con la conversión del árbol de la vida en Cruz (Caro Baroja 1979; Velasco 1982; Eliade 1972). Alosno también adoptó, como otras muchas localidades de la provincia,<sup>9</sup> la mezcla entre costumbres paganas primaverales y el culto a la Cruz del que se encargaban las mujeres. Actualmente la fiesta ya no conserva aspectos de devoción religiosa pero sí ha quedado la presencia física de la Cruz adornada en el espacio de celebración.

En las dos noches primaverales de las Cruces, las mujeres alosneras se reúnen en una sala sugestivamente adornada, la *colá*, para cantar y bailar al pie de la Cruz durante horas. Mozas jóvenes, mujeres adultas y niñas, engalanadas y sentadas en bancos o escaños –reminiscencia del tálamo– esperan la visita de los mozos del pueblo con los que comparten la fiesta, en una celebración de placer, energía vital, juventud y amor.



**Figura 1** / Colá de Alosno. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

Las mujeres, principales guardianas y transmisoras de la tradición cultural de la localidad, se ocupan de la conservación, preparación y organización de la fiesta. En cada calle o barrio

---

8. Las fiestas de la *maya* o las *mayas* consistían, con distintas variantes en diferentes lugares, en vestir a una niña o joven, generalmente la más agraciada, de novia o blanco, con lujosos vestidos, tocados, alhajas, flores, etc. y colocarla en una silla, trono o bajo una ventana junto a una mesa o altarcillo donde se bailaba y pedían donativos o limosnas. Otra costumbre extendida en la península ibérica era la de plantar o colocar el *mayo* (un gran árbol o tronco alto de madera, que para Eliade simboliza el cosmos, la vida y la fecundidad) en una plaza o lugar destacado del pueblo y adornarlo con vegetales, ramos, cintas o frutos para bailar alrededor de él. En otros sitios era el periodo de poner ramos o enramadas en las puertas de las casas de las novias o en sus balcones, de celebrar matrimonios simbólicos entre los mozos y mozas jóvenes y de otras manifestaciones de celebración primaveral. Véase por ejemplo Caro Baroja (1979), González y Mele (1944) y Rodríguez Becerra (2004).

9. Sobre tradición crucera y sus rituales en la provincia de Huelva, véase Jiménez de Madariaga (2004, 2011); Jiménez de Madariaga y Delgado Méndez (2015); Rodríguez Becerra (1999, 2004); Del Campo y Corpas (2005); y la Base de datos "Patrimonio Inmaterial de Andalucía", web del IAPH, disponible en:

<http://www.iaph.es/patrimonio-inmaterial-andalucia/>.

[http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/130502\\_crucesdemayo.html](http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/130502_crucesdemayo.html).

del pueblo se asocian formando una pequeña comunidad vecinal que se encarga de todo lo necesario para que la *colá*-Cruz luzca lo mejor posible. Cada grupo de vecinas, familiares y amigas que forman una *colá*<sup>10</sup> se constituye como una asociación prácticamente autosuficiente que organiza la fiesta sin apenas intervención municipal.<sup>11</sup> Dirigidas por una o varias mujeres de más experiencia o edad, las tareas se distribuyen entre varias y se enseña con la práctica a otras más jóvenes, contribuyendo de este modo a estimular la colaboración en el grupo y en la comunidad, a estrechar vínculos afectivos, afianzar relaciones intergeneracionales y consolidar modelos locales de género.<sup>12</sup> Las mujeres se encargan de la organización general de la fiesta, de la colocación de la Cruz y decoración de la sala –“colgar la *colá*”–,<sup>13</sup> del mantenimiento de los objetos materiales y aspectos económicos de la fiesta, así como de la práctica del cante, baile y acompañamiento musical que se interpreta en las Cruces. Cada *colá* se esfuerza para que año a año la celebración conserve el máximo esplendor ritual y musical.

A la vez, las Cruces despliegan la práctica tradicional de la reunión y diversión de los hombres en la calle, como espacio de ocio y socialización masculina. La costumbre de la diversión callejera de las rondas o cuadrillas de hombres con música, bebida y/o humor, aparece referenciada tanto en documentos históricos,<sup>14</sup> como en la memoria oral de los vecinos del Andévalo que recuerdan cómo los muchachos solían cantar y tocar canciones de amor o serenatas a las muchachas en sus ventanas, canciones de ronda, de mocedad, o se dirigían coplas irónicas en momentos de entretenimiento nocturno. En la Cruz de Alosno, los hombres forman sus “reuniones” y pasan la noche bebiendo y cantando en la calle, haciendo *paraillas* y visitando las *colás*, de acuerdo a esas antiguas conductas culturalmente asumidas.

La fiesta segrega, por tanto, los espacios físicos y simbólicos por razón de género de acuerdo al modelo heterosexual dominante, a roles definidos y complementarios según los guiones heterosexuales.<sup>15</sup> Hombre y mujer ocupan dos ámbitos de actuación y dos espacios con esferas expresivas separadas y diferenciadas, o dos mitades complementarias dentro del todo integrado que es la cultura como indica Koskoff (1987). De acuerdo a la convención establecida, discurren, viven la fiesta y se expresan principalmente en sus dos espacios: el interior de las *colás* y la calle. La permanencia en esos lugares no es estricta; no obstante, cada escenario se vincula a uno u otro género.

---

10. Nos comenta María Josefa, una de las encargadas de la Cruz de la Calle Ayamonte: “Antiguamente estaban las que se llamaban de raíz, porque eran de toda la vida de la Cruz, luego ya se ha ido apuntando gente joven, más nueva, y se forma un grupo de personas. Hay cuatro o cinco que nos encargamos de colgar la cortadura, *tó* el mundo no lo hace, pero mucha gente ayuda”. Comunicación personal. Alosno, mayo 2007.

11. Esta se limita a contribuir en el mantenimiento del coste de la luz en las salas, la edición de la cartelería y la difusión de la fiesta principalmente.

12. Solo hemos apreciado la intervención masculina en la preparación de las *colás* en alguna ocasión en la que las mujeres necesitan ayuda por la dificultad en la colocación de adornos, como por ejemplo en el techo de la sala.

13. La decoración de las salas consiste –como hemos recogido en el trabajo de campo y nos han descrito mujeres encargadas de distintas Cruces– en colgaduras de encajes y colchas en las paredes, bordados artesanales tejidos en hilo, como por ejemplo el “cielo” de cortadillo con el que se adorna el techo, adornos de ramos, guirnaldas, flores, espejos y cornucopias, y en el centro la Cruz, tallada y adornada de forma diferente en cada *colá*.

14. Canterla (2012, 2014), recoge referencias en documentos de archivos provinciales desde hace varios siglos.

15. No se produce una manifestación explícita de otras posiciones diferentes a la pareja heterosexual. Si algún participante respondiera a otras posiciones de género, se oculta o disimula sutilmente y no se muestran abiertamente en el espacio de celebración y el circuito de las *colás* a través de su corporalidad y forma de comportamiento visibles en los gestos, movimiento, vestuario, etc.

La *colá* como espacio interior o esfera privada tradicionalmente ligada al mundo femenino es gestionada y controlada por las mujeres, como hemos comentado. En ella despliegan simbolismos asociados a lo femenino y a la fertilidad en la decoración de la sala y en la sensorialidad del recinto, con su luz rosada, cálida y delicada que crea un candente receptáculo femenino, sublime para la ocasión. La imagen y actitud de la mujer que permanece preparada para recibir al hombre, mostrando su belleza corporal, afirma un rol femenino tradicional con este ritual. Así nos lo explica una de las mujeres encargadas de una Cruz: "Cuando están las muchachas es muy bonito. El ramo de muchachas que se sientan en el escaño y vienen los hombres a sacarlas, con sus guitarras, trajeados..., eso es precioso".<sup>16</sup>

El propio espacio interior de la *colá* presenta una distribución determinada de acuerdo a la edad y estado civil, distintivo de su sexualidad. Alrededor de una zona central denominada *llano* en la que bailan las parejas, se disponen los escaños donde se sientan las mujeres: al fondo, las mayores; delante de ellas, al pie de la Cruz, las casadas; en los laterales, niñas y adolescentes, y las jóvenes mozas casaderas, verdaderas protagonistas de la *colá*, en el lugar más visible y accesible a los mozos.<sup>17</sup> Vestidas especialmente para la ocasión, esperan su llegada mientras cantan y bailan.

En el exterior, hombres y jóvenes ocupan el espacio formando las reuniones o grupos de amigos que se mueven de *colá* en *colá*, cantando y bebiendo sin cesar. Cada reunión lleva un canasto de caña repleto de bebidas y la guitarra que acompaña el cante durante toda la velada.



Figura 2 / Reunión con canasto y guitarras. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

16. Comunicación de María Josefa, una de las mujeres encargadas de la Cruz de la Calle Ayamonte. Comunicación personal. Alosno, mayo 2007.

17. Como observamos y nos comentan en las entrevistas, las mujeres, dependiendo del estado civil y edad "tienen su sitio". Solo en aquella *colá* en la que el espacio interior de la sala es más pequeño tiene que reorganizarse un poco esta distribución.

El contraste entre los dos ambientes resulta llamativo. En el interior de las *colás* la alegría, el ambiente vigoroso del baile y canto de las seguidillas que interpretan animosamente las mujeres contrasta con la calle donde la oscuridad de la noche se vive con la embriaguez de la bebida y la intensidad del fandango que cantan principalmente los hombres. La unión tiene lugar en el baile o danza. Su puesta en escena en el *llano* es crucial en la fiesta de la Cruz. Representa el momento de la interacción entre los dos géneros y el acto que ritualiza el cortejo.

### **Baile en el *llano*: escenario de encuentro, juego y cortejo entre hombre y mujer**

Para Judith L. Hanna (1988, xiii) “los sentimientos e ideas acerca de la sexualidad y de los roles de género [de una comunidad] toman forma en la danza”, como podemos observar en este baile tradicional de las seguidillas<sup>18</sup> en este contexto que escenifica el encuentro, juego y galanteo entre hombre y mujer. En su interpretación, de estructura musical y coreográfica definida, estandarizada, con una sucesión de introducción, copla y estribillo, cada miembro de la pareja realiza pasos y figuras moviéndose en el sitio, intercambiando la posición, realizando pequeños desplazamientos laterales y alrededor del otro en paseillos, giros, cruces o pasadas, careos, sin llegar a unirse hasta el desplante final. El baile enfatiza una expresividad distintiva para cada género. El hombre se mueve alrededor de la mujer generalmente con una posición de los brazos abiertos, rodeándola y dirigiéndole la mirada. La mujer baila con delicadeza y sensualidad al mover su cintura, brazos y manos, luciendo su busto y mostrando un modelo visual muy femenino. Cada miembro de la pareja tiene un papel diferente en roles de baile bien diferenciados para hombre y mujer, según la práctica y formas estéticas socialmente creadas y mantenidas en esta zona de Andalucía. Las *performances* de género en el baile de las alosneras y alosneros responden a estas expectativas. Con su imagen, gestos, movimientos, estilos corporales, tipos de interacción y relaciones con la pareja en el discurso de esta danza, interpretan performativamente sexo/género con significados determinados socialmente (Butler 1990), marcan la feminidad y masculinidad afirmando la identidad de género de la pareja heterosexual, dándose forma como hombre y mujer en ese mismo acto.

Situados uno frente a otro, sin apenas contacto físico, táctil, interpretan una forma de baile de tempo rápido que requiere habilidad en la coordinación corporal y rítmica, sincronización con la pareja y especialmente, gracia y galantería en la expresividad corporal. Las mujeres adoptan una posición de cabeza y torso erguido, una postura prominente de su pecho, con una expresión corporal grácil, fluida y delicada con más movimiento de brazos y caderas, y giros en muñecas y dedos. Los hombres por su parte, tienen que mostrar más agilidad que fuerza o resistencia física en la coordinación de los pasos del baile en conexión con la pareja. Presentan una actitud airosa en su expresividad corporal con menos movimiento que la mujer en la parte superior del cuerpo, en caderas y hombros, y con un *braceo* y movimiento de las manos menos adornado. El hombre dibuja sus pasos envolviendo y rodeando con sus brazos el cuerpo de la mujer, jugando o cortejándola, acercándose a la cintura de su compañera.

---

18. En Alosno se mantiene la denominación tradicional de seguidillas y se bailan tres. En las sevillanas se ha estandarizado el grupo de cuatro con un mismo estribillo.



**Figura 3** / Bailando en el llano. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

El baile es el momento de exponerse y expresarse ante los demás, ante la mirada expectante del numeroso grupo de personas que se encuentra en la sala rodeando a los que bailan. De exteriorizar la capacidad expresiva y destreza en el baile, pero también de exponer una imagen personal y de adquirir una presencia y estatus en el grupo. Para algunas personas supone, asimismo, la posibilidad de manejar “capital erótico”, una mezcla de belleza, presentación, atractivo físico y sexual, vitalidad y habilidad relacional, con que el sujeto consigue más valor y rentabilidad en la sociedad (Hakim 2012). Como hemos podido observar, las muchachas condensan los valores de la juventud y belleza femenina, marcando su identidad generacional y mostrando la imagen más sexualizada de la feminidad (Sugarman 2003). Situadas en la parte más visible y accesible de la colá, manifiestan una tendencia a mostrar de forma más explícita la feminidad en su imagen y expresividad corporal en la interpretación del baile, moviéndose generalmente de manera más sensual y con más acercamiento a la pareja respecto a las mujeres de mayor edad, asumiendo un rol que afirma su sexualidad. Con su vestuario, el traje de flamenca o vestido de fiesta especial para esta ocasión, que ensalza y estiliza su figura dejando lucir el busto –sobre todo en las jóvenes– y con su estética corporal especialmente cuidada en el maquillaje, peinado, adornos y zapatos de tacón, presentan una imagen femenina sensual, voluptuosa, pero no expresamente erotizada, que moldea y estiliza elegantemente su cuerpo de acuerdo a la moda estética del momento y a la construcción social de los cuerpos que operan en esta fiesta andaluza, diferente a otros contextos de ocio nocturno. Algunos alosneros comentan este impacto visual y afectivo de la corporalidad femenina al entrar en la colá,<sup>19</sup> cómo la mujer se prepara excepcionalmente esa noche.

---

19. Así comenta por ejemplo un chico joven su decisión de con quién bailará en las colás: “Aunque yo ya tengo pensada alguna *niña* con quien bailar..., luego cuando llegas, al entrar, te sorprenden, y entonces dices...: ‘con esa’, y bailas con esa”. Comunicación personal. Alosno, mayo 2016.



Figura 4 / Imagen y presencia femenina. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

No solo la imagen y la expresión corporal del baile manifiestan la diferencia generacional entre mujeres jóvenes y de más edad, sino también el papel que juegan en la sala. Las protagonistas más activas en el baile son las mozas, las jóvenes casaderas, representando su vitalidad y rol sexual, mientras las mujeres mayores observan lo que pasa en el interior de la *colá* ejerciendo cierto control moral sobre ellas (Robertson 1987; Koskoff 2014) e interpretando los mensajes de los participantes. Antiguamente incluso se situaban al fondo de la sala, detrás de cortinas caladas a través de las que podían ver sin ser vistas; ahora, en las sillas de atrás. Desde ahí participan cantando seguidillas, recordando letras antiguas y atendiendo a lo que sucede en el *llano* con expectación: quién baila con quién, cómo lo hacen, cómo se miran, en qué estado llegan los mozos, etc. De vez en cuando, alguno las invita a bailar también a ellas.

Los hombres, que acuden elegantemente trajeados, eligen a la mujer que quieren sacar a bailar al *llano*, sin que esta pueda negarse, en una muestra de afirmación de su rol masculino. Por su parte, las mujeres que participan en la *colá* tienen que gozar no solo de afición al baile, sino también estar predispuestas a bailar con quien se lo solicite. Como nos explica Loli Gómez:<sup>20</sup>

Y ahora vienen los mozos y pueden sacar a bailar a quien quieran. Y la mujer que está aquí dentro no debe negarse, sea *casá*, soltera, sea lo que sea... y al final de la tercera *la perrilla pá la lú*, que es un donativo voluntario [...] Porque el hombre sin la mujer no hace *ná*, sin las mujeres *pa* bailar..., pero nosotras si no vienen los hombres, una noche aquí entera cantando, sin *bailá*..., tampoco...

El hombre tiene el privilegio de elegir públicamente a la mujer que desea, respondiendo a estrategias de poder social por razón de género (Hanna 1988, xiii) propias de la tradicional sociedad patriarcal. La mujer, que ha aceptado esas reglas de juego al permanecer dentro de

20. Loli Gómez. Comunicación personal. Alosno, mayo 2007.

la *colá*, expresa en su manera de bailar y mensajes corporales sus sentimientos y expectativas, ostentando el poder de responder con más o menos interés, empatía, deseo, placer o distanciamiento a su compañero, tal y como observamos y nos comentaron durante el trabajo de campo.<sup>21</sup>

Aunque en muchos casos los mozos piden como pareja de baile a las muchachas jóvenes y atractivas, también bailan con mujeres de otras edades, con mujeres mayores, amistades, o su pareja, en un acto de cortesía, de respeto, de socialización y estrechamiento de las relaciones sociales y vínculos en la comunidad, y como forma de afirmar públicamente su estatus social, además de por placer y diversión. La preferencia personal, diferencia generacional, estado civil, posición social y relaciones con los convecinos, regulan decisiones y conductas que los alosneros asumen con sus parejas de baile. Nos comenta ilustrativamente un alosnero de edad adulta, respecto a dónde y con quién va a bailar: "Muchos de nosotros sabemos con quién vamos a bailar. En el pueblo, todo el mundo se conoce. Son compromisos muchas veces adquiridos. Para la gente que viene de fuera es diferente".<sup>22</sup> En otro sentido, un chico joven explica: "A veces se piensa en la pareja de baile y otras [se decide sin intención previa], se elige una niña que llama la atención; además, los compañeros son muy pícaros y a veces empiezan a reírse después".<sup>23</sup> La diversión, bromas y cierto pique que tiene lugar entre los jóvenes amigos, conviven con actitudes de afecto y de refuerzo del grupo.

Moreno y Agudo recuerdan que los rituales festivos populares revelan aspectos centrales de la estructura social, del sistema cultural, mecanismos de expresión simbólica, vida y cambios de la sociedad que los organiza (2012, 167). En la celebración de las Cruces en Alosno no cabe duda que el proceso festivo ayuda a comprender la realidad social y cultural en la que tienen lugar, al convertirse "en un importante medio para la expresión de la sociabilidad y para el establecimiento, desarrollo y extensión de redes de relaciones entre los miembros de la sociedad local" (Jiménez de Madariaga 2004, 115), relaciones sociales de la vida cotidiana que pasan al escenario festivo donde se reproducen y reconfiguran. Relaciones entre colectivos, entre clases y grupos sociales (Turner 1988), relaciones de vecindad propias de estas celebraciones festivas en Andalucía (Rodríguez Becerra 2004, 71) y relaciones de género e intergeneracionales que tienen lugar al participar toda la población de forma mayoritaria moviéndose entre diferentes grupos de personas.

La Cruz de Mayo constituía en la sociedad rural un momento propicio para la socialización y diversión de toda la comunidad, y uno de los momentos extraordinarios del año en los que se permitía una mayor proximidad entre los jóvenes de ambos sexos, de modo que cumplía así también la función social de facilitar el emparejamiento y las relaciones prematrimoniales entre los jóvenes del pueblo (Lisardo Bowie 1955, 285-288; Alosno Orta 1998, 89; Jiménez de Madariaga 2004, 113), dentro del control social de la propia comunidad. Era "donde la gente se enamoraba antiguamente", "se echaba la primera *miraila*", "se iban tirando los tejos", "se ligaba",<sup>24</sup> "se moceaba" o "donde la gente sacaba a bailar a la chica joven que le gustaba".<sup>25</sup>

---

21. Comunicación personal con varios grupos de mujeres en Cruces de la Calle Real, Calle Santos y Calle Ayamonte entre otras.

22. Pedro Inglés. Comunicación personal. Alosno, mayo 2016.

23. Comunicación personal. Alosno, mayo 2016.

24. Loli Gómez, Mercedes Rouco, Ana Borrero, Loli Delgado. Comunicación personal. Alosno, mayo 2007.

25. Antonio María Jara. Entrevista personal. Alosno, mayo 2016.

Las Cruces ponían en juego unos modelos de fuerte identidad de género de la sociedad patriarcal española en la que las mujeres, de acuerdo a estructuras de poder, normas sociales y valores ideológicos de dicha cultura, tradicionalmente han mantenido un modo de vida y formas de interacción social desigual a los hombres. Alicia Puleo recuerda que el sujeto varón ha contado con el dominio del espacio público como lugar de reconocimiento, de visibilidad y como espacio socialmente valorado y legitimado (1995, 46). En esa forma de vida, sobre todo en el ámbito rural, las ocasiones festivas y rituales marcaban tiempos excepcionales en los que las mujeres podían desplegar una actividad creativa de manera pública en un espacio más licencioso para la diversión y relaciones sociales. Actualmente, la situación y forma de vida de la mujer en la sociedad contemporánea ha cambiado, pero este ritual festivo, mantenido por la tradición, continúa estableciendo esos modelos tradicionales para cada género. Se trata de construcciones de la masculinidad y feminidad definidas en términos patriarcales y convenciones de la relación heterosexual, en una división del sexo/género en dos posiciones heteronormativas que los alosneros siguen poniendo en escena en la fiesta. A la mayoría de mujeres de Alosno les sigue gustando vivir las Cruces dentro de las *colás* y solo algunas prefieren salir fuera de ellas. En general, asumen ese papel con orgullo, como una larga tradición local femenina que desean mantener sin cuestionarla. Los hombres participan exclusivamente en sus reuniones, con la bebida y música en la calle y pidiéndole el baile a la mujer. Ningún hombre adulto se sienta en un escaño en la *colá*. Las niñas y jóvenes siguen la costumbre de sus antecesoras participando en la Cruz de su barrio o familia; y los niños, acompañando a los adultos para después, con el tiempo, formar sus propias reuniones. Para ellos también se organizan Las Crucecillas,<sup>26</sup> en las que los pequeños cantan y bailan iniciándose en la fiesta.

Desde estos modelos, roles y tipo de relación sexuada entre los géneros que propone el espacio ritual, nos interesa analizar qué significados, experiencias y performatividades de género y de corporalidad moldea actualmente la gente de Alosno en esta práctica festiva de música y baile.

### **Performance musical: experiencias encarnadas de subjetividad, género e identidad local**

El análisis de la *performance* musical en el ritual, en el escenario o en la vida cotidiana, y el acercamiento a la música como acto performativo, constituye una perspectiva desde la que podemos explorar cuestiones centrales en una acción musical, examinar prácticas encarnadas, comportamientos expresivos y capacidad creativa de los actores culturales (Taylor 2011, 15-16), examinar la conexión de “la construcción del significado con la producción de la subjetividad e identidad” (Middleton 2003, 9) y explorar el “papel de la *performance* en producir y reproducir valores sociales, identidades y comunidades” (Bader y Martin-Iverson 2014, 150).

Los alosneros y alosneras siguen participando de manera muy viva en su fiesta, articulando su experiencia y emoción en estas acciones performativas. Con sus estrategias de *performance*, acciones reiteradas y ritualizadas en este contexto, los modelos, imágenes y concepciones sobre el género, sexualidad, edad, estatus y lugar en la vida social se construyen hoy día a través de dinámicos procesos en cada nueva situación de interpretación. “La interpretación [y recepción musical] es el momento de producción de nuevos significados” (Pelinski 2000,

---

26. Periodo después del Domingo de Resurrección y hasta la Cruz, en el que se elaboran y colocan cruces de pequeño tamaño en la calle, o en la escuela, por ejemplo, para cantar y bailar junto a ellas.

40) y cada *performance* reactualiza todo lo anterior, como indica Cook al argumentar que "la significación es construida a través del acto de *performance*" (2003, 205). Nos centramos a continuación en examinar identidades, significados y valores implicados en la interpretación de la música y danza en esta celebración.

### *Seguidillas en las colás*

En las dos noches de Cruces, el grupo de mujeres de cada Cruz que ya ha mantenido su vínculo en la preparación de la fiesta, se vuelve a reunir en su celebración. Las mujeres pasan toda la velada implicadas en la interpretación de la danza y la música, compartiendo el desarrollo festivo, cantando y tocando seguidillas para acompañar los momentos del baile de las parejas y el tiempo de espera mientras llegan las reuniones. Todas, de mayores a niñas, manteniendo la tradición y forma de canto y toque vinculado a ellas, interpretan juntas las seguidillas alosneras –y sevillanas– acompañándose de palmas, palillos o castañuelas y pandereta. Con su interpretación musical, afirman el rol de la mujer en el canto como actividad esencial de su vida<sup>27</sup> y como instrumento de empoderamiento (Dunn y Jonnes 1994, 1). La *colá* constituye un espacio de afirmación donde las mujeres alosneras hacen sentir su voz, se expresan, divierten y emocionan, configurando un sentido de colectividad, de identidad de género y de pertenencia local.



**Figura 5** / Mujeres de Alosno cantando seguidillas de la Cruz. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

---

27. La actividad de cantar ha estado profundamente unida a las mujeres en todas las culturas del mundo, aunque su práctica en público ha variado según el contexto y momento histórico (Koskoff 1987, 2014; Herdorn y Ziegler 1990; McClary 1991; Solie 1993; Magrini 2003).

Las seguidillas tradicionales han formado parte del universo femenino desde la infancia. Junto a otros repertorios vinculados a la mujer en la forma de vida tradicional, las mujeres de Alosno las han cantado habitualmente acompañando sus tareas cotidianas, en momentos de reunión con amigos o familiares, ratos de ocio y en el tiempo de las Cruces, habiendo participado, además, en la conservación de estas y otras muchas canciones de la comunidad.<sup>28</sup> Aún hoy, siguen manteniendo y recrean en sus voces un amplio repertorio musical de seguidillas tradicionales locales, a las que van uniendo cada vez más sevillanas.

Desde pequeñas, las niñas escuchan y aprenden imitativamente el cante y el toque de las seguidillas de otras mujeres, en la familia y en las Cruces y Crucecillas, desarrollando unas formas expresivas locales propias y específicas. En las *colás*, la interpretación vocal expone esos rasgos expresivos, conformados creativamente en la comunidad y recreados en la voz femenina en este contexto, apelando directamente a sentimientos identitarios en las mujeres que participan de la acción festiva. El canto colectivo de las seguidillas pone en juego la capacidad de cohesión y las habilidades de coordinación del grupo, como se observa en el cuidado que muestran en la conjunción de las voces, su empaste, afinación y registro, sincronización en la ejecución rítmica del canto y textura del acompañamiento instrumental de las panderetas, palmas y palillos, así como en otros parámetros relevantes y característicos en la interpretación local de este género musical.<sup>29</sup> Las mujeres muestran un interés colectivo en dar continuidad a la manera particular de interpretación de cualidades y formas de expresión sonora propias de la tradición local, reforzando en cada *performance* relaciones sociales de comunidad, de colaboración entre las intérpretes del grupo, de prestigio local, así como la consolidación de valores culturales de autenticidad y continuidad de la tradición.

Durante la noche cantan gran variedad de seguidillas tradicionales de Alosno y otras sevillanas conocidas, las populares de cada año y las consideradas clásicas en el repertorio. Cada grupo decide cuáles cantar en el transcurso de la velada en interacción entre todos los presentes. Una mujer inicia una letra y a continuación se suman las demás que conocen bien las coplas.

De la amplia muestra de seguidillas tradicionales alosneras, un gran número ha estado vinculado a las *colás*. Constituyen un repertorio especial, distinto al de otras sevillanas, fijado con la práctica tradicional sin apenas nuevas creaciones. Algunas de estas antiguas canciones tratan sobre la temática de la Cruz, su devoción y aspectos simbólicos, sobre personajes de la historia sagrada y de la mitología, y otras muchas son de temática amorosa.<sup>30</sup>

El cuerpo más llamativo, singular y específico de Alosno viene constituido por las “seguidillas bíblicas”,<sup>31</sup> que contienen textos y personajes del Antiguo Testamento y de la época de Jesucristo. En este mismo grupo aparecen también historias de santos y figuras de la mitología clásica, aunque se denominen genéricamente “bíblicas”. De larga tradición, en la actualidad las mujeres las interpretan en las *colás* con sus palillos, panderetas y palmas, con tempo rápido, de una manera desenfadada para acompañar el baile y la diversión. Su contenido temático serio

28. Carmen Limón. Entrevista personal. Septiembre 2011.

29. Estos aspectos musicales los analizamos con mayor extensión en la tesis mencionada.

30. Véanse los trabajos de Garrido Palacios (1992, 1996).

31. Algunas de ellas divulgadas y popularizadas por “los Hermanos Toronjo” (Francisco A. Toronjo Arreciado y José Gómez Toronjo), cantaores de la localidad, en numerosas grabaciones y actuaciones musicales a finales de los años cincuenta y en las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo XX.

contrasta con esa forma de interpretación de carácter muy alegre. Responden a concepciones ideológicas y políticas culturales del pasado, con un discurso poético de carácter moralizante en el que la mujer es representada en numerosas ocasiones como provocadora del mal del hombre. Algunas constituían ejemplos de conducta o valores morales para las jóvenes y niñas en la sociedad patriarcal y siempre han estado vinculadas a la interpretación femenina, como estas letras populares:<sup>32</sup>

Salomé perversa,  
boca de flores,  
pidió la cabeza  
de Juan a Herodes.  
Era Herodías  
la madre perversa  
que la pedía.

Mientras Sansón dormía,  
Dalila infame,  
los hilos de la fuerza  
quiso cortarle.  
Sirva de aviso,  
que a mayor confianza,  
mayor peligro.

Judith valerosa  
pecó con traición,  
le dio muerte a Holofernes  
fingiendo amor.  
Que las mujeres  
fingen amor a los hombres  
cuando ellas quieren.

Todavía hoy se siguen cantado en las *colás*, recordadas sobre todo por las mujeres mayores, que se encargan activamente de su transmisión. Además de estas "seguidillas bíblicas", otro gran número de coplas tratan del amor, componente fundamental en esta fiesta primaveral. Recogen todo tipo de sentimientos y deseos cantados sobre la relación de amor entre el hombre y la mujer: pasión amorosa, cortejo, celos, desengaño, desamor y consuelo, con distintos matices de alegría y tristeza. Se trata de recuerdos de vivencias reales o imaginadas del amor, que responden a una situación personal o salen de un impulso emocional en el momento de la creación y que se recrean en la tradición colectiva y actualizan en cada interpretación. Los textos parecen estar dirigidos a la mujer desde el sujeto masculino como voz poética, e incluso en los que se exponen de manera impersonal, se sobrentiende la mirada o el predominio del punto de vista masculino hacia ella: en la visión amorosa que transmiten, la visión del deseo masculino, del enamoramiento, el halago a la belleza femenina o la dependencia emocional. En algunas aparecen, en un lenguaje figurado, imágenes, metáforas y tópicos asociados a la

---

32. Todas las letras recogidas en este artículo fueron anotadas durante nuestro trabajo de campo en Alosno. Cada copla aquí seleccionada, sea de seguidilla o fandango, es independiente y fue tomada en diversos momentos de la fiesta.

mujer, a la fecundidad humana y a la sexualidad femenina comunes en la tradición lírica hispánica (Frenk 1978). Los siguientes son ejemplos de estas seguidillas de las *colás*:

Vivan las aguas claras  
de Valdeoscuro,  
donde ella se peinaba  
su pelo rubio,  
de la ribera,  
donde ella se lavaba  
su cabellera.

Es tu fuente graciosa  
campo de guerra,  
donde el Dios Cupido  
puso bandera.  
Tu boca es panal,  
yo, la triste abeja  
que va a libar.

Para qué me desprecia  
tu lengua infame  
si en la espuma del oro  
puedo bañarme.  
Soy como el oro,  
mientras más me desprecian  
más valor tomo.

Médico fui algún día  
de tu enfermedad.  
Registra tu memoria  
y verás si es verdad.  
Y en tus maletas  
hallarás los papeles  
de mis recetas.

El repertorio de las seguidillas es muy extenso, con referencias al amor, sentimientos sobre la fiesta, personas queridas y apego a la localidad, entre otros. Para las alosneras constituye un producto artístico de la tradición y memoria local de gran valor cultural e identitario que quieren seguir conservando y expresando. Junto a las seguidillas, también las sevillanas se han cantado habitualmente en las Cruces y cada vez es mayor su presencia.<sup>33</sup> Además de su contenido amoroso, siempre presente, otras hablan del sentimiento romero y de lugares, cultura y emblemas afectivos de los alosneros y onubenses. Algunas de las nuevas creaciones musicales de sevillanas que surgen todos los años, tanto de músicos locales como de la región,<sup>34</sup> se van incorporando a la fiesta. Ahora, la interpretación de las letras por parte de las

33. En el trabajo etnográfico y de grabación sonora y audiovisual en Alosno, hemos recogido un extenso repertorio musical de seguidillas, sevillanas y fandangos.

34. De músicos, principalmente, de Huelva y Sevilla.

mujeres adopta una compleja variedad de formas y significados, como hemos podido percibir en nuestras entrevistas. Muchas mujeres comentan que se sienten protagonistas, se hacen sujeto personal de la fantasía, historia o deseo de las canciones, independientemente de su autoría. Algunas canciones, con imágenes de poderosas figuras femeninas, son consideradas por algunas mujeres como símbolo de fuerza, liberación y poder de la mujer. Otras veces, no atienden al significado de la letra, sino a la carga emocional de estas como producto artístico de la tradición y patrimonio local.

A lo largo de las dos noches de las Cruces, el grupo de mujeres que se reúne en la *colá*, canta y acompaña con su toque estas canciones en un espacio único de comunicación colectiva y de afirmación de la interpretación femenina. Las mujeres organizan el contexto de la *performance*, dan forma a la sensorialidad del ambiente, a la música y la danza, y regulan el devenir de la fiesta en la sala. Mientras esperan, cantan estas seguidillas y sevillanas que surgen en el momento, las que habitualmente se interpretan todos los años en las *colás*, principalmente seguidillas tradicionales alosneras y sevillanas que se van consolidando como clásicas, las que les gustan a las jóvenes, las que ese año están de moda o las que surgen de manera espontánea. Algunas situaciones especiales pueden demandar el cante de una copla apropiada. Una circunstancia o acto concreto, una confidencia en el baile o un gesto de deseo o rechazo, de simpatía o humor, pueden provocar el cante de una letra específica por alguna mujer, sobre sí misma, o dirigida a otra persona. Así nos comentaba Loli Gómez:<sup>35</sup>

Se cantaba a los hombres, según con la mujer con la que bailara, la coplilla de..., la que se sabía que era la apropiada. Se iban tirando los tejos. O también, si las mayores veían que un forastero había venido, había dado tres vueltas y siempre sacaba a bailar a la misma, le cantaban una coplilla, por ejemplo: un forastero ha venido/por amor a este lugar/por amor ha venido/amor se ha de llevar... O si a lo mejor venía el novio, pero la pareja estaba *enfadá*, pues la letra era de enfado, y así. Porque Alosno tiene letras... Te puedes llevar toda una noche cantando y no repetir ni una.

En otros momentos de la noche las mujeres se entretienen en conversaciones informales, toman algún refrigerio<sup>36</sup> o se divierten bailando, principalmente las niñas y muchachas más jóvenes que esperan a los mozos al inicio de la noche. Y al llegar las reuniones, comienzan a tocar para acompañar el baile de las parejas, unas veces cantando las seguidillas y sevillanas con el acompañamiento de guitarras mientras que otras, el punteo de la guitarra lleva la melodía y ellas tocan palmas, panderetas y palillos sin parte vocal. La puesta en escena de la danza en el *llano* es el centro de la actividad y el momento álgido en la *colá*. Sentadas en los escaños, las alosneras interpretan sus seguidillas con un toque ágil, rápido, a *compás* de pandereta, con gran precisión, uniformidad y destreza técnica que adquieren en años de aprendizaje y práctica. La forma de expresión rítmica, repetitiva, enérgica, con un pulso regular y un acento percusivo fuertemente marcado con un golpe en el parche de la pandereta, produce un efecto inmediato en la estimulación de la corporalidad. Asimismo, el tempo vivo de este toque instrumental, la excitación rítmica del sonido en las sonajas de las panderetas, el repiqueteo de los palillos y palmas que resuenan en la sala, junto al sonido agudo de las panderetas, activan

---

35. Loli Gómez. Comunicación personal. Mayo 2007.

36. En un lugar no visible de la sala, las mujeres guardan refrescos y algo de comida para pasar la noche.

la percepción sensorial y la acción corporal, catalizan el movimiento e incitan a la alegría y diversión para el baile entre los participantes, aspecto decisivo de la fiesta.

Las mujeres modulan con su interpretación musical la intensidad emocional de la velada, marcando distintivamente el momento de la danza y el encuentro del hombre y la mujer con más viveza y fuerza en el toque, manteniendo un nivel de tensión sonora y calidad interpretativa que favorece el movimiento corporal y el acompañamiento coreográfico, a la vez que potencia el ánimo festivo y la notoriedad de la *colá* en el pueblo. Cuando avanza la noche y las reuniones llegan con más frecuencia, el clima de alborozo y alegría de la música se intensifica aún más.

Alosneros y alosneras, inmersos en un ambiente de gran riqueza sensorial, organizado alrededor de esa zona central que genera toda la expectación, disponen este encuentro especial entre cuerpos propensos a comunicarse afectiva, creativa y estéticamente, a darse forma e interpretarse subjetivamente en la *performance*. Con los códigos coreográficos socialmente establecidos en esta danza de las seguidillas e influidos por estados anímicos que promulga la música –como intérpretes y oyentes a la vez–, desarrollan relaciones intercorpóreas con las que interpretan performativamente su subjetividad de género, feminidad y masculinidad, sexualidad, periodo vital, estatus social u otros aspectos de la subjetividad e identidad personal a la vez que de la relación social. A través de formas personales de expresión corporal que interactúan con las de los demás y con la energía sensitiva y la intensidad aural de la música que invade la sala, rodeándolos, interpretan con sutiles matices en sus movimientos, gestos e imágenes visuales del baile –de gracia, sensualidad, delicadeza y tensión– intensos momentos de afecto en este espacio creativo. El compañero o compañera de baile –un amigo, un familiar, un desconocido o alguien por quien se siente atracción–, el estado emocional y el momento extraordinario que se produce en el ambiente, como nos comentan, propician situaciones especiales en la noche que marcan afectivamente la vivencia en la *colá*, experiencias encarnadas significativas que desean vivir en la noche: momentos de acercamiento, instantes de sincronía con una pareja, de seducción y deseo incluso, de intenso placer estético, momentos lúdicos y de excitación o desencanto entre otros. La Cruz de Mayo es una ocasión para divertirse, un objeto de consumo hedonista, pero, sobre todo, representa un espacio privilegiado en el que siguen produciendo valor y significado en sus vidas.

En el caso de las seguidillas *punteás*, los guitarreros que entran en la *colá* y se sitúan junto a las parejas, puntean la melodía en el instrumento, con frases musicales breves, rápidas y *a compás*, sin recrearse demasiado en la ornamentación melódica, con una textura sencilla. A la guitarra acompaña la percusión rítmica de las panderetas, palmas y palillos por las mujeres. La percusión se toca con fuerte intensidad, con ritmo constante, *a tempo* con la danza, permitiendo a las parejas que bailan seguir y escuchar bien su música a pesar de la concurrencia que suele llenar la sala. En las seguidillas y sevillanas que la melodía es interpretada por la voz, se siguen acompañando del mismo modo por la percusión; con la guitarra mientras permanecen los guitarreros y sin esta cuando se marchan las reuniones. La forma característica de expresión vocal y de acompañamiento instrumental, el atractivo y variado diseño melódico de estas canciones y la selección de los textos, estimula asociaciones afectivas de placer emocional, estético, personal y compartido por intérpretes y oyentes. Durante el trabajo de campo, las mujeres nos comentaron la satisfacción que sienten con la música de sus seguidillas cantadas, con su toque, melodías distintivas, con el sonido del punteo de la guitarra y las letras.

En su interpretación musical, la mujer alosnera canaliza sensaciones y experiencias personales que evocan sentimientos íntimos de amor, deseo, pasión, diversión o placer, entre otros. Cantando y tocando en la *colá*, la mujer conduce su emoción, satisface sus necesidades expresivas individuales y muestra su competencia en la interpretación y su estatus y presencia pública en la localidad a través de su voz. Cantar y bailar en las *colás* ofrece una potencialidad a las mujeres para expresarse públicamente y participar activamente en la agenda cultural, así como, principalmente, una forma especial de vivir su identidad personal, de crear significado en su vida y proporcionar placer participando creativamente de esta manifestación estética. Al mismo tiempo, y más allá de la experiencia personal, de pensamientos y sentimientos internalizados individualmente, su canto interconecta y se identifica con las voces de las demás mujeres creando un sentido de interdependencia, de comunidad o de grupo que se siente unido física, sónica y simbólicamente, afirmando el valor de la *colá* y el valor de la creatividad artística de la mujer alosnera. La acción musical del grupo, la *performance* en la *colá*, contribuye a crear experiencias y formas de emocionalidad contextualizadas de una manera particular en este lugar: sentimientos o "modos de experiencia entretejidos y conformados culturalmente", como expresa Kotthoff (cit. en Finnegan 2003, 183).

### *Fandangos en las reuniones*

Aunque el repertorio musical de las Cruces es compartido y conocido por todos, la práctica local ha establecido una tradición asociada de forma distintiva a cada género: las mujeres cantan las seguidillas en las *colás* en una manifestación de alegría y diversión colectiva, de unión del grupo, y los hombres interpretan los fandangos en la calle, en su mayoría como expresión de cante solista. No obstante, algunas mujeres cantan fandangos en el exterior, y de igual modo, las reuniones de hombres intercalan seguidillas y sevillanas en su cante nocturno, con significado diferente. Ramón Jesús, guitarrista local, nos dice:

Antes lo que cantaban las reuniones de hombres por las calles eran los fandangos. En la *colá*, dentro, son las seguidillas. El puesto de la mujer en ese sitio es de protagonista como cantaora de seguidillas. El fandango estaba en la calle en manos de los hombres. Ahora se cantan también muchas sevillanas.<sup>37</sup>

Los alosneros forman grupos de amigos o "reuniones"<sup>38</sup> para vivir la fiesta, acompañándose de un canasto cargado de bebidas alcohólicas y de los guitarreros para acompañar el cante. La "reunión" responde sin duda a pautas de comportamiento y relaciones sociales tradicionalmente masculinas en la cultura española: la cuadrilla de amigos o de mozos que comparte la diversión, la juerga y el intenso estado emocional que crea la música y la bebida, conformando una confraternidad masculina o *androcea*: "la reunión de hombres para placer de hombres" como expresa Bithell al referirse a otras prácticas musicales masculinas en el Mediterráneo (2003, 38).

Al comenzar la noche, las reuniones tocan sus primeras seguidillas *punteás*, exclusivamente instrumentales, y cantan algunos fandangos *cané* para calentar y animar al grupo. Estos fandangos son los únicos entre los diferentes estilos de Alosno que se interpretan

---

37. Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal. Abril 2017.

38. También pueden unirse algunas mujeres, sus parejas o personas que visitan el pueblo.

colectivamente, sumándose al cante quienes deseen. Hasta la mañana siguiente, alternan periodos de visita y baile en las distintas *colás* con otros de cante y toque de seguidillas, sevillanas y fandangos alosneros, ocupando el extenso número de horas que dura la fiesta en la calle mientras se bebe y se acaba de pasar por todas las *colás*. Unas quince o veinte reuniones rondan actualmente el espacio del pueblo, no muy extenso, en el que se abren las Cruces. En cada reunión suele haber una o varias personas a las que les gusta participar en la interpretación musical como aficionados locales al cante.

De forma espontánea y viviendo la tradición de la noche como momento mágico para el cante, comienzan a salir los fandangos de la voz de los alosneros. Una persona canta varios, después sigue otra, y así se van animando hasta poder escucharse un gran número en distintos rincones del pueblo. La mayoría de cantaores dominan las variantes locales de fandangos y en las Cruces se suelen escuchar los diferentes estilos de fandangos locales fijados por la tradición. Los guitarreros que tocan de pie junto a ellos también tienen un papel decisivo en la fiesta. Necesitan poseer un amplio conocimiento de los cantes, versatilidad para acompañar y resistencia para superar el número de horas de toque y juerga nocturna.



**Figura 6** / Cante y toque de fandangos alosneros. Foto: Herminia Arredondo y Fran García Gallardo.

La mayoría de fandangos alosneros se interpretan de forma individual, como cante solista con acompañamiento de guitarra. A excepción de los *cané* que se cantan en grupo, el resto de estilos –una gran variedad– son interpretados individualmente. La tradición de Alosno afirma el modelo de cantaores solistas que recrea personalmente con su voz cada estilo musical, elabora ciertas características musicales durante la interpretación en algunos aspectos melódico-rítmicos del cante, de la forma de articulación y expresión del sonido y del embellecimiento melódico, entre otros, y elige el texto adecuado para cantar en cada momento.<sup>39</sup> El papel de la

39. Un estudio detallado de la música de estos fandangos forma parte de nuestra tesis doctoral sobre música, género y fandangos en la provincia de Huelva.

personalidad individual en la interpretación y creación musical y poética ha estado también relacionado con diferencias sociales de género. Contextos de interpretación pública asociados a espacios de diversión y sociabilidad masculina, como reuniones de cante en la taberna, en la fiesta privada o en festividades locales, han creado ocasiones de interpretación de dominio masculino. Una gran mayoría de hombres ha cantado en ese contexto los fandangos junto a los guitarreros de Alosno, contribuyendo a la recreación de los estilos locales, tanto de seguidillas como de fandangos, en distintos momentos de su historia reciente.<sup>40</sup>

En las Cruces, aunque pueden escucharse hoy algunas mujeres en la calle, la mayoría de cantaores son y han sido hombres. En las dos veladas, los alosneros cantan los fandangos valientes, *canés* y otros tradicionales, así como la rica variedad de los denominados estilos personales. Cuando la noche avanza y el alcohol va empapando, comienzan a salir los cantes con más carácter y calado afectivo.

Los fandangos alosneros presentan un mundo emocional y expresivo un poco diferente a las seguidillas y sevillanas en el contenido poético de sus letras y, sobre todo, en la forma excitante e impresionable de interpretación y elaboración musical. La *performance* típica en este contexto de la fiesta comprende un cantaor solista acompañado por uno o varios guitarreros rodeados de los demás compañeros de la reunión que comparten expectantes su cante. Cada interpretación de un fandango es recreada por el cantaor a partir de las formas melódicas y de las convenciones estéticas mantenidas en la tradición local en una interpretación fuertemente corporalizada, con una expresión vocal que requiere de una cualidad muy intensa, de una condición físicamente comprometida en la ejecución del cante, y de arrojo y carisma interpretativo. Formas expresivas con fuerte carga emocional para los alosneros que han llegado a emblematizar en la figura de su paisano Paco Toronjo.

En la interpretación del fandango en este contexto, el cantaor debe mostrarse capaz de reelaborar personalmente todos los elementos del discurso sonoro para desplegar ese flujo de fuerte emocionalidad comprendido en el cante, que es reconocido por los alosneros y con el que se recrean en su escucha. Su manera de interpretar, de elaborar los parámetros sonoros en diferentes estilos musicales y contenidos afectivos de las coplas, la forma de desplegar el diseño rítmico melódico del cante, embellecer la melodía y crear momentos de tensión, energía o delicadeza, entre otros aspectos interpretativos de esta música, así como las imágenes de los textos, temperamento y corporalidad en la *performance* del cante, constituyen estrategias de expresión emocional intersubjetivas fuertemente enraizadas y culturalmente localizadas en este contexto, con las que los vecinos de Alosno se siguen emocionando e identificando. El sonido incesante de la guitarra alosnera con su toque repetitivo, cíclico, de fuerte intensidad y sus diseños musicales y formas expresivas características, agita asimismo esos sentimientos de placer y apego a la tradición musical local.

Como venimos argumentando, los alosneros se expresan y dan forma a su identidad personal y colectiva de forma privilegiada a través de la música. La expresión musical constituye un medio de revivir y sostener la memoria cultural y mantener la identidad local, de crear "lugares localizados como sitios de memoria" (Diamond 2013, 188) sostenidos en la experiencia afectiva del lugar. Al igual que la interpretación de las seguidillas en el interior de las *colás*, la *performance* musical de los fandangos en la calle en esta fiesta de Las Cruces apela

---

40. Sobre la biografía de importantes "estilistas" alosneros de los siglos pasados puede verse Romero (2002).

a sentimientos de fuerte identidad. Los fandangos constituyen el género musical emblemático del “ser alosnero”.

Sus coplas, cada una independiente, exponen preferentemente sentimientos sobre el amor y temas existenciales de facetas de la vida y del ser humano, operando con el contenido emocional de manera profunda. Presentan un mundo de experiencias, sentimientos y vivencias afectivas en canciones sobre deseo, pasión, rechazo, enamoramiento y debilidad humana, que en la voz corporalmente encarnada de los alosneros y su forma expresiva musical propia, muy vehemente, temperamental, y “unas conductas corporales y emocionales culturalmente codificadas” (Cidra 2015, 318), dirigen su percepción y sitúan la experiencia de manera efectiva en los mismos intérpretes y oyentes cercanos a esta música. También expresan vivencias personales, biográficas, aspectos de las formas de vida, actividades, costumbres tradicionales, añoranza del pueblo y de los paisanos, y otros aspectos de su vida que son recreados afectivamente en el lugar, en el contexto local. En el momento de la interpretación musical, la belleza poética de los textos apela directamente al sentimiento del oyente-intérprete. Veamos algunos de ellos:

Vivo con sentimiento.  
Soy la ciencia en el querer  
y vivo con sentimiento.  
Juego con quien no sabe  
y siempre salgo perdiendo.

Si porque subes ligero  
piensas que no has de bajar.  
Mira las nubes del cielo.  
Fueron ayer agua de mar,  
mañana charcos del suelo.

Para mayor pena mía,  
por mi puerta pasa un río.  
Yo me muero de sed  
teniendo el agua tan cerca  
y sin poderla beber.

Cada vez que hablo contigo  
tiene celos quien tú sabes.  
Eso será mientras vivas  
porque tú tienes la llave  
de mi alma y de mi vida.

Los que aluden al sentimiento de apego al lugar:

Calle Real del Alosno  
con sus esquinas de acero,  
es la calle más bonita  
que rondan los alosneros.  
Calle Real del Alosno.

Fandango ¿dónde has nacido?  
que tó el mundo te conoce.  
Yo nací en un rinconcillo  
que Alosno le dan por nombre  
donde le dan el *dejillo*.

Pena me da recordar  
que de mi Alosno salí.  
Y aunque cante su fandango,  
la pena la llevo aquí.  
Por eso canto llorando.

O los que se cantan especialmente al finalizar la noche y al amanecer, cuando las Cruces se van cerrando y las reuniones de hombres cantan varios fandangos *cané* con los que refuerzan sus lazos de confraternidad masculina:

(Estribillo):  
Qué bonito es el fandango  
al amanecer el día,  
en el silencio del campo  
cuando voy de cacería.  
Unos tragos de aguardiente  
con agua de manantiales.  
¡Ay! si supiera la gente  
esos ratos cuánto valen.

Fandango.  
El fandango es mi alegría.  
Es el cante que más quiero.  
Alegra las penas mías  
un fandanguillo alosnero  
al amanecer el día.

Zagales.  
Vámonos de aquí zagales  
que las estrellas van altas  
y la luz del día viene  
descubriendo nuestras faltas,  
cosa que no nos conviene.

La esquina.  
Me dieron tus resplandores  
al revolver una esquina.  
¿Sabes a qué vengo niña?  
A coronarte de flores,  
de lirios y clavellinas.

(Estribillo):  
 Vente al Alosno niña,  
 vente temprano,  
 te daré el aguardientillo  
 entre mis manos.  
 Entre mis manos, niña,  
 entre mis manos.  
 Vente al Alosno niña,  
 vente temprano.  
 Soy del Alosno.  
 Soy alosnero.  
 Y mi fandango, más quiero...

La música, la poesía, el baile, la bebida, el ambiente festivo y la vivencia compartida, en las Cruces crean estados de placer y excitación emocional que conectan a los alosneros con su vida y los involucran de inmediato y de manera intensa. El fandango sublima sus afectos, los compromete emocional, física y simbólicamente en los intervalos en los que el cantaor crea un momento de cante para sí o para las varias personas que lo rodean con una expresión intimista, penetrante, y cuando canta con intensidad, a viva voz, con una actitud corporal enérgica, exhibiendo esos sentimientos y anhelos apasionados o profundos con fuerza y coraje ante la audiencia que lo escucha en la calle. Cuando el alosnero canta fandangos en momentos de densidad afectiva especiales, culturalmente conformados en la fiesta, como por ejemplo en el instante de hermandad con los amigos de la reunión y con los paisanos cuando se producen las *paraïllas*, en los encuentros entre reuniones por la calle, cuando comienza a animarse el cante entre varios cantaores; y al amanecer o al cierre de las *colás*, cuando surgen los sentimientos más intensos, con más profundidad artística, de comunión entre amigos y apego al lugar, de nostalgia, de vivencia profunda del amor y la vida, de deseo de perpetuar ese tiempo y que no acabe la fiesta. Prácticas musicales enérgicamente encarnadas, donde la experiencia sónica se mezcla con aspectos sociales, corporales y simbólicos en la interpretación (Magowan y Wrazen 2013, 1).

### Para concluir

La fiesta de las Cruces mantiene actualmente una significación especial y un carácter paradigmático para la gente de Alosno, incluso durante el auge que ha experimentado en los últimos años. La acción musical y la danza, con estas formas de expresión producidas en la cultura, el cante y toque de los fandangos, el cante, toque y baile de las seguidillas, en acciones reiteradas a la vez que reconfiguradas imaginativamente, representan un espacio privilegiado en el que producen significado, poder y valor en su vida.

Hombres y mujeres experimentan formas de subjetivación y de identidad en intensas experiencias afectivas y físicas de respuesta al sonido, a los demás y al medio que los rodea. La vivencia de la corporalidad y la *performance* musical con las formas, discursos y tipos de relaciones mantenidas en este contexto festivo, ofrece una capacidad performativa con la que los alosneros y alosneras viven poderosas experiencias encarnadas de subjetivación personal de género –además de otras formas de subjetivación–, experimentan su cuerpo individual a la vez que socialmente, exploran la masculinidad y feminidad deviniendo sujetos de género y lo

hacen público en acciones que potencian este ritual. La interpretación musical, el contenido poético de las coplas, la experiencia aural de la música, los movimientos y actos corporales que surgen e intercambian, la interacción física directa con el entorno sensitivo, hacen posible asimismo configurar relaciones de manera lúdica y estética, crear experiencias "promoviendo la intersubjetividad, permitiendo que cada experiencia individual sea experimentada como social y viceversa", como expresa Elizabeth Tolbert (1994, 191), y crear imágenes y sensaciones emocionales que avivan la imaginación, el placer y el deseo de los participantes. En la celebración colectiva también comprometen procesos de socialización, relaciones sociales físicamente cercanas, de vínculo de grupo y vínculo con el lugar, que aún son relevantes para crear un sentido de pertenencia social y de comunidad.

Todavía hoy, la *performance* musical y de la danza, el cante y toque de las seguidillas y de los fandangos en este entorno festivo, permite experimentar y hacer presentes facetas importantes de la vida de los hombres y mujeres de Alosno: la acción social compartida, el papel del individuo en la comunidad, las relaciones de género, la negociación de la identidad y subjetividad personales, la exploración del mundo interior, la experiencia afectiva intensa, la excitación y el placer. Experiencias, emociones y significados que, formuladas en este contexto particular de interpretación, trascienden y resuenan a través de sus vidas.

## Bibliografía

- Alosno Orta, Santiago. 1998. "Las cruces de mayo en Alosno". *Narría. Estudios de Artes y Costumbres Populares* 81-84: 85-89.
- Bader, Sandra y Sean Martin-Iverson. 2014. "Creative Intersubjectivity in Performance: Perspectives from the Asia-Pacific". *Ethnomusicology Forum* 23 (2): 149-162.
- Bithell, Caroline. 2003. "A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica". En *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, editado por Tullia Magrini, 33-66. Chicago: University of Chicago Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?*. Londres: University of Washington Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Londres: Routledge.
- Canterla, Juan Francisco. 2012. *Coplas, bailes y fandangos en los confines de Andalucía (1680-1808)*. Sevilla: Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
- \_\_\_\_\_. 2014. *El fandango de Huelva, 1730-1944*. Sevilla: Consulcom.
- Caro Baroja, Julio. 1957. "Dos romerías de la provincia de Huelva". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XIII: 411-450.

- \_\_\_\_\_. 1968. *Estudios sobre la vida tradicional española*. Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Los Baroja*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1979. *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1993. *De etnología andaluza*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga.
- Cidra, Rui. 2015. "Politics of Memory, Ethics of Survival: The Songs of the Cape Verdean Diaspora in Sao Tomé". *Ethnomusicology Forum* 24 (3): 304-328.
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as Performance". En *The Cultural Study of Music*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 204-214. Londres: Routledge.
- Cook, Susan C. y Judy S. Tsou, eds. 1994. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago: University of Illinois Press.
- Davis, Kathy, Mary Evans y Judith Lorber, eds. 2006. *The SAGE Handbook of Gender and Women's Studies*. Londres: SAGE.
- Del Campo, Alberto y Ana Corpas. 2005. *El mayo festero. Ritual y religión en el triunfo de la primavera*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Diamond, Beverley. 2013. "Afterword". En *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*, editado por Fiona Magowan y Louise Wrazen, 185-199. Rochester: University of Rochester Press.
- Dunn, Leslie C. y Nancy A. Jones, eds. 1994. *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea. 1972 [1951]. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza / Emecé.
- Evans, Mary. 1997. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva.
- Finnegan, Ruth. 2003. "Music, Experience, and the Anthropology of Emotion". En *The Cultural Study of Music*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 181-192. Londres: Routledge.
- Frenk, Margit. 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- Gabe, Jonathan, Mike Bury y Mary Ann Elston. 2004. *Key Concepts in Medical Sociology*. Londres: SAGE.
- García, Máximo. 2004. "Celebraciones de Cruces de Mayo durante el Antiguo Régimen en la Castilla Norte". En *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*, editado por David González, 21-56. Huelva: Universidad de Huelva.

Garrido Palacios, Manuel. 1992. *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. 1996. *El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)*. Valladolid: Castilla Ediciones.

González Palencia, Ángel y Eugenio Mele. 1944. *La Maya: notas para su estudio en España*. Madrid: CSIC. Instituto Antonio de Nebrija. Biblioteca de Tradiciones Populares, VII.

Hakim, Catherine. 2012. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate.

Hanna, Judith Lynne. 1988. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press.

Herdorn, Marcia y Susanne Ziegler, eds. 1990. *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Jiménez de Madariaga, Celeste. 2004. "Las fiestas de las cruces de la provincia de Huelva". En *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*, editado por David González, 95-116. Huelva: Universidad de Huelva.

\_\_\_\_\_. 2011. "Rituales festivos y confrontación social. Cruces de mayo de la provincia de Huelva". *Gazeta de Antropología* 27 (2): artículo 31. Acceso: 3 de febrero de 2018. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1425>.

Jiménez de Madariaga, Celeste y Aniceto Delgado Méndez. 2015. "Cultura y tradición crucera en el Condado de Huelva: expresiones compartidas en torno al mes de mayo". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 88: 82-93.

Koskoff, Ellen, ed. 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago: University of Illinois Press.

Koskoff, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press.

Lisardo Bowie, Manuel. 1955. "La cruz de mayo en tierras andevaleñas". *Archivo Hispalense* XXII: 285-88.

Magowan, Fiona y Louise Wrazen, eds. 2013. *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*. Rochester: University of Rochester Press.

Magrini, Tullia, ed. 2003. *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press.

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: University of Northwestern Press.

- Middleton, Richard. 2003. "Introduction. Music Studies and the Idea of Culture". En *The Cultural Study of Music*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 1-15. Londres: Routledge.
- Moreno, Isidoro y Juan Agudo. 2012. "Las fiestas andaluzas". En *Expresiones culturales andaluzas*, coordinado por Isidoro Moreno y Juan Agudo, 167-217. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Oakley, Ann. 1972. *Sex, Gender and Society*. Londres: Maurice Temple Smith.
- Ortner, Sherry B. 1974. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?". En *Woman, Culture, and Society*, editado por Michelle Z. Rosaldo y Louise Lamphere, 67-87. Stanford: Stanford University Press.
- Ortner, Sherry B. y Harriet Whitehead. 1981. *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Puleo, Alicia H. 1995. "Patriarcado". En *10 palabras clave sobre mujer*, dirigido por Celia Amorós, 21-54. Navarra: Verbo Divino.
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488.
- Robertson, Carol E. 1987. "Power and Gender in the Musical Experiences of Women". En *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, editado por Ellen Koskoff, 225-244. Chicago: University of Illinois Press.
- Rodríguez Becerra, Salvador. 1999. "Fiestas de mayo en Andalucía. Tradición y cambio en un ritual popular". En *Antropología de la fiesta. Jornadas de antropología de las fiestas "Identidad, mercado y poder"*, coordinado por Manuel Oliver, 45-56. Elche, Alicante: M&C Publicidad.
- \_\_\_\_\_. 2004. "Las cruces de mayo en Andalucía: historia y antropología de una fiesta". En *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*, editado por David González, 57-80. Huelva: Universidad de Huelva.
- Romero, Manuel. 2002. *Este es otro cantar. Voces de Alosno-Fandangos de Huelva*. Sevilla: Caja Rural del Sur.
- Solie, Ruth A., ed. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.

Sugarman, Jane C. 2003. "Those 'Other Women': Dance and Femininity among Prespa Albanians". En *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, editado por Tullia Magrini, 87-119. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica". En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, 7-30. México: Fondo de Cultura Económica.

Tolbert, Elizabeth. 1994. "The Voice of Lament: Female Vocality and Performative Efficacy in the Finnish-Kalerian Itkuvirsi". En *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, editado por Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones, 179-194. Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Victor W. 1988 [1969]. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.

Velasco, Honorio M. 1982. "Fiestas de mayo en la tierra de Alcalá". En *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, editado por Honorio M. Velasco, 169-203. Madrid: Tres-Catorce-Diecisiete.

Wetherell, Margaret. 2012. *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. Londres: SAGE.

Woodward, Kathleen. 2015. "Gendered Bodies: Gendered Lives". En *Introducing Gender and Women's Studies*, editado por Victoria Robinson y Diane Richardson, 97-113. Londres: Palgrave Macmillan.

**R**