Universidad de Huelva

Departamento de Didácticas Integradas

Fandangos de Huelva. Música, género y tradición

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

María Herminia Arredondo Pérez

Fecha de lectura: 21 de julio de 2020

Bajo la dirección del doctor:

Francisco José García Gallardo

Huelva, 2020

CC BY NC ND

Universidad de Huelva

TESIS DOCTORAL

Fandangos de Huelva.
Música, género y tradición

M. HERMINIA ARREDONDO PÉREZ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN PATRIMONIO

Director:
Dr. Francisco José García Gallardo

Huelva, 2020

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento, en primer lugar, al director de esta Tesis Doctoral, al Dr. Francisco J. García Gallardo de la Universidad de Huelva, por su experiencia, guía, perdurable dedicación y apoyo constante durante el arduo camino de la realización de esta investigación. Ha sido un placer compartir el esfuerzo y años de duro pero gratificante trabajo.

Deseo recordar a aquellos profesores y profesoras con los que comencé mi formación académica como investigadora, a los que despertaron mi interés cuando era estudiante de musicología en la Universidad de Granada y me introdujeron en el campo de estudio y ámbito de investigación al que ahora me dedico, en especial a la Dra. Pilar Ramos y al Dr. Ramón Pelinski -ya fallecido-, primera tutora y director respectivamente de mi trabajo para la obtención de la Suficiencia Investigadora en dicha Universidad. Agradezco a ellos y a otros profesores su atención y valiosas enseñanzas en esos años de iniciación profesional, los doctores Antonio Martín Moreno, Gemma Pérez Zalduondo, María Gembero, José Antonio Gómez, Carmen Julia Gutiérrez, Concepción Fernández, Joaquín Medina, Javier Lara y Michel Imberty. A otros investigadores y colegas por sus sugerencias, motivación y ánimo para continuar con las tareas investigadoras les muestro asimismo mi gratitud, especialmente a Enrique Cámara y Josep Martí.

A la Universidad de Huelva, mi lugar de trabajo, agradezco el apoyo institucional y el haberme permitido continuar con la elaboración de esta Tesis.

No puedo dejar de dar las gracias a las personas, gente acogedora de Huelva, que me han brindado su ayuda como colaboradores informantes de esta investigación en el transcurso de estos años. Al realizar el trabajo de campo, en las entrevistas y grabaciones, cuando me han facilitado el acceso a lugares donde viven su música, siempre me han atendido con muy buena predisposición y grata amabilidad. Sin ellos este trabajo no hubiera sido posible. Son un gran número de personas y no es posible nombrar a todas pero sí quisiera mencionar expresamente a Ramón Jesús Díaz con quien he compartido ricas experiencias, Antonio Rastrojo y Mª. Isabel Carrera en Alosno, a Ángeles Ventura, Petra Moya, Juan Flores y Manuel Ángel Barroso en Almonaster la Real, a Victoria Prieto, las mujeres de la Peña Flamenca Femenina de Huelva y sus guitarristas, en especial a María José Matos Faz y José María de Lepe, a

mujeres de otras Peñas Flamencas de Huelva, a Manuela Sánchez La Niña de Huelva, Arcángel, Sandra Carrasco, Joaquín Brito, Agustín Díaz Sera, Manolo de la Luz, Antonio Dovao, en Huelva.

Por último, dedico mis últimas palabras de agradecimiento a quienes ocupan un lugar especial en mi vida. A Fran, quien me dedicó por primera vez un fandango y me puso en contacto con esta maravillosa música. Fue el estímulo para emprender esta tarea y la pasión con la que continuar. A mis hijos y al resto de mi familia por ser el soporte imprescindible para que los proyectos vitales salgan adelante, por su paciencia, apoyo incondicional y cariño infinito. Por ellos y en memoria de los que se han ido. Gracias a todos.

ÍNDICE

Introducción 7

Presentación del tema objeto de estudio 10

Estado de la cuestión 12

Hipótesis de trabajo y objetivos 17

Principios metodológicos 19

Marco Teórico 28

CAPÍTULO I. Cruces de mayo en Almonaster la Real. Fandangos y Coplas del Romero 45

1. Cruces de mayo. Afirmando la tradición femenina 47
2. Las Cruces en Almonaster 51
3. Coplas del Romero. Voz e imagen de mujer en un canto procesional 56
4. Fandangos de las Cruces. Expresión de júbilo con voz femenina 66
5. Música y performance en un ritual festivo de celebración 75

CAPÍTULO II. Fandangos de las Cruces de Almonaster. Paisaje musical de género 81

1. Roles de género en la interpretación musical 81
2. Práctica de canto femenino. Conservando la tradición, sosteniendo la memoria 90
3. Los fandangos de las Cruces. Características musicales 94
   - 3.1. Gramática de la estructura 94
   - 3.2. Estilos o variantes estilísticas de fandangos 97
     - 3.2.1. Fandango de la Cruz 98
     - 3.2.2. Fandango de los Pinos 104
     - 3.2.3. Fandango de la Jira 107
   - 3.3. Coplas del Romero 109

CAPÍTULO III. Fandangos de las Cruces. Identidad y experiencia de género 111
1. Fandangos de la Cruz. Cohesión e identidad en la interpretación musical femenina 112
1.1. Interpretación vocal. Práctica colectiva e identidad 116
1.2. El toque de pandereta 124
1.3. La poesía de las coplas 129
2. El Fandango de los Pinos y «el pique»: la música como articuladora de la diferencia 132
3. Fin de fiesta: «La Jira» 149
4. Epílogo: fandangos de Santa Eulalia y fandangos aldeanos 152

CAPÍTULO IV. Alosno. Contexto y tradiciones musicales de fandangos 161
1. Alosno: pueblo del Andévalo 161
2. Contextos y tradiciones de fandangos en Alosno 166
2.1. Reuniones, fiestas y romerías 171
3. Actividad musical y roles de género 175

CAPÍTULO V. Fandangos de Alosno. Estilos y expresiones musicales locales de interpretación 185
1. Situando el estilo. Rasgos musicales definidores de estilo en los fandangos de Alosno 187
1.1. Estructura poético musical 187
1.1.1. Secciones instrumentales 188
1.1.2. Diseño formal de la copla 189
1.2. Estructuras métricas y patrones de organización rítmica 193
1.2.1. Ciclos de textura rítmico armónica del toque de guitarra 193
1.2.2. Organización rítmica en el cante 199
1.3. Estructura y ciclo melódico armónico en el toque 200
1.4. Elementos del discurso melódico 203
1.4.1. Modalidad y procedimientos melódicos 203
1.4.2. Relación modalidad del cante y armonía en la guitarra 207
1.4.3. Esquemas de fraseo 208
2. Variantes estilísticas o «estilos» de fandangos. Consolidación del repertorio 210

2.1. Fandangos Populares 212
2.1.1 Fandango «*cané*» 212
2.1.2. Fandango «*cané* alto» 215
2.1.3. Fandango «valiente» 216
2.1.4. Otros fandangos populares 220
2.2. Fandangos Personales 221
2.2.1. Fandango «de María/Juana La Conejilla» 223
2.2.2. Fandango «de Juan María Blanco» 225
2.2.3. Fandango «de Bartolo El de la Tomasa» 227
2.2.4. Fandango «de Manolillo El Acalmao» 227
2.2.5. Fandango «de Marcos Giménez» 228
2.2.6. Fandango «de Antonio Abad» 228
2.2.7. Fandango «de Juana María La de Felipe Julián» 229

CAPÍTULO VI. Las Cruces de Mayo en Alosno. Contexto ritual, práctica musical y relaciones de género 233
1. La Cruz de Mayo: fiesta femenina 233
2. *Colás* de la Cruz de Mayo. Tradicionales modelos de feminidad y masculinidad 236
3. Baile en el *llano*: juego y cortejo entre hombre y mujer 243
4. Música de seguidillas y fandangos 250
4.1. Seguidillas en las *colás* 250
4.2. Fandangos en las reuniones 260

CAPÍTULO VII. Cante de Fandangos y construcción social del Género 269
1. Participación femenina en el cante de fandangos 270
2. Performance musical: experiencias encarnadas de subjetividad, género e identidad 273
2.1. Acercamiento al repertorio 274
2.1.1. Estilos musicales 274
2.1.2. Repertorio poético. Interpretando la vida 277
2.2. La Voz y el Cante 282
2.2.1. Voz, vocalidad y corporalidad femeninas 286

CAPÍTULO VIII. Huelva. Contexto y tradiciones musicales de fandangos.....295
1. Diversión, fiesta y fandangos en el pasado.....295
2. Gestando la afición al flamenco.....300
3. La radio y los concursos de fandangos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Manuela Sánchez Rodríguez «La Niña de Huelva».....309
4. De las reuniones de cante a las Peñas Flamencas.....313

CAPÍTULO IX. La Peña Flamenca Femenina. Género, identidad y poder en la música flamenca en Huelva.....321
1. La Peña Flamenca Femenina de Huelva. Reivindicación y agencia de las mujeres.....324
2. Cuadro de Cante: negociación de modelos.....338

CAPÍTULO X. Voces femeninas en los fandangos de Huelva.....347
1. Huelva: cantera de jóvenes cantaoras.....348
2. Fandangos de Huelva. Rasgos musicales y estilos característicos.....361
2.1. Rasgos musicales.....361
2.2. Variantes estilísticas de fandangos.....366
2.2.1. Fandango de Rebollo.....367
2.2.2. Estilos de Rengel.....368
2.2.3. Estilos de Paco Isidro.....372
2.2.4. Estilos populares.....374
3. Voces femeninas actuales en los fandangos de Huelva. Autoridad vocal y performatividad de género.....378

Conclusiones.....397

Bibliografía.....413

Índice de Imágenes.....433

Índice de Figuras.....435

Anexos.....439

Introducción

Entre las distintas manifestaciones musicales que tienen lugar en Huelva, los fandangos constituyen actualmente una práctica y tradición musical muy viva, de gran riqueza artística y valor sociocultural, llegando a tener un carácter emblemático para su población.

La interpretación de fandangos cuenta con una amplia presencia en toda la provincia y tiene lugar en una gran variedad de contextos: celebraciones y rituales festivos mantenidos por la tradición, reuniones y actividades sociales de diverso tipo, situaciones informales de la vida cotidiana, así como actuaciones para el público en la calle y sobre el escenario. Encontramos prácticas de música y de baile de fandangos arraigadas a manifestaciones locales que aún se siguen vivenciando con intensidad en sus tradicionales contextos de interpretación, junto a manifestaciones que han pasado a formar parte del mundo profesional, del circuito comercial y audiencia del flamenco cada vez más global.

En varias localidades de la provincia y en la misma capital onubense se han desarrollado una amplia variedad de "estilos" de fandangos, una serie de variantes estilísticas de la forma poético-musical y coreográfica genérica del fandango andaluz que constituyen cada uno de los diseños musicales característicos y reconocibles con el que se cantan y/o bailan en distintos lugares. Se trata de prácticas que conjugan una multiplicidad de formas: tradiciones colectivas socialmente mantenidas y vivenciadas en contextos locales junto a recreaciones musicales de intérpretes individuales que las presentan como producto artístico dirigido al público. Asimismo conviven formas y estilos de fandangos que representan manifestaciones de música tradicional con carácter principalmente local a la vez que formas que se han ido aflamencando o acercando a la interpretación flamenca y han pasado a formar parte de su difusión comercial como música popular masiva.

En localidades como Encinasola, Almonaster la Real, el Cerro de Andévalo y Alosno, todavía hoy se mantienen tradiciones de fandangos locales con baile. En Encinasola, pueblo situado al noroeste de la provincia de Huelva, su fandango ha venido interpretándose habitualmente por un grupo de hombres y mujeres acompañados de instrumentos -guitarra, acordeón, laúd y castañuelas- en varias ocasiones del año.

En Almonaster la Real, localidad serrana, los vecinos bailan los fandangos de Santa Eulalia cada año en varios momentos establecidos durante esta romería que se desarrolla en un paraje alejado del pueblo; los más característicos y emblemáticos la tarde del Sábado de Romería, junto al río Zancolí, y el Domingo, tras la Misa, delante de la Ermita. En esta misma localidad también se baila y canta el fandango aldeano, reconstruido hace varias décadas en sus pasos de baile a partir de la memoria de varias mujeres mayores. Y en las Cruces de mayo asimismo se interpretan los fandangos de las cruces en sus variados estilos y expresiones.

En el Cerro de Andévalo, en pleno centro de la provincia, el fandango se baila en un contexto festivo muy ceremonial, en *el Poleo*, acto que tiene lugar al finalizar la procesión y Misa el Domingo de la Romería de San Benito Abad. En el Real de la Ermita, *lanzaores*, *jamugueras* y *silletines* (niñas) lujosamente vestidos interpretan la Danza de espadas («la Lanza»), el Fandango y la Folía, en una presentación solemne y elegante con el toque instrumental de flauta y tamboril. En este mismo pueblo, el fandango «cerreño» se canta en otras ocasiones con un carácter festivo y alegre en momentos de convivencia de los romeros, o por el Coro de la Hermandad de San Benito, pudiéndose acompañar entonces de gaita y tamboril y/o guitarra.

Varios pueblos más de la comarca del Andévalo mantienen actualmente estilos locales de fandangos cantados asociados a su localidad, Valverde del Camino, Calañas, Santa Bárbara de Casa y Cabezas Rubias. Cada uno de estos estilos ha tenido una trayectoria diferente. Otros pueblos cercanos han podido contar seguramente con formas propias definidas o pequeñas variantes que actualmente no se conocen. Son localidades que gozan de una enorme afición a esta música y cuentan con destacados intérpretes.

También en el centro del Andévalo se encuentra Alosno, núcleo principal del cante y toque de fandangos como veremos. La variedad de estilos, su riqueza musical y contextos de interpretación son destacados y llamativos en esta localidad. En sus fiestas, romerías, reuniones y otras muchas ocasiones, los fandangos siempre afloran, además de otras músicas, bailes y danzas. Uno de estos, el fandango «parao» presenta una singularidad especial. Lo danzan exclusivamente hombres, los «cascabeleros» el día de San Juan Bautista al finalizar la procesión del Santo. Acompañados de gaita y tamboril, los cascabeleros danzan las Mudanzas, el paso de Danza de San Juan, Folía y por último, el Fandango «parao», en dos hileras de hombres realizando una coreografía con gran alarde de fuerza (García y Arredondo 2010: 45-60). Los restantes estilos de

fandangos de Alosno, el cuerpo principal de esta manifestación musical, son cantados con el acompañamiento de la guitarra.

En la ciudad de Huelva, aficionados a esta música han venido cantando una gran variedad de estilos locales denominados populares y de estilos personales asociados a grandes intérpretes que han creado su aportación relevante. Ambientes de reunión de amigos o reuniones y celebraciones familiares, escenarios de diversión y juerga, ambientes de afición flamenca, algunos contextos de trabajo cotidiano, o momentos en torno a la Romería del Rocío, constituyen algunas situaciones habituales en las que han surgido los fandangos en distintos momentos de su historia. En una época reciente, las academias y Peñas flamencas por ejemplo contribuyen además activamente a la expansión de la afición y enseñanza de un gran número de jóvenes cantaoras y cantaores. Además de los numerosos y diferentes tipos de eventos, conciertos, actuaciones de música que tienen lugar en el panorama musical actual y en los que en esta zona habitualmente se encuentran los fandangos.

También, en la actualidad se ha consolidado y extendido una enorme afición al cante de fandangos y otros estilos del flamenco en otros muchos pueblos. En algunos de éstos ya existía desde hace tiempo, en núcleos cercanos a la capital como es el caso de Moguer donde se creó la Reunión de Cante Jondo, institución de este tipo más antigua de la provincia, o en San Juan del Puerto y Trigueros, donde han vivido destacados cantaores. En otros se observa una creciente afición, en la zona del Condado alrededor de Almonte y la Romería del Rocío, acontecimiento devocional, festivo y musical de enorme repercusión en la zona, así como en otras muchas localidades de la provincia que contribuyen al gran caudal de interpretación musical de fandangos en variedad de lugares.

Hoy no puede entenderse la actividad musical de Huelva y de toda su provincia, sin atender a su cante más emblemático, los fandangos. El fandango no sólo es una música que acompaña espacios relevantes de la vida cotidiana y personal sino que aparece en importantes situaciones de su vida social, en momentos de gran preeminencia dentro de una celebración o de un ritual festivo. Los fandangos constituyen una tradición de enorme significación para muchas personas en este entorno más allá de los aficionados al flamenco. Las mujeres han formado parte y han contribuido de manera significativa a su patrimonio y práctica musical.

Presentación del tema objeto de estudio

Nuestra investigación se centra en el estudio de varias manifestaciones y prácticas musicales de fandangos localizadas en un contexto histórico y sociocultural específico. Nos ocupamos de investigar la actividad musical que han llevado a cabo las mujeres en relación a los fandangos en varios contextos y momentos de la historia reciente en Huelva, desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad. Además de atender a una perspectiva histórica, diacrónica, necesaria para la comprensión de esta manifestación musical, la base principal de este trabajo comprende una investigación desde el ámbito de estudio de la etnomusicológica con el trabajo de campo que hemos realizado en el periodo que abarca desde los años noventa del pasado siglo hasta el momento actual. Perspectiva que nos permite conocer directamente las manifestaciones, contextos y prácticas de interpretaciones de esta música, el papel del género en estas, así como observar procesos y dinámicas de cambio que han sido relevantes en la vida musical de las mujeres.

Nos acercamos a prácticas de fandangos en varios contextos geográficos concretos de la provincia de Huelva en los que el género constituye un factor significativo, Almonaster la Real, Alosno y Huelva capital. Los tomamos como unidades o casos de estudio representativos y como modelos que podemos poner en relación a fenómenos sociales, culturales y de la música de ámbito regional o más global y en relación también al flamenco. Comprenden tanto manifestaciones musicales, que provenientes de la forma de vida de la sociedad rural tradicional se encuentran arraigadas en su localidad y asociadas a un espacio, lugar y situación ritual festiva concreta, reviviéndose y actualizándose cada año, así como otras manifestaciones de fandangos que se desarrollan en espacios y contextos más diversos, heterogéneos, que tienen lugar por ejemplo en la ciudad o en las actividades de cantaoras y cantaores profesionales que pueden ser presentadas tanto para una audiencia local como para una de mayor escala.

En Almonaster la Real, los fandangos en la fiesta de las Cruces, objeto de la primera parte de este trabajo, están inmersos en una antigua celebración festivo ritual específicamente femenina, cantándose mayoritaria o exclusivamente por las mujeres en varios momentos establecidos de la fiesta y ciñéndose fundamentalmente a esa ocasión. Los fandangos de las Cruces constituyen un caso ideal para analizar la interpretación musical femenina en su contexto de celebración. Otras situaciones festivas locales,

como la romería del pueblo, despliegan manifestaciones diferentes de cante y baile de fandangos entre hombres y mujeres que analizaremos en menor detalle.

Alosno, localidad que se muestra en una segunda parte y que aporta la riqueza más llamativa a esta música, mantiene contextos festivos de larga tradición que vuelven cíclicamente cada año, en los que hombres y mujeres del pueblo participan interpretando y escuchando fandangos en varias jornadas de gran intensidad sonora y carga emotiva. Junto a las ocasiones vinculadas a ese tiempo de fiesta y ritual como son las Cruces de mayo o *colás* de Alosno de las que nos ocupamos extensamente, otras festividades como San Juan, romerías en las que también se canta, u otras ocasiones no prefijadas ni asociadas a un momento determinado del calendario, han hecho surgir con frecuencia el cante y toque de los fandangos locales. Estudiar los fandangos en Alosno tiene un claro interés dada la relevancia de esta música en este lugar y en el conjunto de los fandangos de Huelva, de hecho, para los alosneros y alosneras el fandango es el principal referente de la identidad cultural local. Pero también, desde el punto de vista de género, se trata de un ámbito de estudio interesante por la singular participación que llevan a cabo hombres y mujeres en algunas de sus prácticas, y por la aportación que algunas mujeres han realizado a estilos locales de fandangos asociados a ellas.

En la ciudad de Huelva, como capital de la provincia, han coexistido contextos, espacios y formas de actividad diferentes en cuanto a la práctica e interpretación de esta música en distintos momentos de su historia. En la tercera parte de este trabajo atendemos a algunas de estas que han sido relevantes, deteniéndonos sobre todo en un periodo reciente. Manifestaciones de fandangos populares de tradición local se han mantenido junto a formas que han tenido una influencia más acusada del mundo artístico y profesional relacionándose además al mundo flamenco. Las mujeres han ido desarrollando un papel cada vez más activo en la vida pública y en distintas manifestaciones de esta música, han contestado determinadas configuraciones y discursos sobre el género que las marginaban en el siglo pasado y han transformando su participación con una presencia importante en la práctica actual. En una época en la que han diversificado los contextos de interpretación, las dinámicas culturales y de la música se han vuelto más complejas, fragmentadas, coexistiendo situaciones principalmente vinculadas al espacio local junto a otras abiertas a la audiencia y al consumo en distintos medios.

Aunque nos centramos en la actividad que han desplegado las mujeres sobre los fandangos, sus prácticas musicales no van a ser analizadas de forma aislada sino en

relación a la que llevan a cabo los hombres, es decir, atendiendo a cómo interactúan las relaciones y dinámicas cambiantes de género en los contextos culturales en los que tienen lugar. Los roles sociales, las ideologías y expectativas de género afectan a la conducta musical, a situaciones y contextos de interpretación, recepción, para hombres y mujeres, a sus significados, experiencias, valores, a la vez que la propia música es un foro de expresión de las interacciones entre los géneros, de construcción de la identidad personal y colectiva, de elaboración, afirmación o contestación de modelos e ideas sobre género o la subjetividad entre otras facetas.

Nos preguntamos cómo estas prácticas musicales representativas de la cultura tradicional, localizadas, han seguido viviéndose, adaptándose y/o transformándose a las nuevas formas de vida de la sociedad actual; cómo siguen siendo relevantes actualmente en estos lugares y qué funciones, sentidos y significados tienen ahora para las mujeres y los hombres. Y cuál es el papel de las mujeres en estos procesos.

Estado de la cuestión

Plantear una Tesis Doctoral sobre fandangos de Huelva y género no sólo resulta pertinente dentro del ámbito del conocimiento académico, especialmente en el campo de la investigación musical, sino también de gran interés para la comunidad local por su valor patrimonial, relevancia sociocultural y el trascendente significado que esta música tiene para la población de Huelva.

Este trabajo complementa el cuerpo de investigación académica sobre manifestaciones culturales y musicales de Andalucía que ha venido concentrándose especialmente en el flamenco. Aquí aportamos una temática no abordada y una perspectiva diferente, una investigación sobre música, género y tradición en los fandangos de Huelva desde la perspectiva teórica y metodológica de la etnomusicología y desde los estudios de género que han emergido en los últimos años, considerando el papel de la mujer en esta práctica.

Abordar los fandangos de Huelva en cuanto manifestación de música tradicional viva que mantiene una gran riqueza, nos permite ampliar nuestra comprensión de esta práctica musical en relación a los procesos sociales, ideológicos y culturales en los que tiene lugar, conocer tradiciones interpretativas, procesos creativos y prácticas en su contexto original de interpretación, experiencias, significados, referentes, valores que le

asignan y tienen para la vida de las personas. Al incorporar la perspectiva de género y profundizar en el estudio de las aportaciones de las mujeres, las prácticas femeninas y construcciones de género, esta Tesis viene a cubrir también un espacio poco transitado en músicas tradicionales y populares en Andalucía y en concreto sobre esta manifestación de los fandangos de Huelva, sobre el que podemos aportar nuevas interpretaciones.

Con anterioridad a este Proyecto de Tesis Doctoral ha habido acercamientos parciales a determinados aspectos de los fandangos de Huelva pero no investigaciones sobre el papel y la contribución de las mujeres a ellos, ni desde la musicología o etnomusicología. Miguel Ángel Berlanga, como principal investigador que ha emprendido el estudio de fandangos andaluces, realizó una Tesis Doctoral específica sobre fandangos en Andalucía (1998) y su posterior publicación (2000) en la que principalmente se ocupa de los antiguos bailes o fandangos de candil del sur de España y de sus líneas evolutivas, centrándose en los fandangos y verdiales de Málaga. Aunque incluye algunas referencias comparativas en sus análisis de la música a los de otras zonas del sur del país, como varios ejemplos musicales de Huelva, estos no constituyen el objetivo principal de su investigación ni lleva a cabo un estudio etnomusicológico y trabajo de campo exhaustivo en Huelva. En posteriores publicaciones compara de nuevo algunos fandangos de Huelva con los verdiales malagueños en un estudio sobre varias características musicales (Berlanga 2010). Otro investigador que ha realizado una aportación relevante al campo de la investigación musical y del análisis del flamenco con una Tesis sobre estructuras y relaciones temporales, formas musicales y procesos de improvisación en el flamenco, ha sido Philippe Donnier (1996). Este autor se centra en el análisis musical y la percepción. Realiza un análisis estructural de algunos fandangos incluyéndolos en el conjunto de formas musicales del flamenco. Analiza estructuras musicales subyacentes de las formas musicales, de cante y guitarra, a partir de ejemplos tomados de una edición discográfica clásica del flamenco en la que está presente algún cantaor de Huelva, pero no constituye una investigación etnomusicológica propiamente ni de campo sobre fandangos en Huelva. Trabajos que nos aportan información y perspectivas útiles para comparar con el nuestro.

Una investigación reciente, la Tesis Doctoral de Nadine Kroher (2018), comprende una investigación en el campo computacional, realizada con modelos matemáticos y en la evidencia experimental, sobre descripción automática basada en contenido de colecciones de música flamenca para la que toma como caso de estudio en

una parte del trabajo patrones musicales de fandangos. Trabaja diseño de modelos, representaciones de melodías, recuperación de patrones melódicos en transcripciones automáticas, ubicación de secuencias melódicas dentro de una colección de transcripciones automáticas de cante flamenco y métodos para evaluar variaciones melódicas con un corpus de estudio. Una investigación desde disciplinas de matemáticas aplicadas, no un estudio en el campo de la etnomusicología.

Otras investigaciones y estudios tratan sobre fandangos, desde el punto de vista histórico, del análisis y la teoría musical. De fuentes musicales escritas que contienen piezas instrumentales denominadas «fandangos» en tratados teóricos, métodos y libros con recopilaciones de música para guitarra, música para canto con acompañamiento, en partituras para teclado u otros instrumentos, recopilaciones de canto, piezas insertadas en fuentes literarias u otras fuentes a lo largo del XVIII y XIX, que han sido transcritas y estudiadas por numerosos autores (Etzion 1993; Russell 1995; Hurtado y Hurtado 2009; Torres 2010, 2012; Castro 2011, 2014, 2015). Etzion (1993) analizó las características musicales de un grupo de fandangos dieciochescos en fuentes musicales escritas. Guillermo Castro en sus publicaciones citadas ha estudiado el desarrollo evolutivo musical de piezas denominadas fandangos en fuentes musicales históricas en los siglos XVIII y XIX, sus plantillas y esquemas rítmicos, interpretando su evolución rítmica en la forma de acompañamiento y comparándolo también con ejemplos del flamenco. Torres (2010, 2012) sobre la guitarra y la evolución de los toques flamencos, desde el toque ligado al fandango dieciochesco y a la guitarra barroca, hasta los del XIX relacionados con la guitarra clásico-romántica, preflamenca y posteriores del flamenco. Antonio y David Hurtado (2009) han realizado un análisis musical con música de tradición oral tomada en una parte de Andalucía central y comparado con documentación histórica, principalmente sobre el uso de escalas o modos incluyendo algunos ejemplos de fandangos.

Otros autores han aportado cuestiones de análisis o teoría musical del flamenco o de músicas y danzas tradicionales relacionadas en las que se hacen algunas referencias a fandangos, entre otros Rossy (1966), Manzano (1993, 1995), Fernández (2004, 2011), Berlanga (2016); y sobre fuentes de información histórica que contienen referencias musicales o literarias a fandangos (Medina 1994; Plaza 2005, 2015) o a piezas musicales o bailes que puedan considerarse posiblemente fandangos (Ortega 2014, 2015), sobre bailes y música procedentes de América relacionados con esta música (Reyes y Hernández 2011), etc.

Tres publicaciones tratan expresamente sobre fandangos, una que recoge las aportaciones realizadas en el V Congreso de Folclore Andaluz celebrado en Málaga en 1994, sobre fandangos de Andalucía (1998). Una segunda, un volumen de la revista *Músika Oral del Sur* (2015) con las Actas de un Congreso Internacional organizado por *The Foundation for Iberian Music* en Nueva York, sobre la temática: «Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en música, canto y danza» (Goldberg y Pizà 2015). En este volumen encontramos variados temas, puntos de vista, aproximaciones, de un grupo de investigadores sobre el fandango y familias musicales del Atlántico español, sobre distintas manifestaciones en varios países, pero no de Huelva. Y la publicación editada por Goldberg y Pizà (2016) en lengua inglesa, que recoge el contenido de esa misma Conferencia Internacional de *The Foundation for Iberian Music* en Nueva York celebrada en 2015, ampliada con varias aportaciones. En ambas ediciones del Congreso, la investigadora L. Chuse (2015, 2016) incluye una misma aportación sobre las voces de las mujeres en los fandangos, aproximación muy parcial en la que no cita investigaciones anteriores sobre este tema ni sobre cuestiones que presenta en relación a Huelva (Arredondo 1999).

Sobre fandangos específicamente en Huelva encontramos los estudios de Romero Jara (2002) en el que lleva a cabo un estudio histórico biográfico de estilistas de fandangos y tradiciones en varias localidades de Huelva, y las publicaciones de Canterla (2012, 2014), en las que aporta información histórica a partir de su trabajo de archivo sobre el fandango en Huelva en siglos pasados. Investigaciones de ambos autores, no planteadas desde un punto de vista musical, pero que constituyen dos referencias importantes en este trabajo. En otro tipo de publicaciones en su mayoría fuera del ámbito académico, de la investigación crítica, encontramos asuntos sobre temáticas locales de Huelva, manifestaciones festivas con música y baile u otros aspectos que aportan cierta información sobre fandangos (Gómez 1985; Barroso 1996; Garrido 1992, 1996; Jiménez Pérez 1996; González Merchante 1999; Roldán 1997, 2007; Rico y González 2013, entre otros).

Asimismo entre el gran volumen de publicaciones sobre flamenco que han sido realizadas desde numerosas disciplinas, aparecen comúnmente referencias a fandangos en relación a ese género musical y al mundo flamenco, pero no como investigaciones de estos desde el campo de la etnomusicología ni en la temática que aquí proponemos. Tampoco en estudios de música tradicional.

Por otro lado, las investigaciones sobre género y tradiciones musicales andaluzas son escasas desde la perspectiva musicológica o etnomusicológica. La temática que proponemos sobre fandangos, música y género en Huelva no ha sido abordada en anteriores trabajos de investigación. Planteamos el estudio de las prácticas musicales de fandangos en las que las mujeres hayan tenido un papel significativo en su contexto sociocultural de interpretación, con una investigación profunda de campo y una perspectiva que pongan en relación el sonido con la práctica interpretativa, la significación, experiencia en un contexto particular, explorándola desde la perspectiva de los estudios de género y en particular desde la etnomusicología de género.

Varias autoras han investigado sobre mujeres y flamenco. L. Chuse en su publicación sobre *The Cantaoras* (2003) realiza un recorrido de la presencia de la mujer en el flamenco y de la trayectoria de cantaoras profesionales o bastante reconocidas del mundo del flamenco en distintas épocas sin abordar aspectos propiamente musicales, de la práctica y performance musical, sino principalmente de cuestiones sociales, históricas y de identidad; y sobre mujer y flamenco (2007). C. García-Matos (2010) ha presentado una compilación detallada de datos biográficos y una reconstrucción histórica de figuras femeninas importantes del género flamenco y sus antecesoras a través de fuentes secundarias, sin aportaciones novedosas ni interpretación crítica en su estudio. La musicóloga J. Labajo (2003), en un volumen sobre música y género en el área mediterránea, analiza la construcción sociocultural del género flamenco, los roles, construcciones y asociaciones de género en varios momentos de la historia del cante y baile flamenco, mostrando que el panorama es mucho más complejo de lo que han mostrado las tradiciones oficiales sobre el mismo. C. Cruces desde el campo de la antropología investiga sobre la sociabilidad, identidad, género e historia social del flamenco en manifestaciones en el baile y cante (2002, 2003). Ha aportado el estudio biográfico de la Niña de los Peines (Cruces 2009), como asimismo han hecho otras autoras y autores de varias mujeres flamencas. Con anterioridad, W. Washabaugh (1998, 2005) en su revisión historiográfica y análisis crítico de la historia del flamenco y su interpretación de la pasión y la política cultural del flamenco desde la antropología, ha realizado ciertas interpretaciones relacionadas con género y el flamenco pero sin entrar en cuestiones estrictamente musicales. En sus publicaciones, Malefyt (1997, 1998a, 1998b) y Brown (2014) hacen referencia a modos sociabilidad y conductas de género en espacios performativos públicos y privados, en las Peñas flamencas sevillanas. Otras dos aproximaciones a la mujer y la guitarra flamenca son las de

Lorenzo (2011) y Chuse (2007). Más recientes son los trabajos de Ian Biddle (2021, libro aún sin publicar), en el que dedica un capítulo a explorar algunos de los discursos con que el flamenco da forma al género y la sexualidad. También algunas referencias puntuales sobre mujeres, flamenco o música tradicional podemos encontrar en otras publicaciones de menor relevancia o de ámbito más local.

Hipótesis de trabajo y objetivos

Actualmente el Género ha llegado a concebirse como factor esencial, junto a otros, en la comprensión e interpretación de la vida y la conducta humana en todas las sociedades. La diferencia sexual y la elaboración e interpretación cultural de esa diferencia es una parte esencial del mundo social y simbólico (Evans 1997). Mujeres y hombres viven y actúan en el mismo mundo construyendo todo tipo de relaciones y concepciones entre ellos.

El Género es tomado como un concepto o categoría teórica que se refiere a un principio estructural básico: las construcciones culturales, ideológicas, discursivas de los sexos en contextos históricos y culturales específicos. Pero además el Género o los Estudios de Género se entienden también en un sentido amplio como estrategia metodológica, corriente historiográfica o perspectiva teórica desde la que proponer nuevos interrogantes, interpretaciones y búsqueda de significados en la investigación actual.

Teniendo en cuenta estas premisas y entendiendo que esta única perspectiva no puede considerarse abarcadora de otros muchos aspectos de la experiencia humana, siendo necesarios otros tipos de aproximaciones, partimos de la siguiente hipótesis general en esta tesis.

Nos planteamos si tomar en consideración el punto de vista y la perspectiva de género en esta investigación nos puede proporcionar una nueva comprensión del hecho musical, en concreto de la práctica musical de los fandangos de Huelva. Si existen cuestiones de género que articulen esta tradición musical, la práctica y acción musical de las mujeres en el cante de fandangos, y si existen implicaciones de género en la interpretación musical de tal modo que informen decisiones sobre el uso de la voz y el cuerpo en las mujeres intérpretes, sus identidades, experiencias y significados, llegando así a comprender mejor el propio pensamiento y conducta humanas desde la actividad

musical. Las aportaciones de la investigación en musicología, etnomusicología y en otras disciplinas desde la perspectiva teórica de los estudios de género nos ofrecen referencias y resultados interesantes en relación a estas cuestiones.

Como objetivos generales de la Tesis planteamos los siguientes:

1. Estudiar tradiciones musicales interpretativas de fandangos de Huelva en momentos decisivos de su historia reciente (época en la que disponemos de fuentes y registros musicales hasta la actualidad). Investigar las dinámicas de cambio, de permanencia y adaptación del repertorio, estilos y modos de expresión musical de fandangos en su contexto histórico y cultural explorando la contribución de las mujeres a éstos, sus aportaciones relevantes.

2. Investigar el papel de las mujeres en la conservación, interpretación musical y recepción de los fandangos en Huelva y otras localidades de la provincia. Examinar cuestiones de género inmersas en los discursos, actividades, repertorio, audiencia, prácticas y formas de interpretación de los fandangos en el contexto original en el que tienen lugar, en las manifestaciones que son específicas femeninas y aquellas que llevan a cabo tanto hombres como mujeres. Interpretar qué tipo de significaciones conllevan asociadas, qué identidades sociales y personales negocian o construyen en esos lugares. Modelos culturales de expresión musical femenina y masculina.

3. Examinar prácticas de *performance* de género en la interpretación de los fandangos. Estrategias de performance, estrategias de construcción y representación del género y de «performatividad sónica» de género (Butler 1990; Alaghband-Zadeh 2015). En la interpretación musical (vocal e instrumental) y formas de expresividad de mujeres intérpretes en relación a la construcción de la identidad, afecto, cuerpo y subjetividad femenina.

4. Estudiar y analizar la voz femenina en los fandangos de Huelva. Análisis del estilo vocal a partir de un repertorio seleccionado de interpretaciones musicales, de aportaciones representativas de mujeres y hombres al cante de fandangos con transcripciones musicales. Estudiar aspectos y cuestiones de género en la interpretación musical de las mujeres, en su construcción y elaboración musical en el cante de fandangos: formas personales de manipular los elementos musicales y construir el discurso sonoro, decisiones en cuanto a estilos, estructura musical, estilos de interpretación y aspectos expresivos.

En conclusión, profundizar en el conocimiento de cómo la interpretación y práctica musical participa en la construcción social y personal del género.

Principios metodológicos

Los principios referentes al método de investigación y modelos de análisis en esta investigación se basan en la imbricación entre las cuestiones de teoría y método, y en el pluralismo metodológico característico de la investigación actual. No hay una metodología totalizadora para este trabajo sino aproximaciones desde varias líneas y estrategias que nos ayudan a explorar distintas facetas del objeto de estudio. Atendemos a categorías, herramientas conceptuales, cuestiones metodológicas y analíticas de las ciencias humanas, de las ciencias sociales actuales y de corrientes de pensamiento contemporáneo: de la actual etnomusicología y musicología, de estudios culturales, antropología, teorías de la performance y comunicación, así como de la construcción cultural del género en la música desde la crítica feminista y de género.

El proceso de investigación no se llevará a cabo en fases separadas sino como un proceso cíclico y en ocasiones simultáneo de documentación, trabajo de campo, transcripción, análisis, revisión, interpretación y elaboración de tesis e ideas.

Para el trabajo de documentación hemos llevado a cabo una extensa revisión de aparato crítico, de un amplio cuerpo de publicaciones académicas y de investigación y otro tipo de bibliografía que aporta información relacionada con el tema objeto de estudio. Asimismo, hemos consultado documentación de archivo sobre música tradicional de Huelva, el fondo de las Misiones Folklóricas que se encuentra en el Departamento de Musicología de la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona, gracias a una Beca de Introducción a la Investigación del MEC-CSIC que obtuve en 1993[1]. En concreto, los materiales allí depositados sobre las misiones de campo realizadas por los profesores Manuel García Matos y Arcadio de Larrea en la provincia

[1] A principios de los años noventa realizamos varias estancias en la entonces Unidad Estructural de Investigación de Musicología (antes Instituto Español de Musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en la Institució Milà i Fontanals de Barcelona, y en su hoy desaparecido Departamento de Etnomusicología (liderado desde 1989 por el Dr. Josep Martí). Desde su fundación en 1943, el Instituto contó con una Sección de Folklore desde la que se impulsó la recopilación, estudio y publicación del cancionero popular español, según Martí (1995: 12-13), siguiendo los postulados y metodología de los folkloristas decimonónicos y de la Musicología de principios de siglo.

de Huelva: Carpetas con Misiones y Ficheros de campo con informadores[2]. Documentos que ofrecen un repertorio musical de canciones y piezas instrumentales de música tradicional recogidas y transcritas en los años 1946, 1948/49 y 1950, entre los que encontramos registros[3] sobre fandangos de Almonaster la Real, Alosno y Huelva, coplas del Romero de Almonaster, toques de gaita y tambor de Alosno y Almonaster, Seguidillas de Alosno, y de coplas diversas recogidas en estas y otras localidades de la provincia onubense[4].

Y en otras estancias de investigación, consultando registros sonoros antiguos en el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco en Jerez de la Frontera y los fondos del Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada.

También hemos consultado y utilizado un amplio cuerpo de material sonoro y audiovisual con grabaciones sobre esta música, fandangos de Huelva cantados por un amplio número de intérpretes en distintas épocas, en esas estancias y con la adquisición personal de colecciones y ediciones discográficas comerciales, así como por otros medios de difusión, programas de radio y televisión e Internet.

Nos hemos apoyado con la consulta y vaciado de noticias de prensa de ámbito local desde los años noventa en el siglo XX, no de forma sistemática, sobre fiestas, flamenco, noticias de fandangos u otras cuestiones que nos han interesado para este trabajo. Otras fuentes de información secundarias que hemos consultado tienen que ver con otro tipo de publicaciones sobre temas locales y fandangos en revistas, carteles u otros materiales.

Y principalmente con fuentes orales obtenidas directamente en el trabajo de campo tomando datos en el terreno, realizando entrevistas, grabaciones y con mi participación directa y continuada a lo largo de varios años, desde mediados de los años noventa[5].

---

[2] En este centro de investigación pudimos acceder, para su consulta y estudio, al material allí depositado y conservado, recopilado entre 1946 y 1950 en la provincia de Huelva para las Misiones Folklóricas. Organizadas por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC, las Misiones números 15, 32, 42, 43 permitieron a los investigadores Manuel García Matos y Arcadio de Larrea Palacín recorrer varias localidades de la provincia realizando transcripciones musicales in situ.

[3] A estos registros, que presentamos relacionados en el Anexo I, haremos referencia a lo largo de la tesis.

[4] Parte de este material está siendo recientemente digitalizado bajo la dirección del Dr. Emilio Ros-Fábregas, por investigadores del Área de Musicología de la *Institució Milà i Fontanals* (CSIC Barcelona), en el *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, portal web y base de datos accesible en https://www.musicatradicional.eu/es/home

[5] Comencé a investigar sobre estos asuntos y a realizar trabajo de campo en Huelva a partir de 1995, época en la que realizaba el Trabajo de Investigación para la obtención de la Suficiencia Investigadora en el Programa de Doctorado sobre Arte y Patrimonio Musical de la Universidad de Granada.

Trabajo de campo

Un aspecto relevante en esta Tesis y esencial en la etnomusicología es el trabajo de campo, que nos permite obtener información de fuentes orales, testimonios y acción musical en el terreno; facilita una fundamentación y comprensión más estrecha de cada práctica musical en el contexto sociocultural en el que tiene lugar y la posibilidad de participar con la propia experiencia y vivencia directa de la música. Actualmente, el trabajo de campo en etnomusicología tiene en cuenta aspectos de la estrecha relación entre la experiencia y la investigación, de cómo el trabajo de campo afecta a nuestra experiencia de la música, a nuestra investigación y a la escritura, considerando formas de conocimiento más experimentales, interactivas y con mayor involucración en la cultura musical a la que nos dirigimos (Barz y Cooley 1997).

Desde hace años, y hasta la terminación de esta investigación, he venido realizando trabajo de campo en varias localidades en las que tienen lugar manifestaciones de fandangos e interpretación de esta música, en celebraciones festivas, reuniones, actuaciones musicales, sesiones de estudio, de preparación y otras situaciones, especialmente en las localidades en las que centro el trabajo, Almonaster la Real, Alosno y Huelva, aunque también he asistido a otros actos y prácticas de fandangos en diversos lugares de la provincia de Huelva.

Utilizo herramientas habituales en un trabajo etnográfico de etnomusicología: grabaciones musicales de campo -sonoras y audiovisuales, con grabadora de sonido y videocámara- en su contexto original y local de interpretación o de uso; realización, grabación y transcripción de entrevistas personales en profundidad, con músicos, intérpretes y participantes en las manifestaciones e interpretaciones musicales de fandangos en estos sitios; entrevistas informales individuales y en grupo; conversaciones con personas de la localidad que puedan aportar información, testimonios orales, observaciones de sus experiencias que sean de interés para el trabajo; registro en un diario de campo con descripción, datos y observaciones de sesiones; y observación participante de la práctica en diferentes contextos y lugares.

De especial atención e interés para mi trabajo son aquellos contextos en los que hay una mayor participación femenina. He intentado implicarme en la vivencia directa de esas manifestaciones, en el contacto continuado con los participantes, protagonistas e intérpretes de la música. En las localidades de Almonaster la Real y Alosno, asistiendo a la preparación de actos festivos, a su celebración, a audiciones, Certámenes y otras

actividades; en Huelva, asistiendo a numerosas actividades culturales en Peñas Flamencas, asociaciones, conciertos y otras acciones o eventos. Y sobre todo, durante años, realizando un extenso trabajo de campo con las mujeres de la Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva, en varios momentos de su trayectoria, asistiendo a sus ensayos, clases de la Escuela y Cuadro de cante, actuaciones dentro y fuera de la Peña, actividades entre socias, etc. Esto me ha llevado a involucrarme y a colaborar conjuntamente en actividades culturales en varias ocasiones con la programación de audiciones y cursos en el ámbito universitario, por ejemplo.

Transcripciones y análisis

Con la realización de transcripciones musicales y el análisis musical accedemos a cuestiones necesarias para el estudio de tradiciones interpretativas de fandangos en Huelva, a la comprensión de la organización sonora de la música: el estudio de la construcción del discurso sonoro en los fandangos, características generales, tipología del estilo, estudio comparativo de diferentes versiones de interpretación musical en distintas variantes o estilos de fandangos, formas y procesos de interpretación con rasgos de estilo local o estrategias interpretativas personales en la música.

Hemos transcrito y analizado estilos diferentes de fandangos en la provincia, en concreto, el amplio número de Almonaster, Alosno y Huelva que comprenden el corpus musical de este trabajo. Las hemos realizado a partir de nuestras grabaciones de campo, tomadas en el contexto original de interpretación en estas localidades, y de grabaciones comerciales de intérpretes relevantes o habituales que ofrecen más calidad de sonido y facilitan la tarea de transcripción, seleccionando las que hemos considerado que no se apartan demasiado de su forma habitual de interpretación; estas últimas también las comparamos con nuestras grabaciones de campo. Estas grabaciones y ediciones discográficas de fandangos, recogen los interpretados por grupos de mujeres en Almonaster, así como versiones individuales de cantaoras y cantaores que han recreado de manera significativa o han estado asociados a un estilo o variante determinada en Alosno y Huelva, o que son intérpretes habituales o referentes en el contexto local. Apoyándonos además en las observaciones analíticas obtenidas de las interpretaciones en vivo, directamente de la audición y visualización de las diferentes prácticas de música y baile en contextos habituales de interpretación. Hemos realizado un número extenso de transcripciones de cantes completos y otro gran número de transcripciones

de aspectos parciales de determinadas interpretaciones para comparar. Presentamos un número limitado de estas como ejemplos que ilustran el trabajo, no de todas las que hemos llevado a cabo.

Aunque somos conscientes de las evidentes y numerosas limitaciones de las transcripciones para recoger o representar características de la voz, sobre todo en este tipo de música en relación a: el flujo vocal que pasa por una continua y amplia gama de sonidos, no segmentados, con cambio constante de altura, donde no todos definen la melodía aunque se encuentren en dicho flujo, ciertos adornos, rasgos de la articulación y emisión fonética de la voz, de la articulación rítmica y altura de sonido, además del timbre; sin embargo, siguen resultando una herramienta útil que nos facilita la comprensión y relación de ciertas características y útil para analizar e ilustrar cuestiones particulares y elementos de la música. A partir de estas transcripciones musicales y con la escucha de grabaciones sonoras y audiovisuales, hemos podido analizar, sistematizar y reducir de manera esquemática rasgos considerados importantes, retener nociones sobre el estilo y convenciones estilístico-musicales. Hemos utilizado metodologías de análisis formal para unas cuestiones y de análisis acústico del sonido para otras, con el apoyo de herramientas de software informático[6], de visualización y escucha de espectrogramas del sonido como complemento a la escucha y transcripción musical. Las partituras las hemos elaborado y editado con el programa Finale en varias de sus versiones a lo largo de estos años.

Además, desde la perspectiva de este trabajo, también nos interesa acercarnos a un análisis interpretativo de la música, no como sistema o texto sonoro, sino desde la relación de la música y su sonido con la práctica e interpretación y observar procedimientos sobre cómo la música se implica en la producción de significado social y personal, de comunicación y de afecto en un contexto específico, con conceptos teóricos, herramientas o estrategias variadas. Como expresa Whiteley (1997: xvi), situar «el análisis en un campo más interdisciplinar con exploraciones analíticas frescas de las formas en las que los discursos musicales trabajan en tándem con las letras, estilos de interpretación, identidades de género y posiciones del consumidor». El análisis de realizaciones/interpretaciones particulares de los fandangos, nos ayuda a comprender aspectos específicos y definitorios de estas, «patrones clave de significación afectiva» (Shank 2006: 11); formas de interpretación relevantes y ocasiones significativas pueden

[6] AudioSculpt (IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) y Acousmographe (INA GRM, Groupe de Recherches Musicales).

iluminar la relación entre la producción del sonido, sus aspectos estético-estilísticos, expresivos, e implicaciones y articulaciones con otros procesos sociales y emocionales. Es decir, aspectos de la interpretación musical que consideramos de especial significación en relación al valor social, significado, formas de subjetividad y de placer relevantes. Para ello es interesante unir asimismo la perspectiva del análisis de prácticas de interpretación musical de los fandangos con el propio acto de la interpretación, con el acto performativo, en el que los códigos musicales se vuelven significativos en un contexto determinado. A través de grabaciones y principalmente con la observación participante en directo accedemos a diferentes facetas sobre interpretación musical, el comportamiento vocal, corporal, en la performance, la interacción entre participantes, intérpretes y oyentes.

De manera global pretendemos abordar un análisis contextualizado que tenga en cuenta la interrelación entre el sonido, la práctica musical y la producción e interpretación del significado, de valores sociales e individuales en un contexto concreto. Centrándonos fundamentalmente en las prácticas interpretativas de las mujeres.

En cuanto al análisis musical y criterios de transcripción, hemos observado una serie de convenciones estilístico-musicales genéricas que constituyen procedimientos estructurales comunes y rasgos habituales marcadores de estilo en todo el conjunto de fandangos de Huelva con los que hemos elaborado las transcripciones y que resumimos de manera introductoria aquí en las siguientes:

1. Estructura formal definida.

   La parte vocal del fandango en Huelva constituye una forma estrófica breve consistente en una copla de seis frases poético-musicales con una extensión regular y paralela de doce pulsos o tiempos cada una de ellas, donde cada frase contiene una línea melódica que cuenta con apoyos destacados y sonidos finales característicos. Un conjunto de seis frases simétricas que terminan en la fórmula cadencial del tetracordo descendente en el modo frigio, también denominado «cadencia andaluza». Las secciones instrumentales que se desarrollan en el modo frigio presentan dos funciones: introducen y alternan las coplas y sirven de acompañamiento a la copla con un toque básico de acompañamiento.

2. Pulsación rítmica regular.

Estos fandangos mantienen un perfil rítmico medido, con regularidad en la pulsación rítmica y en la acentuación métrica de base, sin desarrollar formas de ejecución de medida libre ni deformación excesiva del pulso.

3. Pluridimensionalidad métrico-rítmica.

Los fandangos de Huelva presentan un juego polimétrico-polirrítmico con acentuación ternaria y binaria en varias de sus partes musicales. Con un patrón rítmico de aceptación métrica de referencia o básico ternario: un patrón percusivo ternario que hemos tomado para el compás de nuestras transcripciones, 3/4. Un marcador de acentuación de base, constitutivo de la percusión rítmica y vinculado subyacentemente al baile, que se produce cada tres pulsos y se marca en el acompañamiento instrumental con un golpe acentuado en el tambor -cuando los fandangos se acompañan con flauta y tamboril- y percutido mediante un golpe sordo en la tapa de la guitarra si es este el instrumento acompañante.

Y con una métrica variable en la parte vocal, en el cante. Según la práctica en cada grupo de fandangos o variantes estilísticas esta dimensión es un poco diferente, pero con predominio de agrupaciones binarias o cuaternarias sobre todo en la primera mitad de las frases musicales donde hay más concentración de texto poético. Esta característica es más constante en todos los fandangos de las Cruces de Almonaster -que hemos señalado con barras de compás binario en las transcripciones- y un poco más diversa en otros lugares, incluso presentando una forma polimétrica dentro de cada frase musical con una primera mitad binaria/cuaternaria y segunda ternaria, como en determinados estilos de Alosno. La parte melódica del instrumento acompañante, sí suele mantener una acentuación y fraseo en un metro binario.

Aunque varios investigadores han señalado un carácter polirrítmico en algunos tipos de fandangos, no han llegado a desarrollar un estudio de manifestaciones vivas, orales, ni con los distintos estilos y prácticas musicales de Huelva[7]. La

[7] Manzano relaciona fandangos tradicionales de distintos territorios de España con el ritmo de la jota que transcribe en 6/8 (1993, 1995). Castro (2011, 2014, 2015) estudia el desarrollo evolutivo de piezas denominadas fandangos en fuentes musicales históricas en la forma de acompañamiento desde un compás compuesto de 6/8 o con práctica de hemiolia -6/8-3/4- en fuentes del XVIII hacia un predominio del ternario de 3/4 en el XIX. Para Rossy el fandango también tuvo una forma original en compás de 6/8 lento, y posteriormente en 3/4, siendo el ritmo semejante al bolero y seguidilla (1966: 222). Y Donnier propone en su análisis de las formas musicales y estructuras temporales del flamenco una pluridimensionalidad en el fandango de Huelva, entre fases de acentuación binaria en cuanto al cambio

figuración rítmica, articulación del sonido, acentuación y prosodia del texto así como la subdivisión de los tiempos -binaria y ternaria- es más variada en la práctica real que varios de los esquemas que han señalado.

4. Ciclo o «compás» básico subyacente y característico del fandango de Huelva.

La superposición de ambos esquemas métrico rítmicos, uno percusivo ternario y otros binario/cuaternario asociado a la parte vocal -en numerosos estilos- y a la parte melódica instrumental -guitarra y gaita o flauta-, produce una estructura hipermétrica o ciclo de referencia básico de seis tiempos. La guitarra despliega una textura rítmica de acompañamiento de golpes y rasgueos y con diseño melódico -en las partes sólo instrumentales- en ese ciclo, así como la gaita.

5. Ciclo de acompañamiento guitarrístico, de toque o «compás» de acompañamiento de doce tiempos.

Si tenemos en cuenta todas las dimensiones del acompañamiento instrumental a la voz simultáneamente, desde el punto de vista del ritmo, textura, cambios melódico armónicos y apoyos cadenciales, percibimos un periodo o «compás»[8] completo de referencia de acompañamiento a los fandangos de doce tiempos o pulsos, que se corresponde con la longitud completa de la frase poético-musical. Este suele dividirse en dos mitades de frase o semiciclos de seis pulsos: 12 (6+6) más o menos definidas según las variantes.

6. Modalidad.

El desarrollo melódico de la parte vocal en todos los fandangos de Huelva comprende el uso de una gama modal, la escala o modo frigio cuya estructura general es (1º-♭2º-♭3º-4º-5º-♭6º-♭7º-8º). Varios autores han señalado sin embargo una bimodalidad -modo mayor/modo flamenco- en los fandangos con un comportamiento tonal mayor de la copla condicionado por los acordes guitarrísticos que la acompañan y modal del frigio flamenco en la parte del obstinato instrumental[9].

armónico en ciclo de doce tiempos y de acentuación binaria para el cante (1996: 446-449) y por otro lado, de ciclo rítmico de percusión de tres tiempos en el acompañamiento (1996: 70, 128, 194-198).

[8] Utilizamos aquí el término «compás» con el sentido y uso habitual del flamenco.

[9] Como Rossy (1966), Josep Crivillé (1983), Manuel Granados (2004), Antonio y David Hurtado (2009) y Fernández (2004, 2011). Donnier (1996), propone un análisis desde la perspectiva del cante flamenco y acompañamiento guitarrístico (1996: 273-274). Para él, en los fandangos andaluces, las cinco primeras frases se encuentran en modo mayor tonal modulando en el último verso al «modo andaluz relativo» o «modo flamenco relativo» (*Ibíd*.: 444-454), que se forma una tercera superior al modo mayor central (*Ibíd*.: 89). Con anterioridad, Peter Manuel, que examinó la armonización de melodías modales en varias áreas del Mediterráneo, propone los términos «modo» y de «armonía modal», es decir, un uso en la

Nosotros consideramos la utilización del modo frigio y la sonoridad modal en la copla del fandango como también sostiene Berlanga (1998, 2000, 2010). Con nuestro análisis observamos que en los fandangos de Huelva, el desarrollo melódico de la copla -además de las secciones instrumentales- responden a un clima y configuración melódica modal, propia de la música de tradición oral, más que a un comportamiento tonal. Con un predominio de movimiento melódico, apoyos en determinados grados de la escala al final de las frases y conclusión sobre la estructura de la «cadencia andaluza» o tetracordo descendente sobre el primer grado del modo frigio (4º-♭3º-♭2º-1º), único momento de toda la copla en el que se produce una resolución clara. Aunque el resto de la copla, en su desarrollo melódico y en el mismo proceso cadencial final son igualmente importantes los sonidos o grados ♭6º y 4º grados -1º del modo jónico y eólico respectivamente-, la resolución definitiva no se produce hasta el final de la copla en el modo frigio, por tanto hemos tomado este como el principal.

El acompañamiento instrumental de la guitarra sigue dos tonos de referencia, «posturas» o sucesión de acordes en la guitarra con apoyos al final de las frases y con una resolución sobre la cadencia andaluza o tetracordo descendente en los cuatro últimos sonidos del modo (iv-III-♭II-I) al final del fandango. Desde Mi, denominado «toque por arriba», que como veremos es el usual en Huelva y otras localidades, y desde La o «toque por medio» presente en los fandangos de Alosno. En la práctica se trata de alturas relativas que se transportan a aquella que demande el cante. Estos fandangos de Huelva siguen tanto este modo frigio sin alterar como una variante con el tercer grado de la escala elevado medio tono

armonización de melodías modales con la utilización del modo frigio en los fandangos o en todo caso una ambigüedad entre el modo frigio y menor y una armonía modal frigia andaluza que no es propiamente armonía acordal tonal (Manuel 1989, 2002, 2006). Miguel Ángel Berlanga (1998, 2000, 2010) comparte los criterios teóricos de Manuel sobre la importancia de la modalidad en estas músicas. Para este autor, «los fandangos del sur» constituyen «músicas de base modal y no se rigen por las leyes de la tonalidad clásica» (Berlanga 2010: 53), sino por unas normas propias que resume en: la relación interválica especial de cada grado del modo con la nota final que da nombre al modo y que ejerce una atracción especial sobre las demás; la importancia de grados o cuerdas denominados «grados atractivos secundarios», diferentes a las relaciones tonales que se establecen estructuralmente entre tónica y otros grados tonales; la presencia de giros característicos y fórmulas cadenciales, y a veces, de grados que pueden sonar elevados o rebajados en ciertos momentos en la melodía, propios de la música modal. Todo esto se traduce en «atmósferas modales distintivas […] o colores modales», «una sonoridad frigia con distintas variantes según repertorios» (*Ibíd*.: 53) que se mantiene mientras el centro de atracción principal sea el de todos los grados con la nota final. Sobre definición y orígenes de la cadencia andaluza ver C. García Gallardo (2014).

en algunas ocasiones, sobre todo, en el uso más moderno en la guitarra en los estilos de Huelva o con la forma que usan en el flamenco, pero no en todo el acompañamiento general a todos los fandangos de Huelva como han señalado varios de esos autores, que además no han tenido en cuenta otros instrumentos acompañantes como la gaita y tamboril, que no despliegan ningún acompañamiento armónico tonal.

Marco Teórico

Dos grandes campos de estudio, áreas académicas y perspectivas de análisis orientan el marco teórico general de esta investigación. La Etnomusicología, disciplina de investigación musical que atiende al estudio de la música como fenómeno humano, social y cultural en su amplia dimensión, situando la acción musical y la música en el contexto histórico y cultural específico en el que tiene lugar, y que privilegia el trabajo de campo y el contacto directo con la cultura musical como una metodología de trabajo importante. Y la teoría de Género, desde la que consideramos aportaciones que han venido primero de la crítica feminista en los Estudios de la mujer y posterior y principalmente de los Estudios de Género junto a su mirada a cuestiones de los Estudios Culturales y de la comunicación.

La interpretación musical de los fandangos en Huelva, sus procesos de performance, de puesta en circulación, recepción, constituyen una práctica cultural localizada en lugares y tiempos determinados, por individuos integrados en grupos y en comunidades de entendimiento, en los que tienen lugar dinámicas sociales, culturales, ideológicas, personales, intersubjetivas y colectivas. El estudio y la compresión de una manifestación musical tiene que tratarse hoy poniendo en relación el elemento sonoro con otros procesos socioculturales más amplios, con procesos de interpretación, performance, circulación, recepción, y atendiendo a las significaciones, experiencias, valores que adquieren y le atribuyen las personas que la vivencian y utilizan en contextos determinados. Entender la música incluso en su estructuración sonora, no aislada del comportamiento humano, estudiarla como fenómeno humano y social, atender a su estudio cultural, más allá del formalismo, ha constituido una preocupación

fundamental de la Etnomusicología[10]. Desde las orientaciones que se desarrollaron a mediados del siglo XX cuando se puso el acento en abordar el estudio de la música en la cultura, estudiar cómo la música contribuye a construir una cultura y cómo ésta es construida por ella, a partir del contacto participativo del investigador, hasta la actualidad.

Esta preocupación llevó a la consideración de Alan P. Merriam, de «la música como cultura» (1964), seguido de J. Blacking quien también planteó el interés por los procesos dinámicos del hacer musical, de S. Feld y otros autores. Dos modelos fueron relevantes en la disciplina desde esa perspectiva, el de Merriam (1964) y la adaptación que sobre el mismo elaboró Timothy Rice (1987). Ambos aportaron un marco global con el que abordar de una manera general las manifestaciones musicales estudiando interrelaciones entre varios elementos. Para Rice el modelo circular de Merriam (1964) que conlleva el «estudio de tres niveles analíticos, conceptualización sobre la música, comportamiento en relación a la música y el sonido de la música misma» (Rice 1987: 469) afectándose mutuamente, fue básico e influyente en la disciplina. Poco después, cuando analiza los procesos formativos de las culturas musicales del mundo en los que intenta reconciliar aspectos estructurales de la música con aspectos sociales, políticos, económicos y del lenguaje, y se pregunta cómo hace música el ser humano poniendo el énfasis en el proceso más que en el producto, asume el modelo de Merriam y la concepción de Clifford Geertz (1991) sobre los sistemas simbólicos. Estableciendo así un diseño tripartito que atiende a procesos y fuerzas sociales, históricas e individuales. Su modelo comprende tres áreas -construcción histórica, mantenimiento social, y creación y experiencia individual- en la música que comprometen cada una de ellas al sonido, la conceptualización y el comportamiento en un modelo circular donde cada aspecto está interrelacionado de una manera dialéctica con todo lo demás (Rice 1987). Atendiendo a estas cuestiones podemos formulamos varias preguntas generales sobre cómo tienen lugar los procesos de permanencia, cambio, transformaciones, adaptaciones de tradicionales musicales y la manera en que tradiciones del pasado toman forma en el presente, qué tipo de procesos han mantenido socialmente qué

[10] Corrientes y orientaciones de la disciplina, debates sobre el estudio práctico, sistemático u orientado culturalmente, pueden encontrarse en tres obras de referencia fundamentales editados en castellano: en Pelinski (2000) en varios de sus capítulos, en Cruces (2001) que recopila una traducción de textos originales de varios autores clásicos en la disciplina, y sobre todo en Cámara (2003, 2014, 2016), que lleva a cabo una revisión detallada de la historia de la disciplina rastreando abundantes y diferentes contribuciones, así como una parte dedicada a asuntos metodológicos.

música, cómo y por quiénes, además de considerar la importancia de la experiencia musical colectiva e individual de la música.

Otras aproximaciones al hecho musical en la etnomusicología han tratado de establecer la relación entre la estructura sonora y cultural desde distintas posiciones; entre ellas, la semiología y su inspiración en la lingüística centrada en lo sonoro[11], su sistemática, estructuras musicales subyacentes y su validación en la cultura, o el cognitivismo[12] que traza relaciones estructurales entre los procesos cognitivos en relación a la música y la organización social. Ambas aproximaciones tienen también en común el estudio de la música cultural e históricamente contextualizado, alejado de la posición de la autonomía musical de la historiografía positivista de otras épocas.

Desde finales de los años ochenta las perspectivas epistemológicas y metodológicas se han diversificado con el acercamiento a discursos de variada procedencia y de nuevas preocupaciones. La constante reinterpretación crítica de la literatura etnomusicológica, la apertura a perspectivas teóricas y metodológicas de otros campos (Nettl 1992; Pelinski 2000; Cámara 2003, 2016), a debates de la ciencias sociales y humanas, de la historia, filosofía, antropología, sociología, psicología, lingüística y posestructuralismo, estudios culturales, corrientes posmodernas, etc. con los que se abren nuevas discusiones, objetos de estudio, han enriquecido y diversificado enormemente sus objetivos y formas de aproximación. El mismo sentido de cultura es revisado, jerarquías como culto-popular, cultura alta y baja desaparecen, también el límite entre la cultura, lo social y lo económico, considerando la cultura misma como práctica material, política, social, productora y poseedora de significado, valor y poder, como agente activo creador de nuevas formas sociales (Connor 1996: 165-66). Entre este diverso panorama, una línea de estudios toma en cuenta y «enfatiza la cultura como esfera de significado, de discurso simbólico colectivo, redes de significado, procesos de significación; la cultura desde esta visión es la dimensión por la que los seres humanos interpretan sus actividades, instituciones, las creencias sobre sí mismos» (Middleton 2003: 5). La categoría de significado es central a esta teoría cultural: las prácticas-significantes de las que habla R. Williams y la idea de cultura de Eagleton; o la cultura como práctica de Bourdieu, son ideas rápidamente integradas en distintos campos de estudio, también en la etnomusicología.

11 Arom (1985).
12 John Blacking (1973).

Así, junto a otras líneas y aproximaciones cada vez más diversas, aparecen en la etnomusicología un gran número de debates e investigaciones centradas en los modos en los que la música está relacionada e implicada en la construcción de identidades sociales y culturales, planteándose importantes cuestiones sobre la significación en la música (Middleton 2003, Tagg 2013), sobre la construcción social de la identidad, la «unión entre los sonidos musicales y el significado inscrito y encarnado socialmente» (Shank 2006: 11), la música no como expresión de una identidad estable preexistente sino «con capacidad de acción productiva en el mundo» (*Ibíd*.: 14), etc.; o como expresa Cook al considerar que la música no refleja simplemente la realidad, sino que construye y cambia la realidad con una contribución activa a la creación de significados, considerando que la identidad emerge en la performance (2001: 100-104). Asimismo aportaciones sobre la interpretación musical de la identidad personal y colectiva (Frith 2003); de la subjetividad; la música como práctica social; la performance y performatividad de la música como medios a través de los que pueden interpretarse otras dimensiones o procesos de subjetivación, de género; la experiencia y significado (Clayton, Dueck y Leante 2013); la materialidad y la experiencia encarnada. En estos últimos espacios teóricos, de la identidad, significado y experiencia, hemos ubicado varias cuestiones en nuestro trabajo de investigación. Considerando sus concepciones en un amplio sentido. Significado como conceptos, imágenes que están unidas a la experiencia corporal de la interpretación de la música y a formas discursivas, lingüísticas, simbólicas que las personas producen y asignan a la música cuando interpretan, expresan y piensan sobre ella, en una amplia variedad de espectros, cultural, social, afectivo, etc. La experiencia, siguiendo a Clayton, Dueck y Leante (2013) y otros autores, la consideramos desde la perspectiva de lo fenomenológico, de lo que la gente hace, realiza y se compromete con la práctica encarnada y vivida de la música, cómo se ve influenciada e influye a la vez sobre esta en la vivenciación, en la experiencia individual y social, no como algo ideal. Y de la identidad como concepto en la perspectiva teórica actual que no mira a la persona como un sujeto unívoco ni fijo, sino múltiple, constituido a partir de múltiples discursos y posiciones con las que las personas se identifican, crean un sentido de sí mismos, se constituyen, a través de nociones de género, edad, grupo, clase social, etc. Hemos tratado principalmente cuestiones relacionadas con identidad de género y la construcción social colectiva de la identidad de grupo, de comunidad en las manifestaciones de fandangos en varios contextos de práctica.

Junto a estas, nos hemos detenido en una arena diversa y rica que es el campo de la performance. Campo, categoría teórica que ha sido abordada principalmente desde amplias corrientes de estudio culturalistas, interpretativas y simbolistas de la cultura y del ritual que empezaron a cobrar gran relevancia a partir de los años sesenta del siglo pasado y que la han definido como espacio cultural, simbólico, social, donde se produce la acción de otorgar significado por los propios actores y participantes (Tambiah 1968; Leach 1993; Turner 1988; Geertz 1991, etc.). Y ahora también discurriendo en otras manifestaciones de la vida cotidiana y de la expresión artística, de la comunicación social, desde modelos de la teoría de la comunicación y de las artes. El o la performance es en resumen considerada como texto, drama social, acción, práctica, constitutiva de relaciones, identidades y discursos. Como una práctica que tiene un sentido procesual, de completar un proceso, que abre la posibilidad de interpretación de los roles sociales, de aspectos relevantes de la cultura y de las personas donde se realiza, que hace visibles diferentes facetas de la dinámica social, cultural, artística y expresiva de una comunidad, grupo, cultura, de una manera especial, intensificada y significativa. A la vez que expresa, simboliza, proyecta imágenes, ideales, valores de la cultura, actúa como medio para reformular, modificar, responder hacia otra situación social, funde imágenes de la visión del mundo que muestra esa performance, con experiencias de la realidad actual. Una forma de comunicación que permite interactuar, interpretar la cultura. Además, la performance se ha entendido como un modo o forma de comunicación (Bell 2009) con el que la gente organiza, crea, interpreta y da forma, mantiene, cambia muchos aspectos de su vida, «un modo de conducta comunicativa y un tipo de evento de comunicación […], la performance sugiere un modo de comunicación marcado intensa y estéticamente, enmarcado de un modo especial y puesto en exhibición para la audiencia» expresa Bauman (1992: 41). Schechner (2006) por ejemplo, la define como conducta susceptible de restaurarse o conducta que está siempre sujeta a revisión, que puede reinventarse en cada momento y que no puede ser de la misma manera dos veces. Es decir, visiones que ponen el acento en el producto como en la acción y el proceso, pero la consideran como un momento transformativo y activo en la producción de significados individual y colectivamente.

Tanto los estudios de la performance como de la comunicación sostienen de este modo que los individuos dan forma y son dados forma, moldeados, por la performance, centrándose en los modos cómo se producen. Tomamos esta idea en nuestro acercamiento al ritual festivo en este trabajo, en el análisis de performances culturales y

marcos extraordinarios y particulares de las fiestas en los que se cantan y tocan los fandangos, en Almonaster y Alosno, pero también considerando otras situaciones o contextos, como una actuación, concierto u otro evento artístico en esos mismos lugares y en variadas situaciones de Huelva por ejemplo.

Asimismo atendemos a la práctica musical en cuanto performance, al hecho de poner en acción la música y la interpretación musical. Consideramos siguiendo a Clayton, Dueck y Leante que: «la *performance* define la música como el momento de la producción -del sonido, significado o acción consecuente- más que como modelo, ideal o producto. Dirige nuestra atención a lo que la gente produce, experimenta o cómo crea significado con sonido organizado: la gente con sus cuerpos así como con sus mentes, con una existencia concreta en el tiempo y en el espacio, cuya conducta musical es formada por tendencias innatas […] así como por factores individuales, ambientales y sociales» (Clayton, Dueck y Leante 2013: 1). Lo que conlleva atender a la experiencia de la música desde múltiples puntos de vista.

Género como categoría y perspectiva de estudio

Actualmente el «Género» ha llegado a concebirse como factor esencial para la comprensión e interpretación de la vida y la conducta humana en todas las sociedades. Su impacto sobre la vida de las personas es indiscutible. La diferencia sexual y la elaboración e interpretación cultural de esa diferencia es una parte esencial, junto a otras, en el mundo social y simbólico. Mujeres y hombres viven y actúan en el mismo mundo, construyendo todo tipo de relaciones y concepciones entre ellos.

El género es tomado como un concepto o categoría teórica que se refiere a un principio estructural básico: las construcciones culturales, ideológicas, discursivas de los sexos en contextos históricos y culturales específicos[13]. «Una categoría de diferenciación humana social e interpretativamente construida […] El género […] más o menos como un continuum en constante cambio de categorías entrelazadas construidas

[13] Comprende la distinción entre la categoría biológica del sexo, y las categorías social y culturalmente construidas de género. Sherry Ottner (1974) escribió uno de primeros textos cuestionando la universalidad del patriarcado y la división entre naturaleza y cultura en relación a mujeres y hombres. Trató las nociones de género y sexualidad como principios que organizan otros dominios de la vida y actividad social. Después Ortner y Whitehead (1981: 4-9) plantean que sistemas de creencias proporcionan en cada sociedad una estructura ideal, correcta sobre el género, la ideología de género, sobre lógicas que aparecen como incuestionables o "naturales" cuando en realidad son contingentes y socialmente construidas. También Judith L. Hanna (1988) distingue entre el sexo como realidad biológica y el género como creación sociocultural.

y negociadas socialmente, así como categorías biológicas de muchas variedades y performances» (Koskoff 2014: 6).

Pero además el género o los Estudios de Género se entienden también en un sentido amplio como estrategia metodológica, corriente historiográfica o perspectiva académica de estudio, que abarca una dimensión más amplia que el feminismo aunque también asume sus logros.

El feminismo contemporáneo ha puesto en cuestión tradiciones que asumían postulados universales donde los hombres eran los principales actores de la sociedad contribuyendo a proporcionar otra visión de la emancipación e igualdad de los seres humanos y ha alterado el entendimiento teórico del mundo basado mayoritariamente en experiencias y expectativas masculinas. Las corrientes filosóficas, las teorías y el pensamiento crítico de la segunda mitad del siglo XX que criticaron las presuposiciones de objetivismo y universalismo de los grandes sistemas teóricos poniendo de manifiesto que el conocimiento había sido construido sin contar de forma efectiva con las mujeres, y los acontecimientos socioculturales y políticos en varios países occidentales, constituyeron el telón de fondo en el que surgió el movimiento feminista de los años sesenta y setenta denominado como «segunda ola» del feminismo. El concepto de Patriarcado fue acuñado en la obra de varias de estas feministas, como sistema de dominación masculina en el que los hombres eran los beneficiarios políticos, económicos, sexuales y psicológicos de la sociedad. Anteriormente el feminismo se había ocupado de la construcción de la ciudadanía en la mitad de la sociedad, es decir, en la reclamación de las mujeres de sus derechos de autodeterminación y de autonomía personal, con el enorme impacto que esto suponía en la vida social (Evans 1997).

Con la influencia del pensamiento crítico de autores como Marx, Freud, Foucault, Adorno y otros, el feminismo también realizó reinterpretaciones del mundo social, personal y subjetivo de las personas, incluyendo la valoración del mundo privado, el mundo simbólico y metafórico, la vida emocional y la sexualidad en su crítica, como formas de conceptualizar el lenguaje y la representación desde el punto de vista de la mujer. Llevó a cabo una revisión y crítica de las herramientas teóricas que habían ofrecido una visión del mundo desde un punto de vista exclusivamente androcéntrico intentando desembarazar el conocimiento de los sesgos de género. En esto han resultado esenciales las teorías de la deconstrucción, es decir cómo el conocimiento es construido y mantenido. La tarea de deconstruir las teorías y premisas que mantenían la naturalidad y universalidad de numerosas facetas de la vida y la

sociedad como esencialmente masculinas, ha sido, y continúa siendo uno de los principales proyectos de la crítica feminista y los Estudios de la Mujer desde esa época (Evans 1997: 9-44).

También, para un nutrido grupo de autoras, sobre todo del campo de la antropología, historia y sociología, era necesario hablar de diferencia en otro sentido, en el sentido de las diferencias reales de las mujeres. Numerosas autoras discuten que exista un patrón universal de control absoluto de los hombres sobre las mujeres y señalan formas distintas en esos patrones y cambios que han tenido lugar tanto dentro de una cultura como entre culturas: de poder, por razón de raza, etnicidad, nacionalidad, clase social, orientación sexual, etc. Varias corrientes comenzaron a ofrecer interpretaciones que cuestionaban la similitud e igualdad de las mujeres, ofreciendo razones para la diferencia (*Ibíd*.: 81-90).

En los noventa, como expresa Mary Evans, «el feminismo requiere una consideración más cuidadosa que en las décadas anteriores» (1997: 21). Se ha vuelto más complejo, diverso, pluralista teóricamente, lo que a la vez le ha proporcionado más riqueza y actividad crítica. No ha dejado de prestar atención a aportaciones de corrientes posmodernas y críticas adoptando, debatiendo y cuestionando de forma continua ideas y teorías provenientes de diversos campos. El debate de los noventa en adelante ha impulsado un espacio para la interpretación de la ambigüedad y la multiplicidad de significados de las manifestaciones de la cultura y de la vida humana. Ha centrado su interés, entre otros asuntos, en la lectura y la multiplicidad de significaciones, ambigüedad, inestabilidades y contradicciones de los textos, discursos, imágenes, actos simbólicos en la literatura, cine, arte y cultura; ha estado preocupado por reexaminar teorías de la representación, construcciones cambiantes de la sexualidad, en la reordenación sobre el conocimiento del cuerpo femenino, del deseo, placer; y de las relaciones de poder y construcción social del conocimiento.

En líneas generales, los Estudios de la Mujer han dado paso a Estudios de Género poniendo el punto de mira en la dinámica de las relaciones entre los sexos en contextos determinados, en cómo se construyen y mantienen las relaciones entre los géneros, las concepciones e ideologías subyacentes, entendiendo la sexualidad, identidad y del mismo género[14] como conceptos más fluidos, negociables y no estables.

[14] En la concepción radical de Judith Butler -*Gender Trouble* (1990)- el género es también una categoría problemática porque conlleva connotaciones heterosexistas. Esta autora rechaza las identidades de género prefijadas y propone una construcción discursiva, de *performance*, del género.

Tampoco la categoría y perspectiva de género como principio estructural de la sociedad puede considerarse abarcadora de la realidad de la experiencia humana, haciéndose necesaria la compleja influencia recíproca con otras categorías y otros tipos de aproximaciones, planteándose la perspectiva de la interseccionalidad (Davis, Evans y Lorber 2006).

El contacto con corrientes posmodernas, la gran presencia de las tecnologías y los medios, genera nuevas conceptualizaciones sobre multiplicidad de identidades, conceptos más fluidos y cambiantes del género. Así como la intersección de la categoría género con otras, principalmente clase social, etnicidad, sexualidad, edad.

Etnomusicología y Género

Numerosos estudios han abordado las formas en que las políticas e ideologías de género influyen en aspectos de las actividades musicales en distintos contextos y momentos históricos. La agenda teórica de los estudios de género en musicología y etnomusicología se ha preocupado por analizar desde distintas perspectivas cómo los roles sociales, las ideologías y expectativas de género en cada sociedad afectan al pensamiento y a la práctica musical, a situaciones y contextos de interpretación y recepción para hombres y mujeres, así como a sus significados y experiencias. A la vez, examinan la propia música como foro de expresión de las interacciones entre los géneros, de construcción de la identidad personal y colectiva, y de elaboración, afirmación o contestación de modelos e ideas sobre el género, la subjetividad y la sexualidad.

En los estudios de musicología, la atención a las actividades musicales de las mujeres y a lo femenino en la música, desde la perspectiva feminista primero y de género después, comenzó a tener importancia a finales de los años ochenta en el siglo XX[15], y sobre todo en los años noventa, con el empuje de la musicología norteamericana. Desde entonces no han cesado de surgir nuevos trabajos de mujeres y música desde todo tipo de perspectivas del feminismo y posmodernismo en diferentes momentos de la historia y contextos[16]. De especial impacto y relevancia fue el texto de

[15] Anteriormente a esa fecha, y en esos años, algunos estudios habían sacado a la luz la contribución de mujeres músicas que la historiografía anterior había silenciado, sus biografías, obras, en la línea de una recuperación histórica de las mujeres. Poco después el interés se centró en entender las razones e implicaciones ideológicas de esa exclusión.

[16] Algunos textos monográficos de Susan McClary (1991, 1992, 2000), Catherine Clément (1989) y de Marcia J. Citron (1993), pero en su mayoría antologías de textos como los editados por Carol Neuls-Bates

Susan McClary (1991) en el que abordó cuestiones relevantes para la musicología feminista, la música como discurso significante para la crítica feminista, el análisis de construcciones musicales de género y sexualidad en la música y ciertas estrategias discursivas empleadas por las mujeres por ejemplo.

En el campo de los estudios de etnomusicología, un conjunto de investigadoras en los años setenta documentaron la participación y roles musicales de las mujeres en actividades principalmente femeninas y en rituales en tradiciones musicales de diferentes partes del mundo, a partir de la situación en la que las mujeres habían sido representadas en la historia de la disciplina. Las etnografías en investigaciones de periodos anteriores, habitualmente las habían ignorado o no representado adecuadamente como señala Koskoff. Aunque en ocasiones las referencias a las mujeres eran comunes en actividades musicales asociadas a eventos como ritos de iniciación, nacimiento, crianza de niños, ritos de paso (Koskoff 1987: 2), como también recuerda Henrietta Moore sobre los informes etnográficos en el campo de la antropología (1996: 9), en un gran número de ocasiones sin embargo, la inclusión de las mujeres había sido solamente con referencias de paso y pocos trabajos aportaban una descripción más completa que tuviera en cuenta cuestiones de la vida musical de estas, como el status, relaciones entre géneros, conducta musical, es decir, no se estudiaba el papel de la mujer en la actividad musical en profundidad. Incluso en algunos estudios de folklore y de musicología comparada que aportaban informaciones y descripciones muy detalladas, el problema de la presencia de las mujeres no era de tipo empírico sino de representación con modelos androcéntricos y de estudio a nivel teórico y analítico (*Ibid.:* 15). Así se expresaba: «hasta recientemente, pocos hemos sido conscientes del impacto de la estructura de género de nuestra o cualquier otra sociedad en todos los tipos de comportamiento» (Koskoff 1987: 2). Esta consciencia de la importancia del

(1996[1982]), Jane Bowers y Judith Tick (1987), Karin Pendle (1991), Ruth A. Solie (1993), Marcia Citron (1993), Leslie C. Dunn y Nancy A. Jones (1994), Susan C. Cook y Judy S. Tsou (1994) entre otras, constituyen todavía referencias importantes de la musicología feminista internacional. Algunas de estas colecciones recogen tradiciones musicales no occidentales, de músicas tradicionales y populares del mundo. En España unos pocos trabajos de distinto tipo y extensión fueron pioneros, por ejemplo varios artículos y/o libros de Joaquina Labajo Valdés (1981, 1988), Pilar Ramos López (1997) y sus textos junto a otros recogidos en el libro colectivo compilado por Marisa Manchado (1998), sobre mujeres y música pero no desde la etnomusicología. En las últimas décadas numerosas autoras han venido presentando más publicaciones sobre mujeres principalmente en el campo de la musicología histórica. Una importante introducción crítica sobre feminismo y música, con una revisión historiográfica, una visión de las relaciones del feminismo con otras corrientes de estudio y pensamiento, y discusiones críticas realizadas por la musicología feminista puede verse en Pilar Ramos (2003). También para una revisión de aportaciones de la musicología y sociología estadounidense e inglesa sobre género y música popular puede verse en el texto de Laura Viñuela (2003).

género para la etnomusicología venía a suponer un cambio de actitud con la que plantear de forma crítica el tipo de aproximación y métodos teóricos desde los que abordar los nuevos estudios o revisar los del pasado. Marcia Herdorn asimismo comentaba sobre esto:

> El estudio de la música y el género no es simplemente una cuestión de descripción de dominios, estilos y tipo de interpretaciones típicos de músicos hombres y mujeres en marcos sociales particulares. Más bien, centrarse en el género como estrategia metodológica, nos lleva a examinar temas, problemas e interrelaciones desde un nuevo punto de vista (1990: 11).

A partir de los noventa se atiende a la perspectiva de género con nuevos modelos teóricos y aproximaciones. E incluso la musicología se acerca a la etnomusicología compartiendo cuestiones y textos a veces en las mismas publicaciones, con músicas diferentes de distintos contextos y épocas. Textos como los de Robertson (1987), Koskoff (1987), Bowers y Tick (1987), Herdorn y Ziegler (1990), McClary (1991, 2000), Citron (1993), Solie (1993), Cook y Tsou (1994), Neuls-Bates (1996), Sugarman (1997), Moisala (1999), Moisala y Diamond (2000), Magrini (2003), Berstein (2004), entre otros, abordan una gran diversidad de cuestiones y puntos de vista, diferentes culturas del mundo y tradiciones musicales. Sobre prácticas musicales de las mujeres, performance musical y género, cómo la ideología de género y el rol del sexo afecta a la conducta musical, cómo la conducta musical refleja conductas de género, nociones de poder y de valor (Koskoff 2014: 35-37). Sobre poder y valor social, las relaciones entre género, poder social y *performance* en la música. Así, por ejemplo, para Robertson la performance es un instrumento privilegiado de poder y de definición del género: «las dinámicas de control social y de cambio están siempre siendo 'puestas en escena' de la misma manera por alguien. Los músicos son los portavoces que más a menudo expresan estos mensajes» (1987: 238). Formas en las que las políticas e ideologías de género, y construcciones de diferencia sexual, han influenciado aspectos de las actividades musicales en distintos contextos y momentos históricos, desplegando diferentes tipos de roles. Representaciones y modelos de género, la voz femenina, cuestiones de negociación de identidad y formación de la subjetividad, formas de resistencia a las convenciones, cuestiones de placer, etc.

Magrini por ejemplo llega a proponer la aproximación a la música como «cultura de género», la posibilidad de «desarrollar una visión de la dimensión humana de la actividad musical que sea cada vez más rica y compleja, consciente constantemente del hecho de que cada práctica musical puede ser empleada para representar, expresar y elaborar valores específicos para los géneros individuales en contextos particulares» (Magrini 2003: 2). Las construcciones culturales, ideológicas, políticas sobre las diferencias de género dan lugar a relaciones diferentes entre hombres y mujeres en distintos momentos sociales e históricos. Modelos, concepciones sobre el género subyacen a las prácticas musicales que se mantienen y construyen a través de complejos procesos dinámicos. Numerosos de estos estudios analizan cómo las personas a través de la música simbolizan, construyen, cambian, subvierten esas concepciones; qué identidades, modelos definen a las mujeres en la performance. Expone Magrini:

> Las ocasiones musicales son tradicionalmente un lugar privilegiado para la construcción pública y la representación de la identidad de género individual así como de los modelos de relaciones entre los géneros dentro de comunidades particulares. Un estudio de la enorme variedad de prácticas musicales puede producir una visión extremadamente matizada de hasta qué punto varían las relaciones de género, y de los modos en los que las palabras, los gestos, y los sonidos de la música son capaces de expresar diferentes identidades de género (2003: 5).

Desde estas perspectivas, situamos teóricamente esta investigación para analizar las prácticas musicales de las mujeres, cómo las construcciones ideológicas y culturales influencian su actividad musical, conducta, modelos y relaciones de género, para analizar formas de construcción social de la identidad colectiva y de género a través de la performance musical.

En las últimas dos décadas, el campo de género y música en la etnomusicología se muestra mucho más vasto, complejo e interconectado con más disciplinas, áreas de estudio y perspectivas, con una variedad de temas interdisciplinares. Con nuevos paradigmas relacionados con la globalización y las políticas de identidad sustentados sobre la idea de una identidad y de una noción de género más fluida, procesual y cambiante. Atendiendo a la intersección del género con otras categorías: de edad, clase, status social… y al concepto de performatividad. Sobre estas últimas líneas, nos

centramos a continuación en varios tópicos teóricos o categorías que hemos tenido en cuenta en este trabajo.

Performatividad de género

La teorización y conceptualización de sexo y género ha ido cambiando, lejos del esencialismo de otras épocas. Desde la influyente concepción del género en la obra de Butler *Gender Trouble* (1990), donde introduce la idea de performatividad, tomando ideas de Austin, Derrida y Bourdieau principalmente, muchas autoras han seguido y ampliado sus teorías.

Butler argumenta que el género es performativamente promulgado, creado, representado e interpretado, "continuamente producido a través de prácticas cotidianas e interacciones sociales" (1990: 3).

Para esta autora el género es performativo, «no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género. Esta identidad está performativamente constituida por las mismas 'expresiones' que se dice que son sus resultados» (1990: 25). No es por tanto, 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 según esta autora. No obstante, también considera, que tienen la posibilidad de contestarse o subvertirse ya que la sujeción a los discursos dominantes, la iteración de la norma, es una condición para la agencia o la interpretación diferente de estos (Butler 1993, 1997).

Por tanto, de acuerdo a esta concepción, el género es entendido y producido continuamente en prácticas cotidianas e interacciones sociales. También por medio del sonido, gestos, actos del cuerpo y de la voz en acciones musicales reiteradas, se articulan nociones de género -para intérpretes y oyentes- dominantes, naturalizadas, que están arraigadas en la sociedad, a veces de una manera poco consciente, sutil o inconscientemente. Pero también como otras autoras han apuntado, se asumen de forma autoconsciente, tomando más consciencia, agencia y creatividad en los actos

performativos y con la posibilidad de reelaborar, cambiar o de crear otras formas y modelos a los normativos. La interpretación y audición musical constituyen lugares para realizar actos reiterados de performatividad de género, que afirman, negocian o cambian modelos sociales. La performatividad en un sentido amplio, y el que tomamos en nuestro trabajo, es el mecanismo con el que se realiza. Sugarman (1997), entre otras investigadoras, ha considerado este proceso. Para ella, el género es construido en la interpretación, en el acto de la interpretación musical. Para Cusick es en la interpretación musical en la que nos proyectamos como personas de sexo y género de manera inteligible a los que nos rodean (1999: 27). Otra autora asimismo ha trasladado esta idea a la de «performatividad sónica», para analizar cómo detalles y rasgos musicales y del sonido pueden expresar género en una tradición musical específica (Alaghband-Zadeh 2015).

Esta concepción, al mismo tiempo, conecta con la de una identidad no prefijada, con una interpretación más fluida, no fija del género y de la sexualidad.

Voz, Cuerpo y Afecto

Dunn y Jones en *Emboided Voices* (1994) repasan varios usos del término voz en la crítica feminista de esa época. Para referirse de manera metafórica a «agencia cultural, emancipación política, autonomía sexual y libertad expresiva» (1994: 1), por tanto, como una metáfora de autoridad vocal que se refiere al esfuerzo de las mujeres por reclamar su experiencia, tomar una voz en la sociedad, y buscar una voz diferente en el ámbito expresivo, artístico o cultural. Pero también, sin olvidar, como continúan argumentando estas autoras, las dimensiones físicas de la voz femenina en las que se basa esta metáfora, en la voz tangible, audible, literal que ha sido tanto silenciada como instrumento de empoderamiento (*Ibíd.:* 1). Junto a estos sentidos proponen además el término «vocalidad» desvinculando la voz del habla, del aspecto lingüístico, simbólico y del significado, como otros teóricos habían enfatizado, por ejemplo Barthes, es decir, concibiéndola como lo puramente sonoro, lo corporal y lo producido. Con vocalidad, estas autoras asumen ese último sentido, pero también «la dimensión performativa de la expresión vocal, esto es, la cualidad contingente, dinámica de la vocalización y la audición, y su interrelación vital» (*Ibíd.:* 2).

Otra implicación supone acercarse a esta concepción de vocalidad como constructo cultural, y en concreto, en relación a la vocalidad femenina, considerar el

género como central al conformar esa construcción. Lo que pone en escena también la noción de *embodiment* o encarnado, un vínculo material entre «lo interior» y «lo exterior», expresan Dunn y Jones (*Ibíd.:* 2).

Estas posibilidades de acercarse a esta dimensión del individuo y de la interpretación de la música hemos considerado en nuestro trabajo. La voz desde el punto de vista sonoro con determinadas cualidades acústicas y expresivas, y discursivo. Su dimensión performativa y cómo se articula social y culturalmente. Modelos culturales de expresión vocal femenina y masculina en la interpretación de los fandangos. Su papel en la construcción y negociación de la identidad colectiva. En la formación de la subjetividad individual. Las mujeres construyen su identidad a través de la música, de su voz, de su elaboración del discurso musical, de los textos, gestualidad, la performance; como indica Ruth Hellier «cómo cada mujer individual elige vocalizar comprende no sólo la forma literal que conlleva su técnica vocal, práctica, sino también de manera metafórica el posicionamiento subjetivo» (2013: 3).

Así como el valor, el poder cultural o la fuerza creativa de la voz y la vocalidad femenina en contextos socioculturales específicos. Cómo exponen, afirman o reclaman las mujeres la autoridad de su voz mediante la interpretación musical.

En intersección con esta perspectiva y como otro aspecto central en su estudio, tenemos en cuenta 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 la experiencia vivida y encarnada del cuerpo, las experiencias encarnadas de los cuerpos y 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 aproximación teórica al cuerpo se ha centrado en el concepto de *embodiment* que traducimos por «encarnado»: la experiencia vivida de nuestros cuerpos en el mundo con nuestras relaciones emocionales con otros seres y agentes encarnados (Gabe et al. 2004). Por tanto, atendiendo también a lo intersubjetivo, en interacción dinámica con los demás y el entorno, el cuerpo es a la vez creativo y creado, constituyendo la cultura mientras está constituida por ella (Csordas 2008, cit. en Lavis y Eli 2016). El cuerpo como constructo biológico y social, está abierto a relaciones afectivas, intersubjetivas. Para Ahmed las emociones dan forma a las superficies de los cuerpos, circulan entre los

cuerpos, individuales y colectivos moviéndose y 'conectándolos', no como propiedad preexistente que reside en el sujeto u objeto, sino como una fuerza, un efecto de sus signos (2004: 1-19).

Wetherell propone el análisis de las emociones como relacional. No como un objeto dentro de uno mismo sino en relación a los otros, en respuesta a una situación o al mundo (24). "El afecto nunca es totalmente una propiedad, siempre está produciendo intersección e interactuando" (Wetherell 2012: 24), con una atención a la performance afectiva, a la interacción e intersubjetividad.

Finnegan ha señalado que las emociones son formuladas diferentemente en distintos contextos y lugares, son aprendidas, manejadas para que surjan, y son experienciadas, encarnadas, vividas e interrelacionadas con discursos y conocimientos culturales (Finnegan 2003: 182-184), en «un complejo y sutil entretejido entre la expectación cultural, el marco específico y la práctica encarnada individualmente» (*Ibid*.: 187). En este trabajo, siguiendo estas premisas, nos acercaremos a examinar cómo formas de emocionalidad contextualizadas, mediadas de una manera particular en las prácticas festivo rituales y en la performance musical surgen de una manera intensa en estos contextos significativos y cómo se interrelacionan con el género. Es decir, la intersección de música, género y emoción. La evocación de la emoción como una relación dialéctica entre la acción musical, el género y el medio (Magowan y Wrazen 2013: 3).

CAPÍTULO I

Cruces de mayo en Almonaster la Real. Fandangos y Coplas del Romero

Almonaster la Real está situada en el extremo occidental de la provincia de Huelva, en la Sierra de Aracena y Picos de Aroche, a unos cien kilómetros de la capital[17].

Esta localidad goza de un rico patrimonio natural, histórico y cultural del que han quedado vestigios y restos arqueológicos de un amplio periodo histórico, desde asentamientos en la Edad del Bronce a importantes restos de la época clásica romana, visigoda, así como significativas construcciones del periodo de dominio islámico en Al-Ándalus y del gótico-mudéjar, cuando llegó a ser un núcleo importante de la comarca. A mediados del siglo XIII, como otras zonas rurales de esta parte de Sierra Morena ha asimilado la influencia de la repoblación gallega, leonesa y posteriormente también castellana (Pérez-Embid 1995; Rey 1995). Su historia ha venido conformada, en los siguientes siglos, por su situación como territorio fronterizo del reino de Portugal, llegando hasta aquí *La Banda Gallega,* frontera y región de luchas entre los reinos de Sevilla y Portugal (Pérez Macías y Carriazo 2005). Expuesta a luchas nobiliarias y marcada por su pertenencia al realengo sevillano, al Concejo de Sevilla y a la mitra arzobispal sevillana a finales del siglo XIII (Pérez-Embid 1986: 245-249), a la Corona de Castilla a finales del XVI -como villa de realenga[18]- del antiguo Reino de Sevilla, pasa a formar parte, finalmente, de la demarcación de la provincia de Huelva a partir del primer tercio del siglo XIX (Feria y de Lara 2007; Carriazo y Cuenca 2005). El motor de su actividad económica se ha concentrado fundamentalmente en la riqueza del subsuelo con la explotación minera por un lado, la explotación silvo-pastoril y el aprovechamiento agropecuario de sus extensas dehesas y bosques por otro (Carrero 1995)[19].

[17] El término municipal tiene una de las superficies más extensas de la provincia y consta de un gran número de pequeños núcleos de población, quince aldeas y varias barriadas. Su población, como otras zonas rurales, ha ido decreciendo a lo largo del siglo XX.
[18] En este momento se añade a su nombre «La Real».
[19] La explotación de minas de oro y plata y su aprovechamiento metalúrgico ha contado con momentos destacados en la antigüedad y en un periodo álgido de la minería en la segunda mitad del siglo XIX. Actualmente aún se mantienen activas varias minas del municipio. Asimismo su territorio cuenta con extensos bosques de encinas, alcornoques, castaños, quejigos y monte bajo.

Almonaster mantiene además una gran riqueza de tradiciones culturales y costumbres que la unen a otros pueblos de la comarca serrana, por ejemplo en su urbanismo, tipo de fortificaciones, lugares de culto, en sus tradiciones artesanales, actividades y economía vinculada al cerdo ibérico, actividades con caballerías, artes de caza, lidias de becerros y toros, y en la celebración de fiestas, festejos taurinos y ferias.

Entre sus manifestaciones festivas más populares se encuentran la celebración de la Virgen de Gracia, patrona de Almonaster, el *Pirulito* en San Juan[20] o la Feria de agosto, y principalmente destacan las festividades del mes de mayo. En esa época, los almuñenses celebran varias funciones festivas de gran relevancia para ellos. Como la Romería en honor a Santa Eulalia en la que toda o una gran parte de la población se desplaza durante varios días a un paraje natural situado a unos veinte kilómetros del núcleo urbano para vivir el ambiente romero y disfrutar de la convivencia con los paisanos, con momentos de culto, cante, baile y la «tarde del toro».

Asimismo los festejos de la Cruz[21] de mayo, mantienen un arraigo y esplendor especial en Almonaster. Las Cruces constituyen un tiempo destacado en la vida de todo el pueblo y fundamentalmente de las mujeres. Tradicionalmente ellas se encargan de todos los aspectos de la fiesta, de su mantenimiento, de su preparación durante un largo periodo de tiempo, de la organización, así como de protagonizar el ritual festivo e interpretar la música que tienen lugar en los distintos momentos y actos festivos. Coplas del Romero y fandangos de la Cruz son cantados y tocados con la pandereta por las cruceras en esta fiesta de protagonismo exclusivamente femenino.

[20] Fiesta que se celebra la tarde de San Juan, el 24 de Junio, cuando se coloca un pirulito o flor de pita, erguida, en el centro de una plaza (en Plaza de la Constitución y en la Plaza de El Llano el día 29), para cantar y bailar alrededor de él. Niñas y mujeres de distintas edades bailan por parejas formando un corro que rodea al pirulito vestido con lazos de colores. Sus canciones tratan de la naturaleza y la celebración del solsticio de verano, tocándose con guitarras, papillos y panderetas.

[21] Las fiestas de las Cruces de Mayo en Almonaster han sido incluidas en la "Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía" junto a los fandangos de las Cruces, la Romería de Santa Eulalia y sus fandangos con los códigos 3601012, 3603010, 3601013 y 3603011 respectivamente, por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Disponible en https://guiadigital.iaph.es/bien/inmaterial/194251/huelva/almonaster-la-real/cruces-de-mayo-de-almonaster-la-real. Recientemente, en abril de 2019, la Dirección General de Patrimonio Histórico y Documental de la Junta de Andalucía ha iniciado el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, de la Actividad de Interés Etnológico denominada El Fandango en la provincia de Huelva, incluyendo los de Almonaster la Real y haciendo mención expresa a sus Cruces de Mayo y Santa Eulalia (BOJA Número 80. Lunes, 29 de abril de 2019, pp.163-170).
Resolución de 22 de abril de 2019, de la Dirección General de Patrimonio Histórico y Documental, por la que se incoa el procedimiento para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, la Actividad de Interés Etnológico denominada El Fandango en la Provincia de Huelva.

Tanto en el propio municipio de Almonaster como en dos de sus aldeas, Las Veredas y Aguafría[22], tradicionalmente las mujeres serranas cantan un gran número de fandangos y otras coplas durante los días de celebración de la Cruz de mayo. Con toque de gaita o flauta y tamboril y el toque de panderetas, interpretan los fandangos de las Cruces, es decir, los fandangos propios de cada una de ellas -de la Fuente, del Llano, de la Cruz del Hoyo de Las Veredas, de la Cruz de Aguafría-, los fandangos *repicaos* de las Veredas, el fandango de la Jira o salida al campo, y otro común a las cruces de Almonaster en la Noche de los Pinos.

Además de todos estos estilos, en el tercer domingo de mayo, durante la celebración de la Romería a la que hemos hecho referencia, hombres y mujeres de Almonaster cantan otro tipo de fandangos, los de Santa Eulalia, acompañando espontáneamente el camino de la romería y la fiesta, en varios momentos establecidos en su celebración.

Para completar este rico patrimonio, el municipio también cuenta con los fandangos aldeanos, no vinculados originariamente a ninguna festividad ni momento del calendario. Se trata de un estilo que se ha recuperado hace varias décadas a partir de la memoria de un grupo de mujeres mayores de las aldeas de La Escalada y Calabazares. Varias de ellas han reconstruido algunos pasos de baile de antiguos fandangos que se interpretaban durante las reuniones y fiestas familiares, de amigos en esta zona y así poder enseñarlos a las jóvenes generaciones. Comprenden un conjunto de ocho fandangos bailados que tienen un carácter y rasgos musicales diferentes a los anteriores. De todos estos, nos ocupamos en las siguientes secciones de este trabajo comenzando por la fiesta y los fandangos de la Cruz.

1. Cruces de mayo. Afirmando la tradición femenina

La celebración de la Cruz en torno al día tres de mayo[23], ha formado parte de los modos de vida y de la cultura tradicional en las sociedades campesinas de Europa occidental. En nuestro país constituía, inserta en el calendario anual, una de las grandes fiestas

[22] Desde hace seis años también la aldea de Calabazares ha comenzado a celebrar su Cruz de Mayo a finales de ese mes. Hace aproximadamente unos ochenta años, durante la Guerra Civil Española, se había perdido esta tradición y no se había vuelto a festejar. Con la ayuda de mujeres mayores de la aldea que han recordado antiguos fandangos y coplas del romero y de la Asociación de vecinos Los Portales así como del Ayuntamiento que participa en las cuestiones organizativas, Calabazares ha comenzado a celebrar estas fiestas en honor a la Cruz de los Olivos a partir del 2014.

[23] Se celebra alrededor de ese día, el 3 de mayo considerado día de la «Invención de la Santa Cruz», al menos desde el S. VII cuando así lo estableciera el *Fuero Juzgo*.

desde que la Iglesia Católica cristianizara y sincretizara anteriores celebraciones y cultos paganos del mes de mayo con la exaltación del símbolo cristiano de la Cruz (García Fernández 2004; Rodríguez Becerra 1999, 2004: 58). La fiesta contaba, como han recogido numerosos estudios históricos, de antropología y cultura popular, con una amplia variedad de manifestaciones que comprendían desde elementos de celebración religiosa a un gran número de expresiones en torno a ritos paganos de renovación de la naturaleza (Caro Baroja 1979). En Andalucía conserva, en la actualidad, su carácter lúdico y una fuerte raigambre popular; y aún se desarrolla con gran diversidad de rituales en los que siempre se encuentra presente la Cruz latina ornamentada junto a otras celebraciones precristianas de la primavera (Rodríguez Becerra 2004: 59-69). Actualmente «las fiestas de la Cruz están fuera del santoral y del calendario laboral. Sin celebraciones litúrgicas o con actos muy simples frente al elaborado ritual popular de algunos lugares, y sin la presencia de clérigos ni autoridades; a pesar de ello ha pervivido hasta nuestros días» (Rodríguez Becerra 2004: 69).

Entre toda esta variedad de formas de celebración, un rasgo permanece ligado a la fiesta: su vinculación al dominio femenino. La mujer como protagonista simbólica y real de la fiesta de la Cruz de Mayo constituye uno de los elementos definitorios más comunes en muchos lugares.

Esto no resulta extraño si repasamos desde una perspectiva histórica la estrecha relación que la mujer tiene en la sociedad tradicional con aspectos devocionales de la Cruz como símbolo religioso, con su protección, adoración, rezo o canto, manifestación de fervor religioso o de religiosidad popular. La devoción a la Cruz se generalizó desde hace siglos en muchos lugares de nuestro país llegando a tener un gran arraigo en esta parte de Andalucía[24]. Su símbolo, una Cruz sin imagen, prosperó en todos los sitios -en casas, encrucijadas de calles y caminos, entrada y salida de núcleos de población- como elemento protector contra el mal. A la vez se extendió como atributo devocional y objeto de culto, en una época de cristianización del paisaje, dando lugar a distintas formas de celebración con sentido religioso, pero no litúrgico[25]. En Almonaster, como

[24] Alberto del Campo y Ana Corpas en su estudio sobre el mayo festero señalan que en Andalucía las hermandades y cofradías de la Vera-Cruz proliferaron a partir del siglo XVI y en Huelva en concreto, han existido históricamente poderosas hermandades de Vera Cruz. Principalmente las órdenes mendicantes de los franciscanos y los dominicos fueron las que se ocuparon de evangelizar esta zona occidental de Andalucía (2005: 388-406).

[25] En el Archivo Municipal de Almonaster, leg. 724, se recoge la existencia de una Cofradía de la Vera Cruz al menos desde el siglo XVII. Aparece en un pleito civil de 1678 entre la Cofradía de Santa Olalla y la de la Vera Cruz sobre un asunto de la lidia de un toro en Santa Eulalia (Palomo 1983; Barroso 1996; Vázquez 1997).

en otros pueblos de la provincia, las mujeres están comprometidas con todo lo que tiene que ver con la Cruz como elemento devocional y símbolo de tradición cultural. Se encargan del cuidado, custodia y adoración de una antigua cruz que se conserva en el templo religioso, de los momentos de su culto, de la conservación de las otras cruces de exterior que hay en el pueblo, de los elementos del ritual de la fiesta, de su celebración y del canto de las coplas de alabanza a esta, transmitiendo a las jóvenes generaciones toda esta experiencia históricamente vinculada a la mujer.

Al mismo tiempo, la Cruz de Mayo mantiene en este contexto tradiciones relacionadas con antiguas celebraciones paganas de la estación primaveral. Mayo, época de esplendor de la primavera, ha sido asociado por la cultura popular a una gran variedad de cultos en torno a la fertilidad, la mujer, el amor, la exaltación de la vida, la juventud y la regeneración de la naturaleza: en las fiestas de la *maya* o *mayas*, del *árbol mayo*, los matrimonios o emparejamientos simbólicos, las enramadas y los ramos entre otras (Caro Baroja 1979; Eliade 1972, 1974; Velasco 1982). Las sociedades rurales tradicionales marcaron este tiempo de esplendor y fuerza vital de la naturaleza con acciones rituales, símbolos y creencias que vinculan la fecundidad y regeneración natural de la tierra a la cosmovisión del entorno, al ciclo de la vida humana y a concepciones de la propia cultura. Como Alberto Del Campo y Ana Corpas recuerdan, en las manifestaciones expresivas de estos rituales, fiesta y poesía, «no hay elemento de la naturaleza que no signifique durante la primavera y los significados suelen estar relacionados con comportamientos y sentimientos propios de esta temposensitividad, muy especialmente el amor, la pasión y más genéricamente la efervescencia en todos sus ámbitos» (2005: 95). La mujer, por analogía a su función biológica reproductora, aparece culturalmente asociada de una manera especial a los ritos y ceremonias del mes de mayo; como en las antiguas fiestas de las mayas en las que, representada en la mujer joven o niña, ritualiza la concepción tradicional de su rol social, el tránsito de niña, joven, virgen, a novia y madre[26]. Además de las festividades de las mayas, otras

[26] Referencias a la fiesta de la maya o mayas en fuentes históricas y estudios etnográficos en nuestro país, describen costumbres que consisten principalmente en juegos o ceremonias que llevan a cabo las niñas y/o jóvenes para elegir a la más hermosa de ellas -la maya-, engalanarla, coronarla o rodearla de flores, colocarla en un tálamo, trono o mesa, así como en preparar un altar para la fiesta. Realizar matrimonios simbólicos, interpretar cantos, bailes, prácticas petitorias u otras diversas variantes en distintos lugares (González y Mele 1944; Caro Baroja 1979).

expresiones y ritos paganos han dejado su reminiscencia en la celebración de la Cruz de Mayo[27].

En la provincia de Huelva, los rituales y simbolismos relacionados con la naturaleza, los valores asociados a la fertilidad y el protagonismo de una pareja joven son comunes a numerosas Cruces (Jiménez de Madariaga 2004, 2011; Rodríguez Becerra 1999, 2004)[28].

En Almonaster, la puesta en escena del ritual y la fiesta pone de relieve con excepcional plasticidad visual la celebración de la exuberancia de la naturaleza en el mismo núcleo urbano que se prepara en su espacio de celebración como si fuese una extensión del entorno natural. En él todo se embellece -la Cruz, las calles, los salones de hermandad- con una gran variedad de adornos y elementos vegetales. También, celebrando la renovación del ciclo de la vida y la fecundidad, la protagonista de la fiesta es una mujer joven, moza, -la mayordoma- elegida cada año y acompañada simbólicamente del mozo -o mayordomo- como única figura masculina que participa en el ritual[29]. Pareja joven que simboliza de acuerdo a construcciones culturales de la feminidad y la masculinidad de la sociedad patriarcal, el valor de la juventud, la fertilidad y el rol reproductivo en la renovación de la vida, reforzando la identidad biológica de ambos sexos en la sociedad. Las propias cruceras responsables de desplegar el ritual y cortejo de la Cruz cantando su música son también muchachas jóvenes.

Todavía hoy, celebraciones festivas como ésta siguen manteniendo formas simbólicas de celebración ritual en su contexto local marcadas por antiguas tradiciones, formas de vida y valores sociales en base a una distinción de género. Las Cruces en

[27] Para Rodríguez Becerra la asociación de las mayas con la fiesta de la Cruz es especialmente llamativa en Andalucía, persistiendo hasta la primera mitad del siglo XX (2004: 59-62).
Actualmente, en Huelva, se celebran Cruces de Mayo por toda la provincia durante los meses de abril, el de mayo fundamentalmente (alrededor del día 3), en junio y, en algún caso hasta Septiembre. Muy reconocidas por su esplendor ritual y participación popular son las de Alosno y Almonaster la Real, las de Berrocal, La Palma del Condado y Bonares donde constituyen una de las mayores fiestas del año, pero también se celebran en otras muchas localidades: Aracena, Ayamonte, Bollullos, Campillo, Corteconcepción, Cortelazor, Escacena, El Granado, Huelva, Lucena, Manzanilla, Paterna del Campo, Paymogo, Punta Umbría, Rociana del Condado, Sanlúcar de Guadiana, Villalba del Alcor, Villanueva de las Cruces, Villarasa y Zalamea la Real entre otras. En todas ellas se mantienen una gran variedad de tradiciones, modalidades ceremoniales y rituales organizándose tanto cruces con lujosas procesiones o desfiles por la calle, celebraciones de matrimonios simbólicos, como cruces y altares que se visten y adornan minuciosamente en casas y espacios particulares, en salas y capillas construidas especialmente para ellas, y otras muchas en la calle y plazas de los pueblos y capital.
[28] Véase también el documento *Ruta Cultural. Mayo en Cruces. Fiestas del Ciclo primaveral en la provincia de Huelva*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
[29] El mayordomo, a su vez, es acompañado por dos Diputados.

Almonaster representan un ejemplo enfatizado del vínculo de una tradición cultural con la mujer, y de manera especial, con la mujer joven[30].

2. Las Cruces en Almonaster

Las Cruces tienen lugar a principios de mayo, pero su periodo de puesta en marcha comienza aproximadamente un mes antes. Cada año, al llegar abril, se inician los preparativos de la fiesta en las «noches de las Flores» cuando, al aviso del cohetero, las cruceras se reúnen en sus Salones o Casas de hermandad[31] para la preparación de objetos decorativos y elementos simbólicos del ritual[32]. Para poner a punto los instrumentos musicales, estandartes y varas, repasar el canto, así como para confeccionar minuciosamente las flores de papel que adornarán la Cruz[33], los arcos de *chubarba*[34] y las cadenetas de las calles.

Las veladas de las noches de las Flores constituyen un espacio privilegiado de estrecha relación social entre las mujeres que componen cada Cruz, hermandad o grupo unido principalmente por vínculos familiares y de vecindad[35]. Se trata de reuniones mayoritariamente femeninas[36], íntimas, en las que mujeres se asocian para encargarse de la economía doméstica de la hermandad, elaborar los preparativos materiales de la celebración, organizar los actos repartiendo trabajo y responsabilidades. También en ellas se debate, se acuerdan cuestiones en relación al desarrollo de la fiesta ese año, se repasa el canto. Todo ello representa el comienzo de un compromiso explícito de la mujer con esta tradición femenina. Las Flores funcionan como auténtico espacio de

[30] Basándonos en parte del contenido de este capítulo de la tesis, publicamos recientemente un artículo sobre las Cruces de Almonaster la Real en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Arredondo y García 2018a).

[31] En Almonaster hay dos hermandades en la Cruz: Hermandad de la Santa Cruz del Llano y Hermandad de la Santa Vera Cruz de la Fuente.

[32] Jarrones, paños, manteles, cuadros, macetas y otros adornos que se colocarán en la Cruz y en el Salón de hermandad. Tal y como nos cuentan, antiguamente cuando no había Casa o Salón de hermandad los objetos se recogían en una casa de confianza, de una crucera y se guardaban en un arca grande, tanto para las Cruces como para el día del Corpus, momento en que de nuevo se viste la Cruz para salir en procesión.

[33] Cruz de exterior, de hierro forjado, construida sobre la estructura de un pilar o peana.

[34] *Chubarba* o *chusbarba* (brusco o jusbarba): arbusto con el que se adorna la Cruz.

[35] Con el anuncio del cohetero, por la noche, aproximadamente desde el Domingo de Pascua en adelante, las mujeres de Almonaster acuden a Las Flores. Denominadas así por que en ellas se confeccionan un gran número de flores con papeles de colores con las que se adornan numerosos espacios de la fiesta, las calles y las Cruces. Cada año son diferentes.
Así nos explican unas vecinas de la cruz de la Fuente: «Todo es manual. Los adornos. Todo lo que está en ese centro todo es hecho a mano». Almonaster, mayo 2007.

[36] También forman parte como socios de la hermandad, jóvenes y hombres del pueblo que participan en esta fiesta. Algunos acuden en algunos momentos a ayudar en la casa de hermandad, en algún preparativo.

enculturación donde niñas y jóvenes van asimilando el papel de la mujer en la fiesta y en la comunidad. Posibilitan el acceso al conocimiento de muchos aspectos de la cultura local -cómo se disponen y se desarrollan las prácticas, los ritos festivos, la música-, a la vez que asimilan concepciones, modelos de comportamiento femeninos y valores como el compromiso con la tradición y la colaboración en el grupo y en la comunidad. Como en las Flores, se accede a estas vivencias de la fiesta de la Cruz a través de la observación directa y el seguimiento de la propia celebración o participando a una edad temprana en el Romero infantil, réplica abreviada de la Cruz[37].

Las cruceras mayores con más experiencia y que viven todo el año en el pueblo son las encargadas de transmitir a las muchachas jóvenes y niñas el conocimiento de esta tradición heredada, encargándose de su conservación, continuando así con el papel de preservadoras y transmisoras de la tradición cultural y musical local.

Al mismo tiempo, las reuniones de las Flores, contribuyen a afianzar las relaciones intergeneracionales y vínculos afectivos entre las mujeres. La distribución de tareas y otras decisiones del grupo se toman de forma colaborativa, el trabajo se distribuye y la música se interpreta conjuntamente, reforzando aún más los lazos afectivos del grupo:

> En el mes de las flores, abril, la gente se va a hacer flores y quien quiere lleva su pandereta. La hermandad tiene muchas panderetas, unas más viejas y otras más nuevas que son las que se utilizan en el Romero. Se cogen de allí y nos ponemos a tocarlas mientras vamos haciendo otras cosas, echamos un rato bueno[38].

Si las generaciones mayores aportan su compromiso y experiencia, las muchachas jóvenes se implican en los preparativos y en la celebración festiva de muy diversas formas. Y aunque en distinto grado, éstas asumen el esfuerzo necesario para que la Cruz no decaiga[39]. Por ejemplo, ofreciéndose como mayordoma[40], vistiéndose de

[37] Se realiza el lunes después del domingo de la Cruz, con la participación de las niñas del pueblo que ensalzan a su propia mayordoma infantil.
[38] Ángeles Ventura Sousa. Entrevista personal, Almonaster, febrero 2007.
[39] Tal y como nos dicen unas vecinas de La Fuente: «Aquí trabajamos mucho porque somos poca gente. Estamos todo el mes haciendo mucho trabajo porque estamos poca gente… Lo que pasa, es que es una fecha mala… mucha gente se ha ido, está fuera [del pueblo]. Muchas también están estudiando fuera». A pesar de ello, en los fines de semana, algunas jóvenes y mujeres que residen fuera de la localidad acuden a estas reuniones para colaborar en la preparación. Comunicación personal, Sra. Sousa, Almonaster, mayo 2007.
[40] Cada hermandad tiene su propia forma de elección de la mayordoma, entre las muchachas jóvenes, que así lo desean y manifiestan su interés en serlo. Actualmente la fiesta tiene bastante auge y cuenta con

serrana, participando en el ritual y cantando, interviniendo en el pique entre Cruces, así como involucrándose en la enseñanza de las pequeñas o jóvenes serranas. Una crucera joven nos comentaba[41]:

> La gente se va marchando. El trabajo, la pareja… La gente se va yendo. Pero yo aunque esté fuera, no me quiero desvincular.
> Para mí las Cruces es algo especial. Esté donde esté, yo siempre vuelvo a las Cruces, y como dice el fandango [canta]:
> Soy de la calle la Fuente,
> ahora y siempre lo diré.
> Soy de la calle la Fuente.
> Por muy lejos que me vaya
> de la Fuente me acordaré.
> Soy de la calle la Fuente.

Después de los preparativos del mes de abril y hasta la celebración de la fiesta de la Cruz en el primer fin de semana de mayo, se suceden una serie de actos establecidos[42]: «Domingo de *chubarba*», «tarde de las Flores» y «noche de los Pinos».

Finalizando abril, en el Domingo de *chubarba*, después de haber recogido esta planta con la que se adornará la Cruz, cada una de las dos hermandades entra en procesión por una parte distinta del pueblo portando la carga y cantando coplas[43].

A la semana siguiente, el primer sábado de mayo en la tarde de las Flores y «la corta del romero» de nuevo cada hermandad vuelve a entrar en el pueblo cantando y llevando en este caso ramas de chopo y romero[44]. En este acto se presenta además a la mayordoma y diputadas -o acompañantes de ese año-. En la madrugada del sábado al domingo tiene lugar la noche de los Pinos cuando las hermandades rondan por el pueblo

bastante implicación de las niñas y jóvenes como observamos y nos comentan las Presidentas de cada hermandad. No faltan candidatas a mayordomas tanto para el Romero infantil como para el de las mayores.

[41] Ángeles Ventura Sousa. Entrevista personal, Almonaster, abril 2007.

[42] Sobre el proceso ritual y la organización social de Almonaster a finales de los años sesenta del siglo XX, puede verse *La gente de Santa Eulalia. Almonaster la Real (Huelva). Estructura y proceso ritual en una comunidad andaluza* (Aguilera 1995).

[43] Después de ir al campo a recoger la *chubarba* se entra en el pueblo con la carga portada por una burra a la vez que se cantan coplas. Esta planta se utiliza para adornar el arco y esquinas de la cruz. Las cruces asimismo se visten y adornan con flores, otras ramas verdes de arbustos, pinos y chopos, jarrones, paños, cuadros y otros elementos decorativos.

[44] También el viernes por la noche, el Llano realiza en su Casa de hermandad un pregón a la Santa Cruz.

dirigiéndose los fandangos de pique. Finalmente, el domingo comienza la celebración propiamente dicha de las Cruces, el día grande.

En Almonaster se utiliza la denominación plural de Cruces para referirse a las dos que forman parte de esta manifestación. Como en otras localidades de Huelva, la organización de la fiesta se establece en torno a dos o más cruces poniendo de este modo en juego el sentido de identidad grupal o semicomunal y territorial (Rodríguez Becerra 2004; Jiménez de Madariaga 2004, 2010; del Campo y Corpas 2005). Celeste Jiménez indica que la sectorialización del espacio físico y social hace que cada Cruz-hermandad constituya un grupo diferenciado que compite por superar a la contraria en todos los aspectos y, asimismo, todo el proceso festivo va sucediéndose a modo de cruces «de mitades» (Jiménez de Madariaga 2004: 106) o «sistema dual de hermandades» (Moreno Navarro 1982: 83-84, 1985: 147-151). En Almonaster cada Cruz representa el elemento físico que funciona como símbolo conmemorado en el ritual. También representa un colectivo humano que aglutina a un grupo de vecinos y de familias unido funcionalmente, que se esfuerza en mantener su identidad grupal, y que se encuentra localizado en una parte diferente del pueblo: la Cruz de la Fuente situada en la parte más baja, en un cruce entre varias calles, y la del Llano en una amplia plaza de la parte alta.

Imagen 1. Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 2. Cruz del Llano. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

El ritual de la fiesta se organiza con un orden en el que los actos acontecen en los dos grupos sin solaparse, de acuerdo a un protocolo establecido, consensuado por todos e institucionalizado, contribuyendo a mantener el equilibrio social. Por la mañana del día de la Cruz, la hermandad de la Fuente es la primera en iniciar sus actos ceremoniales y por la tarde, en una secuencia similar, le sigue la del Llano. El protocolo cuenta con momentos destacados de entrada en el pueblo, de recorrido y visitas a determinados lugares emblemáticos así como de reunión en torno a la Cruz.

El sentimiento de pertenencia a una sola Cruz, el Llano o la Fuente, es transmitido principalmente de las mujeres cruceras a sus hijas e hijos. Otras circunstancias pueden crear ese vínculo e incluso hay familias en las que varios de sus miembros pertenecen a una u otra, pero las mujeres suelen afiliarse a cada grupo por tradición o herencia materna, como en una especie de genealogía matrilineal, así como por el lugar de residencia en una u otra zona del pueblo, cerca de cada Cruz, creando también grupos de vecindad. La organización principal de las dos hermandades suele llevarse además por mujeres de determinadas familias que con paso del tiempo son sucedidas por otras también de la familia[45]. Petra Moya comenta ilustrativamente[46]:

[45] Entre otras mujeres que han transmitido en los últimos años ese sentido de continuidad y vinculación a una Cruz, llegando a ser encargadas, presidentas de la hermandad o vecinas muy comprometidas con esta

> Yo soy muy crucera de la Fuente. Es por ascendencia que he traído de mi abuela, de mi bisabuela, porque mi madre y mi padre me contaban de toda la gente mayor de ellos, son de aquí, de la calle la Fuente, porque por lo visto es la primera Cruz que se hizo en Almonaster. Esa trascendencia de atrás la traigo, pero bien sabe Dios que yo no me enfado con nadie *a tento* de cruces, porque esto es un pueblo muy chico, nos conocemos todo el mundo y tenemos que estar todo el año conviviendo.

3. Coplas del Romero. Voz e imagen de mujer en un canto procesional

Por la mañana del «Domingo de la Cruz»[47], las jóvenes cruceras se engalanan con elegantes trajes de serrana y mantones de Manila para el ritual de la fiesta en su día grande[48], comenzando por «El Romero» o camino en el que se celebra la Cruz. El recorrido se inicia en la propia Cruz; tras recoger a la mayordoma y diputadas, vuelven de nuevo a su Cruz y avanzan hacia una zona del campo cercano donde espera el mayordomo con sus diputados, montado a caballo[49]. Allí la mayordoma le entrega la bandera que traerá, ahora el mayordomo, de regreso al pueblo acompañando al grupo de serranas.

Al llegar al casco urbano visitan la otra Cruz, después el Ayuntamiento y la Iglesia donde se realiza otra ofrenda del romero, para volver a su propia Cruz a la que dan simbólicamente tres vueltas colocando finalmente la bandera[50] y terminar en la casa de la mayordoma.

También se denomina «Romero» al cortejo de serranas que realiza este ritual. Encabezan el grupo las pandereteras, entre ocho y doce cruceras que abren la comitiva con sus panderetas, junto al tamborilero. A continuación la mayordoma, figura principal de la fiesta, con sus dos diputadas; y siguiéndolas, otro grupo numeroso de serranas. En

tradición, hemos conocido a: Eulalia Sánchez, María de Gracia Romero, Lola Flores o actualmente María del Carmen Romero, en la Cruz del Llano; y a Petra Moya -ya fallecida- y María Isabel Anarte, Ángeles Rodríguez, Manoli Tovar, Inmaculada Parente en la Cruz de la Fuente. También algunos hombres participan en actividades de preparación y organización en las hermandades, pero no con el protagonismo que tiene la mujer en los actos rituales de la celebración. Por ejemplo, algunos hombres ayudan en algunos preparativos, otros han ofrecido algunos años el Pregón al comienzo de las fiestas en su casa de hermandad como Juan Flores, o incluso han llegado a ser presidentes de la misma, como Arcadio Romero Sánchez. Actualmente las presidentas de las hermandades son Inmaculada Parente en la Fuente y María del Carmen Romero en el Llano.

[46] Petra Moya, encargada de la Cruz de la Fuente. Entrevista personal, Almonaster, febrero 2007.

[47] Una vez que ha pasado el «Domingo de *chubarba*», la «tarde de las Flores» y tras la «noche de los Pinos».

[48] Sobre todo jóvenes solteras.

[49] En la Era de la Cuesta.

[50] La bandera constituye un elemento simbólico muy destacado. Está bordada en hilo de oro y plata y representa la ofrenda ritual, además del romero.

la procesión, en un contexto muy ceremonial, el cortejo se dispone en dos filas paralelas formando un elegante y armonioso conjunto que avanza a *tempo* lento, calmado.

Imagen 3. Cortejo de serranas. Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 4. Cortejo de serranas. Cruz del Llano. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Como si de un viaje ceremonial simbólico se tratara, la procesión del Romero tiene una duración de varias horas en las que se canta sin interrupción un extenso número de letras denominadas «coplas del Romero». Son canciones en verso que las cruceras interpretan acompañándose del toque de pandereta. Junto a ellas, gaita y tambor aportan una base melódica y rítmica al grupo.

En el conjunto estético de la fiesta, la música de estas coplas, así como de los fandangos, no sólo proporciona aún más embellecimiento y esplendor al ritual festivo, sino que con su capacidad de conducir y crear intensos estados emocionales intensifica las experiencias de los asistentes creando auténticos «sentidos de lugar» en la concepción de Feld y Basso cuando se refieren a «los modos expresivos y experienciales en que los lugares son conocidos, imaginados, añorados, considerados, recordados, expresados, vividos, contestados y luchados; las múltiples formas en que los lugares están metonímica y metafóricamente ligados a la identidad» (1996: 11). No cabe duda, que la *performance* de la fiesta y la música participan en la creación de esos sentidos en este contexto festivo de Almonaster como veremos.

Las coplas del Romero[51], si fundamentalmente son de temática religiosa -la devoción a la Cruz y Jesucristo-, otras tienen que ver con los actos del ritual. Con «un sentido didáctico»[52], narran la relación de Jesús con la Cruz o describen y puntúan las distintas fases y eventos del rito en Almonaster. Aluden así a diferentes momentos de la historia sagrada: la crucifixión, la Pasión, la venida de Jesús para redimir al pueblo, la madre que siempre lo acompaña…, y sobre todo, la adoración a la Cruz como símbolo religioso. Entre estas:

Bendita sea la Cruz,
benditas sean las flores
y también benditas sean
todas las que se las ponen.

A la bajada del Cristo
encontramos una Cruz
que significa el calvario
donde murió Jesús.

Que a Jesucristo clavaron
en la Cruz, escrito está.
Y por eso sus hermanos
la debemos adorar.

No hay quien me dé una escalera
para subir a la Cruz,

[51] Todas las coplas citadas en este texto fueron recogidas en el trabajo de campo que realizamos en Almonaster la Real durante las Cruces de 2006, 2007 y 2012.
Por otro lado, en el material depositado en la Institución Milá y Fontanals, centro del CSIC en Barcelona (en adelante IMF-CSIC) que conserva la documentación de las Misiones Folklóricas organizadas por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología, encontramos estos registros sobre las coplas del Romero en Almonaster.
En la Misión nº 32 (Arcadio de Larrea, 1948) los documentos 1041. "Ángeles venir" «Se canta frente a la Cruz, en las cruces de Mayo […] con panderetas» (Informadora: Aurora González Romero, 15 años); 1042. «"El Romero" Se cantaba desde primeros de abril, hasta las Cruces de Mayo, mientras se hacen las flores para adornar la Cruz» (Informadora: Josefa Rioja Vázquez, 12 años).
En la Misión nº 42 (Manuel García Matos, 1950), Juan Romero Muñoz (informador, 59 años): 25. «"El Romero" (del Llano). Cruces de Mayo. Gaita (Flauta) de 3 orificios. Tiene versión de canto» y 26. «"El Romero" (de la Fuente). Cruces de Mayo. Gaita (Flauta) de 3 orificios. Tiene versión de canto».
En la Misión nº 43 (Manuel García Matos, 1950), Carmen Rioja Romero (informadora, 26 años): 8. «"El Romero" del Llano» y 9. «"El Romero" de La Fuente».
[52] Según nos comenta Manuel Ángel Barroso. Entrevista personal, Almonaster, enero 2007.

para quitarle los clavos
a Nuestro Padre Jesús.

Cruz bendita y adorada
de ti nos despedimos.
Vamos contentas y alegres
con el romero florido.

Además de esta temática, cada paisaje, elemento o símbolo del entorno natural y urbano considerado significativo, así como cada momento especial y la secuencia de eventos del largo ritual, son descritos o apuntados en las coplas. Estas referencias emblemáticas participan en la construcción de la especial vivencia del lugar con fuerte sentido de identidad para los participantes. A modo de ejemplo, ya que el repertorio es muy amplio[53], mostramos sólo algunas en las que alude a éstos.

En la casa de la mayordoma:

Dónde está la mayordoma,
la de la calle la Fuente.
Dios le dé mucha salud
para que lo sea siempre.

Entrega de la bandera (mayordoma a mayordomo):

Mayordoma de la Cruz,
ahí lo tienes parado
en la Era de la cuesta,
montadito en su caballo.

Mayordomo de la Cruz,
acércate a la bandera,
mira que viene cansada
la pobre de tu compañera.

[53] Las serranas llegan a cantar un número muy extenso de textos durante un amplio espacio de tiempo, incluso de varias horas, en el que están realizando su recorrido en el día de la Cruz. Unas son iguales en ambas Cruces o cambian solamente algunas palabras y otras sí son diferentes.

Imagen 5. Era de la Cuesta, entrega de bandera. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Vuelve a coger la bandera
en honor de la Fuente
para ponerla en la Cruz
con actitud reverente.

Ofrecimiento del romero en la Cruz por la mayordoma:

Acércate mayordoma
y pon romero en la Cruz
que en ella crucificaron
a nuestro padre Jesús.

Qué bonita está la Cruz
que parece una paloma.
Con orgullo y devoción
se acerca la mayordoma.

Ofrenda en la Iglesia:

Acércate mayordoma [del Llano]
con el romero a la Cruz,
que en ella crucificaron
a nuestro Padre Jesús.

Las serranas de la Fuente
están todas muy contentas.
para ofrecer el romero
en la Santa Iglesia entran.

Imagen 6. Entrada en la Iglesia. Foto: Herminia Arredondo

Llegada a la Cruz. Tres vueltas con el romero en la mano:

Vamos llegando a la Cruz,
hagamos la reverencia,
que en ella murió Jesús
cuando inclinó la cabeza.

Imagen 7. De regreso a la Cruz. Foto: Herminia Arredondo

Qué bonita está la Cruz
por la mañana temprano
cuando llegan las serranas
con el romero en la mano.

De regreso a casa de la mayordoma:

Ángeles venid, venid,
con laureles en la mano
a coronar a la Cruz
que nosotros ya nos vamos.

Las coplas del Romero, en la voz femenina del cortejo de serranas con el sonido incesante de las panderetas, acompañan todos los actos como expresión de un canto o rezo procesional que llega a embelesar. El contenido de los textos, que claramente ha tenido una función educativa y moral en otra época en esta sociedad[54], pone de relieve

[54] Como ejemplo, en una noticia del Diario *Odiel*, en la sección sobre «Información de la provincia de Huelva», el autor del texto recoge estas letras que cantaron las muchachas de Almonaster durante el Romero de 1952: El Romero está florido,/florido en el mes de abril,/está con la rociada,/mocitas, venid,

la vinculación tradicional de la mujer con actitudes de adoración a la Cruz como símbolo religioso y como elemento protector de la vida. Estas coplas representan una visión de la religiosidad de protagonismo femenino donde el papel de la mujer es el de guardiana espiritual de este tipo de ideas, de mediadora con el mundo sagrado, asistente en los ritos de paso, y encargada de la adoración y cuidado de la Cruz sea por creencia religiosa, pseudo mágico-religiosa, o por convicción en el valor cultural local de esta manifestación. También exponen el vínculo del sexo femenino con la naturaleza, la vida y la fertilidad, subrayado por valores ideológicos y roles sexuales de la sociedad rural tradicional: la mujer como procreadora y protectora de la vida, de la pareja hombre-mujer, de la virtud y pureza sexual.

Pero no sólo el mensaje que se transmite a través del texto, sino la interpretación musical en la voz femenina, la propia imagen corporal y el desarrollo del ritual por las cruceras enfatizan estos valores de la sociedad rural tradicional relacionados con el género y con una definición patriarcal de la feminidad. Las mujeres cruceras conducen el camino espiritual del cortejo ceremonial con sus coplas a través de una melodía vocal y el toque instrumental continuo e iterativo, como una plegaria. En muestra de devoción o respeto, al final del recorrido realizan actos de ofrenda y reverencia a la Cruz con gran simbología; y a la comunidad, cuando la mayordoma y mayordomo saludan protocolariamente a la autoridad municipal, y cantan:

> Bendito sea el Alcalde
> que la licencia nos dio
> para ir a por romero
> antes de misa mayor.

Con su conducta e imagen corporal durante los actos del ritual, su actitud de decoro, y su mismo vestuario del traje tradicional de serrana, elegante y serio,

---

venid. Mozas que vais por romero/ir antes que salga el sol/que se le seca la rama/y se le marchita la flor. Ángeles, venid, venid/con laureles en la mano/a coronar a la Cruz/que nosotras ya nos vamos. Dicen que la Magdalena/a su pueblo abandonó/para buscar al madero/y en la fuente lo encontró. A la bajada del Cristo/encontraron una cruz/que significa el Calvario/donde murió en buen Jesús. De Meneses, Rodolfo «Fiesta de la Santa Cruz en Almonaster la Real», *Odiel,* 14-5-1952, p.2.

Francisco Montero anota por ejemplo estas otras: Vamos llegando a la Cruz/hagamos la reverencia/que en ella murió Jesús/cuando inclinó la cabeza. Bendita sea la Cruz/benditas sean las flores/y benditas también sean/todas las que se las ponen. Montero Escalera, Francisco. «Gozo, alegría y fe en las fiestas cruceras de Almonaster la Real», *Odiel*, 17-5-1972, p.9.

Todas ellas las hemos escuchado a lo largo de esta década cuando acudimos a la celebración de las Cruces.

transmiten una imagen de pureza y virtud. Asimismo escenifican el valor de la juventud y de la renovación de la vida en la joven pareja de mayordoma y mayordomo, en los elementos vegetales que rodean todo el espacio y en su propia figura. En este ritual de mayo la mujer crucera encarna la naturaleza y la belleza en sí misma, simbolizada en la flor que adorna su pecho y su pelo. Todo ello lo expresa además, públicamente, con su canto. Como expresa un vecino de Almonaster[55]:

> La mujer es la protagonista auténtica […] Desde el traje que viste la mujer que no tiene nada que ver con el hombre, un traje riquísimo, de una flor vestida, una cosa maravillosa, desde el mantón de Manila a todos los aditamentos que lleva, es un canto más a la naturaleza pero en este caso personificado en la persona de una mujer. Además la auténtica protagonista de la fiesta, a la que se le cantan las coplas.

Imagen 8. Vestido de mujer. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

[55] Manuel Ángel Barroso Trujillo. Entrevista personal, Almonaster, enero 2007.

Imagen 9. Serranas del Llano cantando en la Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo

Desde luego, la puesta en escena del ritual y la interpretación musical en la Cruz de Almonaster constituye el escenario privilegiado donde pueden mantenerse o transformarse modelos y valores de género en esta sociedad. La interpretación del Romero en la fiesta de la Cruz viene a afirmar modelos e ideas sobre la mujer que se han conformado en la sociedad rural tradicional y ello, de acuerdo a valores ideológicos religiosos y morales sobre los sexos.

4. Fandangos de las Cruces. Expresión de júbilo con voz femenina

A lo largo de los actos previos y en los días de celebración, también se cantan un amplio grupo de fandangos: los de cada una de las Cruces, el fandango de la Jira o salida al campo, y el de la noche de los Pinos[56].

Los fandangos de la Cruz o de la las Cruces, designados así de forma genérica, constituyen un tipo o estilo común formado por todos aquellos que se cantan en cada una de las dos Cruces del pueblo al finalizar el ritual del Romero (el fandango de la

[56] En el material depositado en la IMF-CSIC encontramos estos registros de fandangos de las Cruces en Almonaster.
En la Misión nº 32 (Arcadio de Larrea, 1948): 1051. «"Alto pino tiene piñas". Fandango» (Antonia Rodríguez González, 12 años).
En la Misión nº 42 (Manuel García Matos, 1950): 28. «Fandango (Variante del nº 20). Gaita (Flauta) de 3 orificios » (Juan Romero Muñoz, 59 años).
En la Misión nº 43 (Manuel García Matos, 1950), Carmen Rioja Romero (26 años): 7. «Fandango» "Juraste que me querías" y 10. «Fandango» "Quien tiene piñas, piñones".

Fuente y el del Llano), los que se cantan en la Cruz de la aldea de Aguafría y los de la Cruz del Hoyo o fandangos *repicaos* en la aldea de Las Veredas[57].

Los fandangos de los Pinos y de la Jira son estilos diferentes. El de los Pinos se interpreta esa noche, cuando las dos hermandades rondan las calles del pueblo dirigiéndose coplas de pique. El de la Jira, cantado específicamente por la Fuente el martes siguiente a la Cruz, es diferente en su trazado melódico y por su forma de interpretación más viva ya en el final de la fiesta[58].

En la celebración de la Cruz de Mayo tanto en Almonaster como en sus aldeas, los fandangos han quedado vinculados a la interpretación vocal y creatividad femenina. Aunque algunos hombres del pueblo se suman en ocasiones, su representación no es relevante. La interpretación tiene lugar por los dos grupos de cruceras en los cuatro días de celebración de la fiesta y en los actos preliminares de la semana anterior. Uno de ellos, tiene lugar al finalizar el Romero el Domingo de la Cruz, por la mañana en la Fuente y por la tarde en el Llano. Otras ocasiones son el Domingo de *chubarba*, la tarde de las Flores al presentar a la nueva mayordoma, la noche de los Pinos y el martes de la Jira.

En el día de la Cruz, después del Romero, las serranas cantan los fandangos con gran entusiasmo, reunidas en un amplio corro junto a su Cruz. En esta manifestación colectiva, a las cruceras como protagonistas de la fiesta también se pueden sumar otras mujeres y hombres del pueblo que allí se congreguen. Una de las pandereteras, a la que se asigna esta tarea por su experiencia y buena interpretación, se encarga de iniciar las primeras palabras del texto del fandango, seleccionando la letra, y a continuación le sigue el resto. La única figura individual que encontramos en la interpretación instrumental del conjunto, es la del tamborilero. Con el toque de las panderetas y el acompañamiento de la gaita y el tamboril, las serranas cantan coplas de fandangos cuya música resulta más llamativa y animada que la del Romero. Los fandangos de la Cruz marcan el final de la procesión ritual del Romero, el momento de la celebración colectiva de la culminación del rito, la celebración de la vida, juventud y amor en esta fiesta primaveral, que se manifiesta asimismo en la alegría del canto. Expresión colectiva de júbilo, del grupo de cruceras, de la comunidad y del mismo Almonaster, a la que dan voz las mujeres.

[57] Desde el año 2014 también la aldea de Calabazares ha comenzado a celebrar la Cruz de Mayo.
[58] La hermandad del Llano en la Jira interpreta el estilo de fandangos de la Cruz.

Este momento de reunión y cante tiene una gran carga simbólica e identitaria para los vecinos. Es el culmen de la fiesta, la celebración y exaltación final de la Cruz en todos sus sentidos. La Cruz viene a aglutinar en ese acto muchos de los significados que tiene para el grupo de mujeres identificadas fuertemente con ella, y para los demás hombres y mujeres de Almonaster vinculados a esta manifestación cultural. Significados que tienen que ver con la Cruz como símbolo religioso, objeto de devoción y exaltación, o como referente simbólico que une armónicamente al grupo de personas que se identifica con una tradición local en una manifestación colectiva de satisfacción, como espacio o marco simbólico en el que mujer y hombre expresan de una forma especial sentimientos de amor que van quedando recogidos y codificados en las letras de los fandangos, y asimismo como un intenso momento de placer y gozo que crea a través de la música un especial «sentido del lugar» (Feld y Basso 1996: 3-13) de fuerte identidad (Stokes 1994: 5) e intensidad. Espacio y lugar intensificado en el que «la práctica musical sitúa la memoria y la interpretación proporciona el sentido del lugar» (Bohlman 2003: 334), potenciado por la «sensitividad» del exultante ambiente primaveral y la agitación interior que crea el mes del amor por excelencia.

Las letras de los fandangos[59] ensalzan a la Cruz y a las personas vinculadas a ella, expresan sentimientos sobre el amor y la fiesta fundamentalmente. Unos celebran la fiesta, el vínculo colectivo de los *llaneros* o *callefuenteros* y la unión emocional a los hermanos cruceros y cruceras:

Hermosa fiesta de mayo.
Almonaster la Real.
Hermosa fiesta de mayo.
¡Viva la Cruz de la Fuente!
¡Vivan todos sus hermanos!
Almonaster la Real.

De Almonaster la Real,
es la calle de la Fuente,
de Almonaster la Real.
Adoran su Cruz bendita

[59] Los fandangos citados en este texto fueron recogidos en el trabajo de campo que realizamos en Almonaster la Real (2006, 2007, 2012).

y al Señor de la Humildad.
Es la calle de la Fuente.

San Martín es mi patrón,
¡Viva el Llano! que es mi tierra
y San Martín es mi patrón.
¡Viva el Llano! que es mi tierra,
¡Viva la gente del Llano!
porque de el Llano soy yo.

El cante que aprecio siempre,
el fandango es mi alegría,
el cante que aprecio siempre.
Que quita las penas mías
el fandango de la Fuente.
El fandango es mi alegría.

Otros muchos muestran un contenido poético de profundos sentimientos personales que se expresan y sienten individual y colectivamente a través de letras de amor, alegría o desamor. En la Cruz del Hoyo de Las Veredas y en Almonaster cantan por ejemplo:

Un fandango le canté,
lo vi llorar sin consuelo,
un fandango le canté.
Por un milagro del cielo
las lágrimas le sequé,
mi fandango fue el pañuelo.

¿Dónde estuviste ayer
hermoso lirio del valle?
¿Dónde estuviste ayer
que mis ojos te buscaron
y no te pudieron ver
hermoso lirio del valle?

Por la *verea* del cielo,
la luna va caminando
por la *verea* del cielo,
de cuando en cuando se para
por ver el color de tu pelo
y los ojos de tu cara.

Otro estilo de fandango, el de los Pinos, se interpreta en uno de los momentos de más intensidad de la fiesta de las Cruces en Almonaster, la noche de los Pinos en la madrugada del sábado al Domingo de la Cruz. Su denominación está relacionada con los pinos que los hombres eligen, cortan en el campo y trasladan al pueblo para colocarlos simbólicamente a los lados de la Cruz en una demostración de su fuerza y virilidad masculina[60]. Todavía encontramos rituales y simbolismos paganos relacionados con la naturaleza y la fertilidad en la plantación del antiguo *mayo* o palo-árbol en la aldea Aguafría donde también este se coloca junto a la Cruz, o en estos cuatro pinos plantados en cada esquina de la Cruz en Almonaster.

«Los Pinos» constituye uno de los momentos más llamativos de la fiesta cuando, entre salvas de cohetes, las dos hermandades rondan las calles del pueblo cantando estos fandangos, algunos de ellos con letras de «pique», en un ambiente de intensa carga emotiva. A media noche, cada hermandad sale desde su Cruz para dirigirse hacia la otra[61]. Siguiendo unas reglas establecidas, primero la Fuente se dirige hacia el Llano y después al contrario. Cuando se acercan y pasan por delante de la otra Cruz, la fiesta alcanza el momento álgido en el que se potencia la pugna y se agudiza el pique.

La competición es consustancial a la celebración de las Cruces de Mayo en muchas localidades de Huelva donde habitualmente encontramos más de una Cruz con un bando, barrio o grupo de personas vinculado a ella[62]. Todas tienen el propósito de

[60] Actualmente se cortan con anterioridad a ese día pero se mantiene la fiesta. Normalmente son pinos o álamos, árboles que tienen un tronco recto y largo.
[61] Avanzada la noche, alrededor de las cinco de la madrugada, después de haber estado reunidos de fiesta y cantando en cada Casa de hermandad.
[62] Los actos rituales de las Cruces simbolizan esa separación no sólo en Almonaster, sino en aquellos pueblos de Huelva que están divididos en bandos o hermandades. En Berrocal por ejemplo, una pequeña localidad de la cuenca minera, Del Campo y Corpas (2005: 435-472) han observado que la fiesta de las Cruces, con sus hermandades de Arriba y de Abajo, es el momento en el que más se condensan y explosionan las rivalidades y el pique, sobre todo en los últimos años. Si bien antes la pugna se limitaba sólo a lo simbólico, a la competición por superar a la cruz contraria, cada vez está afectando más a la cotidianeidad del pueblo, produciéndose con más frecuencia algunos desacuerdos y tensiones y llevando la división semicomunal de las dos hermandades a otras fiestas, lugares y momentos del año.

enfatizar al máximo la suya e intentar superar a las demás en lujo decorativo, objetos simbólicos, vestuario, puesta en escena y celebración[63], y de forma especialmente expresiva, en música y poesía. En Almonaster la rivalidad entre ambos barrios es ordenada socialmente en el ritual público y canalizada expresivamente a través de las coplas de pique entre *llaneros* y *callefuenteros* que se cantan en esta noche de los Pinos. Pero si en otras localidades el debate y el pique dialéctico recitado o cantado es manifestado de forma mayoritaria por el género masculino, o conjuntamente por el grupo de hombres y mujeres de cada bando, en Almonaster resulta llamativo que esta práctica sea asumida específicamente por las mujeres en el contexto de esta fiesta. El protagonismo femenino en esta celebración festiva y en el desarrollo del ritual que han conformado determinados procesos histórico culturales ha contribuido a que la mujer exprese públicamente su canto, tanto canciones que van manteniendo en la tradición oral como nuevas letras, inventadas cada año, desarrollando así una actividad creativa históricamente vinculada a los hombres en otros contextos[64].

El repertorio poético de los fandangos de los Pinos incluye un amplio número de textos, no sólo de pique. Algunas letras, tanto nuevas como las habituales de todos los años, son exclusivas de esa noche, no se cantan en otra ocasión. Unas nos hablan de la ancestral tradición de cortar y plantar los pinos, aunque sin apenas connotaciones eróticas masculinas del *árbol mayo*. Seguramente ha habido más textos de los que se conservan, pero entre los que todavía se cantan y expresan cierta relación con los pinos se encuentran por ejemplo[65]:

Para Jiménez de Madariaga (2011): «El ritual festivo de confrontación es aquel en el que participan dos o más grupos rituales diferenciándose, comparándose y rivalizando entre ellos, pudiendo llegar en ocasiones a establecerse grupos en oposición. La confrontación entre grupos involucra al conjunto de las dimensiones de la vida social e impregna toda la actividad cotidiana, si bien es en el ritual cuando se hace visible, y oscila entre la simple rivalidad en el mayor esplendor ornamental y organización de la fiesta a enfrentamientos directos casi siempre duales. Son, por tanto, rituales cuya eficacia radica en la exteriorización de la confrontación social y de las desigualdades sociales» (2011: 3).

[63] Véase Rodríguez (2004), Jiménez (2004, 2011) y del Campo y Corpas (2005).

[64] El cante de coplas de pique y coplas satíricas está documentado en archivos de la provincia de Huelva al menos desde el siglo XVIII (Canterla 2012, 2014). Para este autor, las provocaciones o altercados entre cuadrillas de mozos que se dirigían coplas ofensivas eran frecuentes en ese siglo, como recoge por ejemplo, en esta cita sobre Almonaster: «En Almonaster las Carnestolendas de 1785 se recordaron muchos años por el violento enfrentamiento entre la cuadrilla de Simón Santos que se reunía en el sitio de La Cueva, y la de Julio Navas, que lo hacía en la calle de Los Recuerdos. El diez de febrero, domingo de Carnaval, ambos grupos se encontraron en la plaza después de haber bebido abundantemente en la panilla. Manuel Torres, uno de los mozos, cantó una canción provocativa que fue respondida por Mario Boza. En el cruce de coplas, que los mozos "chicheban", se oyó la famosa "Si algún alentado hubiese/Que la música ofenda/Vengaré paso entre paso/El son de esta viguela» (Canterla 2012: 45).

[65] Fandangos recogidos en el trabajo de campo realizado en Almonaster la Real (2006, 2007, 2012).

Atravesando pinares,
toda la noche me llevo
atravesando pinares,
por darle los buenos días
al divino sol que sale,
toda la noche me llevo.

Quien tiene piñas, piñones,
alto pino tiene piñas,
quien tiene piñas, piñones.
Quien tiene amor, tiene celos,
quien tiene celos, pasiones.
Alto pino tiene piñas.

Por ver si la divisaba,
al alto pino subí
por ver si la divisaba.
Lo que divisé fue el polvo
del coche que la llevaba.
Al alto pino subí.

Otras se dedican, por ejemplo, a ensalzar la propia Cruz, a los hermanos cruceros, *llaneros* y *callefuenteros*, «sin echar por tierra a la otra Cruz, pero sí poniendo la nuestra en lo más alto, en los altares» como nos explica literalmente una crucera[66]. También, al amor, creencias religiosas, emociones personales…

El cante que llega al cielo,
el fandango es mi alegría.
El cante que llega al cielo,
que quita las penas mías,
un fandanguillo *llanero.*
El fandango es mi alegría.

Todo el que pasa se queda,
¿Qué es lo que tiene la Fuente

[66] Entrevista personal con Ángeles Ventura Sousa. Almonaster, abril 2007.

que todo el que pasa se queda?
Eso dijo uno del Llano.
¡Vivan las *callefuenteras*,
vivan todos sus hermanos!

Ahora y siempre lo diré:
¡Viva el Llano, viva el Llano!
Ahora y siempre lo diré.
Donde quiera que me vaya
del Llano me acordaré
¡Viva el Llano, viva el Llano!

Y un grupo representativo viene constituido por los fandangos propiamente de pique, fandangos que se dirigen de una Cruz a otra provocándose. De éstos, algunos se cantan habitualmente todos los años, piques que van quedando como clásicos entre las Cruces, como por ejemplo la letra que la Fuente canta a el Llano reprobándole que no es la Cruz original. Para Aguilera (1995: 77) esta diferencia de las Cruces, aunque matizada, ha estado además vinculada históricamente a los grupos sociales predominantes en el pueblo, a sectores de la población con distinto nivel socioeconómico, la hermandad de el Llano con la clase más acomodada, y la Cruz de la Fuente con vecinos menos pudientes. Por eso se canta el fandango *Tres caballos y mucha gente*, como nos dice Manuel Ángel Barroso: «porque el Llano lleva tres y la Fuente sólo uno, y eso no es otra cosa que símbolo de la riqueza»[67].

Tres caballos y mucha gente.
Qué importa que el Llano tenga
tres caballos y mucha gente,
si el Llano siempre será
una copia de la Fuente.
Qué importa que el Llano tenga.

[67] Manuel Ángel Barroso Trujillo. Entrevista personal, Almonaster, enero 2007.

Imagen 10. Mayordomo del Llano. Foto: Herminia Arredondo

O al contrario:

También con mucha gente.
Es mejor con tres caballos
y también con mucha gente
para ganar en las Cruces
a la calle de la Fuente.
Es mejor con tres caballos.

Y otros piques son nuevos, compuestos expresamente para dirigirlos a protagonistas, familiares y allegados de ese año en cada Cruz, «en las que los más malparados suelen ser los representantes de ambas hermandades» (Barroso 1996: 26). Coplas en las que se ataca musicalmente a la parte contraria, a los protagonistas de la fiesta principalmente con sentido lúdico.

Las restantes interpretaciones de fandangos tienen lugar la semana antes de la Cruz, el Domingo de *chubarba* y la tarde de Las Flores tras haber presentado a la mayordoma; y después del domingo de la Cruz, el día de la Jira o salida al campo, por la noche al final de la fiesta, cuando cada grupo-hermandad entra en el pueblo dirigiéndose hacia su Cruz. Ahí se cantan los fandangos denominados de ese mismo modo: fandangos de la Jira.

En las tres aldeas de Almonaster donde se celebran las Cruces, Aguafría, Las Veredas y Calabazares, los fandangos de la Cruz se cantan antes de comenzar el Romero, no para finalizarlo.

5. Música y performance en un ritual festivo de celebración

Como venimos describiendo, la interpretación musical en la fiesta de la Cruz con sus dos manifestaciones, coplas del Romero y fandangos, tiene lugar en el marco de una fiesta, dentro de un contexto festivo ritual protagonizado y organizado por las mujeres del pueblo. Aunque ambas músicas puedan interpretarse en otras situaciones, los almuñenses las conciben estrechamente vinculadas a este ritual, al tratarse de una tradición que así han venido manteniendo y desean seguir conservando, y especialmente, por los significados, tipo de vivencias y sentimientos que despiertan en el momento de la celebración de las Cruces. La forma de cantar, el tipo de expresividad sónica, corporal, el contenido poético de las canciones se crea y recrea en relación principalmente a este contexto festivo, a sus acciones rituales, momentos de densidad expresiva, formas de establecer relaciones en la comunidad y de relación con el lugar, como hemos podido evidenciar en nuestro trabajo. Tanto las mujeres como los hombres de Almonaster nos expresan su deseo de vivir la música en este escenario local del ritual festivo, emocionarse, sentir e involucrarse en la performance en ese lugar.

El ritual representa un marco extraordinario en el que las personas ponen en acción a través de formas simbólicas, actos y una conducta colectiva especial, una relación particular con el mundo y con la realidad actual[68]. Constituye un evento socio cultural crucial que utiliza medios expresivos y un lenguaje intensificado, condensado, con el que que ciertas cualidades de acción, articulación de experiencias -cognoscitivas,

[68] Así explica Tambiah: «El ritual es un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica. Está constituido por secuencias de palabras y actos modelados y ordenados, a menudo expresados en múltiples medios, cuyo contenido y disposición se caracterizan en grado variable por formalidad (convencionalidad), estereotipia (rigidez), condensación (fusión) y redundancia (repetición)» (1985: 128).

físicas, sensoriales-, conductas, valores, se expresan y elaboran, redefinen, modifican o renuevan. En cuanto forma de acción privilegiada, de práctica cultural, desempeña una amplia variedad de roles y comunica una rica densidad de mensajes y actitudes entre los participantes, en situaciones sociales y organizaciones del conocimiento cultural particulares como expresa Bell (2009).

Constituye una categoría ampliamente tratada en la antropología, historia, religión, sociología o teoría de la comunicación entre otros campos. Abordado desde múltiples corrientes, desde los enfoques teóricos centrados fundamentalmente en la relación del ritual con la organización social, y en el análisis de las conexiones con la función, estructura y ordenación social de la comunidad en la que tiene lugar, a teorías posteriores que han centrado su atención en los aspectos de la significación y comunicación en el ritual, en interpretar los significados del lenguaje simbólico en acción. Todas estas aproximaciones han señalado la eficacia simbólica, el poder identificativo, socializador, autorepresentativo, comunicativo y performativo del ritual desde un amplio número de perspectivas diferentes.

Tambiah (1968) por ejemplo señaló que los actos rituales se pueden entender en términos de categorías y actos lingüísticos performativos, extendiendo las ideas de Austin sobre los actos del habla y la performatividad del lenguaje. Para Leach (1993) el ritual expresa ideales y modelos culturales que pueden orientar, aunque no determinar, otras formas de comportamiento social. «Cuando participamos en el ritual 'nos decimos' cosas a nosotros mismos. Pero la misma secuencia de conductas puede significar cosas diferentes para personas diferentes», expresa Leach (1978: 59). Es un medio para simbolizar mensajes culturales desencadenantes de experiencias que producen conceptos en los participantes y que permiten comprender el sistema cultural, modificar el orden social, responder a necesidades humanas y hacer la cultura sigificativa. Turner (1988) y Geertz (1991) han profundizado en la dimensión semiótica, semántica y también performativa de la acción ritual, relacionada con la interpretación del significado de discursos y acciones. Interpretan las acciones simbólicas como un constructo parecido al lenguaje con una intención comunicativa, centrándose principalmente en lo que el ritual significa, informa y orienta en las ideas, valores, actitudes, expresa dentro del contexto de una cultura o de un sistema cultural. No sólo cómo funciona, lo que hace, sino también qué significa y comunica, sea interpretándolo como texto, como drama social o como performance.

Según Turner diferentes formas de ritual y otras formas culturales funcionan como «dramas sociales»[69] (1974, 1982). Un «drama en acción» en los que algunas tensiones sostenidas en la estructura social pueden expresarse, resolverse o reelaborarse en un proceso dinámico donde la comunidad continuamente se redefine y se renueva. Y asimimo propone acercarse a la idea de performance como práctica que permite hacer, completar un proceso y explorar la naturaleza comunicativa en un contexto cultural específico (Turner 1982, 1988). En esta misma línea culturalista e interpretativa Clifford Geertz (1991) considera que los símbolos y las acciones del ritual, el sistema que es la cultura, permite proyectar imágenes que reflejan una situación social real a la vez que actúa como medio para reformular o redirigirlas hacia otra situación social. Por tanto, funde imágenes y actitudes generales de una visión del mundo, sus ideales, con experiencias de la realidad actual. La cultura no refleja la estructura social ni es totalmente independiente de ella. Es una forma de comunicación que dice cuestiones a la cultura según este autor[70]. Otros teóricos sociales como Durkheim, Bourdieu o Foucault también habían señalado al mismo tiempo la necesidad de analizar las prácticas socioculturales del ritual más allá de la interpretación de los símbolos, considerando que los valores están finalmente encarnados en lo que la gente hace.

El ritual, sea entendido como un sistema simbólico cultural generador de significados, como medio de comunicación, forma de acción, práctica sociocultural y por su carácter performativo, permite simbolizar mensajes, expresar ideales y modelos culturales, transmitir conocimiento, modificar nuestra experiencia e interpretación de las cosas.

Por su parte la teoría de la performance, particularmente rica y central a los estudios culturales, artísticos y de la comunicación y que también ha abarcado los contextos rituales, ha entiendido esta categoría, el o la performance, de forma amplia tanto como proceso como un producto especialmente rico en forma, uso, valor y significado. Una acción, práctica y un modo de comunicación o de conducta con el que la gente organiza, crea, interpreta, da forma a muchos aspectos de su vida, de la cultura y la comunidad (Bell 2009). Un modo de comunicación marcado intensa y estéticamente, enmarcado de un modo especial y puesto en exhibición para la audiencia

[69] Basándose en la obra clásica de A. van Gennep *Los ritos de paso*.

[70] Cuando afirma: «El concepto de cultura que defiendo es esencialmente semiótico. Creyendo con Max Weber, que el hombre es un animal suspendido en redes de significado que él mismo ha tejido, considero que la cultura son esas redes y, por lo tanto, su análisis no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino un análisis interpretativo en busca de significado» (Geertz 1991: 20).

según Bauman (1992: 41), bien sea en un acto cultural, en un ritual, en un escenario o en la vida cotidiana.

Tanto los estudios de la performance como de la comunicación sostienen que los individuos dan forma y son dados forma o son moldeados por la performance, mostrando su interés hacia los modos cómo estos se producen. La performance puede funcionar como actos efímeros, novedosos y también como «actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas» (Taylor 2011: 20), como un proceso de repetición de actividades, de conducta restaurada que con distintas modalidades de acción reinscribe, actualiza, transforma en constante cambio, saberes, hábitos corporales, actitudes, disposiciones situadas de la cultura (Schechner 2000). O así también, un potencial o una oportunidad para intensificar experiencia, pensar y comentar en relación a ella explica Bauman (1992). Performance se entiende así como una práctica constitutiva de relaciones, identidades y discursos, un momento transformativo en el que los participantes crean formas de entender y estar en el mundo, que también ha traido como consecuencia una atención más especializada a sus dimensiones no intelectuales, los aspectos emotivos, físicos e incluso sensuales de acciones socioculturales.

Desde esta perspectiva, la performance entendida como puesta en acción del ritual festivo nos hace visibles diferentes aspectos de la dinámica social, cultural, expresiva y comunicativa en este contexto específico, pero asimismo como lente metodológica nos permite examinar el propio acto interpretativo, la performance en sí misma. Analizar cómo el significado y la experiencia se crea a través de actos físicos, corporalidad, gestos, imágenes visuales y principalmente del sonido, con la voz cantada, con instrumentos y otros sonidos, lo que también nos conduce a cuestiones relacionadas con el encarnamiento personal, la identidad y la performatividad de género.

Música, poesía, materialidades de la fiesta que crean sensaciones sensoriales y emociones entre los participantes -intérpretes y/o audiencia- intervienen en la puesta en acción de imágenes, modelos, ideas, valores acerca del mundo y sobre sí mismos, sobre la concepción de la vida, compromiso con el medio, la relación con otras personas, aspectos de la espiritualidad, identidad en la performance en este marco festivo. La acción performativa y la música en su centro, actúan como catalizador donde esas ideas, imágenes, valores ideológicos se mezclan con la experiencia sensorial y con lo moral, influenciándose mutumente, reforzándose o a veces tensionándose.

En Almonaster la Real, la interpretación musical de los fandangos se encuentra vinculada de manera estrecha a la celebración de este ritual festivo de las Cruces. Este ritual como hemos descrito celebra en su conjunto dos aspectos esenciales de la vida: la vida natural, biológica, el tránsito del ciclo estacional y de la naturaleza, el tránsito en el ciclo de la vida, la juventud, la mujer y el amor, y al mismo tiempo, la vida social y cultural de la comunidad, la construcción de las relaciones sociales comunitarias, la unión y la confrontación vivida de forma intensa en esta tradición cultural.

La Cruz en Almonaster entronca con formas de celebración de la cultura campesina tradicional que han pervivido, con cambios en el tiempo, en determinados lugares. Una celebración estacional dentro del calendario o ciclo anual de trabajo/descanso, ocio y fiesta, que marcaba el tiempo y la vida en las sociedades agrícolas dependientes fundamentelamente de la naturaleza y de la activiad vinculada a ella. La fiesta de la Cruz es un ritual central de la primavera en su momento de esplendor en el mes de mayo que contiene expresiones y prácticas de ritual estacional, sincretizado con el culto cristiano y popular a la Cruz. En el Romero y en toda la festividad se integra la celebración del calendario anual con la devoción a este símbolo religioso. Asimismo se vincula el esplendor y la fuerza creadora de la vida vegetal, su fertilidad y renovación con el ciclo reproductivo humano, en concreto, con la etapa de la juventud como fase característica de floración vital. Presenta por tanto una cierta forma también de rito de paso que conmemora la transición en el ciclo de la vida de la edad joven a la adulta, su papel en la comunidad, el papel de la pareja heterosexual en la cultura local en afirmación de los roles tradicionales de género, importantes en las sociedades rurales.

Toda la secuencia de actos del ritual en los días festivos recrean interpretaciones sobre estos aspectos, rasgos de festividad primaveral, de recreación de nexo de la existencia humana con la naturaleza y la cosmogonía, de celebración de la juventud y el amor. Mezclado con el aspecto devocional y protector del símbolo religioso de la Cruz.

Como hemos presenciado en la fiesta de las Cruces en Almonaster, los protagonistas son jóvenes elegidos cada año para cumplir con el rito que pasará al año siguiente a nuevos actores; y especialmente, la mujer joven, personificada en la figura de la mayordoma, que protagoniza con su juventud, belleza, pureza, en su "edad primaveral" esta práctica de manera significativa. Durante la performance, los celebrantes ponen en escena una serie de acciones rituales cargadas de gran

simbolismo[71] que permiten recrear modelos, valores, significados. Los propios objetos materiales, espacios y lugares se connotan con un poder especial representando relaciones con otros signos naturales que incluyen la vegetación, el paisaje en la naturaleza y del pueblo, e ideas abstractas, espirituales en este contexto. La devoción a la Cruz, elemento protector para el hombre según antiguas creencias populares y en el culto cristiano, el lugar emblemático donde se presentan juntos mayordomo y mayordoma, donde canta todo el grupo a la fiesta, a la hermandad, al amor; la bandera; la ofrenda del romero, acto que puede condensar múltiples significados en distintos momentos, como acto de cortesía, de regalo, o para evocar sus cualidades por ejemplo, recorrer un camino procesional, confluir en lugares señalados de reunión/armonía, otros de tensión/conflicto, etc[72]. Hoy puede que algunos de estos significados sean o no recreados o evocados por los participantes, y otros muchos pueden ser diferentes. En cualquier caso, denotan actos cargados de un sentido especial para la cultura local, que condensa un alto valor simbólico, estético e identitario.

Otras acciones rituales de la festividad se centran en marcar la identidad grupal, semicomunal, el sentido comunitario, con vivencias experimentadas de una manera intensificada, emocional y multisensorialmente. Actualmente los participantes en la fiesta siguen reinterpretando sus concepciones vitales, viven la solidaridad del grupo, el sentirse junto a los demás incluso en el juego de la rivalidad, la posibilidad de poder vivir otras sensaciones del lugar, dar forma a nociones de género, entre otras cuestiones. Y todo esto, a través de la música que se encuentra presente en todo momento.

[71] Una semana antes de la Cruz, en «la tarde de las Flores» y «la corta del romero» las mujeres presentan la mayordoma a la comunidad en un acto especial en el que es acompañada por otras jóvenes cercanas, familiares, vecinas, que la conducen desde el umbral de su casa hasta la Cruz. En el recorrido, la mayordoma porta el cetro, objeto de gran valor simbólico en el rito a la vez que se cantan coplas alusivas al momento. A continuación, en la celebración del día grande de la Cruz, en el Romero, mayordoma y mayordomo con sus respectivas diputadas y diputados o acompañantes, así como el grupo de serranas, también jóvenes, interpretan una serie de acciones expresivas a través de un lenguaje muy simbólico. En primer lugar, escenifican el encuentro de los dos jóvenes. Desde la cruz, una procesión de serranas conduce a la mayordoma hacia el encuentro con el mayordomo que la espera montado sobre su caballo en un prado cercano a la localidad, en plena naturaleza. Después vuelven de regreso hasta la cruz a la que dan tres vueltas como muestra de veneración, realizan la ofrenda del romero y colocan la bandera en su base. Escena que constituye un acto central en el ritual.

[72] El romero es una planta primaveral, fresca, aromática que expresa exhuberancia, fertilidad y nacimiento. Asimismo ha estado asociado tradicionalmente en las sociedades campesinas mediterráneas al renacimiento y la inmortalidad por las propiedades medicinales, purificadoras y curativas que se le han asignado. También puede verse como símbolo de buen agüero, de atracción de fuerzas mágicas protectoras sobre el campo y la cosecha, así como protección para momentos importantes en la vida. En numerosas festividades de la provincia, cruces de mayo, romerías, Corpus, San Juan y otras, esta planta suele estar presente. Incluso en la música, en una melodía específica que se interpreta con gaita y tamboril para el Romero denominada «romerito».

CAPÍTULO II

Fandangos de las Cruces de Almonaster. Paisaje musical de género

En este capítulo y en el siguiente atendemos a cuestiones y dinámicas de género en esta práctica musical contextualizada, en la celebración festiva de las Cruces de mayo en Almonaster la Real. Exploramos cómo cuestiones de género se encuentran inmersas en discursos, actividades musicales y prácticas de interpretación de fandangos y coplas en este contexto particular. Comenzamos considerando los modos en que los hombres y mujeres de Almonaster participan en la actividad musical, roles, prácticas que llevan a cabo de acuerdo a convenciones histórica y culturalmente establecidas y conservadas: «cómo los modos de ser masculino o femenino organizan los principios de la acción performativa» (Magowan y Wrazen 2013: 2) en la interpretación musical. Analizamos también las implicaciones del género en esta actividad, en las tradiciones interpretativas de los diferentes estilos de fandangos durante la fiesta, sus aspectos estilísticos, formas expresivas particulares, tipo de repertorio y convenciones de representación que tienen lugar en las dos Cruces o hermandades de Almonaster. Nos adentramos en explorar finalmente cómo la práctica musical en este contexto contribuye a afirmar y articular ideas, modelos y significados específicos relacionados con el género y con la configuración de la identidad colectiva y personal de las mujeres, a través de la voz y el toque instrumental, en su corporalidad, narrativas visuales y contenido poético de las canciones. Qué sensibilidades, expectativas ponen los participantes en este marco festivo especial en el que hoy siguen implicándose con intensidad.

1. Roles de género en la interpretación musical

Como ya hemos indicado, tanto en los días de celebración de las Cruces como en el periodo de preparación de la fiesta, las mujeres de Almonaster dan voz a estas coplas de fandangos de manera casi exclusiva. Los hombres de la localidad apoyan los actos festivos, asisten como oyentes y espectadores, y algunos también participan puntualmente cantando o animando el pique por ejemplo, pero las mujeres son las intérpretes privilegiadas de esta música. La Cruz en Almonaster constituye una práctica tradicional donde el género regula los modos de organizar la acción musical. En la configuración particular de la fiesta que los vecinos mantienen, los eventos, las

actividades musicales, formas de expresión, se producen de acuerdo a unas convenciones establecidas para hombres y mujeres. Las mujeres se ocupan de la organización y puesta en escena del ritual y del canto, y los hombres de la interpretación instrumental en la figura de músico solista.

Al constituir una fiesta esencialmente femenina, no sólo en este lugar sino en otros donde se ha celebrado y/o aún se celebra, la mujer ha participado cantando y expresándose públicamente con su voz. En otras celebraciones de las Cruces de mayo en la provincia de Huelva conocemos coplas que cantan en distintos momentos de las ceremonias y *romeritos* con sus específicas particularidades en varias localidades, en las Cruces de Berrocal, en Alosno, Bonares, Rociana y La Palma del Condado, por citar algunas con manifestaciones representativas, pero también en otros pueblos y comarcas[73]. Coplas alusivas a la Cruz o de contenido religioso, coplas sobre la fiesta primaveral, la simbología ritual, las personas celebrantes, etc. se escuchan en esos sitios, del mismo modo que las Coplas del Romero en Almonaster. La práctica de cantar de las mujeres ha sido importante en este contexto, en las Cruces y fiestas de la primavera. Así lo muestran las referencias históricas, de la literatura y obras de la cultura popular al presentarlas como fiestas femeninas en las que habitualmente se canta y baila[74]. Del mismo modo que la mujer habitualmente también ha interpretado distintos tipos de cantos religiosos, de adoración y veneración a la Cruz en la cultura tradicional en diferentes contextos.

Tanto las coplas que presentan en el ritual del Romero como la interpretación de los fandangos en las Cruces de Almonaster tienen relación con el estrecho vínculo de la mujer a la fiesta, a partir del cual se ha configurado este contexto ventajoso de interpretación femenina. No podemos determinar desde qué momento histórico cantan las mujeres estos fandangos de la Cruz, ni conocer desde qué formas o variantes musicales, o si los cantaban ambos géneros en otra época pasada. Las escasas referencias históricas de las que disponemos no aportan información explícita sobre la interpretación femenina[75], sí de la celebración de Cruces en siglos pasados[76]. A partir de

[73] En las localidades de Encinasola, El Cerro de Andévalo, Riotinto y otras, mayordomas y mujeres cantaban antiguamente coplas que narran la pasión de Cristo, las Siete palabras (las últimas palabras que dijo Jesús en la Cruz) o coplas sobre la Cruz en general.
[74] En el anterior capítulo hemos comentado varias referencias bibliográficas que lo indican.
[75] J. F. Canterla por ejemplo ha examinado información de varios archivos municipales de la provincia y del Arzobispado de Sevilla y Huelva, relativos a Autos de Gobierno, expedientes judiciales, y prohibiciones eclesiásticas en los que se mencionan festejos, bailes y coplas en los siglos XVII a XIX. Las referencias que aporta en su texto nos proporcionan cierta información genérica valiosa sobre

un periodo más reciente, ya en el siglo XX, podemos encontrar algunas noticias en la prensa local, en diarios provinciales donde se recogen breves referencias a las Cruces y en ocasiones a la música interpretada por las mujeres de Almonaster[77], pero sobre todo, a partir de mediados del pasado siglo empezamos a contar con un mayor número de fuentes de información, en fuentes primarias como el material de las Misiones Folklóricas organizadas por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC en la que se recogió material en esta localidad[78], en documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Huelva sobre actuaciones de la Sección Femenina en la provincia, material estudiado por Pérez

reuniones masculinas de ocio, cante y baile, pero no aparecen apenas referencias sobre la interpretación por parte de mujeres. Así por ejemplo, recoge las siguientes de Almonaster: «En el entorno de Almonaster o Zalamea los pastores se reunían para festejar la Cruz, el Carnaval y sus patronos. (Archivo Municipal de Almonaster, Leg. 743)» (Canterla 2012:14). «En 1795, un grupo de mozos de Almonaster que se había reunido en la "arguardientería" con panderetas y guitarra, la emprendió a palos con los instrumentos. (AMAl, Leg.743)». (*Ibíd*.: 40). Y otras referencias, mencionadas a lo largo de nuestra tesis, sobre las Carnestolendas de 1785, cuando dos cuadrillas de mozos se cruzan coplas provocativas (AMAl, Leg. 742) (*Ibid*.: 45). Sobre los mozos que se reunían, tocaban el pandero, jugaban a "los acertones" (AMAl, Leg. 741), «salían con sus guitarras, se reunían con las mujeres en la fuente del Concejo y bailaban en la plaza del Llano […] (AMAl, Leg. 742)». (*Ibíd*.: 53). O los mozos que protagonizaban numerosos "excesos", como cuando en septiembre de 1781 algunos «cantaban con estrépito acompañados por la guitarra […] (AMAl, Leg. 742)» (*Ibíd*.: 54).

[76] La devoción a la Cruz estaba bastante extendida en toda la provincia, con poderosas hermandades de la Vera Cruz. En el Archivo Municipal de Almonaster, Legajo 724, se recoge la existencia de una cofradía de la Vera Cruz en el siglo XVII, en un pleito civil que se entabla en 1678 entre la Cofradía de Santa Olalla y la de la Vera Cruz (ver Palomo 1983, Barroso 1996, Vázquez 1997).

J. F. Canterla en el citado trabajo apunta la siguiente referencia sobre Almonaster: «Las 'Cruces' eran tan populares que no faltaban en los lugares más apartados. Los pastores de la jurisdicción de Almonaster hacían la celebración en 'casamontes' dispersas por el distrito. En 1793, los vecinos de la 'Resolana' adecentaron el altozano de las 'Casas de Arriba', pusieron la cruz en medio de unas piedras y reunieron a mucha gente de los montes y pueblos próximos a cantar y bailar al son de guitarras, panderetas y panderos". Además de otras cruces estables, más antiguas» (Canterla 2012: 49).

[77] En la primera década del siglo XX, en el Diario *La Provincia* (1880-1937) encontramos alguna, y en el Diario *Odiel* (1935-1983) en esas décadas aparecen varias más, según los ejemplares conservados en el Archivo Municipal de Huelva.

[78] En el material depositado en la IMF-CSIC localizamos estos registros, algunos ya mencionados, en torno a las Cruces y Santa Eulalia en Almonaster, interpretados por mujeres y varios toques de gaita y tambor por tamborilero. Información detallada en Anexo I.

En la Misión nº 32 (Arcadio de Larrea, 1948): 1041. "Ángeles venir". Coplas del Romero en las Cruces de Mayo; 1042. «El Romero» "El romero está florido…"; 1043. «Coplas de Santa Eulalia» "Hay un río en Santa Eulalia". Se cantan en la Romería de Santa Eulalia; 1051. "Alto pino tiene piñas", fandango.

Misión nº 43 (Manuel García Matos, 1950): 6. «Fandango. Romería de Sta. Eulalia» "A orillas del río Odiel"; 7. «Fandango» "Juraste que me querías"; 8. «"El Romero" del Llano», 9. «"El Romero" de La Fuente»; 10. «Fandango» "Quien tiene piñas, piñones".

Misión 42 (Manuel García Matos, 1950). Toques de gaita y tambor interpretados por el tamborilero Juan Romero Muñoz: 21. «Alborada» en la madrugada del día de Santa Eulalia»; 22. «Tocata […]» para la salida de sus casas de los mayordomos de Santa Eulalia; 23. «Fandango» en Santa Eulalia»; 24. «La Procesión de Santa Eulalia»; 25. «El Romero (del Llano). Cruces de Mayo»; 26. «El Romero (de la Fuente). Cruces de Mayo».

Anteriormente ni el músico alemán Kurt Schindler que recopiló un gran número de piezas de la tradición oral en sus estancias en España entre 1929 y 1932, ni el etnomusicólogo Alan Lomax que realizó una colección de grabaciones de campo en España en 1952 y 1953 junto a Jeanette Bell, grabaron con informantes ni intérpretes de Huelva (Consulta de grabaciones: http://research.culturalequity.org/home-audio.jsp). Ver Olarte (2011).

Moreno (2004)[79]. También a partir de algunos registros sonoros grabados, así como fuentes secundarias, noticias de prensa y otras publicaciones[80]. Y principalmente con información procedente y recogida directamente de la tradición oral en este trabajo.

Los vecinos y vecinas mayores de la localidad han conocido a las mujeres como intérpretes de los fandangos de las Cruces desde que ellos recuerdan y a partir de los testimonios de familiares y gente del pueblo. Una vecina y responsable de la Cruz de la Fuente, Petra Moya, nos repasa en algunas entrevistas varias vivencias de las Cruces, del cante y baile de los fandangos en la romería de Santa Eulalia evocando recuerdos de su familia y desde su experiencia directa. Juan Flores, vecino de edad avanzada y amplio conocedor de estas tradiciones locales, en una entrevista nos recuerda a varias personas, sobre todo mujeres, que cantaban en la localidad:

> En Almonaster se recuerda mucho a Mercedes «la Salera», que era una mujer muy simpática que cantaba muy bien y hacía camisas de seda preciosas […] y tiene una nieta que tiene ahora 46 o 47 años que canta estupendamente. Mercedes canta estupendamente, hay que cogerle su momento, su día, su cosa, porque claro… como no se dedica a eso, pero canta muy bien […] Carmen «la Rubia», yo la he conocido ya de vieja completamente, era otra mujer que cantaba y otras que no me acuerdo del nombre. Y actualmente cantan muy bien las hijas del Ventura (de «el Cordobés», que se le llama en Almonaster), esas muchachas cantan estupendamente; Estrella «la del Pala», muy bien; Ana María «la niña de Las Palmeras» […]; Inmaculada Parente, la madre era de Almonaster […] y muchas más muchachas de la calle La Fuente. […] Y en las aldeas, en Las Veredas, la gente canta muy bien.

[79] Heliodoro Pérez Moreno (2004) ha trabajado sobre los Fondos de la Delegación Provincial de Cultura, Sub-Fondo de la Delegación Provincial de la Sección Femenina, Serie Documental «Cátedra Ambulante Francisco Franco». En su Tesis Doctoral, con el resultado de esta publicación, estudia la actuación de la Delegación Provincial de la Sección Femenina del Movimiento en Huelva, en concreto, la actuación de la Cátedra Ambulante desde 1956 a 1977. Una institución itinerante de educación no formal que recorrió un gran número de pequeñas localidades y aldeas básicamente con una función formativa: político social y religiosa, formación profesional ocupacional, educación para la salud, para el hogar, alfabetización y formación cultural, música, danza y educación física (2004: 45). En Almonaster la Real la Cátedra estuvo entre 14-1-64 a 14-3-66. También en algunas aldeas. En distintas localidades de la provincia impartieron enseñanzas de Canciones y Bailes regionales, organizaron a veces Concursos de fandangos y sevillanas en los actos de clausura del curso, demostraciones de canciones, bailes y danzas aprendidos. Los datos que figuran de Almonaster indican que en el ejercicio 1965/66 a las mozas se les dio canciones, danzas regionales y el fandango de Santa Eulalia (2004: 296).

[80] Puede verse el estudio antropológico y sociológico del ciclo festivo anual y la vida de los almuñenses a finales de los años 60 del siglo XX (Aguilera 1995), y otros textos principalmente descriptivos de las décadas siguientes (De Vega 1994; Barroso 1995; Romero 2002). También en la serie documental *Raíces,* emitida por RTVE pueden escucharse Coplas del Romero de Almonaster la Real en el capítulo *El Cante II*, emitido el 09/08/1973. http://www.rtve.es/alacarta/videos/raices/1572464-i10513-cante-parte-2-20170324124022625-hq/3955901/ (acceso 10 de enero de 2017).

> En la romería también cantaban hombres. Hombres... Ha habido una tradición de antiguos cantaores como Enrique «el Tardío», era el que más fama tenía. Yo no lo escuché nunca cantar pero mi padre ya lo escuchaba. Uno que llamaban Benito «el Cabrero», de la Corte de los Llanos. Gente antigua, desaparecida. Uno que toca el tamboril, Félix, que es de una aldea de Almonaster. Félix canta bien a mi gusto. Y Manolito Guzmán, Manolito «Sochantre» que ha cantado toda la vida, se llama «Sochantre» porque canta en la Iglesia. Tendrá mi edad o mayor quizás, y todavía cuando nos reunimos en Santa Eulalia…, la voz de Manolito es grave, su voz resuena entre el conjunto y canta bien, a mi me gusta porque sabe mucho por los viejos.
>
> En Almonaster canta mejor en general la mujer. Aunque ha habido algunos hombres que han cantado bien[81].

Ni las mujeres y ni los hombres de Almonaster parecen preocuparse por reconfigurar el papel que desarrollan en esta fiesta de las Cruces. Ambos géneros siguen manteniendo actualmente los roles definidos para cada uno de ellos en la organización y participación festiva, en la interpretación musical y en otros aspectos expresivos de la celebración. La mujer conserva el rol de sustentadora y depositaria de la tradición, preocupada por transmitirla a las jóvenes generaciones, junto al rol fundamental de intérprete de música vocal, y el hombre, de músico instrumentista acompañante.

Conocemos la importancia de la mujer en el canto en la música tradicional de distintas culturas de todo el mundo. Los textos colectivos editados por Koskoff (1987, 2014), Herdorn y Ziegler (1990), Magrini (2003), o los estudios de Bithell (2003) y otras muchas autoras, muestran un panorama variado sobre la relevancia de la interpretación vocal femenina, del mismo modo que en numerosas manifestaciones tradicionales de nuestra región[82]. Cantar ha sido esencial en la vida de las mujeres en la sociedad rural tradicional, por placer, como entretenimiento, acompañamiento en distintos momentos del ciclo de la vida, en la crianza, en ceremonias, en el culto religioso, o con otros usos y funciones.

En esta fiesta, las mujeres interpretan las canciones a la vez que se acompañan de panderetas. El conjunto de jóvenes serranas de Almonaster que protagonizan los actos rituales se encarga de ejecutarlas durante un amplio periodo de tiempo que puede

[81] Juan Flores Sánchez. Entrevista personal, Huelva, octubre 2006.

[82] Puede verse el amplio número de informadoras que participaron informando y cantado en las Misiones Folklóricas recogidas en la documentación conservada en la IMF-CSIC y que hemos venido citando a lo largo de este trabajo (Ver Anexo I). En cuanto a cuestiones de género en la transmisión musical, ver el trabajo de Sílvia Martínez (1997) en el reestudio del cancionero de Castellón y las Misiones Folklóricas (Pelinski 1997); y sobre el material recogido en Andalucía, la publicación de Mazuela-Anguita (2015).

llegar a ocupar varias horas, sobre todo en la ceremonia más importante del domingo de la Cruz. En varios momentos determinados, otras mujeres del pueblo de cualquier edad y algunos hombres pueden incorporarse asimismo al canto del grupo en las ocasiones en las que se interpretan los fandangos. Sin embargo, son sobre todo estas jóvenes protagonistas del ritual festivo las que interpretan el canto. Algún vecino se escucha en alguna ocasión cantar fandangos entre los asistentes, pero sin destacar y sin integrarse en el amplio corro de serranas que se forma al pie de la Cruz.

En el periodo en el que hemos realizado nuestro trabajo de campo y desde que nos informan, no hemos conocido a ninguna crucera que se dedique de forma específica o profesionalmente a esa actividad, ni que cuente con una formación vocal especializada. Se trata de jóvenes y mujeres del pueblo que cantan como aficionadas animadas por una fuerte motivación personal, devoción o compromiso emocional con esta fiesta de la Cruz y con la música tradicional de la localidad. Las canciones y la forma de interpretación musical siguen adquiriéndose en la tradición oral, al escuchar a otras mujeres. Desde niñas van aprendiendo el amplio repertorio de coplas en las reuniones de las tardes de las Flores, en la celebración de las Cruces y en el Romero infantil. Antiguamente era habitual que ese aprendizaje se llevara a cabo sobre todo en el entorno familiar o de vecindad, pero ahora se suele abordar principalmente en las reuniones en el salón de la hermandad en las Flores. No se trata de ensayos formales, sino de un espacio de tiempo en el que las mujeres van recordando las canciones a la vez que realizan otros preparativos manuales de la fiesta. En determinados momentos, sí se aborda expresamente el aprendizaje de la música, las coplas y/o el toque de la pandereta. Ángeles Ventura, una muchacha joven e intérprete destacada de la Cruz de la Fuente nos comentaba[83]:

> Yo toco la pandereta desde pequeñita. Ahora una chica, Mercedes y yo, somos las encargadas de enseñarla a las niñas a partir de las siete de la tarde en el mes de las flores. Ellas tienen un Romero también, y tienen que saber tocar la pandereta y las canciones igual que las mayores. Ahí están todas las niñas que desde pequeñitas van aprendiendo. Hay niñas que no les gusta y lo dejan. Las que siguen, suelen seguir de mayores. Cuando ya son mayorcitas pasan al grupo de mayores.

[83] Ángeles Ventura Sousa. Entrevista personal, Almonaster, abril 2007.

Normalmente las niñas aprenden de otras mujeres que les enseñan. Después tienen la oportunidad de escuchar en vivo las canciones en los actos en la fiesta el día grande de la Cruz, y a continuación vivir la suya propia el lunes de Cruces con el Romero infantil, momento en el que pueden poner en práctica lo que han aprendido. Las niñas y jóvenes almuñenses escuchan y practican esta música hasta que por propia decisión forman parte de la celebración festiva. Así nos explica una joven crucera sobre esto:

> Entre las que sabemos, normalmente casi todos los años, en abril, ya sabemos las que cantan, las que cogemos la pandereta… Se va renovando. Siempre nosotras mismas nos vamos escogiendo, te ofreces…, no hay problema.
> Desde pequeñita te enseñan, pero yo ni siquiera fui a esas clases, yo aprendí de lo que veía, de lo que sabe la gente. Desde pequeñita bailaba y escuchaba la música y cantaba. Siempre he cantado en el colegio, en la casa, en la calle, a mi abuela, a mi vecina…, no me daba vergüenza. […] Lo que he aprendido es de escucharlo, de escuchárselo a mi abuela, a mis vecinas que son de aquí, de persona a persona… Y como veían que tocaba bien y cantaba, siempre me han dejado abrir el camino del Romero[84].

María del Carmen Romero e Inmaculada Parente, actuales presidentas de las Hermandades de la Cruz del Llano y de la Fuente respectivamente, nos informan que esta forma de transmisión del canto apenas ha cambiado en las nuevas generaciones[85]. Las cruceras siguen aprendiendo directamente de otras mujeres en el pueblo, en la familia, en las reuniones, en las Flores de cada grupo-cruz al irse acercando la fecha de celebración, en sesiones donde jóvenes cruceras con más experiencia enseñan a otras jóvenes y niñas, y en la fiesta, como hemos descrito. Aunque en alguna ocasión algún grupo de mujeres de las Cruces ha realizado grabaciones discográficas, no parece que en el caso de estos fandangos, la música grabada constituya un soporte de aprendizaje relevante en este contexto.

Tampoco las mujeres han alterado su rol respecto al toque instrumental. Continúan mostrando su faceta de instrumentistas en el toque de la pandereta y los hombres en su papel de tamborilero conforme al uso específico de los instrumentos en la fiesta. Prácticas que cuentan con un extenso recorrido histórico para ambos géneros: las panderetas u otros instrumentos de percusión afines en la interpretación femenina

[84] Ángeles Ventura Sousa. Entrevista personal, Almonaster, abril 2007.
[85] Conversación con María del Carmen Romero e Inmaculada Parente. Mayo, 2018.

para el acompañamiento rítmico a la voz y al baile de músicas tradicionales en nuestro país[86], y la flauta o gaita y tamboril o tambor en la ejecución masculina de distintas músicas. Todavía en la actualidad tienen lugar en la provincia de Huelva numerosas manifestaciones musicales en las que las mujeres acompañan canciones y danzas con panderetas, panderos, pandero cuadrado, además de palillos, castañuelas o sonajas[87]. De igual modo, la flauta y tamboril constituye un instrumento que históricamente ha formado y todavía forma parte de la mayoría de las manifestaciones musicales tradicionales de toda la provincia de Huelva[88].

Tanto las mujeres como los hombres de más edad con los que hemos hablado en nuestras visitas y trabajo de campo en Almonaster, nos transmiten con sus recuerdos y vivencias el vínculo de la mujer al toque de la pandereta, en las Cruces y en otras fiestas locales como por ejemplo en la romería del pueblo o en las reuniones, donde funciona como instrumento de acompañamiento rítmico. Los hombres, niños y jóvenes de la localidad tienen la posibilidad de tocar este instrumento, pero no suelen producirse situaciones en las que se escuche la interpretación masculina en público en la actualidad. Sólo en una ocasión nos han informado de algún vecino de la localidad buen conocedor del toque de la pandereta pero que sin embargo no suele interpretarlo en público, ocasionalmente el día de la Jira en las reuniones informales, en ningún caso en el ritual festivo oficial de las Cruces. Los hombres siguen considerando la pandereta un

[86] Sobre el uso de instrumentos de percusión como el pandero, adufe, *tambourine*, pandereta y otros pequeños idiófonos de entrechoque, tenemos información desde la época medieval en las comunidades cristianas, judías y musulmanas en España y norte de África. Véase por ejemplo Cohen (2008, 1987: 55).

[87] Panderetas, tamborinos, pandorga, atabales e instrumentos de viento están recogidos en la segunda mitad del siglo XVI a partir la información conservada en archivos (Pérez Embid-Wamba 1999: 120-163). Posteriormente otros autores han referenciado estos y otros instrumentos en varios estudios históricos de la provincia.

Sobre Almonaster, F. J. Canterla (2012), transcribe por ejemplo estas referencias conservadas en el Archivo Municipal: «En Almonaster, los mozos se reunían la víspera, tocaban el pandero y jugaban a "los acertones" (AMAl, Leg. 741). Al día siguiente salían con sus guitarras, se reunían con las mujeres en la fuente del Concejo y bailaban en la plaza del Llano. Después de 1783 […] (AMAl, Leg. 742)». (*Ibíd*.: 53). «La fiesta de la Ascensión se celebraba con devoción y diversión en los pueblos serranos. En Almonaster los mozos protagonizaban numerosos "excesos". En septiembre de 1781 […] Algunos de sus miembros cantaban con estrépito acompañados por la guitarra de Eusebio Cortés […] (AMAl, Leg. 742)» (*Ibíd*.: 54). Únicamente incluye esta referencia concreta sobre una mujer aunque no indica la fuente: «En Almonaster, salió una tarde una moza a tocarlo [el adufe] a la puerta de su casa después de haber pasado el día guardando corderos, y en poco tiempo reunió a los pastores que tenían el ganado en los bosques próximos» (*Ibíd*.: 41).

[88] Su presencia está documentada desde principios del siglo XVI. La información conservada en archivos sobre de la provincia, citan la gaita y tamborino en festejos ya en el siglo XVI en esta comarca de la Sierra (Pérez Embid-Wamba 1999: 163).

A lo largo del XVII y siglos posteriores vuelven a aparecer más referencias a este instrumento en distintas comarcas de Huelva.

instrumento asociado a la mujer en este contexto y mantienen ese modelo sin cuestionarlo.

Lo mismo sucede con el de músico instrumentista solista, el tamborilero. Históricamente este puesto ha venido ejerciéndose en cada hermandad sólo por hombres que han ido cambiando por otros a lo largo del tiempo. Únicamente observamos un leve cambio en los últimos años con la aparición de varias mujeres tamborileras que están contribuyendo a iniciar una línea de participación femenina en el campo instrumental de la flauta y el tamboril, en un momento de auge de este instrumento en toda la provincia. En Almonaster, pudimos ver en la década pasada a una joven tamborilera del pueblo, María Gómez Martín, que comenzaba a tocar en algunos actos como acompañante de otro tamborilero local, Félix López, con el que aprendió. Después, con los años, esta joven ha desarrollado una mayor participación y ha tocado oficialmente en varios actos, como por ejemplo en el Romero de La Cruz del Llano en Almonaster y de La Cruz del Hoyo en la aldea de Las Veredas algunos años, en el preámbulo a la Romería de San Antonio en la Sociedad Nuevo Casino de Cortegana, pero no ha continuado dedicándose a esta actividad.

Otros tamborileros que hemos escuchado presencialmente en la fiesta en las dos últimas décadas han sido siempre de género masculino: José Romero Ignacio, ya con edad avanzada, que dejó paso a Félix López Sánchez, en la hermandad del Llano y Carmelo Jiménez Gil en la de La Fuente. Un vecino también nos refiere estos otros:

> He conocido a José Romero Ignacio, tamborilero de toda la vida de Almonaster, hijo de otro tamborilero mayor, Juan Romero Muñoz[89]. Conoce todos los toques de las cruces y de la Romería, que tienen distintos toques en distintos momentos. El otro tamborilero joven que ahora va con la del Llano es Félix López Sánchez y, en la calle La Fuente desde hace tiempo, unos 15 o 20 años, Carmelo Jiménez «de Sevilla», un buen tamborilero. Le cantaron los toques y los cogió enseguida. Se queda aquí los días que duran las cruces. Y una muchacha joven, María «la de Lola», ha aprendido de Félix a tocar, sabe solfeo[90].

[89] También era conocido como «Tío Juan». Otros dos hijos suyos, Antonio y Feliciano, también tocaban la flauta y el tambor.
[90] Juan Flores Sánchez. Entrevista personal, Huelva, octubre 2006.

De otros tamborileros de un periodo anterior que han tocado en la fiesta, Petra Moya recuerda a varios de la zona, de aldeas o pueblos próximos a Almonaster y alguno de otro lugar de la provincia Huelva[91]:

> Mi madre me comentaba que venía por aquí a la Fuente, un señor, tamborilero de la zona, que le llamaban «Mahoma»[92]. No sé cómo se llamaba, creo que José, y le decían Mahoma porque era muy moreno y le cantaban:
>
> El pobrecito Mahoma
> es más negro que un tizón
> y de corbata le ponen
> un zapato de charol.
>
> Y también vino otro de Cartaya. Estuvo viniendo a la calle la Fuente unos cuantos años y luego murió. José «el Pollo»[93]. Era mayor cuando empezó a venir por aquí. Luego vino otro que hizo una película de Marisol, era mayordomo mi hermano ese año. Venía con traje de corto, con botos. Y otro de una aldea de por aquí, de Navahermosa, Marcelino[94].

Actualmente la práctica musical en las Cruces continúa sosteniendo estas distinciones de género, afirmando esos roles en mujeres y hombres. Junto a este atributo del género, la edad, la identidad, el sentido de pertenencia y relación estrecha con el lugar, comprenden otros factores significativos en la experiencia y percepción festiva de los almuñenses que discutiremos en los siguientes apartados.

2. Práctica de canto femenino. Conservando la tradición, sosteniendo la memoria

En distintos momentos de la fiesta cada hermandad o grupo de cruceras interpretan un extenso número de fandangos de las Cruces sin pausa, durante un periodo largo de tiempo. Las serranas cantan en grupo sin atender a formas de interpretación ni de expresión individual que encontramos en otros contextos. Este es un rasgo que singulariza la interpretación de los fandangos en Almonaster, como práctica colectiva,

[91] Petra Moya. Entrevista personal, Almonaster, febrero 2007.
[92] Tamborilero de otro pueblo de la sierra, Hinojales.
[93] José González Cano conocido como «El Pollo de Cartaya». Sus hijos Juan (ya fallecido) y José González Pérez (actualmente retirado), tamborileros, han continuado con esta saga familiar.
[94] Se refiere a Marcelino Moya Pérez, un afamado tamborilero de la aldea de Navahermosa perteneciente al municipio de Galaroza.

tradicional y vinculada a la forma del ritual festivo que viene sosteniéndose en la localidad.

En ocasiones se producen otras situaciones en las que las mujeres cantan esta música en otros contextos fuera del marco de la fiesta, en celebraciones, alguna conmemoración u homenaje especial que se realice en el pueblo a lo largo del año, además de en las reuniones informales en las que los fandangos pueden surgir entre varios tipos de música, como entretenimiento. Otras veces su interpretación tiene lugar cuando las solicitan para actuar en escenarios fuera de la localidad, en la programación de algunos eventos en colaboración con la Diputación provincial de Huelva o con Ayuntamientos de la provincia, en actuaciones organizadas por otras instituciones, festivales, o en alguna grabación discográfica y programa televisivo que han realizado. Estas presentaciones tienen claramente otro sentido, de muestra folclórica o espectáculo en un escenario para el público, alejada de la vivencia directa y emotiva en el pueblo. De hecho, este tipo de actuación suelen llevarla a cabo principalmente la Agrupación Municipal de Danzas, un grupo creado hace varias décadas y actualmente constituido por un conjunto de mujeres representantes de las dos Cruces junto a un tamborilero y uno o dos guitarristas, que se encargan de interpretar danzas y distintas formas de música tradicional de Almonaster con el objetivo de «mantener y conservar el rico patrimonio cultural que tiene esta zona con respecto al soporte musical que acompaña todas sus fiestas», tal y como nos decía su director musical[95].

El papel de esta agrupación en la localidad, de difusión del patrimonio musical, y otras acciones que se realizan desde el propio poder municipal, contribuyen a divulgar y potenciar este tipo de manifestaciones tradicionales de la localidad, con distintos significados a los de la fiesta, con una concepción más patrimonializada. Sin poner en juego las experiencias, sensaciones, afectos que esta música despierta entre los participantes y entre la gente de Almonaster en el contexto de las Cruces de mayo, donde las propias mujeres del pueblo se encargan de toda la organización y celebración festiva sin que haya un ente institucional que supervise sus actuaciones[96]. Y donde asimismo, las jóvenes serranas que se sienten más involucradas e identificadas con la

[95] Manuel Ángel Barroso Trujillo, guitarrista y director del grupo desde hace años. Entrevista personal, Almonaster, enero 2007.
[96] Desde el Ayuntamiento se han regulado los horarios y lugares de los recorridos de las hermandades para el mejor funcionamiento de los actos, no otro tipo de asuntos.

fiesta, protagonizan e interpretan la música como una práctica tradicionalmente grupal de las personas que se asocian a ambas Cruces.

Por otra parte, estos fandangos tampoco han pasado a formar parte del repertorio habitual de cantes entre los intérpretes flamencos, cantaores y guitarristas. Junto a los demás estilos de fandangos de Huelva, los de Almonaster se escuchan habitualmente, pero no todas sus variantes sino fundamentalmente los fandangos de Santa Eulalia. Aficionados y profesionales de la provincia que los conocen y cantan junto a otros cantes representativos de la provincia de Huelva, acostumbran a elegir este último tipo como característico de Almonaster. Generalmente seleccionan estos fandangos de Santa Eulalia, los que se cantan en la romería del pueblo, en grupo, conjuntamente por hombres y mujeres sin distinción de género, mientras los vinculados a la fiesta tradicional de la Cruz y a la interpretación femenina, no suelen incorporarlos a sus actuaciones flamencas.

Ni el contexto ni la forma de interpretación de los fandangos de las Cruces en esta fiesta que responden a un modelo cultural de expresión vocal femenina y de canto colectivo, han facilitado procesos de aflamencamiento acusados que han tenido lugar con otros fandangos tradicionales que han ido desarrollando recursos expresivos afines al género flamenco. Algunas cantaoras de Huelva buenas conocedoras de los cantes de la provincia, interpretan en algunas ocasiones algún fandango de la Cruz de Almonaster, a modo de muestra o de ejemplo, como un estilo más, pero no acostumbran a incluirlo dentro de su repertorio habitual de cantes. Menos aún se escuchan estos estilos entre cantaores, intérpretes de género masculino. Aunque los conozcan, apenas suelen cantarlos para el público[97]. La consideración de estilos femeninos tiene relación directa con el perfil de los intérpretes, las mujeres.

Los fandangos de las Cruces no han pasado por tanto al repertorio ni al circuito comercial del flamenco, no han sido asimilados como cantes flamencos y algunas experiencias de cantaoras y cantaores profesionales se han orientado hacia el fandango de Santa Eulalia, no a estos estilos[98].

[97] Algún cantaor o cantaora, puede cantarlos cuando ofrece una muestra o recorrido por distintos fandangos de la provincia de Huelva, como solía realizar por ejemplo Eduardo Hernández Garrocho, pero no en una actuación propiamente flamenca o de forma muy excepcional.

[98] El cantaor alosnero Paco Toronjo interpretaba este estilo de Santa Eulalia y se encuentra en varias de sus grabaciones discográficas, pero su forma de interpretación fue recibida por los vecinos de Almonaster como alejada del estilo local, desvirtuada en algunos aspectos.
Entre cantaoras profesionales actuales, Estrella Morente por ejemplo ha participado recientemente con una colaboración en el tercer disco del guitarrista Dani de Morón: *21 Dani de Morón* (2018) en el que

Tampoco han tenido el impacto de otras formas de fandangos fuera de su contexto interpretativo particular, del ritual festivo de la Cruz de mayo, como piezas musicales despojadas de los significados y los especiales sentidos que operan ahí, en las situaciones socioculturales en las que los participantes interpretan estas prácticas. La música es vivida emocionalmente de una manera específica en ese contexto, como una práctica tradicional, entre los intérpretes y los que escuchan, sosteniendo la memoria de los oyentes.

Las mujeres asumen una responsabilidad hacia la audiencia y hacia la tradición. La de preservar las tradicionales culturales, las costumbres festivas y la música. Desean mantener su continuidad, seguir poniéndolas en escena cada año, transferirla a las nuevas generaciones como un valor cultural importante de toda la comunidad, una forma de sostener la memoria y configurar la identidad colectiva, de auto representarse, de reconocerse a sí mismos y de perpetuarse como grupo social.

En la interpretación musical las mujeres intentan mantener las tradiciones que han aprendido por imitación de las que les han precedido y se afanan en transmitirla a las niñas y jóvenes directamente, en la práctica oral en la localidad. Mantienen las formas locales, varios tipos de fandangos con una estructura, convenciones y características estilísticas definidas que vienen interpretando con continuidad desde que recuerdan. Asimismo cantan y tocan con una forma de interpretación y los rasgos expresivos, estéticos particulares que aplican en este contexto, intentando mantener su identidad sin desvirtuarla. No obstante, la interpretación musical de los fandangos es una práctica viva que se recrea en cada nueva interpretación y que está sujeta a procesos dinámicos de cambio. Aunque en este contexto la innovación, la recreación y creatividad interpretativa personal no son relevantes, hay ciertos aspectos de la interpretación musical y del repertorio que cambian por las acciones de los intérpretes, en la dinámica con la audiencia y con otros contextos. Como considera Roach cuando afirma que «nos encontramos con la paradoja de la perpetuación colectiva. La memoria es un proceso que depende crucialmente de olvidar» (1996: 1), «trabaja selectivamente, imaginativamente» (*Ibíd*.: 2), es un proceso en el que puede haber discontinuidades, modificaciones, sustituciones o exageraciones por ejemplo.

canta «Fandangos De Huelva» donde interpreta de manera muy personal tres fandangos, el primero de ellos de Santa Eulalia con el texto «En la fuente del Venero» y los otros dos de Huelva.

A partir del análisis y la escucha de un número amplio de interpretaciones de fandangos de la Cruces y de la realización de transcripciones, en el periodo en el que hemos realizado el trabajo de campo en las dos últimas décadas[99], y desde otras grabaciones anteriores, podemos delimitar unas características definidoras del estilo musical de este conjunto de fandangos, un grupo de convenciones sintácticas en la estructura formal de las distintas variantes, en la organización temporal, unos parámetros rítmico melódicos y unos contornos melódicos carcterísticos, así como unas formas de expresión musical con otros parámetros musicales que vienen interpretando ambos grupos de mujeres de cada Cruz.

3. Los fandangos de las Cruces. Características musicales[100]

3.1. Gramática de la estructura

Todo este conjunto de fandangos de las Cruces de Almonaster así como los fandangos *repicaos* en la aldea de Las Veredas, de la Cruz de Aguafría y de Calabazares, donde también se celebra la Cruz de Mayo[101], presentan la estructura común de la forma musical del fandango en Huelva: una copla con una estructura literaria definida y unos parámetros musicales característicos que se va intercalando en la interpretación entre otras partes instrumentales.

La copla cantada consta de seis frases musicales y poéticas de la misma longitud que componen desde el punto de vista literario una estructura sencilla, una cuarteta o quintilla octosilábica que repite uno o dos versos completando un total de seis, y desde el punto de vista musical, una forma melódica comprendida por seis frases musicales

[99] En este amplio periodo, unos años hemos realizado trabajo de campo de forma más intensiva con la observación participante, realización de abundantes grabaciones, material audiovisual, realización de entrevistas en profundidad, etc. y otros años hemos asistido para volver a escuchar, observar las dinámicas de la práctica, tomando algún material nuevo.

[100] Nuestra aproximación a esta parte sonora está basada en el análisis auditivo, la escucha atenta de la interpretación de esta música en el contexto en vivo de las Cruces, en la transcripción y análisis de grabaciones sonoras y audiovisuales de campo que hemos realizado en distintos periodos en la fiesta y en otras situaciones, así como de grabaciones de estudio, con las que hemos podido analizar la forma de interpretación específica de cada grupo de mujeres cruceras. Algunas otras grabaciones comerciales y material de más antigüedad nos han servido para comparar aspectos musicales concretos. Asimismo, nos apoyamos en nuestra observación participante, anotaciones de campo, conversaciones y entrevistas con la gente de Almonaster de gran relevancia para este trabajo.

[101] Desde 2014, la aldea de Calabazares celebra la Cruz de mayo en honor a la Cruz de los Olivos, gracias al trabajo realizado por la Asociación de Vecinos Los Portales y el Ayuntamiento. La ha recuperado después de aproximadamente unos ochenta años, tras perderse su tradición de celebración durante la Guerra Civil Española. Algunas mujeres mayores de la aldea han recordado antiguos fandangos y coplas del Romero.

seguidas, establecida en su extensión y diseño característico, con la que cantan diferentes textos. Presenta una forma musical muy proporcionada, equilibrada y fácilmente aprehensible para el oyente. Cada copla es seguida y precedida de una breve sección instrumental que funciona como interludio o estribillo, interpretada por la gaita o flauta y tamboril.

Otro rasgo característico que contribuye a crear esa proporción y equidistancia en la forma musical tiene que ver con la longitud de la frase musical en la copla cantada. Las seis frases musicales del fandango, que corresponden cada una a un verso poético, tienen la misma longitud, doce pulsos o tiempos distribuidos en cuatro compases ternarios si tenemos en cuenta la acentuación percusiva de base. También observamos una regularidad en el fraseo, un diseño de las frases musicales sucesivas que guardan paralelismos entre ellas, con reposos o sonidos destacados que marcan los finales de cada una y una cadencia característica al final de la copla completa, el constructo musical conocido como «candencia andaluza» o descenso melódico sobre los cuatro grados del modo frigio 4º-♭3º-♭2º-1º.

Estos fandangos, como los demás de Huelva, responden a un patrón de acentuación rítmica ternaria, un patrón percusivo que funciona como sostén rítmico de base a toda la estructura. Este patrón es tocado tanto en la pandereta como en el tamboril en estos fandangos, en un compás ternario que mantiene la regularidad del pulso, con tres golpes en el tambor y un golpe acentuado en el parche de la pandereta seguido en los dos pulsos siguientes de un movimiento de frotación y de un golpe/apoyo suave.

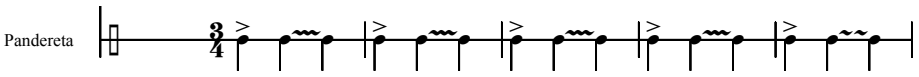


Figura 1. Patrón percusivo pandereta

Al mismo tiempo, la parte vocal cantada va desplegando un tipo de acentuación rítmica fundamentalmente binaria y a veces, con algún desplazamiento o sincopación en un momento puntual de la frase musical donde se unen dos compases binarios en uno de cuatro como veremos. Este rasgo de polimetría o superposición simultánea de dos metros de diferente acentuación, ternaria y binaria -o cuaternaria-, crea un juego pluridimensional característico en los fandangos de Huelva. Aquí, en estos estilos, se ejecuta entre las distintas partes que interpreta una misma persona: las pandereteras que tocan y cantan en esas dos dimensiones rítmicas, ternaria para la percusión de la

pandereta y binaria en el canto, y el tamborilero que lleva ambos metros con el tambor -ternario- y la gaita -binario- en el acompañamiento a la copla y en el estribillo[102].

La parte instrumental es ejecutada por el tamborilero, que es como se denomina en esta zona al músico que toca ambos instrumentos, gaita o flauta y tambor o tamboril[103]. El tambor de gran tamaño funciona como marcador del elemento rítmico, del acento percusivo ternario en el fandango. Desde que comienza en la introducción hasta que termina, el tamborilero marca de forma regular todos los pulsos con esa acentuación y con una intensidad fuerte para que pueda escucharse adecuadamente en la calle. Y la gaita o flauta de tres agujeros desarrolla una función melódica en el acompañamiento. Su afinación está ajustada a este repertorio, a la tesitura de la voz femenina –a la que la dobla- y al ámbito completo de la melodía para la interpretación de esta música. Cada tamborilero tiene su estilo personal de adornar la melodía, proporcionando singularidad al toque de cada Cruz. Normalmente cada una de ellas tiene su propio tamborilero con el que habitualmente cantan y que conoce bien al grupo.

Las secciones instrumentales corresponden a dos partes, el acompañamiento instrumental a la copla y los estribillos entre estrofas o coplas. En ambos el tambor siempre mantiene el toque pero la gaita realiza dos tipos de desarrollo melódico, diferentes para cada parte, uno en la sección exclusivamente instrumental, y otro en el acompañamiento a la copla. En el primero, como introducción, interludio o estribillo entre las demás partes vocales, ejecuta varias frases melódicas muy breves con una extensión de dos, tres o cuatro compases de duración cada una -según el músico ornamente más o menos- sobre dos diseños melódicos que se van alternando y que introducen la parte cantada[104].

En el acompañamiento a la copla, la flauta va doblando de manera básica con sonidos de apoyo la melodía de la voz en un registro más agudo y en ocasiones introduce algunos adornos.

Además de la flauta y tamboril, el otro instrumento acompañante, la pandereta, tiene asimismo una función percusiva, de marcador del compás ternario.

Todo el desarrollo melódico de la flauta así como la melodía vocal de los fandangos responden a un comportamiento musical modal que utiliza la escala del

[102] Ver transcripción en Anexos.
[103] Sobre características del instrumento y toque en la provincia de Huelva puede consultarse García Gallardo y Arredondo (2010, 2012).
[104] Ver transcripciones en Anexos.

modo frigio, cuya sucesión es: 1º-♭2º-♭3º-4º-5º-♭6º-♭7º-8º, transportado a la tesitura de la voz y terminando en el sonido final de dicho modo.

Estos fandangos se interpretan por tanto con una única línea melódica en la voz y flauta, más acompañamiento rítmico de percusión, resultando una textura sonora rica entre las partes. Pero no se interpretan junto a la guitarra como sucede en otros muchos estilos de fandangos, sino con esta otra pareja instrumental habitual en la música tradicional de toda la provincia de Huelva, la flauta y tamboril, lo que posiblemente tampoco haya favorecido el aflamencamiento que antes hemos mencionado.

3.2. Estilos o variantes estilísticas de fandangos

Sobre esta estructura literario musical, la interpretación de los fandangos en las Cruces de Almonaster muestra varios estilos o formas melódicas distintivas[105], diferentes. Unos diseños y contornos rítmico melódicos establecidos en el tiempo sobre los que se interpretan un buen número de textos poéticos, con pequeñas diferencias entre distintas letras. Entre todos estos fandangos, denominados por los vecinos de Almonaster de forma genérica como «fandangos de la Cruz» o «de las Cruces», encontramos los siguientes tipos:

a) «Fandango de la Cruz» propiamente, que se canta en cada una de las Cruces de Almonaster -del Llano y de la Fuente- al finalizar el ritual del Romero. También en otros momentos tras las Coplas del Romero: en la «tarde de las Flores»; el «Domingo de *chubarba*», la semana anterior a la Cruz tras presentar a la mayordoma, para concluir el acto; la noche de los Pinos con letras de pique en el Salón de la Fuente, y en el recorrido de la hermandad del Llano; y el Llano en la Jira. En las tres aldeas de Almonaster en las que se celebran las Cruces, Aguafría, Las Veredas y Calabazares, se cantan en el día de su celebración antes de comenzar el Romero, no al final.

b) «Fandango de los Pinos» en la Noche del mismo nombre, de los Pinos, en la madrugada del sábado al domingo de la Cruz en Almonaster cuando las serranas de las dos Cruces se dirigen las coplas de pique en su recorrido por el pueblo.

c) Otro estilo, denominado localmente como el «Fandango de la Jira» se canta exclusivamente ese día, el martes o tarde de Jira o salida al campo, al final de la fiesta,

[105] Mantenemos aquí la denominación del término «estilo» en la concepción *émica*. Tanto los intérpretes como los aficionados del ámbito de los fandangos y del mundo flamenco en Huelva, asignan habitualmente la denominación «estilo» a cada una de las variantes musicales o tipos melódicos locales diferentes de fandangos.

cuando cada grupo-hermandad realiza una entrada en el pueblo dirigiéndose hacia su Cruz. Aparece en el último intervalo festivo interpretado con brío e intensidad por la hermandad de la Fuente acompañada por una banda de música de reducidas dimensiones además de la habitual gaita y tamboril.

Musicalmente, como hemos apreciado en la escucha en directo y con el análisis, todos estos estilos de fandangos se encuentran muy emparentados, constituyen un grupo con muchas similitudes que posiblemente hayan surgido como variantes de un mismo tipo común de fandango, pero que ahora cuentan con sus propias peculiaridades musicales, comprendiendo tres formas melódicas o estilísticas distintivas en el diseño melódico y con sonidos estructuralmente importantes al final de cada frase, diferentes en cada caso.

Para las transcripciones y análisis de estos estilos hemos tomado fuentes diversas, nuestro propio material de grabaciones sonoras y audiovisuales de campo realizadas varios años en la fiesta de la Cruz y en otros momentos con las mujeres de Almonaster, y grabaciones editadas comercialmente de las que conocemos sus características de edición, grabación e intérpretes[106]. Hemos tomado una de estas últimas con una calidad de sonido superior para realizar una transcripción lo más detallada posible y poder apreciar detalles que en las tomadas del exterior no se registran con claridad. La mostramos a continuación como modelo de transcripción de los distintos estilos de fandangos en Almonaster, pero además de esta, también hemos transcrito de forma completa y en otros casos fragmentos de nuestras propias grabaciones de campo, y hemos comparado con esas otras comerciales para poder analizar todas las características musicales de las que hablamos.

3.2.1. Fandango de la Cruz

En este estilo de fandango de la Cruz, la repetición musical constituye un elemento destacado. Las seis frases musicales de la copla, cada una sobre un verso poético, guardan bastante paralelismo entre ellas y además cuentan con repeticiones. La primera y tercera son similares, compartiendo el mismo texto, una repetición casi literal del mismo diseño melódico con únicamente alguna mínima variación en cada interpretación. Además de estas dos frases equivalentes, la quinta frase presenta de

[106] Aportan una mejor calidad de sonido y resultan necesarias para un análisis detallado. En algunos se trata de los mismos intérpretes de las mismas mujeres de ambas Cruces que hemos escuchado en el trabajo de campo y en otras veces varían algunas de ellas.

nuevo casi la misma melodía pero ya con un texto diferente y una posición en la sucesión de la copla que le concede una sensación de menos reposo que las anteriores. Alternando entre estas, la segunda, cuarta y última frases son distintas en su diseño.

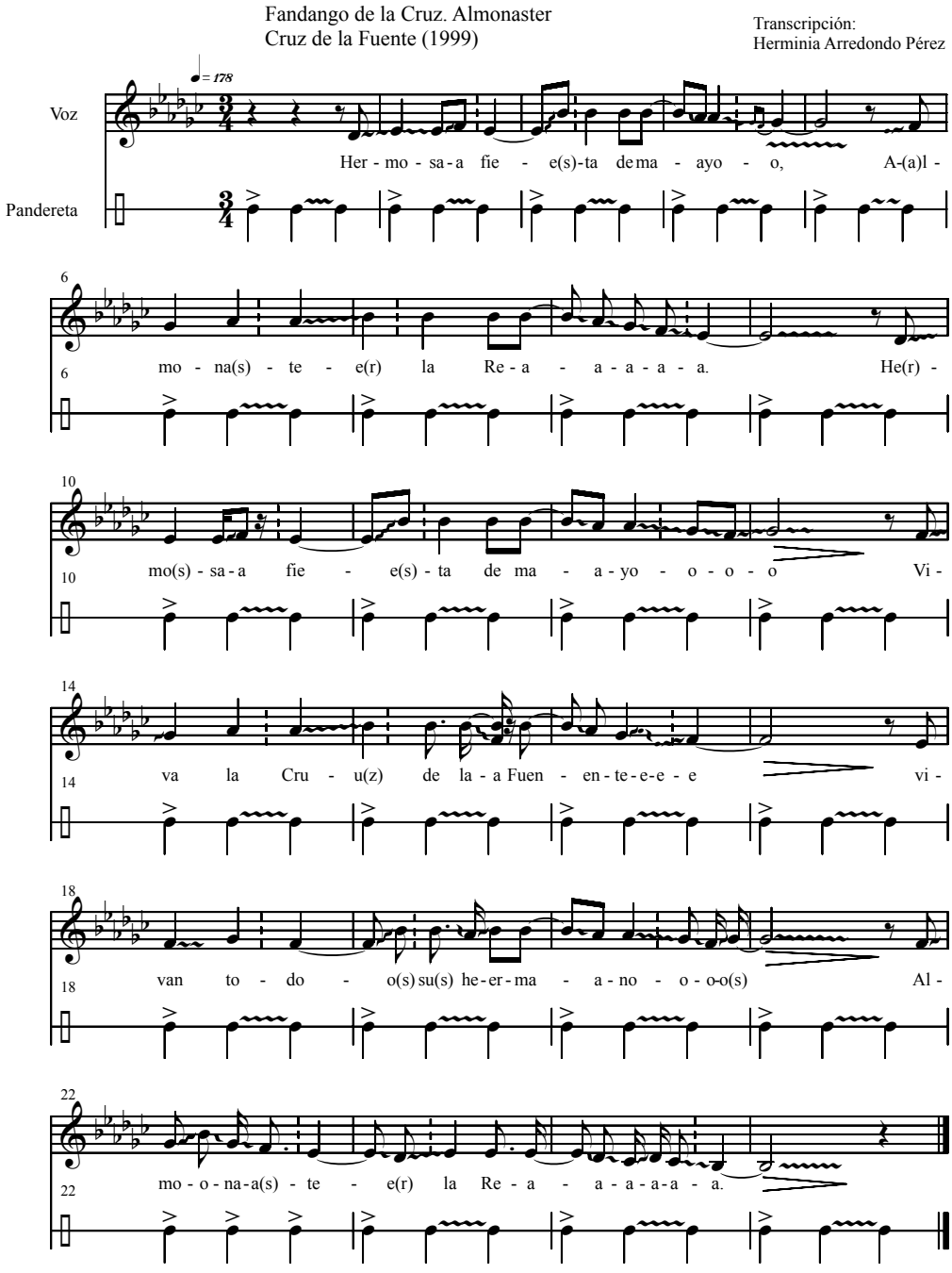



Figura 2. Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente. CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.* Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

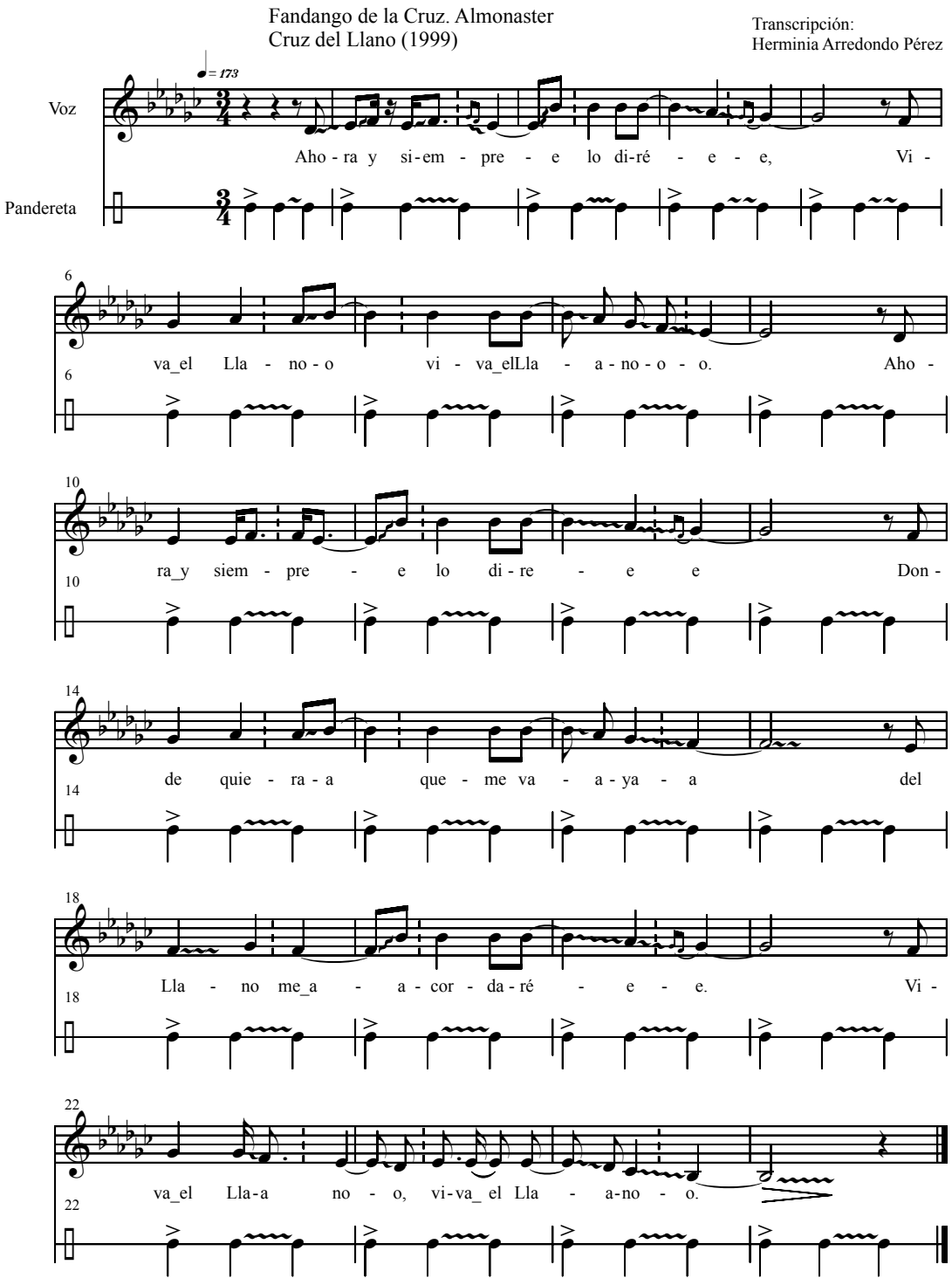



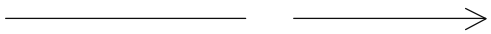
Figura 3. Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Todas dibujan un arco melódico con el punto más destacado aproximadamente en el centro de la frase -menos en la última-, donde se encuentra el sonido más agudo y llamativo, para trazar seguidamente un descenso melódico que conduce hacia el sonido

final de frase, de duración más larga y con una función sonora estructural importante en el fandango. Constituyendo la sucesión de los seis sonidos, apoyos finales de frase, que concluyen en la cadencia andaluza. En el diseño de cada frase, la melodía avanza generalmente por grados conjuntos, con sólo algún pequeño salto de altura en pocos momentos, y alguno más amplio -de cuarta o quinta- hacia ese sonido más agudo que hemos indicado. También presenta una distribución del fraseo característica y otros rasgos en los que nos detendremos más adelante.

Tanto la gaita como la melodía vocal responde a una música modal, en un contexto sonoro en el que encontramos abundante movimiento melódico por grados conjuntos -sólo algún salto de altura más amplio en un sonido importante del modo-, con giros y diseños melódicos descendentes que otorgan un carácter y comportamiento muy modal. El estribillo y el sonido final de la copla reposan en el sonido final o primer grado del modo frigio (1º), en nuestra transcripción Si♭, con el que concluye la cadencia andaluza. El resto de la copla del fandango, las cinco primeras frases, se desarrollan en el pentacordo superior de dicho modo frigio con el sonido bisagra o polivalente, Mi♭ (4º grado) entre ambas partes:

Copla (cinco 1as frases) Última frase sobre C.A.



Si♭-La♭-Sol♭-Fa-Mi♭-Re♭-Do♭-Si♭

8º - 7º - 6º - 5º - 4º - 3º - 2º - 1º

La secuencia de apoyos o reposos sonoros estructuralmente importantes, en los finales de las seis frases de este estilo de fandango de la Cruz, guardan una relación que responde al siguiente esquema de grados respecto al 1º y conclusivo del modo frigio -Si♭-:

Frase 1: Sol♭

Frase 2: Mi♭ (4º)

Frase 3: Sol♭

Frase 4: Fa (5º)

Frase 5: Sol♭

Frase 6: Sol♭(6º)-Mi♭(4º)/Si♭ (1º).

Desde el punto de vista melódico modal, consideramos que este cuerpo principal de la copla, de cinco versos y medio, transcurre en el pentacordo superior del modo, desde el 4º grado del modo frigio, que constituye un grado estructural y auditivamente importante en el fandango, realizando además reposos o apoyos sobre la tercera (Sol♭) del 4º grado (Mi♭) -con un juego sonoro de terceras (Mi♭-Sol♭) común en estos fandangos de Almonaster y otros de Huelva, y en la cuarta frase sobre Fa. Por otro lado, el ♭6º grado (Sol♭) y este 4º grado también que funciona como puente, sonido o grado bisagra, pivote, cumplen una función modal importante hacia la cadencia andaluza.

También puede entenderse que las frases de la copla –hasta la primera mitad de la sexta, antes de la cadencia andaluza- se desarrollan en un modo eólico sobre Mi♭, o entre un paso o juego híbrido entre eólico/jónico (Mi♭-Sol♭) alternativamente en cada frase, que cambia a uno frigio en la última frase llevando a la cadencia andaluza en Si♭[107]. Pero en su totalidad, el sentido conclusivo de la copla sólo se produce de manera más eficiente en la cadencia final descendente sobre el sonido más grave de toda la copla, último y final de modo frigio, Si♭.

En todas las interpretaciones analizadas y que puede verse también en ejemplo de transcripción que mostramos, el desarrollo musical de las seis frases melódicas de la copla del fandango de la Cruz conducen hacia el sonido final del modo (Si♭). Este es el momento que puede considerarse como reposo más conclusivo y final de la copla. Los otros sonidos de apoyo que aparecen al final de las distintas frases son transitorios, no conclusivos desde un punto de vista auditivo.

También observamos un esquema sintáctico característico, un modo de ordenarse las partes melódico modal en el discurso del fandango que definen el estilo de la siguiente forma:

a) Las dos primeras frases musicales y literarias forman una unidad sobre el pentacordo superior del modo, Mi♭-Fa-Sol♭-La♭-Si♭ (4º-5º-♭6º-♭7º-8º), se mueven en un ámbito de una quinta, del 4º al 8º grado y viceversa. La primera frase parte de ese

[107] Otros autores hablan de "bimodalidad", de una modulación al un modo mayor en la copla, es decir, desde un Mi frigio a Do Mayor -o en esta altura que presentamos aquí, desde Si♭ frigio a Sol♭ mayor- ya que las frases primera, tercera y quinta reposan en ese sonido -Sol♭- y en la última frase el fandango vuelve al modo frigio de nuevo. No parece que la sonoridad y contexto de desarrollo melódico de estos estilos de fandangos ofrezcan una sonoridad en la copla en modo mayor, ni las cadencias o reposos en todas las frases apoyen auditivamente dicho modo sobre grados funcionalmente destacados. La atracción final del primer grado del modo frigio es fuerte y suena como el único sonido conclusivo.

sonido Mi♭ (tras la anacrusa)[108] hacia el Si♭ agudo, también importante, y con su reposo al final en ese otro sonido estructuralmente destacado, su tercera ascendente, Sol♭. Y la segunda frase, en respuesta, se mueve desde este Sol♭ hasta el Si♭ agudo y después con un descenso por grados hasta Mi♭. Ambas forman una unidad, alrededor del juego de terceras -Mi♭-Sol♭-Si♭-, característico del fandango de Almonaster.

El comienzo de la primera frase del fandango desde el 4º grado del modo, ascendiendo por grados conjuntos, y el descenso melódico de esta segunda pasando por todos los grados Si♭-La♭-Sol♭-Fa-Mi♭ (8º-♭7º-♭6º-5º-4º), constituyen otros dos rasgos marcadores de estilo, de la sonoridad en los fandangos de Almonaster, no sólo en este de la Cruz.

b) Las dos siguientes frases también forman una unidad entre sí, con un diseño semejante a la anterior aunque con una variación al final, llevando a otro punto. La primera de estas -tercera del fandango-, es repetición del comienzo y avanza de Mi♭ hacia el Si♭ agudo (4º a 8º), con su reposo al final de la frase en Sol♭. La cuarta, introduce un elemento de variación ya que su ámbito va de Fa a Si♭, desde 5º al 8º grado de la escala (5º-♭6º-♭7º-8º), primero ascendente y después descendentemente, apoyando al final de frase con un semitono de Sol♭ a Fa, sobre ese 5º grado que también es importante en la estructura del fandango.

c) De las dos últimas, la quinta, de transición entre la anterior y la siguiente, aunque es casi coincidente en el dibujo melódico de la primera y tercera frases -con otro texto-, parte desde el 4º grado -Fa- en el que ha terminado la anterior. Al tener además otra posición en el contexto del fandango hace que suene diferente a ambas. La sexta y última frase es de finalización. Su primera mitad con una inflexión en ese sonido puente entre las dos partes del modo, desde el Sol♭ (♭6º) a Mi♭ (4º grado), mediante el descenso ♭6º-5º-4º, Sol♭-Fa-Mi♭, y la segunda y última mitad, con la inflexión final en cadencia andaluza o tetracordo descendente del modo frigio de los grados 4º a 1º, Mi♭-Re♭-Do♭-Si♭, donde termina en ese sonido más grave y final, Si♭.

[108] En todas las frases consideramos como nota de partida la posterior a la anacrusa.

3.2.2. Fandango de los Pinos

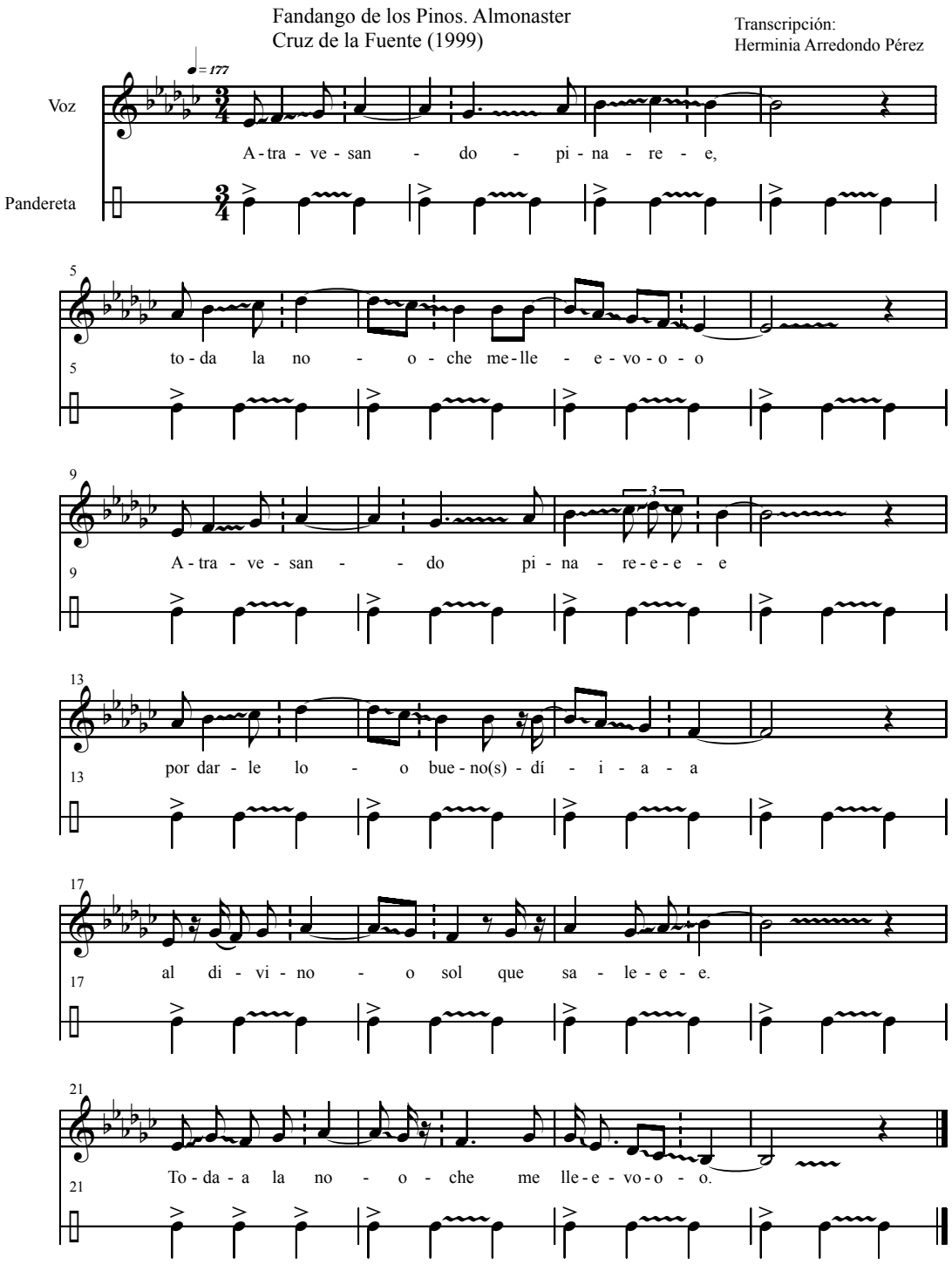



Figura 4. Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente. CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.* Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

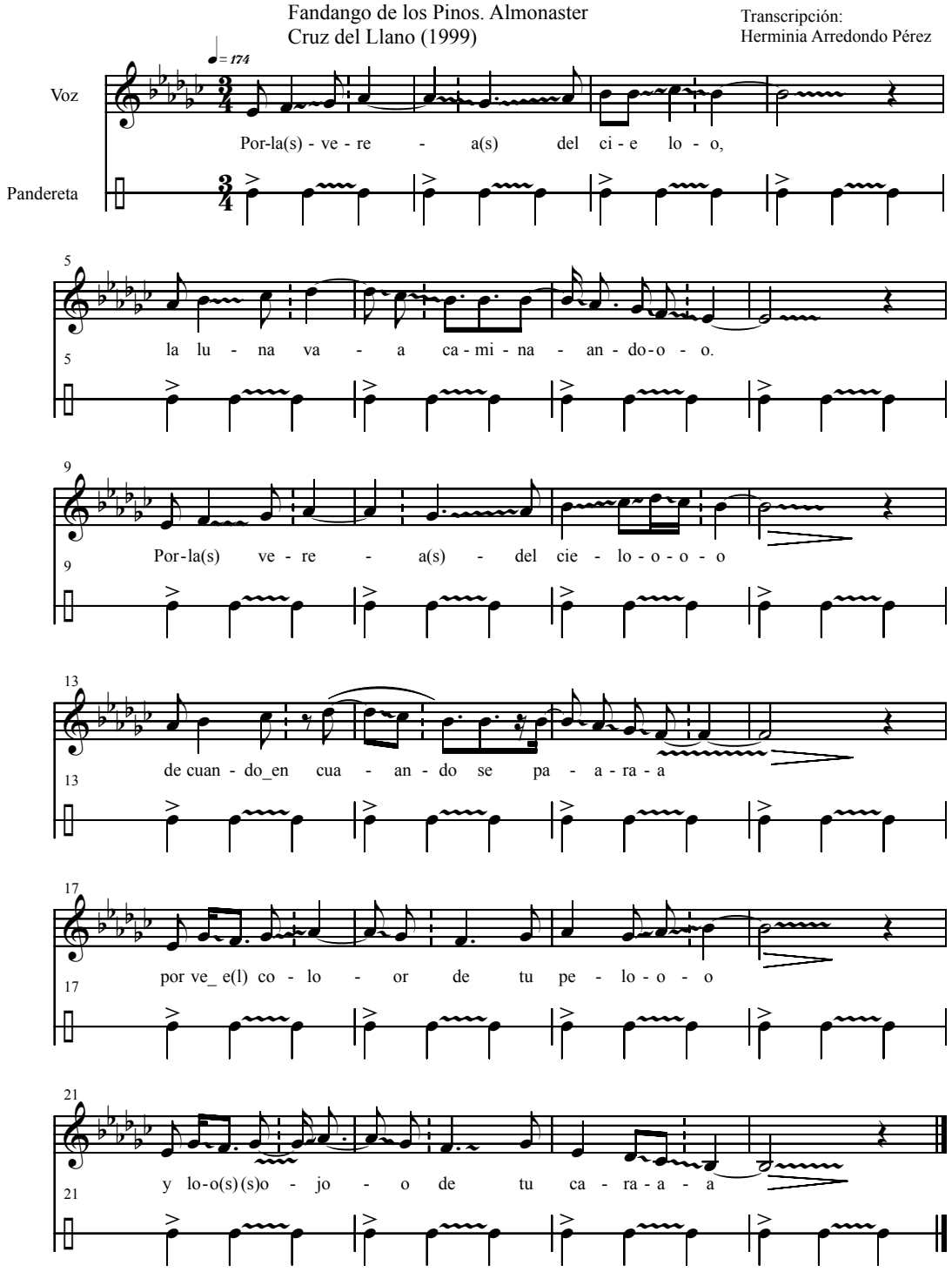



Figura 5. Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

El estilo de los Pinos presenta características similares al anterior, una alternancia en el diseño y contorno melódico de las seis frases musicales con repeticiones. Primera, tercera y quinta cuentan con la misma melodía, las dos primeras incluso con el mismo texto y la quinta con texto diferente a la vez que un poco de variación en los sonidos. Por otro lado, las frases segunda, cuarta y última tienen melodías diferentes. En este estilo, el dibujo de la línea melódica es distinto al anteriormente descrito de la Cruz. En las frases impares es ascendente y alternativamente descendente en las pares, en un registro un poco más amplio estas últimas.

Reposan al final de cada frase también alternativamente en distintas alturas de sonido, las impares en la misma -Si♭ en nuestra transcripción-, y las pares en otras diferentes, estableciendo la característica sucesión de diferentes reposos de este estilo, que en nuestra transcripción en la altura absoluta es:

Frase 1: Si♭

Frase 2: Mi♭ (4º)

Frase 3: Si♭

Frase 4: Fa (5º)

Frase 5: Si♭

Frase 6: Sol♭(6º)-Mi♭(4º)/Si♭(1º).

Todas las frases melódicas, excepto la última, se mueven alrededor del pentacordo superior del modo frigio, desde el sonido bisagra Mi♭ o 4º grado, en Mi♭-Fa-Sol♭-La♭-Si♭ (4º-5º-♭6º-♭7º-8º), con apoyos sobre ese 4º y sobre 5º grados -Mi♭ y Fa- en varias frases como asimismo vemos en los otros tipos de fandangos y termina en el 1º del modo frigio con cadencia andaluza. Este además amplia el registro al Do♭ y Re♭ agudos, rasgo llamativo de este estilo. El diseño de las frases como decimos, comprende melódicamente dos mitades con abundantes paralelismos. Con una fórmula de inicio, un ascenso melódico consecutivo de cuarta, que siempre en la primera frase es desde el 4º grado del modo -Mi♭- como en todos los fandangos de Almonaster, y otra en la segunda mitad de dos formas diferentes.

Si consideramos según la otra interpretación que antes hemos señalado, que estas frases respondan a transcursos por otros modos, eólico y jónico, observamos que hasta los dos últimos compases de cadencia andaluza el desarrollo repetidamente

transcurre con motivos de inicio desde 1º del eólico (Mi♭) -4º grado de la escala frigia- realizando el dibujo recurrente Mi♭-Fa-Sol♭-La♭ en la primera mitad de las frases o transportado a La♭-Si♭-Do♭-Re♭; y dos en la segunda mitad, uno descendente en frases impares Si♭-La♭-Sol♭-Fa-Mi♭, y Si♭-La♭-Sol♭-Fa, es decir, con reposos en sus 1º y 2º grados del eólico, y otro diseño ascendente en la segunda mitad de las frases impares principalmente desde Sol♭ con Sol♭-La♭-Si♭ o Sol♭-La♭-Si♭-Do♭-Re♭, destacando y ese primer grado del jónico, Sol♭, o 3º del eólico. Pueda entenderse de esta forma, desde ese juego ambivalente en varios modos, o como un comportamiento modal melódico sólo desde el propio modo frigio, el único final conclusivo se encuentra al terminar la copla con la cadencia andaluza sobre su primer grado del frigio, Si♭.

3.2.3. Fandango de la Jira

Por último, en la última noche de la fiesta, únicamente la Cruz de la Fuente canta una tercera variante o estilo de fandango, el de la Jira, diferente en su diseño melódico a los anteriores y sobre todo en la forma de presentación e interpretación ya que las serranas van acompañadas de la flauta y tamboril y de una pequeña banda de música con la que cantan de una forma llamativa.

Las líneas melódicas de las frases van presentando un dibujo muy similar las pares por un lado, descendentes, y las impares por otro con un salto más amplio en el centro, terminando el último verso con un característica y arriesgada subida al agudo en su inicio para luego descender hacia la cadencia andaluza.

Aunque el diseño melódico en todos estos estilos de fandangos, de la Cruz, los Pinos y de la Jira, resulta aparentemente sencillo, sin complejidad para cantarlo, no obstante, la interpretación de ambos grupos de cruceras pone en juego una forma de expresión elaborada, cuidada, que responde a una gran habilidad interpretativa en varias cuestiones que comentaremos en el siguiente capítulo.

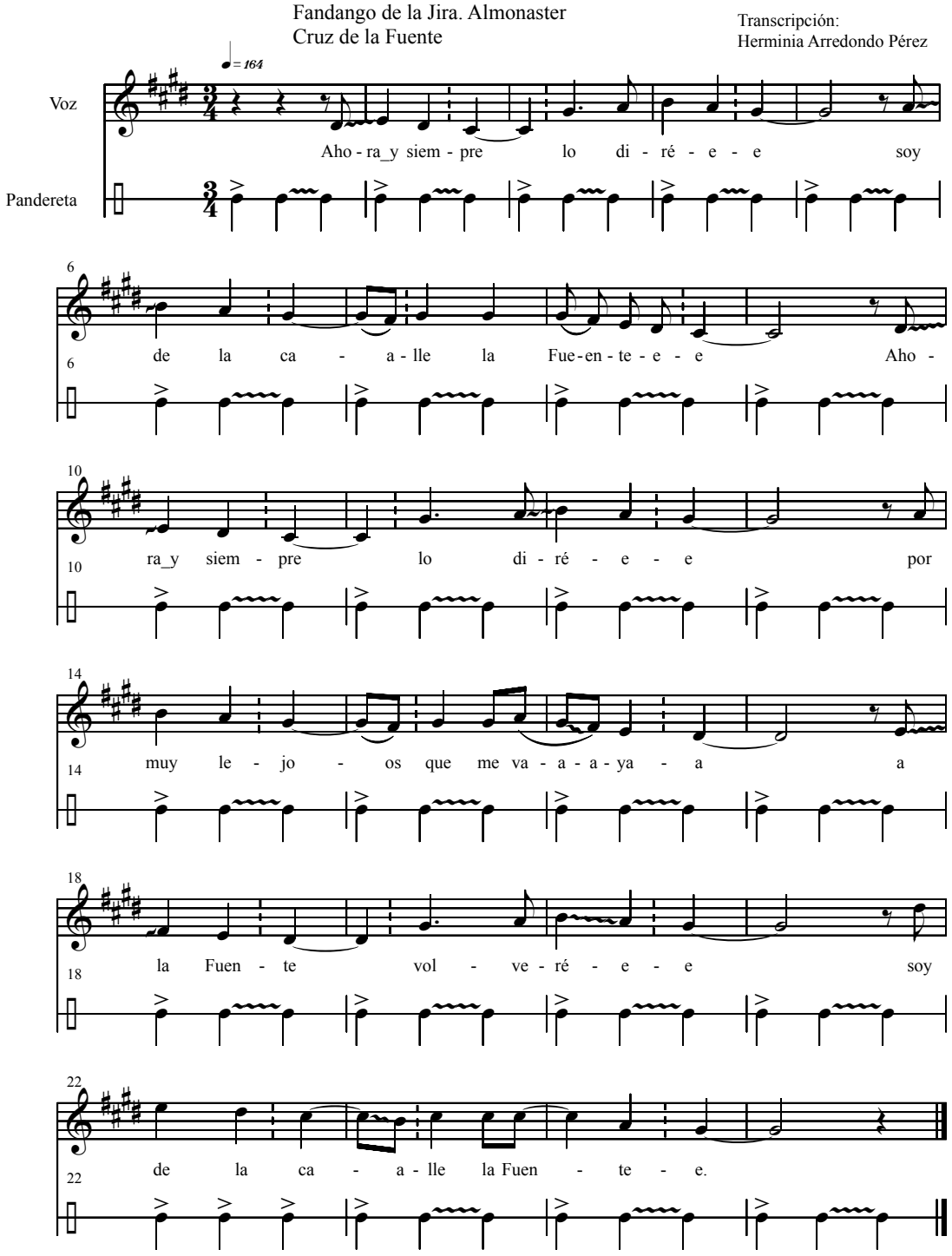



Figura 6. Fandango de la Jira, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

3.3. Coplas del Romero

Además de los fandangos, las coplas que interpretan en el ritual del Romero presentan su propia singularidad en cada grupo de cruceras dentro de esa ambivalencia de similitud y diferencia que comprende toda la fiesta. En el canto, que presenta la misma estructura general en ambos. Literariamente comprenden una cuarteta que repite versos. Musicalmente cada grupo de cruceras canta con un diseño melódico un poco diferente, aunque desde un material melódico bastante común con una gama de seis sonidos con un contorno melódico y fraseo sencillo, silábico, con pocos adornos. Se elabora con cuatro frases diferentes con varias repeticiones hasta un total de nueve frases cantadas. Estas tienen una duración de doce tiempos en la Fuente y diez en el Llano, en un compás marcado claramente en la pandereta y el tambor. Lo más llamativo es sin duda la diferencia en el uso del metro rítmico en la interpretación de ambos grupos. Estas coplas son cantadas y tocadas en la pandereta en un compás distinto, en un compás de 5/8 en la Cruz del Llano y en 3/4 en La Fuente, en un *tempo* moderado.

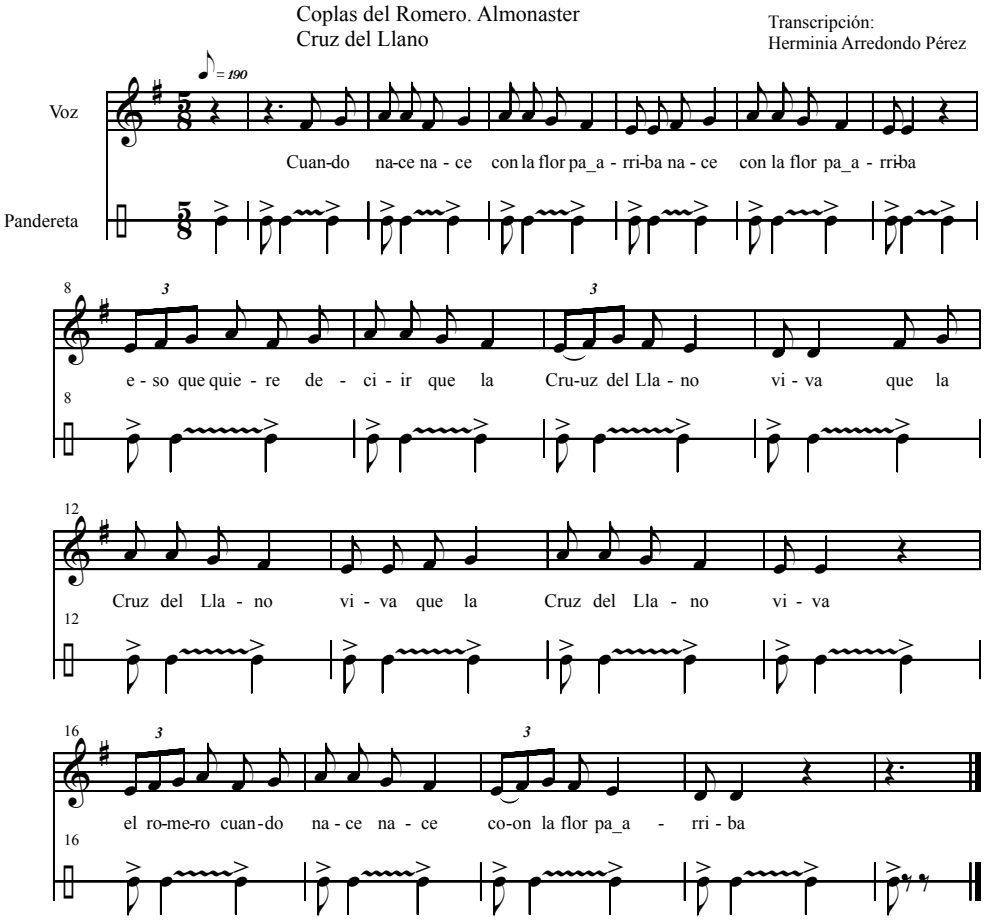



Figura 7. Coplas del Romero, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano. Grabación de campo, 2007. Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

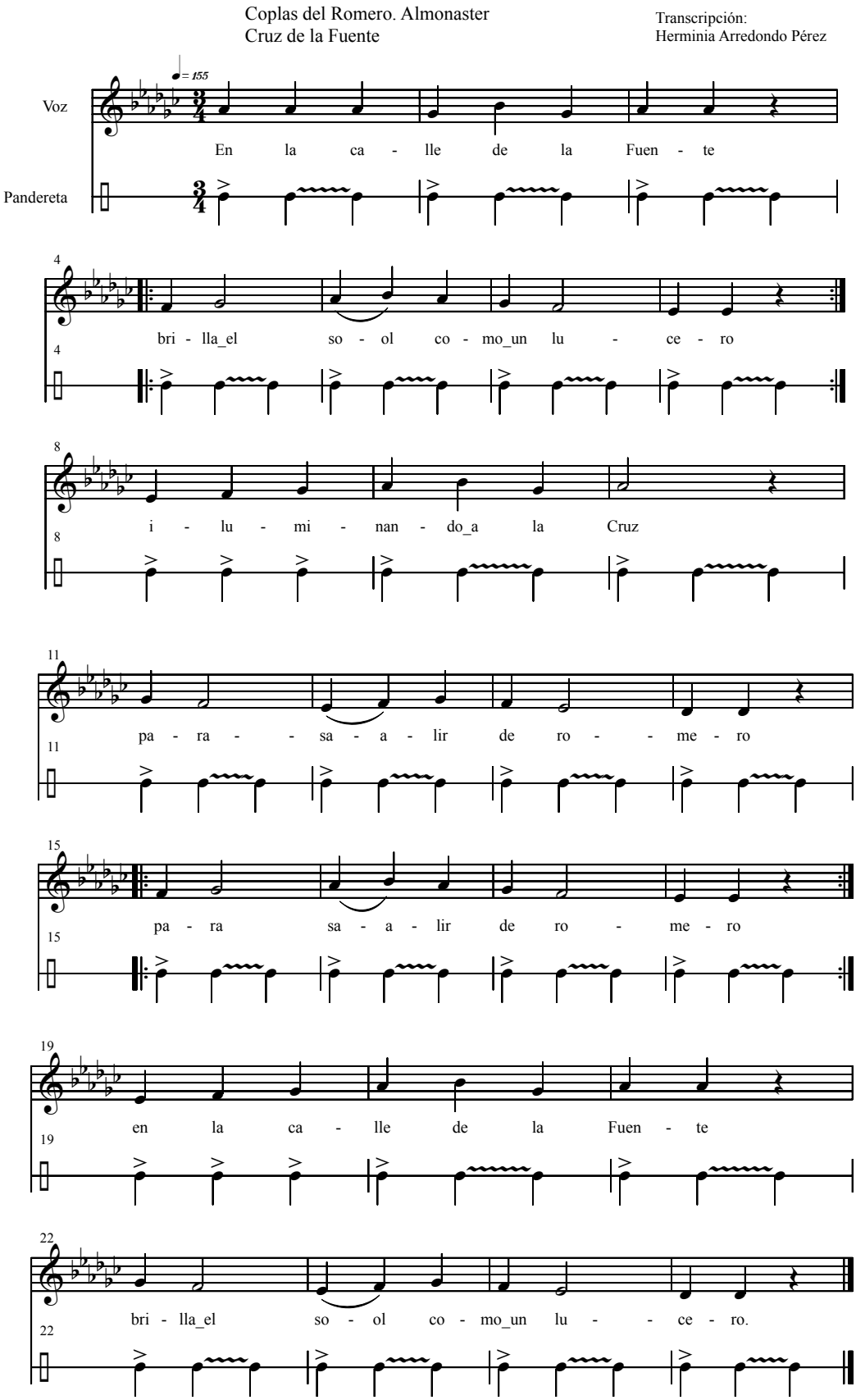



Figura 8. Coplas del Romero, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente. Grabación de campo, 2007. Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

CAPÍTULO III

Fandangos de las Cruces. Identidad y experiencia de género

La interpretación musical de estos fandangos en el transcurso de las Cruces de Almonaster pone en juego unas formas expresivas propias y unas peculiaridades que no tienen lugar en otros contextos y situaciones. La interpretación está vinculada a la mujer como venimos indicando, que ha mantenido ese rol musical privilegiado, y la forma de cantarse es colectivamente, en grupo, sin responder al modelo individual habitual de otros contextos con manifestaciones más aflamencadas o flamencas, ni a la interpretación de profesionales, sino a una práctica tradicional local colectiva y una estética más directa y llana.

Cada estilo de fandango cuenta con una estructura y un diseño melódico establecido en su trazado general que lo hace reconocible entre los oyentes y sobre el que interpretan diferentes textos con pequeñas diferencias entre coplas distintas. En la fiesta, las cruceras cantan un abundante número de textos para cada forma estilística, preservando la identidad de las variantes estilísticas y la forma de cantar, con un modo específico de interpretación, unas formas expresivas locales en determinados aspectos del cante que se mantienen con bastante homogeneidad en todo el periodo en el que hemos podido escuchar, a través del trabajo de campo directamente en la fiesta en los últimos veinte años y en algunas grabaciones de décadas anteriores. A pesar de esa reproducción en el tiempo e interés en la continuidad de la estructura, estilo y la forma específica de interpretación, esto no significa que sea una práctica estática, sino viva, que se sigue moldeando en cada performance por cada grupo de cruceras y en el conjunto de toda la localidad año a año.

En este capítulo, nos aproximamos al análisis de las formas expresivas que despliegan las mujeres cruceras en la interpretación de los fandangos en este contexto cultural de las Cruces de Mayo. Exploramos sus rasgos y formas específicas de interpretación, su estilo de canto y del toque, forma de vocalidad, modelos de expresión que son fundamentales en relación a los significados, identidades, valores y afectos que configuran a través de ellos.

Con la música, a través de su voz e instrumentos, en los textos poéticos, su corporalidad, gestos, las mujeres cruceras de Almonaster articulan determinadas

construcciones de la feminidad, asociaciones con la naturaleza, la sexualidad, la emoción, determinados tipos de poder y de autoridad culturalmente configurados. Asimismo construyen y negocian identidades. Dan forma a su identidad de género en la acción musical, con la propia naturaleza performativa de la música, y a la identidad colectiva, afirmando su vínculo de género con otras mujeres.

Configuran las relaciones sociales, relaciones cohesivas y competitivas en la localidad, la cooperación dentro del grupo y la competitividad con el otro. Cada Cruz construye su sentido identitario de pequeña comunidad que es cada hermandad. Sentido que es evocado sónicamente en la forma de interpretación musical. A la vez, están marcando su diferencia con el otro grupo, en una división semicomunal de la fiesta. Y todas juntas, las cruceras del Llano y la Fuente, afirman la identidad colectiva de Almonaster en la voz de la mujer.

Analizamos estas cuestiones en las distintas manifestaciones de fandangos y en los diferentes momentos que tienen lugar en el marco de la fiesta cuando contribuyen a recrear significados, sentidos especiales entre los participantes.

1. Fandangos de la Cruz. Cohesión e identidad en la interpretación musical femenina

Acabado el ritual del Romero el Domingo de Cruz, por la mañana en la Fuente y por la tarde en el Llano, comienzan a cantarse los fandangos. Esta música manifiesta un carácter diferente, de celebración que marca el final de ese ritual y el comienzo de la conmemoración colectiva. Cantada en un *tempo* vivo con una forma distinta y un perfil más festivo y animado que las anteriores coplas del Romero de carácter serio y ceremonioso.

El grupo de fandangos de la Cruz comprende, como hemos indicado, los que se cantan en cada una de las dos Cruces de Almonaster, el de la Cruz de la Fuente y del Llano, y los que se cantan en tres aldeas, en la Cruz de Aguafría una semana antes que en Almonaster a finales de abril para no coincidir en la misma fecha, los de la Cruz del Hoyo o fandangos *repicaos* de la aldea de Las Veredas a principios de mayo[109], y en Calabazares a finales de ese mismo mes[110].

[109] Se denominan *repicaos* por la forma específica de tocar la pandereta, con más figuras rítmicas en cada compás.
[110] Aunque hemos escuchado en vivo y analizado estos últimos, no nos detenemos en este trabajo en todas estas variantes, sólo en las del núcleo principal, Almonaster.

El canto de los fandangos en Almonaster tiene lugar por los dos grupos de cruceras en los cuatro días de celebración de la fiesta y en los actos preliminares de la semana anterior: el Domingo de *chubarba*, la tarde de las Flores y el Domingo de la Cruz, al finalizar el Romero, momento culmen en el que las serranas cantan con gran entusiasmo, reunidas en un corro en la Cruz o junto a la casa de la mayordoma, también en otros momentos como la noche de los Pinos (en el Salón de la Fuente y en el recorrido del Llano) y en la Jira del Llano. Al comenzar a cantar, las cruceras forman un amplio círculo en el que se integra el tamborilero y así permanecen durante el espacio de tiempo en el que interpretan los fandangos. Con su canto expresan el poder de la mujer en la exposición pública de su voz y afirman una tradición femenina de canto que le otorga gran valor a la colaboración, cohesión e identidad grupal, reforzada visual y auditivamente en el corro.

Varias de ellas, las que tienen más destreza y experiencia, las cruceras pandereteras que abren la comitiva, guían el conjunto, pero sin sobresalir entre las demás. Una se encarga de comenzar la letra del fandango ya que no existe un orden o secuencia establecida en los textos, y las demás continúan el canto, mostrando un conjunto armonioso.

Imagen 11. Cantando fandangos en la Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Sin necesidad de cualidades vocales excepcionales, el grupo de *callefuenteras* y *llaneras* trabajan la conjunción y máxima igualdad sonora en el canto. Las mujeres de cada grupo se habitúan a cantar juntas, guiadas por otras mujeres de su misma Cruz. Desde niñas van aprendiendo el repertorio de coplas en interacción directa con otras mujeres que les enseñan, y aplican ese conocimiento y experiencias encarnadas a la forma específica de tocar la pandereta y de cantar en ese contexto. Reproducen formas expresivas locales de cantar que van transmitiéndose de una generación a otra manteniéndolas reconocibles y con poca variación. Cuando niñas y en una edad más joven practican el canto generalmente con más asiduidad, en algunos ensayos en los que van aprendiendo, para el Romero infantil, pero con el paso de unos años ya sólo en momentos que surgen un poco antes de la fiesta, normalmente a partir de las Flores o en ocasiones en la misma fiesta.

Durante el periodo en el que hemos escuchado y analizado la interpretación de fandangos en las Cruces de Almonaster, a través de material procedente de distintos momentos de la segunda mitad del siglo XX[111], y fundamentalmente con nuestro trabajo de campo en las últimas décadas hasta la actualidad, hemos observado tanto en la Cruz del Llano como en la Cruz de la Fuente, manifiesta una forma de interpretación musical con unos rasgos consistentes, de continuidad mantenida en el tiempo, tanto en la estructura de los fandangos, que en los elementos esenciales es muy fija, como especialmente en el estilo, en la específica forma local de canto y toque instrumental.

Distinguimos por tanto un primer papel importante de la mujer en esta práctica musical, su propósito de dar continuidad a la tradición. La interpretación musical y el

[111] Hemos consultado grabaciones audiovisuales y sonoras desde mediados del siglo XX en las que se conservan piezas de Almonaster, como las siguientes grabaciones de Manuel García Matos (realizador): *Antología del Folklore Musical de España. Primera Selección Antológica* (1960). Madrid, Hispavox. HH 10107/8/9/10. 4 LPs y Libro. Grabaciones realizadas entre 1956-1959. Incluye sobre Almonaster la Real el registro HH 10-110: «El romero (Huelva)»; *Antología del Folklore Musical de España. Segunda Selección Antológica* (1971). Madrid, Hispavox, 4 LPs y Libro, donde incluye el registro: «Fandangos de Santa Eulalia (Huelva)»; *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1978). Madrid, Hispavox, 17 LPs y libro, recopilatorios de las anteriores antologías, donde incluye los registros Almonaster la Real con el nº 60.105 «Fandangos de Santa Eulalia», «El Romero», «Fandangos de Almonaster la Real» y «Fandangos de la Cruz del Llano».
También hemos utilizado material audiovisual del programa *Raíces*. Serie documental de 199 capítulos emitidos por RTVE entre 1972 y 1983 con Manuel Garrido Palacios como director, realizador, guionista y presentador. Coplas del Romero de Almonaster la Real aparecen en el Capítulo *El Cante II*, emitido el 09/08/1973. Disponible en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/raices/1572464-i10513-cante-parte-2-20170324124022625-hq/3955901/ (acceso 10 de enero de 2017).
En los años noventa las grabaciones comerciales: Antonio González Merchante, "El Rociero, El Raya" (realizador). *Historia antológica del fandango de Huelva* (1999). Sevilla, Pinceladas Musicales. Libro-CDs. De Almonaster la Real el nº CDPM-HAFH-12.

análisis del estilo refleja que las cruceras de Almonaster están comprometidas con el rol de mantenedoras de la tradición cultural y musical. Las mujeres mantienen su papel preservador y conservador en la sociedad local asumiendo su responsabilidad en la transmisión de prácticas expresivas del pasado con la mayor fidelidad posible. Una manera de contribuir a mantener la identidad local, sostener la memoria y la continuidad colectiva, no perderse como comunidad. Como en otras prácticas sociales tradicionales aquí también «ponen más énfasis en la continuidad y el esfuerzo colectivo en la interpretación y producción cultural» (Bader y Martin-Iverson 2014: 151), que en la exploración, innovación, manipulación individual expresiva de los parámetros musicales o en la búsqueda de elementos de modernidad.

Intentan mantener un sonido y expresividad característica de los estilos locales en este contexto, un estilo de interpretación con una mayor regularidad y estabilidad estilística en los parámetros musicales que en otros ámbitos de interpretación de fandangos. Sus ejecuciones se mantienen más uniformes entre distintas interpretaciones de ambos grupos en el tiempo, con más moderación en las elaboraciones que en otros estilos y contextos. Incluso algunas mujeres aficionadas a otros estilos de fandangos u otras formas de flamenco, que conocen y cantan algunos de estos, al interpretar las variantes de fandangos de las Cruces aplican las formas expresivas y estilísticas propias de la tradición local, sin aflamencamiento ni modificaciones personales. Esto tiene que ver por un lado con el canto colectivo en grupo, que requiere uniformidad en la interpretación, pero también en buena medida con una decisión de mantener esa forma interpretativa tradicional característica, propia, que asimismo es reconocida por la audiencia local. No obstante, la performance ritual y la interpretación musical no sólo contribuyen a la expresión y mantenimiento de modelos tradicionalmente establecidos, sino también es un acto socialmente creativo que combina lo convencional con cierto margen de recreación e innovación.

Desde este compromiso femenino con la tradición, ambos grupos de mujeres cruceras despliegan con sus interpretaciones musicales una serie de rasgos, formas de expresar su vocalidad vinculados directamente a la construcción social e identidad de género, a través de la producción de su voz, estilo de canto, en el toque, imagen y corporalidad. Las mujeres articulan unos modelos culturales de expresión vocal femenina con los que afirman roles y valores tradicionales de la mujer y en la conformación de identidades y de construcción de relaciones sociales de la comunidad.

1.1. Interpretación vocal. Práctica colectiva e identidad

Las cruceras están comprometidas en trabajar mediante la habilidad colectiva, la cohesión en el canto y en el toque. Observamos una voluntad por conseguir la máxima conjunción sonora en el canto entre el grupo de cada Cruz. Cantar en grupo conlleva una serie de características prácticas de simultaneidad y unión del conjunto en la interpretación musical, pero también esas cualidades colectivas tienen que ver con decisiones estilísticas en la forma de interpretación del discurso musical que crean las intérpretes, oyentes y aficionados en este contexto particular. A pesar de que con los años el grupo de mujeres que canta y toca ha ido variando debido al relevo generacional u otras circunstancias, y no son las mismas mujeres las que cantan incluso en años consecutivos -algunas de ellas sí permanecen un espacio más amplio de tiempo-, el núcleo de las que van guiando siempre exploran cómo conseguir la conjunción sonora y la máxima igualdad en el canto de las cruceras.

En particular, cómo agruparse para cantar en el mismo rango vocal de una manera empastada, cómo alcanzar una buena conjunción de las voces en la interpretación del diseño melódico de las frases musicales, una sonoridad equilibrada en la intensidad y el timbre en el conjunto.

Al escuchar en directo y en grabaciones, transcribir y analizar la interpretación de fandangos de la Cruz en ambos grupos de mujeres, en el Llano y La Fuente, observamos una interpretación bastante homogénea en cada fandango, en el diseño de la copla en distintas interpretaciones del mismo estilo y en distintos momentos sin apenas variaciones en el trazado rítmico y melódico al cantarlo cada vez. A nivel individual sí pueden escucharse pequeñas microvariaciones en la entonación, en el tiempo, en inflexiones o articulaciones de algunos sonidos, pero son muy poco significativas.

Como vemos, el toque percusivo del tambor y panderetas lleva un compás o patrón de acentuación regular ternario de base mientras la voz juega en otra dimensión de acentuación binaria y/o cuaternaria a veces, creando una polimetría entre ambas partes[112]. En la interpretación rítmica de las frases las mujeres mantienen una regularidad bastante estricta del pulso y compás, sin *rubato*, ayudando a proporcionar simultaneidad y conjunción auditiva al canto. El *tempo* sin embargo, tal y como escuchamos en las grabaciones sonoras, hay ido cambiando progresivamente a medida

[112] Lo hemos indicado con barras de compás diferentes, líneas continuas para el compás ternario en la percusión, y líneas discontinuas para la voz, la melodía cantada sobre el pentagrama.

que ha pasado el tiempo hacia uno un poco más lento como también observamos en otras manifestaciones de fandangos en la provincia.

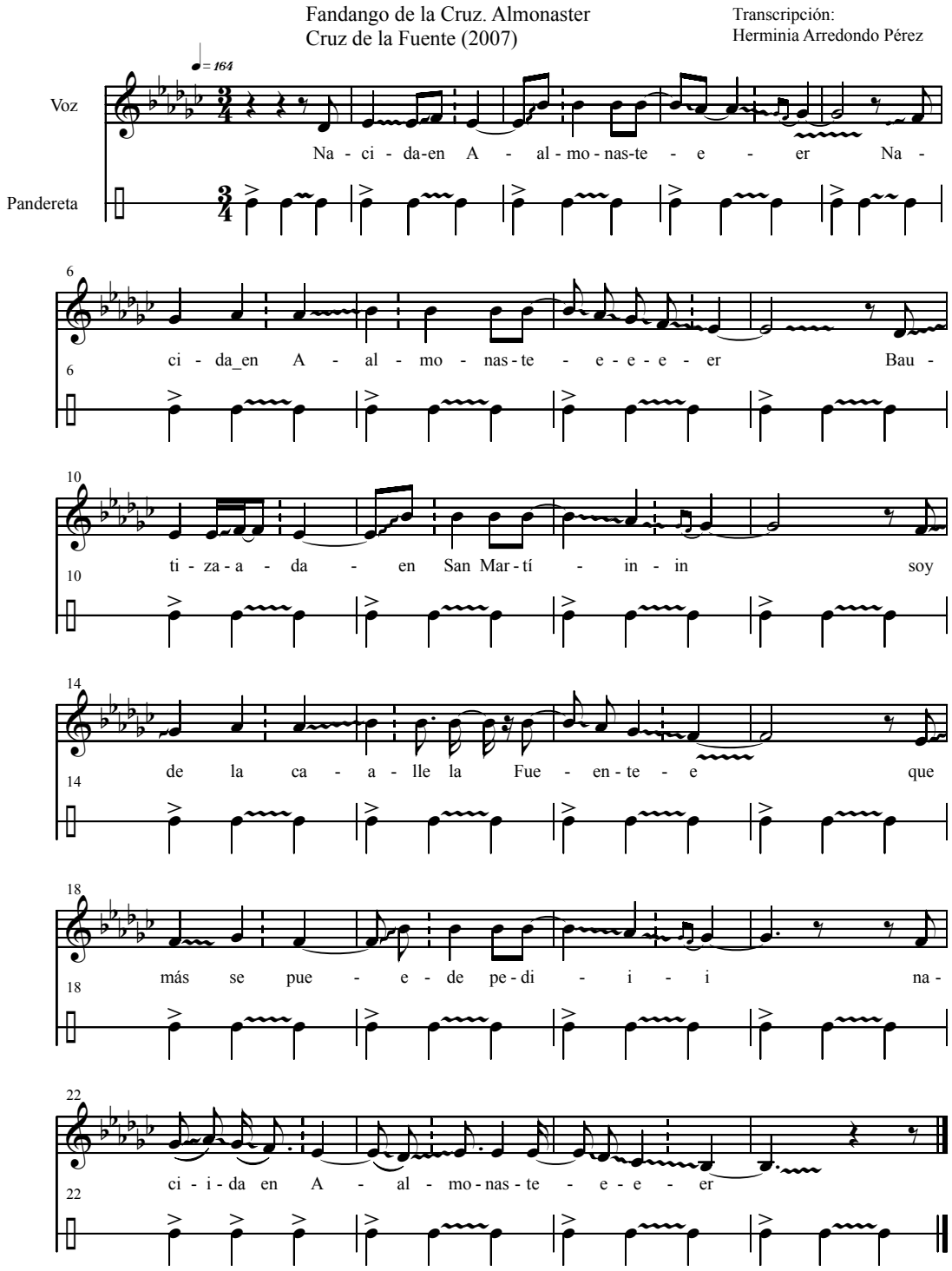



Figura 9. Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

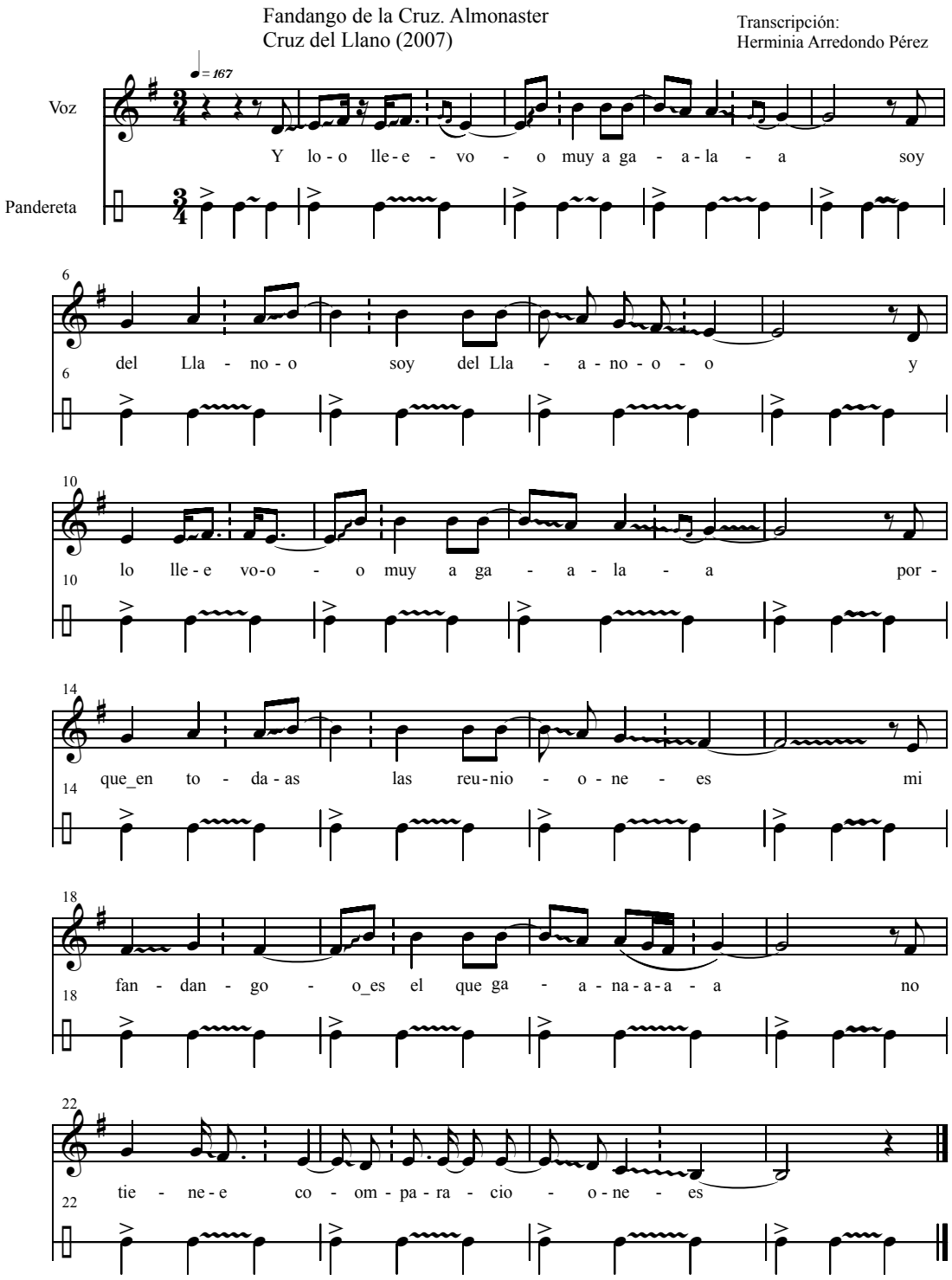



Figura 10. Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

El desarrollo rítmico melódico de la parte vocal de los fandangos, una única línea melódica, es cantada por todo el grupo de mujeres de cada Cruz con gran homogeneidad. Como ya hemos señalado, este estilo de fandango de la Cruz viene definido por una sucesión en su copla de seis frases/versos con un diseño característico y unos apoyos en sonidos finales de frase también establecidos en la forma que se viene manteniendo. Asimismo tiene un diseño paralelo alternativamente para los versos/frases impares y los pares –con la excepción del último que siempre es diferente y marca el final del fandango con la resolución hacia la cadencia andaluza. Entre los impares, el primero y tercero son similares, repetición de la misma música y texto, y el quinto similar pero con otra letra en el verso. Los pares presentan un dibujo semejante aunque reposando en distinta altura al final de frase en cada uno.

El material melódico en este fandango de la Cruz con esas repeticiones es sencillo, alrededor de varias alturas de sonido repetidas con una duración media larga y que se cantan sin muchos adornos. También los diseños melódicos de las frases, repetidos alternativamente, muestran una forma de arco melódico con el centro marcado en un sonido estructuralmente importante, el más agudo de la melodía en la mitad de la frase, que las mujeres destacan en su interpretación. La última frase es completamente descendente, hasta la cadencia y sonido final del modo. Presentan por tanto un modelo y una forma de interpretación que expresa esa claridad en el diseño melódico del fandango, asimilable en la escucha.

Del mismo modo, apreciamos conjunción y regularidad en la manera de ejecutar el fraseo, un modo concreto de desplegar el desarrollo melódico rítmico y otros elementos expresivos en las frases musicales cuando cantan. En la copla del fandango, las intérpretes articulan el canto de cada frase de doce tiempos en varias unidades cada una de ellas, comenzando en anacrusa: la primera, primer y segundo compás de dos tiempos que forman conjuntamente una unidad pero con los dos compases acentuados; la segunda, dos siguientes compases o cuatro tiempos, como uno cuaternario en la acentuación; y la tercera, los cuatro últimos tiempos que corresponden al melisma final sobre la última sílaba del verso. El esquema resultante sería: 4(2+2)+4+4.

La última frase de final del fandango puede variar un poco, alargando algo los dos últimos compases de conclusión, el melisma final de la cadencia andaluza y acortando un poco alguna de las anteriores unidades. Dentro de cada frase, a excepción de esta última, la primera mitad avanza hacia el sonido más agudo y la segunda con descenso melódico hacia el apoyo final de frase.

Cada frase presenta del mismo modo una distribución específica de los sonidos a lo largo de ella. Una forma de agrupamiento del texto con más sílabas/palabras en la primera mitad de la frase, un estilo más silábico respecto a los que escuchamos habitualmente en los demás estilos de fandangos y menos melismático en los finales de frase. Presentan por tanto una línea vocal ligera, asequible, a lo que contribuye también el uso del metro poético en octosílabos que se presenta de una manera sencilla, y que manifiesta igualmente una expresión de claridad.

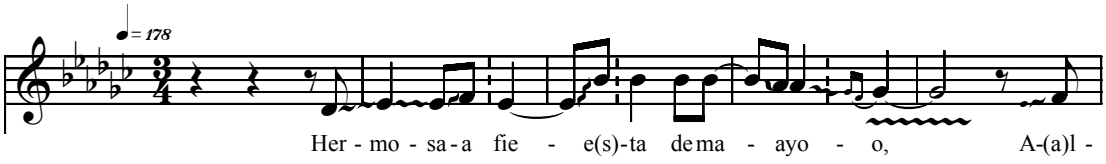



Figura 11. Ejemplo de distribución del texto.

El grupo de cada Cruz se ocupa por tanto de conseguir un sonido lo más homogéneo posible. Las mujeres cruceras trabajan la práctica vocal en el grupo mediante la imitación directa de otras mujeres, en vivo en la práctica oral, sin apenas selección de las voces, ya que sólo participan las que lo desean y les gusta esta tradición.

Otro rasgo interpretativo relevante tiene que ver con la altura del canto. Esta tiene que ajustarse a la tesitura más común del grupo de mujeres que es variable en cada Cruz en distintos momentos según las características individuales de la voz, de las jóvenes que lo compongan[113], y al registro total de la melodía vocal. En estas variantes de fandangos no es excesivamente amplio, una buena parte de las frases se mueve en torno a una quinta y únicamente en determinados momentos llega ser de una octava, encontrándose además en un registro medio de la voz femenina habitual, por lo que no resulta muy complicado. Pero al mismo tiempo y fundamentalmente, la altura del canto está regulada por una convención estética cultural, una altura habitual y característica en cada grupo de cruceras que ha venido variando muy poco en un amplio espacio de

[113] Nos referimos a las cruceras y pandereteras que abren la comitiva oficial, las que llevan la dirección del canto y protagonizan los actos oficiales del ritual. Otras mujeres cantan detrás de ellas o se unen al conjunto en otros momentos, por ejemplo en la noche de los Pinos, pero las que llevan la iniciativa del canto son esas primeras que forman el cortejo de serranas.

tiempo como hemos podido comprobar en nuestros análisis. Hemos mantenido la altura absoluta del sonido en nuestras transcripciones -Si y Si♭-[114].

Las cruceras aprenden por imitación y asimilan determinadas cualidades sonoras que desean mantener, como por ejemplo, esta característica de una altura de sonido absoluta habitual para este canto.

En este sentido, hay que tener en cuenta la afinación del instrumento acompañante, la flauta o gaita «de tres agujeros», como otro aspecto determinante en relación a la altura del canto. Este aerófono tradicional, hasta hace poco de construcción manual artesanal, cuenta por sus características con una determinada afinación y posibilidad de emitir una gama de sonidos limitada, no cualquiera, además de un sonido tímbrico característico. La gaita realiza las secciones entre las coplas y dobla en registro más agudo la melodía vocal de la estrofa del fandango por lo que tiene que ir acorde a la voz. En el acompañamiento en las Cruces de Almonaster, los músicos han ido utilizando gaitas características de Huelva en varias alturas de afinación distintas, pocas para el periodo amplio que hemos podido escuchar y analizar estos fandangos, introduciendo un elemento más de estabilidad al parámetro de la altura en el canto y toque. En esta readaptación entre voz e instrumento, hemos escuchado la afinación de Si o Si♭ en la gaita tan sólo en alguna ocasión, afinación que también se utiliza en otros repertorios tradicionales de danzas en la provincia de Huelva, pero la habitual para los fandangos de las Cruces de Almonaster es la de La y La♭[115]. Estas afinaciones se mantienen como comunes en el acompañamiento al canto de las mujeres en estos últimos años, en un periodo en el que por otro lado, se están produciendo más cambios en la construcción y afinación de este instrumento.

Cohesión y uniformidad del sonido en el grupo de *llaneras* y *callefuenteras* que puede asimismo observarse en otros parámetros y en algunos aspectos expresivos más sutiles y difíciles de lograr colectivamente en la voz, como en algunas cuestiones de la articulación de la voz y expresión del texto, aunque a veces se produzcan pequeños desequilibrios en articulación rítmica o altura.

[114] Como sonido más grave y final del modo, en el que acaba la copla.

[115] Como sonido más grave y principal en la gama de sonidos que emite dicha flauta. En la grabación de *Historia Antológica del Fandango de Huelva* (1999), que hemos tomado en nuestras transcripciones, ambos grupos de cruceras, de la Fuente y del Llano son acompañados por el mismo tamborilero Félix López con una flauta o gaita afinada en La♭. En nuestras grabaciones de campo en las dos últimas décadas, de las que mostramos ejemplos, este mismo tamborilero acompaña a la hermandad del Llano con una gaita en La y Carmelo Jiménez a la hermandad de la Fuente con una en La♭.

Tampoco las cruceras cuentan con formación vocal especializada, ni experiencia profesional, sino que participan por su afición y motivación personal. Muestran un estilo vocal directo, llano, sin artificios, que afirma un valor de naturalidad y autenticidad entre los oyentes. Las mujeres cantan con fuerza, con una voz abierta, sin una técnica vocal cultivada pero sí poseen bastante experiencia en cantar en grupo y cuidan determinadas cualidades de equilibrio entre las distintas voces.

El examen del sonido y del estilo de interpretación en la voz de las cruceras sugiere unas formas menos estilizadas de presentar la voz que en otros ámbitos o repertorios y que sin embargo aportan su carácter expresivo particular. Por ejemplo, en el uso del vibrato, más irregular, a veces con diferencias grandes en su amplitud y frecuencia, o en el uso de procedimientos de articulación o para hacer transiciones entre sonidos, con algunos arrastres entre sonidos con los que ligan alturas y dan continuidad al flujo sonoro. También utilizan de forma habitual deslizamientos, *portamento* o *glissando* en la voz. En ciertos puntos el *portamento* responde a un uso ornamental o de unión entre alturas de sonido, cuando algunas mujeres lo introducen en determinados sitios de manera individual en el ataque de ciertos sonidos o inicio de alguna frase por ejemplo y en otros momentos lo ejecuta todo el grupo simultáneamente en un punto estructuralmente destacado y reconocible en la escucha del fandango, como cuando marcan la mitad de la frase con este procedimiento, en el mayor salto de altura hacia el agudo en las frases impares que acentúan además con intensidad. Este amplio *portamento* o *glissando* puede observarse en las transcripciones. Comprende una característica llamativa y definidora del estilo de interpretación de estos fandangos por las mujeres, un punto de clímax musical con un salto melódico de efecto expresivo destacado que es ejecutado ilustrativamente de manera muy uniforme entre todas las cruceras que cantan. Rasgo que han interiorizado y que no pasa desapercibido al escucharse.

Finalmente, como elemento característico y llamativo en la forma de interpretación musical de las cruceras de Almonaster habría que destacar su fuerza. Fuerza o potencia no sólo como cualidad sonora en la intensidad o energía física del sonido que producen las voces y el toque de la pandereta, sino al mismo tiempo denotando una característica expresiva y comunicativa remarcable en este contexto. Es decir, asimismo como factor comunicativo y de intensidad emocional con el que las mujeres despliegan un papel muy activo con su interpretación musical en la comunidad, provocando ese «“encantamiento sónico” -la idea de que el sonido provoca activamente

la realización de los requerimientos religiosos [rituales y espirituales]» en este contexto, como expresa Sykes (2015: 385).

Sus voces resuenan con fuerza y temperamento en la calle, cantando y dirigiendo la voz directamente, con energía. Cada grupo en cada Cruz necesita de potencia y resonancia así como de resistencia en el uso de la voz para permanecer un gran número de horas cantando al aire libre, en la calle. Características que las mujeres van adquiriendo y trabajando desde pequeñas. Exhiben una cualidad de intensidad sonora fuerte, pero donde no sobresalga demasiado ninguna voz sobre las demás. Aunque las primeras pandereteras de la comitiva guían a las demás, y una o dos de ellas se encargan de seleccionar las letras que se cantan, realizándolo a veces con un poco de más intensidad, todas las demás cantan igualmente con cierto volumen, con la voz llena y con la habilidad colectiva para homogeneizar sonoramente el grupo. En el análisis sonoro podemos apreciar un nivel de intensidad grande y una fuerte concentración de energía en los primeros armónicos. En determinados momentos de los actos festivos, las cruceras marcan aún más los contrastes de intensidad sonora, con más energía, brío y empuje.

En corro junto a su Cruz o junto a la puerta de la mayordoma las mujeres cantan estos fandangos con gozo, de una forma celebratoria. Exponen en esta ocasión de alegría la exaltación de su Cruz y de la fiesta primaveral en su forma de cantar, en el contenido de las letras y con su misma actitud. Con su canto celebran la vida de la que habla este ritual, el poder de la naturaleza, la mujer, la juventud y el amor, la celebración y el júbilo colectivo, la experiencia colectiva de grupo, de hermandad y comunidad. La fuerza vital. Cantar los fandangos abre un espacio a los sentimientos y experiencias socioemotivas relacionadas con estos sentidos del ritual festivo.

Sin duda, la interpretación de los fandangos de la Cruz en cada grupo, tan compenetrado auditiva, corporal y visualmente, refuerza ese sentido de unidad e identidad grupal y de identidad local de las Cruces. Cantar juntas los fandangos con la alegría del final del ritual resulta una viva manifestación de celebración colectiva del grupo, de la Cruz, y por extensión de Almonaster. Las mujeres dan voz a esta práctica, simbolizan la tradición y «orquestan la experiencia colectiva» (Tolbert 1994: 180) de alegría y de hermandad. Las poesías que cantan así lo manifiestan.

1.2. El toque de pandereta

Las cruceras demuestran una gran capacidad y maestría en el toque de la pandereta como acompañamiento al canto de los fandangos y coplas del Romero. El desarrollo festivo exige tocar con fuerza, con un grado de intensidad y constancia suficiente para que se escuche en un largo periodo de tiempo.

Para los actos oficiales cada uno de los dos grupos dispone de un numeroso conjunto de panderetas, muy similares en tamaño y características, que son propiedad de cada hermandad o Cruz. Todas las adquieren en el mismo sitio para que sean muy similares y las van renovando a medida que se deterioran. Además de estas panderetas de la hermandad, numerosas mujeres del pueblo tienen la suya propia que usan en otros momentos no oficiales del Romero, por ejemplo, en el tiempo de las Flores, en determinados partes de la fiesta como en el pique entre Cruces en la noche de los Pinos y en la tarde de la Jira cuando los vecinos pasan un rato fuera del casco urbano, en el campo para divertirse, cantando, bailando y tocando la pandereta quien desea.

Imagen 12. Mujer tocando pandereta adornada. Foto: Herminia Arredondo

La Fuente y el Llano presentan este instrumento como elemento identificativo, distintivo de cada grupo, tanto visual como sonoramente. Las panderetas del Llano, en todo el periodo que hemos observado, desde mitad del siglo pasado, son de gran tamaño, de un diámetro grande y sonido bastante grave. Las de la Fuente, son más pequeñas que esas, con un tamaño medio. Asimismo ambos grupos las adornan con

elementos ornamentales y vegetales diferentes, no sólo como elemento decorativo y estético sino además como una manera de marcar la diferencia, la identidad grupal. Las *llaneras* adornan sus panderetas la tarde de las Flores y Domingo de *chubarba* con un ramillete de *chubarba*, la noche de los Pinos con ramas de chopo y el Domingo de la Cruz con madroños confeccionados, mientras las serranas de la Fuente colocan la noche de los Pinos unas hojas de castaño u otra planta similar en un borde del instrumento y las dejan sin decoración los restantes días.

Imagen 13. Pandereta adornada del Llano. Foto: Herminia Arredondo

Desde el punto de vista auditivo, no sólo la altura del instrumento es diferente en cada grupo, más grave en el Llano que en la Fuente, además de tímbricamente en la resonancia del parche y en las mismas sonajas, sino sobre todo, en algunos aspectos de la textura rítmica con la que acompañan ambos grupos los fandangos. Una mirada detenida a la forma de tocar de las cruceras revela que, aunque los dos grupos compartan bastantes similitudes, en forma de sujetar el instrumento, en la técnica de toque y movimiento general de la mano, en el desarrollo del toque que es bastante

análogo en ambos conjuntos, también pueden escucharse diferencias, en ocasiones sutiles, en los dos grupos. El toque consta de tres golpes, uno en cada pulso del compás que se ejecuta con un gesto de la mano un poco diferente, el más marcado en el acento, una frotación o vibración del parche en el segundo ejecutando un trémolo, y un tercero muy suave, apoyando la base de la mano sobre el parche, con el que paran esa vibración. Sobre este esquema rítmico, la hermandad de la Fuente, al tocar estos fandangos de la Cruces, de la Cruz, los Pinos y la Jira, introduce una variación en la última frase del fandango, en su primer compás ternario ejecutando de forma acentuada con tres golpes los tres primeros tiempos, en otro momento estructuralmente importante, de clímax del fandango, en la transición entre el ♭6º y 4º grado hacia la cadencia andaluza del modo frigio del fandango. El Llano sin embargo, mantiene igual todo el esquema rítmico hasta el final de esta parte de percusión en la pandereta, sin realizar esa distinción. Se trata de un sonido cíclico, circular, que sostiene el tiempo con un sentido de movimiento perpetuo.

Imagen 14. Ejecutando el trémolo. Foto: Fran Gª Gallardo

Resultan llamativas la uniformidad visual del gesto y la simultaneidad sonora al tocar cada grupo de pandereteras conseguida tras años de aprendizaje y práctica, así como de trabajo colaborativo. Desde niñas o muy jóvenes, por imitación directa de otras cruceras, se va adquiriendo una óptima técnica de toque, trabajan la coordinación del

movimiento y gesto de la mano para ejecutar correctamente el ritmo y hacer que el sonido llegue a ser lo más afín posible a las demás mujeres. Pero además de esa destreza, también es necesario tener capacidad de resistencia física para soportar el amplio numero de horas que tocan, a veces sin apenas interrupción en los días de fiesta. Así como por la energía necesaria para tocar, por la intensidad que aplican al toque en todos los actos en general y específicamente en algunos de ellos, por ejemplo en el intervalo más intenso del pique en la noche de los Pinos y en el final del último día cuando la Fuente canta enérgicamente con sus fandangos de la Jira. Nos decían algunos vecinos que a las niñas pequeñas les cuesta mantener el tiempo y la intensidad que tienen las mayores, y que lo van consiguiendo con los años de práctica[116]. Un fandango que se canta en Almonaster y en Las Veredas así lo expresa:

A tocar la pandereta.
¡Mal haya! quien me enseñó
a tocar la pandereta.
Porque de tanto tocarla
tengo la muñeca abierta.
¡Mal haya quien me enseñó!

Las mujeres de Almonaster muestran gran maestría al tocar la pandereta. Algunas saben además repiquetearla con habilidad como hemos escuchado por ejemplo en algunas mujeres mayores del pueblo -aunque apenas lo hagan en los actos oficiales- y en la aldea de Las Veredas donde el toque de la pandereta, con un esquema rítmico más denso, repicando en el parche con varios dedos, que da nombre al propio estilo de fandango: fandangos *repicaos*. Su capacidad interpretativa cuenta con reconocimiento y valor social en la localidad por parte de los hombres y las mujeres, como entre otros aficionados e intérpretes de fandangos que valoran esta capacidad artística de las mujeres. Las cruceras dan prestigio a las prácticas de la comunidad, otorgan valor a su actividad, manifiestan su poder social y también dan forma a su identidad de género. Tocar las panderetas evoca connotaciones de feminidad en este contexto. Un determinado uso femenino del cuerpo en el canto e interpretación instrumental.

Cantar y tocar en este contexto no sólo pone en juego formas intensas de interacción interpersonal, de acción colectiva y relaciones sociales, sino también, pone

[116] Comunicación personal, varios vecinos de Almonaster. Mayo 2012.

en primer plano fuertes experiencias encarnadas para las mismas intérpretes. Las mujeres sienten que su voz resuena de una manera especial en la fiesta, con más fuerza vital, así como el toque de la pandereta que conciben como una extensión de su propio cuerpo. Las cruceras sujetan el instrumento delante, en primer plano, incorporando su movimiento corporal y gestualidad al del resto del cuerpo en la interpretación. La pandereta es una parte más del cuerpo cantante. Sienten la percusión del sonido en su cuerpo, la resonancia de las vibraciones como un sonido repetitivo que puede hipnóticamente conducir el estado del cuerpo y la mente, con profundas sensaciones que emocionan, reforzando lo sensorial, corporal del encantamiento festivo ritual. Así nos comentaba una crucera: «el tum- trum..., tum-trum…, repetido, de la pandereta, me embriaga. A mí me pone los pelos de punta[117]»; o «en la entrada a la Iglesia el día del Romero, las panderetas tienen un sonido diferente, siento como resuenan en mí»[118], explica otra serrana.

Al mismo tiempo el toque de la pandereta embellece y realza el canto en sus opiniones. Expresa belleza, valor estético fundamental en esta fiesta femenina en la que todo se engalana y se presenta con esplendor, el entorno, las personas protagonistas, la expresión musical, la poesía de las coplas y el mismo instrumento musical. Esa riqueza sonora de la pandereta, su sonido incesante, enérgico, los aspectos sensibles y cualidades multisensoriales –lo auditivo y lo visual, la percepción del espacio y el movimiento- que despliega excitan y captan la inmediata atención del oyente convirtiéndolo en un elemento de gran fuerza comunicativa, estética y sensorial, en la interpretación musical y performance ritual de las Cruces. Como Norton indica y podemos apreciar aquí, «en todos los rituales la interpretación musical juega un importante rol modulando la textura emocional de los ritos y engendrando participantes rituales» (2013: 28). Numerosos autores han llamado la atención sobre la relación entre la coordinación rítmica y musical colectiva, la experiencia emocional y el sentido o sentimientos de comunidad que genera, Feld (1990), Blacking (1992) o Keil y Feld (1994) entre otros muchos. La voz encarnada en armonía con la pandereta, no deja indiferente a ningún participante ni espectador. Las mujeres con su canto y toque recrean sentimientos y sentidos de belleza estética, de vivencia de la *communitas* y la acción colectiva, de espiritualidad, gozo y maneras de estar en el mundo con las que viven este ritual festivo.

[117] Ángeles Ventura Sousa. Entrevista personal, Almonaster, abril 2007.
[118] Mercedes Moya. Comunicación personal, Almonaster, mayo 2007.

1.3. La poesía de las coplas

Todo este conjunto se complementa con la parte poética. Las letras muestran resonancias con estas ideas, próximas al espíritu o *ethos* de cada acto ritual. Como dijimos, el momento principal de cantar los fandangos de la Cruz es al terminar la parte ceremoniosa y solemne del Romero, con lo que vienen a cambiar el flujo emocional del momento creando una atmósfera de más júbilo festivo, después de las coplas del Romero de contenido esencialmente religioso, devocional y serio.

Al escuchar con atención los fandangos de la Cruz no se pierde de vista que los eventos, sentidos y sentimientos de los que habla la fiesta son expresados en el repertorio de las canciones. «La naturaleza de las canciones, en su letra y estructura de la expresión musical, refuerzan el significado social de la interpretación» (Petrovic 1990: 74), es decir, la construcción de las relaciones sociales en la comunidad, la identidad del grupo y colectiva, la alegría de la fiesta y hermandad, los significados y sentidos sobre el tiempo festivo, el rito y sus simbolismos, pero también a la vez participa en la activación de procesos emotivos y experiencias de formación de la identidad y subjetivación personal entre los que se hayan presentes.

Las letras de los fandangos ensalzan a la Cruz y a las personas vinculadas a ella, expresan sentimientos sobre el amor y la fiesta fundamentalmente.

Unas celebran la alegría de la fiesta, la unión, el vínculo colectivo de los *llaneros* o *callefuenteros* y la unión emocional a los hermanos cruceros y cruceras. A través de la alabanza a la Cruz propia, situándola simbólicamente como objeto y como grupo humano en lo más alto en relación a la otra, exaltando y elogiando al máximo la propia pero sin desvalorizar la contraria, unos y otros afirman verbalmente la unión del grupo de hermanos/as cruceros/as, la comunidad, el valor, status de cada uno. Este contenido de las letras, se intensifica de manera continuada con los vivas que exclaman con fuerza algunos miembros del grupo mientras cantan, entre las coplas. Y con la misma forma de interpretación con arrojo y gozo.

Otras coplas de los fandangos exponen la belleza de la fiesta, la atmósfera espiritual, los sentidos del ritual primaveral. Nos encontramos en el tiempo de las flores, el amor y la juventud y de este modo también se escuchan otras letras que hablan de sentimientos y deseos en relación a estos temas. Muestran un contenido poético de profundos sentimientos personales que se expresan y sienten individual y colectivamente a través de letras de amor, alegría o desamor. Por ejemplo:

Claramente dice nieve.
El agua fría en umbría
claramente dice nieve
y yo te vengo a decir
claramente si me quieres
como yo te quiero a ti.

No te pude olvidar.
Pensé de echarte al olvido
y no te pude olvidar.
Soy como el pájaro herido
que vuela siempre hacia el lugar
donde tuvo el primer nido.

Un fandango le canté,
lo vi llorar sin consuelo,
un fandango le canté,
por un milagro del cielo
las lágrimas le sequé,
mi fandango fue el pañuelo.

No volverte a mirar,
al pie de una cruz juré
no volverte a mirar.
Fue tan grande mi querer
que tuve que quebrantar
el juramento que eché.

¿Dónde estuviste ayer?,
hermoso lirio del valle.
¿Dónde estuviste ayer?,
que mis ojos te buscaron
y no te pudieron ver.
Hermoso lirio del valle.

En ocasiones presentan el amor vinculado a la sensitividad y la simbología primaveral -naturaleza, vegetación, astros…- inserta en este contexto con un sentido metafórico de connotaciones relacionadas con el cuerpo, la fertilidad, o el encuentro amoroso de los amantes (Frenk 1978); así como la juventud, la belleza, la pasión, el canto como alegría, consuelo o alivio, etc., imágenes también habituales en canciones de amor de otras tradiciones musicales y en el repertorio tradicional de las mujeres[119].

En general, el corpus de textos que se cantan habitualmente en la Cruz es amplio pero no excesivamente extenso. La mayoría de poesías se cantan de manera tradicional desde hace mucho tiempo, manteniéndose como letras clásicas, de las que algunas, unas pocas, se van dejando y otras se van incorporando con el paso de los años, a excepción de las compuestas expresamente y sólo para el pique que ahora comentaremos. Algunas letras incluso se cantan indiferentemente con las distintas variantes o estilos de fandangos, con el de la Cruz, los Pinos, la Jira, aunque originalmente hayan estado más vinculadas a uno u otro acto.

Repertorio que habla por tanto sobre facetas esenciales de la vida, sobre la vida social y la vida emocional interior. Las mujeres afirman y recrean a través de la performance ritual y en la interpretación musical, en la poesía, su corporalidad, valores y funciones tradicionalmente asociadas a la esfera femenina en las sociedades rurales tradicionales como era cumplir con una función protectora de la vida y del grupo. Las mujeres se han encargado de proteger, cuidar la vida y la comunidad en sus acciones, ideas, sistemas de valores y formas de espiritualidad (como en la devoción religiosa a la Cruz u otras creencias vinculadas a la naturaleza…). Estos textos que cantan tienen resonancias con esas ideas pero también entran en relación con la forma de construir las relaciones sociales actualmente, la experiencia de crear y mantener la unión del grupo, la hermandad, la tradición identitaria y patrimonial de la comunidad a través de la interpretación musical, con la vinculación emocional hacia las personas de la localidad y al lugar.

El lugar constituye asimismo un elemento central de la vivencia ritual, como espacio físico que se vive con intensidad y se ha embellecido, se organiza social y culturalmente, territorialmente, y como ente generador de identidad. Son constantes las

[119] Simbolismos y conceptos clave sobre la naturaleza, la cosmología, que aparecen comúnmente en el repertorio de canciones de la primavera, de boda, o de cosecha por ejemplo entre mujeres eslavas (Czekanowska 1990). Otras autoras también lo señalan para otras zonas culturales de Europa y el Mediterráneo.

alusiones y vivencias sobre el lugar, conexiones al paisaje, la naturaleza y otros elementos identificativos de Almonaster en las letras de estas coplas.

Asimismo, el contenido de otros textos habla del amor, la juventud, la belleza, sentimientos y aspectos de la vida interior como es común en un rito primaveral. Letras que se han ido transmitido desde tiempo atrás, a veces incorporándose alguna nueva, pero de las que no conocemos su autoría, seguramente algunas compuestas por mujeres. Pueden cantarse con distintos estilos musicales de fandangos de la Cruz en Almonaster, e incluso en las cruces de las aldeas donde también se celebran. Otras son específicas de esos lugares.

2. El Fandango de los Pinos y «el pique»: la música como articuladora de la diferencia

El fandango de los Pinos constituye un estilo diferente que se interpreta la noche de los Pinos, en la madrugada del sábado al domingo de la Cruz en Almonaster, durante uno de los momentos significativos de la fiesta cuando las dos hermandades o Cruces rondan las calles del pueblo dirigiéndose coplas de pique en un ambiente de intensa carga emotiva. Pocas horas antes, en la tarde de las Flores y «la corta del romero», cada grupo de cruceras han realizado su entrada por el pueblo en dirección a su Cruz cantando y portando ramas de chopo o álamo y romero[120]. En este acto se presenta oficialmente a la mayordoma y mayordomo de ese año y sus diputadas y diputados, en un acto muy simbólico cuando se va acercando el día central de la celebración. A continuación, durante varias horas, cada grupo pasa la noche en su Casa de hermandad -el Llano- y en su Salón -la Fuente- con música y baile para animar la reunión hasta que, en torno a las cinco de la madrugada, salen en la denominada noche de los Pinos. El nombre tiene que ver con la ancestral costumbre, resto de un ritual pagano, de plantar, pingar o colocar el *mayo*, palo-árbol o pino en una plaza o espacio amplio del pueblo donde se bailaba y festejaba, y que, como otras muchas antiguas costumbres, a partir de que se cristianizara también lo encontramos en algunos sitios junto a la Cruz. En Almonaster se colocan cuatro pinos o chopos/álamos en las cuatro esquinas de cada Cruz en esta fiesta[121]. La noche de los Pinos representa simbólicamente el momento en que se traen los pinos del campo, recogidos y trasladados por los hombres y muchachos

[120] También el viernes por la noche, el Llano realiza en su Casa de hermandad un pregón a la Santa Cruz.
[121] También en la aldea Aguafría se coloca uno junto a la Cruz.

del pueblo para que sean colocados a la mañana siguiente en la Cruz, en una demostración de fuerza y virilidad masculina. En la actualidad ya se han cortado con anterioridad a ese día pero se mantiene la celebración.

En Almonaster, el ritual de los Pinos se ha concentrado principalmente en la ronda nocturna en la calle y el pique por medio de coplas, expresiones que han podido tener relación con antiguas rondas de jóvenes.

En esa noche, ambas hermandades compuestas principalmente con las serranas de cada Cruz, seguidas por más gente de cada hermandad que se suma al pique, se mueven por el pueblo, cantando y dirigiéndose coplas, escenificando una pugna y competitividad entre ellas. De madrugada, cada hermandad sale desde su Cruz para dirigirse hacia la contraria. Siguiendo un protocolo consensuado, primero la Fuente se dirige hacia el Llano y después al contrario. Durante varias horas, en un recorrido establecido por distintas calles del casco urbano y entre las cruces del pueblo cantan un gran número de fandangos.

El repertorio poético de los fandangos de los Pinos incluye textos de contenido variado. Algunas letras son exclusivas de esa noche, no se cantan en otra ocasión ritual, sin embargo otras poesías sí podemos volver a escucharlas en otros momentos de la fiesta con las otras variantes musicales de fandangos de las Cruces[122]. Asimismo, algunas letras pueden repetirse varias veces en la noche dado el amplio espacio de tiempo en el que están cantando.

Entre las más características se encuentran las que hacen alusión específica a la tradición de los pinos, de cortar, trasladarlos en la noche por ejemplo. Seguramente ha habido más textos relativos a esta costumbre y a las experiencias de los almuñenses sobre esta parte de la fiesta de los que se conservan y cantan actualmente. Varios ejemplos de este tipo anotamos en un capítulo anterior, como esta letra que llega a ser la más emblemática de esa noche y que se oye en varias ocasiones en cada Cruz:

Atravesando pinares,
toda la noche me llevo
atravesando pinares,
por darle los buenos días
al divino sol que sale,
toda la noche me llevo.

[122] Alguna letra hemos podido oírla dentro del repertorio de fandangos de otras localidades.

Otro amplio número de coplas se dedican como en otros momentos de la fiesta a ensalzar la propia Cruz, el grupo, los hermanos cruceros, *llaneros* y *callefuenteros*. Comprende esa parte esencial de esta manifestación festiva no sólo en Almonaster sino también en otros pueblos de la provincia donde hay más de una Cruz, bando o barrio que la protagoniza, a veces en una división semicomunal o en dos mitades como en esta localidad y en otras, con un número más amplio de grupos, en las que puede además advertirse que la división potencia la viveza de la fiesta.

Cada hermandad de Almonaster desea encumbrar a su Cruz, que la suya sobresalga, destaque y quede «en lo más alto», como las propias serranas expresan[123]. Se ensalzan y alagan a sí mismo como grupo manifestando su unión y fuerza, con las letras de sus coplas, la energía de su canto, en el ánimo y gritos de exaltación -los vivas- que continuamente exclaman. Con su comportamiento desean mantener el status del grupo, adquirir reconocimiento, valor y peso en la sociedad. Reforzar los vínculos que los unen, la familia, el barrio, la amistad, los sentimientos compartidos por esta tradición y la vinculación a un espacio o lugar. La performance del ritual festivo constituye el momento de reconfigurar las relaciones sociales e identidades. De sentirse o no parte de un grupo o grupos sociales, animar la decisión de adscribirse a un bando u otro, unirse con más o menos participación a otras personas, sentirse miembro de la comunidad a través de la práctica festiva y asimismo crear identidades. Como ejemplo de letras que expresan la unión y la hermandad, anotamos estas[124]:

Hermosa fiesta de mayo.
Almonaster la Real.
Hermosa fiesta de mayo.
Viva la Cruz de la Fuente.
Vivan todos sus hermanos.
Almonaster la Real.

Del pueblo de Almonaster.
Soy de la Cruz de la Fuente
del pueblo de Almonaster.
Donde hay tan poquita gente,

[123] Comunicación personal, grupo de serranas de Almonaster. Mayo 2012.
[124] A veces incluso similares entre ambas Cruces, con la única variación de determinadas palabras en la que se nombra a cada una.

poquita pero con fe.
Soy de la Cruz de la Fuente.

Ahora y siempre lo diré:
¡Viva el Llano, viva el Llano!,
Ahora y siempre lo diré,
donde quiera que me vaya,
del Llano me acordaré.
¡Viva el Llano, viva el Llano!

En el Llano me criaron,
en Almonaster nací,
en el Llano me criaron.
Que me pregunten a mí
cómo se canta el fandango.
En Almonaster nací.

Hermosa fiesta de mayo,
de Almonaster la Real.
Hermosa fiesta de mayo,
¡Vivan las mozas serranas
de la Santa Cruz del Llano!
Almonaster la Real.

Que "to" el que pasa se queda.
No sé qué tiene la Fuente
que "to" el que pasa se queda.
Eso dijo uno del Llano.
¡Vivan las callefuenteras!
¡Vivan todos sus hermanos!

La otra cara de esta manifestación de los Pinos, y de las Cruces de Almonaster en general, se condensa en la ritualización de la división, la pugna y el pique entre los dos grupos como el momento sobresaliente de experimentar la ambivalencia entre la unión y división, o la identidad y diferencia. La noche de los Pinos comprende el *liminal* preámbulo al ritual del Domingo de la Cruz y el Romero de la mañana siguiente,

el momento previo al acto central de la fiesta, más solemnemente ordenado, con un *ethos* más serio y espiritual. En los Pinos, las dos hermandades escenifican la pugna, la competitividad festiva moviéndose por las calles durante horas mientras cantan los fandangos con los que por un lado, enaltecen su Cruz, y en otros dirigen coplas de pique hacia la contraria. A través del canto configuran y enfatizan identidades y relaciones humanas cohesivas hacia unos y competitivas hacia otros, simultánea y dialécticamente.

Tomamos el concepto de Turner de *liminalidad/communitas* (Turner 1988)[125] en este contexto. Este autor entiende esta idea como una etapa o estado transicional, antiestructural del ritual o performance en la que temporalmente se disuelve el orden social para consecuente y finalmente ser reestablecido, de modo que este se encuentra en medio y entre la estructura de la sociedad al comienzo del ritual y la sociedad que se afirma al final. Es decir, una etapa transitoria donde ocurre el trabajo de transformación, pueden presentarse desafíos, comunicarse normas culturales y promover responsabilidades para los individuos y los grupos. Donde se expresa la ambigüedad y a la vez que se fomenta una intensa experiencia de comunidad entre los participantes rituales, o se producen nuevas experiencias de la *communitas*/antiestructura y estructura, de homogeneidad y diferenciación, igualdad y desigualdad, opuestos que se constituyen entre sí y son mutuamente indispensables (Turner 1969, 1974, 1988).

Podemos considerar que la noche de los Pinos representa el contexto que permite abrir un espacio *liminal* transicional, desestructurado dentro de una estructura, que afirma el orden social a la vez que facilita inversiones desordenadas de ese orden (Turner 1988). Las dos hermandades o Cruces ponen en juego la competitividad entre los dos grupos, la pugna y el drama entre ellos con una forma de expresión llamativa. Ambos grupos calibran sus fuerzas en un contexto de límites y de frontera en el que los participantes experimentan la separación y los mismos límites territoriales de las Cruces, los límites de las relaciones sociales y el frágil equilibrio de la comunidad que se negocia y construye constantemente, el límite de los estados emocionales, de la

[125] Turner toma esta idea del análisis de los ritos de paso de Van Gennep (2008) en su famosa obra *Les rites de passagge* (1909; *The Rites of Passage*). Van Gennep se refiere con liminal, en los rituales de iniciación o transición, a momentos críticos en la vida social en los que un individuo se mueve de un status a otro, comprendiendo una secuencia en tres estadios: separación, transición e incorporación. Primero separándole ritualmente del grupo social, después dramatizando el cambio simbólicamente fuera del orden sociocultural convencional en un estadio suspendido y transicional durante un espacio de tiempo, un estado liminal, y por último reincorporándose a la nueva identidad y status en la comunidad. Turner adapta esta secuencia en una dialéctica entre el orden social (estructura) y un periodo o estadio de desorden social, transición, liminalidad (o antiestructura) al que aplica el término de *communitas* (Bell 2009: 36-40).

identidad grupal y personal. También se convierte en el escenario de la ambivalencia, de experimentación de la mezcla entre lo serio y lo lúdico, de tensión ficticia y real, de relajación de tensiones y potenciador de las mismas simultáneamente. Los *llaneros*/*as* y *callefuenteros*/*as* no sólo escenifican la pugna y viven la competición simbólica y emocionalmente en la fiesta, con los fandangos de pique como máxima expresión, sino que con su participación en la performance y en la interpretación musical crean experiencias que contribuyen a reinterpretar significados, identidades, relaciones que pueden incorporarse al mundo cotidiano y trasladarse a la vida real en ese momento y a lo largo del año. Así también constituye un momento de alta implicación en el que puede experimentarse la *communitas* (Turner 1969), el momento en los que los límites de las experiencias fuertemente individuales se diluyen y emerge la experiencia del grupo.

La noche de los Pinos constituye uno de los episodios de más intensidad y más llamativos de la fiesta cuando de madrugada y entre salvas de cohetes, las dos hermandades rondan las calles del pueblo cantando fandangos. Junto a esas letras de alegría y exaltación a la Cruz y los hermanos cruceros, otro grupo especialmente representativo está constituido por los fandangos propiamente de pique, los que se dirigen una Cruz a otra provocándose. Un conjunto de estas letras ha quedado establecidas como clásicas, como textos que se cantan habitualmente esa noche por tradición. Hemos podido escucharlas en un amplio periodo de tiempo. Como ejemplos:

Y la plaza está en el medio.
Almonaster está en un hoyo
y la plaza está en el medio.
Y la Cruz más competente
a la salida del pueblo.
¡Viva la Cruz de la Fuente!

Tres caballos y mucha gente.
Qué importa que el Llano tenga
tres caballos y mucha gente
Si el Llano siempre será
una copia de la Fuente.
Qué importa que el Llano tenga.

Del pueblo de Almonaster.
Soy de la Cruz de la Fuente
del pueblo de Almonaster,
donde hay tan poquita gente,
poquita pero con fe.
Soy de la Cruz de la Fuente.

Otras letras sin embargo, son nuevas, de nueva composición cada año y difieren en cada Cruz. No falta en el pique el aspecto creativo, ya que siempre tiene que haber novedad e improvisación en el desarrollo de la fiesta. Junto a esas letras reiterativas, otras son compuestas expresamente para dirigirlas a las personas que protagonizan la fiesta ese año en este acto, a la mayordomía, familiares y allegados de ese año en cada Cruz. Las cruceras aprovechan cualquier suceso o anécdota relacionada principalmente con los encargados de la hermandad contraria para registrarlo en la letra de un fandango y cantarlo en la fiesta. A lo largo del año pueden componer numerosos textos nuevos y en el mes de Las Flores o poco antes de la Cruz varias cruceras seleccionan las letras que van a cantar, aproximadamente entre diez o veinte letras nuevas. Se trata de textos efímeros que se suelen interpretar sólo esa noche y en alguna ocasión se mantienen algunos días más, sólo alguna vez, alguno de estos pasa al repertorio clásico que se canta todos los años[126]. Su contenido suele ser gracioso, sobre algo llamativo o exagerado que caracterice a la otra persona, pero sin mofa ni crítica ofensiva. Coplas en las que se ataca musicalmente a la parte contraria, a los protagonistas de la fiesta principalmente con sentido lúdico. Nos expone una crucera algunas de las que le dedicaron el año que fue mayordoma. En una por ejemplo aludían al apodo con el que conocen a su padre en el pueblo («el Cordobés»), y en otra, hacían referencia a su novio, perteneciente a la hermandad del Llano, contraria a la suya[127]:

No quiere llevar pamela[128].
La mayordoma de la Fuente
no quiere llevar pamela.

[126] Nos comentan unas serranas de la Fuente que poco tiempo antes de la Cruz, a veces incluso un día antes o el mismo día, anotan las nuevas letras de pique que han seleccionado en un papel y las reparten entre todas ellas para que las aprendan, pero normalmente no llegan a ensayarlas. Comunicación personal, Almonaster, mayo 2007.
[127] Entrevista personal con Ángeles Ventura Sousa, Almonaster, febrero 2007.
[128] La mayordoma de la Fuente lleva como tocado una pamela con la que sobresale y se diferencia en el conjunto de serranas.

Un sombrero cordobés
es lo que a ella le pega.
La mayordoma de la Fuente.

Es un "tío" competente.
El mayordomo del Llano
es un "tío" competente.
Se ha pasado todas Las Flores
en la Calle de la Fuente.
El mayordomo del Llano.

En las que se dedican al grupo/Cruz, algunas pueden llegar a tener un sentido más crítico y ser más fuertes de tono en su contenido, incluso entre las que se cantan habitualmente:

De gitanos y quinquilleros.
Todo el infierno está lleno
de gitanos y quinquilleros
y en el último rincón
están los *callefuenteros*.
Todo el infierno está lleno.

O por ejemplo, sobre el pique de las hermandades por la Cruz verdadera (por sólo una Vera Cruz). La Fuente canta censurándole al Llano que la suya es la original:

Está toda la verdad.
En la calle La Fuente
está toda la verdad.
Está la Cruz más antigua
y el Señor de la Humildad
en la calle La Fuente.

Y el Llano canta:

Aquella es la verdadera.
Dicen los *callefuenteros*

que aquella es la verdadera.
Sabemos por nuestros padres
que se pudrió en La Barquera.
Dicen los *callefuenteros*.

Que el Llano es copia de allí.
Dicen los *callefuenteros*
que el Llano es copia de allí.
Qué más quisieran las feas
ese logro conseguir.
Dicen los *callefuenteros*.

No obstante, intentan que el pique no llegue a sobrepasar o transgredir ciertos límites de respeto que puedan romper las normas de convivencia en el pueblo. No parece que en las relaciones personales y en la vida cotidiana esta pugna de lugar a situaciones problemáticas, aunque siempre cada grupo intenta sobresalir y hacerlo mejor que el otro también en la crítica, por lo que siempre hay competitividad respecto a las otras personas.

Como hemos descrito, las serranas interpretan los fandangos, cantando y tocando en movimiento por el pueblo, dramatizando la separación y confrontación de los grupos sociales. Se mueven por distinto espacio afirmando su poder por medio de su presencia física, el número de personas que va en cada grupo, con su capacidad interpretativa y con su fuerza verbal en determinados momentos.

Cada hermandad sale desde su Cruz, recorre una parte del pueblo y se dirige hacia la otra, primero la Fuente hacia el Llano y después al contrario. Además de las cruceras que participan en el cortejo principal del Romero, otras mujeres del pueblo se suman a este momento cantando con sus panderetas[129]. Y otro grupo numeroso de participantes de ambos géneros animan a cada grupo en varios momentos con sus exclamaciones, vivas y vigorosos gestos, o acompañando detrás al grupo de serranas. Cuando se acercan y pasan por delante de la otra Cruz, la fiesta alcanza el momento álgido en el que se potencia la pugna y se agudiza el pique. Los fandangos se cantan con más osadía y más potencia sonora para imponerse a los otros así como al fondo ruidoso de salvas y gritos de exaltación a la Cruz y a los hermanos. Las pandereteras tocan más

[129] Algunas mujeres mayores por ejemplo, que por su edad no participan en el Romero.

fuerte y el tamborilero también tiene que hacer un gran esfuerzo para que se le escuche. El clima sonoro y verbal se vuelve más intenso. Durante unos minutos, ese encuentro/confrontación de las dos Cruces en el territorio de cada una de ellas hace que el *continuum* sonoro que se escuchaba por diferentes zonas del pueblo llegue a convertirse ahora en un caos sonoro de canto, toque, voces, exclamaciones, ruido de gente y cohetes.

Imagen 15. Gritos de ánimo al Llano. Noche de los Pinos. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Esta es la parte del ritual festivo que funciona de una manera más dinámica, en la que observamos una tendencia a exagerar la dramatización del conflicto, a manifestarla de manera más intensa, exaltada, casi catártica y con más auge de participación, sobre todo de jóvenes, en los últimos años. Un abundante grupo de personas, algunos hombres, numerosas muchachas y muchachos del pueblo se unen a la pugna, con sus voces y gestos exaltados -más excepcionalmente al canto- realzando la fuerza de cada facción frente a la contraria. Momento en el que juegan un importante rol lo identitario, lo emocional y lo lúdico. Para algunos jóvenes su participación en esos momentos de exaltación del pique, significa un juego competitivo o una actividad social de diversión sin identificarse plenamente con la tradición. Para otros además de este aspecto lúdico es una forma de ganar poder y status en el pueblo o también de vivir intensas emociones y experiencias comunitarias de hermandad que se generan en este ambiente festivo.

Si la competitividad por superar al otro grupo o hermandad es intrínseca a las Cruces de Almonaster en muchos elementos de la fiesta y de la puesta en escena del ritual[130], la música canaliza y expone de manera más llamativa, pero también más profunda esa separación dual en los fandangos de las Cruces y expresamente en estos fandangos de la noche de los Pinos a través del pique sonoro. La música articula la diferencia sustancial entre las dos Cruces.

Ambos grupos de serranas cantan el mismo fandango, con la misma estructura y rasgos de estilo que marcan esta variante, el estilo de los Pinos[131], a la que aportan su propia singularidad, unas cualidades sonoras identificativas con las que definen su diferencia. Cada grupo ha construido una forma expresiva propia que intenta mantener alterándola lo menos posible y que transmite con la práctica imitativa a las nuevas cruceras. Los dos grupos despliegan unos pequeños matices distintivos en la forma de cantar y el toque instrumental, más evidentes y llamativos en algunas características y más sutiles en otras. No obstante, la forma y los procedimientos musicales definidores de la variante de los Pinos son similares y comunes a ambos grupos, se trata de un mismo estilo o variante de fandango.

Este estilo comprende la misma estructura formal básica que hemos definido para el fandango de las Cruces. Con coplas o estrofas cantadas que se alternan entre partes instrumentales ejecutadas con la gaita y tamboril. El tamborilero toca una breve introducción instrumental compuesta de varios motivos melódicos que es bastante similar al fandango de la Cruz, sólo con pequeñas variaciones en la forma personal de extender, repetir o adornar la melodía que realiza cada músico. Esta misma idea musical se va repitiendo entre las estrofas funcionando como estribillo, mientras en el acompañamiento a la parte cantada, la gaita dobla esencialmente la parte vocal.

La copla o estrofa del fandango se compone de los característicos seis versos/frases musicales de la misma extensión que terminan en la cadencia andaluza del modo frigio. Con un patrón percusivo de base de acentuación ternaria en panderetas y tambor y uno de acentuación binaria/cuaternaria en la voz. Difiere del estilo de la Cruz en el diseño melódico-rítmico de la copla. En este de los Pinos, el contorno melódico de

[130] En su estudio del ciclo ritual de Almonaster -a finales de los años sesenta del siglo XX-, Francisco Aguilera (1995) consideraba que la división social de las dos Cruces de mayo, de los *llaneros* y *callefuenteros*, se veía reequilibraba por las otras vivencias festivas del año en las que todo el pueblo participa y estrecha lazos, de una manera muy evidente en la romería de Santa Eulalia.

[131] También hemos escuchado en los años que hemos realizado el trabajo de campo, que en una parte del recorrido, la hermandad del Llano, canta asimismo el estilo melódico del fandango de la Cruces. Pero al poco tiempo pasa a cantar el estilo propiamente de los Pinos.

las frases musicales es alternativamente ascendente y descendente con un modelo sencillo, muy cuadrado. Su movimiento melódico es básico, sin grandes saltos de altura y avanza por grados conjuntos, en un ámbito no excesivamente amplio ni complicado pero llegando a un registro algo más agudo que el fandango de la Cruz.

Ambos grupos de cruceras cantan estos fandangos con mínimas variaciones entre ellas en cuanto a la ejecución rítmico melódica y la forma de frasear como hemos podido observar en las audiciones y transcripciones que hemos realizado. En las frases impares la organización de los doce tiempos en la voz es fundamentalmente binaria o los dos últimos compases, donde se encuentra el melisma, como una unidad de cuatro tiempos, quedando de esta forma: 2+2+2+2+4; y en las pares, la distribución responde principalmente a esta agrupación: 2+2+4+4, marcando el diseño alternativamente distinto que tienen las frases en este estilo de los Pinos.

Imagen 16. Cruceras de la Fuente cantando fandangos de pique. Foto: Herminia Arredondo

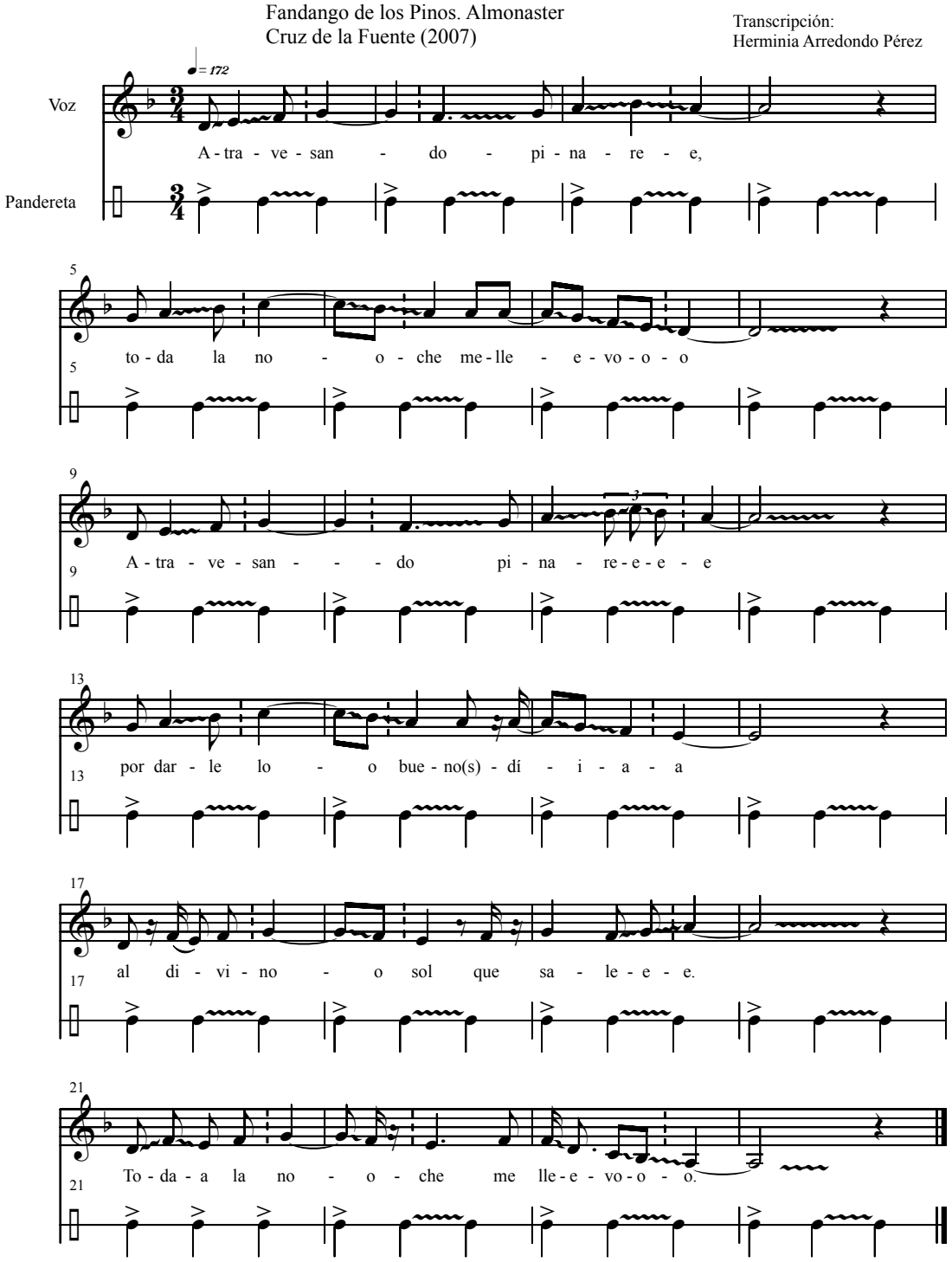



Figura 12. Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

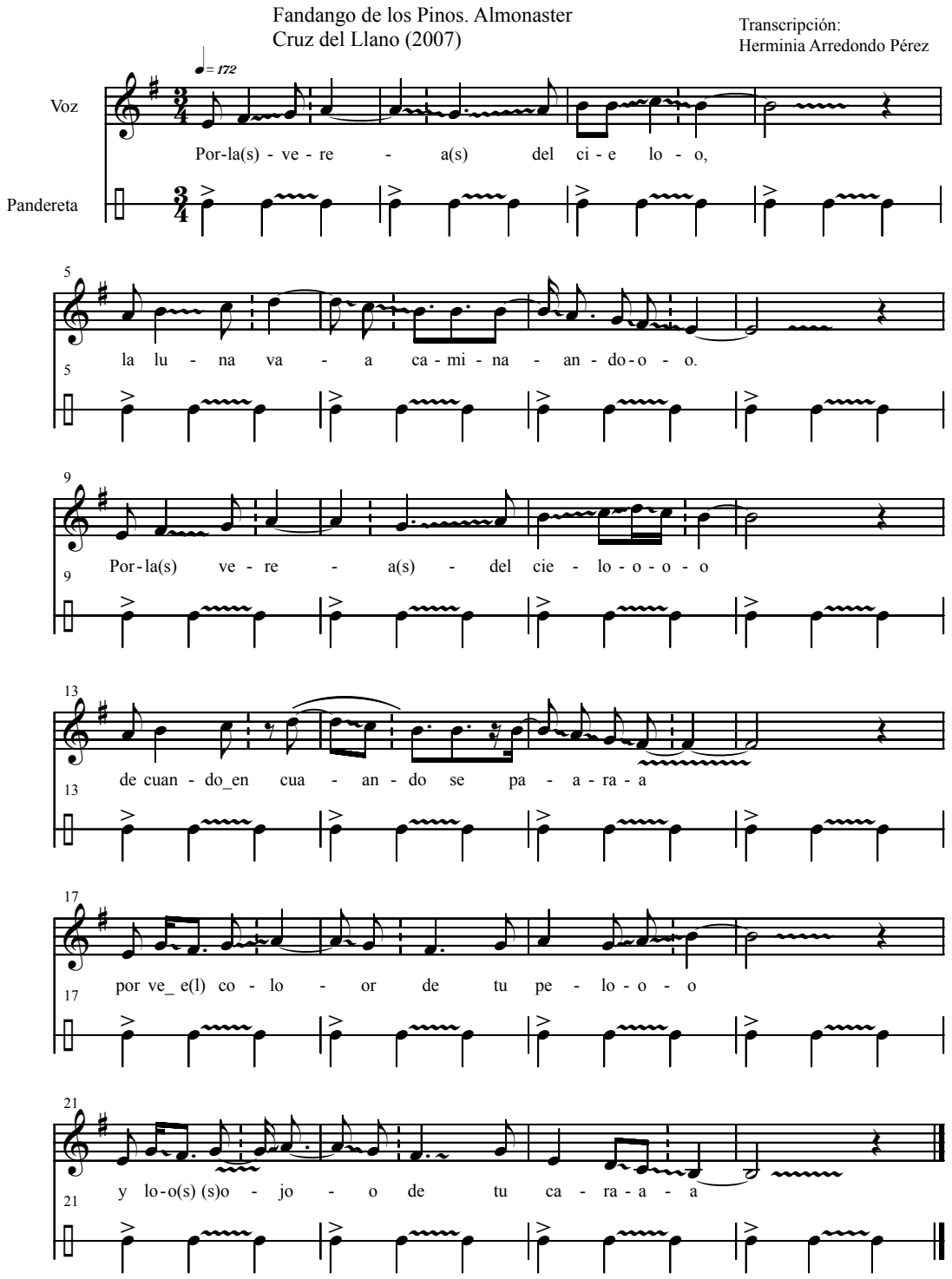



Figura 13. Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Lo más llamativo es sin duda la forma de interpretación que llevan a cabo las mujeres en la fiesta al dramatizar el pique, la separación y confrontación de los grupos sociales. Ambas Cruces ponen su mayor énfasis en la intensidad del canto y del toque, en el momento ritual simbólico de evocar la fuerza[132]. Por un lado en la intensidad del sonido, energía y resistencia física que tienen que aplicar para mantener las horas que están cantando y tocando en la calle, y por otro, en su fuerza de transmisión, el empuje que despliegan en la manera de cantar. Como señala Herdorn al afirmar que «la forma de cantar lleva la mayor cantidad de poder» (1990: 15), del mismo modo, en la noche de los Pinos las serranas tienen que demostrar su capacidad para destacar en el pique y ganar en las Cruces. A través de su voz, cantando con mucha intensidad y de una forma enfática en los momentos culmen. Vienen cantando y tocando con fuerza poco después de iniciar el recorrido, pero aún tienen que aplicar más brío a medida que avanza la fiesta y principalmente cuando pasan por delante de la Cruz contraria. En ese momento *liminal* llevan su voz al límite, con la máxima intensidad, para sobresalir frente al otro grupo y entre el intenso ruido que se genera en el ambiente, de voces de exclamación, cohetes, sonido de la percusión. Para Cusick (1999) todas las voces interpretan los límites del cuerpo. En este contexto estos límites se exploran sin duda en esos momentos, con la potencia sonora en la voz, en algún cambio de registro en momentos puntuales cuando algunas intérpretes pasan a la octava superior al cantar el final de la melodía, con las voces de ánimo, en el toque de la pandereta y en la misma corporalidad y gestos que marcan de forma imperativa y asertiva. Asimismo con los textos que se seleccionan para cantar en cada momento.

A pesar de tener habitualmente menos número de personas, en general, la Fuente canta con más intensidad, viveza rítmica y con un timbre de voz más grueso y robusto que el de las *llaneras*, que suele presentar un poco de menos intensidad al cantar en la calle. Junto a las serranas del cortejo oficial también pueden unirse en los Pinos otras mujeres de cualquier edad que quieran participar en el pique, y algunos hombres y jóvenes también suelen animar al grupo. La Fuente, ubicada en un barrio más pequeño y menos populoso ha contado tradicionalmente con menos hermanas y hermanos en la

[132] Como anteriormente hemos indicado, la noche de los Pinos representa el momento ritual que evoca simbólicamente la fuerza masculina. En el que las hermandades y en concreto los muchachos permanecían despiertos toda la noche para ir al campo a coger y cortar los pinos que se plantan en la Cruz, aunque actualmente eso no se haga esa noche sino antes. También un momento de rondar y cantar en la calle.

Cruz. En otra época había una gran diferencia respecto al Llano, como expresan incluso algunas letras de fandangos.

De igual modo, el toque de pandereta mantiene una singularidad sonora en cada uno de los grupos. Las panderetas son distintas en tamaño como ya indicamos y aportan diferencias tímbricas pero también difieren en algún detalle en la textura rítmica. La Fuente, a diferencia del Llano, también en este fandango de los Pinos acompaña con un diseño rítmico específico, introduce una variación en el acompañamiento rítmico en la última frase del fandango en su primer compás ternario ejecutando de forma acentuada con tres golpes los tres primeros tiempos, en ese punto importante de transición hacia la cadencia andaluza final del modo frigio.

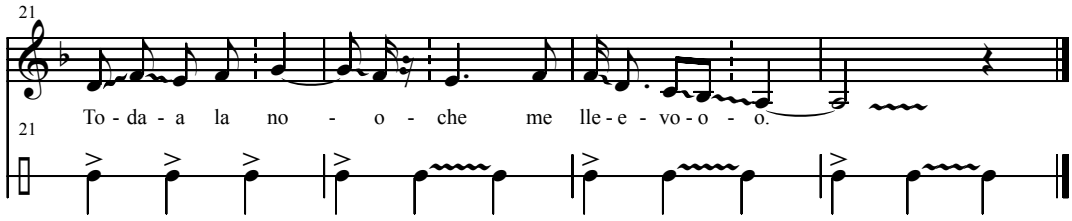


Figura 14. Fandango de los Pinos. Esquema rítmico del compás en la pandereta de La Fuente.

Las panderetas con su flujo de sonido continuo, repetitivo, de carácter cíclico permiten sostener y dar forma al tiempo ritual, conducen y apoyan la tensión emocional y modos de sentir en distintos momentos de densidad ritual. Crean intensas experiencias sensoriales y sensaciones que llevan con sus sonidos, imágenes y experiencias táctiles, con la estimulación sonora, coordinación de gestos, imagen visual y amplitud de movimiento corporal, permiten sentir la conjunción y solidaridad social, un sentido de *communitas* y una alteración del tiempo y del espacio cotidiano.

Además de la parte instrumental de la música, el canto, la performance textual de las coplas, tienen un gran significado cultural. Estimulan experiencias sensoriales y sentimientos que despiertan fuertes estados emocionales y significaciones en este contexto específico. Como en otros rituales festivos, «los practicantes necesitan adoptar una actitud ritual específica, esto es "*poner sentido*" -"poner intención" o "poner significado"- por el cual revisten cada acción con una intención significativa» (Lucas 2013: 92). Aquí, cada grupo, guiado principalmente por las primeras pandereteras, tienen que crear la habilidad de conducir a las demás, de mantener la energía en la interpretación musical, crear la tensión y mantener el grado de excitación para el pique.

Asimismo elegir el texto apropiado para cantar en cada lugar especialmente simbólico, como cuando se acercan a la Cruz contraria, promover una experiencia intensa para así lograr no sólo una adecuada interpretación sino también la efectividad del ritual, para que este emocione, transmita, comunique a los participantes, cree esos momentos de excitación y placer comunal. Los sentimientos no sólo responden a prácticas personales encarnadas, también a prácticas culturales, a modos de experiencia cultural intersubjetivamente entretejidos en este contexto particular.

Las mujeres de Almonaster dan forma con su práctica a estas cuestiones. Mientras en otros contextos las manifestaciones públicas, incluso lúdicas, de autoridad, poder, competitividad oral, dialéctica, musical, han venido principalmente de parte del género masculino, como un rol tradicional masculino en la sociedad patriarcal, en esta localidad son las mujeres las encargadas de materializarlo. Recuerda Herdorn que «la visión tradicional del rol masculino en las sociedades occidentales enfatiza el poder, la fuerza, la agresividad, competitividad y lógica, mientras el rol femenino implica la crianza, cooperación, emoción» (1990: 13). En nuestro entorno, en Andalucía, las mujeres han participado activamente en contextos festivos y rituales, y en concreto en las Cruces de mayo como fiesta de protagonismo femenino, asumen papeles públicos destacados encargándose de numerosas actividades, de la representación oficial de la fiesta, de participar cantando, bailando, etc., y en algunas localidades de la provincia de Huelva también las mozas cantan o dirigen coplas hacia otros grupos públicamente como aquí en Almonaster donde la manifestación de la confrontación musical sin duda comprende una expresión muy llamativa y especial.

Las cruceras han establecido y mantenido un contexto privilegiado de interpretación femenina. Cantar es un instrumento de empoderamiento para las mujeres (Dunn y Jonnes 1994). Con su voz refuerzan su presencia pública, afirman su valor, poder e influencia en la comunidad, su habilidad y creatividad, pero además con esta performance e interpretación musical en la noche de los Pinos han subvertido un escenario de poder tradicionalmente masculino, el de la calle, la ronda nocturna y conductas tradicionalmente masculinas, del pique o competitividad verbal y musical entre grupos, mostrando una imagen de género más rica, revelando otra faceta de su identidad de género en este contexto.

3. Fin de fiesta: «La Jira»

Para finalizar la fiesta aún tienen lugar varios actos el lunes y martes siguiente a la Cruz. El lunes se realiza un Romero infantil, réplica abreviada del de las mayores para que las niñas pongan en práctica y aprendan en detalle la puesta en escena y la música que volverán a repetir cuando tengan un poco de más edad. Y el martes, denominado como «Martes» o «Tarde de la Jira», se realiza una merienda en el campo. Por la tarde, ambas hermandades y demás vecinos del pueblo, hombres y mujeres que lo desean, se dirigen por separado hacia zonas distintas del campo cercano al núcleo urbano para pasar la tarde de esparcimiento, comiendo y bailando, compartiendo el tiempo con los demás. Al anochecer de nuevo las dos hermandades vuelven a realizar una entrada oficial en la localidad por el mismo lugar y escenifican un "tenso" encuentro a la entrada del pueblo realizando a partir de ahí un recorrido hacia su Cruz con el que concluyen. Es el momento culminante y último capítulo del ritual festivo.

En este trayecto de entrada a la localidad y de regreso hacia su Cruz y casa de hermandad cada grupo vuelve a interpretar de nuevo los fandangos ejecutando variantes estilísticas distintas en cada caso. La Cruz del Llano canta de nuevo el mismo estilo de fandango de la Cruz que han interpretado en otros momentos de la fiesta, y la Fuente canta una variante diferente y específica suya y de este acto de la fiesta, el denominado «fandango de la Jira».

Se trata de un estilo diferente en cuanto al diseño melódico de la copla, aunque mantiene cierta semejanza con el estilo de la Cruz, pero sobre todo difiere de los demás en su forma de interpretación no sólo junto al tamborilero sino también junto a una banda de música[133]. Las cruceras de la Fuente han investido este acto final de una interpretación más entusiasta, llena de júbilo y alegría.

Cantan numerosos textos comunes a las otras variantes, con esta forma melódica distinta en la que desarrollan una forma interpretativa muy similar a los otros estilos en cuanto a la cualidad de la voz, fraseo y acompañamiento rítmico de la pandereta pero con más intensidad de sonido y a una altura en el canto diferente a los otros fandangos que interpretan sólo con gaita y tamboril. En este estilo de la Jira la hermandad de la Fuente canta terminando el fandango con el sonido final del modo a la altura de Sol♯. Junto al acompañamiento instrumental resulta un curioso conjunto sonoro. La voz y panderetas de las serranas, la flauta y tamboril, la banda de música, el sonido de los

[133] La Banda de Música de la localidad de El Cerro de Andévalo, con una reducida plantilla.

vivas y continuos cohetes, forman una auténtica explosión sonora con la que celebran el culmen de este rito estacional y el final de todas las sensaciones y vivencias exaltadas de esos días festivos.

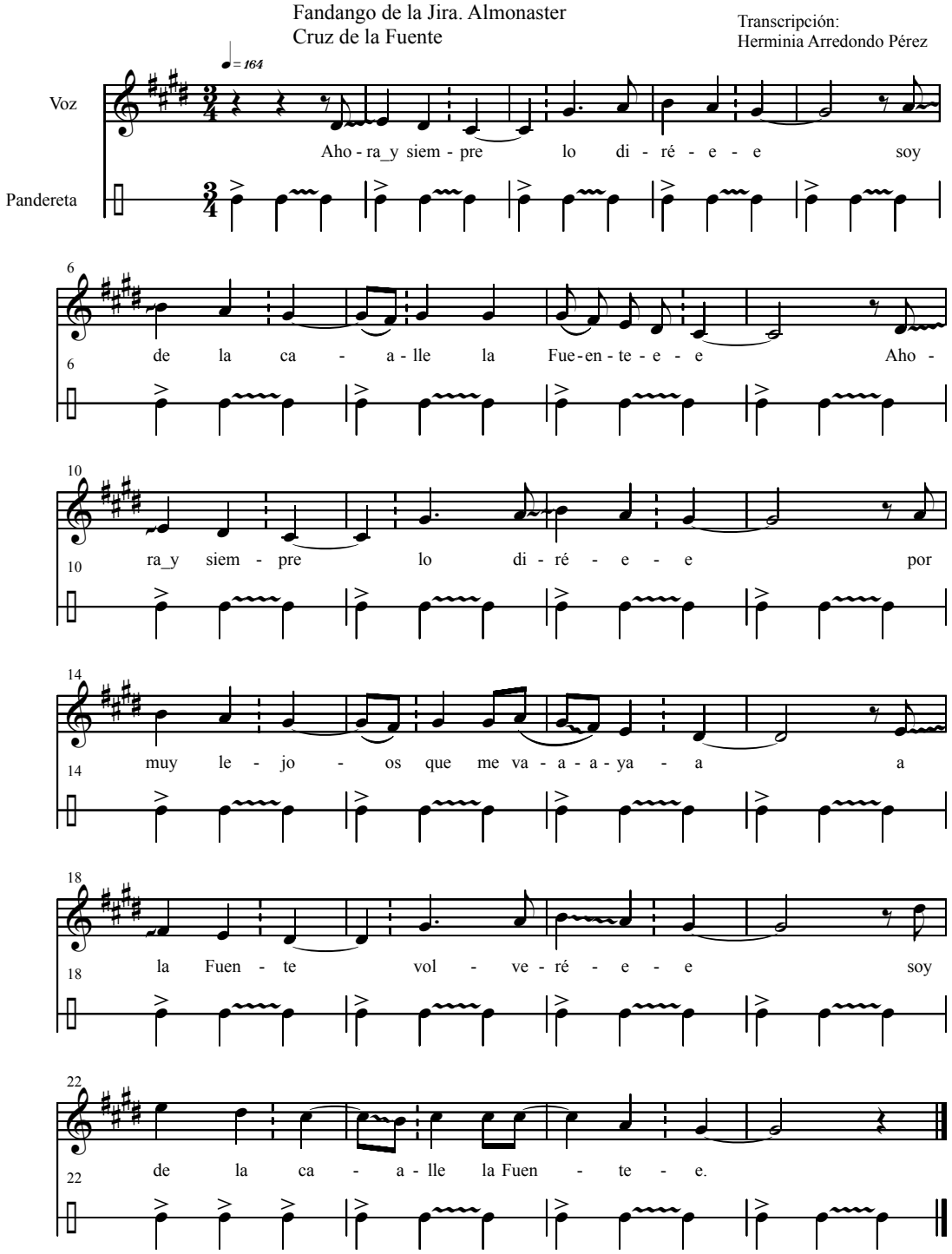



Figura 15. Fandango de la Jira, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Cantar y tocar juntas fandangos en las Cruces reafirma el vínculo de género entre las mujeres, intérpretes cruceras, oyentes y demás mujeres de la hermandad. Las mujeres asumen la responsabilidad y protagonismo festivo, cantan (y a veces crean) un repertorio musical y un universo poético que expresado en su voz proyecta la imagen de identificación con la mujer.

La música vivida ahí, en la acción colectiva y sentida colectivamente a la vez que individualmente funciona como fuerza de socialización e integración en y de la comunidad o el grupo, genera sentido de identidad. Permite experimentar placer, poder, vivir la tensión entre la división y la unidad/armonía, vivir el espacio con experiencias fuertemente localizadas y/o afirmar conexiones emocionales con el lugar, con el medio social y el entorno natural, despertar fuertes sensaciones, sentir de manera especial el medio, el lugar y el tiempo primaveral, exultante, embellecido para la ocasión. La performance ritual y musical en este contexto activa la percepción y experiencia personales del mundo que conecta con la vida cotidiana dándole sentido. Es un escenario para la exploración de nuevas experiencias sociales y valores que tienen lugar hoy para los participantes, conformar relaciones sociales en la comunidad, relaciones entre hombres y mujeres, significados en relación a los modos de vida y expectaciones actuales, y/o de vivir con nostalgia el pasado.

Las mujeres con su acción, a través del canto, el toque, en las ideas e imágenes de las letras evocan sentimientos vitales sobre la juventud, fuerza vital y el amor, de bienestar y armonía colectiva, de afecto e identidad en torno a la cultura, el lugar y la gente del pueblo, valores morales y espirituales. Todavía hoy un gran número de niñas y de mujeres de Almonaster siguen expresando su compromiso espiritual, estético y emocional con el ritual, desean continuar celebrando y participar en la fiesta, cantar, tocar, vivirla con densidad. También desean vivir lo lúdico, la descarga emocional, el placer estético de la música y otros medios expresivos, compartir y abrirse a la experiencia del otro, de cantar juntos, vivir la cercanía, romper con la impersonalidad y la celeridad del tiempo cotidiano actual.

Los hombres de Almonaster valoran el papel de la mujer en el mantenimiento y elaboración de esta tradición cultural local, en la performance del ritual, la creación poética y la interpretación musical. Estiman la competencia y capacidad expresiva de la mujer como intérprete de las coplas y fandangos de las Cruces. Apoyan y participan en algunos los actos festivos. No obstante, aunque se dé una amplia implicación comunitaria, la mujer crucera sigue siendo protagonista y voz representativa de la Cruz.

La mujer expresa y da forma a su identidad de género y a su propia identidad personal, a ideas, experiencias y sentimientos que forman parte de la realidad de su existencia en el mundo actual.

4. Epílogo: fandangos de Santa Eulalia y fandangos aldeanos

Otros dos estilos o variantes estilísticas de fandangos de Almonaster la Real son, por un lado, el fandango que se canta y baila en la romería de Santa Eulalia con ese mismo nombre, «fandango de Santa Eulalia»[134] y por otro, el estilo conocido con el nombre genérico de «fandangos aldeanos» que tiene su origen principalmente en antiguos fandangos que se bailaban en algunas aldeas de Almonaster.

La romería de Santa Eulalia constituye el contexto interpretativo original del primer tipo de fandangos, aunque también se cante en otras situaciones fuera de la fiesta. Después de haber terminado las Cruces de mayo con la división en dos grupos tiene lugar esta romería en la que participa unido todo el pueblo de Almonaster. Decía Aguilera en su análisis sobre el ciclo ritual en la localidad en los años sesenta del S. XX: «La romería de Santa Eulalia es el ritual que manifiesta esta unidad social, en la que la comunidad aparece como un grupo social consistente» (1995: 95), la unidad y armonía de la comunidad reafirmando la interdependencia y solidaridad orgánica de sus miembros (*Ibíd*.: 66). En Santa Eulalia la organización tiene una única hermandad con varios directivos y cada año una nueva mayordomía.

Los habitantes de Almonaster celebran su romería el tercer domingo de mayo cuando se desplazan varios días a un paraje rural que se encuentra a unos veinte kilómetros del pueblo donde está ubicada la ermita de Santa Eulalia en la Dehesa de la Arguijuela, junto a una antiquísima plaza de toros[135] y al río Zancolí.

---

[134] En el material ya mencionado del antiguo Instituto Español de Musicología en la IMF-CSIC, localizamos estos registros sobre los fandangos de Santa Eulalia en Almonaster.
Misión nº 32 (1948): 1043. «Coplas de Santa Eulalia» (Informadora: Antonia Rodríguez González, 12 años). Se trata realmente de un fandango de Santa Eulalia.
Misión nº 42 (1950), toque de gaita y tamboril: 23. «"Fandango" que especialmente se canta y tañe en la romería de Santa Eulalia» (Informador: Juan Romero Muñoz, 59 años).
Misión nº 43 (1950): 6. «Fandango-Romería de Santa Eulalia» "A orillas del río Odiel" (Informadora: Carmen Rioja Romero, 26 años).

[135] Hay noticias en el Archivo Municipal de Almonaster la Real de la celebración de esta romería desde principios del siglo XVII. En 1606 se informa que se celebra en Pascuas de Pentecostés, así como de la lidia de toros en un Coso taurino en la fiesta de Santa Eulalia. Se conoce por un pleito entre la Cofradía de Santa Olalla contra la de la Vera Cruz en 1678, y en el que los presentes informan de realizarse desde mucho tiempo atrás. Documentación conservada en el Archivo Municipal de Almonaster -Leg. 724- (Palomo 1983; Barroso 1996; Vázquez 1997).
La Ermita se edificó a mediados del siglo XV sobre los restos de un edificio funerario romano del s. I.

La semana previa se inicia el primer acto de preparación al ritual consistente en la celebración de una novena en honor de la Santa que finaliza el viernes con Misa de Cargas, denominada así porque es el momento de preparar y montar la carga que hay que transportar hasta la Ermita. La celebración propiamente tiene lugar a lo largo de ese fin de semana. A primeras horas del sábado se reúnen los romeros, formándose una comitiva (el Simpecado, caballerías y la gente que va en carrozas) que da varias vueltas y recorre el pueblo, ceremonia que se denomina el Poleo. Después pasan por algunas aldeas y varios lugares de parada en el camino por el que se van incorporando más romeros.

Como en todas las romerías de la provincia, la celebración es compartida entre todo el pueblo, hombres y mujeres. Es una ocasión pública de manifestación de religiosidad, de convivencia y diversión donde participan todos los vecinos de Almonaster y de las aldeas, donde el ambiente festivo y relajado es propicio para compartir la comida y el cante. A lo largo del camino y en la celebración de la romería es habitual cantar sevillanas y fandangos conocidos, especialmente los de Santa Eulalia, acompañándose de la guitarra que siempre llevan los romeros y a veces de gaita y tamboril. En el camino nos encontramos con momentos en los que surge el cante de forma espontánea con otros donde es habitual hacer una parada obligada para descansar y cantar como en los lugares denominados «los Llanos», «las cascarillas» y «los arenales». También se cantan en varios momentos establecidos durante la celebración de la misma. Una de las variantes del estilo de Santa Eulalia, el que se denomina «fandango largo» se suele cantar en El Poleo o camino que separa Almonaster de la ermita de Santa Eulalia. Cuando llegan los romeros a la ermita cantan el «fandango corto» e intercalando el largo y el corto después. Asimismo en los actos que tienen lugar los dos días de romería, vuelven a interpretarse los fandangos en algunos de ellos y en otros momentos no determinados en la convivencia de los romeros.

Al llegar los romeros cantan los fandangos como un rezo delante de la ermita. Por la tarde, después de «el Toro», en la denominada tarde del río», la gente del pueblo baja a una explanada en el campo junto a los ríos Odiel y Zancolí para cantar y bailar los fandangos de Santa Eulalia, ahora con el acompañamiento de flauta y tamboril. Distintos actos de la romería tienen toques específicos con toques de gaita y tamboril: la alborada, el toro, el rosario, la traída de los mayordomos y los fandangos bailados[136].

[136] En el material de las Misiones folklóricas en la IMF-CSIC, además de los ya reseñados fandangos de Santa Eulalia cantados por Carmen Rioja y por Antonia Rodríguez, o los toques de gaita y tamboril de

Después tienen lugar otros actos, el rosario alrededor de la ermita, los fuegos, la noche en la casa de la Hermandad y la Ronda de madrugada. El Domingo, después de la Misa, procesión por el Real y la cesión de mayordomías, vuelven a bailarse los fandangos delante de la ermita ante la imagen de Santa Eulalia. Por la tarde se regresa al pueblo.

El momento del baile fandangos tiene una significación importante para los vecinos que se congregan en gran número alrededor del grupo. Normalmente los bailan mujeres, a veces se une algún hombre, pero en general pocos suelen hacerlo. Se organizan por parejas formando grupos de cuatro, aunque la coreografía de las mudanzas hace variar la forma de colocación de todo el grupo, en otros momentos en filas, círculos, etc. Se bailan en palos de cinco con las dos modalidades de fandangos de Santa Eulalia, el corto y largo, es decir de cinco y seis frases musicales. Se comienza por el corto y cantan hombres y mujeres, aunque normalmente más mujeres que también acompañan con los palillos. Estos fandangos se acompañan de flauta y tamboril, de guitarra, y en ocasiones de pandereta.

Los fandangos de Santa Eulalia se han cantado y bailado por los vecinos de Almonaster tradicionalmente en el contexto de la romería por aquellos hombres y mujeres a los que les gustaba cantarlos, en esos momentos establecidos por el rito y otros como cante que surge de manera informal, en el campo, en las casas de familias o hermandades, como otras músicas y danzas en las romerías de muchas localidades de la provincia. Nos comenta una señora del pueblo, Petra Moya:

> El fandango de Santa Eulalia que es la romería de aquí de toda la vida de Dios. Dice mi madre que a mi abuela, M. Josefa Vargas Martín, que bailaba los fandangos divinamente, la buscaron de cocinera para los que fueron mayordomos de la fiesta aquel año y dice que mi abuela puso una mesa…, porque la romería es en el campo. Arreglo aquello, que dice que los mayordomos la felicitaron porque estaba muy bonito. Y estaba el tamboril allí y vino un señor tocando con una guitarra y salió mi abuela haciendo los fandangos y todo el mundo decía: ¡María Josefa!, ¡Ay cómo baila esta mujer los fandangos!, y aquello llamó la atención de toda la gente.

Juan Romero acompañando también esos fandangos, este mismo tamborilero interpretó en la Misión 42 a García Matos estos otros toques de Santa Eulalia: Alborada (registro nº21), salida de los mayordomos desde sus casas a la romería (nº22), de la procesión (nº24) y de los toros (nº27).

Y un señor, Juan Flores:

> En la romería también cantaban hombres. El que más fama tenía era Enrique "el tardío", yo no lo escuché nunca cantar pero mi padre ya lo escuchaba y me decía que los que se llamaban "los viernes de carga", el viernes antes de ir a Santa Eulalia y era cuando no había carretera, ni había de "ná", todos los transportes se hacían en las bestias, en mulos… y llamaban "el viernes de carga" porque se hacía una misa y después se cargaban todas las cosas -generalmente la gente pudiente- y se llevaban a Santa Eulalia para tenerlas allí el sábado por la mañana: los colchones, las comidas, la bebida, el vino, buen vino. Y antes de salir la gente decía "vamos a cantar unos fandanguillos" y cantaba Enrique "el tardío" y me decía mi padre que Enrique cantaba estupendamente, era como un cantaor, pero de la época en un pueblo y no había "salío" nunca de allí. También a la romería venía gente de fuera[137].

Experiencias de la romería que aparecen recogidas en las letras de estos fandangos, en su temática: la peregrinación, la veneración religiosa a Santa Eulalia, la convivencia romera y el camino, las paradas del camino y la experiencia de compartir un lugar y un tiempo especial. El repertorio de letras se mantiene bastante fijo con pocos textos nuevos[138]. Experiencias de la comunidad, momentos que tienen un significado especial, que conectan sentimientos individuales con los de la comunidad, reforzando el sentido de identidad.

Además de esa interpretación en la romería que continúa hasta la actualidad, desde los años cincuenta, la Sección Femenina[139], que estuvo con su «Cátedra

[137] Juan Flores. Entrevista personal, Huelva, octubre 2006.

[138] Juan Flores nos comenta «Yo intento introducir cosas que lo hago para que queden en el recuerdo, pero eso es muy difícil. […] En Santa Eulalia se canta uno y que dice la gente que es de mi madre, que hacía unos versos muy bonitos: *Yo soy la flor de la adelfa/el encanto de tus ríos/y tú la Santa más bella*/*que mis ojos han conocío*/*debajo de las estrellas*. U otras que se las hacía y se las cantaba a mi padre. Ella cantaba como canta todo el mundo en Huelva…que estás en una reunión y te dicen: ¡canta!» (Juan Flores. Entrevista personal. Noviembre 2006).

[139] Heliodoro Pérez Moreno (2004) ha investigado la labor educativa y adoctrinadora de la sección Femenina en el ámbito de la provincia de Huelva. Expone que la Sección Femenina contó en Huelva con los siguientes Centros e Instituciones: en la capital, una Escuela de Mandos, una Escuela de Hogar, un Colegio Menor, una Escuela de Enseñanza Primaria, una Casa de Flechas, un Círculo de Juventudes y cinco Guarderías Infantiles; en la provincia, varias Escuelas Mixtas de formación-Hogar, dos Talleres artesanales de Juventudes; tres Círculos Juveniles; una Guardería Infantil y una Cátedra Ambulante (2004, 30). La Cátedra Ambulante, una institución itinerante de educación no formal que ofrecía «formación político social y religiosa, formación profesional ocupacional, educación para la salud, para el hogar, alfabetización y formación cultural, música, danza y educación física», también actividades para los hombres (*Ibíd*., 45), funcionó en Huelva desde 1956 a 1977. La Cátedra estuvo en Almonaster la Real en varios momentos, por ejemplo en los finales de curso en 64/66 bailaron danzas regionales y el fandango de Santa Eulalia en una plaza del pueblo. Así también, explica Pérez Moreno que en el ámbito

ambulante» en el pueblo durante un periodo de tiempo, tomó para sus ensayos y actuaciones con música y danza, este fandango de Santa Eulalia y como nos comenta Petra Moya, encargada durante un largo periodo de tiempo de la enseñanza del baile junto a María Gracia Romero, esta institución creó un grupo de danza:

> Nosotros bailábamos los de aquí y los de la romería de Santa Eulalia. También pasó que vino la Sección Femenina y nos terminaron de enseñar a bailar el fandango de Huelva y dejaron un grupo hecho. La que enseñaba baile era Carmina Oliva, la jefa de la Cátedra era M. Carmen Murtos, otra cocina, otra corte y confección, cultura general[140].

Después, las propias mujeres del pueblo, han continuado enseñando el baile de estos fandangos a las nuevas generaciones tal y como lo conocían y con el influjo homogeneizador que la instrucción de la Sección Femenina dejó. Después, ha tenido lugar la creación de una Agrupación Municipal de Danzas en la localidad. Una agrupación mixta con varias guitarras, voces de hombres y mujeres, a veces también baile, que ofrece muestras de patrimonio musical de Almonaster. Su actividad ha sido irregular en el tiempo, generalmente alrededor de actuaciones en eventos artísticos y culturales del pueblo, de otros de la comarca o de instituciones que lo han demandado. Esta música y baile, desvinculada del contexto original de la romería, experimenta un proceso de folclorización, de cambio de funcionalidad (Martí 1996), como valor para la conservación y promoción de la cultura local.

Una situación especial, de recuperación de antiguas tradiciones que han perdido su uso en núcleos de población muy pequeños donde dejaron de practicarse durante un tiempo, constituyen los denominados «fandangos aldeanos». Fandangos que antiguamente se realizaban en aldeas de Almonaster, en las reuniones y fiestas familiares de vecinos, celebraciones, bailes de amigos, reuniones sociales de jóvenes, que se interpretaban con la instrumentación variada de la que se dispusiera en ese momento, guitarra, laúd, bandurria, palillos, flauta y tamboril.

Como el fandango de Santa Eulalia, también la Sección Femenina, que estuvo en algunas aldeas, tomó pasos del fandango para enseñarlo a las muchachas de

formativo la responsable era la Instructora de Juventudes y estaba destinado a niños y niñas que recibían clases de canciones y educación física, las niñas además de danzas, las mozas lo mismo, los mozos sólo de danza, para formar grupos mixtos con las mozas, y por otro lado los mayores. Las canciones eran para las juventudes: de coro, romances, populares, regionales y gregoriano.

[140] Petra Moya. Entrevista personal, Almonaster, febrero 2007.

Almonaster, y que algunos vecinos reconocían como diferentes[141]. Después, varias mujeres mayores ancianas de Calabazares y la Escalada, que los recordaban de bailarlos en su infancia y juventud, junto a otras mujeres de Almonaster, reconstruyeron a finales de los años sesenta y principios de los setenta los pasos de baile de esos fandangos, hasta ocho diferentes. Petra Moya nos cuenta del baile en esta misa entrevista:

> Ahora la gente joven quiere que nosotros le enseñemos los fandangos aldeanos porque la gente mayor que los sabía se va muriendo. A mi me los enseñó una señora de una aldea La Escalada que se llama Juliana, y que fue a mi casa, y como yo he cosido para la calle siempre, creí que venía por cosas de costura, pero me dijo: "mira, vengo a hablar contigo porque estos fandangos que ustedes bailan no son. Nosotros bailamos los aldeanos y son muy bonitos, y quiero que ustedes los aprendáis". Quité la mesa de camilla y se puso a bailar ¡qué bonito! Y me dijo: "yo te los enseño, pero no quiero que lo sepan, no digas que yo te los he enseñado". Y el interés que puso… fue a mi casa hasta que los aprendí.
>
> Y luego, una tía mía, fue a otra aldea Calabazares, otra aldea, que vive Clara, que era así, "chiquetita", que ella baila los aldeanos, y dijo: porque tú das un paso ahí que no da Clara. Claro, en sí era igual, el paso en sí era lo mismo, lo que pasa es que Juliana lo daba para la parte de fuera, hacía así… con el pie y la señora esta lo hacía así… Así que nos fuimos unas cuantas, las del grupo a aprender, la casa era muy chica y no cabíamos, así que dijo que nos vamos a ir a una era donde trillaban el trigo, ¡qué graciosa! Y nos llevamos un casete para coger el tono del fandango y nos bailó el fandango ¡qué bonito!, yo me quedé… entonces con un paso y otro pusimos los ocho fandangos aldeanos, son preciosos.
>
> Esos fandangos los han bailado los hombres y las mujeres, los dos. Aquí había un señor que descendía de la "Escalá" que le decían Francisco, que era muy grande, altísimo, y yo me acuerdo de ver a Francisco bailando los fandangos y las sevillanas antiguas que ¡qué bonitas eran las sevillanas antiguas!, porque ya hoy se bailan distintas…

La música vocal de este estilo de fandango han seguido interpretándola en ocasiones y manteniéndola en la memoria algunas mujeres mayores, posiblemente con trazas de olvido y con la asimilación y adaptación de elementos de otros tipos de fandangos. Se interpreta como fandango individual, habitualmente por las mujeres y en estas décadas normalmente acompañado de guitarra. Se canta en un *tempo* para bailar

[141] Manuel Ángel Barroso Trujillo. Entrevista personal, Almonaster, febrero 2007.

más lento, con más recreación en los pasos, como un fandango delicado y de temática amorosa, como por ejemplo estas letras:

No tiene más que una rama
el árbol del querer bien,
no tiene más que una rama,
y para subir a él
es preciso que otro caiga
y a mí me tocó el caer.

Me dormí bajo una sombra,
me dormí bajo una sombra
de un arbolillo frutal.
Soñé que contigo hablaba
y era una alondra real
que en la higuera/rivera cantaba.

Los picos se estaban dando
dos pájaros en un almendro,
los picos se estaban dando.
Con recelo los miraba
porque me estaba acordando
de cuando tú me besabas.

Y atravesar tus paredes
quisiera volverme hiedra
y atravesar tus paredes,
ponerme en tu cabecera
por ver el dormir que tienes,
quisiera volverme hiedra.

Fandangos de Santa Eulalia. Almonaster

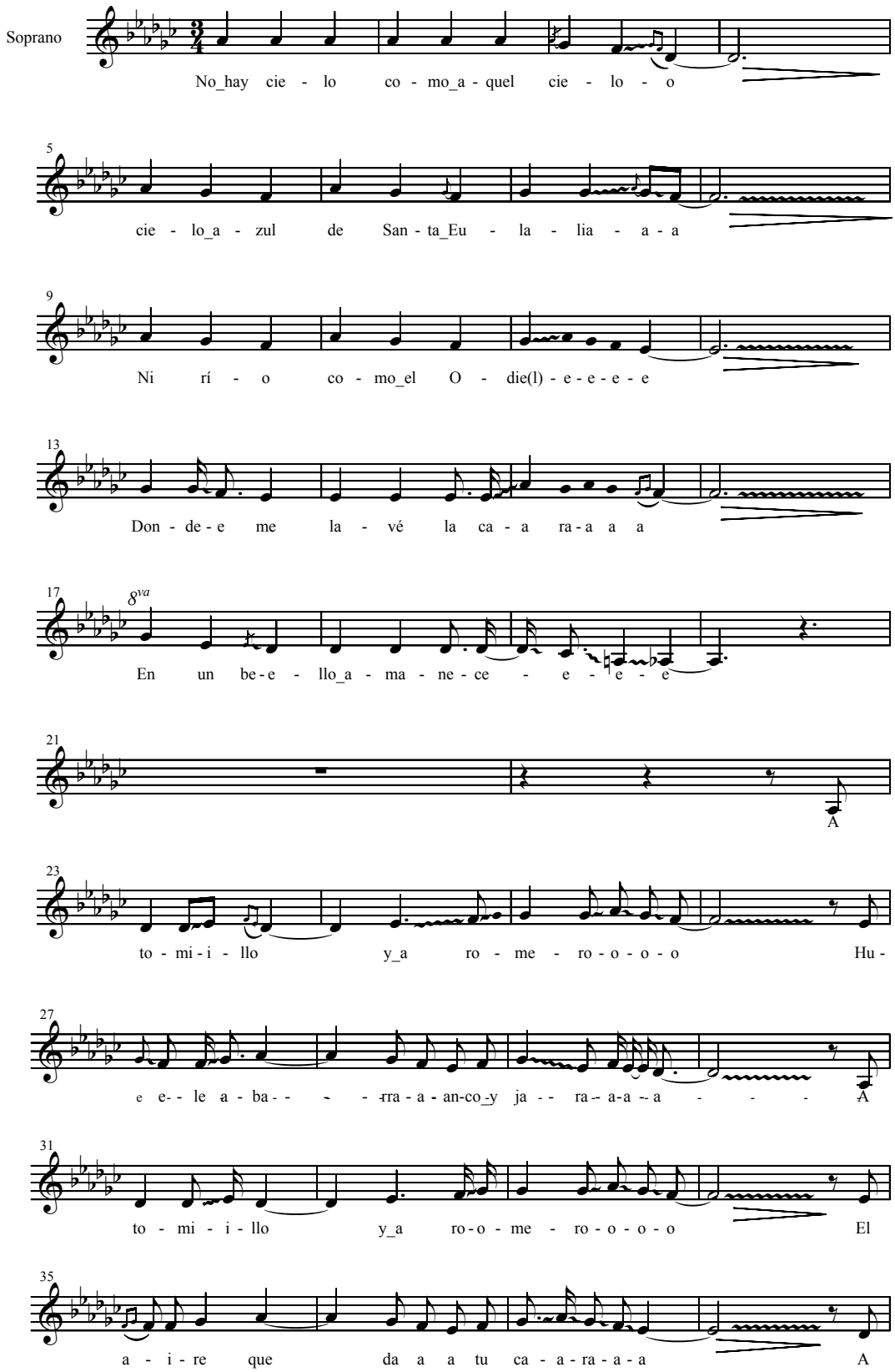
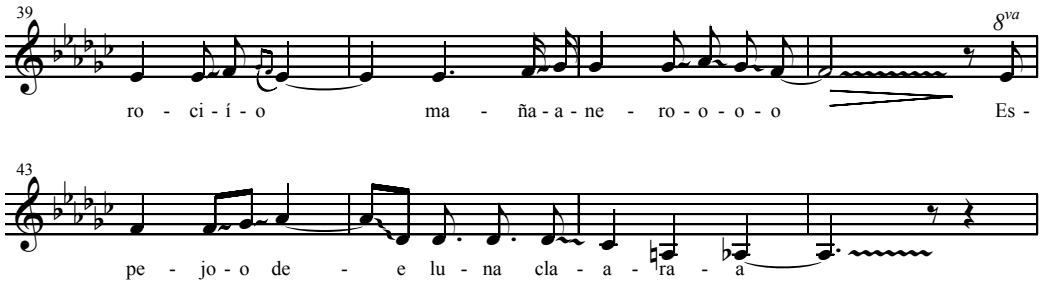
Transcripción:
Herminia Arredondo Pérez



Figura 16. Fandango corto y largo de Santa Eulalia. Almonaster.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

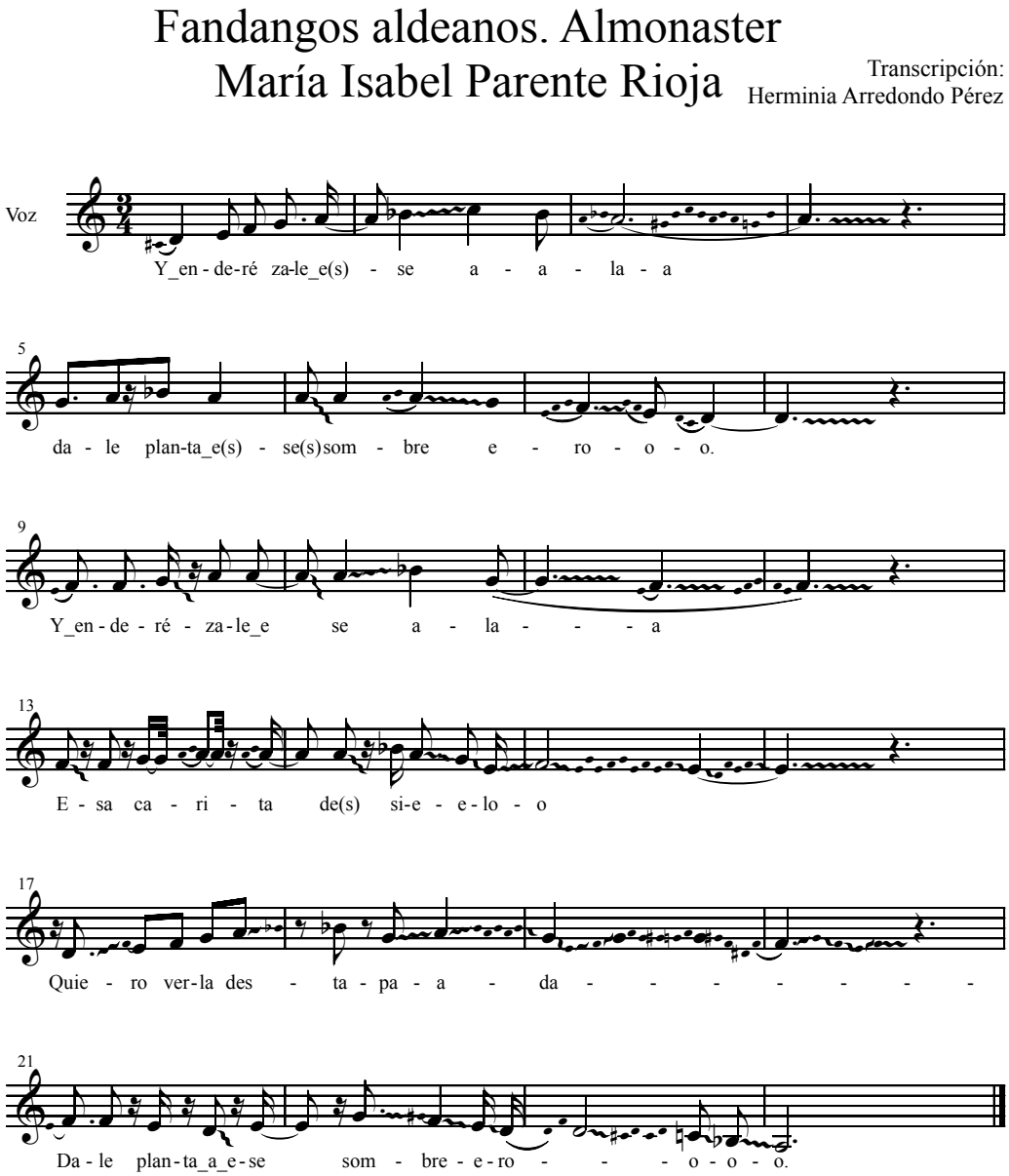


Figura 17. Fandangos aldeanos. Almonaster. María Isabel Parente Rioja.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

CAPÍTULO IV

Alosno. Contexto y tradiciones musicales de fandangos

1. Alosno: pueblo del Andévalo

Alosno es un municipio situado a poco más de cuarenta kilómetros de la capital de Huelva que comprende dos núcleos de población, el pueblo minero de Tharsis y el propio de Alosno.[142] Se encuentra ubicado en la comarca de El Andévalo, en la parte occidental de la provincia de Huelva entre la Sierra, Portugal, El Condado y la tierra Llana. Una comarca formada por pequeños núcleos de escasa densidad de población que tradicionalmente ha permanecido apartada de los ejes de desarrollo regional pese a no estar muy alejada de la capital onubense, y donde las principales actividades que han articulado la economía de la zona han sido de tipo agropecuario y explotación minera (Márquez 2010). Sus pueblos han vivido fundamentalmente de la agricultura de subsistencia que ha posibilitado la aspereza del terreno, de la explotación de la gran masa arbórea y arbustiva que cubre las extensas dehesas, ganadería y pastoreo, de varias artesanías, productos del cerdo y de la caza. Otras actividades han estado históricamente relacionadas con la trashumancia que recorría la franja occidental de la Península Ibérica de norte a sur por los amplios baldíos y zonas forestales llegando hasta aquí su límite meridional. A lo que hay que unir su particular carácter fronterizo con Portugal lo que ha dado lugar en diferentes momentos al traslado de mercancías, contrabando y comercio ambulante para abastecer a las poblaciones. Asimismo su ubicación como zona de transición entre la costa onubense y la sierra ha permitido el paso de productos de importación entre la costa y el interior. Todas estas características que han dado forma a su territorio (Ruiz 1998), han sido fuente de subsistencia para los andevaleños en los siglos pasados, sin embargo, no han llegado a convertir la comarca en una zona económicamente próspera.

A principios del siglo XIX[143], Alosno comienza a experimentar un periodo de mayor crecimiento económico y demográfico, principalmente a partir de la explotación

[142] En 1444, los habitantes de una aldea denominada El Portichuelo se trasladaron por motivos de insalubridad pública a este lugar cercano denominado El Alosno y se fundó esta nueva villa, señorío de la Casa de Medina Sidonia (Rey 1989: 7).

[143] Momento de desaparición de los señoríos y creación político administrativa de la provincia de Huelva que se separa del Reino de Sevilla. La villa de Alosno queda dentro de un partido judicial junto a otros pueblos del Andévalo.

moderna de las minas de Tharsis y otras próximas[144]. Esta actividad industrial minero metalúrgica que tiene su auge en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX vino a reactivar económicamente la zona con la creación de trabajo asalariado para un gran número de vecinos del pueblo de Tharsis, Alosno y otros cercanos. La minería, a su vez, influyó en otras actividades relacionadas con ella, como el traslado del mineral hacia el puerto de Huelva por arrieros, carreteros y caballerías en una primera fase -actividades que también han caracterizado su cultura- y mediante el ferrocarril posteriormente, desde la construcción de una línea en 1871 que unía las minas de Tharsis con la ría de Huelva[145]. Como dice Ferrero: «La industrialización europea fue la chispa que encendió el motor de la minería onubense, que, desde finales del XIX alcanzó tan sorprendentes niveles de producción que, con algunas crisis y ciertos correctivos, se mantendría hasta la década de 1970» (2000: 36). Actualmente ya no hay explotación minera ahí.

Paralelamente a la vida en el campo y en la mina, el ocio y los lugares de recreo a los que acudían los exhaustos campesinos y obreros tras la fatigada jornada de trabajo proliferaron en esa época: tabernas, casinos, cantinas y tascas donde se echaba un rato de esparcimiento mientras se bebía abundante alcohol[146]. Alosno es conocido como centro de producción de aguardiente, bebida asociada a determinadas actividades del

[144] Antiguas minas explotadas por fenicios y romanos sobre unos filones metalúrgicos que se encuentran a unos kilómetros del pueblo de Alosno en la sierra conocida como *Tarse*. En 1853 el ingeniero francés Ernesto Deligny que ocupaba la dirección de Ferrocarriles Españoles visitó estas minas abandonadas e inició de nuevo su explotación -con el apoyo de capital británico y francés- a cargo de la compañía *The Tharsis Sulphur & Copper Company Limited* (Pérez Macías y otros 1990; Rey 1989: 7; Guerra, Gutiérrez y Serveto 2006: 22). De ella se extraen piritas y minerales de cobre, plata y oro. Actualmente ya no hay explotación minera.

[145] Desde la ría de Huelva se cargaba el mineral en buques españoles y de otros países con destino nacional pero fundamentalmente con destino al extranjero.

[146] Situaciones parecidas han tenido lugar en otras comarcas mineras de Andalucía y Murcia. Génesis García (1993) estudia aspectos socioculturales de la vida en las comarcas mineras del Levante español, Murcia y Almería, en su época de máxima expansión en el siglo XIX y su relación con la vida de los mineros: la dura jornada laboral, el ocio, el consumo de alcohol y el desarrollo de los estilos de cante flamenco (cantes de Levante, todos sobre la forma del fandango andaluz), característicos de esta zona. Asimismo, Paco Nadal comenta sobre el pueblo de la Unión en Murcia: «A mediados del siglo pasado, la revolución industrial se convirtió en un monstruo imparable que fagocitaba toneladas de plomo y otros minerales […] Mientras duró aquella locura se levantaron casinos, burdeles, bares, salones de juego, palacetes y edificios sociales […] Miles de mineros andaluces, pobres de solemnidad, formaban los cimientos de aquel castillo de naipes. Muchos cobraban en vales que sólo podían canjear en la tienda del patrón […] Al salir de la mina, tras doce horas en el tajo, los mineros ahogaban sus miserias con una 'lágena' (anís y vino viejo) o un 'reparo' (coñac y vino dulce) en casa Adolfo que estaba abierta las 24 horas del día. De aquellas cuerdas vocales engrasadas con coñac y polvo (Pedro Domecq, el fundador de la firma de licores, vino a La Unión para conocer personalmente el pueblo que más productos le consumía) salían tarantas, mineras y cartageneras que hablaban de dolor y amargura […] y que ahora dan cuerpo cada mes de agosto al festival de Cante de Las Minas». Nadal, Paco «El filón más hondo. La Unión, el pueblo más pobre de Murcia, sobrevive de su festival flamenco y de arañar el fondo de las minas» *EL PAÍS* (10-8-97: 7).

trabajo del campo y la mina, y a determinados tiempos rituales en esta localidad (Aguilar y Delgado 2009: 49). La actividad minera de Tharsis promovió el consumo de esta bebida de alta graduación alcohólica que ya estaba presente en sus fiestas.[147] Los mineros gozaban de sueldos más altos y fijos que los campesinos y frecuentaban a menudo estos locales. A la vuelta del trabajo acostumbraban a parar en la taberna para tomar la «palomita clara» o aguardiente rebajado en agua mientras se pasaba un rato de entretenimiento, se conversaba y a veces también se escuchaba cante, del que siempre han formado parte los fandangos. En Alosno, la cultura del aguardiente y de la mina se encuentra ligada en numerosos aspectos al fandango y ha quedado recogida incluso en las coplas, como aún puede escucharse por ejemplo en una conocida letra de los compadres Bartolo y Alberto:

> Bartolo el de la Tomasa
> le dijo a Alberto una tarde.
> Bartolo el de la Tomasa:
> - Vamos a pedirle dos gordas
> a la infeliz de mi madre
> "pa" aguardiente "an ca" Cristóbal.

En las reuniones, romerías, en la festividad de las Cruces y de San Juan Bautista, el aguardiente y el fandango adquieren gran protagonismo.

Además de la riqueza del subsuelo que proporcionó una vida un poco desahogada para algunos trabajadores de la localidad, otros alosneros buscaron oportunidades prósperas en una nueva actividad creada a finales del siglo XIX y principios del XX, el cobro del Impuesto de Consumos[148]. Manuel Rebollo Orta, vecino de Alosno, poseedor de fortuna e influencia política, consiguió ese sustancial negocio del arriendo del cobro en una subasta nacional y llegó a crear una empresa y red

[147] La documentación histórica del siglo XVIII en relación a la elaboración artesanal de aguardiente en la provincia de Huelva indica que una gran parte de ella se destinaba a la exportación hacia Cádiz y de allí a ultramar, y en un ámbito más cercano, hacia el Condado de Huelva y el Aljarafe sevillano (Cantero 2001, Aguilar y Delgado 2009). También conocemos que en esa época se consumía habitualmente -junto al vino- en muchos pueblos de la provincia de Huelva en las romerías, fiestas, reuniones y rondas nocturnas (Canterla 2012). Pero fue sobre todo la explotación de las minas de la provincia en el siglo XIX la que impulsó su consumo como bebida preferida de los mineros. Zalamea la Real, próxima a Minas de Riotinto, sumó a sus anteriores fábricas artesanales de anisados otras nuevas para abastecer la creciente demanda en esa zona, alguna fábrica también se creó en Valverde del Camino, y en la comarca del Andévalo, en las localidades de Puebla de Guzmán y Alosno principalmente.

[148] Impuesto estatal sobre el consumo de determinadas especies alimentarias y productos básicos.

clientelística que permitió dar trabajo a un gran número de paisanos alosneros y alosneras que viajaron por toda España para la recaudación de esas tasas (Peña 1993). Entre ellos, algunos conocidos aficionados y «estilistas» de fandangos de Alosno (Romero 2002: 53-57). La actividad mercantil de productos como el café, azúcar y bacalao con barcos propios, ocupó a otros tantos vecinos, así como el comercio de productos coloniales, actividades de contrabando con Portugal, y las actividades siempre presentes del campo y la ganadería. La segunda década del siglo XIX y principios del XX, fue un periodo de auge económico de Alosno con la actividad de varios empresarios que participaron en negocios solventes de la época, una «edad de oro» en opinión de González y González (2015) que tuvo su reflejo en la actividad musical local[149].

Ya desde mediados del siglo XX, como otras muchas localidades rurales de la zona, Alosno ha vivido la fuerza de la emigración hacia zonas urbanas en un proceso que ha generado importantes cambios en la forma de vida de la sociedad andaluza, especialmente desde finales de los años sesenta del pasado siglo. Todo el Andévalo ha visto descender su escasa población y sentido el declive rural, sobre todo los núcleos más pequeños. En Alosno se ha producido en dos periodos de más intensidad, las décadas de los años sesenta y setenta, cuando la emigración se ha dirigido especialmente hacia la capital onubense -a partir de la creación en 1964 de su Polo de Desarrollo- y hacia otros núcleos urbanos grandes como Sevilla. Otro número de alosneros se marchó hacia otras zonas de España, principalmente Cataluña. Desde los años noventa hasta ahora su población ha ido descendiendo de forma progresiva aunque en menor cantidad. Actualmente es un núcleo de casi cuatro mil personas censadas entre las que viven asiduamente en la localidad y los que vuelven en ocasiones determinadas[150].

Uno de los mayores bienes que sobresalen en la comarca del Andévalo viene constituido por la riqueza y singularidad de su patrimonio cultural, de gran valor etnográfico. Toda esta comarca, sobre todo en su parte occidental, mantiene una entidad

[149] González Limón, Myriam y José González Delgado (2015).

[150] Datos tomados del Censo del Instituto Nacional de Estadística (INE). 2016.
La localidad sigue viviendo hoy principalmente del sector agroganadero, de la agricultura de frutas y hortalizas, cereal… destinada en parte al mercado al por menor, del corcho de las dehesas, la ganadería extensiva, la industria manufacturera y de la explotación de los productos del cerdo, transportes y almacenamiento, así como del intento de dinamización del turismo rural. *Andalucía pueblo a pueblo - Fichas Municipales. Instituto de Estadística y Cartografía*. Consejería de Economía y Conocimiento. Junta de Andalucía.
http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/ (acceso 5 de marzo de 2019).

territorial e histórica común, de zona de tránsito, de trashumancia, donde la repoblación leonesa dejó su huella así como la influencia de su relación fronteriza con Portugal. Presenta asimismo una relación con el medio natural y una estructura productiva muy parecida, y unas tradiciones culturales que la identifican y singularizan. Alosno, comparte con otros pueblos cercanos del Andévalo estas antiguas tradiciones aún ricamente conservadas en las costumbres, gastronomía, características del habla, vestimenta tradicional, artesanías, urbanismo, y también en las celebraciones festivas, música, bailes y danzas rituales, a la vez que presenta su propia peculiaridad y rasgos diferenciadores[151].

En esta localidad, como en todo el Andévalo, las tradiciones culturales y festivas se viven con enorme interés y esplendor, con música y baile en muchas de ellas. Todavía se celebran en el pueblo un gran número de tradiciones del calendario festivo de la sociedad campesina y se cantan canciones vinculadas a esta, así como a determinados trabajos y actividades tradicionales. Aunque algunas han perdido su uso y se han dejado de hacer, personas de edad avanzada, sobre todo las mujeres, conservan en su memoria letras, música y otros elementos de esa cultura tradicional del pueblo. Todavía entre los mayores recuerdan un gran número de coplas de romances, canciones de infancia, corro y de cuna y canciones que cantan las mujeres cuando se reunían a trabajar, de faena -en el campo, canción del pozo para ir a por agua con los cántaros, para hilar, coser…-, coplas de llamadores y Rosario de la Aurora, campanilleros, coplas de la Purísima en diciembre, Coplas del Niño, romances y nanas en las Jornaditas de diciembre, canciones de penitencia, saetas antiguas, canto de las Lamentaciones de Jeremías que se hacía en la Semana Santa, Palabras *retorneás* de Moisés en Cuaresma, Romerito o coplas del Romero, coplas de quintos, rogativas de lluvia al Señor de la Columna, plegarias, *tonás* y coplas de trilla y siega en verano, de segar los linos, el toque de la tarantela y otras *tonás*[152].

[151] Así expresaba Pascual Madoz a mediados del siglo XIX: «Los [habitantes] del Andévalo siguen unas costumbres especiales. Visten telas que ellos se fabrican y aunque en los hombres se va modificando el traje, usan aún mucho de bordados arabescos en las camisas y chupas y chalecos de cierto corte que no dejan de tener originalidad. Las mujeres gastan comúnmente sargas que llaman polleros, tejidos por sus manos de diferentes colores. Los hombres que habitan en la parte montuosa, se dedican al tráfico porque el suelo ingrato del país les deja pocas posibilidades: son vivos, morigerados, y económicos. […]» (Madoz 1847: 269, cit. en Márquez y Tornero 1986: 383).

[152] Manuel Garrido Palacios (1992, 1996) ha recogido en varias ocasiones en las últimas décadas del siglo XX información sobre algunas de estas tradiciones de la cultura popular de Alosno, sobre todo a través de la poesía y de algunas canciones también la música.

Numerosas celebraciones festivas tradicionales se siguen llevando a cabo cada año: Las *Jachas* u hogueras el día de la Inmaculada, la Romería de las Ramas a principios de diciembre, las Jornaditas con las Coplas del Niño en diciembre, Navidad y Año Viejo, las luminarias en San Antonio Abad, las *locajás* de los niños con cencerros, San Sebastián, el Jueves de Comadres, el Carnaval y Domingo de Piñata, la Semana Santa con varios actos de procesión, vía Crucis y encuentros, y la Pascua de la Lechuga el Domingo de Resurrección en el campo cuando se quema un muñeco de paja o Judas. La Romería de San Antonio de Padua a finales de mayo con la Danza de las Espadas, el Corpus Christi con las calles del pueblo engalanadas con altares y la Feria en agosto. Muchas de ellas se celebran con coplas, danzas y toques instrumentales[153] tradicionales. Con una importancia excepcional sobresalen dentro de este amplio calendario festivo, la Cruz de Mayo y la Fiesta de San Juan Bautista en junio; sin duda las fiestas más singulares de Alosno en las que música y danza o baile son los elementos centrales de la celebración. Los fandangos y las seguidillas en las noches de las Cruces, y los toques de gaita y tambor de la *alborá*, la danza de los cascabeleros, mudanzas, folía, fandango *parao* y baile del Pino el día de San Juan Bautista[154].

2. Contextos y tradiciones de fandangos en Alosno

La relación de los alosneros con el fandango es especial. Varias localidades de la provincia, y sobre todo en esta comarca del Andévalo, cuentan o tienen asociados un estilo propio de fandango como El Cerro de Andévalo, Cabezas Rubias, Calañas y Valverde del Camino. Otros pueblos cercanos han contado con una gran afición a esta música y con intérpretes reconocidos, Paymogo, El Almendro y Villanueva de los Castillejos y La Puebla de Guzmán, pero no conservan actualmente estilos específicos asociados a su localidad. Sin embargo, en Alosno, el fandango alcanza un arraigo y dimensión más llamativa que en otros sitios, aportando una enorme riqueza y creatividad a esta tradición musical a través de sus numerosos estilos o variantes estilísticas musicales diferenciadas, de sus formas expresivas, riqueza literaria y contextos locales significativos en su interpretación.

[153] En el material de las Misiones folklóricas del hoy extinto Instituto Español de Musicología, en las misiones número 15, 32, 42 y 43 llevadas a cabo en la provincia de Huelva por Arcadio de Larrea en 1948/49 y Manuel García Matos en 1946 y1950, encontramos textos y algunas transcripciones musicales de varias de estas canciones y toques de Alosno. Ver información detallada en Anexo I.

[154] Para los toques de gaita y tamboril y danzas véase García Gallardo y Arredondo Pérez (2012) y Agudo Torrico, Jiménez de Madariaga, García Gallardo y Arredondo Pérez (2010). Sobre las danzas también puede consultarse Limón Delgado (1998).

En el breve repaso histórico en la parte introductoria de la tesis, anotamos varias referencias a tradiciones de fandangos y otras músicas en distintas localidades de Huelva. En la documentación escrita conservada en archivos de la provincia, parcialmente vaciada por Canterla (2012), se proporcionan algunas noticias históricas sobre celebraciones relacionadas con músicas populares y escenarios habituales de entretenimiento, cante y baile en siglos pasados[155]. Las fiestas, romerías, reuniones privadas en las casas de particulares y en el campo, en las posadas y mesones por donde transitaban distintos personajes (Canterla 2012: 21), y las diversiones en calles y plazas de los pueblos «constituyen la fuente del corpus de coplas, bailes y fandangos que sobrevivieron a la vigilancia y condenas de la Iglesia y de las autoridades ilustradas» (*Ibíd.*: 5). Por ejemplo, una referencia a Alosno en tiempo de Carnestolendas a finales del XVIII, expone una forma de entretenimiento habitual, las cuadrillas de mozos que se reunían en rondas nocturnas y juergas callejeras para divertirse, beber y cantar coplas con la guitarra[156]:

> El cinco de febrero de 1798, una cuadrilla que discurría 'escandalosamente por el pueblo, de panilla en panilla, emborrachándose', causó daños en la casa de Alonso Díaz. La justicia, en aplicación de la norma que prohibía la reunión de más de tres personas después de las diez de la noche, los puso en prisión […] (Canterla 2012: 44).

O así también, en una alusión a la fiesta de la Cruz en 1762 se recoge esta forma de diversión en el Archivo Municipal de Alosno, leg. 662, según cita este mismo autor:

> Numerosos pueblos onubenses festejaban las cruces. La 'vigilia' sobrevivió en Alosno a las prohibiciones eclesiásticas. Un incidente ocurrido en 1762 en la calle Mesones, entre los mozos y un justicia, ha preservado información del modo en que los alosneros la celebraban. Mientras unos bailaban la víspera en 'veladas' y en 'fiestas festines', otros

[155] Canterla (2012: 38) se refiere entre otras, a la licenciosa diversión en romerías en el siglo XVIII, a los peregrinos que «permanecían dos o tres días bajo los árboles 'fandangueándose'», que «iniciaban la fiesta antes que los cultos», «se divertían, comían, bebían» y que durante la peregrinación «no dejaban de bailar».

[156] Una situación habitualmente recogida en algunos de estos archivos, en las fuentes que mayoritariamente estudia sobre denuncias y procesos penales, muestra a cuadrillas de mozos que se divierten por la noche con sus rondas, bebiendo abundante vino y aguardiente, y cantando coplas acompañados de la guitarra. Coplas que cantan a las muchachas, amatorias, y coplas indecentes, de diversión, de crítica o de denuncia social, coplas de pique y desafío, con textos creados para ese momento. Situaciones que acababan muchas veces en altercados entre grupos o entre personas quedando recogidos en esos autos.

> rondaban las calles con guitarras y coplas manifiestamente 'indesentes' (Canterla 2012: 49).

A pesar de las numerosas noticias sobre manifestaciones de fiesta, reunión o diversión y del uso de instrumentos -vihuela/guitarra, castañuela y pandero…- que conservan archivos de la provincia en el siglo XVII y sobre todo en el XVIII, estas fuentes apenas aportan referencias concretas al fandango, información detallada sobre cómo se interpretaba la música, ni información con la que podamos establecer una relación concreta con formas musicales, de danza o baile posteriores.

De igual modo contamos con escasa documentación histórica provincial sobre estas manifestaciones culturales en una gran parte del siglo siguiente, especialmente de la primera mitad, periodo en general que ha sido objeto de menos investigaciones. Algunas referencias al baile de fandango y seguidillas en esta provincia comenzamos de nuevo a encontrarlas con más frecuencia a partir del último tercio del siglo XIX en fuentes como la prensa y en la historia oral. En Alosno en concreto, tenemos cierta información de la vida musical a finales del siglo XIX y primera mitad del XX a partir del estudio de un grupo de intérpretes, cantaores, guitarreros, letristas y aficionados de la época. Romero Jara (2002) ha explorado a través de la historia oral y de referencias que han quedado en algunas fuentes históricas, la biografía de varios «estilistas» alosneros o a determinadas personas de la localidad que aportaron en la creación, conservación o difusión algunos elementos al fandango local (Romero 2002: 57) y que desplegaron una intensa actividad creativa en ese periodo, con aportaciones que han pasado a formar parte de la tradición interpretativa hasta el momento actual.

Estos «estilistas» comprenden varias generaciones de aficionados al cante que han vivido entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX: Tío Nicolás «el de las patillas», «La Conejilla», Manuel «Pérez», Juan María Blanco, Bartolo «el de la Tomasa», Manolillo «el *Acalmao*», Marcos Jiménez, Antonio Abad, Juan Rebollo y Juana María (Romero 2002: 62), de los que trataremos más adelante. Del mismo modo, los paisanos alosneros mantienen vivo el toque tradicional de la guitarra o «*cavaera*»[157] que realiza el soporte a la voz. Romero Jara (2002: 73) también señala entre los más antiguos guitarreros que recuerdan en Alosno a Talín, «Tío Pedro Marroquina» y Gaspar Núñez[158]. Y de un momento algo posterior, a Manuel Ramírez Correa

[157] Denominación popular alosnera de la guitarra.
[158] En Alosno los intérpretes de guitarra se denominan guitarreros, en especial a los más antiguos.

«Buchón», quien llegó a tocar en Sevilla a varios cantaores y fue maestro de Bartolomé Cerrejón «El Pinche», otro conocido intérprete local.

No han quedado grabaciones sonoras directas de estos cantaores y guitarreros para poder estudiar cuáles han sido sus aportaciones musicales con más precisión. Salvo alguna excepción, eran aficionados no profesionales, intérpretes habituales de las músicas locales de las que tienen un amplio conocimiento y práctica, pero no músicos del mundo profesional del flamenco. Las grabaciones sonoras o audiovisuales que se conservan tanto de cantaores como de guitarristas alosneros son de una fecha posterior. Y aunque con anterioridad, desde la segunda década del siglo XX, varios cantaores flamencos de la época incluyeron entre sus cantes los fandangos locales, en realidad se trata de versiones bastante personales, recreaciones personales que contienen incluso denominaciones erróneas en su localización sin llegar a ser muy fieles a las formas de interpretación de las tradiciones locales en Huelva[159]. Tampoco son grabaciones realizadas con intérpretes, cantaores ni guitarristas locales de Alosno u otros pueblos de la provincia, que a excepción de muy pocos, no estaban vinculados al mundo del espectáculo ni de la industria discográfica[160].

A finales de los años cincuenta, los alosneros Pepe y Paco Toronjo[161], conocidos como los «Hermanos Toronjo»[162] comenzaron a realizar actuaciones en dúo divulgando sevillanas, seguidillas bíblicas y fandangos alosneros fuera de su pueblo. Pioneros en este tipo de agrupación, fueron seguidos después por otros numerosos grupos de sevillanas de Huelva, Sevilla y Cádiz. Entre los sesenta y setenta llegaron a editar juntos un gran número de grabaciones comerciales en formato casete y LP además de realizar actuaciones en numerosos escenarios de la región. Años después, tras el fallecimiento de Pepe, Paco Toronjo continuó su carrera como artista individual, habiendo intervenido

[159] Así sucede por ejemplo con varias grabaciones antiguas de pizarra de «La Andalucita» y «El Niño Ricardo», Manuel Centeno, José Cepero, «El Niño de Marchena», del cantaor sevillano apodado «Cojo de Huelva», Manuel Vallejo, y de una época más cercana, con Antonio Fernández «Fosforito», «El Pali» y «El Cabrero» entre otros (Romero 2002: 39-45).

[160] Sólo en Huelva capital, «El Niño Rengel», que llegó a ser un cantaor con cierta proyección, grabó su versión personal del fandango de Huelva y alguno popular poco después de participar en el II Concurso de «Cante jondo» realizado en Huelva en 1923, con la guitarra de «El Niño Ricardo». Y algo más tarde, el cantaor onubense Paco Isidro grabó fandangos.

[161] Francisco Antonio Toronjo Arreciado y José Gómez Toronjo. Ambos eran hermanos pero Francisco mantuvo los apellidos de su madre, Juana Miguel Toronjo Arreciado, porque no fue reconocido como hijo por su padre.

[162] Primeros discos entre 1959 y 1961 con sevillanas y seguidillas bíblicas, fandangos y otras coplas alosneras, como los LPs: *Sevilla, cuna del cante flamenco* (1959). RCA Victor-Columbia, que incluye unas sevillanas y fandangos de Alosno; *Fandangos de desafío y Sevillanas* (1960). Madrid, Hispavox; o la *Antología de los Cantes de Huelva. Hermanos Toronjo y su conjunto* (1961). Madrid, Hispavox, entre los primeros de numerosos LPs y casetes en esa y en las décadas siguientes.

antes como aficionado local en las grabaciones y realizaciones antológicas de Folklore de Manuel García Matos[163], y en grabaciones discográficas del ámbito flamenco con el registro de varios fandangos[164]. Toda su trayectoria profesional ha estado dedicada a la interpretación de los fandangos de Huelva y especialmente los de Alosno, constituyendo un referente importante para los intérpretes de esta música.

Unos pocos documentos sonoros y audiovisuales de esas décadas nos aportan varias imágenes de fandangos de Alosno. Un documental alemán de 1962 recoge unas breves secuencias grabadas en la localidad donde se muestran en varios segundos a un grupo de alosneras cantando seguidillas y fandangos mientras realizan tareas cotidianas, así como a dos aficionados locales, «Paquillo El de las Partes», uno de los mejores cantaores locales del momento, y Francisco Pérez Peñate «Francisco el zapatero», cantando dos fandangos en un local del pueblo[165]. Otras grabaciones entre los años cincuenta y setenta en las que participan aficionados de Alosno fueron realizadas para emisiones en la radio de ámbito provincial y para varios programas o series de la televisión pública española[166].

Pero posiblemente entre los primeros registros, en este caso escritos, se encuentren las recolecciones de campo llevadas a cabo por las Misiones Folklóricas para el Instituto de Musicología del CSIC. En ellas se compilan datos sobre los informantes que participaron en la recogida, abundantes letras de los cantes y algunas transcripciones musicales de canciones y tonadas de la música tradicional de varias localidades de Huelva, entre ellas, Alosno. En Alosno estuvo Arcadio de Larrea en 1948

---

163 Grabaciones de campo que realizó García Matos entre 1956 y 1959. Antes había estado en las Misiones Folklóricas en Alosno en 1950. Grabaciones en las que aparecen los Toronjo, aunque Matos no aporta la información; hemos podido identificarlos conociendo sus grabaciones y habiendo oído a Paco en directo durante nuestro trabajo de campo y en otras ocasiones:
Antología del Folklore Musical de España. Primera Selección Antológica (1960). Madrid, Hispavox. HH 10107/8/9/10. 4 LPs y Libro. Piezas de Alosno en HH 10-110, canta Paco Toronjo en «Fandangos Alosneros» y ambos en «Sevillanas».
Magna Antología del Folklore Musical de España (1978). Madrid, Hispavox. 60.105. 17 LPs y libro. «Fandangos alosneros» (Canta Paco Toronjo); «Fandangos del Alosno» (Canta Pepe Toronjo); «Sevillanas bíblicas» (Cantan Paco y Pepe Toronjo).

164 Blas Vega, José. Director. *Magna Antología del Cante Flamenco. Vol. IX. Fandangos de Huelva. Fandangos personales* (1982). Madrid, Hispavox. Cantan los Hermanos Toronjo los nºs 1 y 4, y Paco Toronjo los nºs 2, 8 y 10.

165 Stumpf, Regie Hans. *Musik der Alten Welt: Spanien* (1962). NDR, Alemania. Seguidillas (17'23''-17'52''/18'54''-21'33''), fandangos (5'23''-7'28''/16'11''-17'02'').

166 Como el concurso de artistas noveles organizado por Radio Nacional en Huelva, o como algunos documentales del realizador Manuel Garrido Palacios.
También en algunos capítulos de la Serie *Rito y Geografía del Cante*. RTVE, (1971-73). Serie de 99 programas con la dirección de Mario Gómez, guion de Pedro Turbica y José María Velázquez Gaztelu y programador en TVE Romualdo Molina. Puede escucharse a Paco Toronjo junto a Ángel «el de la *Señá* Pura», Juan Díaz, Santiago Salguero y otros paisanos alosneros.

y Manuel García Matos en 1950. Encontramos muy pocas transcripciones de fandangos[167] -sí más textos de letras- que recogen escuetamente la melodía vocal y alguna tonada de gaita, que podemos comparar con interpretaciones actuales.

Ya en los años setenta se encuentran las primeras grabaciones discográficas que reúnen de forma conjunta una gran diversidad de estilos de fandangos de Huelva y la provincia que aún en esa época eran poco conocidos entre el público general o no se asociaban a su localidad original[168]. Así también, en las siguientes décadas varios aficionados o agrupaciones locales de Alosno han editado sus grabaciones y cantado para el público[169]. Sin embargo, el contexto de interpretación común de los fandangos en Alosno no ha comprendido tanto el mundo artístico y profesional del flamenco -a excepción de la actividad de los Hermanos Toronjo y algunas actuaciones puntuales de otros cantaores, cantaoras y guitarreros-, como el contexto de la afición local, de la práctica oral tradicional, viva, del cante y toque en la localidad.

2.1. Reuniones, fiestas y romerías

Entre las principales ocasiones de interpretación de fandangos se encuentra la fiesta, contexto representativo, de fuerte significación y territorialización en Alosno. La música y el baile siempre ha tenido un papel decisivo en diferentes momentos de celebración festiva alosnera con la interpretación de fandangos en muchos de ellos. Tanto en las festividades locales del calendario de la sociedad rural, las fiestas religiosas, rituales, patronales y del ciclo estacional, como en momentos de celebración,

[167] Transcripciones musicales de fandangos en Alosno.
Arcadio de Larrea (Misión 32, 1948), registros: 289. «Fandango» cané "El fandanguillo alosnero"; 290. «Fandango de Juan María Blanco» "Eres más guapa que nadie"; 291. «Fandango de Bartolo de la Tomasa»; 292. «Fandango valiente» "Calle Real del Alosno"; 340. «Fandango» interpretado por gaita, palmas y tambor «para bailar» (Fandango parao de los cascabeleros); 485. «Caballito», fandango "El caballito en la juncia"; 486. «Fandango» "La madre de mi caballo"; 514. «Fandango», acompañamiento del fandango con guitarra. Los registros 293 a 317 de fandangos, contienen solo textos.
Manuel García Matos (Misión 42, 1950), registros: 20. «Fandango» interpretado por gaita y tamboril para acompañar el canto; 18. «Fandango», se trata del fandango parao interpretado por gaita y tamboril y bailado por los cascabeleros.

[168] El grupo musical *Los Rocieros* grabó en 1974 y 1977 dos *Antologías del Fandango de Huelva*. En 1978 y 1980, la Peña Flamenca de Huelva, editó los discos *Huelva… Fandangos …canta la Peña Flamenca* (1978). Columbia. CPS 9580 y *Huelva… Fandangos. La Peña Flamenca sigue cantando* (1980). Columbia. CPS 9654/5.

[169] Santiago Salguero en los años noventa con, por ejemplo, *Antología de los fandangos de Huelva* (1996). Utrera-Sevilla, Fonográfica del Sur; *Por la ruta del fandango de Huelva* (1999). FODS. Plácido González desde finales de los años ochenta hasta ahora, con *Alosno, mi tierra* (1987). Sevilla, Senador; *Así canta Huelva* (1999). Sevilla, Pasarela; *De Huelva al Alosno* (2011). DISCMEDI; *Alosno-Fandangos de Huelva* (2012). Almonte-Huelva, Discos Rocío; *Fandangos de Huelva. Cómo se canta un fandango* (2014). Almonte-Huelva, Discos Rocío. Y Antonio Rastrojo por ejemplo, *Alosno Puro* (2003). Bollullos Par del Condado-Huelva, Ed. Lagar y Luz; *A mi Alosno por bandera* (2011). Bollullos Par del Condado.

convivencia y de diversión de los vecinos del pueblo como las romerías y las fiestas privadas, reuniones informales u otras situaciones de la vida cotidiana.

Asimismo la reunión de ocio masculina también constituye tradicionalmente uno de los escenarios habituales del cante y toque de esta música en la sociedad rural desde una época antigua. Conocemos las reuniones masculinas en la taberna o en el Casino del pueblo al que acudían los hombres cuando terminaban la jornada de trabajo, y las reuniones privadas en otros locales, casas particulares o fincas en el campo, que a menudo acababan en juergas que podían prolongarse un gran número de horas o incluso varios días, y donde no solía faltar además del cante, abundante vino y aguardiente. Los testimonios de los vecinos recuerdan las jornadas de cante en los locales del pueblo, las rondas de fandangos que se cantaban durante horas llegando a desgastar las propias guitarras o *cavaeras*. En una sola noche podían llegar a agotar una, debido al tiempo de toque, la intensidad del cante y el propio material del instrumento. Algunos guitarreros solían ponerles además cuerdas metálicas, de acero, con las que les gustaba acompañar con intensidad a los fandangos. Los paisanos recuerdan por ejemplo a Bartolomé Cerrejón «El Pinche» al que llegaban a sangrarle los dedos cuando tocaba demasiado tiempo con esas cuerdas metálicas, de laúd[170]. Fue uno de los últimos guitarreros de Alosno en usarlas.

Otro lugar de reunión consistía en la realización de fiestas privadas en casas particulares o cortijos en el campo donde se reunían para la diversión y el cante. En ocasiones estas juergas y reuniones estaban organizadas o atraían a algunos aficionados de Huelva y Sevilla que solicitaban cantaores y guitarreros locales para el entretenimiento, a los que a veces incluso llegaban a pagar el jornal de su trabajo habitual para que continuaran con la fiesta y no se marcharan. Paco Toronjo por ejemplo, fue requerido en ocasiones para cantar durante una o varias noches seguidas tal y como nos cuentan sus vecinos. Otros muchos alosneros son recordados por sus paisanos como entusiastas de la fiesta y la reunión, entre ellos, esos aficionados antes citados que llegaron a dejar aportaciones creativas reconocidas al repertorio de fandangos locales[171]. Aficionados al cante, guitarreros y/o creadores de nuevas variantes musicales y letras de fandangos y seguidillas, principalmente de género masculino, que han interpretado estas músicas en un ambiente favorable para el embellecimiento

[170] Bartolomé Cerrejón Cerrejón (1916-1968).
[171] Véase Romero Jara (2002).

artístico e individualización del cante, con la aportación de nuevas variantes, diseños melódicos, poesías…, contribuyendo con su impronta personal al fandango local.

Aunque los hombres han estado siempre vinculados al ambiente de cante en la reunión masculina, fiesta o juerga con bebida, teniendo además un papel público más activo, las mujeres han participado asimismo cantando las seguidillas y fandangos en otros contextos de sociabilidad, en reuniones familiares, en situaciones de convivencia compartida entre ambos géneros sobre todo en familias que contaban con especial afición, en momentos informales de celebración entre amigos donde se mezclan las interpretaciones de hombres y mujeres, y además en el ámbito privado cotidiano ayudando a mantener un amplio repertorio de canciones tradicionales. Junto a esas situaciones en las que las mujeres han participado activamente, el contexto de las festividades locales, como las Cruces, San Juan, las romerías y feria del pueblo, representan otros momentos significativos de interpretación musical y danza con la participación de ambos géneros de acuerdo a costumbres establecidas en su tradición cultural.

En San Antonio de Padua, que se celebra a finales de mayo o principios de junio, y después de haber realizado un pregón, misa romera y procesión del Santo por el pueblo con la Danza de las espadas, los vecinos llevan a cabo su romería en el campo en una zona conocida como El Chaparral. Durante todo el camino, en las carretas, caballos, charrés y manolas, o a pie, la gente del pueblo va cantando seguidillas y sevillanas acompañándose de panderetas -siempre tocadas por las mujeres- y por algunas guitarras. En la jornada de convivencia en el campo, tiempo de comer, beber y divertirse con los amigos, familiares y paisanos. Conforme avanza la jornada, las reuniones se animan con el cante de un gran número de seguidillas y sevillanas, que bailan hombres y mujeres, así como algunos fandangos. En un ambiente distendido, la forma de bailar, cantar y tocar, la diversión y bromas de la jornada presentan un carácter menos formal que en otros contextos rituales festivos. Entre los guitarreros, podemos escuchar a veces a alguna mujer tocando también la guitarra en estas reuniones.

En la Romería de Las Ramas que se celebra a finales de otoño, sobre mediados de diciembre, la gente del pueblo va al campo para recoger ramas vegetales con las que adornar el Portal de Belén de la parroquia y de las casas de los vecinos. Se trata de una romería sin relación a ningún culto o imagen de Virgen ni Santo que organizan sobre todo las mujeres. Antiguamente algunas de ellas representaban una función o «teatrillo» en el que se disfrazaban con sombreros, pamelas y vestidos, y se tomaban dulces y una

bebida típica de café que se ofrecía como hospitalidad a otros vecinos, ambas costumbres recogidas en varias coplas de la romería. Todavía se realizan algunos de estos actos y las alosneras siguen cantando esas coplas con sus panderetas[172]. Asimismo, al final de esa jornada en el campo, en el ambiente distendido de las reuniones, se canta e interpretan algunos fandangos que suelen cantar las mujeres. También la feria de agosto u otras ocasiones de diversión en el pueblo dan lugar al cante y toque de esta música.

Y sobre todo, los alosneros sienten una motivación especial para cantar sus fandangos en la fiesta de la Cruz de Mayo y en la fiesta patronal de San Juan Bautista, sin duda las celebraciones festivo rituales más singulares de Alosno. En particular, en las dos noches de las Cruces a principios de mayo, cuando se abren las *colás* y se cantan y bailan fandangos, seguidillas y sevillanas durante un gran número de horas a lo largo de la noche y del día siguiente. También en la Víspera y en el día San Juan Bautista en el mes de junio, cuando después de la *alborá*, danza de los cascabeleros, mudanzas y folía que acompañan la procesión del Santo, y tras la danza del fandango *parao* -todas acompañadas del toque de gaita y tambor-, los alosneros se reúnen para celebrar la fiesta con los amigos, beben y cantan fandangos en un ambiente de gran carga emotiva. Cada año, ambas festividades, aglutinan a un gran número de alosneros que residen o acuden al pueblo para vivir esta tradición con los amigos y paisanos compartiendo las intensas sensaciones que despierta la fiesta.

Ninguna de ellas ha dejado de celebrarse, se han mantenido sin interrupción desde que recuerdan los alosneros, si bien en los últimos años han experimentado un momento particularmente intenso de reactivación con más afluencia de visitantes y vecinos de otras localidades de Huelva que acuden a Alosno para observar y/o participar. Tanto en una como en otra, hombres y mujeres cantan, bailan e interpretan toques de danza en distintos momentos y espacios rituales. La Cruz de Mayo representa la fiesta femenina por excelencia, mientras que la de San Juan Bautista es considerada la ocasión excepcional del hombre alosnero, del «cascabelero», al que aspiran la mayoría de los muchachos del pueblo en algún momento de su vida. Si danzar como cascabelero ante la imagen del Santo representa una de las mayores experiencias identitarias y expresión de orgullo del hombre alosnero, la celebración de la Cruz es la ocasión reservada a la mujer. Ella es la protagonista de la celebración, y la mujer joven el centro

[172] Años atrás también con almireces y pequeñas cornetas con las que se avisaba para la salida al campo, ahora apenas con esos instrumentos.

de atención. Nos centramos en esta parte de esta investigación en el estudio de la práctica musical en esta manifestación festiva, las Cruces de mayo, como ocasión paradigmática del cante alosnero.

3. Actividad musical y roles de género

Como hemos anotado, la mayor parte de las manifestaciones musicales de la tradición oral en la sociedad rural del pasado siglo estaban vinculadas al modelo y forma de esa vida campesina, apareciendo en situaciones cotidianas de trabajo, en ocasiones festivas, rituales estacionales y en el culto religioso que marcaban el ciclo vital, de trabajo y fiesta anual. Hombres y mujeres han interpretado música de forma conjunta o segregada en diferentes contextos de acuerdo a la división del trabajo, actividades y responsabilidades personales y sociales en la comunidad habituales en esa época.

Las alosneras han interpretado canciones y repertorios tradicionales orales que acompañan su vida cotidiana y sus ocupaciones, y canciones populares de la época en un dominio menos público que los hombres. Mientras realizaban las labores domésticas en casa, en trabajos en el pueblo, en faenas del campo, solas o junto a otras vecinas. A la vez que se elaboraban productos de alimentación, se lavaba, cosía, hilaba, o se realizaban otras actividades han acompañado de forma continua su trabajo con el canto. Así nos lo recuerdan en las entrevistas de campo. Del mismo modo, en las celebraciones familiares, entre amigos, ante una audiencia cercana y en un entorno privado, el cante de las seguidillas alosneras, de sevillanas, fandangos u otras numerosas coplas han estado presentes, interpretadas por hombres y mujeres. O asimismo en las celebraciones festivas de toda la comunidad como en las romerías. Pero no ha sucedido lo mismo en la vida pública, en ambientes y espacios de ocio vinculados al género masculino como en la reunión de amigos o aficionados, en la taberna, el bar, o en la fiesta privada organizada por y para los hombres. Ahí, las mujeres han permanecido ausentes o si han formado parte, ha sido de forma excepcional, como familiar de alguno de los asistentes por ejemplo[173]. Nos comenta un guitarrista de la localidad en relación con esto:

> Aquí las juergas de antes consistían en que estaban unos cuantos amigos y decían: "¡ve a llamar a Juan Díaz, ve a llamar a Sebastián Perolino…[guitarreros]!" e iban y los

[173] Varias mujeres nos recuerdan haber escuchado el cante en algunas reuniones de amigos donde participaba su padre, hermano u otro miembro de la familia, y en las que ellas han estado en alguna ocasión, sobre todo cuando han tenido una edad joven.

> contrataban, si no, no había juerga ese día. O si uno estaba trabajando en la mina o ese día estaba malo y no podía, no había guitarra, pero vamos…, que después los hombres se lo montaban [la juerga] por su cuenta[174].

Los contextos festivos y rituales locales constituían, sin embargo, ocasiones extraordinarias de la vida tradicional campesina en las que las mujeres desplegaban una actividad musical de manera pública, en esferas separadas del género masculino, con canciones y danzas asociadas a ellas, y otras veces, con repertorios y espacios compartidos. Algunas prácticas están vinculadas a las mujeres de forma específica y otras tienen lugar en el mismo contexto que los hombres, con roles y repertorios vocales e instrumentales diferenciados o comunes a ambos.

A la vez que han cantado y escuchado esa música, las alosneras han mostrado un interés e implicación excepcional por conservar las prácticas culturales y musicales tradicionales de la localidad, sobre todo las mujeres adultas y las de más edad. Estas se preocupan especialmente por mantener con esplendor las celebraciones festivas locales, activar la participación de los pequeños, de las jóvenes generaciones, y darle continuidad hasta el momento actual. Como en otras culturas, las mujeres toman roles personales asociados a una mayor responsabilidad en la sociedad a medida que avanza su edad (Koskoff 1987: 3-6, 2014: 34). Numerosas autoras muestran ejemplos de este tipo en diferentes culturas del mundo (Koskoff 1987; Herdorn y Ziegler 1990; Cook y Tsou 1994; Silverman 1996; Sugarman 1997; Magrini 2003; Bithell 2003), observando un cambio en el rol de la mujer con los años hacia un mayor compromiso con la preservación de la cultura musical.

En Alosno, la mujer ha tenido sin duda un papel decisivo en la conservación y transmisión de la cultura y música tradicional de la localidad. Así nos lo explican en las entrevistas, y así también lo exponen los hombres alosneros cuando manifiestan la importancia de la mujer en dicha parcela. Ramón Jesús Díaz nos comenta en este sentido[175]:

> Yo creo que aquí el noventa por ciento de las cosas se han conservado gracias a las mujeres. Los hombres hemos sido unos mantenedores de lo que nos han legado ellas, pero aquí la mujer es la base principal de "tó", de la fiesta, de la música, del

[174] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.
[175] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.

> patrimonio… Incluso en las danzas de los hombres. Porque las mujeres aquí, desde niños, ya los están vistiendo de *cascabeleros* y la ilusión es para el hombre de bailar, pero para una madre…, para una mujer ver vestido a su hijo de *cascabelero*… Por ejemplo, para mi madre, cuando me tocó a mí la ropa [de *cascabelero*], fue lo más grande de la casa. Aquí la hermandad de San Juan estaba en manos de tres o cuatro que eran los que mandaban pero las que conservaban la ropa, las que velaban porque estuviera todo cuidado eran las mujeres. Yo he visto a estas mujeres que eran las que en aquellos tiempos estaban al frente de la hermandad.

Con su actividad constante en el mantenimiento de las tradiciones festivas y con su canto han preservado vivo un amplio repertorio de canciones y danzas tradicionales que enseñan a sus hijos e hijas en el entorno cotidiano familiar, en la vecindad, y que después ponen en práctica durante la fiesta. Como expresa una vecina de Alosno:

> Las mujeres del Alosno somos sin darnos cuenta las defensoras del patrimonio, de la riqueza y el tesoro común que tenemos en nuestro pueblo[176].

Además de esa vivencia directa, gracias a su capacidad para recordar una extensa variedad de textos, las mujeres han conservado las poesías de las canciones en su memoria oral pudiendo haber pasado algunas a la interpretación musical en algún momento y, asimismo, en colecciones escritas que han guardado en sus casas donde atesoran estas canciones generación tras generación, tal y como nos cuentan en algunas familias. Cancioneros domésticos o cuadernos recopilatorios de letras de seguidillas, de fandangos y otras coplas locales, algunas de ellas apenas interpretadas ni grabadas vienen a contribuir al archivo del extenso repertorio poético de la música tradicional alosnera[177]. Como nos dicen en el pueblo: «Algunas mujeres muy mayores se acuerdan de canciones y te cantan cosas…, que ya prácticamente son las únicas que se acuerdan de esa música. Algunas tienen muy buena memoria»[178].

Tampoco podemos olvidar que algunas mujeres además han depositado muestras de su música en diferentes tipos de registros, orales y escritos, especialmente

[176] Antonia Márquez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.
[177] Carmen Limón. Entrevista personal, Huelva, septiembre 2011. Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.
[178] Carmen Limón. Entrevista personal, Huelva, septiembre 2011.

esas mujeres de mayor edad, auténticas guardianas del saber tradicional[179], transmisoras del legado, y «guardianas de las formas vocales» (Auerbach 1987: 25).[180] Han participado como informantes destacadas en las recopilaciones y trabajos de campo de folcloristas y etnógrafos que se han ocupado de la zona, incluso en textos recogidos ya a principios del pasado siglo[181]. De igual forma, en el material conservado en los archivos de música tradicional de las Misiones folklóricas del CSIC realizados a mediados de ese mismo siglo: en las recopilaciones de campo y transcripciones de texto y música de Arcadio de Larrea[182] y de Manuel García Matos[183]. Este último, incluyó además, piezas musicales grabadas en esta localidad en su realización de varias Antologías de Folklore[184]. El trabajo etnográfico de Caro Baroja que visitó el pueblo en 1949 y 1950, y lo llegó a considerar un referente importante en sus posteriores publicaciones[185], y los de Manuel Garrido Palacios, constituyen otros registros importantes. Garrido Palacios,

[179] Bastante llamativo fue el caso de Margarita Bowie. Cuando en 1948 Arcadio de Larrea estuvo en Alosno para las Misiones del Instituto Español de Musicología. CSIC-Barcelona (Misión nº 32), Margarita Bowie Pérez que entonces contaba con 73 o 74 años de edad según recogen los ficheros, le cantó un amplio número de seguidillas antiguas de la Cruz, más de cincuenta letras, y otros cantos tradicionales.

[180] En un trabajo de investigación en el contexto de la Grecia rural esta autora también observa ese rol habitual femenino: la mujer como conservadora de la cultura y música vocal.

[181] A finales del XIX y principios del XX, probablemente en los cancioneros y colecciones incluyendo cantes y canciones recogidas en la provincia de Huelva, como los de Antonio Machado «Demófilo», quien escribió que había recogido hasta cuatro o cinco mil coplas de las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla (1883: 164), Belmonte (Calvo 1998) o Rodríguez Marín (1882-1883).

[182] En la Misión nº 32 (1948) de Arcadio de Larrea en Alosno, participaron aportando un gran y relevante número de canciones Margarita Bowie Pérez de 73/74 años (villancicos, coplas de campanilleros, de llamadores, Seguidillas de la cruz y para acompañar las faenas, el romerito, las ramas, etc.); María Blanco Limón de 76 años (canción de las ramas, coplas del Pino, coplas de la Purísima, nana, villancico, la anunciación en «las jornaditas» y otras); Antonia Borrero Ponce de 59 años (villancicos, de ronda de quintos, canciones que se cantan en las faenas y en corro, canciones que cantaban los niños en cuaresma por las calles y rogativa de lluvia entre otras). Ver información ampliada en Anexo I.

[183] En la Misión 43 (1950) de García Matos en Alosno, participó María Blanco Limón de 66 años. En la Misión 15 (1946) recogió varias piezas en Trigueros con una chica de Alosno, Ana Rebollo Cerero (15 años).

[184] Manuel García Matos. Realizador:

I. *Antología del Folklore Musical de España. Primera Selección Antológica* (1960). Madrid, Hispavox. HH 10107/8/9/10. 4 LPs y Libro. Grabadas entre 1956-9, en Huelva, 1957. Nº HH 10-110. Incluye entre otras de Huelva: «Sevillanas» (Alosno); «Fandangos Alosneros» (Canta: Paco Toronjo); «Villancico» (Alosno).

II. *Antología del Folklore Musical de España. Segunda Selección Antológica* (1971). Madrid, Hispavox. 4 LPs y Libro. Incluye de Alosno «El pino».

III. *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1978). Madrid, Hispavox. 17 LPs y libro. Incluye piezas de Almonaster la Real y Alosno. Nº 60.105. De Alosno: «El Pino»; «Fandangos alosneros» (Canta Paco Toronjo); «Villancico»; «Fandangos del Alosno» (Canta Pepe Toronjo); «Canción de trilla»; «Saeta antigua»; «Fandangos de María Manuela» (Canta: mujer de Alosno); «El romerito»; «Sevillanas bíblicas» (Cantan: Paco y Pepe Toronjo); «Fandangos del Alosno» (Canta: mujer de Alosno).

[185] Julio Caro Baroja en su visita a Alosno en 1950 quedó impresionado con la riqueza patrimonial del pueblo y entre sus informantes principales estuvo la familia Bowie: Margarita, su hija y su hijo, Lisardo Bowie. De Margarita, que en esa fecha era una de las encargadas principales de las Cruces de Mayo, expresó su admiración y afirmó que "era como la tradición encarnada" (Caro Baroja 1992: 8).

divulgador interesado en la cultura popular, recogió y grabó abundantes letras y algunas canciones tradicionales, en su mayoría con mujeres, mostradas después en varias producciones audiovisuales y publicaciones dedicadas a la cultura de Alosno y de otras localidades onubenses entre las décadas de mil novecientos setenta y noventa[186].

Como venimos exponiendo, las mujeres conservan mayoritariamente su papel de intérpretes de música vocal tradicional, de canto sin acompañamiento instrumental, o con instrumentos de percusión fundamentalmente[187]. El tipo de música y el contexto de interpretación que se han consolidado en la tradición, aún mantienen una fuerte influencia en la práctica musical actual de alosneros y alosneras. A pesar de las transformaciones sociales y los cambios que se han ido produciendo en los usos y funciones en las manifestaciones de la tradición oral en muchos lugares, buena parte de la actividad musical actual de Alosno sigue teniendo lugar alrededor de las celebraciones festivas del pueblo que se establecieron en una época pasada con marcadas diferencias de género en muchas de ellas. La fiesta de San Juan y la Cruz de Mayo siguen siendo las más relevantes; en una y otra, mujeres y hombres cuentan con roles diferenciados que conceptualizan conductas para ambos, esferas expresivas separadas (Feld 1990: 93-94; Koskoff 2014: 39) pero complementarias, diferentes roles en la interpretación musical y en la celebración ritual, contextos de interpretación y estilos musicales asociados. Como nos comentan:

> Las Cruces se hacen en todos los sitios pero en Alosno hemos sido capaces de conservarlas. Están bien conservadas, están vivas, y la gente joven sigue, y aunque el resto de fines de semana están en otro ambiente, cuando llega mayo están en las Cruces. Y las muchachas por ejemplo, que nadie las obliga, a ellas les gusta esto. Esto es como

[186] Véanse *Alosno, palabra cantada* (1992) y *El cancionero de Alosno* (1996), el disco *La voz antigua 6. Alosno* (1981). Madrid, Gimbarda-CFE. GS-11-121, en los que contó con un grupo de mujeres alosneras como informantes. En estas grabaciones de *La voz antigua*, realizadas en los años 70-80 sin especificar exactamente el año, participaron cantando un grupo de mujeres, Manuel Lisardo Bowie y dos guitarreros: Sebastián Martín y Juan Díaz. Recoge fandangos y seguidillas, además de otras piezas: en el nº 1 («Fandango cané»), nº 16 («Fandango de María Rosario». De adjudicación errónea puesto que se trata de un fandango de otro estilo, pero interpretado por María Rosario Arcos); nº 5 y nº 18 «seguidillas antiguas», y nº 12 «sevillanas bíblicas».
Y la producción de la serie para TVE «*Raíces*» con guion y dirección suya. En varios capítulos dedica un espacio a algunas tradiciones de Alosno y de la provincia de Huelva, como por ejemplo, un capítulo sobre las Cruces de Mayo de Alosno emitido el 24-11-1981.

[187] Son muy recordadas en el pueblo, entre otras muchas mujeres: Margarita Bowie, María Blanco Limón, Juana María García Ramos (Juana María «de Felipe Julián»), Antonia Borrero, María Rosario Correa «la de Tiralé», Sebastiana Arcos Galán («Chaqueta mía», de la calle «Perdía»), M. Rosario Rodríguez Barba «la Bizcochera», María Barba Sacramento, Francisca Moreno, Rosario Díaz, Leonor Fiz, Ana y María «la de López», Juana Capela, Lucía Osorno, Isabel Gómez, Inmaculada Román, Teresa Borrero, Ana Borrero, María Caballero, Concha Martín, etc. Varias de ellas, de más edad, ya fallecidas.

> una cosa que ha quedado parada en el tiempo, es de otra época que era así y se sigue haciendo, y cada uno hace su rol, y es que hoy se siente así[188].

Aunque con ciertos cambios en la interpretación musical, en las relaciones entre el ritual festivo y la acción social cotidiana, así como nuevos significados y valores para los participantes en los que nos adentraremos más adelante, las mujeres siguen cantando preferentemente en grupo acompañándose de la percusión y los hombres cantan de acuerdo al papel del intérprete individual, al cantaor solista acompañado de guitarra.

A este contexto festivo de gran importancia en la práctica musical local habría que añadir otras situaciones, por ejemplo, las reuniones informales de diversión, en las que como ya expusimos, la interpretación femenina, salvo excepciones, tenía lugar especialmente en el círculo familiar o de amigos próximo o en el ámbito privado, no en la reunión de carácter más público, ni en la juerga masculina en locales de ocio con música y bebida, si bien, en las últimas décadas del siglo XX, esta forma de entretenimiento ha venido cambiando sin esa segregación de los géneros. Ahora tanto hombres como mujeres, jóvenes de ambos sexos, participan cantando o bebiendo según su preferencia personal.

De igual modo, en las romerías, las mujeres habitualmente han participado en la interpretación del cante y continúan haciéndolo. En estas, y en algunas otras fiestas locales que describimos antes brevemente, la interpretación femenina se concentra principalmente en el canto colectivo en grupo acompañado de palmas y panderetas. Las mujeres cantan un gran número de sevillanas y seguidillas locales en grupo o conjuntamente entre varias personas en el camino de la romería, en la jornada festiva en el campo en el seno de las reuniones de familiares y amigos, y a la vuelta del camino. Además, mujeres de todas las edades, de forma individual o en grupo, cantan ahí los fandangos alosneros de manera informal, por placer y diversión a medida que el ambiente del grupo se va animando. Incluso, eventualmente podemos escuchar alguna mujer que toque la guitarra como aficionada en este contexto de la romería.

No obstante, como hemos podido observar durante la investigación y en el trabajo de campo llevado a cabo a lo largo de varios años, los dominios instrumentales asociados a uno y otro género en la tradición musical de Alosno apenas han cambiado. La guitarra sigue estando vinculada de manera casi exclusiva a la práctica masculina tanto en el ámbito de la interpretación como de la re/creación musical, y la percusión de

[188] Sebastián Gómez Pérez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2016.

la pandereta y palillos o castañuelas a las mujeres. Nos comenta un guitarrista de la localidad en relación a esto:

> Aquí las juergas de hombres de antes consistían en que estaban unos cuantos amigos y llamaban a alguien para que tocara la guitarra. Pero la mujer no, no tiene que haber guitarra ni "ná", sino que con la pandereta se aviaba para cantar fandangos, y sin guitarra y sin pandereta […] La mujer cualquier día haciendo faenas estaba cantando un fandango a viva voz [189].

La guitarra constituye el principal instrumento de acompañamiento al cante. Los alosneros tocan su guitarra o *cavaera* en todo tipo de situaciones. En las fiestas, en la romería, en la calle, en la reunión en la taberna, Casino o Círculo Alosnero…, donde pueden llegar a acompañar rondas de fandangos durante horas hasta consumir sus energías o el propio instrumento, y ahora también, en variadas actuaciones dentro o fuera de la localidad con carácter de espectáculo. La figura del guitarrista o *guitarrero* en la denominación local, es sin duda de dominio masculino[190]. El acceso y tiempo para el aprendizaje técnico inicial del instrumento, la práctica de toque en los frecuentes contextos en que se desarrolla y la producción poético musical alrededor de la guitarra han sido tradiciones histórica y culturalmente asociadas al hombre. Estas han contribuido a reforzar su status social, su capacidad de participar en la vida cultural y en la creatividad artística, y han favorecido asimismo la afición entre los jóvenes niños y muchachos alosneros transmitiendo el toque local a las nuevas generaciones que siguen sumergiéndose sin interrupción en la práctica viva de esta música en numerosas ocasiones[191].

[189] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.

[190] Los vecinos de Alosno recuerdan a Manuel Ramírez Correa «Buchón» que llegó a tocar en Sevilla a varios cantaores y fue maestro de «El Pinche» y de otra generación posterior a Fernando Rebollo «Camisa», maestro de Sebastián «Perolino». De la segunda mitad del siglo XX, son muy conocidos Bartolomé Cerrejón «El Pinche» que fue el guitarrista de los hermanos Toronjo con quien grabó sus primeros discos y después trabajó en tablaos y salas de fiesta en Sevilla; Sebastián «Perolino», que quedó como genuino guitarrero que no salió de la localidad; y Juan Díaz, otro maestro algo posterior que acompañó a los cantaores de más proyección en Alosno y Huelva. Otros guitarristas algo más cercanos a nosotros en el tiempo son Antonio Abad Garfias «Cuchara» que tomó el toque de «El Pinche», Ángel Díaz «el de la *Señá* Pura» y José Fernández. Juan Díaz, con una larga trayectoria, ha dejado el toque asentado para las generaciones aún en activo: Silvestre Morón, Pepe Carrera, Pedro Juan Macías, «Niño Elías» y Ramón Jesús Díaz. Este último se encarga de seguir enseñando a los niños y jóvenes del pueblo en una Escuela Municipal y de forma particular.

[191] Un ejemplo llamativo es el homenaje que organizaron en el pueblo el 20 de febrero de 2015 a Antonio Abad Garfias «Cuchara» (1937), antiguo guitarrero vivo de la vieja escuela alosnera. En este acto se reunieron unas cuarenta guitarras entre hombres y muchachos jóvenes de Alosno que tocaron rondas de fandangos.

La guitarra representa además el «icono de la sociabilidad» (Cidra 2015: 317) de la reunión masculina. Siempre está presente entre el grupo de amigos que se reúne para divertirse o festejar algo. El toque del guitarrero contribuye a crear la ocasión para que surja el cante, ayuda a favorecer el clima emocional que demanda la situación y contribuye a articular un auténtico sentido de confraternidad entre los presentes. Al mismo tiempo, la música del cante y toque en Alosno, con sus formas expresivas características, particulares, y su fuerte implicación social, refuerza simbólica y corporalmente el proceso identitario, el sentimiento de comunidad vinculada al lugar. Con su guitarra los hombres de Alosno no dejan de interpretar y recrear un gran número de variantes locales de fandangos, de seguidillas tradicionales, así como de sevillanas clásicas junto a otras que se van componiendo todos los años.

La aportación de las mujeres al toque de la guitarra, sin embargo, es casi inexistente en la localidad. Apenas algunas mujeres tocan como aficionadas y ejecutan acompañamientos o punteos sencillos, sin realizar actuaciones comprometidas ante el público, sino casi siempre a un nivel más privado o en un ambiente menos formal. Las mujeres no han cambiado este dominio de género tradicional. Aunque en las últimas décadas, las niñas y muchachas jóvenes tienen las mismas oportunidades de acceso al aprendizaje del instrumento que sus compañeros, similares posibilidades de adquisición de los conocimientos técnicos del instrumento, de escucha de grabaciones por distintos medios, y de acceso a situaciones en las que pueden participar y observar el toque, siguen interesándose mayoritariamente por cantar. Sólo alguna chica joven puede verse estudiando guitarra en la escuela municipal o en otro sitio de aprendizaje formal en los últimos años. Tampoco cuentan aún con suficiente experiencia ni recorrido en la práctica musical para participar al nivel de aficionadas expertas, o a nivel semiprofesional o profesional. Y sobre todo, hay que tener en cuenta el peso de los modelos sociales y culturales fuertemente sedimentados, de costumbres consolidadas que han conformado la práctica habitual de este instrumento en la localidad siempre asociadas al hombre, que las alosneras no han reconfigurado ni cambiado manteniendo el rol tradicional del músico individual masculino.

Cuando interpretan las seguidillas y sevillanas, por una persona o con más frecuencia en grupo, las mujeres se ocupan del canto y del acompañamiento percusivo a las mismas, con las palmas y/o con palillos y panderetas. Entre la variedad instrumental, bien sea para bailarse o para ser escuchadas, la mujer atiende siempre al

acompañamiento rítmico de la percusión, especialmente con la pandereta[192]. Los hombres, sin embargo, acompañan el cante casi exclusivamente con la guitarra, los fandangos, las seguidillas y sevillanas, realizando la base de acompañamiento rítmico armónico general, los estribillos o falsetas, y los punteos, por ejemplo de las seguidillas que se bailan. Y a veces algunos pueden acompañar tocando la caña.

Durante años de aprendizaje, en la familia, entre las mujeres del barrio, en el colegio, en las Crucecillas, en la fiesta de la Cruz y en otras, o incluso a veces con la participación en un taller local,[193] las niñas van adquiriendo la destreza del toque de la pandereta que requiere de una técnica y una forma específica en Alosno, de gran habilidad y uniformidad. Después, en las romerías, fiestas y de una forma llamativa en la Cruz de Mayo dentro de la *colá*, la mujer protagoniza el cante de las seguidillas. Con sus panderetas tocan prácticamente sin cesar un amplio número de horas marcando una base rítmica para el cante y el baile, con un diseño repetitivo en las distintas secciones de la seguidilla. Ahí, el toque la pandereta por la mujer se muestra como si se tratase de una extensión de su propio cuerpo, como otro objeto físico corporal más de la danza, además de como instrumento musical. La vinculación de la mujer a la pandereta es especial en Alosno como nos comentan:

> Aquí cuando hay cualquier fiesta, lo primero que echa la mujer es la pandereta, y con la pandereta se canta… desde una seguidilla… y hasta fandangos, también se han cantado con una pandereta y se siguen cantando. Las mujeres siempre las han tocado. […] La mujer tiene una habilidad enorme para puntear, para repicar la pandereta…[194]

Con ella, las mujeres alosneras cantan esas seguidillas y sevillanas, y a veces fandangos y otras coplas tradicionales. No obstante, la interpretación del cante de fandangos se ajusta principalmente al modelo de cantaor o cantaora con acompañamiento de guitarra. Y a veces también los ejecutan sólo con la voz y/o en grupo como en el caso de algunos fandangos *cané*.

[192] Varios hombres y niños saben tocar bien la pandereta en el pueblo como nos comentan, pero no lo hacen en la fiesta. Sebastián Gómez Pérez y Mari Carrera. Comunicación personal, Alosno, mayo 2016.
[193] En estos últimos años Ana Barba Bueno se encarga del taller de pandereta organizado por el Ayuntamiento de Alosno al que acuden principalmente niñas, muchachas y mujeres de los pueblos colindantes que quieren aprender el toque. Entre la gente de Alosno el aprendizaje suele realizarse de forma imitativa, familiar o entre mujeres cercanas y de manera más informal.
[194] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.

Las alosneras han participado de manera activa no sólo en la recreación del cante cuya huella puede observarse por ejemplo en la consolidación de varios estilos o variantes locales de fandangos y en la práctica interpretativa habitual de esta música, sino seguramente además, en la composición poética de los textos aportando nuevas letras a estas músicas. Sin embargo, no conocemos esta última parcela creativa en la misma medida que sí tenemos datos de aficionados y letristas de género masculino conocidos en la localidad, posiblemente porque la actividad femenina se ha diluido en la colectividad.

CAPÍTULO V

Fandangos de Alosno. Estilos y expresiones musicales locales de interpretación

Alosno ha desarrollado como forma local más característica en la interpetación de sus fandangos el cante con acompañamiento de guitarra. La presentación habitual comprende un cantaor o cantaora solista al que acompaña un guitarrero y a veces incluso varios, para cantar una o varias coplas de fandangos. La mayoría de los que se cantan responden a este modo de interpretación, pero entre la rica variedad de estilos o variantes melódicas diferentes que Alosno conserva, una de ellas, el «fandango *cané*», se canta en grupo por los alosneros y alosneras, también habitualmente con el acompañamiento de guitarra.

Otro tipo diferente de fandango que se conserva en esta localidad es el «fandango *parao*». Lo bailan los cascabeleros el día de San Juan Bautista al finalizar la procesión del Santo y la Danza de los «cascabeleros» en el Paseo del pueblo, junto a la Iglesia, momento emblemático de interpretación, culmen de la procesión y de las danzas rituales masculinas de esta festividad. Este fandango muestra una forma especial diferente a los demás. Se ejecuta en grupo en dos filas paralelas de hombres que presentan una danza muy varonil con una estructura musical y coreográfica distinta a los otros estilos cantados[195]. Cuenta además con un acompañamiento de música instrumental exclusivo de este estilo ejecutado por la gaita y tamboril, sin voz ni guitarra.

Con estas manifestaciones musicales y de danza, los vecinos de Alosno han mantenido una amplia variedad de «estilos»[196] -en la denominación local- o variantes estilísticas locales que comprenden, además de dicho fandango bailado, un conjunto de fandangos cantados cada uno con su propia particularidad. Actualmente siguen cantando distintos estilos que se caracterizan por contar cada uno con un diseño melódico propio, definido, que lo hace reconocible. Por un lado, numerosos «fandangos populares», mantenidos y recreados en la tradición colectiva, y por otro, los

[195] Puede verse una transcripción y comentarios de este fandango en García y Arredondo (2010: 45-59).
[196] En esta sección distinguimos entre el uso de «estilos» (escrito en plural y tipográficamente entre comillas) como equivalente a variantes estilísticas, y la categoría de estilo (sin entrecomillar) como un grupo de características definidoras de un determinado género, forma o repertorio musical.

denominados como «fandangos personales» que han quedado asociados a algunas personas de la localidad por su vinculación especial a ellos o su aportación a alguna faceta del fandango. Variantes que generaciones de cantaores y cantaoras continúan moldeando en sus interpretaciones expresivas cuando cada intérprete aporta al cante su propia recreación musical.

Comprende una tradición interpretativa, una herencia compartida que continuamente se revisa, recrea, a la que se le da forma con cada interpretación, en la que durante un periodo extenso de tiempo no se han incorporado nuevas creaciones de fandangos sino que la atención se ha centrado en la reelaboración de superficie del cante que llevan a cabo los intérpretes en interacción con la afición y la audiencia, considerando la propia interpretación y la performance como práctica creativa. El número de estilos o variantes denominadas personales y que fueron incorporadas a la tradición local entre finales del siglo XIX y primeras décadas del XX se sigue manteniendo estable, y se siguen cantando en todo el periodo que hemos podido analizar y escuchar. Los estilos populares, no asociados específicamente a ninguna persona, comprenden un grupo más heterogéneo. A partir de dos formas principales, «fandango *cané*» y «fandango valiente», encontramos una diversidad mayor de presentación de estas variantes, sobre todo de esta última, el «fandango valiente», que entre los aficionados da lugar a denominaciones también variadas, con ese mismo nombre genérico u otras como «valiente antiguo», «antiguo» y «fandango *corrío*»[197].

En este capítulo exploramos esta práctica musical de los fandangos en Alosno, analizando los rasgos significativos, la forma y configuraciones musicales características que proporcionan una identidad al conjunto de fandangos alosneros. Una serie de convenciones estilísticas de identidad y coherencia musical que definen rasgos básicos comunes a todos estos fandangos comprendiendo desde cuestiones relativas a patrones formales, procedimientos métricos y rítmico-armómicos, a rasgos del tratamiento melódico y aspectos generales del estilo de canto y del toque. Realizamos un análisis comparativo de un número amplio de interpretaciones de fandangos, entre grabaciones de campo y grabaciones musicales comerciales que hemos seleccionado entre un conjunto elegido de cantaores locales. Examinamos varias interpretaciones de cada una de las distintas variantes estilísticas que actualmente se cantan en la localidad abarcando un corpus de música representativo y mostramos ejemplos de

[197] En las siguientes apariciones de la denominación de los estilos de fandangos eliminamos el entrecomillado en el texto.

transcripciones. Nos centramos en el periodo que comprende aproximadamente las dos últimas décadas, que incluyen los años en los que hemos realizado el trabajo de campo de manera más intensiva, comparándolo también con ejemplos de interpretaciones de otros cantaores locales de más antigüedad en el tiempo o de aquellas que pueden considerarse relevantes, de gran influencia posterior.

El objetivo de este trabajo no es aportar un estudio ni taxonomía completa del estilo, sino analizar aspectos clave que aportan una identidad al mismo y reconocer características que se puedan configurar como rasgos locales significativos en la forma de interpretación habitual en su contexto local para centrarnos después en la exploración de la práctica o acción musical y del acto performativo en el mismo introduciendo una perspectiva de género, atendiendo asimismo a aspectos de la significación social, cultural, identidades, etc. Para ello hemos nos centraremos en una manifestación tradicionalmente paradigmática de la interpretación musical en Alosno como es su fiesta de las Cruces de Mayo en la que hemos realizado trabajo de campo en profundidad varios años con la observación de la acción musical en su contexto real de interpretación.

En los próximos capítulos atendemos a cuestiones propiamente de la dinámica de la performance en este escenario local representativo y examinaremos el papel de la actividad musical en la construcción y negociación social de la identidad, emoción, relaciones y performatividad de género en la interpretación musical.

1. Situando el estilo. Rasgos musicales definidores de estilo en los fandangos de Alosno

1.1. Estructura poético musical

La forma musical de los fandangos de Alosno, al igual que los restantes de Huelva, ha quedado fijada en varios aspectos estructurales y estilísticos generales por una tradición interpretativa que viene rigiendo la norma del repertorio.

En los fandangos cantados siempre encontramos la alternancia característica de una parte instrumental con otra cantada, la copla propiamente del fandango. La forma habitual de interpretación comprende secciones instrumentales tocadas exclusivamente con la guitarra y secciones de cante de la misma estructura pero con diferente texto poético cada vez, también acompañadas de este instrumento. El número de coplas que se cantan depende fundamentalmente de la situación o contexto de interpretación; por

ejemplo, en la fiesta el número es más variable respecto al formato habitual de las actuaciones o grabaciones discográficas que suelen ser de uno a tres letras de fandangos cantados.

1.1.1. Secciones instrumentales

Los pasajes instrumentales de la guitarra, introducción, interludios y cierre final, se alternan entre las coplas de fandangos.

La introducción instrumental puede ser similar a los interludios o diferente, y siempre va realizando las características básicas, identificativas del toque y «compás»[198] o ciclo de acompañamiento básico a los fandangos. También se le denomina como *paseíllo* a esta sección. El guitarrero puede ejecutar dentro de la introducción una parte con algunos motivos introductorios de más elaboración melódica, con punteos o arpegios, pero en el final de esta parte siempre marca elementos de cierre en el «compás» básico y aviso para comenzar el cante, que se repite una o varias veces esperando la entrada al cantaor o cantaora. No suelen consistir en introducciones extensas, muy libres que pueden escucharse en otros contextos con guitarristas flamencos, sino introducciones más sujetas al toque tradicional local de elaboración menos virtuosa.

Los interludios o partes entre estrofas pueden ser similares entre sí o con pequeñas variaciones rítmico melódicas funcionando como estribillos, también pueden ser pasajes únicamente del ciclo básico de toque o bien pueden contener ciertos elementos musicales creativos aportados por el guitarrista. Aunque en ocasiones se presentan algunos elementos improvisatorios o breves motivos nuevos, la forma habitual de toque de los guitarreros de Alosno en el acompañamiento de sus fandangos, apenas suele incluir el toque de falsetas de nueva creación, o si estas aparecen no suelen tener mucha extensión como decimos. Tampoco se observan incursiones en nuevas composiciones, ni en técnicas ni vocabulario guitarrístico del flamenco actual propias de esta parte más libre y personal. Las falsetas alosneras, como el resto del toque, se encuentran muy apegadas a una tradición local que se mantiene durante periodos largos de tiempo con pocas novedades.

[198] Utilizamos este término de «compás» con esta tipografía entrecomillada atendiendo a su denominación émica habitual entre los guitarristas y aficionados flamencos para referirse a un ciclo de acompañamiento definitorio de un estilo o palo flamenco (con varias características: rítmicas, armónicas y de toque); no a nuestro concepto de compás común en la teoría musical clásica de grupo métrico de varios tiempos con un patrón de una acentuación musical regular.

En numerosas ocasiones esta parte comprende principalmente el toque básico de acompañamiento con algunos adornos y a menudo también una breve composición instrumental a modo de estribillo, casi siempre la conocida «falseta del Pinche» que ha quedado constituida ya como una melodía clásica y como sonido emblemático del toque alosnero desde hace más de medio siglo[199]. Podemos escucharla actualmente en abundantes ocasiones entre los guitarreros de Alosno.

Otros estribillos que se han ido creando en distintos momentos y van quedando consolidados en el repertorio, alguno compuesto por algún guitarrista o grupos conocidos de creación no muy antigua. Son sobre todo estribillos cantados, no exclusivamente instrumentales; melodías vocales con acompañamiento de guitarra que interpretan cantaores, guitarreros y demás aficionados como sucede también en otros géneros musicales locales como las seguidillas y sevillanas. Alosno cuenta en la actualidad con un grupo de llamativas melodías que se cantan entre las coplas de sus fandangos a modo de estribillos. Normalmente compuestas de varias estrofas de cuatro versos y frases musicales.

Finalmente, el cierre de la guitarra concluye con el mismo cante o en el toque de acompañamiento básico con un golpe y rasgueo conclusivo marcador del final de sección o de la interpretación.

En la parte de acompañamiento a las coplas o letras, el toque de la guitarra se desarrolla de forma elemental, siguiendo las seis frases musicales del cante con un ciclo rítmico armónico de doce pulsos o tiempos completos divididos en compases ternarios. La textura rítmica es repetitiva a base de diferentes rasgueos y golpes en la tapa del instrumento y sobre las cuerdas ejecutadas como pasadas o rasgueos suaves.

1.1.2. Diseño formal de la copla

La copla cantada presenta una estructura fija. Una forma estrófica, que se compone por una sucesión de seis frases poético musicales de la misma extensión, doce pulsos o tiempos que coinciden con un ciclo completo rítmico-métrico y de textura sonora y con la extensión de cada verso poético. Sólo algunas variantes estilísticas en determinados momentos modifican esa longitud, extendiendo alguna frase y acortando la siguiente, o dejando una más corta al principio del fandango. Cada frase musical llega a un sonido

[199] Aunque se conocen algunas otras falsetas de hace tiempo, desde los años cincuenta del pasado siglo XX, Bartolomé Cerrejón «El Pinche», guitarrero de Alosno, popularizó esta composición suya que después han seguido tocando de manera continuada todos los guitarreros de la localidad.

final de apoyo proporcionando un cierto sentido de reposo semiconclusivo, no definitivo, y todas concluyen en la última frase, en el cierre o proceso cadencial característico final de la copla, de la cadencia andaluza. Por tanto, una secuencia de seis versos-frases musicales cuyo efecto melódico mantiene la tensión resolutiva hasta el final. Cuenta también con un *tempo* y pulso constante que en determinadas ocasiones puede llevar algo de *rubato*, muy poco, pero sin deformación libre en la forma de interpretación local.

En cuanto a la distribución interna o partes musicales de la copla, la primera frase tiene una función de inicio, incluso en algunos estilos se canta sólo la mitad de esta con únicamente una o dos palabras a modo de enunciado introductorio, las cuatro siguientes conforman el cuerpo central del fandango que se agrupan con similitudes o paralelismos formales entre ellas en las distintas variantes estilísticas, y la última frase, de conclusión.

A su vez, cada una de las seis frases musicales se componen de dos motivos, mitades de frase o semifrases que se complementan. La primera mitad con más acumulación de texto, con un dibujo melódico sencillo en torno a varias alturas de sonido estructuralmente destacadas, y la segunda con menos texto pero abundante ornamentación vocal, un extenso melisma que lleva al sonido final del verso también con una importante función estructural.

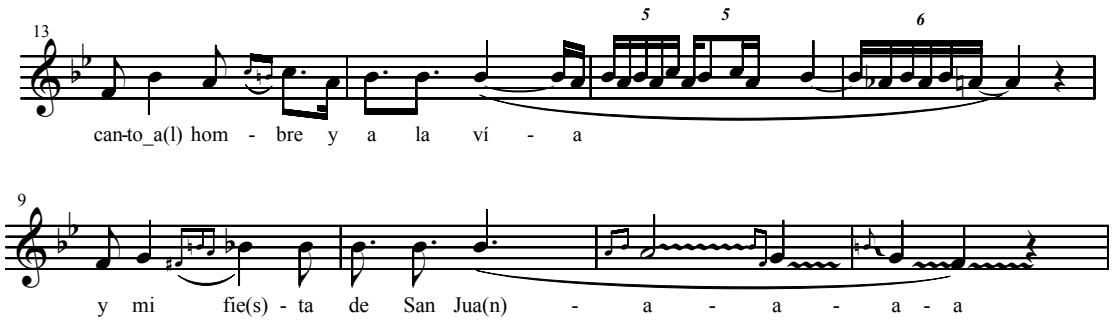


Figura 18. Ejemplo de distribución del texto en dos frases de dos fandangos de Alosno.

En el punto intermedio de la frase, en la intersección de las dos partes, se marca un sonido de inflexión destacado.

Este esquema de frase aparece de forma paralela y sucesiva en las seis que lo componen, y a veces algo variado en la primera, cuando se abrevia la parte cantada y/o también en la última frase, en la que es usual que se lleve a cabo una distribución más proporcionada de las palabras a lo largo de los doce tiempos para concluir el fandango.

La estructura musical se corresponde en numerosos aspectos con características de la parte poética a la que da forma. Las seis frases musicales se correlacionan en longitud con los seis versos literarios que se exponen de forma sucesiva y muy paralela en su configuración interna.

Ya hemos indicado la forma literaria habitual de los fandangos en Huelva. En Alosno el poema utilizado como en los restantes estilos de fandangos de Huelva es una cuarteta o quintilla que repite uno o dos de sus versos al inicio del fandango para conformar seis en total. Cada uno de los seis versos de la estrofa, de la misma métrica octosilábica, equivalen a una frase musical con el mismo número de tiempos, presentándose así una sucesión de frases correlativas con la misma extensión en longitud y tiempo cada una de ellas.

En cuanto a la estructura interna de la estrofa poética, la presentación del contenido semántico o ideas del poema mostrada en un estilo verbal claro y en general con un tipo de lenguaje y recursos literarios sencillos, aparecen formando dos secciones sucesivas, una primera que expone un enunciado, idea, situación o estado, y los tres siguientes, otra parte que lo explica, amplía y/o concluye. Estos tres últimos versos vienen a definir, complementar o añadir información al breve poema, a la experiencia o sentimientos que transmite la copla. En los siguientes textos de fandangos «*cané*» y «valiente antiguo» puede observarse ese patrón de dos cuerpos o partes (A y B):

A) Alosno.
Calle Real del Alosno
con sus esquinas de acero.
B) Es la calle más bonita
que rondan los alosneros
al amanecer el día.

A) “Nacío”.
-Fandango ¿Dónde has “nacío”?
que “tó” el mundo te conoce?
B) -Yo nací en un rinconcillo
que Alosno lleva por nombre
donde le dan el dejillo.

A) De otra grande y nueva vi(d)a.
Da muerte el inicio
de otra grande y nueva vi(d)a.
B) Un grano de trigo muere
para que nazca otra espiga
en otro prado más verde.

Finalmente, la rima completa del poema con los versos impares y pares que alternativamente riman entre sí, en asonante o dejando de manera libre alguno de estos, agrupa el conjunto de la copla de los seis versos como una unidad. El esquema alternativo de rima poética entre versos pares e impares coincide, se corresponde con el acompañamiento o esquema armónico de la guitarra en el que alternativamente, cada frase poético musical finaliza en un acorde específico alternando uno similar para las frases o tercios impares y otros acordes determinados para las pares, segunda, cuarta y última frase.

Por ejemplo, sobre el sonido final La del modo frigio -toque de referencia en Alosno- con el que finaliza un fandango se sucedería la siguiente secuencia armónica desde la primera a la sexta frase:

1ª frase: Acorde de Fa
2ª frase: Si♭
3ª frase: Fa
4ª frase: Do
5ª frase: Fa
6ª frase: La

La forma musical en los fandangos alosneros presenta además unos modos propios y característicos de elaboración del desarrollo musical en el transcurso de la copla en la configuración de las diferentes variantes locales que actualmente se cantan, en sus diseños melódicos, relaciones entre partes, contrastes, paralelismos, etc. que trataremos en los siguientes apartados.

1.2. Estructuras métricas y patrones de organización rítmica

Analizamos por separado características del toque a la guitarra y del cante en este punto.

1.2.1. Ciclos de textura rítmico armónica del toque de guitarra

El periodo o ciclo básico del toque de acompañamiento guitarrístico alosnero comprende varias dimensiones simultáneamente desde el punto de vista del ritmo, armonía, articulación y textura sonora.

El ciclo completo comprende doce tiempos o pulsos si atendemos a estos parámetros simultáneamente y que coincide con la longitud de la frase musical. No obstante, también encontramos otro ciclo rítmico interno o «compás de fandango» de referencia, básico, si atendemos sólo a la métrica y el ritmo. Uno de seis tiempos que puede escucharse en la ejecución de la textura rítmica en determinados momentos y que es referencia interna del toque.

Durante el acompañamiento básico de toque, entre las coplas, el ciclo completo de doce tiempos comprendiendo todos sus parámetros -ritmo, armonía…- se repite sucesivas veces o puede prolongarse comprendiendo dos completos, siempre terminando en un periodo de doce con un rasgueo de aviso o salida para el cante sobre la «cadencia andaluza»[200]. De igual forma aparece en las secciones intermedias entre las coplas y en el acompañamiento propiamente al cante donde cada ciclo coincide con una frase o verso del fandango cantado.

Este periodo completo o ciclo de acompañamiento contiene tanto un acento métrico regular como una sucesión armónica, una textura de acompañamiento rítmica y una textura sonora básica con varias formas habituales de ejecución que proporcionan unos rasgos sonoros comunes a los fandangos alosneros y que lo hacen identificable como toque local. Podemos resumir en los siguientes:

a) Acento métrico percusivo

Los fandangos de Alosno, como todos los de Huelva, siguen una acentuación métrica regular ternaria vinculada a la percusión y danza. El acento es marcado externamente

[200] Eliminamos a partir de aquí el entrecomillado en esta expresión.

cada tres pulsos en todo el toque básico de la guitarra con un golpe sordo sobre su tapa o golpeador[201].

Pero a la vez encontramos ese ciclo rítmico o «compás de fandango» de referencia interna de seis tiempos en la guitarra. Una unidad de referencia estructural en el toque y baile del fandango en distintas localidades de Huelva, que comprende seis tiempos o dos compases seguidos de tres con una métrica ternaria y la siguiente acentuación: **1**-2-3-**4**-**5**-6 (fuerte-débil-débil/fuerte-fuerte-débil). Que se corresponde con la serie: golpe-rasgueo-rasgueo/golpe-rasgueo largo.

Este patrón rítmico puede aparecer en determinados momentos al desplegar la textura rítmica con golpes y rasgueos, en la mitad de la frase de doce tiempos si se marcan con dos mitades y así se escucha ese esquema dos veces, seis y seis tiempos. Normalmente desarrollado con figuras rítmicas distintas pero con el identificativo golpe y rasgueo largo entre el 4º y 5º tiempos que crea un impulso que conduce a acentuar el siguiente tiempo. O bien aparece sólo al final de la frase, lo más habitual, con sólo una acentuación regular cada tres pulsos y con esta acentuación al final de la frase, o al final de la copla de golpe y rasgueo largo y más marcado. A veces sobre todo en el acompañamiento a la copla, sólo se marca el acento percusivo ternario desarrollándose con distintas figuraciones rítmicas a lo largo de las frases y el esquema con un golpe y rasgueo largo marcados aparece al final, sólo cerrando la copla en la última frase.

b) Pulsación y subdivisión del tiempo

Los fandangos alosneros presentan un ritmo medido en el que cada pulso o unidad métrica corresponde a una duración de tiempo equivalente que se mantienen con un *tempo* constante o con un mínimo *rubato* en algunos momentos. En general, la duración de los pulsos se repite de forma bastante similar, casi isócrona y regular, aunque con un mínimo margen de variación o de elasticidad en su duración que aporta el estilo o forma personal de tocar de cada guitarrero de Alosno, o que demanda la expresividad del cante, o con algún momento de pequeña ralentización o aceleración del *tempo*. Su forma no responde a interpretaciones libres del ritmo en el acompañamiento al cantaor ni la elasticidad que encontramos en otro tipo de interpretaciones de fandangos flamencos

[201] En las transcripciones hemos optado por el compás ternario regular tomando el sonido percusivo de base, aunque también encontramos la superposición de distintos ciclos o desplazamientos en el ritmo en otros planos de la misma guitarra así como en la voz.

sino a un estilo de interpretación más local tradicional con una forma más mecánica, rápida y rústica.

En segundo lugar, el toque alosnero muestra otra característica sonora identificativa. Una textura densa que viene dada por la constante división del pulso en dos mitades o con subdivisión aproximadamente binaria, de tiempo y contratiempo, sin silencios. Esta forma que no cesa, a excepción de los rasgueos más largos, proporciona junto al acento métrico un sentido de marcación rítmica constante, de densidad sonora y de sonido lleno a la vez que rugoso característico de los guitarreros de Alosno, que puede considerarse como un rasgo definidor del estilo local.

La forma de ejecutar esa división correspondiente a dos movimientos de la mano del guitarrista, dos gestos de ascenso y descenso sobre las cuerdas de la guitarra, presenta dos subdivisiones diferentes en su duración según la práctica habitual en este contexto, dos mitades del pulso desiguales en las que la primera contiene una duración un poco más larga que la segunda, creando así un interesante juego rítmico.

c) Textura rítmica

El toque de la guitarra en Alosno se configura dentro de la tradición de la guitarra tradicional rasgueada, con una forma de acompañamiento y sonoridad popularmente mantenidas en la práctica local a partir de unos pocos elementos. Podríamos decir que en la línea de un toque antiguo, rústico y recio de guitarra rasgueada, que con pocos elementos consigue un acompañamiento eficaz y con fuerza sonora para tocar en cualquier lugar, muchas veces en la calle o en la fiesta. Incluso como comentamos, con el uso de cuerdas de acero por los guitarreros antiguos, hasta la primera mitad del siglo pasado.

De acuerdo al uso rítmico del instrumento y el acompañamiento de acordes básico con la técnica del rasgueado que tiene una larga tradición en nuestra música tradicional popular en nuestra península y el ámbito hispano. La técnica del rasgueado, el curso de unas pocas sucesiones armónicas con carácter funcional y el papel de marcador rítmico de este instrumento ha quedado vinculada a la guitarra popular, para acompañar danzas y canciones[202]. También la elaboración de pequeñas variaciones o

[202] Según Christensen (1992), el rasgueado como técnica interpretativa de nuevo desarrollo en la guitarra de cinco órdenes de principios del siglo XVII resultó muy popular en España -de ahí pasó a otros países- vinculándose a un ambiente vulgar -en ocasiones objeto de desdeño- en contraste con la técnica refinada del punteado que estaba vinculada a la vihuela (1992: 2). Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611 se quejaba del "cencerreo" y estilo fácil de esta guitarra.

creaciones punteadas sobre una melodía en las secciones sin acompañamiento (Medina 1994). Estas formas y concepción en el uso del instrumento han seguido manteniéndose en la música tradicional andaluza, en las manifestaciones preflamencas y después desarrollándose de muy distintas formas en el flamenco (Torres 2010). El uso de la guitarra en Alosno aún conserva un tipo de toque arcaico, de «guitarra de pueblo»[203]. Un sonido de guitarra antigua dentro de la tradición popular, poco o nada académica del instrumento, de largo recorrido en Andalucía[204]. Como instrumento de acompañamiento a base de unas cuantas «posturas» o posiciones de acordes y un ritmo métrico, sin elaboraciones ni desarrollos melódicos amplios, sino como marcador rítmico y apoyo armónico básico a la voz. Tampoco la técnica de la mano derecha en Alosno se ha pulido ni refinado como observamos en otros contextos y repertorios. Su uso a menudo en la calle, en la fiesta, hace necesario principalmente un sonido fuerte y rítmicamente muy definido.

Así, en el toque alosnero que venimos describiendo, la mano izquierda con función armónico melódica, despliega la armonía a partir de un vocabulario de acordes o posturas no muy extenso junto a algunos adornos melódicos -«ligados»- que los acompañan, o con más dibujo melódico en los pasajes sólo instrumentales. Y en la mano derecha con su función fundamentalmente rítmica, se desarrolla el resto de la textura sonora con diferentes tipos de sonido. Esta mano derecha se coloca habitualmente en el espacio intermedio entre el puente y la boca, más cerca de la roseta de la guitarra, con la muñeca inclinada un poco hacia el exterior para facilitar el rasgueo.

Varios elementos técnicos a base de rasgueos, golpes en la tapa y en las cuerdas junto a algunos «punteos» de las cuerdas componen esta textura rítmica y melódica del toque. Los «punteos» se realizan fundamentalmente en algunas secciones breves entre las coplas, los estribillos o falsetas, haciendo también un uso abundante del pulgar en la

---

También, en un estudio interesante (del Campo y Cáceres 2013) sobre la afición y asociación del barbero con la guitarra, este llegó a constituir un estereotipo desde el siglo XVI, repitiéndose los testimonios en los siglos siguientes, como aficionado popular a la guitarra que no gozaba de demasiada buena reputación, un tipo populachero que canta algo y toca poco, "a lo barbero", con rusticidad, rasgueando el instrumento.

Para Christensen (1992: 3) además, esta textura de acordes y la mentalidad de un pensamiento triádico en una música en la guitarra rasgueada tuvo profundas consecuencias en los siglos siguientes. Cada rasgueado se caracteriza por una fórmula métrica y armónica relativamente estricta, con un vocabulario de acordes o puntos relativamente simple, con el sentido de funciones armónicas, de sonoridad funcional, lo que facilitaba el uso para acompañar canciones y danzas.

[203] Comunicación de Ramón Jesús Díaz, guitarrero de Alosno. Alosno, abril 2017.

[204] Norberto Torres aborda en sus investigaciones la evolución de la guitarra popular al flamenco, del siglo XVI al XIX. Véase por ejemplo Torres (2010).

mano derecha, con un sonido lleno y fuerte al hacer la melodía y apoyado recto en el bordón cuando no toca, en la 6ª cuerda junto a la tapa armónica. Y los golpes y rasgueos de la textura se ejecutan en todas las secciones, tanto en el toque de acompañamiento a la copla como en el que conforma la textura rítmica básica de los interludios instrumentales.

En el toque básico o ciclo de doce tiempos de acompañamiento, el acento ternario se marca cada tres pulsos con un golpe sordo percusivo en la tapa de la guitarra o golpeador con la uña del dedo anular o meñique. Al mismo tiempo, el resto de la mano derecha despliega rasgueos, golpes o pasadas por todas las cuerdas, hacia arriba y abajo alternativamente y algunos rasgueos fuertes o más largos cada cierto tiempo. El inicio de cada compás de tres tiempos coincide con un rasgueo hacia abajo -desde el grave al agudo en las cuerdas de la guitarra- seguido por otro en la segunda mitad del tiempo o contratiempo hacia arriba -de agudo a grave-. El primero de estos dos consiste en un movimiento del dedo índice, de importancia fundamental en la técnica de los guitarreros de Alosno, que realiza una pasada o golpe que se desliza sobre las cuerdas hacia abajo, preciso, transversal, proyectando el dedo con fuerza hacia la 1ª cuerda creando un sonido seco y rítmicamente preciso (en adelante lo denominamos como golpe o pasada). El movimiento hacia arriba en la segunda mitad del pulso, gesto de duración más breve y menos intensidad que el primero, se ejecuta con un movimiento contrario, hacia arriba de ese mismo dedo índice que vuelve a las cuerdas más graves (golpe o pasada también), y acompañado a menudo -aunque con cierta variabilidad- de forma simultánea de un rasgueo suave en las cuerdas agudas al recoger los otros dedos -anular, corazón y meñique- también hacia arriba. Este último movimiento crea un sonido generalmente más discontinuo, rugoso, un rasgueo suave que comprende una sucesión rápida de varios sonidos (como una forma de rasgueo suave). Este ritmo y sonoridad característica, con un predominio de sonidos de timbre agudo, se repite de forma continua en el acompañamiento.

Cada cierto tiempo se interpreta una pasada o rasgueo rápido de medio tiempo seguido de rasgueo más amplio y largo, con gesto de la mano abierta, o bien más fuerte, en puntos estructuralmente importantes con distinta intensidad, algo menos en la mitad y final de la frase en los tiempos 5-6 y 11-12 de la frase completa de 12, o sólo en el 11-12, y con más intensidad siempre al final del fandango así como en la salida al cante,

como aviso y cierre, con golpe sobre cuerdas y rasgueo largo[205]. En el final del compás de acompañamiento o *paseíllo* sobre los últimos tiempos sirve además de impulso al inicio de la copla.

Cada guitarrero elabora su toque en el transcurso de la interpretación según el contexto en que lo esté realizando o momento de acompañamiento en el que se encuentre, dándole más o menos variabilidad y/o protagonismo al mismo. También lo interpreta de acuerdo a su propia percepción personal, su gusto estético, técnica adquirida y otras cuestiones. Únicamente con introducir un sutil cambio de movimiento en el gesto de la mano y dedos hace que el sonido sea más o menos seco, preciso, con más o menos rugosidad en el rasgueo, entre otras cualidades sonoras.

d) Periodo o ciclo rítmico

En Alosno, el toque no comienza en el primer tiempo fuerte del compás sino uno o dos tiempos antes, o a veces medio, proyectando desde el inicio un impulso, propulsión e inercia cíclica característica a su ritmo. La simultaneidad de distintas capas rítmico armónicas superpuestas manifiestan una riqueza interesante en su textura sonora global, que se resumen como venimos describiendo en estas características.

El ciclo o periodo completo de referencia abarca la extensión de doce pulsos de la frase, que a su vez comprende dos unidades o mitad de frase de seis pulsos o tiempos cada una, donde la inflexión más destacada se encuentra en el último compás, cerrando la cuadratura.

En ese ciclo aparece el acento percusivo ternario en la tapa de la guitarra (cuatro compases de 3/4 en los doce tiempos)[206] y una sucesión rítmica constante de duraciones de medio tiempo desiguales, y sólo en algunas ocasiones un golpe o pasada de duración de un tiempo completo para darle variabilidad a la ejecución rítmica. No encontramos motivos rítmicos elaborados con otro tipo de elementos de duración más breve, con elaboraciones diferentes a los golpes y rasgueos en los tiempos y contratiempos, aunque el mismo rasgueo sí conlleva una sucesión rápida de varios sonidos. Se trata de un toque básico, repetitivo y creado con pocos elementos pero de sonoridad intensa.

[205] Con un movimiento circular de la mano y muñeca pasando por diferentes dedos el rasgueado de las cuerdas.

[206] Hemos optado por transcribir en compás de 3 tiempos (3/4) para proporcionar una escritura visualmente más ligera que la de figuras con duraciones más breves que resultarían en un compás de 3/8. También sería posible haber transcrito en 6/4 a un *tempo* rápido, teniendo en cuenta las dos mitades de frase en la parte cantada.

En la mitad de la frase y al final de esta, el ritmo puede marcarse de ese mismo modo, con una subdivisión, o con una pasada breve seguida de un rasgueo más largo, en ocasiones dos. En la primera mitad de la frase si se realiza uno o varios rasgueos estos se marcan generalmente de manera suave, de paso, mientras al final de la segunda mitad de la frase suelen realizarse más marcados con un gesto de mano grande y abierto. Es decir, la frase completa o periodo de doce suma dos unidades de 6+6 tiempos cuyo final se marca habitualmente de forma un poco más definida. Y en el último compás de cierre de una sección instrumental o del acompañamiento al final de la copla, cuando es un elemento de corte o aviso importante al dar salida a la copla o al cerrarla siempre se marca de marca fuerte y acentuado.

Hemos observamos entre distintos guitarreros de Alosno y en cada ocasión, en cada fandango o en un espacio de tiempo más largo de toque, varias formas diferentes y usuales de ejecutar la textura rítmica en las frases. Distintas variantes rítmicas de esa textura de golpes, pasadas y rasgueos. De forma variable, distintos intérpretes o uno mismo pueden cambiar en su interpretación la textura de golpes y rasgueos para dar variedad al sonido, romper la monotonía del toque o para ajustarse al cante o partes de la letra en distintos momentos, dentro de una cohesión formal que de equilibrio a las frases musicales completas.

A estos patrones rítmicos hay que añadir el juego de las dos duraciones o subdivisiones desiguales en el pulso con intensidades y timbres diferentes que hemos indicado antes. Más larga, fuerte y de timbre más grave la primera, más breve, algo menos intensa y con riqueza de sonidos agudos la segunda. Además, los cambios armónicos en cada ciclo de doce y en el fandango completo, y los esquemas rítmicos binarios y ternarios de la voz en el cante, vienen a aportar más riqueza a la pluridimensionalidad sonora del fandango alosnero.

1.2.2. Organización rítmica en el cante

La estructura rítmica interna de la melodía en el cante resulta más compleja y diversa. Al analizar un número amplio de interpretaciones de fandangos de distintas variantes estilísticas y de intérpretes de Alosno, en grabaciones discográficas y en vivo, pueden no obstante, reconocerse determinadas convenciones o rasgos de estilo representativos en la forma de interpretar localmente.

En la copla cantada encontramos dos partes en cada frase, cada una con seis tiempos o pulsos (6+6 en la frase completa). En todas, salvo algunas variantes que realizan la primera más breve, encontramos una primera mitad donde se encuentra la mayor parte del texto literario y una segunda construida sobre pocas silabas de texto y centrada en el melisma descendente de la voz. Por tanto, las primeras unidades o mitades de los versos/frases musicales se organizan alrededor de una acentuación métrica o compás fundamentalmente de tipo binario/cuaternario con distintas organizaciones -que también encontramos en partes de acompañamiento melódico armónico de la guitarra- y en ocasiones se desarrolla de otra forma un poco diferente. Se trata de la parte del fandango más flexible, con más variabilidad de realizaciones en la colectividad de intérpretes, sobre la que introducen distintos agrupamientos rítmicos en relación a la distribución de las sílabas del texto, introduciendo anacrusas, deslizamientos y formas de articular la voz que hace las unidades más flexibles y sin llevar un compás enfáticamente marcado. En cualquier caso, observamos que no se desarrolla recurrentemente sobre el compás ternario de la percusión de la guitarra. Así, pueden resultar agrupaciones de compases o de estructura métrica que son un poco flexibles, con una proporción aunque no exacta alrededor de estas formas sobre esa primera mitad de frase de 6 tiempos: 2+2+2, 2+2+1+1, 2+4, 4+2, 2+3+1, con figuraciones rítmicas diferentes, subdivisión diferente e incluso pequeños desplazamientos entre unidades… y en las que además numerosos intérpretes acentúan también el 6º tiempo. Diferentes variantes de fandangos, formas personales de interpretar los intérpretes, de situar expresivamente el texto y la forma de sentir el *groove* hacen que esta parte no sea un sistema métrico estricto y mecánico en la voz. Los estilos *cané* se aproximan al acento ternario.

La segunda mitad de la frase en los diferentes estilos, lleva sin embargo una acentuación básicamente ternaria, aunque pueda escucharse algún desplazamiento del acento en casos, es decir, dos compases ternarios que vienen a coincidir con el acento percusivo de la guitarra.

1.3. Estructura y ciclo melódico armónico en el toque

El ciclo melódico armónico de la guitarra se superpone al rítmico. Cada uno se desarrolla en una dimensión distinta, el rítmico sobre la acentuación percusiva ternaria de base que hemos comentado, que se marca con un golpe sordo en la tapa de la guitarra

y el ritmo armónico con cambios en otros puntos. En la parte exclusivamente instrumental la melodía se desarrolla en un compás binario y la armonía, dentro de un ciclo de seis tiempos de referencia, realizando el cambio de acorde en el tercer pulso y por tanto no coincidiendo con la acentuación percusiva, creando esa doble dimensión de la siguiente forma (**1** 2 3 **4** 5 6), donde 1 y 4 son los tiempos acentuados y 3 el cambio de acorde.

Para la frase completa de 12 tiempos estos cambios se repiten dos veces 6+6, con cambios en tiempos 3 y 9. El compás o ciclo de toque básico de la última frase, de aviso para el cante o de cambio de sección, que incluye la cadencia andaluza al final también efectúa los cambios con el mismo esquema incrustando la cadencia andaluza en su segunda mitad, que sobre el toque de La frigio quedaría del siguiente modo, con acento percusivo ternario en tiempos 1, 4, 7 y 10, y cambios armónico melódicos en el 3, 7, 8 y 9 con el esquema de candencia andaluza descendente:

```
>         >         >         >
1  2  3   4  5  6   7  8  9   10 11 12
Fa M/La_____ rem_____ DoM SiþM La_____
```

Figura 19. Ciclo básico con golpe de percusión rítmica y acordes en el toque de guitarra.

En la copla, el acompañamiento de la guitarra a la parte vocal, realiza el cambio de acordes: para los cinco primeros tercios o frases de 12 tiempos, en el tiempo acentuado del último compás ternario (en el tiempo 10), excepto el primer tercio que suele ser un poco antes en función de la variante estilística que se cante y donde el guitarrero se conjunte con la salida del cantaor. Además algunos guitarristas, menos habitual en los guitarreros alosneros, introducen a veces acordes de paso en la mitad de la frase. En el último tercio o frase del fandango se toma el esquema del ciclo del toque básico que hemos descrito antes, con la cadencia andaluza, pero más simplificado, es decir, con un cambio de acorde en el tiempo 3 y otro el 9 o 10 -este cambio es variable entre guitarreros- y los otros acordes de la candencia andaluza en los tiempos 7 y 8 suelen realizarse de manera simplificada, como paso melódico más que armónico.

En Alosno se utiliza como postura de referencia, como sonido fundamental del toque, la postura del acorde de La, que a su vez lleva asociadas otra serie de funciones armónicas. Esta configuración, denominada también entre los intérpretes flamencos como «toque por medio», comprende asimismo el uso del tetracordo descendente de

cuatro sonidos de la escala frigia que termina en La, o cadencia andaluza Re-Do-Si♭-La con la que finalizan la copla del fandango y las secciones instrumentales. Grados sobre los que se realizan los acordes triadas iv-♭III-♭II-I (Re menor, Do Mayor, Si♭ Mayor y La), este último, La, ejecutado por los guitarreros de Alosno con la 3ª vacía, con los sonidos La y Mi, sin definir si el acorde es Mayor o menor.

Las partes exclusivamente instrumentales se desarrollan alrededor de esta cadencia andaluza. El ciclo de toque básico de doce tiempos de acompañamiento se inicia con acorde de LaM un tiempo o medio antes del primer acento del ciclo, en anacrusa, pasando después por rem, también un pulso antes del tiempo acentuado de la mitad de frase, creando así ese desplazamiento del acento, y termina con DoM, Si♭M, LaM sobre los últimos tiempos del último compás de la frase para concluir o para enlazar con la siguiente. En el acompañamiento a la copla, la guitarra realiza una sucesión de sólo varios acordes, algunas veces con 7ª, con los que apoya la voz al final de la frase y sólo a veces en algunos puntos antes de la mitad de la frase. Un vocabulario de acordes que se realizan en configuraciones sencillas, cambiándose en pocas ocasiones y fáciles de memorizar por los guitarreros.

Posturas que mantienen una forma consolidada en la práctica local, de una manera específica, como posturas con una disposición básica y con un paso fácil entre ellas. Por ejemplo, en el «compás» de acompañamiento, con el paso entre Do, Si♭ y La, o sobre todo con unos adornos característicos -ligados-, como en la postura de re menor con la que realizan los ligados sobre los sonidos Re y Fa, en la de Do Mayor sobre 1ª y 2ª cuerdas con Sol y Do, o también sobre el acorde de La con Sol♯; recursos que identifican sonoramente al toque alosnero. Dichas posturas o funciones se transportan en el diapasón o mediante la cejilla a la altura absoluta que demande la situación del cante, la tesitura del intérprete o el estilo.

Por tanto, la sintaxis armónica de los fandangos en Alosno se basa en unos cuantos acordes recurrentes que apoyan el cante y que conducen hacia la cadencia final donde se termina el fandango con la progresión armónica fija Rem-DoM-Si♭M-La sobre los sonidos finales del tetracordo frigio. Los reposos al final de las seis frases, sobre los melismas de la voz que también marcan puntos de inflexión importantes en el fandango, siguen la siguiente secuencia armónica, sucesivamente en las seis frases -sobre el acorde de La o «toque por medio», que es la postura de referencia en el toque de Alosno-:

Frase 1: FaM

Frase 2: Si♭M

Frase 3: FaM

Frase 4: DoM

Frase 5: FaM

Frase 6: Rem/La

En el estribillo/interludio y en la cadencia del final del fandango, la guitarra utiliza los acordes de Rem-DoM-Si♭M-La o iv-♭III-♭II-I sobre los últimos grados de la escala frigia en La. En la copla la guitarra armoniza con acordes tonales. Pero no con una función propiamente tonal, aunque tome acordes con relaciones I, IV y V importantes en el proceso tonal, sino como entidades acórdicas que acompañan el desarrollo modal de la voz, como especie de armonía funcional «modal». No nos parece que el fandango en su configuración armónico melódica responda a la sonoridad de una tonalidad mayor o menor. En los apoyos finales de frase, la secuencia sucesiva de acordes se presenta como una sucesión que tiene relación con el desarrollo del cante como comentaremos. A partir de ese 6º grado del modo frigio en la primera frase, que se toma como I grado armónico -postura FaM- y que vuelve a aparecer en las frases impares 3ª y 5ª, las otras dos, 2ª y 4ª frases reposan sobre IV y V de ese I. Y al final con acordes sobre la cadencia andaluza. Es decir:

Frase 1: FaM (I armonía «modal»)

Frase 2: Si♭M (IV)

Frase 3: FaM (I)

Frase 4: DoM (V)

Frase 5: FaM (I)

Frase 6: Rem/La

1.4. Elementos del discurso melódico

1.4.1. Modalidad y procedimientos melódicos

Con nuestro análisis del conjunto de variantes estilísticas de fandangos de Alosno y con numerosas transcripciones que hemos realizado, observamos que comprende el uso de una escala modal, tanto en las secciones instrumentales de la guitarra que se desarrollan en buena medida en torno a la cadencia frigia como en la copla cantada. La escala frigia

cuya estructura general es: 1º-♭2º-♭3º-4º-5º-♭6º-♭7º-8º, da lugar sobre el tono de referencia en Alosno a la siguiente serie: La-Si♭-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La, o frigio en La, de modo descendente (La-Sol-Fa-Mi-Re-Do-Si♭-La) presente en los fandangos de Alosno. En la práctica se trata de alturas relativas que se transportan a aquella que demande el canto según la tesitura o características de la voz de cada cantaor o cantaora, o por otra cuestión estética u otro tipo de razón.

La copla cantada del fandango se conforma desde este modo frigio con el uso particular que se desarrolla en esta localidad y que es común en muchos aspectos a otros fandangos de la provincia de Huelva. La línea melódica se desenvuelve en base a pocos sonidos y/o sonidos repetidos en las partes más silábicas y con abundantes sonidos de paso en las partes melismáticas, con un predominio de movimiento melódico sin grandes saltos de altura, con abundantes movimientos en grados conjuntos, con continuas configuraciones melódicamente descendentes en las frases. Y asimismo con reposos al final de cada frase en sonidos estructuralmente destacados que conducen hacia el final de la copla al sonido conclusivo del primer grado del modo frigio al que se llega con el del tetracordo descendente de la cadencia frigia Re-Do-Si♭-La (4º-♭3º-♭2º-1º). Único punto de apoyo totalmente conclusivo al final de la copla. Características que le proporcionan una sonoridad modal a estos fandangos.

Esta cadencia melódica de la voz también es apoyada con la cadencia armónica de la guitarra con la sucesión de acordes Rem-DoM-Si♭M-La (sin 3ª) sobre ese tetracordo (iv-♭III-♭II-I).

Con diferencias de diseño melódico en cada una de las variantes estilísticas de fandangos alosneros y que comentaremos después, en general el discurso melódico de los fandangos se basa en el uso de una serie de sonidos destacados del modo, sonidos recurrentes con peso modal, sonidos de apoyo al final de frase y un recurso cadencial al final. La primera mitad de las frases se mueve principalmente dentro del pentacordo superior del modo, desde el 4º grado del modo frigio al 8º o 1º (4º-5º-♭6º-♭7º-8º o 1º), que desde La frigio supone las alturas Re-Mi-Fa-Sol-La y la segunda mitad en melismas descendentes hacia una nota de apoyo al final de la frase.

Aunque a veces es difícil aislar sonidos con más peso o importancia melódica por el flujo continuo que pasa de unos a otros, sí detectamos cierto nivel de jerarquía melódica en el transcurso de las frases, a partir de nuestro análisis y transcripciones, varios sonidos o grados del modo que cumplen una función importante de sostén

melódico del fandango y que se destacan con distintos recursos, los que corresponden a los grados 4º, ♭6º y 8º/1º. Así, se aprecia como rasgo característico de estos fandangos el juego sonoro entre el ♭6º y 4º grados, ambos de gran peso funcional y estructural en el modo, que aparecen recurrentemente en las frases y que constituyen además el 1er grado de los modos jónico y eólico respectivamente. La relación entre estos grados ♭6º y 4º y 1º frigio contribuyen a dar forma a la melodía modal, al uso del modo frigio y estructura del conjunto de estos fandangos a través de algunos procedimientos sonoros importantes y característicos que los identifican. Por ejemplo:

a) A través de la relación sonora modal que se establece entre grados 4º y ♭6º (Re-Fa, en el modo frigio en La, que son el 1º de los respectivos modos jónico y eólico), cuyo movimiento de un grado a otro crea un bucle sonoro, ambigüedad que no resuelve hasta el descenso melódico que cadencia en el 1º frigio (La).

b) El salto de 3ª menor descendente entre ambos (y distancia de semitono al más grave como en la misma cadencia frigia), procedimiento utilizado a menudo y marcado en la voz. Este crea una inflexión, un apoyo sobre el segundo que contribuye a preparar el descenso melódico hacia el sonido final de frase. En la última frase, ese salto tiene la función de preparar la resolución hacia la cadencia andaluza.

c) Los apoyos al final de las frases que se mueven sobre la distancia de tercera, se producen de dos formas distintas en diferentes variantes estilísticas o estilos de fandangos:

c.1) O con la tercera desde el 4º grado, es decir, entre los grados 4º, 5º y ♭6º (Re-Mi-Fa desde el frigio en La), que sucesivamente de la primera frase a la primera mitad de la última sexta frase quedaría en los apoyos: ♭6º-4º-♭6º-5º-♭6º-4º y cadencia andaluza hasta el 1º. En La frigio resulta la serie: Fa-Re-Fa-Mi-Fa-Re y última semifrase hacia la cadencia en La.

c.2) O bien, con distancia de tercera desde el 1º frigio, 1º-♭2º-♭3º (La-Si♭-Do) con la serie: ♭6º/3º/1º-♭2º-1º-♭3º-1º-1º, que sobre un La frigio queda la serie: Fa/Do/La-Si♭-La-Do-La-La y cadencia andaluza en La. El primer apoyo al final de la primera frase en esta forma es versátil entre diferentes variantes estilísticas e intérpretes, pudiendo terminar en el 1º frigio, o su tercera -♭3º- o el 6º grado; notas de apoyo que posiblemente se realicen a esas alturas por la influencia de la guitarra, en consonancia con el acorde final de la guitarra.

En pocas ocasiones, algunos grados del final de otras frases pueden también acabar en un sonido que se encuentre dentro del acorde de la guitarra, distinto a los grados que hemos indicado.

Todas las frases crean expectación, tensión sin resolver, estabilidad que no llega hasta ese sonido final del modo, el 1º frigio.

d) Un procedimiento específico de resolución al final de la copla. La última frase comprende el momento de más clímax y densidad en el que se resuelve la tensión sonora de la forma musical con la cadencia final y a través de la transición por los grados ♭6º y 4º. El primero de estos -6º grado- prepara la tensión del siguiente, y este -4º- como grado con una función jerárquica importante en el modo, funciona aquí como una especie de dominante modal, puente o sonido bisagra que conduce hacia el 1º con la resolución asimismo del tetracordo descendente de la candencia andaluza, concluyendo la copla en el primer grado frigio.

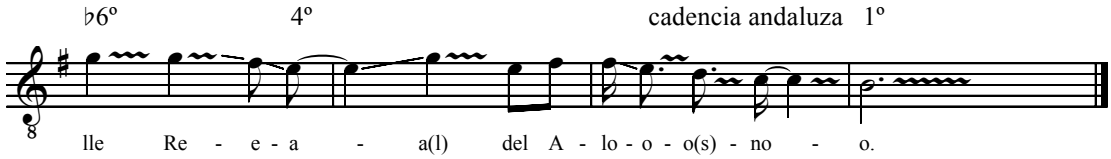



Figura 20. Ejemplo de esquema de resolución del fandango.
Frase final ♭6º-4º y cadencia andaluza (desde el 4º al 1º frigio).

e) Uso de diseños melódicos ascendentes para conducir el discurso melódico hacia sonidos con función importante como reposos, apoyos…, por ejemplo, el motivo de cuarta ascendente pasando por todos los grados que suele aparecer al principio del fandango para situarse en una altura de sonido funcionalmente importante, a veces también aparece en otros puntos de las frases entre otras alturas. O el salto más amplio, comúnmente de 5ª entre sonidos importantes. O el contorno melódico característico de la segunda mitad de la frase en varios tercios que, o se mantiene en torno a una misma altura de sonido o bien en otra mayoría de casos es un melisma descendente.

f) Señalando un punto funcionalmente destacado en la mitad de cada frase al comienzo de la segunda mitad o ciclo de 6 tiempos o alrededor de este, antes del melisma descendente, sobre un sonido importante del modo.

1.4.2. Relación modalidad del cante y armonía en la guitarra

Respecto a la relación entre la modalidad en la que se desarrolla la copla cantada y el acompañamiento armónico que la guitarra realiza en esa parte, esta se entiende en nuestro criterio como una adaptación de la armonía a la modalidad frigia del cante que da lugar a puntos de coincidencia entre ambas. No entendemos que en la parte vocal, en la copla del fandango, se produzca un cambio del modo frigio a un modo mayor como algunos autores han señalado al hablar de «bimodalidad» mayor-frigia en los fandangos, lo que supone que desde el comienzo toda la copla se encuentra en el modo mayor correspondiente al frigio o modo que parte de su 6º grado, una 6ª menor ascendente (desde La frigio: Fa Mayor). Ni que la armonización de la guitarra se haya producido asumiendo que la copla se encuentra en una tonalidad mayor (Fa Mayor). Aunque la guitarra ha tomado el principio del fandango en su primera frase como el primer grado de un modo mayor para acompañar armónicamente también sobre el primer grado tonal (I: Fa Mayor) y después acompañar con las otras funciones tonales jerárquicamente principales en la tonalidad occidental de subdominante y dominante (IV y V) en frases segunda y cuarta, es decir, haya montado el armazón armónico sobre la tonalidad mayor; en nuestra opinión no parece que la configuración melódica, reposos y apoyos melódicos, ni la sonoridad de la parte vocal de estos fandangos responda a un modo mayor tonal. Sino más bien que la modalidad frigia de la copla ha contado con un acompañamiento armónico que se acopla y apoya su discurso melódico desplegando funciones armónicas, acordes triadas sobre reposos finales de frase y en la cadencia final. Apoyando los grados modales, sobre el ♭6º grado en las frases impares, grado modal jerárquicamente más importante junto al 4º del modo frigio -que son al mismo tiempo primeros de los modos jónico y eólico respectivamente pero sobre los que tampoco parece que se establezca totalmente el discurso de la copla, sino moviéndose en esa ambigüedad-, y sobre los grados 4º y 5º en otras frases. Estas funciones han podido responder con el tiempo a un uso por parte de los guitarristas como acordes plenamente de una tonalidad mayor. Mostramos esos puntos de coincidencia en el siguiente gráfico. En modo frigio en La, los distintos sonidos y apoyos al final de las frases se presentan de dos formas, terminando en la cadencia andaluza descendente en La (Re-Do-Si♭-La):

Voz (sonido de reposo al final frase)	Guitarra (acordes final frase)
Frase 1: Fa (♭6º)	FaM (I sobre ♭6º frigio)
Frase 2: Re (4º grado)	Si♭M (IV)
Frase 3: Fa	FaM
Frase 4: Mi (5º grado)	DoM (V)
Frase 5: Fa	FaM
Frase 6: Fa-Re (♭6º- 4º) y c.a. en La (1º frigio)	Rem y c.a. en La (1ºfrigio)

Voz (sonido de reposo al final frase)	Guitarra (acordes final frase)
Frase 1: La/Fa (1º/♭6º, a veces 3º)	FaM (I sobre ♭6º frigio)
Frase 2: Si♭ (2º)/Re (4º)	Si♭M (IV)
Frase 3: La	FaM
Frase 4: Do (3º)/Mi (5º)	DoM (V)
Frase 5: La	FaM
Frase 6: Fa-Re (♭6º- 4º) y c.a. en La (1º frigio)	Rem y c.a. en La (1ºfrigio)

Figura 21. Dos modelos de relación entre grados de la voz y acordes de guitarra al final de frase.

En varios estilos de fandangos los apoyos al final de la frases segunda y cuarta se producen sobre el 2º y 3º grado del modo frigio -que son a su vez el 4º y 5º del jónico-, coincidiendo con el acorde de la guitarra, posiblemente influenciado por esta o como otra forma de reposo a una distancia de tercera del 4º y 5º grados que se produce en otros estilos, pero el resto de la frase discurre sobre los grados ♭6º y 4º como habitualmente en todos los demás fandangos.

Asimismo encontramos en los finales de las frases impares -1ª, 3ª y 5ª- reposos sobre diferentes alturas, con más variabilidad en algunos estilos, no todos, terminando en el 1er grado de la escala frigia sino también, a distancia tercera o en el 6º grado, que coinciden con sonidos del acorde de la guitarra.

1.4.3. Esquemas de fraseo

En cuanto a otros rasgos musicales definidores de los fandangos de Alosno como el fraseo y distribución de estructuras motívicas en las frases musicales nos ocupamos con más detalle en las siguientes secciones, sobre las distintas variantes estilísticas, no obstante encontramos una forma habitual de agrupar el discurso melódico rítmico en dos mitades, semifrases o en torno a la unidad métrica de 6/4 en las frases de la copla.

En la música y literariamente, a nivel de cada verso literario, podemos observar una recurrencia en la forma habitual de distribuir las palabras en la frase musical, en las pausas o ritmo interno del texto. Los seis versos, con la misma medida métrica octosilábica, a excepción del primero en algunos estilos que se acorta, presentan un esquema de distribución y forma de elaboración musical en dos semifrases o partes consecutivas, que van apareciendo paralelamente de principio a fin del fandango. En uno de los estilos que se canta a coro conjuntamente entre varias personas, el «fandango cané» la distribución de las sílabas del texto es más equitativa a lo largo de cada verso, sin embargo, en los restantes estilos cantados individualmente, casi todas las sílabas se encuentran acumuladas asimétricamente en la primera mitad de la frase, y sólo la última o últimas sílabas del texto se cantan en la segunda mitad con un extenso melisma muy expresivo que marca el final de verso y apoyo.

Cada una de las diferentes variantes locales que actualmente se cantan presentan además unos rasgos que las caracterizan. La dimensión más importante para definir un estilo o variante estilística desde el punto de vista musical tiene que ver con el aspecto melódico del cante. Cada una cuenta un dibujo melódico rítmico característico que la identifica como primer elemento sobresaliente pero además con unos modos propios y característicos de elaboración del desarrollo musical en el transcurso de la copla, un ámbito determinado, rasgos en el movimiento melódico sobre sonidos importantes, apoyos en determinados sonidos al final de las frases. A partir de la escucha, transcripciones musicales y del análisis comparativo de un grupo de interpretaciones en cada una de estas variantes melódicas observamos ciertos principios funcionales y estilísticos, rasgos recurrentes y definidores de esa variante en el diseño melódico, relaciones entre partes, contrastes, paralelismos, etc. que mostramos en los siguientes apartados. Dimensiones que pueden entenderse no desde la existencia de un modelo único subyacente que se encuentre codificado, explicitado e interiorizado por los intérpretes, cantaores y guitarristas, para cada estilo de fandango, sino desde la copresencia de diferentes realizaciones o versiones interpretativas de los intérpretes en continuo proceso que son en sí mismas formas-modelos unas de otras. O como expresa Johansson sosteniendo que «la identidad de una melodía reside dentro de la multitud de sus manifestaciones» (Johansson 2017: 28). La concepción de múltiples y dinámicas versiones de un estilo que se interpretan a partir de otras anteriores y que interactúan entre ellas, manteniendo un reconocimiento que define a todas. Mantenidas en la

tradición interpretativa local, en grabaciones, que se aprenden y re-crean oralmente por generaciones de intérpretes en interacción con la audiencia.

2. Variantes estilísticas o «estilos» de fandangos. Consolidación del repertorio

Entre los estilos o variantes diferenciadas de fandangos que se interpretan en Alosno, encontramos por un lado, los estilos denominados por los propios alosneros como «populares» o estilos que no están asociados a personas concretas, conocidas, sino a la tradición colectiva del pueblo, y por otro, los denominados «personales», que han permanecido vinculados en algunos elementos de su creación, conservación o difusión a determinadas personas de la localidad (Romero 2002: 57), en su mayoría no profesionales que han contribuido a su música, letra o acompañamiento guitarrístico. Aportaciones personales que han podido variar desde la creación y recreación en la música y letra de una pequeña parte del fandango a una contribución más extensa, o bien ese valor personal ha residido en conservar en la memoria o difundir antiguos cantes olvidados, permaneciendo asociados a ese determinado fandango.

Todas estas variantes estilísticas han quedado definidas en sus características musicales generales, con un conjunto de rasgos estructurales definidores que los unifican y sin que se introduzcan nuevas variantes muy definidas y diferentes de fandangos. Constituyen un repertorio de estilos tradicionales que se vienen cantando desde largo tiempo atrás, asociados a la tradición colectiva y a los que se incorporaron un numeroso grupo de variantes personales a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, época en la que se consolida el *corpus* que se canta y recrea hasta la actualidad. Entre dos y tres generaciones comprende el periodo de tiempo en el que varios alosneros y alosneras aportaron variantes propias al cante de los fandangos de Alosno, contribuyendo a la música, a la letra o divulgando formas olvidadas por otros. Desde el punto de vista de la música esas aportaciones han podido consistir en una contribución de más originalidad o amplitud al diseño del fandango, a simplemente una recreación, pequeña modificación, giro o variación melódica de algunos fandangos que se cantaban en Alosno en esa época o incluso sólo divulgando formas casi olvidadas. Independientemente de su aportación, con el tiempo estas personas han quedado directamente asociadas a un estilo o variante. Cronológicamente, y conservando el apelativo que han tenido entre sus paisanos con los que también dan nombre a los estilos, este grupo de hombres y mujeres comprende a María «La Conejilla», Juan

María Blanco, «Manolillo El Acalmao», Bartolo «El de la Tomasa», Antonio Abad, Marcos Jiménez y Juana María «la de Felipe Julián».

Romero Jara (2002: 51-144) ha investigado la vida de estos estilistas alosneros clarificando cierta información confusa sobre algunas cuestiones de sus aportaciones[207]. Además de estos, incluye algunas personas más en este listado, como Tío Nicolás «el de las patillas» y Juan Rebollo (Romero 2002: 62). Asimismo considera que otros, con opinión diferente a la que sostienen algunos aficionados, no han sido propiamente creadores de estilos de fandangos como sucede por ejemplo con los paisanos, Sánchez «el de las Herreras», Pérez «el de la Matea», «El Bella», Diego «el Perrengue», Juana Miguel Toronjo Arreciado o Fernando Rebollo «Camisa», autores de letras, guitarristas o cantaores y cantaoras aficionados pero no creadores de un estilo propio de fandangos. Los que sí pueden considerarse como estilistas representan varias generaciones de aficionados al cante y a la fiesta que han vivido entre finales del siglo XIX y primera mitad del XX, y dos en pleno siglo XX. El primero de ellos, «Tío Nicolás», nació en 1858 pero se conoce muy poco de su vida. Los demás, nacidos en su mayoría a finales de la década de los setenta y ochenta del siglo XIX, y los tres últimos a principios del siglo XX, coincidieron en el tiempo, pudiéndose haber escuchado entre sí e incluso llegando a cantar juntos algunos de ellos, otros no. Los aficionados y cantaores que los han conocido o escuchado personalmente (Romero 2002: 63), y la tradición oral mantenida en la localidad, les ha reconocido y asociado una variante propia de fandango. No han quedado grabaciones sonoras que recojan su voz al no tratarse de personas vinculadas al mundo profesional o del espectáculo sino tan sólo de aficionados locales. Otros cantaores posteriores sí han grabado sus estilos, y en la práctica oral viva continúan aún cantándose.

Diferenciamos así en primer lugar entre estilos o variantes populares y variantes personales en el conjunto de fandangos de Alosno a partir de esa relación o con la colectividad del pueblo o por el vinculo en su configuración a una persona determinada. Mostramos transcripciones musicales de varios estilos o variantes estilísticas que consideramos representativas del cante alosnero, interpretadas por cantaores o cantaoras locales, aficionados, buenos conocedores de los estilos y que mantienen en su forma de

[207] Romero Jara en *Éste es otro cantar. Voces de Alosno-Fandangos de Huelva*, ha profundizado en la biografía y aportaciones personales de estos estilistas a través de los testimonios y entrevistas con familiares, del diálogo con cantaores y aficionados, además de otras fuentes. También ha consultado la documentación de registros civiles y parroquiales para obtener sus partidas de nacimiento determinando con exactitud fechas y datos personales, algunos de ellos confusos (2002: 75-144).

interpretación y expresión manifestaciones propias del cante y toque alosnero. Mantenemos la tesitura original de la voz sin transportar.

Conservamos las denominaciones locales, las que los vecinos de Alosno aplican a distintas variantes estilísticas.

2.1. Fandangos Populares

2.1.1 Fandango «*cané*»

A diferencia de los restantes estilos alosneros que se interpretan individualmente por un cantaor o cantaora acompañado de guitarra, el fandango *cané* es el único que se canta habitualmente en grupo con la participación de las personas que lo desean. Este sentido grupal le confiere una significación especial proyectada en dicha forma de interpretación colectiva del cante y en el significado de la letra que manifiesta frecuentemente un sentido de comunidad, de unión y afecto compartido por el grupo y de unión al lugar, constituyendo un auténtico emblema del sentimiento identitario alosnero: «Alosno. Calle Real del Alosno…», «El fandango es mi alegría…», «Viva mi reunión…», etc. Los vecinos recuerdan en su memoria la larga trayectoria de interpretación de este tipo de fandango en la localidad, del mismo modo que las otras variantes populares.

Como otros, el discurso rítmico melódico de cada una de las seis frases del fandango -una única línea melódica- se desarrolla alrededor de unos pocos sonidos o inflexiones destacadas en su diseño melódico principal. La melodía se mueve básicamente por grados conjuntos y pequeños saltos de altura, particulares del estilo, que frecuentemente se ejecutan con *glissando* o *portamento*. El ámbito del cante utiliza la gama completa de la escala, más amplio que otras variantes sobre todo porque en el último tercio o frase la voz asciende a la octava superior, marcando el momento de intensidad final del cante, de estallido de emoción a través de este registro agudo, de intensidad sonora, fuerza y tensión vocal, cuando se termina cantando colectivamente el final del fandango.

Varias características se observan en la interpretación del fandango *cané* a partir del grupo de interpretaciones que hemos analizado. Entre estas, algunas cuestiones pueden considerarse en relación a su ejecución colectiva, al permitir una mayor precisión y homogeneidad de la interpretación vocal entre varias personas. Los valores rítmicos, por ejemplo, se unifican en mayor medida que otras variantes, con duraciones

de los sonidos más largas, con menos variabilidad y menos valores de duración muy breve. Presenta también menos procesos de ornamentación melódica respecto a otros, paso por un menor número de sonidos, menos variedad en la articulación o presencia de melismas extensos. Especialmente el característico melisma de la segunda parte o semifrase de cada verso, habitual del fandango alosnero, se encuentra moderadamente abreviado en este tipo. Asimismo la distribución del texto en cada uno de los versos-frases musicales es más proporcionada que en otros fandangos, es decir, cuenta con una distribución más equitativa de las sílabas de texto en las dos mitades de frase, aunque la segunda concentre algo más de sonidos sobre menos texto. Aproximadamente en las dos mitades de la frase (6+6 pulsos) se reparten las ocho sílabas de texto poético (4+4 cada mitad, tomando los comienzos anacrúsicos cuando los hay).

En la organización del fraseo y de la métrica en la parte vocal es más variable este estilo, en las primeras mitades de las frases, de seis tiempos, fluctuando entre un compás binario y ternario según los intérpretes, con a veces comienzos anacrúsicos, y la segunda mitad con una acentuación básicamente ternaria en todos los casos. Las figuras o motivos rítmicos proporcionan una construcción muy paralela a las seis frases en sus distintas partes.

Aunque en ocasiones sea difícil precisar el rol de diferentes sonidos en el flujo sonoro, el diseño que crea una forma melódica básica aparece bastante definido en este estilo de fandango. Se aprecian determinadas notas con más peso o importancia melódica, apoyadas en una duración mayor, un adorno del sonido o en el acento prosódico y/o musical, así como en el contorno melódico claro y definido. Su inicio es muy identificativo, breve, de igual modo que algunos otros estilos populares. Sólo consta de una o dos palabras que conducen con un impulso melódico ascendente de varios sonidos hacia el primer apoyo importante al final de la frase. Las siguientes, de diseño rítmico bastante similar como hemos comentado, mantienen una conexión entre ellas por medio de un paralelismo melódico, segunda con cuarta, y tercera con quinta, alternativamente. Todas conducen a los apoyos del final de frase con descenso melódico. El último verso expone un fragmento musical más característico e identificativo de este estilo, cantándose una octava más aguda del registro anterior, con mucha intensidad de sonido para finalizar el fandango.

Fandango *cané* bajo. Alosno
Vive Alosno

Pedro Juan Macías, Juan Fdo. Glez., Antonio Rastrojo

Transcripción:
Herminia Arredondo Pérez

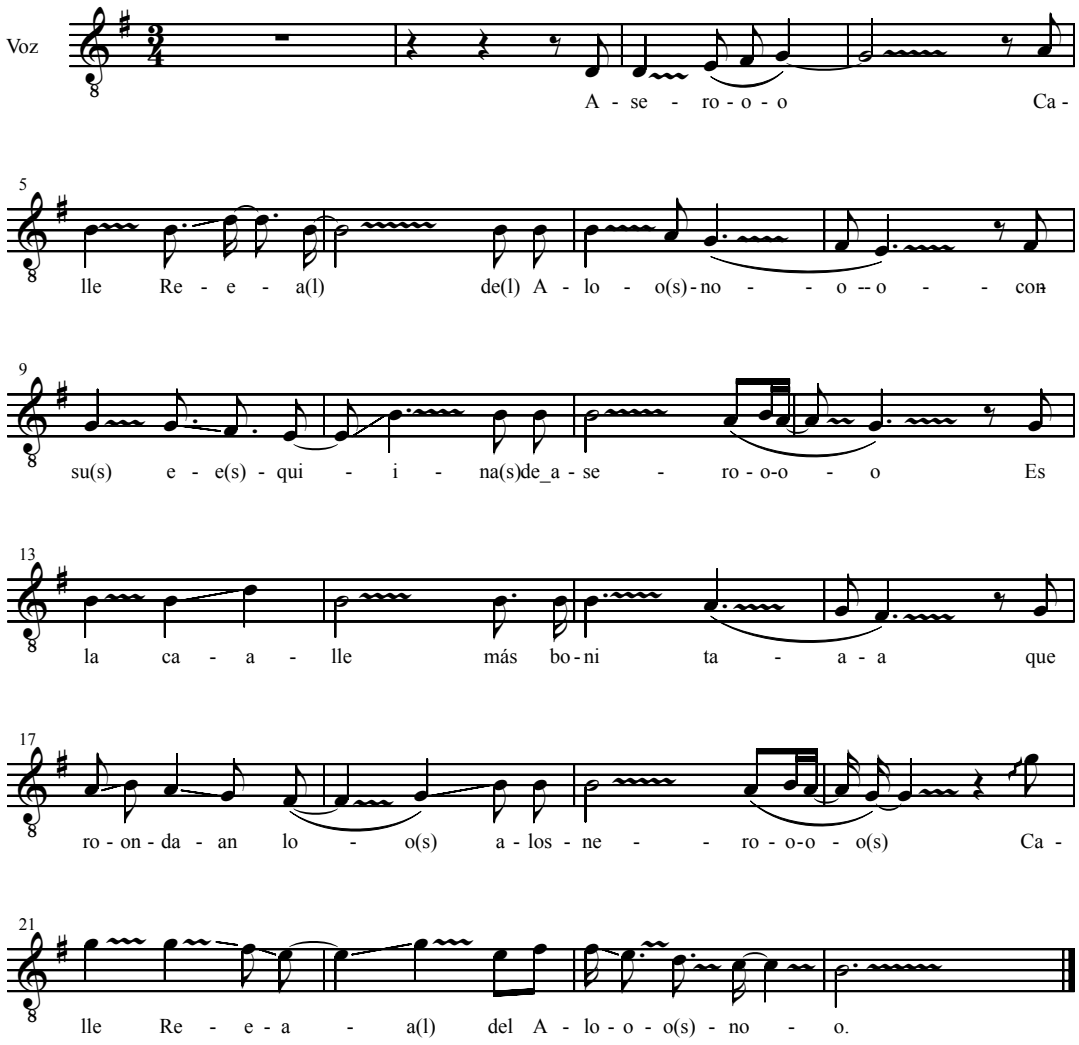



Figura 22. Fandango *cané* bajo, Alosno. Grupo Vive Alosno.
CD *¡Vive Alosno! Tradición viva del Andévalo.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.1.2. Fandango «*cané* alto»

Constituye una variante del *cané* en un registro más agudo, con ciertas diferencias en la melodía y en los sonidos del final de las frases. Presenta dos cuerpos o mitades, la primera -tres primeros tercios o frases- vocalmente más relajada, y la segunda más aguda, cantada con mayor intensidad en la forma habitual en Alosno. Se trata de una variante o estilo interpretado a menudo por las mujeres al encontrarse en un registro cómodo para la tesitura de la voz femenina.

El ámbito que cubre la melodía no es tan amplio como en el *cané* (bajo). En todas las interpretaciones que hemos escuchado y analizado cubre la distancia de una 6ª desde el sonido final y más grave del modo frigio al más agudo, del 1º hasta el ♭6º grado del modo, utilizando toda esa gama de seis sonidos. En la configuración melódica observamos una primera mitad concentrada principalmente en el 4º grado de la escala frigia (en el siguiente ejemplo, desde Do, el sonido Fa) con sus descensos melódicos característicos del final de cada frase, y una segunda mitad en torno al ♭6º grado (La♭ en la transcripción). Dos sonidos importantes (♭6ºy 4º, Fa y La♭) en relación al modo frigio, que también son el 1º grado del modo eolio y del jónico. El contorno melódico de las dos últimas frases se inicia con un diseño hacia el agudo que responde y se cierra en la última, en el registro grave de nota final y con la cadencia, auditivamente como fragmento reconocible y significativo de este estilo.

El efecto de una distribución más proporcionada del texto a lo largo de la frase, sin una acumulación en la primera mitad, el uso de valores de duración media o breve pero no de abundantes sonidos muy breves ni de extensos melismas facilita la interpretación grupal, común al otro fandango «*cané*».

Lo más singular en este estilo, también en varios más en Alosno, son los reposos finales de las frases segunda y cuarta, que en este caso se realizan sobre los grados ♭2º y ♭3º del modo frigio coincidiendo con el sonido fundamental del acorde de la guitarra.

El agrupamiento métrico de los pulsos responde al mismo modelo que el «*cané* bajo» y en ocasiones con subdivisión ternaria de las unidades.

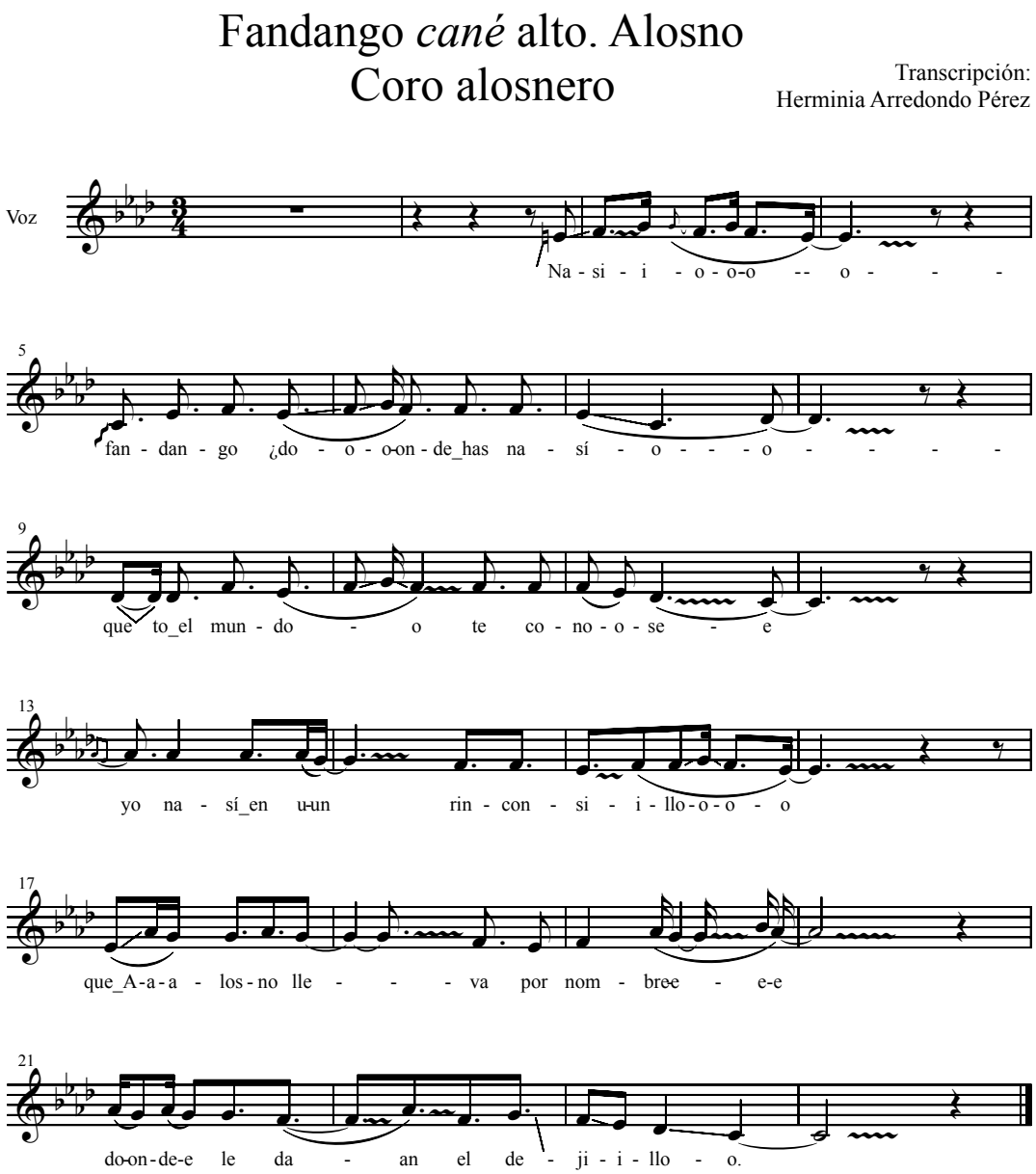



Figura 23. Fandango *cané* alto, Alosno. Coro alosnero.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.1.3. Fandango «valiente»

Junto con el *cané*, el «fandango valiente» simboliza el núcleo de la expresión del fandango alosnero, articuladora de su identidad. Se canta individualmente en una manifestación personal de energía y arrojo desde su arranque. Con gran intensidad de sonido, control respiratorio y fuerza expresiva en la interpretación. El peso de la voz del cantaor o cantaora y el temperamento en la interpretación constituye un ingrediente importante en este estilo.

Representa un estilo más plano que otros en cuanto al diseño melódico. Encontramos muy pocos saltos de altura, con una buena parte de las frases en su primera mitad organizadas alrededor de unos pocos sonidos básicos, adornados con otros que los circundan y repetidos desarrollando así el flujo sonoro. Su dificultad reside no obstante en la capacidad del intérprete de transmitir la carga expresiva que requiere este estilo de fandango tanto en el texto como principalmente en la energía sonora con la que hay que cantar, adecuada al carácter «valiente» del estilo. Su intensidad emocional, fuerza o valentía se proyecta en la misma ejecución musical que requiere de gran intensidad sonora al cantarlo dándole además una continuidad al transcurso melódico, conduciendo la voz sin apenas pausa desde el principio al final del fandango. El cantaor tiene que atender al control respiratorio en las frases interpretadas en la mayor parte de las ocasiones con pocas respiraciones intermedias, y sobre todo a la ejecución del extenso melisma al final de las frases.

La primera de estas, breve, como en el fandango *cané*, presenta en una o dos palabras un gran efecto expresivo, un gesto de apertura del fandango muy llamativo, como una exclamación. En ese punto inicial sí se produce un pequeño corte para a continuación exponer las siguientes frases sin apenas reposo. Estas se desarrollan con un esquema melódico prácticamente paralelo en todas, con una primera mitad o semifrase alrededor de un único sonido principal (♭6º grado del final frigio) adornado o circundado por otros próximos, y una segunda mitad -habitualmente desde antes, desde el tiempo o subdivisión anterior- con un extenso melisma que llega a distintos sonidos o puntos de apoyo al final de cada frase. La cuarta y quinta frases se suelen exponer con más continuidad entre ellas enlazando así el sentido de los dos versos del texto, y la última con bastante fuerza e intensidad sonora en la voz y guitarra. Final que viene a manifestar la conclusión, frecuentemente un mensaje u opinión personal relevante del contenido poético de todo el fandango. Su diseño melódico descendente hasta la nota final del modo frigio también se canta con un extenso melisma. Esta es una forma habitual, como la que mostramos también en la transcripción, de presentar esta variante o tipo estilístico. A veces encontramos algunas formas algo diferentes, con algo de variabilidad en algunos detalles melódicos sobre todo en el comienzo de las frases o en algunos sonidos en los que reposan al final de estas.

La forma estilística que algunos intérpretes locales denominan «valiente antiguo» es muy similar al valiente. La principal diferencia consiste en que el primer tercio o frase comprende casi toda la longitud de doce tiempos iniciándose y terminando

con la nota final del modo frigio. Con esta misma denominación a veces escuchamos también algunas pequeñas variaciones en la presentación de la melodía. Posiblemente no hayan tenido más antigüedad que otros populares, sino que puede tratarse de fandangos menos interpretados en un determinado periodo de tiempo y que después se han recordado e interpretado asignándoles ese carácter de antiguos.

No obstante, todas las formas de «fandangos valientes» o «valientes antiguos» e incluso algunas que de las que se denominan a veces como «antiguos» tienen en común esas características que hemos comentado anteriormente.

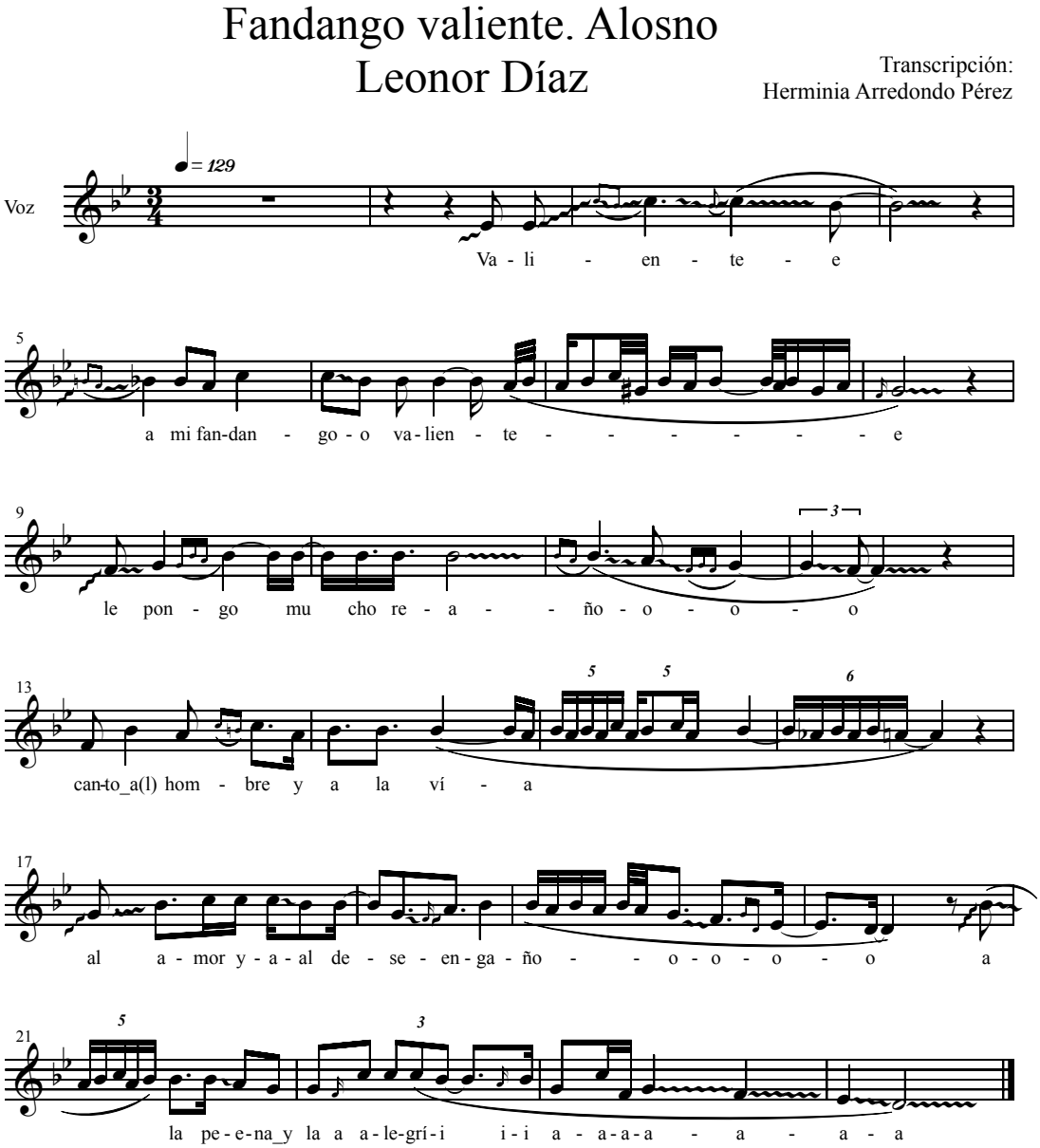



Figura 24. Fandango valiente, Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

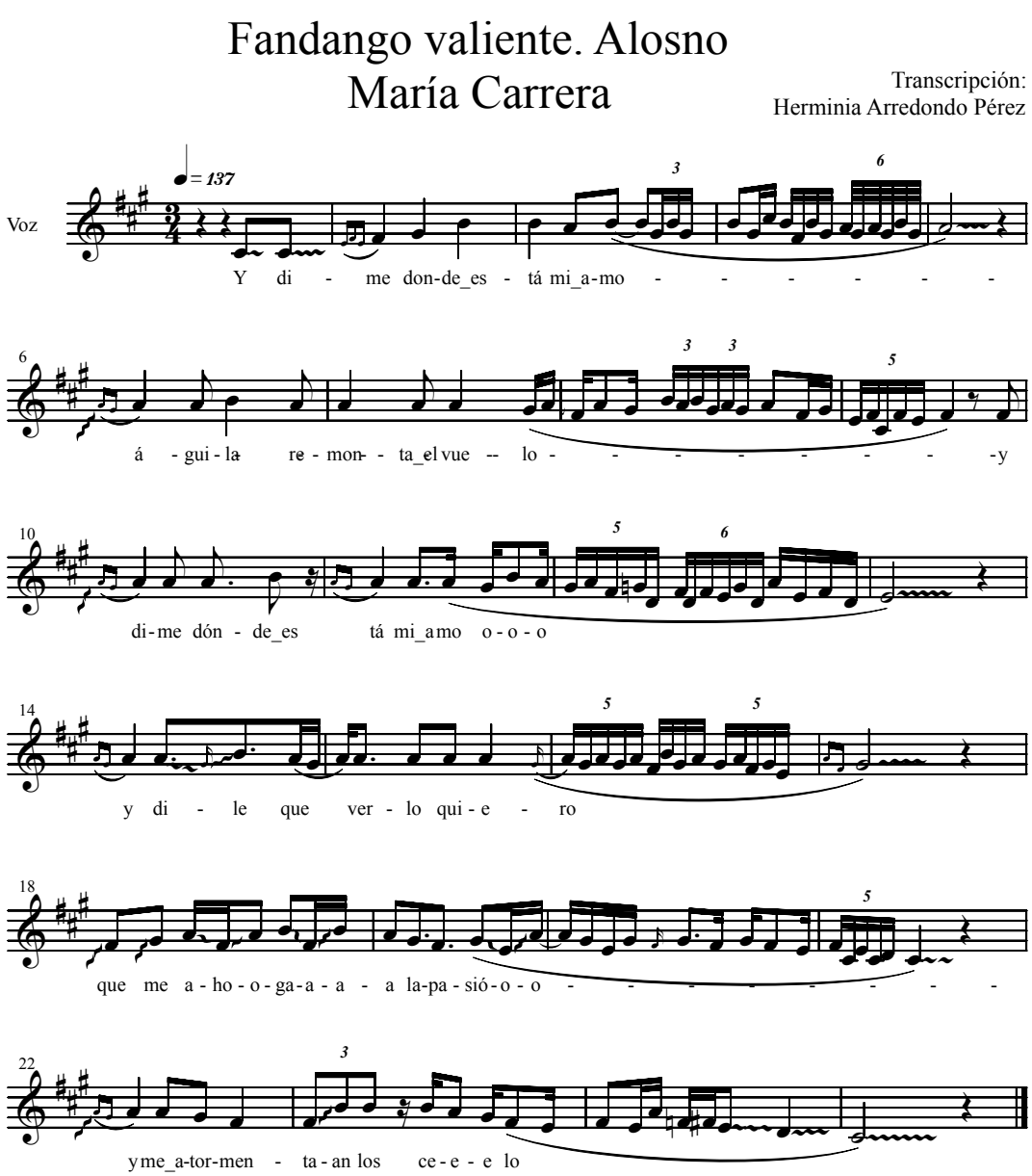



Figura 25. Fandango valiente, Alosno. María Isabel Carrera.
Grabación de campo, 2019.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

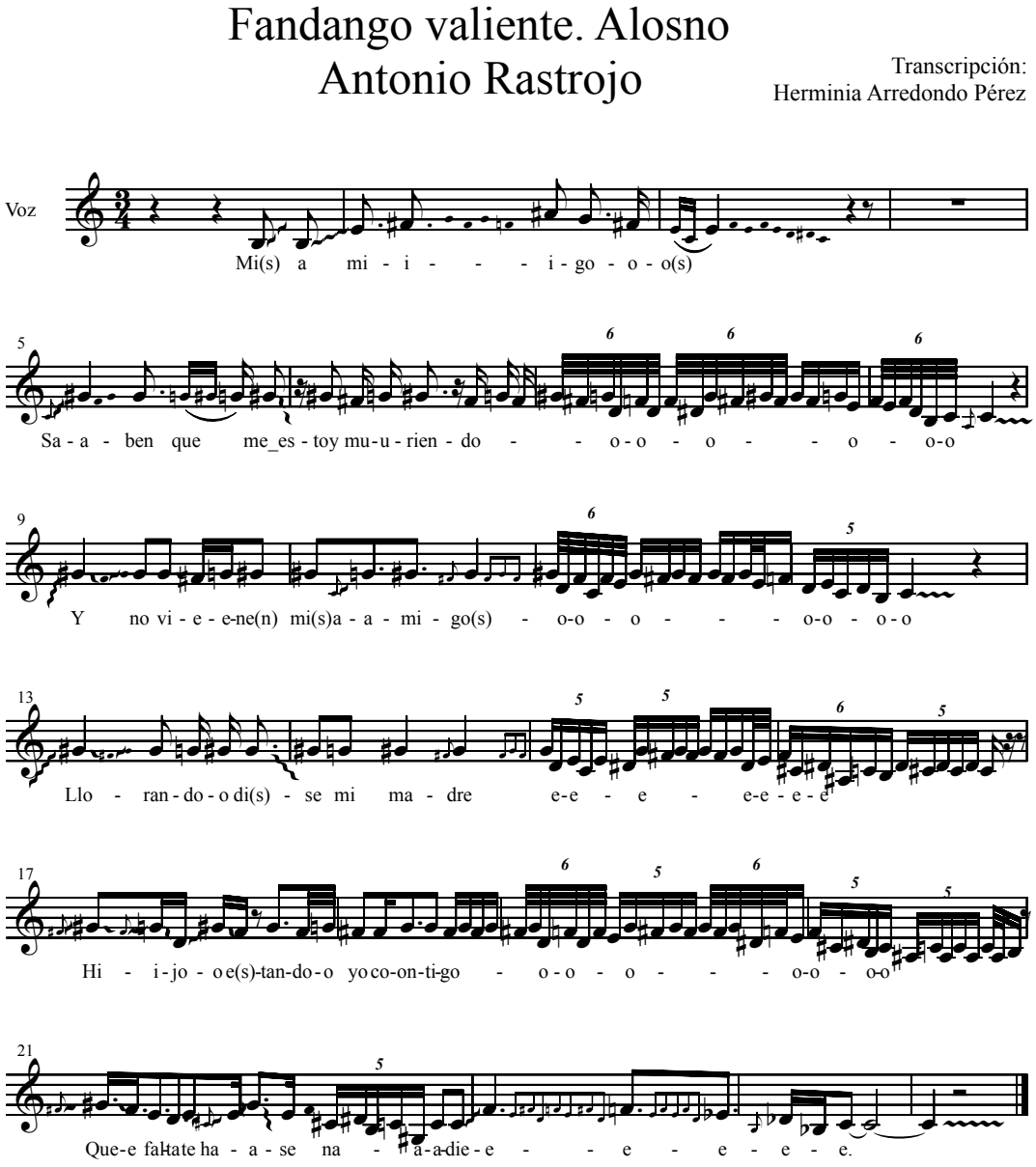



Figura 26. Fandango valiente antiguo, Alosno. Antonio Rastrojo.
CDPM-C2-5133L. *Alosno Puro.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.1.4. Otros fandangos populares

El resto de estilos populares forman un grupo heterogéneo en que podemos encontrar denominaciones genéricas con las que los aficionados se refieren a un conjunto de variantes todas muy próximas, versiones posiblemente del mismo tipo de fandango, común también al valiente y que reciben denominaciones como «fandangos antiguos»,

«fandangos *corríos*», «fandangos perdíos», simplemente «fandangos populares» o sin denominación específica.

Entre los que denominados «fandangos antiguos» normalmente presentan algunas pequeñas diferencias en algún fragmento de la melodía respecto a estos anteriores, valiente y valiente antiguo, con un diseño melódico sencillo y con algo más de variabilidad en algunas notas finales de frase en algún caso. Algunos de estos se cantan con menos ímpetu, brío o valentía que esos otros.

2.2. Fandangos Personales

A partir de estos estilos populares tradicionalmente cantados en Alosno, de los que aún se cantan y posiblemente de otros desaparecidos, surgieron a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, otro número de versiones personales de fandangos alosneros. Varios hombres y mujeres aficionados de la localidad, recrearon, reelaboraron o difundieron una variante propia de fandango a la que han quedado personalmente asociados y que actualmente se siguen interpretando. Estilos que manifiestan más o menos cercanía musical a los populares, pero que en su conjunto se hallan dentro de la forma y discurso sonoro propio del fandango de Alosno.

La aparición de esas nuevas creaciones o recreaciones musicales de fandangos en ese momento histórico, se vio seguramente favorecida por la confluencia de varias circunstancias que configuraron un escenario propicio para la consolidación de expresiones particulares. Por un lado, se trata de los años de más prosperidad económica en la localidad con el desarrollo de varias iniciativas empresariales que llevaron a cabo varios vecinos y especialmente con la actividad minera que impulsó la economía local. Esta reactivación económica y poblacional también tuvo una repercusión en el contexto de la vida social y cultural en Alosno con la proliferación de escenarios de ocio que han contribuido a la expansión de la afición al cante, locales de entretenimiento y convivencia como sus tabernas y casino, reuniones particulares que se organizaban en las casas de los vecinos y en algunos cortijos de la zona donde se cantaba y bebía, además de la participación activa en los tradicionales contextos festivos en los que ya se encontraba presente esta música. Al mismo tiempo y desde una perspectiva más global, durante este periodo y poco antes, un gran número de profesionales del mundo del flamenco crearon sus propias versiones particulares de diferentes formas o palos flamencos como también recreaciones individuales de fandangos andaluces,

expandiendo el conjunto de formas y estilos del cante y de toque guitarrístico anterior. Un momento de comercialización, movimiento y profesionalización de la vida artística de cantaores, bailaores y tocaores flamencos que dedican una parte importante de su actividad a la actuación para el público, la escena y/o industria discográfica, y asimismo constituye un momento de consolidación de un extenso repertorio del género flamenco. Alosno no fue ajeno a estos fenómenos de la actividad artística flamenca de la época. Durante varias décadas, la afición de los alosneros a los fandangos también prestó atención a la recreación personal, a manifestaciones individuales o expresiones particulares en el cante local de los fandangos, además de las vinculadas a la colectividad del pueblo. Varias de estas aportaciones asociadas a aficionados locales, no profesionales, han sido mantenidas e interpretadas habitualmente junto a los demás estilos populares en la localidad desde entonces.

Entre todo este grupo de fandangos personales observamos que, en líneas generales, se suelen interpretar con una menor variación entre varios intérpretes diferentes, presentando así el diseño melódico principal y propio en cada uno de ellos de manera muy similar por diferentes cantaores o cantaoras. Del mismo modo, sus letras recogen un repertorio menos extenso y variado que los fandangos populares y la mayoría cuentan con textos asociados frecuentemente a cada estilo particular. Junto a textos poéticos que tratan del amor con sentimientos variados, estos fandangos exponen además numerosas situaciones relacionadas con la vida, actividades, aficiones o anécdotas de estas personas y/o de su relación afectiva con la localidad, letras creadas en más de una ocasión por ellos mismos. Así se puede escuchar por ejemplo, un fandango de Bartolo «el de la Tomasa», aficionado al cante y hábil creador de letras «que las sacaba de la nada, de cualquier tema, por insignificante que fuera» como explica Romero Jara (2002: 103). Por ejemplo este conocido texto en la que nombra a sus hijos:

> Mi Bartolito Román.
> Mi Mariquilla la Bella,
> mi Bartolito Román.
> Pero a mi Juanillo el grande,
> lo quiero yo mucho más
> que a mi Mariquilla la Bella.

O en el que alude a su trabajo en la mina:

Ni bajo a profundidades.
Yo ya no voy a la mina
ni bajo a profundidades.
Yo quiero la luz del día.
Prefiero morir de hambre
que verme "enterrao" en vida.

Por orden cronológico de fecha de nacimiento[208], estos estilos personales comprenden las variantes estilísticas de fandangos de los siguientes aficionados, nombrados algunos de ellos también con su apodo: María/Juana «La Conejilla» (María/Juana Limón Morón, 1873-1946)[209], Juan María Blanco (Juan María Blanco Orta, 1883-1959), Bartolo «El de la Tomasa» (Bartolomé Garfia Pozuelo, 1884-1930)[210], «Manolillo El Acalmao» (Manuel de Jesús Blanco Orta, 1887-1950)[211], Marcos Jiménez (Marcos Giménez Orta, 1890-1947)[212], Antonio Abad (Antonio Abad Sánchez Limón, 1901-1985) y Juana María «La de Felipe Julián» (Juana María García Ramos, 1912-1997). Comentamos brevemente varios rasgos destacados de cada estilo con las transcripciones y análisis que hemos realizado.

2.2.1. Fandango «de María/Juana La Conejilla»

Este estilo de fandango se encuentra próximo a los populares antiguos y al *cané* y valiente de Alosno. Su diseño melódico básico es sencillo, de ámbito no muy amplio, abarcando un registro en todo el cante de sexta -6ª menor ascendente desde el sonido final del modo frigio al ♭6º grado de la escala-. Configurado en dos partes en cada frase, una primera mitad en la que se acumula más texto y con giros melódicos característicos, y una segunda con un extenso melisma descendente hasta cada apoyo melódico al final del verso. Los puntos o inflexiones centrales de la melodía se sitúan en el centro de la frase en torno al sonido más agudo, siempre el ♭6º grado de la escala antes mencionado. En las cinco primeras frases a través de un diseño melódico paralelo alternativamente:

[208] Seguimos las fechas de Romero Jara (2002) que ha estudiado la vida de estos paisanos.
[209] Romero Jara (2002) indica que en el Registro Civil de Alosno «La Conejilla» figura como María Francisca Limón y en el Parroquial como Juana Francisca Limón. En el pueblo es conocida principalmente como María.
[210] También reconocido letrista.
[211] Hermano de Juan María Blanco Orta. Letrista y gran cantaor según exponen varios paisanos del pueblo (Romero 2002).
[212] En Alosno siempre lo han distinguido como Don Marcos Giménez.

primera, tercera y quinta por un lado, y segunda y cuarta por otro; y en la última con un descenso melódico hasta la cadencia final. La segunda y cuarta frase ofrecen un giro en la melodía en los dos primeros compases de descenso al sonido más grave y a continuación con un movimiento hasta el agudo -♭6º grado- a través de un salto de cuarta ascendente, también característico de este estilo y habitualmente interpretado con algún recurso vocal que lo señala. Las otras dos frases dibujan básicamente un arco melódico en toda su extensión. Este estilo se suele interpretar en un *tempo* reposado, con sentido de continuidad en la voz, sin cortes acusados.

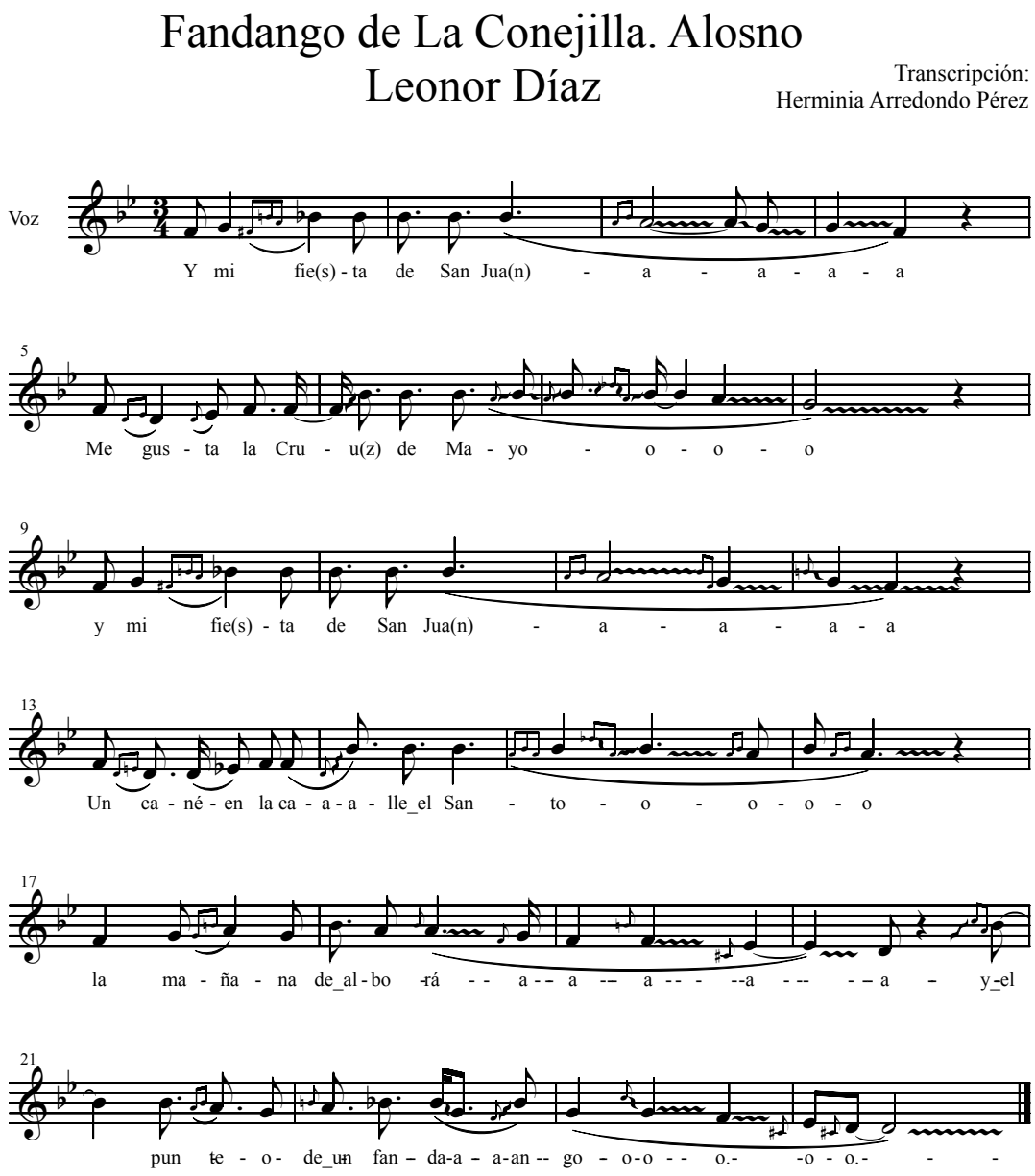



Figura 27. Fandango de «La Conejilla», Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.2.2. Fandango «de Juan María Blanco»

Presenta más elaboración melódica y se suele adornar bastante al cantarse. El ámbito que cubre la melodía en buena parte de la copla no es demasiado amplio, hasta su última frase cuando puede llegar a la octava al bajar la melodía a un registro más grave.

Lo más singular de este estilo de fandango es el diseño melódico. Con un ascenso al inicio de las frases similar en todas, y con un dibujo melódico ondulante con giros que ascienden y descienden alrededor de sonidos destacados dibujando un arco melódico en cada frase completa. Y especialmente llamativo esa ondulación en la prolongación de las frases cuarta con la quinta, interpretadas unidas, ligadas, sin respiraciones o realizando un corte mínimo entre ellas, a través de un extenso melisma y dibujo muy adornado de la melodía que comprende uno de los elementos más característicos de este estilo. Una continuidad que en este estilo está recreada o reinterpretada personalmente pero que también se aprecia en estilos populares como el valiente. Posiblemente este tipo de embellecimientos más pretencioso que en otros fandangos, acusara la influencia o la inspiración de cantaores flamencos de la época que adornaban considerablemente los cantes y con los que Juan María tuvo contacto como sabemos, o por su capacidad y sentido interpretativo como reconocían aficionados cercanos que lo conocieron, o ambas cosas[213].

Mostramos un ejemplo de este estilo dentro de los personales, como uno de los que contiene más elaboración en la línea melódica.

[213] Romero Jara informa en *Éste es otro cantar*... (2002) de su relación con el cantaor Manuel Centeno en Sevilla y recoge las opiniones sobre su cante de varios aficionados de la localidad que lo conocieron personalmente.

Fandango de Juan María Blanco. Alosno
Juan Fernando González

Transcripción:
Herminia Arredondo Pérez

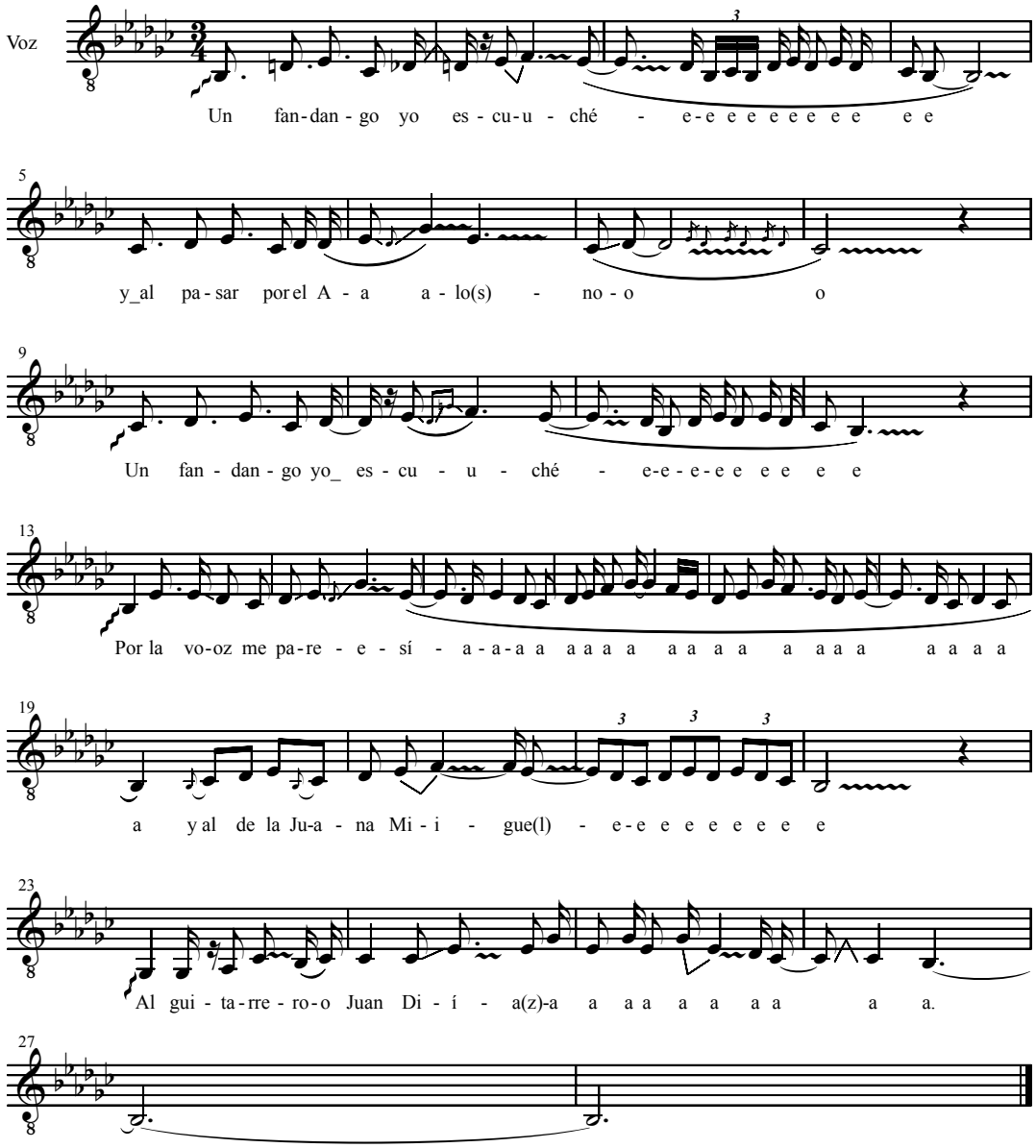



Figura 28. Fandango de Juan María Blanco, Alosno. Juan Fernando González.
CD *¡Vive Alosno! Tradición viva del Andévalo.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.2.3. Fandango «de Bartolo El de la Tomasa»

Es un fandango de difícil ejecución por el ámbito melódico que cubren los dibujos melódicos de sus frases y por los melismas con los que se interpreta. Ya en su primer tercio se presenta una subida en la melodía hacia el registro agudo que desciende en una distancia de octava hasta el final de la frase que en otros estilos suele ser más progresiva. Una frase llamativa e identificativa de este estilo, que le otorga un perfil personal en su elaboración.

El ámbito de la melodía en algunas de las frases y en general en todo el fandango es bastante amplio, lo que requiere de una buena capacidad interpretativa. Presenta dos mitades con cierto contraste. La primera parte en las tres frases iniciales, con registro más agudo y ámbito amplio ya desde el primer tercio o frase dibuja como hemos indicado un arco melódico de una octava sobre el sonido principal y requiere de gran destreza interpretativa del cantaor o cantaora desde el comienzo. Y en las tres últimas, o segunda mitad del fandango, con un registro más grave que se mueve alrededor del 4º y ♭6º grado de la escala frigia. Lo mismo sucede al finalizar el cuarto verso, que lleva a un registro bastante grave y a un melisma de más difícil ejecución. Las vocalizaciones o melismas no suelen interpretarse con un simple descenso por grados seguidos, sino con adornos y pequeñas ondulaciones melódicas de efecto atractivo en este estilo de fandango y que requiere de gran habilidad en su resolución.

Encontramos dos formas habituales de interpretación, una con este descenso acusado en el ámbito de la melodía hacia el registro grave y otra, algo menos. Las mujeres suelen realizar esta segunda forma más ajustada al registro de su voz.

2.2.4. Fandango «de Manolillo El Acalmao»

Presenta este fandango dos cuerpos o mitades diferenciadas. Una primera, con un tercio o frase inicial breve similar a otros estilos populares, y con dos siguientes que avanzan en un movimiento continuo, plano y sencillo, de ámbito no muy amplio, donde destaca el 4º grado de la escala. Esta parte se muestra cercana al fandango *cané* alto, aunque en un registro más grave si es cantada por hombres. La segunda mitad manifiesta una elaboración más personal en la que sobresale su característica más peculiar: la unión del cuarto y quinto tercio en una sola frase musical definidora también de este estilo. Este enlace se realiza acortando musicalmente la extensión habitual y continuando de la cuarta a la quinta sin pausa, enlazando al siguiente verso de la letra, con un diseño

melódico ondulante que llega incluso a un registro grave en un punto medio de esta parte. Su ámbito total es amplio, en torno a la 8ª, con saltos característicos de 4ª o 5ª. La última frase suele interpretarse con el melisma final bastante adornado.

2.2.5. Fandango «de Marcos Giménez»

De nuevo se trata de un estilo de fandango que permite al cantaor o cantaora recrear su voz. Habitualmente se canta en *tempo* moderado, luciendo los suaves ascensos y descensos de altura de la melodía y la equilibrada distribución del texto a lo largo de cada frase. Los pequeños matices de articulación y unión de los sonidos proporcionan gran parte del carácter expresivo a la interpretación de este estilo.

El diseño melódico general se muestra muy próximo al fandango *cané*. La frase inicial, melódicamente ondulante y más adornada que este, así como la última, en un registro grave (en el *cané* suele cantarse a la 8ª superior aunque no siempre) son muy similares en su contorno a este estilo popular. En las restantes, de un ámbito no muy amplio, destacando el 1º y ♭6º grados, la melodía dibuja un esquema melódico paralelo alternativamente en los versos pares e impares, así como un breve motivo o giro melódico y/o un pequeño salto ascendente (de 3ª o 4ª) identificativo de este estilo, que también se puede escuchar en el fandango *cané*.

2.2.6. Fandango «de Antonio Abad»

Este estilo de fandango presenta una configuración melódica llamativa, con varios saltos y cambios de registro –hasta aproximadamente una 8ª y media en total- que lo hace claramente diferenciable de otros y que requiere de gran control vocal por parte del intérprete. A veces incluso se toca en un tono más grave que otros fandangos para poder llegar así a los sonidos más agudos de la melodía sobre todo en la tesitura de la voz masculina.

En los dos primeros versos que comprenden el ámbito de una 8ª presentan un rápido ascenso de la melodía para finalizar el segundo en un registro bastante grave. Un comienzo atractivo, que continúa con un diseño melódico de forma alternativa en sus sucesivos tercios, primero con tercero como frases con ascensos melódicos ascendentes destacados, y segundo con cuarto de descenso realizando pequeñas ondulaciones y saltos descendentes en altura más acusados, característicos de este estilo personal. Este

paralelismo entre frases y otros saltos ascendentes muestran al mismo tiempo su cercanía con los estilos populares.

Habitualmente se interpreta este estilo de una forma reposada, recreando la voz, seguramente con un sonido estético apropiado al tipo de voz delicada y fina que tenía Antonio Abad como comentan los paisanos que lo escucharon.

2.2.7. Fandango «de Juana María La de Felipe Julián»

Su configuración melódica se fundamenta en el fandango valiente alosnero, interpretándose en un registro más agudo. Es posible que Juana María hiciera su propia versión personal de este fandango tradicional del pueblo. De igual modo se canta con una intensidad fuerte aunque no tan impulsivo en el inicio y final como en ese estilo popular, sino con un nivel más continuo de intensidad sonora y con pocas pausas respiratorias.

El ámbito completo de este estilo cubre aproximadamente la octava. Las frases se desarrollan principalmente alrededor del ♭6º grado de la escala frigia apoyado por el superior. Toda la primera mitad de la frase conduce a ese sonido destacado, adornado y circundado por otros, como también sucede en el fandango valiente. La segunda mitad se desarrolla con el melisma descendente propio del fandango alosnero.

Cuenta con un comienzo característico, un ascenso amplio de la melodía con una en tres saltos de altura en terceras, una segunda y tercera frases bastante similares en el movimiento melódico entre sí y la cuarta con un salto inicial amplio entre los dos primeros sonidos manteniendo después la altura melódica. Las dos últimas frases presentan un contorno ondulante, destacando el ♭6º grado, ambas descendentes y con un registro amplio, con movimiento melódico más adornado en la última hasta la cadencia final.

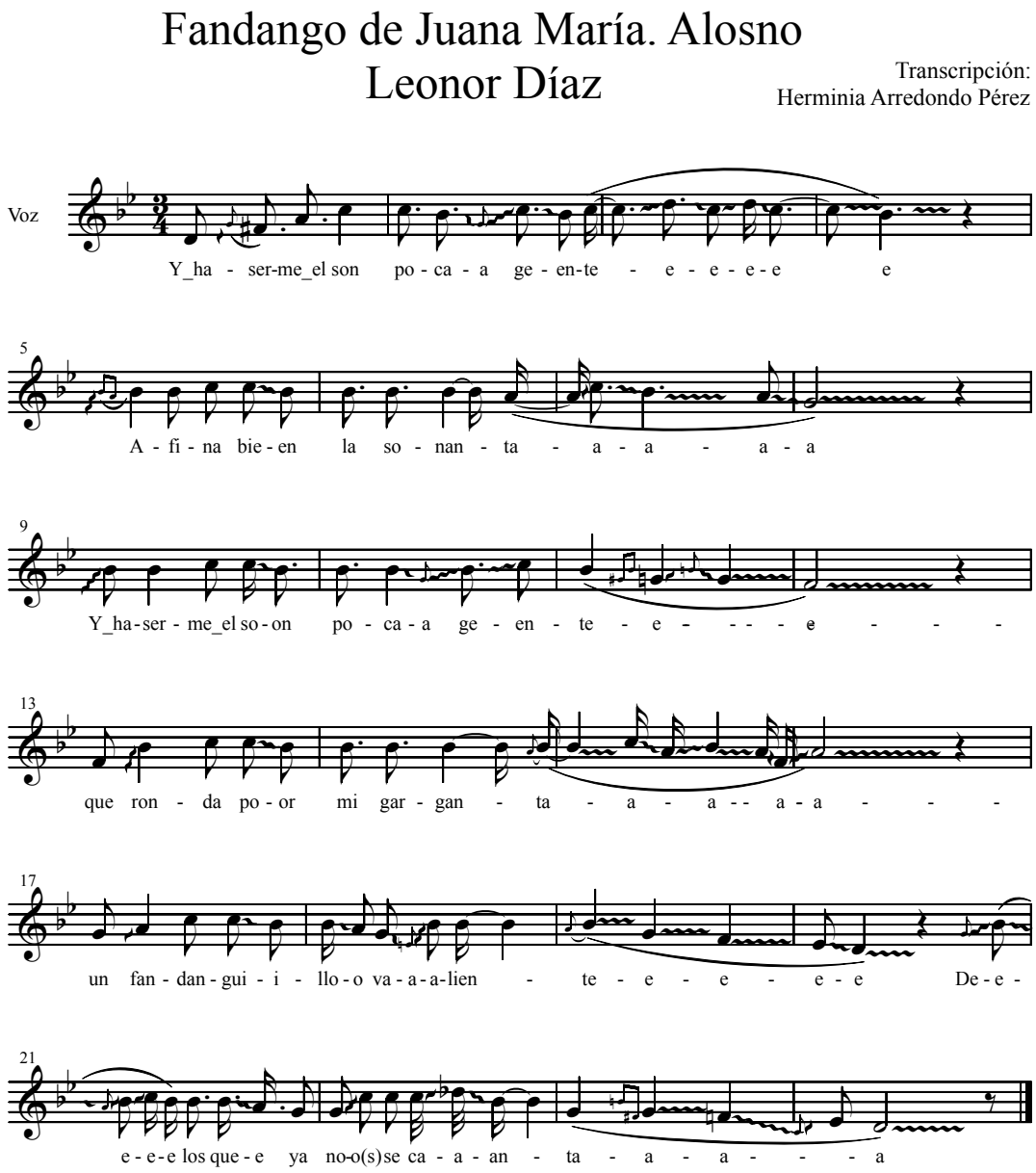



Figura 29. Fandango de Juana María, Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Encontramos por tanto dos variantes o estilos melódicos asociados a dos mujeres de dos generaciones distintas, María/Juana «La Conejilla» y Juana María «La de Felipe Julián». El estudio de Romero Jara (2002) muestra a estas mujeres como grandes aficionadas a los fandangos locales y aunque ambas vivieron parte de su vida fuera de Alosno siempre estuvieron vinculadas al pueblo, a sus fiestas y a su música. En numerosas ocasiones cantaban además de en su entorno privado en algunas fiestas, reuniones de amigos y familiares a las que se les invitaba o se les pedía expresamente que cantasen (Romero 2002: 140-141). Ambas han dejado una recreación musical en

sus estilos cercana a los fandangos populares de Alosno, sin romper demasiado con las formas habituales de dichos fandangos.

Varios de los otros estilos adjudicados a aficionados alosneros despliegan sin embargo algunos elementos más innovadores, en breves giros o partes del diseño melódico más creativamente personalizadas o elaboradas, aunque no llegan a tratarse de las elaboradas e individualizadas versiones e interpretaciones personales que crearon numerosos cantaores profesionales del ámbito del flamenco. Los cantaores alosneros han contado con abundantes ocasiones para cantar y compartir su cante con otros paisanos en espacios propios de socialización y entretenimiento masculinos en el pueblo, en sus reuniones o juergas privadas, en la taberna, la tasca, el bar o el Casino, donde han consumido alcohol, ratos de ocio y horas o hasta días completos de cante, junto a los guitarreros con los que se han acostumbrado a cantar desarrollando habilidades en ese sentido. Algunos eran al mismo tiempo guitarreros y aficionados al cante, o bien aficionados a crear letras. También en ocasiones se les llamaba o contrataba para cantar para otro público, a otros aficionados de Huelva o de Sevilla principalmente, en alguna fiesta o local. Contextos que favorecieron el desarrollo de más formas expresivas, de variantes melódicas, nuevos textos, que partieron tanto de momentos de creatividad individual como de práctica social compartida.

Con estas singularidades locales y desde estas formas estilísticas locales, sedimentadas históricamente, algunas muy consolidadas y otras en las que aún se escucha más diversidad de expresiones, como entre los fandangos populares que no tienen vinculación personal específica, los cantaores, las cantaoras y guitarreros de Alosno continúan adaptando y recreando sus cantes en continuas interpretaciones. Nos adentramos en los siguientes capítulos en explorar algunas formas particulares de interpretación y de expresión, significados culturales, construcciones y representaciones de género, de aficionados locales en situaciones de performance concretas. Hemos tomado como estudio de caso un contexto especialmente representativo en la localidad, rico en la acción musical y en la articulación de significaciones e intensas experiencias entre los participantes, la fiesta de la Cruz de Mayo a partir del que exploramos esta práctica musical desde una perspectiva de género. Para ello, además de trabajo de documentación, hemos realizado trabajo de campo durante varios años en las últimas décadas en este contexto concreto, acudiendo a la celebración festiva y en otros periodos del año, así como en otros momentos, situaciones y escenarios de actividad musical con fandangos de hombres y mujeres de Alosno.

CAPÍTULO VI

Las Cruces de Mayo en Alosno.
Contexto ritual, práctica musical y relaciones de género

Exploramos en esta parte del trabajo la interrelación entre género, práctica musical y procesos sociales[214].

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 influencian 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 de los fandangos.

Nos centramos en esta manifestación basándonos en la investigación etnográfica y el trabajo de campo que hemos llevado a cabo en los últimos años.

1. La Cruz de Mayo: fiesta femenina

La celebración de la Cruz de Mayo se encuentra vinculada al dominio femenino en nuestra cultura hispana. Entre la variedad de manifestaciones que adopta en diferentes

[214] Basándonos en el contenido de este capítulo de la tesis, hemos publicado un artículo sobre seguidillas y fandangos en las *colás* de Alosno en la revista *Resonancias* (Arredondo y García 2018b).

territorios de la península prevalece la complejidad y sincretismo entre antiguas costumbres y ritos paganos con el culto católico a la Santa Cruz (García Fernández 2004; Rodríguez Becerra 1999, 2004). Las referencias históricas, literarias, los estudios antropológicos, de cultura popular y la pervivencia de tradiciones de mayo, lo presentan como el mes vinculado a la naturaleza, el amor y la celebración dentro del ciclo festivo y calendario campesino anual. El mes de la regeneración y exuberancia de la naturaleza, lo espiritual, la salida a los campos, traslado de imágenes a ermitas, procesiones, comidas y otros numerosos cultos propios de ese momento agrícola. Cada primavera tenía lugar el encuentro con el renacer de la naturaleza, la regeneración y fertilidad vegetal que se proyectaba por analogía al ciclo de las fases de la existencia humana. Momento de expresión de culto a la naturaleza y sus cambios, de celebrar la vida y el amor, asignar connotaciones estéticas a objetos materiales, plantas, lugares, acciones y de dotarlo simbólica y espiritualmente con expresiones que emanan de este tiempo[215].

La fiesta de la Cruz es un ritual central de la primavera en su momento de esplendor. Es la época de los festejos relacionados con los ancestrales simbolismos del *mayo* -el árbol- y el mozo, las fiestas de la *maya* o las *mayas*[216]*,* las enramadas y ramos, los matrimonios simbólicos…, que la Iglesia cristianizó con la conversión del árbol de la vida o mayo en cruz y en el mes de la Virgen María (Caro Baroja 1979; Eliade 1972; Velasco 1982). Antiguas creencias del imaginario colectivo, restos de prácticas, cultos y ritos paganos han pervivido, adaptándose y mezclandose durante siglos con otros que produjo el cristianismo que acabó impregnando el ciclo de la vida campesina. Lo integró, mezcló y buscó confluencias adaptándolo a la celebración de hechos de la vida

[215] En nuestro entorno, el sur de la Península y en concreto la provincia de Huelva, aún podemos observar una gran concentración de formas de celebración estacional desde finales de abril, en mayo, sobre todo, y hasta el inicio del solsticio de verano normalmente hasta San Juan. Esta es además una festividad que comparte sentidos y formas expresivas con otras del mes de mayo. En ella los jóvenes son los principales protagonistas, también se celebra el momento estacional con gran simbología cuando termina la primavera y comienza el solsticio de verano con las celebraciones de cosecha, se realizan juegos amorosos y emparejamientos al azar, se colocan ramos para las mozas, e incluso en algunos sitios se *pinga* o levanta el árbol-mayo. En numerosas localidades de la provincia de Huelva por ejemplo, en San Juan se coloca el mayo o "pirulito" -en la denominación local- y se canta y/o baila alrededor de él.

[216] Festejos que consistían, con distintas formas en distintos lugares, en que varias niñas o jóvenes vestían de novia o de blanco a una de ellas, la más hermasa o agraciada, la adornaban con lujosos vestidos, tocados, alajas, coronaban de flores, bañaban en agua olorosa y sentaban en una silla, trono o tálamo, bajo el árbol-mayo o debajo de una ventana donde bailaban. También a veces colocaban una mesa o altarcillo para pedir donativos o limosnas para ella. En otros casos consistían por ejemplo en celebrar matromonios simbólicos entre niñas y niñas o jóvenes (Caro Baroja 1979: 52-77).

de Cristo, al culto cristiano y calendario litúrgico[217]. Pese a que la jerarquía eclesiástica y el poder civil ha tratado de restringir esas manifestaciones paganas con prohibiciones, censuras y críticas como espectáculos poco dignos e inmorales en los pasados siglos, su popularidad permitió que continuaran celebrándose en muchos lugares junto a las celebraciones, procesiones y culto religioso a la cruz como símbolo de la Pasión de Cristo[218]. Expone García Fernández, «a lo largo del XIX la Iglesia ha intentado cristianizar aún más esta devoción popular con las Cruces de Mayo, fusionando la maya, la reina de la primavera junto al madero santo, venerando en un mismo altar la cruz y la belleza femenina» (2004: 28).

En Andalucía la fiesta de la Cruz conserva el carácter lúdico y su fuerte raigambre popular, con la mujer y la pareja joven como protagonistas, desarrollándose con gran diversidad de rituales en los que siempre se encuentra presente la cruz latina ornamentada junto a otras celebraciones precristianas de la primavera (Rodríguez Becerra 2004: 59-69).

También Alosno, como otras muchas localidades de la provincia, adoptó en la celebración de la Cruz de mayo la mezcla entre costumbres paganas con el culto católico a la cruz. En la actualidad el elemento religioso y la expresión de la religiosidad ha quedado reducida a la huella del pasado lejano en la rememoración cada año de la fiesta sin conservar apenas aspectos de devoción religiosa, pero sí ha permanecido la presencia física de una cruz adornada en los espacios de celebración del pueblo[219]. Del mismo modo, encontramos elementos y simbolismos vinculados a esas antiguas fiestas paganas de la *maya* o las *mayas* en las que niñas o jóvenes se vestían, adornaban, sentaban en una silla, trono o tálamo bajo el árbol-mayo-cruz[220], bailaban y cantaban, y colocaban una mesas o altarcillos para pedir donativos o limosnas. Para Rodríguez Becerra la práctica de estos festejos, que han existido desde hace mucho tiempo en esta

[217] Como expresan del Campo y Corpas: «El resultado es que en muchos rituales del ciclo agrofestivo de los últimos dos milenios predomina el sincretismo y la mescolanza, mientras que los símbolos se caracterizan por su ambigüedad y polisemia» (2005: 82).

[218] En una antigua referencia por ejemplo, el arzobispo de Sevilla, Jaime de Palafox, «durante el viaje apostólico de 1684 dejó mandatos en los pueblos onubenses prohibiendo el 'aderezo de cruces'. La medida tuvo un eco irregular» (Canterla 2012: 48).

[219] Posiblemente entre las ceremonias de estos festejos en el pasado, el culto religioso a la cruz y la oración tuviera mayor peso. Según una información recogida por Caro Baroja, hasta 1934 se realizaba una procesión el día de la Cruz -día tres de mayo- y el cura bendecía todas las cruces empezando por la más antigua del pueblo (Caro Baroja 1979: 89-90).

[220] El tálamo como sitial o como lecho conyugal está relacionado con antiguas costumbres nupciales en la península.

región[221], ha estado además asociada de una manera muy llamativa con la fiesta de la Cruz[222], persistiendo con fuerza hasta la primera mitad del siglo XX cuando comienza a decaer en numerosos pueblos y ciudades (2004: 59-62). No sucede lo mismo en la provincia de Huelva donde la tradición crucera ha pervivido con gran esplendor ritual en numerosos pueblos, entre ellos, Alosno[223]. Como describimos a continuación, en esta localidad, las mujeres se reúnen en una sala para cantar y bailar al pie de la cruz, se preparan de manera especial y reciben a los hombres con quienes comparten la fiesta, quedando incluso la costumbre petitoria.

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

Cuando en 1949 y 1950 Julio Caro Baroja visitó Alosno acompañado del antropólogo americano George M. Foster, Director del Instituto de Antropología Social en Washington[224], quedaron impresionados con estas tradiciones festivas de la provincia y

[221] Las referencias y literatura sobre las fiestas de las *mayas* y de la Cruces en las que niñas y las muchachas bailaban y pedían dádivas a cambio de honra, para la Santa Cruz o para sufragar otros gastos, es abundante en Andalucía (Caro Baroja 1979, Rodríguez Becerra 2004).
Algunos autores ya recogieron impresiones costumbristas y describieron la práctica de este festejo en Andalucía desde hace varios siglos: Rodrigo Caro en el XVII en *Días geniales ó lúdricos*. Obra de 1626, que tuvo una primera edición impresa en 1884 (Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Imprenta Mercantil) y actualmente otra de Jean P. Etienvre en 1978 (Espasa Calpe). Blanco White a finales del XVIII en *Letters from Spain* (1822). London, Henry Colburn and Co. Leter IX, "Memorandum of some andalusian customs and festivals", pp. 301-2; Antonio Flores en *Tipos y costumbres españolas* (1877). Sevilla, Francisco Álvarez y C. Editores; y Guichot y Sierra en *Ensayo recordatorio de la fiestas, espectáculos… en Sevilla* (1888). Sevilla, Ateneo y Sociedad de Excursiones, entre otros muchos en el siglo XIX. Y en la obra específica de Palencia y Mele de 1944.

[222] Pascual Madoz a mediados del siglo XIX (cit. en Caro Baroja 1979: 65) recoge información sobre fiestas en el pueblo malagueño de Estepona: «Desde el día tres de mayo y en varios días sucesivos se exponen Cruces adornadas en las casas y a primeras horas de la noche las mujeres solteras se reúnen en una habitación alrededor de la Cruz, la reunión o tálamo, donde permanecen varias horas sentadas y después hacen un baile; también mujeres mayores tapadas visitan la cruz para rezar. En muchos lugares estos actos se realizan en torno al primero de mayo, o cuando la fiesta se hace bajo la advocación de la Cruz, se ha adaptado, sincretizado lo pagano con la celebración de la Santa Cruz, suele ser los días próximos al tres de mayo». Pascual Madoz (1846-50). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Voz "Estepona".

[223] 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

[224] G. Foster, Director del Instituto de Antropología Social anexo a la *Smithsonian Institution* de Washington, estaba interesado en realizar observaciones de campo y estudiar el contacto cultural entre la cultura popular en España y la América española tras haber llevado a cabo un anterior programa de investigación en México. Viajó sobre todo por el sur de España acompañado de Caro Baroja. En Huelva pasaron de Trigueros a Calañas, Rociana, Valverde del Camino, El Cerro del Andévalo, Alosno y Puebla de Guzmán. A estos tres últimos pueblos volvieron de nuevo en la primavera de 1950. A La Puebla para la romería de la Virgen de la Peña el último domingo de abril, y a continuación a la romería de San Benito en El Cerro de Andévalo; también a las Cruces de Mayo en Alosno.

en concreto de esta zona del Andévalo. Ambos viajaron por distintas localidades de Huelva recogiendo material etnográfico que mostraron después en diversas publicaciones[225]. Con anterioridad y al mismo tiempo, entre 1946 y 1950, los investigadores Manuel García Matos y Arcadio de Larrea Palacín que recopilaron 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[226]. 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*[227].

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

[225] 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 sólo de la provincia, sino de toda Andalucía […] Todavía me gustaría revivir las horas de amistad de aquellas personas finas, amables y cordiales […] 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).

[226] Como hemos comentado y relacionado en otros lugares de la tesis, en las Misiones citadas anotaron gran cantidad y variedad de piezas musicales interpretadas en Alosno (Ver Anexo I).
En la Misión 32 (1948), Arcadio de Larrea fue informado en Alosno por Manuel Lisardo Bowie, Margarita Bowie Pérez, María Blanco Limón, Antonia Borrero Ponce y Antonio García Arreciado.
En las Misiones 42 y 43, de mayo de 1950, Manuel García Matos recogió material en Alosno con Rafael Orta García y María Blanco Limón respectivamente.
En la Misión número 15 (1946), Manuel García Matos estuvo en la localidad de Trigueros pero dos de sus "informadores" eran naturales de Alosno (Ana Rebollo y Juan Rebollo Rebollo). También estuvo en Huelva con Rafael Orta García y Francisco Jiménez García, ambos de Alosno.
En esta documentación que analizamos en la FMI-CSIC, pudimos comprobar que Manuel Lisardo Bowie y Margarita Bowie, su madre, citados por Caro Baroja también participaron como "informadores" de Arcadio de Larrea Palacín en abril de 1948.

[227] En uno de los capítulos incluidos en el libro *De etnología andaluza*, Julio Caro Baroja (1993) recoge notas y observaciones 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 (siendo informado por/entrevistando a 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), resaltándola 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 Osorno Orta (1998) publicado en la revista *Narria* (aunque por error en la revista se atribuye la autoría a un inexistente Alosno Orta), 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.

domingo, denominadas sucesivamente Cruz Grande y Cruz Chica[228]. En ellas se abren las *colás*[229] 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»[230]. En las últimas décadas el número de Cruces o *colás* que se abren se ha mantenido en torno a doce: Cruz de la Calle Real, de las Azucenas, Cruz el Santo, Cruz de la Vegacha, de la Calle Santos, Calle Humilladero, Calle Feria, Calle Vallegrande, Calle Ricos, Calle Ayamonte, Calle Fuente, y la última que se ha incorporado es la Cruz de la Barriada. Anteriormente en otras épocas se han colocado más o menos cruces en distintos momentos[231].

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 alosneras. Ninguna mujer puede negarse a bailar y ningún hombre puede irse sin depositar un donativo al terminar el baile. Cuando varias parejas 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 fiesta de la Cruz de Mayo en Alosno aúna dos prácticas festivas y lúdicas tradicionalmente vinculadas a cada género en nuestra cultura hispánica: la Cruz de

[228] En el siglo pasado ya la fiesta no se celebra el día de la Cruz, el tres de mayo o día de la Invención de la Santa Cruz, sino los dos primeros fines de semana del mes. Según Lorenzo Toronjo (2004), la Cruz Grande se celebraba alrededor del día 3 de mayo y varios días sucesivos, con un carácter más serio, en la que se solían cantar seguidillas bíblicas, y la semana siguiente la Cruz Chica, en la que todo el pueblo salía para bailar, divertirse y cantar seguidillas de manera más lúdica (Lorenzo 2004: 8).

[229] Los alosneros atribuyen la denominación de *colá* a antiguos portones o cuartos traseros que daban acceso a los corrales o parte de atrás de las casas sin tener que entrar en ellas, como un coladero. Actualmente se siguen preparando las *colás* en esos locales traseros adjuntos a una casa, o situados entre dos, que tienen una planta rectangular o cuadrada de ciertas dimensiones.

[230] «La cruz lo preside todo, entre pañuelos, flores artificiales y naturales, colocadas en floreros» (Caro Baroja 1979: 88).

[231] Según Lorenzo Toronjo (2004: 8) hasta principios del siglo XX, la mayoría de las calles contaban con una cruz y algunas dos, una para cada una de las Cruces, Grande y Chica.

Mayo como fiesta de protagonismo femenino por un lado, vinculada asimismo a antiguas costumbres de celebración primaverales, 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.

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.

Imagen 17. Interior de una *Colá* de Alosno. Foto: Herminia Arredondo

También 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 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[232]. Cada grupo de vecinas, familiares y amigas, que forman una *colá* se constituye como una asociación prácticamente autosuficiente que organiza la fiesta sin

[232] 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.

apenas intervención municipal[233]. Dirigida 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 intergeracionales y consolidar modelos locales de género[234]. 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*"-[235] 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.

Imagen 18. Entrando a la *Colá*. Foto: Fran Gª Gallardo

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

[233] Esta se limita a contribuir en el mantenimiento del coste de la luz en las salas, la edición de la cartelería y difusión de la fiesta principalmente.
[234] Sólo hemos apreciado la intervención masculina en la preparación de las *colás* en las ocasiones en la que las mujeres necesitan ayuda por la dificultad en la colocación de adornos, como por ejemplo en el techo de la sala.
[235] 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, encajes, colchas, adornos de ramos, guirnaldas, flores, espejos, cornucopias, y en el centro la Cruz, tallada y adornada de forma diferente en cada *colá*.

costumbre de la diversión callejera de las rondas o cuadrillas de hombres con música, bebida y/o humor, aparece referenciada tanto en documentos históricos[236], 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. Este fandango que se canta actualmente en Alosno lo expresa:

> De ronda me dio la una
> anoche en tu ventanita
> de ronda me dio la una.
> No me quisiste abrir,
> corazón de piedra dura,
> corazón de piedra dura.

Así también por ejemplo, entre las letras recogidas por Arcadio de Larrea en los pueblos del Andévalo en 1948 denominadas «rondas de enamorados» y «canciones de mocedad» encontramos numerosas alusiones a la ronda nocturna[237].

En la Cruz de Alosno, los hombres forman sus «reuniones», pasan la noche bebiendo y cantando en la calle, haciendo «*paraíllas*» 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, complementarios según los modelos o guiones heterosexuales[238]. 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

[236] Como ya hemos mencionado, Canterla (2012, 2014) recoge referencias de varios siglos en archivos provinciales: cuadrillas de mozos que se divierten por la noche con sus rondas, cantando coplas (a las muchachas, amatorias, otras indecentes, de diversión, de crítica, de pique y desafío, etc.) acompañados de la guitarra.

[237] En el material de la IMF-CSIC consultado, Arcadio de Larrea (Misión 32, 1948), entre otras, por ejemplo, recoge estas en la cercana localidad de Puebla de Guzmán: «Esta noche mi guitarra/va por los barrios de abajo./El que se meta con ella/lleva palos por un sombrajo» (Documento nº 596) y «Vamos llegando y cantando/a la puerta de esta dama./Alcemos todos la voz/que tiene lejos la cama» (Documento nº 676). O en la localidad de Cabezas Rubias: «Canta el canario en la jaula,/en el campo canta el grillo,/y yo canto en tu ventana/un precioso fandanguillo/y tú, escuchando en la cama» (Documento nº 833).

[238] No se produce una manifestación explícita -salvo alguna muy excepcional- de otras posiciones diferentes a la pareja heterosexual. Si se producen esas otras posiciones de género, se ocultan o disimulan sutilmente y no se muestran abiertamente en el espacio de celebración y circuito de las *colás*.

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.

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 los 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»[239].

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[240]. 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.

El contraste entre los dos ambientes resulta llamativo. En el interior de las *colás* la alegría, el ambiente vigoroso del baile y cante 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 casi exclusivamente los hombres. La unión tiene lugar en el baile o danza. Su puesta en

[239] Comunicación de María Josefa, una de las mujeres encargadas de la Cruz de la Calle Ayamonte. Alosno, mayo 2007.

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

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.

3. Baile en el *llano*: 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 en este contexto[241], 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 paseíllos, 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.

Imagen 19. Dirigiéndole la mirada. Foto: Herminia Arredondo/ Fran Gª Gallardo

[241] 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. Tradicionalmente en distintos lugares en Huelva y Sevilla el número de seguidillas o sevillanas diferentes que se bailaba en una serie era variable, a veces incluso un número amplio de siete u ocho, hasta que se extendió la costumbre de cuatro. En las Cruces, Alosno ha mantenido la tradición local de bailar tres y seguir denominándolas seguidillas.

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 ritmo 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, 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.

Imagen 20. Bailando en el llano. Foto: Herminia Arredondo

El baile es el momento de exponerse y expresarse ante los demás, ante la mirada expectante del numeroso grupo de personas que se encuentran en la sala rodeando a los que bailan. De exteriorizar la capacidad expresiva y destreza personal en el baile, pero también de exponer una imagen personal y de una adquirir una presencia y status 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, 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 forma más sensual y con más acercamiento a la pareja respecto a las mujeres de más edad, asumiendo un rol que afirma su sexualidad. Con su vestuario, el traje de flamenca o vestido de fiesta especial para esta ocasión[242], 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*[243]*,* cómo la mujer se prepara excepcionalmente esa noche.

No sólo 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

[242] Tradicionalmente hombres y mujeres se vestían si su status y medios económicos lo posibilitaba con traje de fiesta. La mujer con un vestido que intentaba estrenar para esa ocasión y el hombre con traje de paseo o chaqueta. Desde hace tiempo, también las mujeres han comenzado a vertirse con traje de flamenca.

[243] 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». Alosno, mayo 2016.
Y así nos explica también Antonio María Jara: «Las mujeres se visten y se preparan mucho, con mucho realce para esta noche». Entrevista personal, Alosno, mayo 2016.

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.

Imagen 21. Mujeres mayores bailan seguidillas. Foto: Herminia Arredondo

Los hombres, que acuden elegantemente trajeados, eligen a la mujer que quieren sacar a bailar al *llano*, sin que ésta 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 sólo de afición al baile sino también estar predispuestas a bailar con quién se lo solicite. Como nos explica Loli Gómez[244]:

> 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

[244] Loli Gómez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.

> hace 'ná', sin las mujeres 'pá' bailar…, pero nosotras si no vienen los hombres, una noche aquí entera cantando, sin 'bailá'…, tampoco…

El hombre tiene el privilegio de eligir 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 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[245].

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, como forma de afirmar públicamente su status social además de por placer y diversión. La preferencia personal, diferencia generacional, estado civil, posición social, relaciones con los convecinos, personalidad, regulan decisiones y conductas que los alosneros asumen con sus parejas de baile[246]. 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»[247]. 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»[248]. La diversión, bromas, 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

[245] Comunicación personal con varios grupos de mujeres en Cruces de la Calle Real, Calle Santos y Calle Ayamonte entre otras.
[246] Nos dice Antonio María Jara: «Antes en las Cruces se sacaba a bailar a una chica joven que te gustaba, era la manera de iniciar para después quedar, para relacionarte, ligar… Ahora ya no tanto. Yo por ejemplo saco a mi mujer, a mi hermana, mi madre, a la familia más». Comunicación personal, Alosno, mayo 2016.
[247] Pedro Inglés. Comunicación personal, Alosno, mayo 2016.
[248] Conversación con varios jóvenes de Alosno, mayo 2016.

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 se permitía una mayor proximidad entre los jóvenes de ambos sexos, cumpliendo así también la función social de facilitar el emparejamiento, escarceo amoroso y las relaciones prematrimoniales entre los jóvenes del pueblo (Lisardo Bowie 1955: 285-288; Osorno Orta 1998: 89; Jiménez de Madariaga 2004), dentro del control social de la propia comunidad. Expone Jiménez de Madariaga:

> La ritualización del cortejo se observa con claridad en el caso de las Cruces de Alosno donde la sociedad alosnera crea un espacio consentido y apropiado, bajo la vigilancia de los mayores, para la interacción entre hombres y mujeres, interacción que por otra parte, es necesaria para la consecución de los matrimonios. Habitualmente ha sido el contexto idóneo para convenir noviazgos y observar, sobre todo las madres, qué mozos se interesan por una joven (2004: 113).

Donde «la gente se enamoraba antiguamente», «se echaba la primera 'miraílla'», «se iban tirando los tejos», «se ligaba»[249], «se moceaba» o «donde la gente sacaba a bailar a la chica joven que le gustaba»[250]. O como comenta un vecino: «Es una cosa antigua. Antiguamente era la manera de encuentro que había entre hombres y mujeres, como una declaración amorosa. Tú llegabas a las *colás*, bailabas con una y si bailabas dos veces, ya…, estabas… Ahora, vamos a otra, bailando con todas, con tu amiga, con

[249] Loli Gómez, Mercedes Rouco, Ana Borrero, Loli Delgado. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.
[250] Antonio María Jara. Entrevista personal, Alosno, mayo 2016.

tu prima, con tu madre… no es una declaración, es la misma historia, pero no es lo mismo»[251].

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 nuestra 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. 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 sólo 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*[252]. 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» en las que los pequeños cantan y bailan iniciándose en la fiesta[253]. Así nos comenta un vecino[254]:

> Mi mujer está aquí, mis hijas también. Después yo tengo la de mi madre. Mis hijas pertenencen a la mi mujer, están aquí con mi mujer. El hombre casado pertenece,

[251] Sebastián Gómez Pérez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.
[252] Sí se sitúan junto a la cruz para tocar y cantar seguidillas al entrar en la *colá*, pero no en un escaño a esperar el baile.
[253] Periodo, pasado el Domingo de Pascua o Domingo de Resurrección hasta la Cruz, en el que se colocan cruces de tamaño pequeño en las calles donde las niñas y niños cantan y bailan.
[254] Sebastián Gómez Pérez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.

> digamos, a la de su mujer, antes van a la de la madre. La de mi madre para mi es anterior, está toda mi familia. El resto del año…., ahora están con su familia, con sus referencias, donde se criaron…

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, moldean actualmente la gente de Alosno en esta práctica festiva de música y baile. Como expone Tullia Magrini: «si la danza nos ofrece la representación visual más valiosa de la identidad de género, desde una perspectiva amplia, la música proporciona también un amplio alcance de oportunidades para la expresión de aquellos conjuntos matizados de ideas sobre el género que son típicos de cada grupo social» (2003: 8).

4. Música de seguidillas y fandangos

4.1. 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 de nuevo en su celebración. 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[255] 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, emocionan, configurando un sentido de colectividad, de identidad de género y de pertenencia local.

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

[255] 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).

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 éstas y otras muchas canciones de la comunidad[256]. 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, en las Cruces y «Crucecillas», desarrollando unas formas expresivas locales propias y específicas[257]. 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. 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 consolidación de valores culturales de autenticidad y continuidad de la tradición.

Durante la noche cantan un amplio número 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 han estado vinculadas estrictamente a las *colás*. Constituyen un repertorio especial, distinto al de otras sevillanas, fijado con la práctica tradicional sin apenas nuevas creaciones.

[256] Carmen Limón. Entrevista personal, Huelva, septiembre 2011.

[257] Las mujeres, abuelas y madres, las han venido cantando junto a sus hijas -e hijos pequeños- mientras acompañaban labores cotidianas y en el trabajo doméstico en casa; en los ratos de ocio, como en las largas noches de verano por ejemplo; en el tiempo de preparación de las Cruces, en el mes de abril, cuando en la calle o en las salas, las vecinas de cada *colá* realizaban sus preparativos mientras iban cantando la música junto a sus pequeños, y sobre todo, en las Crucecillas y en la celebración de la Cruz propiamente. También en otras fiestas y reuniones.

Algunas de estas antiguas canciones tratan sobre temática de la Cruz, su devoción y aspectos simbólicos, de Jesucristo como fuente sanadora de pecado, como en estos dos ejemplos:

Para la Cruz de Mayo
se buscan lirios.
Para la Cruz de Mayo
se buscan lirios.
Se buscan lirios,
¡ay de mi! que no hallo
los más floridos.

Para la Cruz de mayo
se buscan rosas
Para la Cruz de mayo
se buscan rosas.
Se buscan rosas,
¡ay de mi! que no hallo
las más hermosas.

¡Oh Santa Cruz que fuiste
cama de mi Dios!
para cantar un rato
te pido atención.
De mi Dios cama
para cantar un rato
te pido gracia.

Apenas que Longinos
abrió el costado
se vio una hermosa fuente
de agua manando.
Fuente de flores
para lavarse en ella
los pecadores.

Sobre personajes de la historia sagrada y de la mitología, y un gran número de temática amorosa[258].

El cuerpo más llamativo, singular y específico de Alosno viene constituido por las «seguidillas bíblicas»[259] 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»[260]. De larga tradición, ya Rodríguez Marín (1882-1883) recogía algunas[261] y a mediados del siglo XX entre 1946 y 1950 Arcadio de Larrea y Manuel García Matos en sus Misiones de campo[262], aún en la actualidad las mujeres las interpretan en las *colás* con sus palillos, panderetas y palmas, a ritmo rápido, de una manera desenfada para acompañar el baile y la diversión. Su contenido temático serio 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 los 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[263]:

Salomé perversa,
boca de flores,
pidió la cabeza

[258] Véanse por ejemplo los trabajos de Garrido Palacios (1992, 1996).

[259] 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 en el pasado siglo XX.

[260] Del rey judío David, Salomón, Sansón, Dalila, Betsabé, Jezabel, Judith, Holofernes, Absalón, Salomé…, o de personajes de la mitología clásica como Venus, Marte, Cupido, Apeles, Sileno, Galeno, Amarilis, entre otros.

[261] Rodríguez Marín recoge en sus *Cantos Populares Españoles* (1882-1883), entre otras, esta seguidilla «del Alosno» con el número 6716: «Cuando Gentil Lucrecia/Se dió la muerte/Por verse deshonrada/¡Terrible suerte!/Así decía:/-Quien no ha de vivir casta/no es bien que viva» (1883: 215-216, 254). O la siguiente letra muy conocida en el pueblo y popularizada por Los Hermanos Toronjo, con el número 6762: «Absalom presumia/Con sus cabellos/Que no le competian/Angeles bellos./Sirva de aviso;/Que fueron sus cabellos/Su precipicio» (1883: 224).

[262] En la Misión 32 (1948), Arcadio de Larrea registró variadas y numerosas seguidillas, algunas de ellas con los textos bíblicos mencionados, en los documentos: 360. «Seguidillas de la Cruz»; 367.- "Vivan las aguas claras"; 375.-«Seguidillas antiguas» "Soy el sereno"»; 376.-«Seguidillas antiguas» "Yo me embarqué"; 377.-«Seguidillas antiguas» "Médico fui algún día". Los documentos con los números 361 y 367 a 412, registrados como «Cruces», para «hilar» o «faena», recogen los textos que se cantan como las seguidillas que acabamos de relacionar y cuya música fue transcrita. Según aparece en la documentación, fueron interpretadas por Margarita Bowie Pérez.

[263] Letras anotadas durante nuestro trabajo de campo, de grabación sonora y audiovisual en Alosno en el que hemos recogido un extenso repertorio musical de seguidillas, sevillanas y fandangos.

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.

Cuando la hermosa Judith
venció a Holofernes,
lo venció con caricias
no con desdenes.
Supo quitarle
la cabeza del tronco
luego de amarle.

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, consuelo…, con distintos matices de alegría y tristeza. Recuerdo 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. Textos que parecen estar dirigidos a la mujer desde el sujeto masculino como voz poética. 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 mujer, a la fecundidad humana y a la sexualidad femenina comunes en nuestra tradición poética (Frenk 1978). 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 confesor me ha dicho
[flores a ella] que no la quiera.
Y yo le he dicho: -Padre,
[flores a ella] si usted la viera.
Es tan bonita,
que con sólo mirarla [flores a ella]
las penas quita.

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 constituyen un producto artístico de la tradición y memoria local de gran valor cultural e identitario que quieren seguir conservando y expresando. Junto a estas, también las sevillanas se han cantado habitualmente y cada vez más se interpretan en las Cruces. Además de su contenido amoroso, siempre presente, muchas de ellas 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, se van incorporando a la fiesta.

Ahora, la recepción de las letras es interpretada en 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, difícil de precisar en la tradición oral. 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.

Así pues, 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 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 otro número abundante de 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, puede provocar el cante de una letra específica por alguna mujer, sobre sí misma, o dirigida a otra persona. Como nos comentaba Loli Gómez[264]:

> 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 conversando, 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 el acompañamiento al baile de las parejas. 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 tocan 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

[264] Loli Gómez. Comunicación personal, Alosno, mayo 2007.

sonido agudo de las panderetas, activan 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.

Imagen 22. Mujeres de Alosno tocando panderetas en las seguidillas de la Cruz.
Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Las mujeres modulan con su interpretación musical la intensidad emocional de la velada, marcando distintivamente el momento de la danza y 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 intercomunicarse 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, status

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 e intensidad aural de la música con la que invaden la sala, rodeándolos, interpretan con sutiles matices en sus movimientos, gestos e imágenes visuales del baile –de gracia, sensualidad, delicadeza, tensión…- intensos momentos de afecto en este espacio creativo.

El compañero o compañera de baile -un amigo, un familiar, desconocido, alguien por quien se siente atracción…-, el estado emocional, el momento especial que se produce en el ambiente, como nos comentan, propicia 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, 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 alosneros y alosneras siguen produciendo valor y significado en sus vidas.

Durante el baile interpretan principalmente las seguidillas *punteás*[265], tocadas por los guitarreros que entran en la *colá* y se sitúan junto a las parejas, punteando la melodía en el instrumento con una textura sencilla, con frases musicales breves, rápidas y a compás, sin recrearse en el embellecimiento melódico de la música. 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 rápido y constante, *a tempo* con el baile, permitiendo a las parejas que bailan seguir y escuchar bien su música a pesar de la concurrencia que suele llenar la sala. En otros momentos de la noche, en ocasiones también mientras se baila, las alosneras cantan un extenso y variado repertorio de seguidillas y sevillanas. Su característica forma de expresión vocal y acompañamiento instrumental, el atractivo y variado diseño melódico de estas canciones, 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 comentan 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 de estas canciones.

[265] Punteada la melodía en la guitarra.

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, muestra su competencia en la interpretación, status 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).

4.2. 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, en ocasiones, 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[266]:

> 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

[266] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.

como cantaora de seguidillas. El fandango estaba en la calle en manos de los hombres. Ahora se cantan también muchas sevillanas.

Los alosneros forman grupos de amigos o «reuniones» para vivir la fiesta acompañándose de un canasto cargado de bebidas alcohólicas y de los guitarreros para acompañar el cante[267]. La «reunión» responde sin duda a pautas de comportamiento y relaciones sociales tradicionalmente masculinas en nuestra cultura: 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. Un grupo de 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).

Imagen 23. Reunión de hombres. Foto: Herminia Arredondo

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 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

[267] También pueden unirse algunas mujeres, sus parejas o personas que visitan el pueblo.

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 pié 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.

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. Alosno afirma el modelo de cantaor solista que recrea de forma personal cada estilo musical, elabora ciertas características musicales y elige el texto adecuado para cantar en cada momento. El papel de la personalidad individual en la interpretación, creación musical y poética ha estado también relacionada 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, en festividades locales, han creado ocasiones de interpretación de dominio masculino. Una gran mayoría de hombres han cantando 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.

En las Cruces, aunque hoy se escucha también algunas mujeres en la calle, la mayoría de cantaores son 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.

Imagen 24. El alosnero Antonio Rastrojo cantando fandangos. Foto: Herminia Arredondo

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 contenido afectivo de las coplas, la forma de desplegar el diseño rítmico melódico del cante, embellecer la melodía, 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, 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 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 el deseo, pasión, rechazo, enamoramiento, debilidad humana…, que expresadas en la voz corporalmente encarnada de los alosneros con una 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. Textos de belleza poética que en el momento de la interpretación musical apelan directamente al sentimiento del oyente-intérprete[268]. Veamos algunos de ellos[269]:

Vivo con sentimiento.
Soy la ciencia en el querer
y vivo con sentimiento.

[268] Un extenso número de letras de fandangos pueden consultarse por ejemplo en Borrero (2005). Asimismo en el material de las Misiones en Alosno depositado en la IMF-CSIC, que ya hemos relacionado en capítulos anteriores de Alosno y en el Anexo I.

[269] Los ejemplos de textos que presento aquí están recogidos -junto a otros muchos- en el trabajo de campo y de grabación sonora y audiovisual que hemos llevado a cabo en Alosno.

Juego con quien no sabe
y siempre salgo perdiendo.

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

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

Tiene celos quien tú sabes.
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:

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

"Nacío".
Fandango ¿dónde has "nacío"?
que "tó" el mundo te conoce.
Yo nací en un rinconcillo

que Alosno le dan por nombre
donde le dan el dejillo.

Que de mi Alosno salí.
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, la vivencia compartida…, en las Cruces, crean estados de placer y excitación emocional, que conectan con su vida y los involucran de inmediato y de manera intensa. El fandango sublima el afecto de los alosneros. 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 expresión corporal enérgica, exhibiendo esos sentimientos y anhelos apasionados o profundos con fuerza y coraje ante la audiencia que lo escucha en la calle. Cuando lo expone 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 *paraíllas*, en los encuentros entre reuniones por la calle cuando comienza a animarse el cante entre varios cantaores, 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, o cuando siguen con su reunión a la mañana siguiente. Prácticas musicales enérgicamente encarnadas, donde la experiencia sónica está mezclada con aspectos sociales, corporales y simbólicos en la interpretación (Magowan y Wrazen 2013: 1) en este contexto.

CAPÍTULO VII

Cante de Fandangos y construcción social del Género

Al acercarnos a la música como acto performativo podemos explorar cuestiones centrales en la acción musical. Examinar prácticas encarnadas, comportamientos expresivos y capacidad creativa de los actores culturales (Taylor 2011: 15-16), examinar la conexión entre «la construcción del significado con la producción de la subjetividad e identidad» (Middleton 2003: 9) que tienen lugar en la *performance* musical en un contexto histórico y sociocultural específico, y explorar el «papel de la performance en producir y reproducir valores sociales, identidades y comunidades» (Bader y Martin-Iverson 2014: 150).

Los alosneros siguen participando de manera muy viva en su fiesta, articulando su experiencia y emoción en estas acciones performativas. Con sus estrategias de performance de música y de baile, acciones reiteradas, ritualizadas en este contexto, los modelos, imágenes y concepciones sobre el género, sexualidad, edad, status, lugar en la vida social, valores e identidades colectivas, 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: 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). La construcción del significado no es fija, sino contingente. Emerge en la performance, en lo que la gente hace, interpreta en el momento, a partir de la experiencia personal en el momento actual, de sus experiencias pasadas y también surge en la experiencia en la interacción social, o como considera Feld (1984) la interpretación del significado es fundamentalmente relacional.

Examinamos a continuación identidades, significados y valores implicados en la interpretación musical en esta celebración, centrándonos en el género, en cómo es activamente construido en la interpretación musical a través de actos performativos y de prácticas encarnadas. Exploramos formas de construir la masculinidad y la feminidad involucradas en la acción performativa de cantar y escuchar los fandangos en este contexto festivo ritual.

1. Participación femenina en el cante de fandangos

En la fiesta de las Cruces el cante de los fandangos alosneros ha estado asociado tradicionalmente a la interpretación masculina, a las reuniones de los hombres en la calle que se divierten bebiendo y cantando durante toda la noche mientras esperan a entrar en las *colás*. Alguna mujer ha interpretado en la calle los fandangos en las Cruces desde un tiempo, como la cantaora alosnera Leonor Díaz que ha participado en numerosas ocasiones primero junto a su padre, Juan Díaz, guitarrero de amplia experiencia, y después con otros guitarreros del pueblo, o María Isabel Carrera, también de familia de aficionados al cante y la guitarra; pero fundamentalmente en los últimos años encontramos más mujeres alosneras interpretando sus fandangos durante esta fiesta[270]. Hoy puede escucharse a varias de ellas, no muchas, ya que es una localidad pequeña y la mayoría se encuentran dentro de las *colás*, sobre todo mujeres de edad adulta aficionadas al cante y que cuentan con experiencia al cantar, que escogen esta forma de vivir la fiesta cantando sus fandangos junto a las reuniones masculinas[271], las jóvenes sin embargo suelen permanecer en las salas para el baile.

No hay un discurso explícito que segregue la participación o interpretación musical de fandangos desde el punto de vista del género, pero la forma de celebración tradicional ha contribuido a crear esferas separadas para ambos géneros en las Cruces, y los vecinos han venido manteniendo en gran medida estas convenciones tradicionales, pese a haber prácticamente desaparecido las formas de vida antiguas que las engendraron, han conservado los modelos festivos establecidos con roles y espacios diferentes para hombres y mujeres sin modificarlos ni cuestionarlos en mucho tiempo. Antes la mujer debía permanecer en el interior de la *colá*, ahora la tradición está cambiando.

Como hemos comentado, la participación femenina en la interpretación musical de los fandangos en Alosno ha estado directamente relacionada con los contextos, las formas de vida y organización de la sociedad tradicional rural, la división trabajo y ocio para cada sexo que también ha afectado a las actividades musicales, a los ámbitos de interpretación para los hombres y mujeres en la sociedad de una época pasada. Ahí, la

[270] Hace décadas, antes de los profundos cambios y modernización que ha venido produciéndose en nuestra sociedad, las mujeres no solían estar en la calle en esta fiesta, las mismas madres instruían a sus hijas sobre la participación femenina y las convencían para permanecer en el interior de la *colá* toda la noche o no ir a la fiesta, tal y como nos comentan varias mujeres del pueblo.

[271] También pueden entrar en las *colás*, sentarse algún tiempo en el escaño y bailar como las demás mujeres.

interpretación femenina de los fandangos ha tenido lugar por un lado, en el contexto de algunas fiestas locales, y por otro, de forma mayoritaria en espacios privados e informales, para compartir momentos de entretenimiento y de placer en las reuniones con amigos y fiestas familiares en las que siempre se producen situaciones para cantar, pero no en el ámbito de la reunión masculina a no ser que esta tuviera lugar en el entorno privado de la misma familia. Asimismo las alosneras han cantado sus fandangos con asiduidad en muchos momentos de su vida privada, como acompañamiento a tareas cotidianas de casa o en actividades y faenas junto a otras mujeres del pueblo, tal y como nos comentan: «La mujer estaba en su casa haciendo labores y cantando fandangos. De hecho aquí, pasabas antes por las puertas y estaban las mujeres limpiando y se escuchaban cantar fandangos. […] La mujer cualquier día haciendo faenas estaba cantando un fandango a viva voz»[272]. Ellas han contribuido a sostener el cante, interpretándolo en numerosas ocasiones sin guitarra, sólo con la voz.

Esta música ha venido principalmente asociada a una cultura masculina, a su estilo de vida. Las presentaciones musicales de los hombres han tenido más impacto en la vida pública, mayor popularidad, aportando un número más numeroso de recreaciones personales que han quedado consolidadas en la práctica colectiva desde principios del siglo pasado y favoreciendo el recorrido artístico que llegaron a tener intérpretes locales como los Hermanos Toronjo y después Paco Toronjo[273] como artista individual. También las mujeres de todas las edades, personalmente o en grupo, han cantado y continúan cantando un gran número de fandangos locales al margen del ámbito profesional, como aficionadas, por el placer y satisfacción estética que sienten hacia esta música. Unas con más participación que otras, en conjunto han sido conocedoras de los estilos locales que han contribuido a mantener en su memoria, recreando y divulgando formas expresivas de esta tradición musical.

Tampoco podemos afirmar que estilos de música como los fandangos, seguidillas y sevillanas, sean específicos de un género determinado, sin embargo, en la organización y modo de vida tradicional y en sus contextos festivos, como decimos, hombres o mujeres han moldeado de forma mayoritaria unos u otros, creando diferentes expectativas para ambos. Los fandangos en las Cruces han conllevado tradicionalmente más asociaciones masculinas, por razón del perfil principal de sus intérpretes, los

[272] Ramón Jesús Díaz. Entrevista personal, Alosno, abril 2017.

[273] Primero los Hermanos Toronjo, a partir de los años sesenta del pasado siglo y después individualmente, Paco Toronjo, que desarrolló una carrera profesional como cantaor reconocido en Huelva, Sevilla y Madrid principalmente, y actuando en numerosos escenarios de toda España.

cantaores y los guitarreros que los han cantado en los grupos o las reuniones, mientras las seguidillas evocan feminidad y sensualidad en el interior de la *colá*, donde las mujeres despliegan una imagen muy femenina en el baile y al cantar con sus panderetas, palmas y palillos.

En las Cruces, los hombres han venido cantando mayoritariamente los fandangos en este espacio público. No obstante, en las últimas décadas, como decimos, también algunas mujeres han preferido sumarse a la celebración festiva en el exterior y no permanecer dentro de las *colás* sino en la calle junto a sus compañeros, familiares, amigos, y con el tiempo también han ido participando cada vez más en la interpretación musical como cantaoras de diferentes estilos de fandangos. Actualmente las mujeres no se encuentran sólo en el interior de las salas sino también en la calle, moviéndose por ambos espacios. Hoy la interpretación musical en esta fiesta contribuye a la construcción de una imagen femenina, de la subjetivación y sexualidad femenina más rica y diversa. Cuando bailan y cantan dentro y fuera de las *colás*, al mostrar su presencia también en la calle, contribuyen a articular una noción de género más fluida, con la posibilidad de fluctuar entre distintos modelos de identidad femenina o distintos modos de ser mujer. Expresa Sugarman: «cantar, más que reflejar meramente nociones de género, a cambio también da forma a esas nociones» (1997: 193).

Ahora cantan los fandangos igualmente hombres y mujeres durante la fiesta en el mismo contexto de interpretación. Como otras conductas actualmente compartidas entre géneros, algunas mujeres prefieren moverse en el exterior, rondar por la calle en el espacio tradicionalmente masculino, con el grupo, el cante y la bebida si lo desean, pero sólo como cantaoras, no como tocaoras de guitarra, faceta en la que aún siguen revelando una clara diferencia de género[274].

Las mujeres, igual que sus compañeros, asumen y siguen manteniendo las formas expresivas de la tradición local en sus interpretaciones de los fandangos alosneros, a las que han dado forma todos pero mayoritariamente los hombres. La dimensión sonora constituye un elemento fundamental en la construcción sociocultural de la identidad local y en concreto la música de los fandangos funciona como símbolo referencial de primer orden en Alosno. El poder y la resonancia afectiva de estas canciones, los mensajes de sus letras, la música, la especial performance en contextos

[274] Aunque hay algunas guitarreras en la localidad, son muy pocas y no suelen salir en las Cruces por la calle. Únicamente una muchacha joven toca y canta en estos últimos años junto a un grupo de amigos en esta fiesta.

emblemáticos y la competencia interpretativa de los paisanos, alimenta fuertes sentimientos identitarios, de vínculo con la comunidad y el lugar.

Los alosneros dan forma a su vida social y a su identidad, celebran su herencia y sostienen su memoria colectiva principalmente a través de actividades expresivas de música y baile de la tradición local donde los fandangos ocupan el lugar preferente. Marcos festivos como las Cruces de mayo constituyen lugares privilegiados donde individual y colectivamente los vecinos magnetizan la memoria, donde la performance de la fiesta y la interpretación musical están fuertemente comprometidas con la producción de la memoria social (Cidra 2015), la identidad local, el compromiso y adhesión emocional con el lugar. Al cantar sus fandangos en ese entorno evocan poderosas sensaciones emocionales y mentales sobre el tiempo, el espacio, su historia, articulan formas de conectar el lugar con la imaginación y la práctica social, la memoria y el deseo (Feld y Basso 1996: 8) en un proceso cultural que es dinámico.

Como hemos observado en nuestro trabajo estos músicos están comprometidos con la preservación y continuidad de expresiones del pasado identificativas de la colectividad, de prácticas y formas musicales de la tradición colectiva que recrean en continuas y nuevas interpretaciones, dotándolas de un nuevo sentido y significados al actualizarlas en el presente.

2. Performance musical: experiencias encarnadas de subjetividad, género e identidad

En esta parte del trabajo nos centramos en analizar el papel de la acción y performance musical en la construcción social de la identidad, la emoción y la performatividad de género.

Tomamos este contexto específico y privilegiado de las Cruces para explorar cómo se articulan cuestiones de género en las canciones y en la actividad de cantar por la especial significación que tiene para los vecinos de Alosno. Analizar formas de interpretación relevantes y ocasiones significativas iluminan la relación entre la producción del sonido y sus significados e implicaciones con otros procesos sociales y personales en un contexto cultural determinado. Para Tullia Magrini «la actividad musical es usada para representar, transmitir, elaborar valores específicos de los géneros individuales en contextos particulares» (2003: 2), además de significados y valores culturales, e ilustrativamente Susan McClary sostiene que los individuos aprenden

cómo ser personas con género interaccionando con discursos como la música (McClary 1991: 7-8).

Nos acercamos aquí a explorar cómo las mujeres alosneras interpretan performativamente género en su actividad musical, con su forma de cantar los fandangos, sus estrategias musicales y elaboración del discurso sonoro, cómo operan con su corporalidad conformando modelos de feminidad que interactúan con significados y valores, articulaciones de afecto y placer. Teniendo en cuenta además que el género se constituye en interseccionalidad con otras formas de diferenciación social, edad, sexualidad y status social. Al mismo tiempo podemos distinguir determinados modos en los que la interpretación musical participa en la construcción y representación social del género, en la forma en que las mujeres de Alosno se acercan específicamente a la tradición y articulan algunas cuestiones distintivas en el cante con diferentes preferencias y expresiones respecto al género masculino, junto a preferencias, concepciones y formas expresivas personales del cante.

Tomamos como herramienta fundamental el análisis de realizaciones, recreaciones específicas del cante de fandangos que han llevado a cabo tanto hombres como mujeres de la localidad en el tiempo que hemos realizado nuestro trabajo de campo, lo que nos ha permitido observar de qué manera viven la interpretación musical de los fandangos y cómo se involucran en la fiesta. Pero a la vez, lo ponemos en relación a un contexto más amplio, a otras situaciones de interpretación y otros momentos en el tiempo, observando procesos de cambio. En varios apartados presentamos varias cuestiones que hemos considerado significativas en este contexto al ocuparnos de la acción musical y el género, y la performatividad de género: el acercamiento al repertorio poético y musical de los fandangos que llevan a cabo los intérpretes; la voz, estilo de cante y corporalidad que desarrollan las cantaoras de Alosno cuando interpretan esta música, así como los modos en los que las mujeres articulan distintas formas de deseo, placer y afectividad, explorando cómo determinados significados, experiencias, valores, interactúan con la práctica musical.

2.1. Acercamiento al repertorio

2.1.1. Estilos musicales

Una de las principales formas en las que las mujeres cantaoras de Alosno articulan su performatividad de género es a través de su acercamiento al repertorio musical y de los

textos poéticos de los fandangos en las distintas ocasiones en las que participan en el cante y específicamente en la fiesta de las Cruces de mayo.

Ningún estilo o variantes estilística de fandangos es exclusivo de un género pero algunos de estos y en determinadas épocas han contado con mayor afinidad entre hombres y mujeres. Las mujeres de Alosno tradicionalmente siempre han cantado las variantes estilísticas que han quedado asociadas a sus dos paisanas, el estilo de María/Juana «La Conejilla» y el de Juana María «La de Felipe Julián» con los que se identifican la mayoría de ellas, como nos han comentado nuestras informantes y como hemos podido percibir en la práctica actual. Se trata de estilos que tienen un diseño melódico y ámbito musical apropiado a la tesitura de la voz femenina, el de Juana María es un poco más amplio y agudo que el de «La Conejilla» y ambos guardan estrechas resonancias con los fandangos populares de los que son conocedoras muchas aficionadas, por lo que habitúan a cantarlos. Pero también ahora los cantaores alosneros interpretan en ocasiones estos estilos, principalmente el de «La Conejilla», de menos ámbito y cuyo dibujo melódico no es complicado de ejecutar entre las distintas variantes de fandangos personales. Por ejemplo, Antonio Rastrojo, cantaor local, interpreta habitualmente este estilo cuando canta en la fiesta, sobre el escenario y en sus propias grabaciones discográficas.

Igualmente las mujeres han cantado y cantan los estilos de fandangos populares, de los que el «*cané*» cuenta incluso con una variante denominada «*cané* alto» que está directamente relacionada con la interpretación femenina; para cantar las mujeres. La calificación local de «alto» se refiere al registro general de la melodía del fandango que se mueve en una zona más aguda que el «*cané* bajo» o estilo típico de los hombres. Las alosneras cantan el estilo «alto» también como fandango de grupo al igual que su homónimo. Antes solían interpretarlo cuando se reunían con otras mujeres para realizar conjuntamente labores y tareas, o también a veces en reuniones informales en las que una mujer comenzaba el inicio del primer verso y continuaban las demás cantando al unísono. Pocos hombres interpretan este estilo «alto», aunque lo conozcan. Plácido González, un cantaor local lo ejecuta aunque no de forma habitual. Sin embargo, las mujeres sí cantan el «*cané* bajo». Podemos escucharlo desde hace tiempo en cantaoras locales y en las grabaciones y actuaciones del grupo femenino *Coro Alosnero* que han solido incluirlo en su repertorio en el que presentan una muestra de muchas canciones tradicionales de la localidad, y también a la gente del pueblo en numerosas ocasiones festivas como en la Cruz. Es un fandango que surge en momentos de reunión del grupo

con interpretación de quien lo desee. La voz femenina suele preferir el ascenso a la octava de la línea melódica en el último tercio, una de sus formas características, evitando así el registro más grave del fandango.

Entre los demás estilos populares, distintas versiones de fandangos valientes son interpretados tanto por hombres como por mujeres en la actualidad. Ambos géneros interpretan el fandango valiente como un estilo muy representativo del cante alosnero, de cante individual al que socialmente han investido como estilo más carismático en la forma de interpretación local. Los fandangos valientes forman un grupo heterogéneo con diferentes versiones, unas que se han venido interpretando tradicional y habitualmente y otras que comienzan a interpretarse a partir de determinados momentos, y que se diferencian entre sí en la extensión del primer tercio del fandango, en pequeños detalles de la melodía o giros melódicos, en ornamentos o terminaciones de melismas. Todos estos son designados por los alosneros como valientes, populares, antiguos, o valientes «al aire de …» refiriéndose a una persona concreta que le ha otorgado una impronta especial a su interpretación del estilo. Hombres y mujeres cantan un gran número de fandangos valientes y suele ser el estilo mayoritariamente interpretado en las Cruces de mayo.

Precisamente una cuestión importante en la selección del estilo a cantar está relacionada con el contexto de interpretación tal y como nos comentan varias cantaoras locales. La elección personal, además de venir motivada por preferencias personales, tiene asimismo que ver con factores ambientales y afectivo sociales de cada contexto concreto. Para ellas no supone el mismo compromiso ni tipo de experiencia cantar fandangos en una fiesta de amigos o familiar, o en la romería donde el ambiente es relejado, de diversión y regodeo, que en otros de los momentos más solemnes, ritualizados y de notable emoción como en la Víspera de la celebración de San Juan Bautista y en las Cruces de mayo en la localidad. Estas dos últimas ocasiones tienen un valor especialmente significativo. En la Víspera de San Juan, en la mañana de vísperas en el interior de la Iglesia, momento en que tocan las guitarras y se cantan sevillanas, estribillos y también quien quiere, espontáneamente, fandangos, con estilos variados, populares y numerosos estilos personales que se adecuan a esta situación de expresión de sentimientos intimistas y de especial sensibilidad para el intérprete. En las dos noches de las Cruces aunque pueden escucharse diferentes estilos, los vecinos lo consideran el momento festivo de cantar mayoritariamente los fandangos valientes asociados a una forma de interpretación en la calle con intensidad y valentía, además de

los *canés* de fraternidad entre los amigos. Nos comentaba una intérprete los estados emocionales diferentes que siente:

> San Juan es más recogido, es más de expresar un sentimiento interno, y a lo mejor no cantas tan fuerte, cantas otro estilo de fandango. Estás dentro de la Iglesia y estás queriendo expresar un sentimiento interno. O a mí me gusta sacar letras y has "sacao" una letra por algo que a ti te está diciendo en ese momento algo, y tú no estás cantando "pa" la gente, estás cantando "pa" ti, para expresar ese sentimiento[275].

Asimismo cada persona siente más inclinación hacia unos estilos u otros por cuestiones personales estéticas, de dominio del repertorio y por sus propias cualidades vocales individuales.

2.1.2. Repertorio poético. Interpretando la vida

La poesía de los fandangos constituye una parcela expresiva de enorme relevancia para los intérpretes y la audiencia en Alosno. La misma extensión del repertorio y el contenido de las letras tanto de los fandangos como de las seguidillas, revela el gran valor que posee en la localidad[276]. Anteriormente hemos hecho referencia al abundante número de textos diferentes que cantan por ejemplo en las noches de las Cruces y la trascendencia que les otorgan a estos. Las mujeres siempre han sido conservadoras de estas poesías, en su memoria oral y en recopilaciones o cancioneros caseros en los que han ido recogiendo un amplio número de letras.

La elección del texto poético no es por tanto un asunto menor en el cante de los fandangos en Alosno. Una buena interpretación debe considerar el contenido semántico y el potencial emocional del texto. En una sola poesía, una copla, hay que expresar un pensamiento condensado que emocione. Este es un aspecto que habitualmente establece una clara diferencia entre los cantaores y cantaoras de Alosno y los de fuera de la localidad, o que cuentan con poca experiencia participando en el ambiente de cante del pueblo. Las y los intérpretes y oyentes locales le otorgan gran relevancia a la selección de sus letras, su emocionalidad y significados en relación al contexto festivo de las Cruces, a la situación particular y al lugar específico en el que se canta. Mientras los vecinos de Alosno cantan utilizando un corpus amplio de poesías con las que exponen

[275] María Isabel Carrera. Entrevista personal, Alosno, enero 2020.
[276] Véase el libro de Garrido Palacios (1992). *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*.

una gama variada de afectos, aplicadas además a diferentes estilos, e interpretan y eligen la letra en relación al ambiente, las personas que les rodean y el tipo de sentimiento que quieren recrear en cada momento específico, los cantaores de fuera de la localidad, en general, no exhiben tanta capacidad en exponer una variedad suficientemente amplia de textos ni habilidad para generar un especial sentido del lugar entre los participantes que sí operan los paisanos. La mayoría aprenden los cantes en grabaciones y actuaciones de otros cantaores, recurriendo a un grupo más corto y reiterado de textos. Algunos incluso repiten habitualmente el mismo estilo de fandango y texto con el que han aprendido una determinada variante melódica sin saber emplearlo en otras[277].

Ciertas letras están asociadas a uno o varios estilos específicos de fandangos, pero otras muchas se pueden cantar con distintas variantes. Para los populares se canta un conjunto muy extenso de textos, sin embargo los fandangos personales manifiestan menos variación, algunos incluso suelen presentarse habitualmente con un número muy reducido de textos. De manera general son tomados de un repertorio común que se viene interpretando tradicionalmente, un corpus poético de diversa procedencia y autoría que con el paso del tiempo ha ido consolidándose en la tradición oral; no obstante, en ocasiones pueden escucharse poesías de nueva creación tanto entre las mujeres como en los hombres. También los vecinos se muestran interesados en seguir recordando letras de fandangos que no se escuchan habitualmente o que han dejado de hacerlo desde hace tiempo, reintroduciendo de cuando en cuando algún texto más al repertorio.

Los fandangos constituyen un estilo de música y poesía de gran calado afectivo. Unos evocan sentimientos personales profundos y otros apelan a la relación con la localidad y las personas del pueblo. Las canciones encarnan la experiencia de la sociedad del pasado reconfigurada en el presente, aspectos significativos de la vida rural y de las experiencias de una época anterior, aspectos biográficos o de la historia personal de algunos paisanos, sentido de comunidad unida por unas tradiciones y vivencias locales junto a sentimientos líricos, anhelos y deseos personales recogidos en

[277] Una de las situaciones más llamativas en relación a esta cuestión tiene lugar en la celebración del *Certamen Nacional de Fandangos "Paco Toronjo"* de Alosno al que se presentan un gran número de cantaores y cantaoras de fuera de la localidad. En este concurso, en las sucesivas fases, los participantes suelen cantar sus fandangos mostrando generalmente escasa variedad de textos, un mismo intérprete y entre intérpretes diferentes.

poemas sobre el amor, el lugar y las personas queridas que siguen reactualizándose en cada interpretación.

Los nódulos temáticos más significativos giran, por un lado, alrededor de la fiesta de las Cruces de mayo como ritual de socialización y de cortejo, con la presencia de temas relacionados con esta fiesta primaveral: la alegría y el amor (el cortejo a la mujer, el galanteo entre los mozos y mozas casaderos, jóvenes, canciones sobre el amor y el enamoramiento, anhelos, pasiones, deseos, etc.), así como la hermandad en la reunión y con los paisanos. Y por otro lado, la vinculación y la adhesión afectiva al lugar, la identidad sociocultural local.

Varias de estas ideas y tipos de pensamientos conectan con la exposición de experiencias emblemáticas personales y de la condición existencial de la persona, con una comunicación de sentimientos profunda pero no dramática. Paco Toronjo llevó a su máxima expresión este discurso existencial en el fandango a lo largo de su carrera profesional, en el contenido semántico de sus letras, unas populares y otras compuestas expresamente para él[278], y en su personal forma de cantar que ha influenciado profundamente a un gran número de intérpretes de fandangos en toda la provincia de Huelva.

Actualmente las cantaoras muestran una voluntad especial en seleccionar cuidadosamente sus textos, como hemos podido apreciar en nuestro trabajo de campo. Una elección que responde a ciertas diferencias de género. Nos comentan nuestras informantes que las mujeres y los hombres tienen intereses, aficiones, gustos heterogéneos que reflejan en sus poesías, e incluso en letras que son habituales en la práctica local y que cantan ambos géneros, los significados y expectativas en numerosas ocasiones son distintos entre ambos[279], tienen que ver en cómo los hombres y las mujeres conciben los efectos emocionales de las canciones (Magowan 2013: 68). Las mujeres interpretan sus letras como formas sinceras de autoexpresión, desde la autenticidad e identificación con el significado del texto. Cantan en primera persona lanzando sentimientos personales de amor, experiencias vitales, de nostalgia y apego al lugar y la comunidad local, mensajes con los que se unen simpatéticamente. En estos últimos años, en las Cruz Grande y Cruz Chica hemos podido escuchar letras como estas por ejemplo, cantadas por aficionadas locales, Leonor Díaz, Dolores Santos y María Isabel Carrera. De Leonor:

[278] Por ejemplo, son conocidas las que le compuso Manuel Sánchez Pernía (1943-1995).
[279] Comunicación personal de mujeres de Alosno. Alosno, mayo 2007, 2018, 2019.

Y mantones de *colá*.
Cascabeles sanjuaneros
y mantones de *colá*.
Pusieron en mi almohada.
para poderme despertar
de mi sueño de alborada.

Hijos míos.
Yo le inculqué el Alosno
y le decía: -hijos míos.
Ser devotos de San Juan,
cantarme bien el fandango
que el cielo se alegrará.

Dolores Santos:

Suenan cantos y guitarras.
En lo alto de los cielos
suenan cantos y guitarras.
Son fandangos alosneros
que allá en la gloria los cantan
los que de Alosno subieron.

Y yo no te conocía.
Habías "nacío pa" mi
y yo no te conocía.
Por eso cuando te vi
fue tan grande mi alegría
que mi amor lo puse en ti.

A preguntarle al romero.
Ayer tarde salí al campo
a preguntarle al romero:
si el mal de amor tiene cura
por qué yo me estoy muriendo
sin frío ni calentura.

Y al golpe de la madera.
Cuando cierro mi ventana,
al golpe de la madera
se queda mi corazón
pálido como la cera,
amarillo y sin color.

María Isabel Carrera:

Ay! lo que pueda.
Lo especial te lo daré,
alabarte lo que pueda,
pero volverte a querer
primero mis ojos mueran
primera y segunda vez.

Conocerte.
Soy mujer afortunada
mi premio fue conocerte.
De ti sigo enamorada,
nos separará la muerte
porque la vida se acaba.

Determinados textos no despiertan su interés, no se sienten identificadas afectivamente con ellos por lo que en la actualidad los cantan en menor medida; por ejemplo, los que tratan sobre actividades que han estado vinculadas al ámbito vital, del trabajo y aficiones de los hombres en la sociedad rural tradicional, sobre el campo, las duras condiciones laborales en la mina, la caza, el contrabando…, temáticas que además surgían muchas veces en el seno de la reunión masculina. Tampoco aquellos textos que han presentado un tratamiento de la sociedad patriarcal sexista o poco considerado hacia la mujer, que en otra época podían escucharse con cierta frecuencia pero actualmente cada vez menos. Numerosas coplas presentan ideas convencionales sobre el amor, convenciones sobre el deseo, la belleza femenina, el rechazo o la elusión, de las que puede desprenderse el punto de vista masculino y la mujer no suele estar presente en un sentido activo.

Las que no exhiben una visión masculina de una manera evidente y que enuncian desde un sujeto impersonal son cantadas y recreadas igualmente por las mujeres.

El amor, experiencias personales y la vinculación emocional a Alosno comprenden las claves emocionales del repertorio femenino de fandangos en las Cruces. Las alosneras cantan al amor, vivencias o experiencias de su vida, y sobre su afecto y nostalgia del lugar, espacios, tradiciones culturales y festivas, personas del pueblo, con alusiones, imágenes, referencias locales que tienen fuertes resonancias vitales. Varias mujeres han llegado a un mayor nivel de compromiso con la composición de nuevos textos de fandangos. Una cantaora aficionada local, María Isabel Carrera, es también creadora de letras que interpreta ella misma o en alguna ocasión otras mujeres, y que le gusta cantar en las Cruces y San Juan. Sentimientos, experiencias a veces biográficas y episodios personales de su vida. Nos comenta:

> A mí me gusta mucho sacar letras. Yo le he sacado fandangos a mi marido, a la fiesta, a una noche de ronda, a la danza de los cascabeleros, … o al mundo. Yo compongo letras de alguna experiencia mía, de alguna alegría, algún disgusto o algo que me duele…
> María del Mar canta muy bien los fandangos, yo le he compuesto a ella alguna letra: a mi me gusta cantar/porque me viene de estirpe,/a mi me gusta cantar./Me llamo María del Mar/de la familia del Pinche,/la guitarra más "templá".
> Esa letra se la saqué yo a ella. Hay muchas que las tengo recogidas pero otras no[280].

2.2. La Voz y el Cante

Al ocuparnos de la conducta musical de género y de la interpretación de los fandangos en este marco particular, nos encontramos con un amplio discurso centrado en la perspectiva masculina y una práctica en la que los hombres han aportado la mayor experiencia y modelos históricos.

Las formas expresivas, de interpretación musical y modelos de género en el cante de los fandangos en Alosno, que se han extendido hasta el momento actual, surgieron en el seno de la sociedad campesina tradicional, de acuerdo a discursos patriarcales, ideales y condiciones de vida diferentes para los sexos, en los que los hombres desarrollaron más ocasiones y oportunidades de creación e interpretación musical que las mujeres, con una mayor presencia y actividad pública en relación a esta

[280] María Isabel Carrera. Entrevista personal, Alosno, enero 2020.

música. El cante de fandangos ha sido tradicionalmente de predominio masculino en esta localidad. Los hombres han cantado siempre en la cuadrilla, el grupo o la reunión de ocio masculina con los amigos, compadres, paisanos del pueblo en la calle, el bar, la taberna o en la juerga, como un modo de socialización vinculado exclusivamente a su género, y un modo de canalizar su placer y emocionalidad; podían llegar a pasar un gran número de horas cantando rondas de fandangos. Mientras para las mujeres, la intimidad del ámbito privado y algunas ocasiones festivas comprendían casi las únicas o pocas oportunidades de practicar este cante.

Los hombres han dejado una huella importante en la práctica interpretativa, en los discursos y formas expresivas de esta música. Generaciones de cantaores, en su mayoría aficionados aunque también algunos profesionales, han aportado numerosas variantes estilísticas, influenciado la forma de concebir el fandango y han moldeado su sonido manifestándolo como cante individual interpretado de forma excitante, con vigor y fuerza. Los fandangos populares responden a esta forma. Asimismo el único fandango que se baila en la localidad, el «fandango parao», exclusivo de los hombres, es bailado con gran energía física y virtuosismo en sus pasos en una demostración de hombría masculina[281]. E igualmente ha sido prominente su práctica en el toque de la guitarra donde han dejado una marca particularmente intensa. Los guitarreros, exclusiva o mayoritariamente hombres, llegan a tocar durante un periodo largo de tiempo al lado de los cantaores, con un sonido fuerte y robusto en simbiosis con la voz.

El fandango en Alosno conlleva por tanto fuertes asociaciones masculinas. La interpretación evoca inicialmente rasgos de masculinidad en el estilo vocal, la cualidad de la voz y el acompañamiento a la guitarra. El modelo viene representado por el fandango valiente como forma paradigmática del fandango alosnero. No sólo como variante estilística musical, sino como manera de interpretar o de "decir el cante", de abordar estética y expresivamente esta música, y como manera de conceptualizar la propia tradición e identidad sonora local. Los alosneros interpretan el fandango con energía y un estilo vigoroso. Ponen énfasis en la intensidad de la voz y la manera de interpretación, con arrojo o valentía. Para ellos, la forma representativa es la del fandango recio y enérgico, de temperamento valiente, aunque también haya otras expresiones y manifestaciones de fandangos entre su rica variedad local.

[281] Se interpreta el día de San Juan Bautista por los «cascabeleros», en dos filas paralelas de hombres que realizan alternativamente pasos con movimientos que requieren gran energía física y virtuosismo en sus pies. Este fandango es acompañado instrumentalmente por la gaita y el tamboril.

En las Cruces de mayo, como contexto especialmente significativo de cante de fandangos, las reuniones masculinas junto a los guitarreros los interpretan a viva voz, con intensidad. Las mujeres cuya presencia ha ido creciendo en la calle en los últimos años, han asumido el modelo de cante que histórica y culturalmente ha venido produciéndose en este ambiente festivo, el del cantaor que interpreta con energía y voz poderosa junto a uno o varios guitarreros, lejos de una imagen típicamente feminizada.

Las alosneras mantienen las convenciones de estilo local, gestos musicales representativos y modo de interpretación prevalentes en este contexto, comunes o muy cercanos a los de sus compañeros, construyendo conjuntamente la identidad colectiva. Tanto los cantaores como las cantaoras locales realizan su interpretación particular de los fandangos en su forma de moverse en el discurso musical y en la manera de manipular varios parámetros expresivos con los que atienden unas formas particulares de desarrollar el cante en la tradición local que analizamos a continuación, sin desvirtuarlas. Siguen recreando sus fandangos conservando el carácter y rasgos sonoros locales del cante que transmiten a las nuevas generaciones. En un escenario de fuerte enculturación musical para la población joven como son las Cruces y otras ocasiones festivas de interpretación local, los niños y niñas, desde pequeños, van adquiriendo convenciones de interpretación de los fandangos locales, un amplio rango de conductas expresivas, recursos vocales y del toque con su entrenamiento y práctica junto a los demás músicos, en contacto con un gran número de personas, privilegiando la oralidad directa, escuchándose unos y otros, aunque también con lo que aprenden de las grabaciones sonoras[282]. Algunas familias cuentan con varios miembros aficionados que cantan y/o tocan, Díaz, Salguero, etc. Para ellos es relevante ese modo de interpretación y de escucha vinculado a la comunidad local, con la que cada cante individual da forma a la identidad colectiva, como una forma de *habitus* social[283].

Las mujeres refuerzan con sus interpretaciones este sentido de identidad sonora local. Recrean sus interpretaciones desde una tradición, una cultura expresiva y

[282] Como escuchando grabaciones de distintas épocas de los mismos cantaores o cantaoras del pueblo, por ejemplo, de los *Hermanos Toronjo* y Paco Toronjo, de gran relevancia para todos los aficionados; de otros paisanos de la localidad que han ido editando varios discos de fandangos en distintos momentos: Plácido González, Santiago Salguero, Leonor Díaz, el *Coro Alosnero*, el grupo *Vive Alosno*, etc.; de otros aficionados y profesionales de la provincia, y/o en ocasiones, también de otros intérpretes del mundo flamenco.

[283] «Presencia activa de experiencias pasadas, que depositadas en cada organismo, en la forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción, tienden a garantizar la "exactitud" de prácticas y su constancia a lo largo del tiempo más fidedignamente que todas las reglas formales y normas explícitas» (Bourdieu 1990: 54).

convenciones asumidas en la que cada persona realiza su propia ejecución o recreación de los fandangos locales a partir de otros modelos, recreaciones o versiones específicas abstraídas entre una multiplicidad de interpretaciones y que, unas con otras, contribuyen a un proceso colectivo y dinámico en la práctica musical local. Prácticas que son a la vez individuales y culturalmente mediadas, simultáneamente construidas en la interacción social.

Imagen 25. Cante de mujer en la noche de las Cruces. Foto: Herminia Arredondo

Ahora la acción y conducta musical de las mujeres en el cante de fandangos durante las noches de las Cruces en Alosno se sumerge dentro de una dinámica red de fuerzas culturales relacionadas con la tradición y herencia musical, la fiesta, la identidad, el prestigio local, a la vez que está formada por factores individuales, ambientales y sociales (Clayton, Dueck y Leante 2013: 1). Las mujeres interpretan sus fandangos en los momentos que surgen en la interacción con otras personas con las que comparten el ambiente festivo, con los demás intérpretes y guitarreros en la reunión, en relación a la audiencia, a la atmósfera sensorial y afectiva de la noche y del momento concreto, del lugar, etc. Para Magowan y Wrazen, las dimensiones de género de la intimidad musical surgen en contextos específicos «como prácticas aprendidas e intensamente emocionales de intersubjetividad» (2013: 3), como podemos también observar en las Cruces de Alosno. Al mismo tiempo, cada mujer cultiva formas expresivas personales de acuerdo a sus preferencias personales, no sólo influenciada por relaciones y valores sociales. Actualmente, las mujeres sitúan sus experiencias, sus relaciones e identidad de género en un contexto performativo más complejo y dinámico.

Nos centramos a continuación en varias cuestiones con las que analizamos cómo las mujeres cantaoras atienden a su performatividad de género en la acción musical en este contexto de interpretación.

2.2.1. Voz, vocalidad y corporalidad femeninas

Como hemos explicado antes, la participación femenina en el cante de fandangos en las Cruces responde a convenciones estilísticas y formas expresivas particulares desarrolladas en el cante en la tradición colectiva local, con un gran peso de manifestaciones y modelos aportados por los hombres. Al igual que sus compañeros cantaores de género masculino, las mujeres de Alosno recrean sus fandangos conservando el estilo, carácter y rasgos sonoros particulares de la localidad.

En las noches de las *colás* los vecinos del pueblo siempre cantan sus fandangos con energía y de una manera muy vivida, entre la gente con la que se encuentran, la emoción y la atmósfera vibrante del momento. La forma de cantar ahí es para recrearse en la escucha, disfrutar de todos los sentidos dejándose seducir por el baño sonoro que rodea a los participantes de la fiesta. El cante se expone con valentía, intensidad y fuerza dirigiéndose a los presentes de manera asertiva, pero no con gestos ni manifestaciones vocales asociadas a interpretaciones del flamenco como pueden ser expresiones de desgarro y "quejío" por ejemplo. Los vecinos no interpretan ni tienen una percepción de su fandango local como flamenco, sino como una música tradicional asentada fuertemente en el lugar.

Presentan sus fandangos como un cante para escuchar, cantado a viva voz ante las personas que encuentran alrededor, en el que se expresa una mezcla de sentimientos de excitación y alegría con otros afectos que conmueven profundamente, de fuerte emocionalidad para el intérprete y oyente (personales, locales, existenciales…). Posiblemente esto haya favorecido la ralentización del *tempo* en la ejecución que ha tenido lugar con el paso de los años, tal y como hemos escuchado en grabaciones de aficionados y aficionadas locales de hace tiempo[284] y en la información aportada por

[284] Puede escucharse por ejemplo en las primeras grabaciones de los Hermanos Toronjo cuando eran jóvenes, en los años sesenta. Entre otras en: *Sevilla, cuna del cante flamenco* (1959). RCA Victor-Columbia. LP 12.002. Soundtrack nº 6. Hermanos Toronjo. Fandangos de Alosno; *Fandangos de desafío y Sevillanas* (1960). Madrid, Hispavox. LP. HH 10-153; *Antología de los Cantes de Huelva. Hermanos Toronjo y su conjunto* (1961). Madrid, Hispavox. LP HH 11-47. Y otras ediciones discográficas posteriores de Hispavox.
También en *La voz antigua 6. Alosno* (1981). Coord. Manuel Domínguez y Alonso Guimbarda. Realizador: Manuel Garrido Palacios. CFE GS-11-121. LP que contiene grabaciones de los años 70 y 80

nuestros informantes; así como una mayor atención al perfeccionamiento musical que han ido poniendo los intérpretes, pero sin perder espontaneidad al cantar ni aportar una excesiva ornamentación o disminución de la velocidad que rompa el carácter recio que siguen teniendo estos fandangos locales.

Lo más llamativo del estilo vocal es esta forma de interpretación en la que predomina la ejecución del fandango con mucha intensidad sonora, coraje y temperamento, con una cualidad de la voz enérgica y una fuerte implicación corporal en la interpretación. No todos los intérpretes poseen las mismas características vocales ni formas expresivas al cantar y distintas voces son valoradas, pero el contexto festivo de las Cruces demanda preferentemente ese carácter de fandango valiente. Lo mismo que el toque de las guitarras que se ejecuta con mucha potencia sonora.

Las mujeres asumen ese modelo tradicional. Cantan en la calle con energía y brío. Interpretaciones que requieren de un gran compromiso y energía física en la producción de la voz: de potencia en la voz para emitir una fuerte intensidad sonora en toda o buena parte de la interpretación del fandango y de control respiratorio para realizar muy pocas respiraciones en los versos. Ambos géneros, sin una formación técnica especializada sino adquirida en la práctica amateur del cante, se caracterizan por conseguir esa cualidad vocal intensa. Utilizan una voz natural, como la del habla, con fuerte resonancia, que requiere de esfuerzo vocal pero que trabajan para que no sea excesivo, sobre todo cantando con un apoyo corporal grande, con anclaje de la voz en el cuerpo y con el control abdominal, que hemos podido observar cuando cantan. Además de este rasgo característico, el nivel de intensidad sonora de la voz que se percibe en el nivel físico de energía acústica, de decibelios, también aportan un timbre en el que se aprecia la distinción clara de los sonidos vocálicos, lo que permite la inteligibilidad de la letra que se canta, aspecto relevante en esta música.

Para analizar estas cuestiones de la cualidad vocal y otros rasgos sonoros y musicales hemos realizado transcripciones musicales de interpretaciones de fandangos de varios cantaores y cantaoras locales, tomadas tanto de nuestro trabajo de campo directa y presencialmente en la fiesta, de intérpretes aficionados y aficionadas locales

del siglo XX realizadas por Garrido Palacios con un grupo de personas de Alosno sin especificar la fecha exacta de cada grabación. Contiene dos cortes de fandangos interpretados de esa forma, a un tempo rápido, un «Fandango cané» en el que se indica como intérpretes coro (varias mujeres) y guitarra (Sebastián Martín y Juan Díaz); y un fandango cantando por María Rosario Arcos, además de seguidillas y otras piezas.

que vienen cantando en los últimos años, como de grabaciones editadas comercialmente.

Las mujeres, que cuentan con una tesitura más aguda que los hombres, habitualmente han cantado estilos de fandangos acordes a esa altura de su voz, como el «*cané* alto» y aquellos estilos personales que llegan a un registro más agudo. Asimismo hemos escuchado, en grabaciones a las que antes hemos hecho referencia, cantar a las mujeres en una tesitura aguda y más rápido que en la actualidad a pesar de las diferencias individuales. Ahora en general, acostumbran a cantar menos agudo. Interpretan un mayor número de estilos con una tesitura que se encuentra por encima de la voz masculina, una tercera superior más o menos, pero con menor diferencia entre ambos géneros de la que hemos podido escuchar en épocas anteriores, en esas grabaciones por ejemplo de los años sesenta y setenta del siglo XX. Aunque siempre ha habido intérpretes de cada género con registro de voz distinto.

Las diferentes variantes estilísticas habitualmente interpretadas cuentan en su conjunto con un ámbito melódico no excesivamente amplio. Entre los populares, el «valiente», el más interpretado en la fiesta, cubre un ámbito de una sexta desde el primer al sexto grado de la escala del modo frigio y ocasionalmente algún sonido más en algún adorno, como en varios de los estilos personales, por lo que no resulta complicada su ejecución en ese aspecto. Otros populares como *el* «*cané*» y personales «de Juana María», «de Bartolo», «de Marcos Jiménez» tienen un registro melódico más amplio, aproximadamente llegando a una octava en algunos puntos determinados. Sólo el «de Antonio Abad», aficionado que tenía menos torrente de voz y más fina según señala Romero (2002: 126), supera la octava con una línea melódica más elaborada. Con este ámbito melódico general, las voces alosneras se mueven en un registro medio -o medio grave, por ejemplo al terminar las frases musicales- de la voz común femenina y masculina; y en algunos momentos más aguda, pero no en un espacio extenso del cante. Cuando mueven la voz hacia esas partes más agudas, no suelen escucharse registros de voz de cabeza ni en falsete en la interpretación de estos fandangos, sino más aporte de presión y una resonancia un poco nasalizada. La mujer interpreta sus fandangos en las Cruces con una voz no esencialmente aguda ni como una expresión de cante delicado sino con fuerte intensidad. Aunque ponen énfasis en las formas estéticas de interpretación local de cantar con arrojo, de una manera vigorosa, no expresan por ello una conducta masculina; en general cantan con un poco menos intensidad y un

énfasis vocal menos marcado que los hombres y sienten su cante como expresión de vocalidad femenina.

Del mismo modo, con sus interpretaciones particulares e individuales al elaborar los parámetros sonoros y del texto en el cante, sustentan junto a los cantaores formas expresivas particulares de desarrollar el cante en la tradición local. Contribuyen a sostener determinados modos idiomáticos de presentar el cante en el desarrollo rítmico-melódico, en la conducción de la voz, fraseo y presentación de la letra, y otras cualidades y características estilísticas que otorgan lo que los aficionados locales vienen a denominar como el «dejillo» alosnero, es decir, una manera de expresar el cante que "suena a Alosno".

Una de estas características es la manera de conducir la voz, creando un flujo sonoro continuo en la voz, con un movimiento o un tránsito melódico en continuas fluctuaciones de altura y con muy pocas respiraciones, silencios o cortes en la interpretación. Los alosneros proporcionan a sus cantes un sentido de continuidad en el fraseo y la articulación de la voz en el texto muy ligada, sin apenas segmentar que proporciona un estilo identificativo. El paso de un sonido a otro en la voz, o la manera de realizar las transiciones entre diferentes alturas de sonido, es con pocos movimientos/fonemas articulatorios muy ligados, con el mismo impulso de la voz que busca el próximo sonido en un cambio constante de altura. A esto también contribuye la unión de vocales -en general abiertas- del texto a través de la propia pronunciación lingüística y articulación fonética de la zona con aspiraciones de algunos fonemas, debilitamientos, pérdidas y neutralización de sonidos consonánticos, y la realización de sinalefas y elisiones entre sílabas al cantar el texto poético. La voz pasa no sólo por distancias de tono y semitono, sino otras afinaciones inferiores en esa continuidad, principalmente en los melismas descendentes de la segunda mitad de frase; un flujo melismático a través de muchos sonidos de diferente altura representativo de estas melodías, con algunos momentos de vibrato en la voz. También podemos escuchar que en ocasiones hacen uso de *portamento* y *glissandi* para deslizarse entre sonidos, principalmente las mujeres de más edad.

Otro rasgo característico tiene que ver con el compás y la organización rítmico melódica de la voz en relación al texto. Hemos comentado con anterioridad cómo los fandangos llevan varias dimensiones rítmicas simultáneamente entre distintas partes, una estructura percusiva de base ternaria marcada en la guitarra en el golpeador y una organización melódico armónica en la guitarra con unos cambios armónicos melódicos

en un ciclo de seis tiempos. La voz tiene en cuenta ambas dimensiones. Es flexible atendiendo esas dimensiones de los cambios melódico armónicos y acento ternario de percusión, y sobre todo la distribución de sílabas del texto en la frase (que a excepción del fandango *cané*, en los demás estilos, sólo la última sílaba o su repetición se presenta en la segunda mitad de la frase, las restantes en la primera), por lo que no coincide en su acentuación siempre con el compás ternario. Se mueve más bien alrededor del ciclo melódico rítmico de seis pulsos -o cinto y siete- estructura básica del fandango de Huelva, en dos veces para completar la frase completa de doce tiempos, con acentos suaves; de distintas formas que comentamos en otro capítulo sobre los fandangos de Alosno. A menudo los sonidos no se atacan directamente con intensidad, sino por ejemplo conduciendo la voz a través de un ascenso con *portamento* o en *glissando*, realizando un adorno, circundando con otros sonidos alrededor del sonido principal, o bien repitiendo la vocal del texto con más acento, o anticipando ese sonido con otra duración más breve, concediendo así continuidad al discurso sonoro. La segunda mitad, viene caracterizada por el melisma descendente cuyo remate en esa vocalización larga, característica, es elaborada de manera personal por cada intérprete pero, generalmente, se ejecutan pasando por muchos sonidos hasta el final de la frase.

Para el cantaor y cantaora es fundamental la compenetración con el guitarrero, conocerse entre ambos, la complicidad, sentirse cómodo y con seguridad al cantar mientras es acompañado, para que el cante sea más fluido y poder concentrarse en expresar y sentir la emoción de lo que cantan. Así como en la experiencia de sentir que las partes (cante y guitarra) van juntas en el tiempo, el *groove*, aunque en la práctica sea diferente. Normalmente el guitarrero sigue al cante, busca la coincidencia, hace más rápido o no el tiempo para adecuarse a la voz. Aunque introduzcan algunos elementos de ornamentación, sobre todo en la elaboración de los melismas al final de la frase o pequeñas notas de adorno, o *portamentos*, en determinados puntos de la melodía, la cualidad de estos fandangos es más llana, sin extender la longitud de las frases con adornos excesivos, ni aportar más *rubato* u otros aspectos que modifiquen el curso rítmico regular. Esos detalles dependen más del nivel de dominio técnico-expresivo del intérprete, de las características de su voz o del gusto estético en un determinado momento.

Las mujeres también cantan como hemos comentado antes con energía, con potencia en la voz aunque a veces también con más delicadeza, y con gestos asertivos dirigiendo el cante a las personas que les rodean aunque sin ser demasiado marcados ni

exagerados. Hombres y mujeres continúan afirmando en su cante en la calle los rasgos tradicionales del repertorio en este contexto. Sin embargo, las mujeres alosneras no interpretan que su cante manifieste ni afirme la masculinidad, sus voces en su cuerpo femenino no llevan las mismas asociaciones que en los cantaores, según nos comentan. Además, ellas "experiencian" el cante desde la herencia en la que también han participado las mujeres. Muchos han aprendido y escuchado fandangos en la tradición familiar con mujeres. Hombres y mujeres cantan estilos asociados a ambos géneros indistintamente, toman como referentes rasgos y matices de intérpretes masculinos o femeninas según el gusto estético, etc. Actualmente los modelos y significados de estas categorías de género son más ricos y diversos. Las mujeres se dan forma activamente como sujetos de género (Sugarmann 1997) al interpretar y participar en el baile y cante en la fiesta. Viven la feminidad de una forma diferente dentro de las *colás* a cuando permanecen con el cante en la calle, donde moldean su propia afectividad y corporalidad, articulando y proyectando una imagen de sí mismas que evoca imágenes diferentes.

Para las alosneras cantar los fandangos es una oportunidad de construir su experiencia, su subjetividad individual y dar forma a su identidad de género. De expresar sentimientos, expresar sus propios puntos de vista, gustos, preocupaciones, relación con los hombres, sentido de intimidad y unión emocional con el lugar, con las personas de la comunidad y la tradición, cantando.

En este ambiente, la interpretación de los fandangos surge espontáneamente cuando una persona desea cantar. También las reuniones realizan paradas o espacios de tiempo que se dejan expresamente para interpretarlos mientras pasan por las *colás*, cantan sevillanas y están con la bebida y amigos. El cantaor o la cantaora se sitúa junto a los guitarreros e interpretan un número variable de estos, una misma o varias personas, quien se anime a hacerlo, e incluso a veces respondiéndose entre ellos, en relación a lo que han cantado otros, exponiendo una nueva letra, aportando más densidad al momento, para gozar cantando y de la escucha.

No cabe duda que los alosneros han conformado este espacio como un marco privilegiado de prácticas encarnadas y afectivas. Margaret Wheterell utiliza el concepto de «práctica afectiva» como enfoque con el que sugiere que el afecto nunca es totalmente una propiedad del sujeto, sino como un poder de influencia en las personas que siempre está produciendo en la intersección, está interactuando y avanzando en la acción social, en la interacción e intersubjetividad, en lo relacional (2012: 24-25), un

acto comunicativo vivido y situado (*Ibíd*.: 102). Los dominios de la práctica afectiva son aquellos donde el cuerpo ha sido más intrusivo que lo que normalmente es y donde hay una conversación notable sobre emociones y sentimientos (2012: 97). Los vecinos de Alosno constituyen esta fiesta esencialmente como un lugar de comunidad y práctica afectiva, en el que las emociones además de individual son culturalmente mediadas, construidas con formas propias de interacción social, con prácticas encarnadas y sociales de corporalidad y de afecto en las que es importante la experiencia vivida, donde «el cuerpo en mente es la base de la vida y las relaciones activas con los otros» como expresa Howson (2005: 3). En la Cruz se involucra al cuerpo con intensidad en las formas de interpretar la música, el sonido incesante, repetitivo e intenso de las guitarras y la voz, en la carga de emocionalidad que se aplica al cante, en la audición y la actitud de placer a la escucha así como en la intensa estimulación sonora y sensorial del ambiente. Un entorno donde la gente está abierta a la sintonía afectiva y a la experiencia con los demás. Así nos comenta una mujer cantaora:

> Depende del momento en que tú te encuentres, la Cruz es un momento más eufórico, y en el que a ti…, yo escucho una guitarra y se me mueve por dentro "tó"…, y cuando tú empiezas a cantar, tú mismo te animas.
>
> Estás en la calle, te encuentras con muchas guitarras, hay muchos grupos, hay mucha gente que viene de fuera, a escuchar, y como te esmeras más y haces estilos a lo mejor un poquito más difíciles que si estás entre amigos, que a lo mejor vas cantando el que te va pereciendo, uno más fuerte, otro… el que quieres…, pero en la Cruz influye que hay muchas guitarras y eso te levanta mucho el ánimo, por lo menos a mí me levanta muchísimo el ánimo escuchar una guitarra, yo tengo una letra de un fandango que dice: Cuando escucho una guitarra,/se me quitan "tos" los males/cuando escucho una guitarra./Y mi alegría se derrama/con un fandango que sale/de mi boca y de mi alma[285].

Hombres y mujeres experimentan intensas experiencias afectivas y físicas de respuesta al sonido, a los demás y al medio que los rodea. Cantan fandangos con pasión, con sentimientos de gran calado afectivo, que hablan sobre todo el amor, sobre aspectos importantes de la vida y de adhesión al lugar, comprometidos con procesos de

[285] María Isabel Carrera. Entrevista personal, Alosno, enero 2020.

emplazamiento (Magowan y Wrazen 2013), modos intensos de percibir el lugar y de investirlo con significado.

Imagen 26. María Isabel Carrera cantando fandangos alosneros. Foto: Herminia Arredondo

El paisaje festivo de las noches de Cruces, la Cruz Grande y Chica en Alosno, muestra hoy la presencia de varias mujeres aficionadas al cante de fandangos que en determinados momentos de la noche o todo el tiempo rondan por la calle; así podemos escuchar por ejemplo a María Isabel Carrera, Loli Cerrejón, Pilar y Dolores Santos, Leonor Díaz. Estas mujeres han querido participar en esta actividad expresiva creativa, expresar y canalizar sentimientos e ideas personales, experimentar el placer de cantar y escuchar esta música, a la vez que manifestar su autoridad vocal y su status social.

CAPÍTULO VIII

Huelva. Contexto y tradiciones musicales de fandangos

En Huelva la práctica y las manifestaciones musicales de los fandangos se desarrollan en una red de contextos y situaciones de interpretación más diversa en relación a esos pequeños núcleos de población en los que hemos concentrado anteriormente este trabajo. Desde que la afición al flamenco comienza a asentarse en esta ciudad, el mundo de los fandangos también ha compartido en numerosas ocasiones los mismos ambientes y escenarios con este género, presentándose una gama mas variada de manifestaciones, desde formas más tradicionales de fandangos a cantes que con el paso del tiempo se han entregado a la influencia flamenco y han terminado por aflamencarse en el modo de interpretación. Numerosos aficionados e intérpretes profesionales de Huelva han iniciado primero su recorrido musical en los fandangos locales, como música más destacable y emblemática de la ciudad y de la provincia, para adentrarse con posterioridad en otras formas musicales del flamenco. Por otro lado, en contextos de fiesta locales, en rituales festivos y romerías de la provincia, diferentes tipos de celebraciones y reuniones privadas, etc., en los que sectores de la población de la capital onubense habitualmente se han implicado, los fandangos han compartido escenario y acción con otras músicas, principalmente con las sevillanas, forma musical que también manifiesta una práctica y afición relevante en este entorno.

Esbozamos en primer lugar una breve reseña del pasado en torno a la vida musical de la ciudad situando de manera concisa el contexto de esta práctica musical para centrarnos a continuación en la etapa en la que hemos realizado nuestra tarea de investigación etnomusicológica, en nuestra época contemporánea, fundamentalmente abordando el periodo que abarca desde las últimas décadas del siglo XX hasta el momento actual, espacio de tiempo cercano a nosotros en el que hemos realizado nuestro trabajo de campo y en el que hemos participado directamente.

1. Diversión, fiesta y fandangos en el pasado

Las referencias históricas a los fandangos u otras músicas tradicionales de esta comarca adolecen de un problema común a fuentes sobre la cultura popular y música de tradición oral. En general se trata de referencias indirectas, muy breves, en las que no es habitual

que se aporte información específica de aspectos musicales, de la danza y de otras manifestaciones relacionadas.

Entre datos documentales de siglos pasados se encuentran escuetas pero frecuentes alusiones a danzas, música y fiesta en la información sobre diversiones, fiestas y regocijos de la población del Antiguo Régimen que aportan investigaciones históricas de archivo y sobre la cultura de investigadores de estas épocas, no expresamente de música o danza. En estos estudios encontramos que en los siglos XVII y a lo largo de buena parte del XVIII aparecen referencias genéricas a fiestas de juego y baile, fiesta de baile, bailes, coplas e incluso denominaciones de algunos instrumentos musicales pero no suele ser habitual que se referencien explícitamente o aparezcan noticias concretas y denominaciones específicas de estas. No obstante, esta información nos revela cuestiones importantes acerca del valor que las ocasiones festivas, la música y el baile y otras facetas de la cultura tradicional tenían en la vida de la gente en esta comarca.

Un gran número de fiestas que se realizaban para celebrar solemnidades religiosas y civiles, peregrinaciones a ermitas y lugares de culto, rondas callejeras, reuniones en tabernas y casas particulares con música, estaban bien arraigadas en esta zona. Ni siquiera las circunstancias históricas adversas con recurrentes crisis, pobreza y aislamiento geopolítico a lo largo de la Edad Moderna consiguieron disminuir el interés de sus habitantes por la fiesta. En el siglo XVII en la pequeña villa de Huelva, el tiempo cotidiano, no festivo, venía marcado por la difícil subsistencia. En ésta y en toda la comarca, la población dependía básicamente de la fragilidad de los recursos naturales y del tiempo, del rendimiento del campo, del monte, la ganadería, de las pesquerías, que muchos años eran insuficientes y traían hambrunas continuas. Pero al mismo tiempo, las celebraciones religiosas, visitas reales y señoriales, bodas, natalicios, homenajes, traslados de imágenes eran acompañadas por volteo de campanas, luminarias, fuegos, ornato de barcos, y celebradas con juegos de toros, procesiones, comedias, representaciones dramáticas, máscaras… y danzas en la ciudad de Huelva (Lara 1995: 387-399). Tampoco las hambrunas y crisis del XVIII suspendieron las celebraciones importantes como la del Corpus Christi, de Santa Ana y San Roque.

La mayoría de las fiestas y diversiones populares venían en gran medida marcadas por las ocasiones creadas desde el poder eclesiástico: arzobispado y parroquias, y las distintas formas del poder civil: cabildos, realeza, Consejo de Castilla

y casas de la nobleza. Es decir, principalmente tomadas de las anteriores celebraciones del calendario anual que fueron adaptadas por la Iglesia Católica al calendario eclesiástico. Del mismo modo, otras tenían que ver con necesidades y acontecimientos del poder civil como homenajes, actos o celebraciones de hechos importantes o visitas de personas importantes a la villa. Entre ellas tuvo un gran auge el culto religioso que tenía lugar en las ermitas en las zonas rurales. Estos santuarios y sus imágenes fueron objeto de gran devoción y proliferaron por esta parte de Andalucía desde el siglo XVI impulsando a su vez la creación de cofradías y hermandades. En la villa de Huelva tenía especial importancia el Santuario de La Cinta, la ermita de San Sebastián y la devoción a la Virgen del Rocío en la aldea de Almonte. En las romerías y peregrinaciones a las ermitas además de realizarse el culto religioso, dispensar limosna y comida para los peregrinos y pobres, también tenían lugar danzas, juegos o correr de toros o vacas, coplas y bailes en el campo acompañadas de comida, vino y aguardiente[286]. La diversión, la notable implicación de los vecinos y el control de ellas por las cofradías y hermandades, que incluso organizaban sus mayordomías, siempre estuvo bajo la atenta mirada y celo del poder municipal y eclesiástico, originando a menudo discusiones entre las cofradías, cabildo, presbíteros y arzobispado de Sevilla. Tampoco faltaban otras celebraciones, porque el calendario festivo en esta época y en esta zona era muy extenso y en ellas había música, danza o bailes. Algunas de estas manifestaciones también contaron con prohibiciones eclesiásticas.

Y por otro lado, tenían lugar las fiestas y formas de entretenimiento que venían de iniciativas particulares, fiestas campestres, reuniones familiares para las que no era necesario licencia y en las que se celebraba cualquier acontecimiento destacado, una boda, un nacimiento…, o que se hacían por pura diversión: una fiesta o sarao con música, baile, comida, juegos de azar, juegos populares, en cualquier casa de vecino o

[286] Así resume Juan F. Canterla el ambiente de diversión en algunas romerías en el siglo XVIII, a partir de referencias vaciadas de varios Archivos Municipales en la provincia y del Archivo del Obispado de Huelva: «Las romerías se celebraban generalmente en enclaves privilegiados […] Los peregrinos permanecían dos o tres días bajo los árboles 'fandangueándose'. Se han conservado escasas referencias del prototipo social de los 'viajeros de ermitas' y siempre despectivas. La Iglesia y los ilustrados los despreciaban […] Los peregrinos iniciaban la fiesta antes que los cultos. Los devotos de Calañas, la noche previa a la peregrinación a la Coronada se divertían, comían, bebían y reunían dinero para la compra de la vaca y licores que se almacenaban en 'La Casa del Vino', una dependencia próxima a la ermita. En otros pueblos, la fiesta coincidía con el comienzo de la peregrinación. El camino, casi siempre en primavera, a pie o en bestias, era el primer escenario de 'desórdenes' propiciados por la excesiva ingesta de alcohol. Los mayores 'excesos' sin embargo, se reservaban para el entorno de las ermitas. Particularmente, la víspera de la procesión, hombres y mujeres se perdían en el bosque de encinas y pinos. […] Durante la peregrinación los vecinos no dejaban de bailar. Lo reconocen los textos prohibicionistas» (2012: 38).

en los alrededores del pueblo (en la villa de Huelva era habitual en los cabezos), así como reuniones en casas, tertulias, tabernas y rondas nocturnas de las cuadrillas de mozos con sus piques y música. Estas ocasiones cotidianas son menos conocidas excepto aquellas que ocasionaron conflictos y pleitos (Canterla 2012: 40-42). La afición a la fiesta era común a todos los estratos de la sociedad. En Huelva, hay testimonios de reuniones o tertulias con cante y baile a finales del XVII entre las pocas personas acomodadas que había en la villa. Tampoco faltaban los curas en estos ambientes, clérigos menores aficionados a fiesta y juego que fueron perseguidos por el arzobispado sevillano en más de una ocasión con poco éxito (*Ibíd.* 2012).

Ni las autoridades eclesiásticas ni el poder civil del siglo XVIII, ni el reformismo de la Ilustración con su deslegitimación de la cultura popular como ignorante (Domínguez Ortiz 1988) consiguieron con sus censuras y prohibiciones acabar con numerosas manifestaciones populares en esta zona.

En este marco festivo, noticias que aporten información o denominación específica de «fandangos» comienzan a encontrarse a lo largo de siglo XVIII y en algunas ocasiones encontramos alguna referencia a mujeres. Antes se encuentran escuetas pero abundantes referencias a baile y música e información que precisa el nombre de instrumentos. En el XVII, aparecen numerosas referencias a danzas con gaita y tamboril en toda la provincia, coplas con viguela, o coplas acompañadas del adufe por ejemplo[287]. Ya en el siglo XVIII, son más nutridas las referencias a fiestas con baile, reuniones para cantar y bailar con más alusiones concretas a instrumentos que los acompañan: guitarras, panderetas y panderos. Conocemos noticias sobre la afición a todo tipo de festejos, a cantar y bailar al son de la guitarra -y a beber- en todos los pueblos de la zona, entre otros motivos por los desórdenes o altercados que ocasionaban a veces y que daban lugar a pleitos, procesamientos, etc., que han quedado registrados en archivos y que ha investigado Canterla (2012). A lo largo del siglo XVIII se registran fiestas, reuniones, veladas con baile y coplas, cante de «coplas de pique» y guitarra, de «corridos», rondas y cuadrillas de mozos que se divertían bebiendo y cantando coplas de pique y «de desafío» a otros mozos, vecinos, a las mujeres… A veces los mozos se enzarzaban en pelea y acababan rompiendo la guitarra.

[287] Véase Lara (1995) y Canterla (2012). En una noticia sobre la localidad de Gibraleón, en 1690 la víspera de Virgen del Carmen, las muchachas solteras cantaban coplas acompañándose del adufe, al día siguiente los mozos corrían los toros [Archivo Municipal Gibraleón. Leg 807] (Canterla 2012: 52).

Desde la segunda y tercera década de ese mismo siglo XVIII ya se hace referencia expresa a «fandango» con dos acepciones, como baile y como fiesta o diversión[288], aunque sean escasas, abundando las alusiones genéricas de coplas o baile; lo mismo sucede con las seguidillas de las que sólo se encuentra alguna referencia. En 1720 en la villa de Huelva y en otros pueblos como Bollullos en el Condado, se menciona la «afición a fiestas y fandangos». En 1720 en Niebla, dicen de un vecino que es «ruidoso en fandangos» (Canterla 2012: 121); en 1739, Berrocal; en 1764, en Fuenteheridos, un visitador anota sobre un clérigo que andaba «acompañado de todo tipo de gentes, con mozuelos de noche, y entrarse en cualquier fandanguillo…» (*Ibíd*.: 100). En 1772 en la ermita de La Coronada en Beas los peregrinos pasaban varios días «convirtiéndolos en fandangos sin cesar y borrachera» (98). O el prelado onubense de La Concepción, aficionado o «amigo de fandangos» (119), y así sucesivamente a lo largo de la segunda mitad de ese siglo y principios del XIX. Como puede observarse más de una de estas noticias estaban relacionadas con el clero, seguramente porque estos casos eran más escandalosos para las autoridades eclesiásticas. A finales del XVIII es habitual encontrar estas denominaciones concretas de los instrumentos: viguelas, guitarras, bandurrias, tiples, adufes, panderetas, cañas, castañuelas, y tambores; de coplas: romances y seguidillas; y de bailes: fandango, seguidillas y baile del adufe.

Con estas referencias históricas deducimos que en Huelva confluyen manifestaciones, tradiciones interpretativas diferentes de fandangos relacionadas con el entretenimiento y la fiesta, con una manifestación por un lado de baile de fandangos y por otro de cante, de canciones de amor, de ronda o serenata de mozos, de crítica-satíricas y de pique, con formas poéticas tradicionales castellanas.

En esa época, siglo XVIII, la villa de Huelva era un núcleo de población similar a otros de la comarca en cuanto a la forma de vida, costumbres, fiestas, etc. Perteneció como villa importante de la costa al señorío de Media Sidonia, lo que le permitió contar con ciertas ventajas administrativas y ser junto a Ayamonte y Moguer-Palos de la Frontera la localidad con más embarcaciones que recalaban en su puerto, en esta franja litoral atlántica. Huelva y las localidades de la costa vivían fundamentalmente de la pesca y del comercio hacia el interior y hacia Sevilla y Cádiz. A medida que el comercio marítimo con América se centró en estas dos últimas ciudades a lo largo del

[288] Canterla (2012, 2014: 19-31) sostiene que el fandango se introdujo en Huelva y su entorno, hacia el interior, por los puertos del Tinto y el Odiel, gracias a marineros y feriantes que hacían la ruta atlántica y comercio ultramarino desde el Golfo de Cádiz, pero no argumenta suficientemente esta tesis ni tampoco pone en relación esta música y baile con tradiciones de la península.

XIX, Huelva vivió una cierta decadencia económica. A principios del XIX con la demarcación de las provincias del antiguo reino de Sevilla, se crea la provincia tal y como hoy existe y se convierte a Huelva en capital de esta en 1833 (Núñez Roldán 1987: 387-444). Su situación comenzó a cambiar en algunos aspectos a partir de 1874 cuando se empezaron a explotar de nuevo las cuencas mineras de la provincia, los yacimientos situados en la zona de Riotinto y el Andévalo por compañías francesas y empresas británicas que activaron la zona, aunque esto no contribuyera a una gran modernización ni una sustancial mejora económica ya que la riqueza se marchó principalmente al extranjero.

En el último cuarto del siglo XIX, se construye un ferrocarril hasta la capital y un muelle de embarque para la salida del mineral hacia el Atlántico, lo que generó un foco de empleo que atrajo a trabajadores de toda la provincia e incluso del resto del país constituyendo uno de los principales momentos de crecimiento demográfico de la ciudad. Se crearon nuevas barriadas en el casco urbano y aumentó considerablemente la población. No obstante seguía siendo una ciudad pequeña y periférica en comparación a otras vecinas.

2. Gestando la afición al flamenco

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, la vida sociocultural de esta pequeña ciudad, contaba con varios locales o salas de entretenimiento, varios teatros pequeños, cines y tertulias-círculos con actividad variable en distintos momentos. En teatros, sobre todo en la temporada de verano que era la más importante por la afluencia de foráneos, se programaban actuaciones de compañías de teatro y de música con artistas italianos y españoles, pero ni siquiera con regularidad. A estas obras dramáticas y teatro musical así como al baile en los salones acudía la élite, la alta y "buena" sociedad onubense (García Gallardo 2003)[289], no sólo por el disfrute personal sino también por el prestigio social. Tampoco se trataba de espectáculos mayoritarios ni todos contaban con la misma consideración, la ópera más selectiva y de prestigio, la zarzuela más popular, operetas, y el género chico seguido y criticado en muchos aspectos, en general considerado de menor calidad. Con el tiempo también llegaron compañías de ópera flamenca y/o *troupés*. Los denominados en la prensa de la época como cantos y bailes populares, especialmente en la zarzuela, tenían lugar al final de

[289] Sobre el adecentamiento y control de la fiesta a finales del XIX y principios del XX, véase García Gallardo (2003).

representaciones teatrales muchas veces en las funciones a beneficio de artistas (García Gallardo 2000). En 1892 se convocó por ejemplo, por un grupo de comerciantes, un «concurso de seguidillas, boleros y fandangos, acompañados de música de bandurristas y guitarreros y trajes carcterísticos de la provincia»[290].

También el flamenco comercializado de finales del siglo XIX y de los espectáculos en Cafés cantantes u otros locales similares llegó a la capital, compartiendo a menudo espacios y público con otras músicas tradicionales de la zona como los fandangos o fandanguillos como también se denominan en esta época. Huelva, pese a ser una ciudad pequeña no permaneció ajena a la expansión de la industria del espectáculo y ocio. Desde Sevilla y Cádiz fundamentalmente[291], ciudades cercanas y núcleos muy activos de las manifestaciones de flamenco, aires andaluces y otras formas relacionadas, llegaban algunas actuaciones de bailadoras, cantadores, tocadores y espectáculos diversos en un momento en el que el flamenco ya se había consolidado como género y fenómeno artístico moderno, urbano y popular (Steingress 1993) tras gestarse como expresión de una peculiar clase andaluza y subcultura bohemia (Steingress 1998: 31-46) así como dentro un estrato de la sociedad costumbrista, apicarada y *andalucizada* (del Campo y Cáceres 2013) que reaccionó a influencias extranjeras y reelaboró la cultura tradicional a través de formas costumbristas y románticas, primero como género andaluz y progresivamente como formas agitanadas y flamencas (Steingress 1993; Mitchell 1994). El flamenco se expandió rápidamente en todo tipo de contextos, escenarios y medios: el escenario público y la reunión privada, la actuación en directo y la grabación, durante esta época. En la sala, café cantante o locales similares[292] -una de las plataformas de impulso principales-, entre bebida y ruido, el público masculino experimenta la presencia cercana de los y las artistas, el espectáculo visual y la corporalidad de la música popular en el baile (Washabaugh 1998), en la voz y en la interpretación instrumental desde su posición de espectador y consumidor. La creciente clase urbana demanda entretenimiento y placer, forma de consumo popular que al mismo tiempo fomenta la dedicación profesional al espectáculo de un creciente número de intérpretes, muchos de ellos procedentes de las clases más

[290] Diario *La Provincia* (12-8-1892).

[291] Sobre esta cuestión puede consultarse la obra de José Luis Ortiz Nuevo (1990) en la que muestra noticias de la prensa sevillana, revistas y publicaciones de otra periodicidad editadas en esa ciudad entre 1812 y 1889. Noticias y reseñas referentes a funciones y actuaciones de "aires populares andaluces" relacionadas con el flamenco en la época de los Cafés cantantes, teatros de variedades, salones y academias de baile.

[292] En 1842 Silverio Franconetti abrió en Sevilla el Café de los Lombardos, el primero de muchos Cafés Cantantes que comenzaron a proliferar en la segunda mitad del siglo XIX (Blas Vega 1987).

pobres. Las últimas dos décadas del XIX y toda la primera mitad del siglo XX supuso un periodo de impulso hacia la comercialización y profesionalización del género, en una época en la que se reelaboran la mayoría de los cantes, estilos y sus variantes en zonas donde proliferan intérpretes reconocidos. Época de consolidación de un canon y de unas formas artísticas, algunas de ellas fijadas en grabaciones discográficas, que siguen siendo referencia y modelos para los flamencos actuales (Arredondo y García Gallardo 2014: 229-232).

Contamos con algunas noticias sobre actividad flamenca en Huelva a finales del XIX en información procedente de la prensa, en la documentación conservada en el Archivo municipal de la ciudad, en la que ocasionalmente se hace referencia a los fandangos e intérpretes locales. Noticias que no permiten conocer demasiado sobre el seguimiento que tenían estos ambientes y la gente que acudía a los locales, a las Salas de entretenimiento, tabernas y Cafés cantantes, a no ser que fuera objeto de crítica, ya que su presencia en la prensa de esa época no era tan corriente como la de otras manifestaciones culturales y artísticas de la sociedad que gozaban de mayor prestigio.

Díaz Hierro en su interpretación de la historia de las calles y plazas de Huelva (1983) recuerda el barrio típico del Carmen construido en la segunda mitad del siglo XIX donde antes estaban los barridos de las Tendaleras y en el que había una intensa actividad comercial, bulla callejera, bares, posadas o paradores donde circulaba un ambiente fandanguero, bullicioso, de pregones de mercado, y posterior instalación de algunos Cafés cantantes. En un estilo coloquial escribe este autor[293]:

> No cabe duda que, una vez aceptado que lo flamenco nos llegó con los llamados 'Cafés Cantantes', no es absurdo suponer y afirmar que siendo el primero en instalarse en Huelva el del famoso Franconetti, a éste y su café le debemos las primicias de la introducción 'oficial' del arte hoy tan en boga como es el flamenquismo. Silverio vino, vio en alguna que otra actuación suya personal en sitio no identificado que había solera y entusiasmo por aquí y dándose unas vueltecillas por los alrededores de esta central Plaza de Abastos se dijo: 'de aquí no pasamos'. Estaba en la calle Tendaleras, típica entonces como ninguna otra. Disfrutábamos de la primavera de 1885 (1983: 555-556).

[293] Esta obra de tipo divulgativo, no científico, fue originalmente escrita y publicada por entregas en el diario local *Odiel*. Basada en documentación de la prensa y de archivo, Díaz hace una interpretación bastante personal de esa información que presenta además en un estilo coloquial utilizado a menudo en la prensa local de esa época. A pesar de ello nos interesan los datos que este autor aporta.

Otras referencias interesantes que recoge se refieren a las quejas de los vecinos a las autoridades locales por los ruidos y escándalos que producían este tipo de locales: «el repetido café está abierto toda la noche hasta el amanecer y produciendo constantemente grandes escándalos con los cantes, bailes y voces que no permiten descansar a los vecinos de muchísimas casas inmediatas» (1983: 557). También informa sobre otros Cafés de la ciudad por la misma zona, un Café cantante en calle Béjar posiblemente el segundo más antiguo de Huelva que se abrió en 1880 y otro en la misma calle con el nombre Café de Novedades en 1901 de los que comenta:

> El 29 de marzo de 1880 se le concedía autorización a don Antonio Hernández Romero para abrir en la calle Béjar de esta ciudad un Café Cantante, quizás el segundo de Huelva. Y el 13 de noviembre de 1901, el Gobernador dirigíase al Alcalde comunicándole que don Fidel Santamaría, con todos sus papeles en regla, solicitaba abrir un establecimiento en el número 8 de dicha calle que llevando el título de Café de Novedades pudiese celebrarse en él conciertos de cante flamenco y bailes del mismo estilo. Le incluía la solicitud y le rogaba hiciesen las oportunas diligencias entre los vecinos colindantes.
>
> El 14 del mismo mes ya pudo funcionar aquella nueva mina de espectáculos honestos. Este Café y el anterior diéronle a nuestra calle Béjar una personalidad colorista y apetecible […] y pudieron tener acceso directo a ella […] muy fácilmente los flamencos y los elegantes de la capital. Más de una vez irían éstos a aplaudir frenéticamente a Dolores 'La Parrala' que en el primero de los citados actuaba con cierta frecuencia (Díaz 1983: 132-133).
>
> Montero Escalera dijo una vez: 'Desde la calle Rascón, partía la callejilla del Duende, misteriosa y sucia, con dos postes de hierro en los extremos. En esa calleja, y en el sitio donde ahora están los Almacenes Patria, tuvo una escuela don Agustín Moreno y más tarde hubo un Café Cantante, en el que actuaron 'La Parrala' y Raquel Meyer en sus comienzos' (*Ibíd*.: 323-324).

Otros de finales del XIX fueron «La Marina», «La Calzada», «La Alegría» y un Café de verano que abrió Silverio Franconetti en 1885, en los que tenían lugar variados espectáculos que se llenaban los días de fiesta y de corrida de toros, y donde participaban cantaoras y bailaoras (Canterla 2014: 83-87), asimismo un Café en la calle Duque de la Victoria abierto en 1890, un Café concierto en la calle Hernán Cortés en 1906, Café cantante que hubo a finales del XIX en la calle Zafra que después pasó a ser

un teatro y en la calle Bocas (Díaz 1983), varios de estos sólo abrían en verano. Como se desprende de estas referencias, la diversión con pequeñas actuaciones de flamenco comercializado que se ofrece como espectáculo en locales de bebida y recreo junto a otras variedades, también estuvo presente en la capital onubense. En estos actuaron artistas de la provincia y de Sevilla principalmente, también cantaores reconocidos de otros sitios. Dolores Parrales Moreno «La Parrala» una de las primeras cantaoras conocidas, moguereña nacida hacia mediados del siglo XIX, actuó en estos salones y otros de Sevilla antes de viajar por otros muchos en España y fuera del país (Canterla 2014: 64-70). Fernando el de Triana (1986[1935]) la reconoce como una cantaora general, que dominaba bastantes cantes[294].

Con el declive de los Cafés cantantes otros locales de ocio, tabernas, bares, casinos u otros espacios de esparcimiento, así como las fiestas particulares, juergas o reuniones privadas, además de otros espacios de la vida cotidiana, recogieron gran parte de la afición al flamenco y a los fandangos locales.

Además del flamenco, los fandangos tradicionales representan la música que siempre ha gozado del gusto preferente de la población de Huelva. Un momento decisivo hacia su aflamencamiento tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX, época de consolidación de las formas de este género. En ese periodo, numerosos cantaores y aficionados de esta parte de Andalucía, Sevilla, Cádiz y Huelva, compartían situaciones y espacios de cante. Dos núcleos importantes de afición han sido la romería del Rocío y la Feria sevillana donde acudían numerosos artistas flamencos por diversión o contratados, junto a un gran número de aficionados al cante, así como los locales de ocio y espectáculo sevillanos que generaban mucha más actividad artística y público que los de ciudades pequeñas: teatros, salas, tabernas, tabancos, ventas…, además del mundo de las reuniones y fiestas privadas. El contacto con Sevilla, donde numerosos intérpretes se ganaban la vida en actuaciones en esos espacios, también influyó en la afición onubense[295]. Tampoco podemos olvidar el papel de las grabaciones

[294] En su libro sobre artistas flamencos de su época escribe: «Esta ha sido la cantaora más general que se ha conocido hasta hoy. Además tenía predilección por los cantos machunos y sobre todos prefería nada menos que los de Silverio Franconetti; que por estar dotada de una facilidad pasmosa cantaba por serranas, seguiriyas, cañas, polos y todos los cantes grandes por soleares» (1986: 78).

[295] Uno de los guitarristas con más prestigio de la época, Manuel Gómez Vélez, Manolo de Huelva (nacido en Riotinto en 1892), que se inició primero en la guitarra clásica, comenzó a interesarse por la guitarra flamenca y frecuentar ambientes flamencos en Sevilla donde acabó desarrollando gran parte de su carrera artística y acompañando a un gran número de famosos cantaores a lo largo de varias décadas. También participó en el I y II Concurso de Cante Jondo realizado en Granada y Huelva (Blas y Ríos 1988: 366; López, Blas y otros 1992).

discográficas que en el ámbito del flamenco comenzaron a registrarse muy pronto. Aficionados y artistas profesionales tenían contacto con distintas interpretaciones del cante con la audición directa de grandes creadores y a través de otros intérpretes y a veces a través de los discos en un periodo de intensa profesionalización.

Y con la presencia en una de las celebraciones festivas con mayor arraigo entre la población onubense, la romería de la Virgen del Rocío en Almonte, que siempre ha contado con un gran número de peregrinos y mucha devoción en la capital, más incluso que la mayoría de las festividades locales. El Rocío constituye un espacio de culto a la vez que de convivencia, celebración, cante y baile. En 1860 se fundó la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío en Huelva que pronto contó con un gran número de hermanos (Carrasco 1992) y poco después comenzó su peregrinación a su Ermita[296]. Los diarios onubenses de *La Provincia* y *Odiel* proporcionan abundantes noticas sobre el Rocío desde finales del XIX y primeras décadas del XX donde acuden las hermandades con carros, caballos y numerosas personas, y donde tiene lugar el cante de fandangos, seguidillas y sevillanas u otros cantes durante el camino así como en la misma celebración en la aldea. La interpretación de fandangos, de cante y baile de seguidillas y sevillanas, la composición de nuevas sevillanas ha contado siempre con el Rocío como foco señalado de adhesión, de afición y práctica de estas músicas hasta la actualidad.

Asimismo, en esta época tuvo lugar un evento importante para los cantaores locales, la celebración en Huelva en 1923 del *II Concurso de Cante Jondo*, un año después del de Granada, organizado por la Hermandad de la Merced de Huelva en la Plaza de Toros de la ciudad (Blas y Ríos 1988: 366; López, Blas y otros 1992). Este marcó la trayectoria y proyección artística de varios aficionados locales que participaron en él, «El Niño Rengel» por ejemplo, grabó discos poco después. No sólo él, también otros cantaores de Huelva desde principios de los años veinte, con las incipientes compañías discográficas, hasta la década de los cincuenta fueron imprimiendo grabaciones en discos de pizarra: Francisco Barrera García «Paco Isidro», José Rebollo Piosa (natural de Moguer), Manuel González Lora «Cojo de Huelva», Antonio Rengel Ramos, José Valladolid Briones «Pepe La Nora» (de San Juan del Puerto). Estos y otros aficionados que habían iniciado su trayectoria de cante en el ámbito familiar, en ambientes de juerga y diversión en Huelva y pueblos cercanos, en las fiestas y reuniones de otros pueblos como Alosno donde a menudo iban aficionados de Huelva a escuchar

[296] Las peregrinaciones de otros pueblos de la provincia y comarcas cercanas a las Rocinas venían realizándose desde el siglo XVIII.

sus fandangos, o en el Rocío, tuvieron que buscar más oportunidades de trabajo fuera, fundamentalmente en Sevilla y posteriormente también en espectáculos en otras localidades de Andalucía (Gómez Hiraldo 1985).

Se trata de un periodo en el que numerosas versiones personales de fandangos, aflamencadas, se incorporaron al mundo del flamenco. Muchos cantoares profesionales en el contexto de la actuación en la escena pública, alentados por la comercialización de este género y la presión discográfica por publicar nuevos cantes, realizaron versiones muy personales de fandangos, con aportaciones creativas nuevas, versiones elaboradas y recargadas de formas anteriores alejadas de los fandangos tradicionales, llegando hasta los denominados «fandangos naturales». Un gran número de estos, principalmente cantaores y cantaoras sevillanos, se vieron influidos por cantaores de Huelva y Alosno principalmente[297].

Influido por el flamenco, por su estética y por su concepción del cante como manifestación individualista, el fandango de Huelva ha ido adoptando entre algunos aficionados formas expresivas aflamencadas, de más elaboración artística, llamativas y personales. Además de continuar cantándose estilos populares, varios cantaores de gran maestría también hicieron su estilo personal aunque sin alejarse totalmente de los fandangos locales de Huelva. El fandango de Rengel, de Rebollo y Paco Isidro han quedado como magistrales estilos de la capital. Los tres cantaron en distintos escenarios de Huelva y Sevilla, llegaron a contar con cierto prestigio fuera del ámbito local y grabaron algunos fandangos en discos de pizarra. Sus cantes -cada uno de ellos aportó varios estilos, variantes o formas melódicas diferentes- siguen interpretándose actualmente.

José Rebollo Piosa (1895-1938) era un cantaor moguereño que estuvo muy vinculado a Huelva y es reconocido como el gran creador de una versión personal de fandango. Cantó por muchos escenarios de Huelva y Sevilla en las décadas de los años veinte y treinta donde actuó en todo tipo de espacios, desde pequeñas reuniones o salas hasta grandes escenarios en presencia de los mejores cantaores del momento. Llegó a grabar varios discos y conoció a la generación de grandes artistas flamencos, Manuel Torre, Tomás y Pastora Pavón -la Niña de los Peines- Caracol, Vallejo, El Gloria, que dejaron su huella en él a la vez que él influyó en sus fandangos y en los de otros grandes cantaores de los años cuarenta y cincuenta. Los temas de sus fandangos son menos

[297] Fernando el de Triana en *Arte y Artistas Flamencos* (1986) recoge algunos de ellos.

locales que otros de Huelva acercando su estilo a los fandangos naturales y otros estilos flamencos de la época.

Otro creador muy destacado fue el onubense Antonio Rengel Ramos (1904-1961). De él se cantan al menos cinco estilos o variantes diferentes de fandangos actualmente. Aprendió a cantar de manera precoz de su madre, aficionada, pudiéndolo escuchar los paisanos de Huelva en distintos locales, fiestas, tabernas, e incluso en el ya mencionado *II Concurso de Cante Jondo* que se convocó Huelva con Antonio Chacón. De gran talento para el cante, tuvo que marchar a Sevilla en la década de los treinta donde pudo conseguir más oportunidades para desarrollar su carrera. Allí trabajó en teatros, salas de fiesta, actuaciones privadas y grabó varias placas discográficas (Gómez Hiraldo 1985). Sus fandangos también muestran una recreación y elaboración personal muy refinada.

El otro gran cantaor de esa época fue Francisco Barrera García «Paco Isidro». (1896-1960), de reconocimiento y popularidad poco tiempo después que Rebollo y Rengel, en los años cuarenta y cincuenta. Fue un gran intérprete de muchos estilos de fandangos de Huelva y de Alosno que conocía bien porque frecuentaba sus fiestas de las Cruces y las reuniones de cante con alosneros. Actuó en fiestas, en reuniones y actuaciones por Huelva, Sevilla y Cádiz, habitualmente en la feria de Sevilla y El Rocío cada año, e incluso contratado en Madrid, llegando a grabar un gran número de discos pero pronto volvió de nuevo a vivir en Huelva (Gómez Hiraldo 1985). Entre los aficionados onubenses es valorado por el gusto exquisito en la interpretación musical, por su forma expresiva muy personal con un timbre de voz especial y carismático, y su repertorio de letras, tanto populares, como originales suyas y otras numerosas que le escribían autores para que él las cantara. Su papel fue fundamental en la época de transición entre los cantaores antiguos de la primera mitad del siglo XX, y los de la segunda.

Las décadas de los treinta y cincuenta del XX comprendieron años de creciente afición al flamenco potenciados por su expansión comercial en nuestro país con las compañías y espectáculos de «Ópera Flamenca» y por la afición común que se desarrollaba en el ambiente de bares, tabernas y ventas de los pueblos circundantes donde acudían numerosos aficionados a beber, a la tertulia y a presenciar las ocasiones flamencas organizadas o que surgían informalmente. En este escenario de entretenimiento exclusivamente masculino, la presencia de mujeres estaba desacreditada

y la relación de participantes en el cante siempre era de género masculino como recogen las noticias de prensa.

Lugares emblemáticos de reunión y vida social de la población onubense de los años de posguerra fueron el bar *El Rinconcito*, *Casa Márquez* y el *Kiosko-Bar Isidro*; el primero, bar pequeño lleno de tipismo donde han acudido durante décadas todos los cantaores y aficionados de Huelva al flamenco y fandangos. Y el quiosco, local céntrico propiedad del cantaor Paco Isidro que funcionó en las décadas de los cuarenta y cincuenta como lugar de reunión para la afición flamenca, principalmente al fandango (Gómez Hiraldo 1985: 118). Otras tabernas en las que se escuchaba cante se encontraban repartidas por la ciudad. Poco conocemos de la presencia femenina en estos ambientes. Las mujeres que formaban parte del mundo del entretenimiento y espectáculo, actuando en salones, cafés, clubs nocturnos, fiestas privadas, o que participaban en los ambientes de entretenimiento masculino, el bar, la juerga, comprometían su reputación que la sociedad de esta época asociaba a una imagen sexualizada y una conducta licenciosa en estos ambientes públicos. Sólo las que conseguían alcanzar un status de grandes intérpretes eran consideradas de otra forma. No contamos con apenas referencias a mujeres profesionales onubenses en esa época. La participación mayoritaria de la mujer en el cante ha estado vinculada al ámbito privado y sobre todo a las músicas tradicionales de Huelva, fandangos y sevillanas que eran habitualmente practicadas por las niñas desde la infancia en ambientes privados, en la reunión familiar, de amigos, en ocasiones festivas o como aficionadas en las romerías por ejemplo.

En esos años, sí destacó sin embargo una cantaora, Antonia Hernández Peralta, «Perlita de Huelva» (Huelva, 1939). De una familia muy humilde, comenzó a cantar junto a sus hermanos como medio para sobrevivir. Desde pequeña iba cantando con ellos por el barrio de Huelva donde había nacido, por una zona junto al puerto de Huelva de trasiego de gente y dinero, la pescadería, y en las canoas que trasladaban a la gente por la ría desde Huelva hasta Punta Umbría. Con el tiempo, formó una compañía con su hermano «El peque de la Isla», conocido cantaor, y comenzó a actuar en compañías de otros cantaores, en distintos tipos de espectáculos flamencos, teatros, giras, galas en España y otros países europeos. Después desarrolló su carrera en solitario en Madrid y Barcelona grabando bastantes discos con algunos palos flamencos, aunque se especializó sobre todo en canciones ligeras como rumbas, pasodobles y coplas. En estas grabaciones también incluía los fandangos de Huelva que había cantado desde su

niñez como, por ejemplo, fandangos al estilo de Paco Isidro de la que era una reconocida intérprete. Gran parte de su carrera artística tuvo lugar fuera de su ciudad pero toda la gente conocía sus fandangos que se escuchaban por la radio y los cantaban.

3. La radio y los concursos de fandangos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Manuela Sánchez Rodríguez «La Niña de Huelva»

Una de las circunstancias que favoreció la difusión y el acceso a un panorama musical más variado, incluido el género flamenco y los fandangos, entre las mujeres, fue la consolidación de la radio en los hogares. A lo largo de los años cuarenta y sobre todo en los cincuenta todas las casas contaban con un receptor de radio que constituía uno de los principales medios de información y entretenimiento de esa época. Desde 1937, cuando se crea Radio Huelva de Radio Nacional de España y hasta los años sesenta cuando apareció Radio Popular de Huelva y otras emisoras -poco después la televisión-, esta era la única en la provincia (Sánchez 1998). Su influencia dominó incluso a la prensa escrita. Como señala Abella, en los años cincuenta el mundo de la radiodifusión era uno de los principales pasatiempos al alcance de la mayoría, vía de escape de los problemas cotidianos y divulgadora musical: «durante las décadas de los cuarenta y cincuenta el país vivió con un fondo musical que ha quedado como el anverso melódico de un reverso patético» (1984: 158).

En el contexto de la sociedad onubense tuvo un papel destacado en la difusión de asuntos locales, con numerosos espacios en la programación, incluidas sus fiestas y música (Prieto 1998: 19-20). Particularmente importante fue la organización y retransmisión de varios concursos de fandangos en Radio Huelva de Radio Nacional de España para aficionados de toda la provincia a principios de los años cincuenta. El seguimiento fue enorme, mayor de lo que los organizadores habían previsto y su éxito vino a expandir y consolidar la afición a esta música entre muchos oyentes. Al mismo tiempo, para los cantaores aficionados que participaron, este medio les proporcionó una difusión sin precedentes y varios de ellos consiguieron el impulso para adentrarse en el ámbito profesional. Algunos llegaron a actuar años después, en los sesenta, en el famoso programa de Radio Televisión Española *Lluvia de estrellas*, y trabajaron en compañías de flamenco.

El primero de estos concursos se organizó en 1951 en el que los participantes tenían que interpretar tres fandangos de Huelva en los estilos que eligieran y el cantaor

Paco Isidro estuvo como asesor[298]. El número de participantes que llegaron a inscribirse, más de cien, de numerosos pueblos de toda la provincia, confirma la gran afición que se tenía a los fandangos. Contó con la participación de varios cantaores que llegaron a alcanzar fama poco después, los Hermanos Toronjo y Paco Cerrejón, así como varias mujeres, Perlita de Huelva por ejemplo. En el concurso de 1953, dos mujeres, Manuela Sánchez Rodríguez y Fernanda Menudo Vargas, ambas onubenses, llagaron hasta la semifinal.

De Fernanda Menudo Vargas conocemos poco porque falleció joven y su vida sólo transcurrió por la ciudad, pero era reconocida como muy buena cantaora entre los aficionados onubenses[299]. Manuela Sánchez ha llegado a ser un gran referente para las mujeres cantaoras de Huelva.

Manuela Sánchez Rodríguez «La Niña de Huelva» (1941-2001)[300] ha sido muy conocida y querida entre sus paisanos "choqueros". Vivió en Huelva, donde desarrolló gran parte de su recorrido musical participando e implicándose siempre en todas aquellos actos e iniciativas en la que fue solicitada, mostrando un gran cariño por su tierra. Como muchos niños que nacieron en la posguerra vivió una infancia en años de escasez, con todo tipo de "estrecheces" con las que siempre se mostraba crítica. Se aficionó al flamenco en su barrio y en la casa de vecinos donde se crio con su abuela, en un ambiente en el que a menudo se escuchaba cantar fandangos. Desde muy pequeña mostró una de sus facetas expresivas más celebradas, el cante de saetas. Con nueve años

[298] Antonio Guerrero Llamas «Bélico», uno de sus organizadores lo recuerda en la prensa así: «en las bases del concurso se decía que 'sin más objeto que el de reivindicar estas coplas populares nuestras, tantas veces mitificadas' […] Después de las tres primeras emisiones, el interés se desbordó no solamente en Huelva y su provincia, sino en Jerez, Cádiz, Sevilla, Extremadura y en muchos otros sitios de España, hasta el punto de que González Byass, Domecq, Terry y otras muchas marcas de vino, vinieron a verme para patrocinar la idea, enviando a la emisora -especialmente el representante de Domecq- cajas enteras de coñac para que los cantaores se pusieran a tono. Ante el grandioso éxito logrado, tuvimos que trasladar las emisiones al Cinema Rábida, donde el público llenó todas las localidades, pagando muy buenos precios, destinándose todos los ingresos a favor de la campaña de Navidad patrocinada por el Gobernador Civil. Finalizada la primera vuelta del concurso, quedaron clasificados, entre otros, José Valladolid Briones de San Juan del Puerto, José María Martín Infantes de Paymogo, Joaquín Vera Pérez de Chucena, Eufrasio Domínguez de la Palma del Condado, Paco Toronjo de Alosno, Juan Limón de la Rosa de Huelva, Antonio Toscano de Huelva, Manuel Cordero Gómez de Moguer, Manuela Sánchez Rodríguez de Huelva, Francisco Cerrejón Camacho de Huelva, Juan Pérez Recio de Huelva y Juan Vázquez Pérez de San Juan del Puerto. El Pinche y el Maestro Rofa (hijo) acompañaban a la guitarra a los concursantes, celebrándose la final el 16 de enero de 1952. En ella tomaron parte Joaquín Vera Pérez, José María Martín Infante 'el Moreno de Paymogo' y Eufrasio Rodríguez Millán, siendo éste último el que fue proclamado campeón, mientras que 'el Moreno de Paymogo' logró el segundo puesto. Durante diez emisiones Huelva vibró con sus cantes y, en años sucesivos, trasladamos el concurso a la academia José Antonio y el Teatro Mora, patrocinándolo 16 firmas publicitarias.» (1993: 17).

[299] Comunicación personal de Onofre López, Huelva, 1997.

[300] Esta información biográfica nos la comunicó directamente ella en una entrevista, unos años antes de su fallecimiento.

ya cantaba ante imágenes procesionales en el barrio de San Francisco y entre ellas especialmente la imagen de la Virgen de la Esperanza por la que sentía una gran devoción y a la que ha cantado durante toda su vida.

Tras participar de jovencita en concursos, como los antes citados de Radio Nacional en Huelva, consiguió cierto reconocimiento entre aficionados al flamenco en esta parte occidental de Andalucía. Comenzaron a surgirle oportunidades para actuar en público en Huelva, y Sevilla con el nombre artístico de «La Niña de Huelva». Durante algún tiempo llegó a trabajar en las conocidas compañías de los cantaores Juanito Valderrama, Pepe Marchena y Juanito Varea. Varias circunstancias interrumpieron esa carrera, primero su decisión de no trasladarse a Madrid como demandaba el trabajo con esas compañías, y sobre todo, su matrimonio. Esta situación, marcó coyunturalmente su vida ya que los primeros años de este permaneció apartada de la vida pública como nos comentaba: «esos años estaba casi recluida en casa, sin salir a cantar, sin viajar, en esa época los hombres eran muy celosos de su mujer y no se veía bien que la mujer cantara en un escenario, que cantara donde había hombres, pero para mí cantar es mi vida»[301]. Con escasas actuaciones en público hasta que años después comenzara a hacerlo, sobre todo, gracias a la creación de la Peña Flamenca Femenina de Huelva en los años ochenta, a la que dio su apoyo en la fundación como socia de honor, y así comenzó a percibirse más su presencia entre la afición flamenca en Huelva.

No obstante, su inquietud y su espíritu de lucha nunca han permitido que dejara de cantar, incluso en aquellas ocasiones en las que familiar o personalmente fueron comprometidas en este aspecto. Grabó un disco en 1972 acompañada del reconocido guitarrista Ramón de Algeciras con varios palos flamencos, bulerías, tientos…, y fandangos de Huelva con textos de tradición popular, textos adaptados y otros nuevos de Antonio Sánchez, Rafael de León y otros letristas andaluces[302].

Además del cante de saetas y fandangos de Huelva que interpretaba con las letras habituales, Manola Sánchez siempre deseó probar nuevas experiencias musicales y poéticas en el cante. A partir de sus propias aportaciones personales y con la influencia del cantaor Enrique Morente del que era amiga personal[303], introdujo en la interpretación de sus cantes ciertos giros melódicos especiales, personales, sobre todo

[301] Manuela Sánchez Rodríguez. Entrevista personal, Huelva, marzo 1998.
[302] *Manolita Sánchez La Niña de Huelva y la guitarra de Ramón de Algeciras* (1972). Ed. Polydor/triumph. Vol. 16. Nº 24 96 204.
[303] Con él había compartido espacios de cante y muchos ratos de afición por ejemplo en El Rocío. A partir de su amistad personal lo llamaba su "compadre". Manuela Sánchez Rodríguez. Entrevista personal, Huelva, marzo 1998.

en palos como las bulerías y colombianas que cantaba a menudo. Lo más llamativo era la renovación de las letras con la introducción de textos de poetas consagrados y clásicos andaluces y españoles, un rasgo que siempre ha caracterizado su cante. Textos que seleccionaba por su carga emocional, especialmente dramática o comprometida con la que se sentía identificada ideológicamente.

Imagen 27. Manuela Sánchez «La Niña de Huelva». Foto: Herminia Arredondo

Esa visión del cante flamenco, de búsqueda, de renovación en la música y en las letras dentro de los estilos tradicionales establecidos, era poco común en la mujer flamenca en esos años. Algunas cantaoras sí interpretaban textos nuevos pero normalmente de contenido más ligero, sin demasiada calidad literaria, en cantes festeros, como Bernarda y Fernanda de Utrera. Manola seleccionaba personal y cuidadosamente sus textos y trabajaba su adaptación a la música en ensayos con la guitarra, con los guitarristas José Luis Rodríguez y después José María Rodríguez (José María «de Lepe»), ambos guitarristas onubenses. Con José María «de Lepe», su acompañante asiduo de las últimas décadas, preparó su último disco sobre poemas de Federico García Lorca. Poco después, en 2001, fallecería en el transcurso de la actuación *Huelva la esencia del fandango* en la Primera Feria Mundial del Flamenco en Sevilla.

En el panorama flamenco de Huelva su trayectoria profesional como mujer cantaora y su compromiso personal con el cante con una visión avanzada para su época, ha constituido un referente para otras mujeres de Huelva.

4. De las reuniones de cante a las Peñas Flamencas

En las décadas de los años sesenta y setenta la ciudad de Huelva vivió un momento de activación económica al crearse el Polo Desarrollo de Huelva, antes de Promoción Industrial, en 1964. Periodo en el que experimentó su crecimiento demográfico más llamativo. La implantación de este Polo químico de desarrollo e industria petroquímica junto a la ría y al puerto onubense, creó un número considerable de puestos de trabajo que atrajo a numerosa población, sobre todo del interior de la provincia y otra gente de fuera, lo que supuso un rápido crecimiento de la ciudad con la construcción de nuevos barrios que ampliaban el núcleo urbano de la capital y un desarrollo en formas de vida y relaciones sociales más urbanas.

Los aficionados del flamenco y a los fandangos mantuvieron antiguos lugares de reunión, de entretenimiento y cante donde acudían asiduamente. Un ambiente de reunión exclusivamente de hombres donde en la mayor parte de ellos se conocían por su afición al flamenco, a cantar fandangos y sevillanas, y porque muchos también estaban vinculados al Rocío y a su ambiente festero. El bar el *El Rinconcito*, en el que algunas noches había actuaciones flamencas, Bar Madrid, El Alba para los "calentitos", la taberna «del Medalla», la Tertulia «El Litri»[304], Los Cuartelillos, El Rancho Grande, etc. Locales donde entre copas y cante se permanecía toda la noche y hasta la mañana siguiente. Prácticamente todos los bares, quioscos o tabernas en los que, aunque no hubiera cante con frecuencia, se conversaba del mismo a la vez que de fútbol y toros[305].

Otro espacio que congregaba en esa época, y hasta la actualidad en gran medida, a la afición onubense en torno al flamenco es el Rocío, tanto durante la celebración de su romería en las marismas de Almonte y otros momentos de reunión a lo largo del año, como en el imaginario de muchos aficionados en cuanto lugar simbólico del cante. El Rocío aglutina a gente de Huelva y de la provincia que en su peregrinación durante el camino y en la convivencia en la aldea canta y baila un copioso número de sevillanas

[304] *Asociación Cultural Tertulia Miguel Báez Litri*. Con un gran número de socios y una actividad viva a lo largo de todo el año.

[305] Tal y como nos han comentado, en varios de estos locales podían escucharse aficionados del momento como «El Terrible», «El Choro», Manolo Limón, «Niño de Coria», «El Pecas», Pedro Pavilo, «los Azuaga», Antonio Sousa, «Los Marismeños», etc.

rocieras -de devoción a la Virgen del Rocío, la romería, el entorno de Doñana- y sobre temas de Huelva. Además de los fandangos, que también surgen en muchos momentos, de manera informal en la reunión y convivencia con los familiares, amigos o hermanos romeros, y cuando aficionados al flamenco que siempre acuden allí contratan a cantaores y cantaoras para que los interpreten. El Rocío y otras muchas romerías de la provincia, constituyen acontecimientos sociales que proporcionan notables contextos para la interpretación, creación musical y afición a estas músicas: al flamenco, a los fandangos de toda la provincia y a un amplísimo repertorio de sevillanas, que se van consolidando como clásicas y otras nuevas que se componen cada año. Desde los años sesenta, además de intérpretes solistas, comienzan a surgir grupos de intérpretes masculinos, de dos a cuatro voces con guitarra, que cantan repertorio de sevillanas en un modelo que perdura hasta ahora. «Los Hermanos Toronjo» de Alosno fueron los pioneros. En un dúo de voces perfectamente compenetradas que cantaban con la guitarra de su paisano «El Pinche» comenzaron a popularizar fandangos y seguidillas de su pueblo tradicionales, con sevillanas nuevas de temas rocieros, en actuaciones en directo y pronto también en grabaciones discográficas. Tras ellos aparecieron en las provincias de Huelva y Sevilla un dilatado número de grupos especializados en el cante de sevillanas, rumbas y los de Huelva, también fandangos[306]. Todos ellos han contribuido a la expansión y promoción de este género de música desde contextos locales a una red de audiencia cada vez mayor, y a una producción y difusión de la música que desde el contexto original de la fiesta o la reunión informal y las ferias se ha ampliado a nuevos contextos de producción y transmisión del repertorio. Como música popular, con actuaciones comerciales en directo, y sobre todo con la edición continuada de grabaciones musicales con la que llegan a una dispersa y amplia comunidad de aficionados de ámbito principalmente regional.

Como vemos, el panorama musical en Huelva conjuga con frecuencia la afición a estos géneros de música tradicional local, fandangos y sevillanas tradicionales además del nuevo repertorio de sevillanas que se va comercializando, junto a la afición al flamenco, a los diferentes estilos o palos de música y baile de este género que se han conformado principalmente en las provincias de Sevilla y Cádiz. Muchos aficionados

[306] *Los Hermanos Reyes*, dos hermanos de un pueblo de Sevilla que siguieron a los Toronjo, y en Huelva, «Los Marismeños» en 1965, «Los Flamencos de Huelva» que poco después cambiaron su nombre artístico por «Los Gachós», «Los Rocieros» de Bollullos Par del Condado, «Requiebros» de Almonte, «Los Romeros de la Puebla» y «Amigos de Gines» de diferentes pueblos de Sevilla, etc. Actualmente grupos de jóvenes que continúan con este modelo de repertorio y voces masculinas con numerosos grupos.

escuchan y/o practican a la vez todas estas músicas. Una forma común es que desde las sevillanas y el fandango se adentren después en el repertorio flamenco. Los mismos fandangos tradicionales de Huelva se han aflamencado en la forma de expresión e interpretación a lo largo del siglo XX, sobre todo en Huelva capital, bajo la fuerte influencia del flamenco. Tanto los estilos de fandangos que se interpretan, además de los de la tradición colectiva, las versiones personales de varios cantaores locales -principalmente Rengel y Rebollo- que han tenido gran repercusión en Huelva, así como en la forma de expresión vocal y en el toque guitarrístico.

De este modo, encontramos coexistiendo los contextos tradicionales de interpretación de estas músicas locales, lugares festivos tradicionales, espacios de ocio y socialización, locales de ocio como bares, tabernas, fiestas privadas, reuniones y celebraciones familiares, de amigos y en el ámbito privado, junto con manifestaciones vinculadas al espectáculo y entretenimiento urbano siguiendo la moda de las grandes ciudades en las que se programa flamenco comercializado, estableciendo conexiones entre prácticas tradicionales y modernas. A esto hay que añadir la difusión de estas músicas a través de los *mass media* que llega cada vez a más audiencia. En los años de la Dictadura franquista, un gran número de cantaores andaluces se habían marchado a Madrid, Barcelona y unos pocos trabajaban en Sevilla, para vivir profesionalmente del flamenco. Empresarios como Marchena y Caracol entre otros, crearon un negocio de compañías de artistas y locales en los que ofrecían diariamente actuaciones flamencas sobre todo para un público turista, en un momento en el que el régimen político de Franco explotó el flamenco como símbolo de la identidad española y como producto turístico de alto valor ideológico. Época en la que la crítica flamencológica ha considerado que se produjo una degradación del género, la del «nacionalflamenquismo» (Álvarez Caballero 1981). Los tablaos y salas madrileñas fueron lugar de trabajo y escuela de cante, baile y guitarra flamenca para varias generaciones de flamencos andaluces. Los cantaores consagrados que en su mayoría trabajaban allí habían adquirido un alto caché que no facilitaba sus actuaciones en provincias andaluzas como Huelva, con pocos recursos. Los festivales de verano en pueblos de Andalucía, los concursos importantes o celebraciones como el Rocío eran algunas de las ocasiones para ver a grandes artistas flamencos del momento.

Un cambio comenzó a producirse a finales de las décadas de los sesenta y setenta. Varios aspectos de la vida sociocultural, económica y política en España se habían transformado respecto a las décadas de la posguerra. En el flamenco, una serie

de actuaciones de artistas, producciones musicales y audiovisuales, y un nutrido grupo de estudiosos y críticos flamencólogos empezaron a reaccionar a ese tipo de espectáculos y a esa visión del flamenco, en la búsqueda de la autenticidad y dignificación del género (Blas Vega y Ríos Ruiz 1988). Cada cual ponía el acento en distintos discursos, en lo andaluz, en la etnicidad gitana, en las clases populares de Andalucía[307], etc. Para Washabaugh (2005) el flamenco es un género que condensa procesos sociales irónicos y multidimensionales, acontecimientos heteroglósicos -según Bajtin (1966)- que incluyen corrientes contrarias de significación política. Las actuaciones flamencas respaldan y socavan al mismo tiempo todas estas agendas, expresa Washabaugh (2005: 63-80). En el clima social y la vida cultural también aparecen elementos de resistencia y cambio al sistema totalitario del franquismo, canalizados a través de diferentes manifestaciones culturales y de modernización de muchos aspectos de la vida cotidiana.

En Andalucía, los años de final de Dictadura y llegada de la Democracia representan un momento de activación de la identidad, de lo autóctono, del andalucismo, que tras una década con movilizaciones en la calle consigue el reconocimiento de la autonomía andaluza (Moreno Navarro 1993). Paralelamente y sobre todo en los años ochenta se produce una fuerte revitalización de las tradiciones, de las manifestaciones tradicionales de nuestra cultura andaluza, el Carnaval, la Semana Santa, las ferias, romerías, fiestas locales y sus músicas (Rodríguez Becerra 1985). Festividades y prácticas de la música tradicional que se revitalizan, reactivan o se reelaboran según los lugares. De igual modo, en el flamenco cada vez más popular, se reclama la autenticidad de Andalucía, otorgándole legitimidad y dignidad.

En ese proceso también participaron las Peñas Flamencas que comenzaron a crearse por todo el territorio andaluz desde los años sesenta, la mayoría en las décadas siguientes, como representativas de la identidad cultural privada de los andaluces. Locales en los que los "verdaderos" y vehementes aficionados podían disfrutar del flamenco en un ambiente íntimo. Continuando con la tradición y el clima de la reunión masculina, la adaptan a un nuevo lugar, un local dignificado o espacio para escuchar el cante fuera del marco de las tabernas y el alcohol. Para Malefyt las peñas representan un modelo y un espacio asociativo de solidaridad, unidad colectiva y de relaciones

[307] La producción editorial de la flamencología en estos años es extensísima con continuos debates paralelos al creciente interés por este género de música. Por ejemplo los escritos de González Climent, Manfredi Cano, Blas Vega y Ríos Ruiz, Molina y Mairena, Álvarez Caballero, Félix Grande, Caballero Bonald, etc.

familiares no competitivas, representativas de las relaciones y valores sociales en el dominio privado femenino (1998a: 57-62) pero sin la presencia de la mujer. Las Peñas no sólo cumplen con el objetivo de dignificar, conservar y difundir la tradición flamenca andaluza, reactivando asimismo las tradiciones más locales, sino también con el empeño en mantener un dominio propio, privado, un espacio de sociabilidad íntima masculina y de gestión al margen del flamenco comercial y turístico.

En la provincia de Huelva, la primera peña flamenca se creó en la capital en 1972 con la denominación de Peña Flamenca de Huelva, compuesta y presidida exclusivamente por hombres. Entre los objetivos iniciales de esta asociación se encontraban, tal y como sus propios fundadores expresaron, «fomentar los cantes entre los aficionados y la población en general», pero también «sacarlos de las amanecidas en las ventas»[308]. Desde su creación contó con el objetivo de difundir la música más emblemática de Huelva, el fandango.

Imagen 28. Azulejo conmemorativo. Peña Flamenca de Huelva. Foto: Fran Gª Gallardo

Al poco tiempo se crearse se forma un cuadro de Cante de la propia Peña con intérpretes onubenses para divulgarlo en sus actuaciones. Como en otras Peñas andaluzas, la manifestación central está centrada en el cante, en aprenderlo, difundirlo y

[308] Publicación de 1997, coordinada por Gómez Cruz, de conmemoración del 25 aniversario de su fundación: *Bodas de Plata de la Peña Flamenca de Huelva. 25 años de flamenco. Huelva cuna del fandango*. 1997. Huelva, Fundación El Monte.

disfrutarlo en la actuación junto a la reunión de amigos, sólo masculina. Con su programación de actuaciones, homenajes, festivales y otras actividades, contribuyeron a activar el circuito de trabajo entre los aficionados locales al cante y artistas importantes del momento por toda Andalucía. La de Huelva presentaba todos los «Viernes Flamencos» actuaciones durante el año y otras actividades culturales dentro y fuera de la provincia. También crea su propia escuela de aprendizaje flamenco para continuar la afición entre las generaciones jóvenes, primero una Escuela de Cante y posteriormente una Academia de guitarra y de baile. A esta peña siguieron otras muchas en la capital y por toda la provincia que desarrollan una importante labor cultural local, divulgativa y pedagógica y proporcionaron actividad, trabajo y visibilidad a muchos artistas flamencos[309].

Imagen 29. Paco Toronjo con José María «de Lepe». Foto: Fran Gª Gallardo

Los aficionados onubenses, socios de distintas Peñas flamencas y otros cantaores y guitarristas no vinculados permanentemente a estas instituciones pero sí relacionados con sus círculos de aficionados, aglutinaron una gran variedad de vivencias musicales en torno a los fandangos y flamenco en las siguientes décadas, contribuyendo al crecimiento de la afición. Reunieron interpretaciones vivas en ese momento, distintos tipos de fandangos populares de Huelva capital y de otros de la

[309] Con una larga trayectoria y actividad se encuentran también la Peña de La Orden, El Higueral y la Peña Femenina en Huelva capital, así como las de Punta Umbría y Moguer en la provincia, entre otras muchas.

provincia, proporcionando continuidad a las formas interpretativas de ese momento y de un tiempo atrás. A la vez recogen las versiones de fandangos que conocieron directamente unos, lo de más edad, y en grabaciones otros, de los estilos de fandangos personales de grandes cantaores onubenses, así como de Paco Toronjo, Paco Isidro, Francisco Cerrejón[310], dando lugar a recopilaciones como *Cumbre Flamenca en Huelva* o más tarde las propias de la Peña Flamenca de Huelva.

Sin embargo, mantuvieron un modelo de entidad cultural tradicionalista, anclado en la sociedad patriarcal. Un círculo cerrado de aficionados de género masculino que conservó actitudes sexistas sobre la participación de la mujer en el cante. Todavía en la década de los setenta y ochenta en el siglo XX, en un momento en el que se produjo un acelerado cambio social y político en nuestro país, numerosas cuestiones de igualdad y relaciones entre los géneros se encontraban aferradas al pasado, ideológicamente y en la vida real. Aún persistían valores y actitudes socioculturales que segregaban la participación femenina en numerosas actividades y aspectos de la vida social y cultural.

En el mundo del flamenco y en concreto en el de las Peñas flamencas, un cambio a esta situación supuso la creación de una Peña Flamenca Femenina, la primera de este tipo. Fue constituida a principios de los años ochenta en la ciudad onubense por un grupo de mujeres que excluidas de estos círculos masculinos consideraron crear una Peña propia, circunstancia excepcional en el panorama flamenco de la época.

[310] Francisco Cerrejón además de cantaor dirigió la *Agrupación de Coros y Danzas Nuestra Señora de la Cinta* de Huelva, agrupación compuesta por una rondalla con dos guitarras, dos bandurrias y dos laúdes, un tamborilero, varios componentes vocales y varias parejas mixtas de baile que interpretaban un repertorio de danzas y música de toda la provincia con carácter folklórico. Sus actuaciones fueron muy conocidas entre los onubenses. Participaron y recibieron premios en concursos nacionales y uno internacional apareciendo en programas de radio y televisión de la época y en grabaciones discográficas.

CAPÍTULO IX

La Peña Flamenca Femenina. Género, identidad y poder en la música flamenca en Huelva

El inicio de la democracia y comienzos de los años ochenta marcaron el comienzo de una nueva etapa en la vida española. Mientras el contexto político y sociocultural del país, de rápido crecimiento económico, desarrollismo, modernización y acercamiento a otros países europeos vino a transformar numerosas estructuras de la sociedad española y a iniciar procesos de cambio en la vida de muchos hombres y las mujeres en poco tiempo, por ejemplo en el trabajo o en aspectos formales de la vida pública y política, sin embargo, en el ámbito de la cultura, los valores, comportamientos y estructuras de pensamiento, el movimiento hacia una consideración más equitativa entre los sexos y de una mayor autonomía de la mujer ha ido produciéndose a un ritmo mucho más lento. Aún la forma de organización social con prácticas hegemónicas masculinas que perpetuaba el rol doméstico y subordinado de la mujer, la delimitación de sus ámbitos de actuación con mecanismos que garantizaban su permanencia en situación de desigualdad (Nash 2012) predominantes de sociedad española, mantuvo una continuidad en ciertos aspectos en estas últimas décadas del siglo XX.

En el ámbito de la cultura asistimos a la llegada de nuevas expresiones culturales, formas de ocio y modelos provenientes de otros países y a nuevas manifestaciones de la música popular moderna ligadas a los jóvenes, algunas llegando a constituir un auténtico revulsivo social[311]. En Andalucía, el final de los setenta y los ochenta comprenden una fase de impulso y revitalización de tradiciones y cultura de la región que no pasará por alto el flamenco, como se observa en la creciente práctica y creación de instituciones, centros, Peñas, escuelas de aprendizaje, interesadas todas ellas en su dignificación, conservación y difusión. Si una faceta del flamenco, sobre todo en jóvenes intérpretes, se adentra en explorar y experimentar otras formas de expresión y de mezcla entre distintas manifestaciones de músicas popular, tradicionales y flamenco, el mundo de reuniones y las Peñas de aficionados, los concursos y los festivales de flamenco continuaron una línea no sólo más clásica sino también más tradicionalista y sexista.

[311] Véase García Peinazo (2017) sobre el rock andaluz en la España del tardofranquismo y la Transición.

Durante los años sesenta y setenta, en los que surgieron un gran número de Peñas flamencas en Andalucía -varias anteriormente-, la línea más conservadora, la que sostenía la tradición de "autenticidad" andaluza en las reuniones familiares, privadas o de aficionados, no la de la comercialización pública, estereotipada y turística del flamenco, encontró en estas asociaciones y círculos cercanos de las Peñas sus defensores y depositarios. En realidad, estos grupos sociales que en su mayoría provenían de la reunión masculina de aficionados, la que por otra parte también necesitaba del flamenco comercial y de la mujer, adecentaron y cambiaron su anterior funcionamiento e imagen por una más actualizada y digna convirtiéndose en asociaciones culturales sostenidas por socios e instituciones locales, con un espacio adecentado y una programación y divulgación regular de actividades, pero todavía conservando su vínculo a los principios más tradicionalistas y al repertorio clásico ortodoxo del flamenco. Gamboa escribe sobre esto:

> Tanto los festivales como las peñas mayoritariamente dieron pábulo a los principios del "mairenismo", convirtiéndose en escaparate y animadores de la corriente directriz. A lo largo del invierno los peñistas contrataban, según su poder económico, a los artistas más cercanos a su gusto para escucharlos en pequeños recitales. […] Estas fueron y en buena medida siguen siendo, junto a los concursos, las principales catapultas profesionales de que los artistas dispusieron en toda esta época. […] Todo esto implicaba además la interpretación siempre y en todo lugar del repertorio ortodoxo defendido por la flamencología y el "mairenismo". Quien no entraba en el engranaje, habitualmente quedaba aislado (2005: 165)[312].

Las Peñas flamencas vinieron a activar por tanto la vida artística de numerosos flamencos en Andalucía seguidores del flamenco ortodoxo y las tradiciones andaluzas, y del cante como canción androcéntrica (Washabaugh 1998: 29) y expresión de masculinidad (Labajo 2003)[313]. En Huelva, la vida de las primeras Peñas, masculinas,

[312] El cantaor Antonio Mairena a principios de los años sesenta volvió a defender con fuerza antiguas teorías sobre el origen gitano del cante y llegó a ser un ferviente defensor en sus escritos e interpretaciones de lo que él consideraba "autenticidad" y la "pureza" de esta rama del flamenco (Molina y Mairena 1979 [1963]).

[313] Joaquina Labajo (2003: 67-86) repasa algunos modelos actuales y del pasado que caracterizan espectáculos del flamenco profesional que incluyen una distribución de los roles de género y expresiones corporales y vocales estereotipadas. Una de estas imágenes del flamenco enfatizó desde el siglo XIX la masculinidad del cante, la asociación de los hombres con el cante "jondo" y con un tipo de voz, ya desde la creación de espectáculos musicales y fiestas privadas para placer masculino, donde gitanos interpretaban para señoritos. Situaciones en las que la participación de las mujeres en el cante no era

giraba alrededor de ese flamenco clásico, en las actuaciones de artistas que contrataba y en la misma enseñanza en sus escuelas, pero también en gran medida alrededor de la música tradicional emblemática y generadora de gran afición local, del fandango. En sus noches flamencas, charlas, sesiones de clase, etc., circularon un gran número de artistas flamencos de la época y de aficionados a los fandangos de Huelva, principalmente del contexto cercano y en ocasiones artistas de más caché según el poder adquisitivo de la institución. Aunque habían surgido como espacios para disfrutar y ampliar el conocimiento sobre flamenco entre los seguidores de esta expresión artística, sólo habían tenido en cuenta el de los hombres, permaneciendo clausuradas a la presencia y participación femenina -a excepción de artistas reconocidas que actuaban- bastantes años después de su creación, como instituciones exclusivamente masculinas.

La Peña Flamenca Femenina de Huelva constituye un caso singular en este contexto. Uno de los momentos destacados en la historia cultural reciente de la ciudad en los que las mujeres como «sujetos de género» (Lagarde 1996: 30) desearon protagonizar un cambio significativo en sus vidas y en la organización sociocultural de su entorno, iniciando una acción colectiva de género con la que abrieron un nuevo espacio real y simbólico dentro de la sociedad y del mundo flamenco a la mujer, consiguiendo un logro identitario de las mujeres en el ámbito musical y sociocultural.

Comprende un caso ideal de estudio para explorar la relación entre género y poder social e interpretación o entender la interpretación como un instrumento de poder y de definición de género (Robertson 1987: 226). Para analizar conductas, modelos de género, el papel y la práctica musical de las mujeres en esta institución femenina y su entorno sociocultural. Para esto ha sido esencial el trabajo de campo que he realizado durante años y las experiencias compartidas con las mujeres de esta Peña Femenina[314].

favorable. Históricamente la mujer que canta en lugares privados masculinos para su diversión ponía su respetabilidad en entredicho. La distribución de roles en el flamenco público ha privilegiado sistemáticamente al cantante masculino, aunque diferentes tipos de voces se han asociado a diferentes imágenes de virilidad en determinados momentos y contextos del siglo XX.

[314] He realizado trabajo de campo en la Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva con continuidad durante una década, desde mediados de los años noventa del pasado siglo; después he continuado teniendo contacto con esta Peña en distintos periodos. He asistido a actuaciones de las mujeres y otros artistas dentro y fuera de la Peña, sesiones de ensayo en el Cuadro de Cante y Escuela de Cante durante años, algunas clases con la profesora de guitarra de la Peña, he realizado numerosas entrevistas personales con Presidentas de la Peña, Junta Directiva, miembros e intérpretes del Cuadro y Escuela y otros aficionados relacionados con ellas, etc. Todo esto ha dado lugar también a la colaboración y organización de algunas actividades de manera conjunta y a resultados académicos: la realización de un trabajo de investigación para obtención de la Suficiencia Investigadora (Univ. Granada 1997), una publicación (Arredondo 1999) y la posterior ampliación y revisión para esta Tesis.

1. La Peña Flamenca Femenina de Huelva. Reivindicación y agencia de las mujeres

La iniciativa de crear esta institución partió de un pequeño grupo de mujeres onubenses aficionadas al flamenco y a los fandangos, que decidieron iniciar una acción conjunta feminista, tomar conciencia para llevar a cabo una actuación con la que romper con su situación e irrumpir dentro de un espacio en el que antes no había sido posible su participación, el de las Peñas flamencas y la afición y/o profesionalización en el mundo flamenco que contaban con una estructura fuertemente masculina. Era un grupo de mujeres que compartían una experiencia parecida, su exclusión de estos lugares de ocio y cultura en los que deseaban formar parte junto a sus colegas masculinos e intervenir en la esfera pública institucional del flamenco y de esta faceta de la vida social.

Esta institución surgió como clara contestación a esta situación social específica, la marginación de la mujer de determinadas esferas de la vida pública. No podemos olvidar que la concepción patriarcal de la vida que marcó condiciones diferentes para los géneros y limitó las oportunidades de desarrollo personal y social de las mujeres con planteamientos androcéntricos ha permanecido históricamente bien asentada en nuestro país. Como Lagarde expresa, el orden político de dominación patriarcal construye «genéricamente» a los hombres y mujeres (Lagarde 1996)[315], con sistemas de creencias ideológicas, dominios y valores asignados a cada género y a las relaciones entre ellos (Ortner y Whitehead 1981: 4). Factores históricos como la Dictadura franquista española vinieron a afianzar todavía más un gran número de desigualdades entre hombres y mujeres con creencias ideológicas, políticas retrospectivas basadas en valores religiosos y de moralidad retrógrada en las relaciones sociales (Domínguez Ortiz 1998). Una estrecha moral que minaba la identidad femenina. Su trabajo cotidiano según el dogma católico e ideología nacional franquista era la vida doméstica y el cuidado maternal; su lugar, el ámbito privado; y su papel en la sociedad, la vida del hogar, el amor matrimonial y la vida piadosa, donde el cuerpo y la sexualidad femeninas estaban bajo control. En todos los aspectos de la vida social y cultural, en la educación, en los medios de comunicación, la prensa, el cine se consolida un modelo ideal de comportamiento femenino y un rol de esposa-madre-ama de casa, recluida en el hogar y que «en la práctica implicaba subordinación al esposo cabeza de familia y, en

[315] Como también habían indicado Rosaldo (1974) y Ortner (1974). La mujer, en muchas sociedades, por su capacidad reproductora y su tarea de crianza permanece relegada al ámbito doméstico y el hombre al ámbito público de forma jerarquizada.

muchos casos, una limitación patente de los horizontes vitales de las mujeres» (Muñoz 2003: 100-101). Todavía al inicio de la época democrática e incluso décadas siguientes, circulaban por la sociedad española muchos prejuicios morales e ideológicos que apartaban a la mujer de su aparición en la vida cultural y de entretenimiento público.

Discursos de género han estado profunda y contradictoriamente establecidos en el mundo del flamenco. Discursos androcéntricos sobre la superioridad intelectual masculina en el entendimiento y crítica del cante, prejuicios y censuras morales sobre la figura de la mujer en el escenario, la mujer que se muestra en público y que al cantar, bailar, se expone en primer plano, muestra su faceta privada, lo que puede conllevar asociaciones con su sexualidad, sobre todo si es joven, y sobre la presencia de la mujer en los ambientes de la reunión o la juerga masculina. Ahí su aparición puede comportar expectaciones sobre su imagen corporal, su potencial sexual, que comprometen su posición moral. Siempre la sexualidad femenina ha sido objeto de control y manipulación en todo patriarcado como indica Puleo (1995: 52). Cantar, bailar, exponerse públicamente en el escenario para una audiencia exclusivamente o mayoritariamente masculina, podía arriesgar la reputación personal y respetabilidad de la mujer, y asistir o frecuentar los tradicionales espacios de sociabilidad masculina, los ambientes de la reunión nocturna comprometían la virtud y modestia sexual femenina. Las mujeres que querían mantener su buena reputación no acudían a escuchar o participar en esos ambientes. No se consideraba un comportamiento adecuado ni conducta apropiada al tratarse de un lugar de bebida, restringido a los hombres, un lugar de entretenimiento y relación cercana con el otro género, pero también, porque su presencia contribuía a interrumpir el clima relajado, la atmósfera de broma y la emoción masculina como recuerda Pohren: «en el bar flamenco la mujer incomoda e interfiere en la fluidez de los procedimientos» (1980: 17). Incluso algunos ambientes nocturnos del flamenco han llegado a tener resonancia con imágenes estigmatizadas de prostitución.

Sin embargo, las mujeres siempre han estado presentes en la escena y en el flamenco, más allá de su consideración como mujer objeto. Cantaoras y bailaoras de forma mayoritaria, han practicado y realizado aportaciones relevantes al flamenco con gran capacidad artística. Numerosas mujeres han desarrollado su carrera teniendo que realizar un gran esfuerzo para hacer valorar su capacidad en la escena pública, cuestionando estereotipos, otras han continuado con la tradición y reputación familiar flamenca que las avala, otras han contado con la oposición y el recelo de familiares o esposos interrumpiendo su actividad, para otras ha sido un modo de subsistencia, etc.

Generalmente se han encontrado en situaciones dependientes de los hombres e inmersas en coyunturas en las que se conjugaban de forma compleja y a menudo contradictoria, distintas facetas de su vida con diversa consideración y valoración social según su edad-sexualidad, status, etnicidad, etc.

Del mismo modo, las Peñas flamencas desearon distanciarse de este mundo denostado de la juerga y la taberna, pero no del espectáculo para deleite masculino donde la presencia de la mujer se ceñía a la actuación "controlada". Durante varias décadas las mujeres no fueron admitidas en estos círculos ni como espectadoras, ni como socias, pero sí como artistas reconocidas, bailaoras y cantaoras profesionales consagradas con una carrera profesional que las dignificaba, que se contrataban para las actuaciones. En Huelva, reconocidos aficionados y peñistas de género masculino, deseaban seguir manteniendo su estructura de poder, su dominio del ámbito público y profesional de la música flamenca y su status social, así como la exclusividad de ese espacio de esparcimiento donde la mujer no interfiriera. Sus discursos excluyentes con las mujeres incluían cuestiones sobre valores morales, aspectos de la conducta apropiada, del ideal moral de feminidad, de la posición y el papel de la mujer en la sociedad. Por ejemplo, argumentaban que las mujeres no iban a ser capaces de entender el buen flamenco y comportarse como una audiencia preparada, que la mujer era competente para un rato de fiesta pero no para el flamenco serio, que no controla sus emociones, etc., juicios estéticos que ocultan otros juicios misóginos de infravaloración y sumisión del otro género en la sociedad patriarcal española. Y concepciones sobre el género que también afectaban a la práctica musical y a la participación en la interpretación musical femenina en espacios como este.

Sin embargo, estos argumentos entraban en contradicción con sus propios comportamientos masculinos y con la realidad de las mujeres onubenses aficionadas a esta música. Muchas mujeres eran conocedoras de los fandangos de Huelva, muy populares entre toda la población, los escuchan asiduamente -además de flamenco- de personas del entorno cercano directamente o en grabaciones de la época, los cantan de manera informal, aficionada, en la vida cotidiana, en la vida de los barrios, en las reuniones de amigos, en festividades de los pueblos, etc. y algunas habían contado con un poco de experiencia al cantar. Esta circunstancia, la afición al fandango y su práctica, fue decisiva para que en el panorama de las peñas andaluzas, las mujeres crearan una entidad de este tipo en Huelva. Su experiencia musical con los fandangos, poco o casi nada en estilos del flamenco, les alentó a gestionar su propio espacio alterando la

estructura de privilegio masculino. Una de sus primeras socias, después Presidenta, nos cuenta de forma muy ilustrativa cómo vivió personalmente esos años[316]:

> Que recuerde de haber descubierto el flamenco, yo era muy pequeña, unos diez años o así. Yo vivía en el barrio del Matadero y veía una taberna que se llamaba *Los Cuartelillos*… y allí terminaban yendo todos los flamencos, y siempre era por la mañana temprano y estaban allí, hasta el mediodía, y me llamaba la atención que venían todos muy trajeaos, como de haber pasado por ahí la noche… y terminaban allí cantando y bebiendo […]. Me entusiasmaban, la manera de cantar los fandangos, unas veces llevaban guitarra, otras veces no y se acompañaban con los nudillos. En mi familia había gente que trabajaba en la pescadería, había cante, unos eran poceros, otros marineros, mi padre no, se dedicaba a una empresa de pintura, pero mi madre y mi padre cantaban fandangos y yo escuchaba y veía que podía cantar. Aprendí muchas letras de las que yo escuchaba en la taberna. Mi madre por supuesto no quería que fuera, no era un lugar propio para una niña y después mi hermano me compró una guitarra, después intentó buscar discos. Me compró discos de Paco Isidro, de los Hermanos Toronjo… Mi madre cuando podía me quitaba de allí.
>
> Después me fui a vivir al centro, enfrente de la capilla de la Esperanza, y la taberna de *El Medalla*, y tuve la suerte de que era una parada en la Semana Santa para todos los flamencos y la saeta me enamoró. Incluso llegué a cantar una saeta con *Los Marismeños* en el año 66 en el balcón de Dolores la Pera, mi vecina, una señora mayor que era una gran saetera. Y bueno, en aquella taberna seguía habiendo flamenco, allí he visto a Paco Toronjo…, yo ya era una mujercita y no entraba en la taberna, no se veía bien, y me ponía en la puerta de mi casa para escuchar cante. Pasaron los años y cantábamos con las amistades, en las fiestas, los bautizos, a lo mejor en las excursiones, en las bodas y sin noción de guitarra. Emilio el de *Los Marismeños* me estuvo dando unas nociones de guitarra…
>
> Y pasaron los años y en el 79 me hice de un disco de la Peña Flamenca de Huelva. La peña se creó en el 72 pero yo me había casado, tenía niños… hasta varios años no tuve noción de que había una Peña, entonces yo admiré a esos hombres de la Peña, ya salían algunas veces en televisión, grabaron ese disco. Y al guitarrista de la peña, me lo encontré un día y como nos conocíamos de cantar saetas en la calle y le pregunté por la peña, y me decía: "que bueno…, que es verdad que hay una Peña, pero que para las mujeres no". Eso fue en las Adoratrices, en el *Bar del Cuqui*, cerca de la Peña, y le dije que porqué no me invitaba un día a ella y me dijo "que no, que eso era imposible, que

[316] Entrevista personal con Victoria Prieto Escaso. Huelva, noviembre 1995.

> no podía ser"; y le pregunté que por qué y me dijo: "que las mujeres no teníamos mucho conocimiento, que no íbamos a saber respetar al que cantaba". Esas fueron sus palabras, que las mujeres éramos para la fiestecita y eso, pero que aquello era un templo, que era nada más que de hombres; pero que no me preocupara, que él iba a ir a la Peña que estaba muy cerca y me iba a traer el disco firmado por todos los cantaores del Cuadro flamenco y entonces, ¡imagínate mi felicidad! Volvió con el disco firmado.

La Peña Cultural Flamenca Femenina se funda años después, en noviembre de 1983. La decisión no fue fácil para sus fundadoras porque contaron con opiniones encontradas entre los socios de la primera Peña de hombres, la Peña Flamenca de Huelva, de los que eran compañeras y esposas la mayoría de ellas. Estos no sólo les negaron el acceso a la suya como hemos comentado, sino que algunos además fueron reticentes a esta iniciativa femenina de crear una entidad propia. Pero un grupo de estas mujeres decidió finalmente romper con los códigos morales y sociales que las oprimían, dar el paso de crear un espacio alternativo y gestionar los pasos necesarios para constituir un Peña femenina. Durante el tiempo en el que se aprobó -se constituyó como una asociación cultural- y se construyó su sede definitiva[317], el lugar de reunión fue un local propiedad de una de ellas[318]. El plan de la Peña cuajó bastante rápido y en poco tiempo contó con un gran número de socias y una actividad intensa. De las trece fundadoras[319] pasó a duplicar el número en el primer año, y con el tiempo han llegado a ser un centenar de socias en algunos periodos, en otros un poco más o un poco menos, además de un gran número de asistentes a sus actividades.

Desde su fundación, las mujeres acordaron abrir este espacio a los hombres considerándose, tal y como ellas mismas expresan, «una Peña femenina pero no feminista». Su desvinculación de la masculina -Peña Flamenca de Huelva- no fue del todo drástica. De hecho contaron para su puesta en marcha con el apoyo y ayuda económica de varios miembros de esta, los que fueron sensibles a su proyecto. Otros sin embargo fueron muy reticentes y críticos con ellas y hasta después de un largo periodo

[317] En la calle Pablo Picasso en el barrio de San Sebastián en Huelva.
[318] Local *Nuestra Señora del Rocío* en El Conquero, Huelva.
[319] Francisca Barragán, Aurora García, María García, Cinta Gómez, Agustina López, Ángeles López, María José Matos, Teresa Meléndez, Ana María Muriel, Eloísa Reyes, Manuela Rodríguez, Manoli Rodríguez e Isabel Tavira.

tiempo no invitaron formalmente a las mujeres entrar en su Peña. A partir de ese momento, todas las demás de la ciudad se abrieron también para las mujeres[320].

Desde su creación la Peña Femenina fue continuista con la tradición de las otras en cuanto a la estructura, funcionamiento y concepción de la entidad. Como asociación cultural contaba con obligaciones y requisitos recogidos en sus estatutos, normas de funcionamiento y un compromiso de trabajar conjuntamente con instituciones locales. Pero además, la Peña Femenina asumió desde su inicio un modelo de organización, actividad y concepción del flamenco paralelo al de las Peñas masculinas, siguiendo principalmente el de la primera de Huelva. Las mujeres aceptaron y agradecieron la implicación de algunos de sus miembros, su ayuda, asesoramiento, contratación de artistas en ocasiones y dirección en varias cuestiones musicales los primeros años, no rompiendo su vinculación, a veces podemos decir que casi dependencia. Una de las Presidentas, por ejemplo, expresaba:

> Echábamos mano de todos los que querían ayudarnos, luego había otros que decían que no, que las mujeres no valemos para nada, pero mucha gente, presidentes, incluso, los del Cuadro de cante, nos asesoraban, nos ayudaban hasta que luego ya fuimos cogiendo nuestro sitio e incluso me atrevería a decir, que los relegamos un poco… Ha habido momentos de gloria… Pero yo tengo que agradecer a los hombres de la Peña su ayuda. Fueron los primeros, además investigaron muchísimo las tradiciones, ayudaron mucho y al mundo del flamenco también[321].

Asimismo cuenta con un organigrama bastante similar al modelo de la Peña de Huelva en cuanto a la dirección, organización interna y planteamiento de actividades, pero la Femenina se ha caracterizado por su forma de gestionar, capacidad de coordinación y distribución del trabajo entre las mujeres -Presidenta, Junta directiva, socias de la Peña-, y por su relación con los agentes culturales, instituciones y entorno social, en ocasiones no tan logrado en otras entidades. Las mujeres han conseguido dar satisfacción a estas aspiraciones gracias a su capacidad de acción conjunta, de construcción de relaciones sociales cooperativas y relaciones de igualdad habituales en su vida cotidiana (Rosaldo 1974), mostrándose siempre como un grupo cohesionado y abierto y receptivo a la sociedad. Sus cinco presidentas hasta la actualidad: Aurora

[320] Comunicación personal de Victoria Prieto Escaso y Romualda Zamora Sevillano, presidentas de la Peña Femenina. Huelva, enero 1996.
[321] Victoria Prieto Escaso. Entrevista personal, Huelva, octubre 2007.

García (1983 a 1992), Romualda Zamora (1992 a 1995), Victoria Prieto (1995 a 2000), María del Carmen Walls (2000 a 2014) y Helga Molina (2014 y continúa), han aportado una enorme dedicación a la entidad con gran capacidad de gestión de la Peña y de coordinación del grupo. Para ellas ha sido fundamental, como nos comentan, el trabajo en equipo, la distribución de responsabilidades y el cariño y respeto al flamenco, a la entidad y a sus socias[322]. Además de la Presidenta, la Junta directiva desarrolla una labor importante en el equipo: la vicepresidenta, secretaria, tesorera, y varias vocales -de mantenimiento, de cultura y contratación de los artistas-, encargada del Cuadro de Cante, relaciones públicas, encargada de prensa y encargada de sonido. La actitud y el talante de apertura, la responsabilidad de la Peña a través de las sucesivas Presidentas, encargadas de cultura y relaciones públicas con los agentes sociales, ha conseguido el afecto y respeto de instituciones locales, de la sociedad onubense y el público en general y ha atraído la afluencia de numerosos aficionados y artistas flamencos a su sede con asiduidad[323]. Trabajando al mismo tiempo por mostrar el valor y prestigio social de una entidad femenina y de la mujer.

Del mismo modo, la Peña Femenina ha seguido el modelo de las demás Peñas como lugares dedicados a la apreciación, enseñanza y difusión del flamenco centrándose principalmente en el cante como manifestación en la que radica la esencia del flamenco. Se conciben como espacios en los que se puede aprender, pero sobre todo apreciar y enjuiciar interpretaciones de cante en una atmósfera de silencio y respeto reservada a entendidos, fuera de la fiesta y de espectáculos ruidosos pseudo-flamencos, de acuerdo a agendas de preservación, producción y reproducción de modelos con criterios de autenticidad (Hill y Bithell 2014: 19-20). Programan regularmente actuaciones y recitales, en ocasiones conferencias, charlas y tertulias sobre el cante flamenco. Pero no de cualquier corriente, manifestación o aproximación a este, sino del repertorio clásico, ortodoxo, de las interpretaciones del cante tradicional, además de fandangos. Durante su ciclo o curso anual de actividades que se inicia en octubre y concluye en junio se desarrollan actividades regulares: los «Jueves Flamencos» que es la noche de la semana dedicada a una actuación en la Peña, recital o a veces otra actividad[324], una cena y homenaje a personas mayores en Navidad, la Exaltación de la

[322] Comunicación personal, Victoria Prieto y M. Carmen Walls. Huelva, marzo 2000.
[323] La Peña Femenina ha sido lugar de encuentro y de asistencia de flamencos que han estado más distanciados del ambiente de otras instituciones similares.
[324] De aficionados locales, artistas flamencos, aficionados de otras peñas tanto hombres como mujeres, del Cuadro de Cante propio, etc.

Saeta en Semana Santa, y en el mes de mayo el «Mes Cultural»[325] dedicado a la mujer flamenca, en el que se desarrolla una programación especial con figuras y artistas destacados así como varios homenajes a personas o instituciones comprometidas con la igualdad de género[326]. Su colaboración con instituciones, otras asociaciones y otros agentes culturales, el talante acogedor de sus socias proporciona un carácter y un ambiente muy agradable a sus noches flamencas. A estas asisten numerosos aficionados onubenses pero también personas invitadas por instituciones públicas, personas destacadas del ámbito público, de la política y de la cultura de la ciudad o de fuera de Huelva en ocasiones. Este aspecto, el cuidado en la atención a sus invitados y sus colaboradores, ha sido otra de las razones de su consolidación a lo largo del tiempo.

Imagen 30. Actuación del Cuadro de Cante. Universidad de Huelva. Foto: Herminia Arredondo

Además de las actuaciones o recitales que ofrece, la actividad principal y regular de la Peña se centra en su Cuadro de Cante y posteriormente también en su Escuela Femenina de Cante; en las sesiones de aprendizaje, ensayo y en sus actuaciones.

El Cuadro de Cante es el elemento emblemático de la entidad, el que la simboliza, con el que intentan ofrecer la mayor calidad artística posible en sus interpretaciones y su cuidada imagen corporativa. Como otras entidades, las mujeres

[325] Una nueva propuesta de la Presidenta recién elegida en 2014, Helga Molina, es trasladar el Mes Cultural de mayo a octubre o noviembre.
[326] Para ello cuentan con un mayor presupuesto gracias a una subvención del Instituto Andaluz de la Mujer.

quisieron disponer de un Cuadro flamenco o grupo propio que las representase, eso no era algo novedoso, pero sí resultaba singular y llamativo en el momento de su creación -y aún actualmente- un grupo formado exclusivamente por mujeres cantaoras, aficionadas, en un número además bastante amplio en algunas de sus etapas[327]. Varias componentes han continuado durante toda o casi toda su trayectoria[328].

Las mujeres del Cuadro satisfacen sus motivaciones y aspiraciones personales, asimismo asumen un gran compromiso personal y colectivo al representar a su Peña. Sienten la responsabilidad de responder a las expectativas sociales sobre ellas y de responder como modelo femenino, como primera formación de este tipo que se crea, habiendo sido vulnerables a la crítica de los aficionados flamencos en algunos momentos. Nos comentaba una de las primeras Presidentas después de una década de su creación:

> Algunos hombres no apostaron por la Peña nada. Pensaban: eso son tres días y las mujeres se aburren. Y sin embargo, no es que sea la más importante de Huelva, pero hoy día tiene una presencia y auge muy grande, en cuanto a actuaciones, reconocimiento por ahí… Y se mantiene, que es difícil, que ya llevan años cantando las mujeres por ahí y sin embargo no decae[329].

Si al principio el objetivo prioritario fue crear y consolidar esta institución como forma de resistencia a convenciones establecidas, a los roles de género presentes en la sociedad e instituciones sociales (Citron 1993: 77) marcadamente androcéntricos en el ámbito del flamenco, poco después el interés se centró en poder expresar la autoridad de la mujer en este ámbito cultural, demostrar su capacidad y legitimar su papel, con su voz e imagen femenina.

Ninguna de las primeras componentes de la Peña ni del Cuadro eran profesionales, sólo Manuela Sánchez «La Niña de Huelva» -primera encargada del Cuadro- pero no miembro regular de este y Tina Pavón, cantaora que estuvo muy poco

[327] El primer Cuadro de Cante estaba compuesto por Luz Divina Arjona, Leonor Díaz, Pepa Faz, María Dolores Jerez, Trinidad Navarro, Maruja Rengel y M. Carmen Walls. Poco después se incorporó Victoria Prieto, M. Ángeles Cerrejón, y un poco más tarde Mercedes Cuadrado, Mari Fernández, Loli López, M. Emilia Rodríguez, Helga Molina, Mati Hidalgo y M. Carmen Rincón. Alguna de las componentes lo dejaron, otras se incorporaron nuevas y algunas de ellas han continuado todo el tiempo. En alguna ocasión han llegado a ser doce componentes y en torno a ocho ha sido un número medio habitual.

[328] Como el caso de Helga Molina, una mujer que entró muy joven, con 17 años y ha permanecido durante 26 años más en él, hasta ser nombrada hace varios años Presidenta de la Peña.

[329] Entrevista personal con Romualda Zamora. Huelva, enero 1996.

tiempo vinculada a la Peña[330]. El resto, entusiastas aficionadas que contaban con poca experiencia o ninguna en actuaciones en publico; que habitualmente escuchaban música popular, tradicional y flamenco, cantaban sevillanas y fandangos que habían aprendido o escuchado en la práctica viva en la calle, en ambientes familiares, en las casas de vecinos, en fiestas, etc., pero no en actuaciones de más responsabilidad. En este ambiente más relajado la mujer ha desarrollado expresiones más personales e improvisatorias y menos formales del cante y baile como señala Labajo (2003). Otras mujeres apenas contaban con experiencia de interpretación. El aprendizaje del repertorio o re-aprendizaje, según el caso, lo inician en la Peña flamenca. Dos componentes del Cuadro nos comentan sus experiencias anteriores, la popularidad del fandango:

> En la pescadería, ahí se cantaba mucho, tú antes ibas, la gente que venía del puerto, la pescadería al lado. Antes, cualquier hombre que estuviera faenando estaba cantando un fandango. Bueno, después lógicamente en la taberna… expresaba lo que sentía, incluso de su trabajo. Y eso es lo que he visto siempre, en el barrio donde yo vivía, se cantaba mucho, en bares, tabernas, yo lo oía y decían: cántame otro fandango, cántame otro… y era "pa" enamorarse. Y en las casas. En mi casa, en Nochebuena por ejemplo, cantábamos fandangos todos. Yo tengo grabados…, mi padre me compró un magnetofón de esos, de Philips y grabé fandangos. Y yo tengo una prima que tiene 77 años y se la rifan en las excursiones y ella venga a cantar fandangos. Y yo en mi familia, no nos hemos "dedicao" a eso, pero cantar siempre. Que hemos "estao" a gusto merendando o una celebración o lo que sea y siempre alguien dice: te voy a cantar un fandango. O estás en un bar, en una reunión y se estila tirarse un fandanguillo. Y yo creo que como yo, miles de familias en Huelva cantan. Y ya después hay gente que se ha dedicado más y ha estudiado, han ido a las Peñas y demás. […]
>
> En el Rocío por supuesto. Allí es donde se aglutinan todos los pueblos y el fandango siempre sobresale, y luego está la clásica fiesta de señoritos que pagan por llevarse a un cantaor: en los cortijos, en las fiestas, en las capeas, en el Rocío…[331]

Otra componente explica:

[330] Agustina López Pavón, Tina Pavón, es una cantaora gaditana, de San Fernando (Cádiz, 1948), que se trasladó a vivir a Huelva en los años setenta. Cuenta con una trayectoria profesional muy reconocida, con obtención de premios, numerosas actuaciones en Andalucía y España, así como de varias grabaciones discográficas. Muestra una gran influencia de Pastora Pavón, «La Niña de los Peines» y es especialista en los «Cantes de ida y vuelta», saetas y cantes de su tierra, Cádiz. Aunque participa en numerosos escenarios de interpretación en Huelva, Peñas, cursos, etc., no se dedica a los cantes de Huelva y por ello no nos hemos detenido en estudiar sus aportaciones.

[331] Victoria Prieto. Entrevista personal. Huelva, octubre 2007.

> Yo empecé a cantar canción española con 4 años, en la calle Niña, en la calle San Cristóbal, un maestro con un piano que había y te enseñaba las canciones, y por oído, yo no sabía ni leer ni escribir, iba todas las tardes, me ponía mis tacones, bailaba también, tengo fotos y todo. Ya después con los años, el flamenco, que me ha gustado siempre y el fandango yo siempre lo he cantado. Aquí la gente de Huelva, es muy difícil que una familia no tenga alguien que sepa cantar. Mi madre también se jalea bien, fandangos y eso, a mi madre le gusta mucho el flamenco, en mi casa se han oído siempre muchos discos de flamenco […] Mi madre sí canta, lo que pasa es que mi madre es muy "trocha" y se inventa las cosas, pero la escuchas y se jalea bien, y mi padre baila muy bien. […] También, como mi padre era marinero, cuando venía de la mar iba a las tabernas y eso, y era donde se escuchaba el cante, y mi padre me llevaba a mí de chica, porque yo era la mayor, y yo siempre he "estao" muy metía en el cante por eso y después lo dejé un poco "olvidao", te echas "marío", te casas, te apartas un poco, y después ya me enteré de que había una Peña y me vine "pá" acá y me gustó[332].

Durante sesiones en la Peña, todo el curso, las mujeres que han decidido formar parte del Cuadro de cante dedican un espacio amplio de tiempo al estudio y ensayo de los cantes, comenzando generalmente por fandangos y después incorporando otros palos flamencos, con un ritmo de aprendizaje adaptado personalmente a cada una de ellas, para mostrarlo finalmente en sus actuaciones. Tras el estudio de un cante e interpretación concreta lo ensayan, corrigen y perfeccionan en sesiones semanales con el director-guitarrista del Cuadro y a veces, sumando la opinión de otras personas expertas. Cada componente del Cuadro lleva su ritmo de aprendizaje con el repertorio de cantes que personalmente le es adecuado al que aportan su propia personalidad y cualidad interpretativa, en el que siempre hay una amplia muestra de fandangos.

Un modelo de aprendizaje y gestión del Cuadro en el que participan numerosas personas. Las componentes del mismo y varias mujeres de la Junta Directiva: la encargada de Cuadro que lleva el funcionamiento, orientación de los ensayos, organización de las actuaciones, etc. y la Presidenta y resto de Junta Directiva, que no asisten a las sesiones pero dirigen los proyectos del Cuadro. Artística y musicalmente, la persona de más peso es el director o directora del Cuadro[333], que excepto en su inicio

[332] Mati Hidalgo. Entrevista personal, Huelva, junio 2006.
[333] La Escuela de cante sin embargo está dirigida por una mujer guitarrista, María José Matos, miembro y socia fundadora de la Peña.

cuando la tarea fue compartida entre un guitarrista y una cantaora (Manuela Sánchez «La Niña de Huelva»), el resto del tiempo ha sido siempre llevado por un guitarrista masculino de gran experiencia que acompaña y dirige los ensayos del Cuadro: el primero -poco tiempo- Manolo Azuaga, gran aficionado y experimentado en el ámbito onubense; a continuación varios años José Luis Rodríguez, un guitarrista joven que trabajaba en la Peña Flamenca de Huelva y en esta, y que posteriormente trabajó con compañías flamencas andaluzas de prestigio; después, durante un gran número de años, José María Rodríguez «José María de Lepe», guitarrista y cantaor de Huelva que ha dirigido muchos proyectos del Cuadro; y con posterioridad Antonio Sousa «Hijo» y Manolo de la Luz actualmente. Además han recurrido al asesoramiento de artistas o aficionados con gran experiencia en Huelva como Paco Toronjo, Manuela Sánchez, Onofre López y otros aficionados o guitarristas locales.

Por otro lado, el Cuadro de cante viene a ser un motor económico importante gracias a sus numerosas actuaciones. Las cuotas de las socias y las subvenciones que tiene la institución difícilmente proporcionan los ingresos necesarios para mantener el amplio programa anual de actividades que lleva a cabo la Peña.

Con el paso de los años, el Cuadro principal adquirió experiencia realizando cada vez más actuaciones. Comenzó con recitales de fandangos en los «Jueves Flamencos» de la propia Peña y pronto realizaron varios montajes especiales para mostrar en Huelva, uno de los primeros, un espectáculo de Navidad[334] y otro para Semana Santa[335] que después continuó con la Exaltación de la Saeta y cante de saetas en balcones de la ciudad. Tras un tiempo también comenzaron sus actuaciones en otras Peñas flamencas de la capital y provincia, y desde el principio han colaborado activamente con asociaciones y colectivos que las han solicitado para actuar igualmente. Con instituciones locales, Ayuntamiento de la ciudad y Diputación Provincial de Huelva, mantienen un estrecho contacto y participan todos los años en un gran número de eventos. En concreto, con la Diputación, en sus programas de difusión cultural por distintas barriadas de la capital y con recitales por los pueblos de la provincia así como numerosas galas en verano.

Actuaciones especiales han presentado durante todo este periodo, en sus más de treinta y cinco años de existencia, por ejemplo: recitales en muchas ciudades andaluzas, del resto de España y algunas extranjeras, varias conmemoraciones del Día de

[334] *Profecía Navideña*: con cantes y narraciones de la Epifanía y Navidad.
[335] *Cantes andaluces de la Pasión*, presentado durante varios años seguidos.

Andalucía en nuestra Comunidad y en otras, del Día internacional de la mujer en colaboración con el Instituto Andaluz de la Mujer en numerosos sitios de Andalucía, actuaciones en Bienales de Flamenco, en varios programas de televisión y radio de ámbito autonómico y nacional, en la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, Eventos como *EXPO' 92* en Sevilla y *Fórum Barcelona 2004*, en la Universidad de Huelva[336], etc. Al mismo tiempo han recibido y desarrollado homenajes a muchas personas representativas de la vida cultural, política e institucional de Huelva y del mundo flamenco. Además han realizado varias grabaciones discográficas a lo largo de un amplio periodo de tiempo. Desde 1988 a 2008 la Peña ha presentado cinco discos: *De mujer a mujer*, *A Huelva cantamos*, *Su fandango, una historia*, *Mírame* y *Viento en la mañana. XXV aniversario,* con un gran número de estilos o variantes de fandangos, además de otros estilos flamencos. Otras grabaciones han estado relacionadas con espectáculos especiales y varias colaboraciones[337].

Los fandangos de Huelva constituyen sin duda el distintivo y emblema principal de la Peña. Tanto en las actuaciones, como en las grabaciones discográficas, los fandangos destacan y es la música que resulta particularmente atractiva al público. En las grabaciones, el mayor número de piezas interpretadas son fandangos -de Huelva capital y de toda la provincia- y alguna de las ediciones se dedica exclusivamente a esta música. Como nos recordaba una de las Presidentas de la Peña:

> Nosotros representamos el fandango de Huelva que es la bandera de la Peña y cuando vas por ahí la gente lo que quiere oír es los fandangos de Huelva, que es lo más bonito, y la gente de por ahí está acostumbrada a oír otras cosas, pero no el fandango de Huelva, sobre todo cantado bien, porque para cantarlo bien hay que ser de aquí o aprenderlos aquí. Pero además también las mujeres cantan otros palos del flamenco, depende de las actuaciones y del marco donde se cante y el ambiente que haya, se cantan unas cosas u otras[338].

[336] Actividad en la que hemos colaborado como organizadores los profesores Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez.
[337] Por orden cronológico las siguientes ediciones: *De mujer a mujer* (1988). Ed. Senador; *A Huelva cantamos* (1990). Ed. Senador; *Su fandango, una historia* (1996). Ed. Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva y Fonoruz, y patrocina AIQB Huelva; *Profecía Navideña* (1998). Caja Rural de Huelva; *Himno de Andalucía* (2001); *Mírame* (2002). Ed. Mercurio; colaboración en la colección CD's *Pasión Cofrade. Huelva en la Saeta* (2003). Ed. Odiel Información; *Viento en la mañana. XXV aniversario* (2008). Ed. Fonográfica del Sur.
[338] Romualda Zamora Sevillano. Entrevista personal, Huelva, enero 1996.

Junto al Cuadro de Cante, formado desde el inicio de la Peña, varios años después se añade otro grupo. Por iniciativa de su tercera Presidenta -Victoria Prieto- se crea una Escuela Femenina de Cante para mujeres de cualquier edad que quieran iniciarse en esta actividad, pero sobre todo con la intención de llegar a una población joven y acercar la Peña a las niñas y jóvenes onubenses. Un gran número de mujeres de distintas edades han ido formando parte de esta Escuela dedicándose al estudio y ensayo de fandangos, no otros palos flamencos, con la dirección musical de una mujer guitarrista de la Peña, María José Matos.

Imagen 31. Grupo de la Escuela de Cante. Foto: Herminia Arredondo

Con el tiempo, entre las que van adquiriendo más experiencia y destacando en sus interpretaciones, algunas pueden pasar a formar parte del Cuadro principal de cante. Su actividad no consiste solamente en las sesiones de clase sino que también la Peña presenta una actuación al final del curso, muestra del trabajo realizado en la Escuela y asimismo viene convocando, en distintos momentos, un Concurso Femenino de Fandangos de Huelva en las categorías infantil y jóvenes-adultos en el que suelen participar algunas de sus componentes[339]. Este concurso, entre otros muchos que se

[339] El primer Concurso Femenino de Fandangos de Huelva se celebró en mayo-junio de 1996. II edición (mayo-junio 97), III (mayo-junio 98), IV (junio 1999), y posteriormente se ha retomado en noviembre-diciembre de 2014.

celebran por un gran número de instituciones y entidades provinciales, ha tenido un gran seguimiento y participación de personas de toda la provincia, desarrollándose con fases clasificatorias en la Peña y una final en el Gran Teatro de Huelva.

2. Cuadro de Cante: negociación de modelos

Los fandangos de Huelva comprenden el núcleo principal de las interpretaciones musicales de las mujeres, de la enseñanza en las clases de los grupos, de la programación en momentos especiales y cuando actúa la Peña fuera de su sede, de su difusión musical, etc. Constituye el distintivo de la Peña, considerándose ellas mismas mujeres embajadoras del fandango de Huelva.

En el Cuadro de Cante de la Peña Femenina, una gran parte del trabajo se centra en esta música y otra en el estudio de diferentes formas o palos flamencos. En el caso de la Escuela Femenina de cante, toda la labor se concentra exclusivamente en los fandangos de la provincia y de Huelva ciudad, y las alumnas llevan un programa progresivo.

Normalmente las mujeres que entran a formar parte del Cuadro, grupo principal que oficialmente representa a la entidad, suelen ser aficionadas a esta música, oyentes habituales y cuentan con cierta experiencia de interpretación aunque sólo sea a nivel privado, en un contexto allegado o informal. Conocen diferentes fandangos de Huelva que han escuchado asiduamente y aprendido a cantar en la práctica con otra gente, en su vida cotidiana: en la familia, en reuniones y celebraciones de familiares y amigos, en algunos lugares de trabajo, de ocio, en fiestas, etc. y en grabaciones, medios de comunicación, etc. Pero al llegar a la Peña, al Cuadro, tienen que volver a estudiarlos, iniciar un proceso de aprendizaje o re-aprendizaje. Aprendizaje de nuevos estilos si no los conocen o de corrección y perfeccionamiento de otros.

La selección del repertorio de cante, los modelos que siguen, que configuran y finalmente ofrecen en sus performances constituyen aspectos fundamentales en relación al significado, identidad, concepción de la práctica musical en este contexto. En las sesiones de trabajo en la Peña, con la guía y dirección del guitarrista y ciertas pautas de la encargada del Cuadro, las mujeres aprenden, corrigen y preparan un corpus amplio de diferentes estilos de fandangos, tanto de Huelva como de la provincia, teniendo como referente o guía determinadas interpretaciones que seleccionan cuidadosamente. Cada intérprete sigue o se basa en su preparación y perfeccionamiento del cante sobre un

modelo o una versión específica de una interpretación anterior, entre la multiplicidad de las posibles a seguir, bien tomada de una interpretación en vivo, transmitida oralmente, o de una interpretación de un cante registrada en una grabación, sobre lo que incorporan su propia personalidad vocal, artística y su experiencia cantaora. De estilos que se han mantenido en la práctica colectiva del cante entre la multitud de aficionados intérpretes y que registran en una versión específica que toman como modelo también por una cuestión práctica. Habitualmente han tenido como referente las interpretaciones de aficionados reconocidos de Huelva y algunos grandes cantaores o figuras locales del cante. De especial importancia han sido las de los hombres de la Peña Flamenca de Huelva, algunos de los que han llegado a convertirse casi en sus mentores artísticos, asesorándolas en determinadas ocasiones. Tanto las mujeres de esta Peña como en otras, consideran relevante seguir y ofrecer modelos clásicos del repertorio y de una práctica ortodoxa de los fandangos, interpretaciones ajustadas a la forma de expresión de la tradición local y a los modelos melódicos que los aficionados entendidos consideran ortodoxos, correctos. Con el guitarrista, encargada del Cuadro o de la Junta, teniendo en consideración algunas opiniones de otras mujeres o expertos y con su propia aportación personal, cada miembro va decidiendo sus cantes y forma de elaboración, de recreación. El trabajo con el guitarrista, sus directrices son esenciales en este sentido. Aunque el Cuadro se inició con Manolo Azuaga, este estuvo muy poco tiempo; el primero que lo dirigió de manera regular y que ha tenido un gran peso en la afición onubense y en esta Peña fue José Luis Rodríguez. Guitarrista que estaba vinculado a la Peña de los hombres. Amplio conocedor del repertorio flamenco y de los cantes de Huelva, con el que las mujeres ya tomaron como guía las interpretaciones de los hombres de la Peña Flamenca, masculina. Seguían su pauta de interpretación y dispusieron para su ensayo de las grabaciones de los discos de esa Peña y de importantes aficionados onubenses. También Manuela Sánchez «La Niña de Huelva» orientó durante algún tiempo en los primeros años de su creación el grupo. Otro largo periodo han sido dirigidas por José María "de Lepe" que continuó en esa línea y para determinadas ocasiones ha participado creativamente en la composición y arreglos musicales distintivos y específicos para ellas. Como nos comentaban varias mujeres del Cuadro:

> M. H.: Empezamos a ensayar. Porque el fandango de Huelva no se canta así como así, hay que aprenderlo.

> M. F.: Yo por ejemplo cantaba en mi casa, sin guitarra, como me salía, no era una cosa ortodoxa. No sabía distinguir los estilos.
>
> M. E. R.: En los ensayos con José María ["de Lepe"] y también María José [Matos], eso nos ayuda mucho. Nosotros escuchamos, a este, después al otro. Al principio a nosotras nos ensayaba José Luis Rodríguez, nos grabó una cinta de la Peña Flamenca de Huelva, de los hombres y por ahí empezaos nosotros a conocer bien todos los estilos de fandangos[340].

No sólo la Femenina, sino las Peñas Flamencas en su conjunto[341], con sus grupos, escuelas de cante, repertorio musical habitual, han contribuido a mantener el canon de interpretaciones clásicas contenido en las grabaciones discográficas y en los Cuadros de cante de esa época. La interpretación de los fandangos en Huelva constituye una práctica oral viva, dinámica, que se recrea constantemente pero también conserva ciertos rasgos y corpus de música consolidado a partir las primeras colecciones discográficas de fandangos, representativas, con diferentes estilos de fandangos que comenzaron a editarse en los años de auge de las primeras Peñas, especialmente la Peña Flamenca de Huelva. Estos aficionados recogieron el cante de una o dos generaciones anteriores que convivieron con grandes figuras del fandango de Huelva -Rebollo, Rengel, o los más jóvenes Paco Isidro y Cerrejón- y que han seguido manteniendo en sus interpretaciones, en sus rasgos estilísticos, en el repertorio de letras…, además de fandangos populares de Huelva y estilos de la provincia[342].

Las mujeres del Cuadro aprenden un repertorio variado de estilos de fandangos, aunque no siempre los canten todos. Normalmente en las actuaciones muestran variedad entre las distintas intérpretes. Según el número de mujeres que canten y el tipo de actuación cambian la distribución del repertorio que interpretan, normalmente cantando dos o tres letras seguidas con cada estilo. A lo largo de los años han ido ampliando esta muestra preparando nuevos cantes y textos. Este es uno de los rasgos que las ha caracterizado durante su trayectoria. Además de interpretar un amplio abanico de estilos

[340] Entrevista personal con Mari Fernández, Mati Hidalgo y M. Emilia Rodríguez, componentes del Cuadro de Cante de la Peña Femenina. Huelva, febrero 1999.
[341] La mayoría se agrupan en la Federación Onubense de Peñas Flamencas «El Fandango».
[342] Eran populares algunos discos que el cantaor onubense Francisco Barrera «Paco Isidro» grabó al final de su vida en los años cincuenta y sesenta, o los abundantes de Los Hermanos Toronjo de Alosno, las Antologías del fandango de Huelva de Los Rocieros de 1974 y 1977 que recogían muchos estilos de la provincia y desde luego las grabaciones de la Peña Flamenca de Huelva en 1978 y 1980 -*Huelva… Fandangos. Canta la Peña Flamenca* (1978). Ed. Columbia; y *Huelva… Fandangos. La peña sigue cantando* (1980). Ed. Columbia-, que constituyen una de las referencias fundamentales para todos los aficionados onubenses.

de fandangos con letras populares, también han ido introduciendo nuevos textos a éstos. Poemas que han compuesto expresamente para ellas varios autores como el conocido letrista y aficionado onubense Onofre López que colaboró artísticamente con el Cuadro durante muchos años, el guitarrista que más años ha dirigido el Cuadro de la Peña, José María Rodríguez, Bella Pilar Álvarez, aficionada y autora de numerosas letras, y algunos otros letristas. También han tomado textos de poetas destacados adaptándolos a sus cantes. En el montaje de las actuaciones, espectáculos y grabaciones discográficas siempre incluyen esas letras de nueva composición[343]. Asimismo, entre algunas coplas, el grupo siempre ha cantado numerosos estribillos interpretados por todas las componentes, con una muy cuidada conjunción de todas las voces. Estribillos que o bien son adaptaciones musicales de algunos tradicionales o populares de grupos y solistas conocidos, o muchos de ellos son de nueva composición. Todas sus grabaciones incluyen uno o varios, cantado por todo el Cuadro y con temática normalmente sobre la tierra, que han llegado a convertirse casi en su carta de presentación. Como ejemplo:

Estribillo:
Huelva tiene costa y sol,
pinos y jarales, pinos y jarales,
que le rezan por fandangos
al divino sol que sale.
Porque Huelva es cantaora,
la que el fandango engendró.
Alosno le dio la cuna
y esta tierra lo meció.

Fandangos a coro:
Vamos
sus cantes estamos regando,
por donde quiera que vamos
la Peña sigue cantando
y uniremos nuestras manos
por Huelva y su fandango.

[343] Así, por ejemplo en su tercer disco elaboraron una presentación en la que todos los fandangos cuentan con textos nuevos que se suceden enlazando el contenido de cada uno con el siguiente: el final de cada uno anuncia el estilo del próximo de una forma original.

Marisma,
sus cantes saben a gloria,
a sal huelen sus marismas.
Y quedará en la memoria
que Huelva será la misma
y su fandango una historia.

Nombre,
por apellido fandango.
Huelva me llamo de nombre.
Si acaso me estás buscando
pregunta al que me conoce
o te lo digo cantando.

Imagen 32. Cuadro cantando en cena de homenaje. Foto: Herminia Arredondo

Además de los fandangos, en las actuaciones, espectáculos y discos[344], el Cuadro de Cante también ha abordado muchos otros palos del flamenco. En este caso, las componentes los han aprendido en su integridad o casi totalmente en los ensayos en la Peña. La decisión sobre qué cantes aprenden y presentan al público, es consensuada

[344] Una muestra, por ejemplo, es su primer espectáculo *Profecía Navideña*. Sobre textos que narran la vida y nacimiento de Jesús, cada intérprete canta uno pasando por distintos palos flamencos: alboreá, fandangos, tonás, alegrías, tangos, petenera, campanilleros, bulerías, etc.

entre guitarrista, encargada del Cuadro, a veces miembros de la Junta directiva y las mismas intérpretes. Cuando ha venido marcada por el proyecto de espectáculo que se monte, las exigencias de la casa discográfica y/o dirección artística en alguna grabación, ha habido menos libertad de elección. En el resto de ocasiones, la inquietud y el gusto personal de cada mujer por determinados cantes, su personalidad, características de la voz y capacidades interpretativas, la posibilidad de aportar la propia creatividad personal y la opinión del director-guitarrista que las ha guiado, han ido marcando el ritmo de aprendizaje de distintos palos flamencos en las mujeres del Cuadro. Siempre con el interés en asumir nuevos retos individuales y del grupo.

En el conjunto de mujeres, las voces presentan una gran variedad de matices en muchas cualidades sonoras: además del timbre personal, en la velocidad, peso, estabilidad de la voz…, que despliegan cada una. El trabajo en la interpretación de los cantes en las sesiones de ensayo va dirigido principalmente a cuestiones como: la interpretación correcta del diseño melódico-rítmico general que caracteriza a cada cante, la afinación, coordinación rítmica con guitarra, adornos o giros melódicos, articulación de los sonidos, dicción, control de las respiraciones, etc. Sobre estas pautas cada intérprete aporta su particular modo de expresión, su sentido rítmico, características y uso de su voz, ciertos detalles de creatividad y expresión personales. Algunas nos lo comentan:

> M. H.: Nuestras aportaciones…La forma de hacerlo.
>
> M. F.: El temperamento, la voz y la fuerza que tú tengas.
>
> M. H.: Yo soy muy nerviosa, muy fuguilla…
>
> M. F.: Tampoco te pueden ir todos los estilos.
>
> M. H.: Yo me encuentro muy cómoda por ejemplo en los fandangos. Pero eso a lo mejor no me pasa con otros cantes del flamenco, que no es que no me gusten, es que no me encuentro, no los haría, por ejemplo, unas peteneras, lo veo muy triste.
>
> M. F.: Y a mi me encantan.
>
> M.H.: Yo soy una persona muy alegre y a mí no me gusta cantar las peteneras, yo me muero. O unas tarantas, que es una cosa muy bonita, aunque sea un poco triste, ahí sí me encuentro bien, la de Carmen Linares que hago yo. Pero ella [Mari F.] es más dulce, yo soy más agresiva, muy temperamental y eso lo plasmas en el cante y por supuesto el ánimo, hay veces que estás harta de cantar un fandango y vienes un día y no te sale, por el ánimo, porque has tenido un problema o un montón de cosas.
>
> M. F.: Al principio cantamos fandangos y después otras cosas.

> M. H.: Hay quien es más "lanzá" y empieza…Yo empecé con tientos-tangos y tú con unas malagueñas. Eso es como todo, hay personas que lo que para mí es difícil de ejecutar para otra persona tiene la posibilidad de hacer ese cante muy cómodo. Yo por ejemplo veo a Mari, y ellas dice que le cuesta, pero yo veo a Mari cantándolo con una facilidad y una comodidad que me quedo…
> M. E. R.: ¿Porqué? ¿Por subir o bajar la voz?
> M. H.: No sé, porque ella tiene una modulación muy buena de la voz, sabe muy bien modular la voz.
> M. F.: Eso no es saber. En mi caso no es saber, sale solo.
> M. E. R.: Y tiene una tesitura de voz y un timbre de voz que les salen muy bien los cantes esos, los cantaores antiguos que hacían esos gorgoritos, y a nosotras no.
> M. H.: A mí un cante de compás... coordinar el compás con la guitarra[345].

En la Escuela de Cante, donde las niñas, jóvenes y mujeres de todas las edades comienzan el aprendizaje de los fandangos de Huelva, la profesora y guitarrista, María José Matos, dirige la enseñanza con criterios similares, claridad en el concepto del cante y la capacidad de adaptación a la voz personal de cada una a la que añaden la expresión y carácter individual, el toque personal teniendo en cuenta que es para una actuación flamenca y que se encuentran en una Peña Flamenca. Como expresaba en un comentario a sus alumnas en un ensayo:

> Esto no es cantar en un coro de las Teresianas. Para cantar el flamenco hay que tener intención. Hay que esforzarse. Estamos en una Peña Flamenca.
> Para cantar en una reunión el cante hay que pelearlo, no se canta como hablando, hay que esforzarse, hay que respirar al final de la frase, no pararse a mitad de un tercio […]
> Hay que echar coraje, echar la voz fuera, si no el fandango está "desangelao", le falta el merengue. No se puede cantar cómodo[346].

Este grupo de alumnas comparten una experiencia enriquecedora personal y colectiva. Llevan a cabo un gran progreso en su aprendizaje individual pero también colaboran y aprenden de la experiencia en grupo. Afianzan su identidad de género y los lazos intergeneracionales entre niñas, jóvenes y mujeres de más edad.

[345] Entrevista personal con Loli López, Mari Fernández, Mati Hidalgo y M. Emilia Rodríguez, componentes del Cuadro de Cante de la Peña Femenina. Huelva, febrero 1999.
[346] Clases Escuela de Cante. Abril y mayo 2000.

Con sus actividades, su agencia o habilidad para actuar y transformar, las mujeres del Cuadro, de la Escuela y de la Peña han contribuido a modificar estructuras y relaciones de poder que las habían apartado de espacios culturales, de educación y enriquecimiento personal como este, a romper condiciones de desigualdad establecidas en la sociedad. Ahora un gran número de mujeres disfrutan de las audiciones musicales de la Peña, acceden a esas formas de aprendizaje, realizan nuevas contribuciones al cante y algunas se introducen en el mundo artístico y profesional del flamenco. Las mujeres de Peña Flamenca Femenina han ganado reconocimiento, autoridad vocal a través de la interpretación del cante, tomando una voz en la sociedad. Para ellas cantar ha constituido un instrumento de empoderamiento (Dunn y Jonnes 1994).

También han contribuido a la activación de la afición entre el público femenino, sirviendo de modelos para otras mujeres y de referente para otras entidades. Su impacto ha sido grande en la vida cultural de la ciudad y en la transformación de la esfera pública en la vida de la mujer en este entorno. Con sus estilos de interpretación, corporalidad, afirman discursos, imágenes de la mujer cantaora flamenca en la sociedad.

CAPÍTULO X

Voces femeninas en los fandangos de Huelva

En las últimas décadas los horizontes, actitudes sociales, condiciones políticas, educativas, socioculturales, han cambiado favorablemente para las mujeres en nuestro país. El contexto político, desarrollo económico, modernización de la vida, nuevos valores sociales y culturales, roles de género y nuevas nociones de sexualidad, han proporcionado herramientas ideológicas y materiales para que la mujer protagonice y gane poder sobre sus vidas. En el campo de las relaciones de género asistimos a la mayor participación y visibilidad de la mujer en todas las facetas de la vida pública, a la transformación de su status en la sociedad contemporánea, aunque aún con importantes retos en los que avanzar.

Numerosos estereotipos y barreras se han derribado en todos los ámbitos de la sociedad, la cultura y también en el mundo del flamenco y de la música popular andaluza. Uno de los aspectos más visibles es la presencia cada vez mayor de mujeres profesionales que han empezado a ocupar un lugar destacado dentro del panorama artístico flamenco. Hoy las mujeres siguen buscando formas de expresar su valía y autoridad en las distintas facetas del flamenco, fundamentalmente en el baile y el cante ya que sigue siendo minoritaria su presencia en el toque de la guitarra, tanto de acompañamiento como solista, y en el campo de la promoción y edición musical. En relación con estas últimas facetas, han influido factores como la falta de una tradición cultural y de referentes femeninos en la guitarra, dificultades que las mujeres han tenido en otra época para acceder a la información y aprendizaje técnico del instrumento de cierto nivel y sobre todo por la falta de oportunidades para desarrollarlo. No obstante, cada vez más mujeres jóvenes están estudiando guitarra flamenca de manera profesional en los últimos años. Sobre su promoción y producción musical, la mujer ha dispuesto de un acceso menos fluido que el hombre a la información y control sobre el funcionamiento de la industria musical y su poder económico. Algunas mujeres sí han cambiado su capacidad de controlar la promoción comercial y la dirección artística de sus espectáculos, sobre todo en el baile, también algunas cantaoras[347].

[347] Un ejemplo interesante lo encontramos en la cantaora Mayte Martín quien no sólo ha trasgredido imágenes y estereotipos tradicionales de género en el cante y en el repertorio musical de las cantaoras con su forma interpretativa, sino además ha aportado su experiencia como compositora -creadora de algunas partes de la música y letra en sus cantes, también como guitarrista en aspectos del toque- y promotora de

Las manifestaciones musicales y culturales del flamenco se han diversificado enormemente y las mujeres participan cada vez más en todas las formas de expresión desde estilos más puristas a los más comerciales del flamenco actual. Dos aspectos sobresalen en la vida del flamenco en las últimas décadas, su paulatina popularidad y difusión, apertura progresiva a más y nueva audiencia que le permite mantener su presencia y actualidad constante en el panorama de las músicas del mundo y el esfuerzo creativo, el interés de muchos flamencos por buscar nuevos, diversos y actuales medios y formas con las que dar salida a su impulso artístico. Unos re-creando en gran medida sobre la tradición flamenca, sobre los modelos o estándares ya establecidos en este estilo musical, manteniendo bastante estable el corpus y/o las formas del flamenco clásico y otros aportando nuevas concepciones.

1. Huelva: cantera de jóvenes cantaoras

Desde hace aproximadamente unas dos décadas es llamativa la presencia en Huelva de un gran número de mujeres cantaoras, aficionadas y algunas profesionales, en todos los contextos en los que tiene lugar esta práctica. Un amplio número de niñas y jóvenes cantan fandangos, aunque también cada vez más repertorio flamenco en todo tipo de situaciones de interpretación y escenarios. La dinámica de género en el cante podríamos decir que está cambiando desde hace un tiempo, en algunas situaciones incluso se observa una mayor presencia femenina que masculina. Otro conjunto de mujeres continúan con la práctica habitual del baile en fiestas, espectáculos de escuelas, academias, etc., pero apenas en el toque guitarrístico, parcela en la que la mujer no ha cambiado el rol tradicional de género, aunque hay excepciones.

La vida musical flamenca de todos estos jóvenes viene marcada principalmente por el contexto social local y global así como el modo de vida en el que han crecido desde los años ochenta del pasado siglo. Encontramos un cambio generacional significativo respecto a los aficionados de épocas anteriores que viene dado por el acceso más fácil, rápido y una disponibilidad cada vez mayor de todo tipo de registros musicales, medios variados de aprendizaje, información sobre muchos aspectos de esta manifestación, difusión e intercambio de esta música. Hoy no existe el sesgo de género que encontramos en otras épocas. Hombres y mujeres tienen la misma posibilidad de

su música. Precisamente esta cantaora constituye un referente muy importante para las generaciones más jóvenes de flamencos, tanto hombres como mujeres, al que acuden con frecuencia.

acceder a una gran variedad de interpretaciones musicales de diferentes momentos y contextos, algunos tradicionales que ahora cobran una nueva dimensión y significado para ellos y otros novedosos. Nos comentaba una cantaora de Huelva:

> Y hoy día ya está saliendo una cantera. De unos años para acá, para mí es como si hubiera florecido, como si hubiera estado ahí la gente. La gente joven cuando ha tenido información en sus manos, peñas flamencas, lugares donde se les puede enseñar, incluso los propios padres han acudido a sitios o a personas que pueden enseñar a sus hijos… y hay un interés por el flamenco bastante grande. […] Y gente cantando bien y que tienen unos conocimientos. Antes, que yo me acuerde era más difícil. Nosotros, el cuadro de la Peña Femenina, para aprender un fandango, y perfeccionarlo y hacerlo bien, la verdad es que nos tirábamos un tiempo, y catando muchas veces… pero hoy en día, los niños, yo no sé si es que su capacidad está por encima de la nuestra o están más preparados porque tienen más tiempo o más cualidades… y yo no sé cómo un fandango lo desarrollan tan bien, con tanto conocimiento en tan poco tiempo…
>
> Y es que antes en el flamenco se decía: todavía está muy "cruo" cantando por soleás, y por lo menos hasta que no se tenga los cuarenta o por ahí y lleve ya en el mundo flamenco…, cantar por soleás… , y hoy día… el ejemplo lo tenemos en Arcángel, que es un figura y a Arcángel lo hemos conocido en la Peña en los Concursos de la Peña de la Orden y de la Femenina, en concursos que se organizaban para los chiquillos, yo lo he llegado a conocer con diez años, que no le llegaban los pies al suelo y con ese duende y a partir de ahí ha seguido estudiando y hoy en día, fíjate como domina el cante. O Argentina, otra niña, que esa fue de Amparo, niños que empezaron…, y hoy conocen todo el flamenco y lo desarrollan bien, bien, bien. Es una alegría porque parece que Huelva se está poniendo al día[348].

Como hemos comentado, en Huelva, todavía numerosos ambientes y contextos tradiciones de interpretación siguen representando un núcleo importante de vida musical en relación a esta música tradicional y el flamenco, algunos incluso con más auge que en otros momentos históricos, con manifestaciones activas, significativas en la vida de la gente, que vienen a dinamizar al mismo tiempo la afición a ellas. En toda la provincia aún siguen teniendo un carácter muy vivo numerosas prácticas musicales tradicionales de fandangos y contextos en los que se canta y baila esta música -y estilos flamencos- en su ambiente tradicional de interpretación, en las celebraciones festivas, en las

[348] Victoria Prieto. Entrevista personal, Huelva, octubre 2007.

romerías de los pueblos, en el Rocío, en las reuniones sociales informales. El cante es consustancial a esos momentos, a la romería por ejemplo: durante el camino, en los actos de celebración, en las casas donde se reúne la gente a convivir entre comida, bebida, fiesta y cante. Una joven cantaora explica así su experiencia cuando estaba empezando a cantar:

> En el Rocío, estábamos en una casa y mi madre nos dijo: venirse para acá, con tu tío, que os quieren escuchar. Y era gente de Madrid y Barcelona y nos escucharon y nos contrataron para el día siguiente. En el Rocío es así normalmente, la gente va cantando por las casas para divertirse y para que te oigan[349].

En estos contextos se siguen cantando sevillanas, fandangos de Huelva y otros estilos flamencos. Muchas mujeres jóvenes en esta provincia cuentan con la experiencia y práctica directa que han desarrollado ahí, de hecho, algunas sólo interpretan fandangos en esos momentos. Vivencias, experiencias musicales, emociones personales distintas y en contacto directo con todos los participantes, intérpretes y oyentes, que tienen un sentido diferente a esos otros lugares de interpretación como el escenario o el estudio de grabación. La ciudad, aglutinadora de un gran número de población de la provincia, siempre ha mostrado la afición a esta música en la vida cotidiana de la gente.

Otros medios de aprendizaje tradicionales, aunque ahora con una nueva dimensión y extensión son las grabaciones, los registros sonoros o audiovisuales de interpretaciones de otros artistas. Aprender a través de las grabaciones musicales siempre ha formado parte del flamenco desde que hace más de un siglo se imprimieron las primeras. Todos los intérpretes han escuchado el cante en estos soportes y han aprendido de ellas. Desde el aficionado al profesional, cualquier flamenco dedica un gran espacio de su tiempo a la audición y estudio de las grabaciones comerciales de otros intérpretes. Los antiguos e históricos discos de flamenco recientemente remasterizados y reeditados digitalmente, LPs, casetes, CDs, DVDs, videos, programas de radio, televisión y actualmente la abundante información y recursos que circulan por Internet y redes sociales ofrecen un profuso material que constituye una buena base del bagaje musical e informativo de los aficionados e intérpretes al flamenco y a los fandangos, además de la práctica o audición en vivo. La cantaora Mayte Martín

[349] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, febrero 2003.

comenta en una entrevista el papel esencial que para ella tuvo el estudio de las grabaciones antiguas, como otra forma de transmisión oral:

> Yo llegué al flamenco por mi padre, que tenía muchos discos, de Juanito Valderrama, la Niña de la Puebla, Marchena… por ahí me entró el flamenco. Empecé a cantar a los cinco o seis años, repitiendo los discos que escuchaba. En público a los diez años, me llevó mi padre a un concurso de cantantes aficionados y gané el concurso, luego a los doce años me llevaron a cantar al teatro Poligrama de Barcelona. […] Sí, claro, yo he aprendido el flamenco a través de los discos, una forma distinta, ni mejor ni peor, no lo he aprendido en las fiestas familiares, como se hace en el sur, y el resultado es distinto, tienes matices diferentes, pero tampoco se puede menospreciar otras formas de aprender[350].

Como ella, muchos aficionados aprenden de la audición de otros músicos en las grabaciones. De esta manera y gracias al extenso material que tienen disponible pueden adquirir un repertorio y recorrido musical amplio en un periodo de tiempo más breve que el que ocupaba a los y las aficionadas de otras épocas. La cantaora Sandra Carrasco, nos describe ilustrativamente una de las formas en las que empezó a estudiar algunos cantes flamencos:

> Yo por ejemplo digo: quiero estudiar una milonga. Pues yo ahora cojo, que tengo discografía y documentación del flamenco y busco. Y a mí me gusta, Manolo Caracol por ejemplo, ¡vamos! los que ya no están, los antiguos, Manolo Caracol y la Niña de los Peines por ejemplo, o Marchena. Y ahora yo me pongo a buscar y encuentro cosas de ellos y digo: bueno, pues Marchena tiene aquí una milonga…, pues me la voy a estudiar; pues no, me gusta más la de la Niña de los Peines… Ahora yo lo meto en mi ordenador y lo grabo en el disco duro y me pongo con los cascos, a "tó" voz, sin que me escuche nadie y la letra la voy escribiendo en un folio, y luego la escucho una vez, otra vez, y otra, otra vez, incluso estoy trabajando, haciendo cosas en el ordenador, bajándome cosas de internet y lo estoy escuchando, porque dicen que la música a la que tú no le estás prestando la atención necesaria se queda en el subconsciente, es la más importante, la que se queda sin tú darte cuenta, y esto también lo hago. Y ya después, me pongo, me pongo… hasta que la aprendo. Lo canto yo, me quito un casco y me voy

[350] Entrevista a Mayte Martín. Rafael Manjavacas Lara. http://www.deflamenco.com/entrevistas/maytemartin/index.jsp (acceso 3 de marzo de 2010).

> escuchando a él y a mí y me escucho los fallos que voy teniendo yo para hacerlo igual que él y hasta que ya consigo… y, después le doy mi forma, y llamo al guitarrista[351].

Pero normalmente el aprendizaje oral del flamenco y de los fandangos igualmente se realiza por distintos medios. Esta misma cantaora habla de nuevo sobre otras formas:

> Yo aprendí a cantar fandangos y otras cosas desde "chiquinina", cantando en un coro donde yo viví, en Cartaya, un coro rociero, de sevillanas y alguna música más, aprendiendo de la gente, de lo que escuchaba, los fandangos…y después el flamenco.
> Yo creo que ha sido aparte de por mí misma, del ambiente que me ha rodeado siempre porque mi hermana ha tenido dos academias de baile impartiendo clase y ha necesitado de una persona que le cantara para el baile y claro, recurría a mí, eso hizo que yo tuviera que ponerme obligatoriamente a estudiar […] Eso me hizo ponerme a estudiar seriamente el cante para bailar, porque el cante para bailar es diferente del cante libre, claro.
> También por parte de mi padre, mi abuelo era mestizo y cantaba estupendamente. Mi abuelo al ser mestizo y casarse con una paya ya ha perdido lo que era la raza, ya mi padre no… Yo ahora, algo hay, pero… la afición queda. Mi padre es el único de mi familia que canturreaba, así de mi gente.
> He sido autodidacta excepto los fandangos de Huelva que ahí, yo los cantaba y los conocía antes, pero quería aprender bien y me fui a la Fundación de Amparo Correa, ahí estuve dos meses, me llevé dos meses hasta que aprendí más. Ya hace unos años, hasta que vi que tenía la suficiente documentación sobre el fandango y dejé de ir.
> Los que he "estudiao" es el fandango de Huelva. Me he documentado más que ná. Me he puesto a estudiar el fandango de Huelva y provincia y cuando estaba perfectamente documentada lo he empezado a ejecutar, a ejercitar hasta que he conseguido estar… Y presentándome a los concursos, y los gané todos a los que me presenté, los gané menos uno que me queda.
> También aprendí a tocar la guitarra cuando era pequeñita, más que nada acordes de acompañamiento […] Y después desde "chiquinina" cantando en el coro donde yo viví, de Cartaya, un coro rociero. Grabamos siete discos, ¡fíjate!, siete discos para un coro. Profesionalmente hace mucho[352].

[351] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, octubre 2008.
[352] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, octubre 2008.

Así nos lo describe otra cantaora, Virginia Gómez:

> Yo empecé de escuchar a mi madre flamenco, de toda la vida, desde antes de nacer como dice el fandango. Después en mi colegio tuve un profesor de guitarra y luego estuve con José Luis Rodríguez, que tenía una academia y estuve allí varios años, lo que pasa es que descubrí que me gustaba más el cante, entonces la dejé un poco "apartá" […] Después empecé a cantar con mis amigas, y a cantar más y más, y en verano por las noches nos íbamos a la playa, nos llevábamos la guitarra y nos poníamos a cantar, de lo que se escuchaba en la calle y de lo que escuchaba a mi madre. Y con unos dieciocho años o así formamos un grupo que se llamaba *Alma Choquera* (Yolanda Sousa, Amparo Correa, Rosario Gil y yo) y conseguimos el primer premio de Artistas Noveles de la Cope en Huelva y a partir de ahí, ya era todo actuaciones, y claro, para poder ir de un sitio a otro teníamos que seguir estudiando, cada una por nuestra cuenta. El grupo al cabo de los cuatro años se disolvió y yo me presenté al Concurso de Fandangos aquí en Huelva, el primero que hizo la Fundación Cristina Heeren y me llevé el primer premio. Me dieron una beca y fui a estudiar allí a Sevilla[353].

Sin perder el aprendizaje y contacto directo, físicamente presencial con la persona entendida, maestro o profesor, que continúa siendo habitual entre los jóvenes de Huelva. En ocasiones de forma individual y en la mayoría de los casos en grupo, en las escuelas de Peñas, asociaciones culturales, hermandades, Escuelas de Música municipales en varios pueblos de la provincia, academias, otros centros oficiales, grupos de aficionados, etc. La forma habitual es iniciarse con el aprendizaje o perfeccionamiento de los fandangos ya que muchos estilos son conocidos e interpretados por los propios alumnos, sobre los que se corrigen determinadas cuestiones interpretativas, re-aprenden y perfeccionan o se amplia el repertorio con otros que no conocen. A partir de ahí, algunos alumnos y alumnas continúan con el aprendizaje de diversos palos del flamenco, sobre los que asimismo han podido tener experiencia previa.

Como hemos visto, Las Peñas Flamencas y otras entidades que se expandieron y consolidaron a comienzos de los años ochenta han constituido un medio importante para la práctica y audición de los fandangos y del flamenco en Huelva y han desarrollado un papel fundamental en su enseñanza y difusión, aunque también en algunos aspectos estandarizando el repertorio. En sus actividades, distribuidas por muchas localidades y

[353] Virginia Gómez Prieto. Entrevista personal, Huelva, marzo 2009.

en varios barrios de la capital onubense en las que se puede escuchar o ver bailar flamenco en directo en el escenario, para el público, en sus escuelas de cante, baile y guitarra, y en sus grupos de aficionados o Cuadros propios que en ocasiones se nutren de los propios alumnos y alumnas de la escuela. No sólo en la Peña Flamenca de Huelva y la Femenina, también otras como por ejemplo la Peña Flamenca El Higueral con una Escuela y Cuadro actualmente joven, la Peña Flamenca de La Orden a la que siempre han acudido numerosos jóvenes, por ejemplo en sus concursos de cante, o la misma Peña Flamenca de Huelva, entre otras, han presentado en las últimas décadas un número cada vez mayor de alumnas de cante; una muestra más de la gran presencia femenina en el cante en Huelva. Elena Bellido, miembro del Cuadro de Cante de la Peña Flamenca de Huelva, nos comenta hace años su impresión sobre este tema:

> No sé el motivo de porqué será que la mujer canta más. La verdad es que sí. Yo ahora mismo aquí en Huelva y cuando vamos a los circuitos, los recorridos, como no sean hombres mayores de las Peñas, las que vamos a cantar somos chavalas, mujeres. Y después creo que a la gente, al público le gusta escuchar a las mujeres. Cuando nosotros cantamos en la Peña y cuando vamos a los pueblos, a la gente le gusta mucho que canten las mujeres. A lo mejor antiguamente no, ahora, sí[354].

A lo largo de las décadas, las Peñas flamencas han desarrollado con sus Escuelas de cante un importante papel en la formación inicial de estos aficionados y en la promoción de actuaciones de cantaores o cantaoras locales que poco a poco se van consolidando como intérpretes de cierto nivel. Asimismo en grupos, coros y hermandades rocieras por ejemplo, además del repertorio romero de sevillanas, también interpretan otras músicas como fandangos, fomentando la afición. Sin olvidar el importante papel que juegan los numerosos concursos y certámenes locales y provinciales en la promoción de los aficionados, con una presencia mayoritaria de niñas y jóvenes mujeres en sus distintas categorías en los últimos años. La cantaora Sandra Carrasco nos contaba su experiencia[355]:

> Me presenté primero al concurso que se hace en San Silvestre de Guzmán, que ese se hace anual, porque empecé con lo de la Fundación a estudiar y mi profesora me dijo que si quería que me apuntara. Yo no quería. ¡Chiquilla! que me pongo nerviosa, y al final

[354] Elena Bellido Velarde. Entrevista personal, Huelva, diciembre 2005.
[355] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, febrero 2003.

> me convenció. Y hubo la preliminar, una semifinal y la final y me fueron llamando e iba pasando cada fase hasta que llegó el día de la final y gané el concurso y para mí fue lo más grande del mundo porque era la primera vez que me presentaba, yo iba por probar. A raíz de ahí me empecé a emocionar y me presenté a otro más, el de la fundación Cristina Heeren y también lo gané. Después me presenté al de Nerva en Sevilla que ese es el máximo que se hace de premios, de fandangos de Huelva, es el más importante, me presenté el primer año y quedé tercera y gané un accésit a la mejor interpretación por Rengel, y gané dos premios y después al año siguiente gané ya, es el único que me presenté dos veces, algunos más, unos tres más y los gané todos.

Junto a las Peñas Flamencas encontramos otras entidades, centros o instituciones locales tanto públicas como privadas que ofrecen posibilidad de formación[356]. Hemos mencionado las asociaciones culturales, academias y escuelas privadas[357] y municipales, talleres, clases en asociaciones de vecinos, etc. Dos instituciones privadas, una en Huelva y otra en Sevilla, han contribuido a la formación flamenca de este entorno. La primera, la *Fundación Amparo Correa* dirigida durante varios años por esta joven aficionada onubense, guitarrista, desde el año 2000 hasta su prematuro fallecimiento en 2007[358], y posteriormente por otro profesor, en la que un gran número de niños y niñas desde muy pequeños y jóvenes se inician en el aprendizaje de los fandangos de Huelva. Y otra en Sevilla, la *Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco*[359], centro de educación y patronazgo de reconocido prestigio que desde 1996 cuenta con una Escuela Internacional de Flamenco encargada de la formación académica profesional de jóvenes de todas las partes del mundo en guitarra, cante y baile, con un programa de cursos en varios años y niveles. En esta, durante años, desde sus primeras convocatorias, numerosos jóvenes de Huelva han sido seleccionados -en concursos[360]- para estudiar becados en esta Institución y varios profesores actuales han sido antiguos alumnos en esta; ahora cantaores profesionales premiados y reconocidos como los onubenses Jeromo Segura y Rocío Márquez. Asimismo, otros cantaores y cantaoras de Huelva:

[356] Los estudios oficiales reglados en centros como Conservatorios de Música, aportan una forma diferente de enseñanza especializada. En el Conservatorio Profesional de Huelva, asignaturas de guitarra flamenca.
[357] Otra iniciativa de crear una academia privada en la capital onubense fue la del reconocido cantaor Francisco J. Arcángel.
[358] Con anterioridad a esta Fundación estuvo impartiendo clases a niños y niñas en la Peña Flamenca de Huelva. Creó incluso un grupo denominado Niños de Huelva. Después creó la Escuela Infantil y Juvenil de Amparo Correa convirtiéndola en Fundación finalmente.
[359] Institución privada creada en Sevilla en 1993 por la mecenas norteamericana Cristina Heeren.
[360] El concurso *Fandango Joven* que se celebra en el Gran Teatro de Huelva, selecciona a los/las alumnos/as de Huelva becados para estudiar en esta Institución.

Arcángel, Argentina y Jesús Corbacho, figuran en el Cuadro de Honor de esta Institución.

Nuevas generaciones que comparten las mismas prácticas interpretativas entre hombres y mujeres, en las que las mujeres siguen afirmando su rol tradicional de bailaora, expandiendo su fuerza en el cante en un número cada vez mayor, y el hombre se sigue centrando de forma mayoritaria en la guitarra y el cante.

En Huelva, los fandangos, presentan multiplicidad de manifestaciones y prácticas, desde las que continúan apegadas a la tradición local manteniéndose muy activas en sus localidades, a otras formas de presentación en escenarios como otra música popular, o en el circuito comercial. Surgen en todo tipo de situaciones. Del mismo modo han pasado a formar parte, los que tienen manifestaciones de cante con guitarra, del repertorio de interpretación flamenca sobre todo en cantaores profesionales de esta tierra, llegándose a considerar por la opinión flamenca general como un tipo de cante dentro de este género. Los fandangos de Huelva capital muestran un estilo de interpretación vocal que se ha aflamencado desde el siglo pasado, pero también han tenido su sustrato como música tradicional oral, no propiamente como un género artístico flamenco. Para los onubenses, los fandangos responden principalmente a una concepción de la música vinculada a la tradición oral, arraigada al contexto local, que condensa elementos de la tradición local en la música y en las letras, en la que la colectividad ha jugado un papel importante en la transmisión, recepción y validación de interpretaciones vivas. Ahora, la forma de presentación, el intérprete y el contexto de interpretación con el que se expone contribuyen a que el público lo considere flamenco o simplemente fandangos.

Un gran número de niños, niñas, jóvenes y de otras edades los cantan con gran dominio en todo tipo de contextos, en las celebraciones festivas de los pueblos, en el Rocío, en momentos de ocio o celebración, en las escuelas, concursos, festivales, actuaciones, en programas de televisión autonómica y otros muchos escenarios. Comprenden una práctica rica, viva, como nos afirmaba una joven cantaora:

> La esencia del fandango sigue ahí, viva. Es un cante que está ahí vivo, está enterito, fresquito y diferente al flamenco. La juventud se implica en el fandango…, es horroroso, hay una epidemia de jovencitos y jovencitas. Es increíble. Mira, en Almonte que yo vivo, tú das una "patá" y salen cuarenta niños cantando, de verdad. Y no cantando mal, cantando bien y conociendo los estilos. Para quedarse "helaos". Y una

> plantilla de personajes que tú dices: ¡madre mía!, si esta niña hace tres años estaba jugando con las amigas en la calle y ahora en vez de jugar está estudiándose los fandangos[361].

Representa una tradición con la que se identifican, una tradición identitaria significativa entre la población de Huelva, a la vez que una experiencia de disfrute personal para los cantaores y cantaoras. Entre las razones de la importancia de esta música que nos exponen nuestros informantes relatan por ejemplo que el fandango es una música rica, profunda, que tiene mucha variedad musical y literaria, que aporta un gran dominio musical en la voz y un placer auditivo haciendo llegar de manera muy directa los sentimientos que se expresan con la música y los textos[362]. Asimismo, el fandango capta el interés de gente joven por otras tradiciones musicales de la zona. Como nos dicen: «A raíz del fandango te puedes enganchar a otras cosas…, o haces como Paco Toronjo, te dedicas toda la vida a cantar sólo fandangos ¡de esa manera!..., no le hizo falta más»[363].

Esta música ha constituido sin duda la escuela de aprendizaje de una generación de jóvenes que han desarrollado una carrera profesional y que actualmente han alcanzado un alto reconocimiento como cantaoras y cantaores de primera línea: Arcángel[364], Argentina[365], Rocío Márquez, Jeromo Segura, Guillermo Cano, Sandra Carrasco…, o los guitarristas José Luis Rodríguez, Juan Carlos Romero, Paco Cruzado, Joaquín Brito, Manolo de la Luz, Antonio Dovao, percusionistas como Antonio Coronel, Agustín «Diassera»[366], etc., y otros muchos cantaores y cantaoras que también tienen un recorrido grande en esta zona como aficionados o semiprofesionales[367].

[361] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, octubre 2008.
[362] Entrevistas y comunicaciones personales con cantaores, cantaoras y músicos guitarristas de Huelva.
[363] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, octubre 2008.
[364] Francisco José Arcángel Ramos, conocido con el nombre artístico de Arcángel.
[365] Argentina María López Tristancho, de nombre artístico Argentina.
[366] Nombre artístico de Agustín Díaz Sera.
[367] Entre otros, en Huelva Helga, Carmen y Olivia Molina, Virginia Gómez, Elena Bellido, Virginia Romero, Verónica Silverio, Amor Rodríguez, Rocío Rodríguez, Rocío Lago, Jesús Corbacho, Victoria Corbacho, José Manuel Núñez, Miguel Ángel García, Yolanda Sousa, Elena Camacho, Raquel Cuaresma, Samuel Fariñas, José Manuel Gómez, Rocío Vázquez, Mónica Garrido, María Matito, Mariví Sánchez, Juan Carlos González, Andrés Fernández, Sebastián Cruz, Jorge Lara, Juan Fariñas, Rafael Prada, Esperanza Hurtado, Gema M. Miñaca, Luis Miguel Robles, Paloma del Rocío Quintero, Cinta Ortiz, Yesica Vargas, Cori Ramírez, Alfonso Morales, Sonia León, Francisco José Pérez, Raquel Cuaresma, Rocío González, Rocío y Ana García, M. Ángeles Pérez, Esther Pérez, Noelia Walls, María Rodríguez; y en la provincia José María Rodríguez y José A. Aguaded (Lepe), Macarena de la Torre, Noelia Romero (Almonte), Antonio Rastrojo, María del Mar Cerrejón (Alosno), Regina, Elena del Carmen, Guillermo Cano y Álvaro Díaz (Rociana y Bollullos del Condado), Sebastián Cruz (Villanueva de los Castillejos), Lucía Beltrán y Laura Oliva (Trigueros), Cristina Coronel (Bonares), M. Ángeles Cruzado y Pilar Bogado

Todos, se han iniciado cantando y tocando fandangos para después continuar bastantes de ellos con el aprendizaje de distintas formas del flamenco.

Desde esa experiencia, varios jóvenes onubenses se han orientado al cante flamenco de una manera profesional. Esta actividad les ha llevado a realizar un intenso estudio del repertorio propiamente flamenco. Hombres y mujeres escuchan y estudian igualmente los cantes de los grandes maestros antiguos, artistas flamencos del pasado y del momento presente. Arcángel, Rocío Márquez o Argentina estudian a Caracol, Marchena, Mairena, Manuel Torre, La Niña de los Peines, junto a Enrique Morente, Carmen Linares, Miguel Poveda, Mayte Martín, Estrella Morente, por citar algunos ejemplos. Varios de ellos han llegado a obtener premios prestigiosos, actuaciones importantes en todo tipo de escenarios de ámbito local, nacional e internacional -conciertos, festivales, galas, presentaciones y espectáculos…- en vivo y en los medios de comunicación, han llevado a cabo la edición de varios discos y siguen viviendo con esta actividad. Esto les ha conducido a su vez a articular formas expresivas que permitan satisfacer no sólo sus inquietudes y gustos personales, sino también complejas expectativas profesionales, de mercado y de audiencia que tienen que ver con la música popular flamenca como producto artístico que circula en múltiples e imprevisibles direcciones. Buscan su espacio y su identidad artística personal. Desde el respeto y seguimiento del repertorio clásico del flamenco que mantiene unas estructuras, formas y estilos de cante establecidos, reconocibles, han cultivado sus formas expresivas, una manera de canalizar su propia imaginación creativa manteniendo el género, no evolucionando hacia otros diferentes ni fusiones de estilos musicales -flamenquito, flamenco-fusión, etc-. Se preocupan por actualizar su música de acuerdo con las sensibilidades del tiempo que viven y por buscar formas personales de expresarse, de aportar su capacidad y concepción artística en el cante sin salirse del género musical, dentro de las corrientes estéticas dominantes. El cantaor onubense Arcángel nos comentaba sobre este asunto:

> Aquí hay un lenguaje específico. Para hacer el cante flamenco jondo ahí hay un lenguaje y ese es el lenguaje que hay que utilizar para hacer eso, quien quiera lo utiliza

(Moguer), Tania Cumbreras y Beatriz Romero (Palos de la Frontera), Antonio Rodríguez «Jaraqueño», Soledad Díaz (Aljaraque), María Canea (San Juan del Puerto), Andrés Márquez (El Almendro), José Luis Diéguez (El Campillo), etc., etc., que cantan en Concursos, Festivales, discos…, y otros muchos jóvenes de toda la provincia que enumerar nos llevaría a realizar un listado aún más extenso pero asimismo incompleto.

y quien no quiera no lo utiliza. Ahora, también se pueden coger otras variantes y ser igual de flamenco y hacer las cosas igual de bien. No te puedes cerrar el camino a nada ni a nadie. Es mi opinión. Esa es la opinión que tengo sobre el flamenco, "basao" en lo mismo que hacían los viejos, ellos hacían exactamente lo mismo, adaptaban el cante a sus posibilidades y a su forma […].

Todo lo que interpretas es una mezcla entre lo que te gusta y lo que se ajusta a lo que tú puedes hacer, porque evidentemente tú eres el que mejor te conoces, aunque a veces puedes estar "equivocao", tú eres el que tiene el pulso de tu instrumento. Entonces dentro de lo que te gusta eliges las cosas que crees que eres capaz de dominar. Yo creo que nadie sale "vencío". Si vas a disputar una carrera y de entrada sales ya "derrotao"… Entonces, uno interpreta, digamos, de manera pública lo que crees que mejor se te da. Ahora bien, con lo que tú te identificas a lo mejor es muy distinto de lo que tú finalmente interpretas, o no es lo mismo. Por ejemplo, cualquiera que a mí me escuche puede decir: a este hombre no le gusta cantando Agujetas o Camarón, o Antonio Mairena o Tío Borrico, y es todo lo contrario, a mí me encanta ese tipo de cante, pero yo también tengo claro lo que creo que puedo y debo cantar. Se ajusta primero, más a mi instrumento, y aparte soy más amante de la otra estética, de Marchena, de Chacón, de «La Niña de los Peines», soy más amante de este tipo de estética que de la otra, pero que las dos me gustan por igual y las dos las admiro por igual. Pero claro, a la hora de plantearte lo que tienes que hacer, pues evidentemente tiras para el lao que crees que puedes dominar mejor, que con tus cualidades ejecutas mejor. Flamenco y tonto no se puede ser […].

Entonces, en una corriente hay una serie de condiciones que se reúnen y en la segunda hay otra serie de condiciones. Las dos por separado son igualmente buenas. Y creo que es un error del flamenco, que siendo de una se ha obviado a la otra, o al revés, que siendo de la segunda han obviado la primera y creo que eso es un error muy grave porque el arte, lo que está bien hecho, hay que, primero respetarlo, y segundo, intentar disfrutarlo cada uno con su estética, su forma, pero no tirar por tierra lo que hace el de enfrente. Es un problema que hemos tenío, hemos estado cuarenta años peleándonos entre nosotros. Creo que nos hemos "perdío" disfrutar mucho. Y el cante como una forma de expresión inmediata, tiene improvisaciones, aportes personales…, se utilizan las mismas cosas, pero cada uno le pone su pellizco, su cosa. Entonces hay cosas inmediatas del artista que varían de una versión a otra y son igualmente válidas, igualmente importantes mientras tengan un grado de expresión alto y lleguen a la gente[368].

[368] Francisco José Arcángel. Entrevista personal, Huelva, marzo 2007.

Como observamos, una parte importante del trabajo de estos intérpretes consiste por tanto en recrear de forma personal y creativa el cante precedente: «el papel del intérprete en la música popular es también un papel creador, no meramente reproductor, el interés de mucha gente por la música es un interés por su interpretación» expone Cook (2001: 107). Modelos anteriores considerados como buenas interpretaciones se adaptan a las cualidades y gustos personales, se filtran buscando la manera personal de expresarlos. Ninguna interpretación es similar, cada nueva interpretación recrea lo anterior y abre otros significados. A partir de la experiencia y bagaje musical, van asimilando un gran variedad de voces, corrientes estéticas, formas diferentes de expresar el cante flamenco e influenciado a los fandangos, van articulando de manera continua la suya propia, su creatividad musical personal, exploración a veces intuitiva de otros sonidos o recursos para el cante, trabajo técnico con la voz, conforman la manera final de individualizar y crear el propio estilo personal de cantar en diálogo con otras interpretaciones, referentes y modelos culturales. Así nos comenta de nuevo:

> Yo digo que los temas son de quien los hace, o los hizo, y de quien los interpreta. El cante es una mezcla de lo tuyo y de lo de los demás.
>
> Es una mezcla, primero, de tomar un tema, o pensarlo. Lo meditas, lo estudias, de tenerlo primero en la mente, no en la garganta. Cuando eres capaz de tenerlo en la mente, interiorizado es cuando eres capaz de hacerlo. Y luego tus rasgos salen solos, tu manera de hacer las cosas, de la manera que a ti te gusta, que te gusta como te suena. Buscas una estética que a ti te guste, que creas que estás en lo cierto, y a partir de ahí lo sigues trabajando y con el tiempo cada vez aparece más mecánicamente. Es una mezcla de tres cosas, de haberlo estudiado, de aportarle tu forma que con los años has adquirido, tu forma, tu técnica que aplicas a lo que haces, y de la inspiración del momento […]
>
> [En el flamenco] Se aportan cosas, dentro de lo que se puede. Si te dan una melodía con tres notas y tú las cambias todas… Hay una serie de sitios que están ahí, que no se cambian, pero que depende del cantaor… jugaría de una forma u otra. Cada uno tiene su forma de llegar a esas notas, el camino que tienes que recorrer, eso es asunto de cada uno. Bueno…, eso es lo que tú decides, porque el instrumento lo dominas algunas veces, otras no, otras veces él toma su "verea" por donde él quiere. Ahora bien, si te lleva a buen sitio, ¡perfecto![369]

[369] Francisco José Arcángel. Entrevista personal, Huelva, marzo 2007.

Como cantaoras y cantaores que se dedican profesionalmente a esta actividad necesitan nuevas aportaciones con las que definir su individualidad, su imagen, su sonido y su espacio dentro del mundo artístico. El escenario y el público para el que se presenta también son aspectos determinantes en la decisión de qué se canta y cómo se canta en cada momento. En sus grabaciones discográficas, en sus giras de presentación, y determinados espectáculos, muestran sus facetas más elaboradas y originales, el producto más creativo con el que después un gran número de oyentes los identifican. Junto a reinterpretaciones y adaptaciones de cantes anteriores, en ocasiones con nuevas letras, aportan nuevos temas musicales con los que se presentan de manera renovada a la audiencia. Y en los que siempre aparecen también los fandangos de Huelva.

2. Fandangos de Huelva. Rasgos musicales y estilos característicos

2.1. Rasgos musicales

En Huelva se han mantenido hasta hoy formas de fandangos populares, una serie de estilos representativos de la colectividad no vinculados a una persona específicamente, junto a manifestaciones artísticas personales, recreaciones de algunos intérpretes importantes en la primera mitad del siglo XX a partir de las formas populares de la época. Se trata de varios estilos diferenciados que cada uno de estos estilistas creó o re-creó a partir de su experiencia con los fandangos tradicionales de Huelva y otros de la provincia que conocían y que han quedado en la versión que grabaron con su denominación personal. En concreto, un estilo de fandango de José Rebollo Piosa, moguereño pero muy vinculado al mundo interpretativo de Huelva, varios estilos o variantes estilísticas de Antonio Rengel Ramos y otras varias de Paco Isidro, ambos de Huelva. Aficionados de localidades cercanas a la ciudad aportaron otros y, sobre todo, uno que ha quedado consolidado también en la tradición interpretativa onubense hasta hoy, el de Pepe «La Nora», cantaor nacido en San Juan del Puerto.

Los fandangos de Huelva comparten con el resto de la provincia, y los que hemos comentado anteriormente de las localidades de Almonaster la Real y Alosno, la misma estructura retórica o forma musical vocal general, una forma breve de copla con seis frases musicales de la misma extensión con un cierre musical característico en la cadencia andaluza; y una forma poética también definida, cuarteta o quintilla octosílaba en la que se repiten uno o dos versos. Cada copla es aquí también independiente aunque se canten varias letras con el mismo estilo musical, y entre las coplas se interpolan

secciones instrumentales con la guitarra. Las tradiciones de práctica interpretativa en este contexto han mantenido una serie de rasgos indicadores del estilo local, unos patrones formales, procedimientos métricos y rítmico-armónicos, determinadas configuraciones rítmicas características, rasgos del tratamiento melódico y apoyos melódicos en sonidos importantes en las frases musicales, así como aspectos del estilo de canto y del toque. Con estas características que hemos analizado a partir de un amplio número de interpretaciones, apreciamos que distintos cantaores y cantaoras, con sus múltiples ejecuciones personales han aportado variabilidad al conjunto de cantes de fandangos, en cuestiones de la ejecución rítmica, adornos o embellecimiento de la línea melódica, ciertos recursos expresivos, siempre conservando la identidad de los estilos, no desvirtuándolos. Sobre todo, intérpretes profesionales o semiprofesionales que presentan interpretaciones más elaboradas de estos cantes de Huelva, aportan versiones de una manera más diferenciada, impresionable, mientras otros se ajustan más estrechamente a los modos mantenidos colectivamente. En general, todos han tendido hacia una interpretación más aflamencada y recreada para la escucha.

Este conjunto de variantes estilísticas de fandangos tiene un perfil rítmico medido, con regularidad en la pulsación rítmica y en la acentuación métrica de base, aunque también con cierta flexibilidad en las pulsaciones en la parte vocal y a veces en el *tempo*. Llevan un acento métrico ternario, percutido en la guitarra, y variable entre binario y ternario en el cante. Cada ciclo o compás de referencia de doce tiempos o pulsos se corresponde con cada una de las frases poético musicales o tercios del fandango. Comprenden una música modal. Los pasajes instrumentales se desarrollan en el modo frigio con el que cadencia la copla al final. El desarrollo melódico del canto en todos los fandangos de Huelva comprende asimismo el uso de una gama modal, la escala o modo frigio (1º-♭2º-♭3º-4º-5º-♭6º-♭7º-8º) que desde el sonido Mi da lugar a la serie (Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi). Los diseños melódicos se centran alrededor de grados importantes del modo, ♭6º y 4º como también hemos analizado en los anteriores fandangos, pero conduciendo y pasando la voz con un flujo sonoro continuo, bastante melismático hacia estos. En las partes instrumentales, los fandangos de Huelva siguen tanto este modo frigio «natural» o sin alterar como también una variante con el tercer grado de la escala elevado medio tono -Sol♯ en el frigio en Mi- resultado de la armonización de la guitarra, pero no en la melodía vocal en la copla. Ambas partes, instrumental y vocal, terminan reposando sobre la cadencia andaluza o tetracordo

descendente de los cuatro últimos sonidos del modo (4º-♭3º-♭2º-1º), en Mi: La-Sol-Fa-Mi.

Cada estilo o variante estilística en los fandangos de Huelva presenta un diseño melódico característico y un contenido melódico básico alrededor de varios sonidos o grados del modo destacados y repetidos en cada frase y con apoyos también al final de cada una que lo identifica. Cada tercio o frase de doce pulsos de la copla comprende aproximadamente dos unidades, mitades o ciclos de seis (6+6), una primera con más texto poético, un poco más silábica y una segunda centrada sobre todo en un extenso melisma descendente hacia el sonido final de la frase. No obstante, en los estilos de fandangos de Huelva capital, sobre esa concepción general de la frase encontramos más variabilidad que en otras localidades. No sólo en cuanto a los estilos sino también según los intérpretes, se alargan algunas frases, se enlazan algunos tercios e incluso se distribuye el texto de otra forma en la frase en algunos casos.

Las diferentes variantes estilísticas presentan una sucesión de apoyos al final de las frases con dos tipologías que también hemos comentado en otro capítulo para los fandangos de la localidad de Alosno, de estas dos formas distintas, y a veces combinándolas. Sobre un modo frigio en Mi que es el tono de referencia en Huelva:

Voz (sonido de reposo al final frase)	Guitarra (acordes final frase)
Frase 1:	DoM (I sobre ♭6º frigio)
Frase 2: La (4º grado)	FaM (IV)
Frase 3:	DoM
Frase 4: Si♭ (5º grado)	SolM (V)
Frase 5:	DoM
Frase 6: Do-La (♭6º- 4º) y c.a. en Mi (1º frigio)	Lam y c.a. en Mi (1ºfrigio)

Voz (sonido de reposo al final frase)	Guitarra (acordes final frase)
Frase 1:	DoM (I sobre ♭6º frigio)
Frase 2: Fa (2º grado)	FaM (IV)
Frase 3:	DoM
Frase 4: Sol (3º/5º o 7º)	SolM (V)
Frase 5:	DoM
Frase 6: Do-La (♭6º- 4º) y c.a. en Mi (1º frigio)	Lam y c.a. en Mi (1ºfrigio)

Figura 30. Dos modelos de relación entre grados de la voz y acordes de guitarra al final de frase.

Por ejemplo, la primera de estas formas, en varios estilos de fandangos populares, en el estilo personal de Rebollo, varios de los estilos de Rengel y algunos de Paco Isidro; y la segunda, en otros estilos de fandangos populares, de Rengel y varios estilos de Paco Isidro. La voz, en conjunción con la armonía de la guitarra realiza un poco de más variabilidad en los sonidos o grados finales, tanto en estas segunda y cuarta frases, como en las restantes impares donde no todas terminan o sobre el 1º o sobre el ♭6º grado de la escala, sino en ambos o sobre la tercera superior del 1º, en conjunción con los sonidos del acorde de la guitarra.

La parte instrumental de acompañamiento en la guitarra lleva un ritmo básico percusivo ternario marcado con un golpe en la tapa, como en otras localidades, y una textura de golpes y rasgueos, sobre un ciclo rítmico de referencia de seis tiempos con una textura básica de: golpe-rasgueo-rasgueo/golpe-rasgueo-silencio o rasgueo fuerte. Dos ciclos rítmicos de 6 (6+6) completan el ciclo o compás completo de referencia del fandango de Huelva -teniendo en cuenta simultáneamente la textura rítmica y melódico armónica- de 12 tiempos o pulsos que coinciden con la frase musical. Mientras el golpe percusivo es ternario, el ciclo melódico armónico se realiza en un esquema binario en los estribillos instrumentales y varía entre binario y ternario en la copla, normalmente efectuando el cambio armónico alrededor del último compás de cada frase y, a veces, según el intérprete, introduciendo en la mitad de la frase otro cambio o color armónico, con un acorde de paso o con sonido añadido por ejemplo. Al final del último verso con la transición o sucesión de acordes a la cadencia andaluza.

Lo característico del toque de guitarra «por Huelva» es la postura de referencia, en Mi, denominada «por arriba» entre los guitarristas, en la que la fundamental de referencia en el modo frigio y cadencia andaluza es la posición del acorde de Mi, transportada a la altura necesaria para el cante. Este «toque por arriba» en el modo frigio y su base en la cadencia frigia andaluza conlleva la siguiente sucesión descendente de acordes: Lam-SolM(7)-FaM-Mi (con la 3ª mayor: Sol#, o sin ella). Y los acordes de acompañamiento al final de las distintas frases presentan la siguiente sucesión:

Frase 1: DoM
Frase 2: LaM
Frase 3: DoM
Frase 4: Si♭M
Frase 5: DoM
Frase 6: Lam-SolM-FaM-Mi

Todas las variantes estilísticas de fandangos de Huelva capital se acompañan a la guitarra con este tono de referencia «por arriba». Su toque básico de acompañamiento lleva esa forma básica de seis tiempos que se repite dos veces en el ciclo de doce con golpe-rasgueo-rasgueo/golpe-rasgueo largo, fuerte o silencio, pero en su ejecución la textura suele ser más variada, por ejemplo no haciendo el silencio final en la mitad del tercio (primera mitad de 6) sino ejecutando otro rasgueo -es muy habitual- o dividiendo el pulso, algunas veces con ritmo en binario (negra con puntillo+negra con puntillo) en ese segundo compás. Sí es característico el rasgueo de cierre del último compás ternario, del final del tercio, que es más marcado y definido.

Asimismo presenta determinados rasgos estilísticos en el conjunto de guitarristas locales en su manera de interpretación habitual, en la forma de toque tradicional. Proporciona el "aire" local característico que los diferencia de otros intérpretes de fuera o que no se han habituado a acompañar el cante en esta zona. En la ejecución o forma de realización de la textura de los rasgueos en la guitarra, por ejemplo en figuración rítmica, forma de ataque del sonido e intensidad, el sentido de llevar el *groove* y de darle impulso al ciclo rítmico o en el color tímbrico en el uso de posiciones de los acordes. En Huelva el compás rítmico tiene un carácter métrico regular en sus pulsos, sin la deformación temporal que se ha realizado en determinadas versiones personales de fandangos flamencos o cantes derivados de estos, manteniendo la característica propia de las tradiciones locales, es decir, sin perder el sentido rítmico métrico y medido, aunque en algunas variantes estilísticas personales e interpretaciones más efectistas deformen un poco la regularidad del pulso, con un poco de elasticidad. Este aspecto no ha modificado la práctica local.

En Huelva, el acompañamiento guitarrístico de los fandangos se ralentizó ya en el siglo pasado, alejándose de un carácter bailable para centrarse completamente en el acompañamiento al cante, en el embellecimiento y recreación que realiza el cantaor o cantaora de estos fandangos melódicamente lucidos, para centrar la atención en la escucha. Su textura de toque se ha aligerado y pulido en relación a otros contextos de la provincia por ejemplo respecto al tipo de toque "rugoso", fuerte y denso característico de Alosno. Huelva presenta unas características sonoras con un rasgueo más suave en la intensidad, pero nítido que se ejecuta con tres dedos, sin el meñique, con un movimiento de la mano específico de Huelva, permitiendo más velocidad y limpieza en la ejecución y cortes del toque. En las falsetas o interludios la textura sonora comprende más recursos guitarrísticos, melódicamente más elaboradas pero siguen siendo en

general breves y no excesivamente desarrolladas como puede escucharse en el acompañamiento a cantes flamencos de otros contextos. Sí observamos la tendencia a un sonido más depurado, menos tradicional, progresivamente en los tocaores profesionales actuales.

2.2. Variantes estilísticas de fandangos

En el conjunto de los fandangos que se vienen manteniendo desde el pasado siglo en la tradición interpretativa viva, oral e incluso con varios registros sonoros antiguos en la ciudad de Huelva, encontramos un conjunto de fandangos denominados populares, sin asignación específica sino relacionados con la colectividad de aficionados e intérpretes onubenses. De estos, un estilo recibe la denominación de fandango «valiente» de Huelva, los restantes sólo se denominan como «populares». Asimismo se cantan otro conjunto de variantes designadas «fandangos personales» que están vinculados a personas concretas, a cantaores que en un momento de la historia de esta música aportaron sus propias recreaciones personales de fandangos locales, con un sello individual muy marcado y que han quedado atribuidas y consolidadas como fandangos personales suyos. Se trata de cantaores profesionales que vivieron en la primera mitad del siglo XX -alguno de ellos unas décadas antes- que además de ser aficionados a los fandangos se movieron en ambientes flamencos, comenzaron a aflamencar la forma de interpretación y crearon variantes personales a partir de otras formas populares pero con una destacada individualidad, introduciendo en ocasiones giros musicales nuevos y desarrollando expresiones muy llamativas con mayor virtuosismo en el cante. Entre 1910 y 1950 aproximadamente, varios cantaores de Huelva imprimieron sus grabaciones en discos: «Cojo de Huelva», Paco Isidro, José Rebollo (de Moguer) y Antonio Rengel con guitarristas flamencos de primera fila en esa época, primero en antiguas placas de pizarra -hace unos años remasterizadas- y después en otros formatos. Formas que han tenido gran importancia en el repertorio de Huelva capital. Otros cantaores de localidades cercanas, no llegaron a realizar grabaciones pero aportaron versiones de fandangos personales conocidas, Juan Rebollo de Trigueros y Pepe el de la Nora de San Juan del Puerto, este último muy interpretado en Huelva hasta la actualidad. Nos ocupamos a continuación de los principales estilos personales de fandangos que se han consolidado.

2.2.1. Fandango de Rebollo

La creación personal que hizo el cantaor moguereño José Rebollo Piosa (1895-1938). Llegó a grabar varios discos y conoció a la generación de grandes artistas flamencos[370], que dejaron su huella en él a la vez que él influyó en sus fandangos y en los de otros grandes cantaores de los años cuarenta y cincuenta. Los temas de sus fandangos son menos locales que otros de Huelva. Tiene un estilo de fandango muy llamativo, con una entrada enérgica, muy adornado melódicamente y con un ritmo algo más flexible que otros para el lucimiento del cante por el intérprete. En las grabaciones que Rebollo realizó a principios del siglo XX[371] se distancia un poco del fandango métrico y medido con regularidad de Huelva acercándose al denominado «fandango natural» del flamenco, con un ritmo algo más libre, sin marcaje rígido, con más cortes de la guitarra para esperar al cantaor y dejarlo que se luzca. Presenta una interpretación más suave de la voz y melismática. También una entrada similar a otros cantes flamencos con el quejío del ¡Ay! El toque no es tan similar al local ya que estas grabaciones las realizó con guitarristas de fuera de Huelva. Es una creación personal que supuso un paso grande hacia el aflamencamiento del fandango en esta zona en cuanto al embellecimiento y adornos del cante, concepción de las líneas melódicas, matices de la voz, etc., pero las interpretaciones que han venido realizando los aficionados de Huelva no siguen ese ritmo, sino con un compás medido, sin cortes, aunque algo flexible en la duración de los pulsos.

El diseño del fandango es llamativo desde su comienzo. Con un ámbito total más amplio que en otros fandangos, superior a la octava, una distribución del texto en la frase musical con cierta diferencia respecto a los fandangos populares -llevando algunas sílabas a la segunda mitad de frase- y añadiendo más floreos en la melodía de la voz. Las dos primeras frases musicales forman una unidad sin interrupción, ligando los tercios, con un suave ascenso de la melodía que llega a una parte central más lucida, más embellecida con mucha ornamentación vocálica, con un melisma que ondula hacia el sonido más agudo de todo el fandango, cantándose ahí con más intensidad y sosteniendo la tensión para después descender la melodía a la cadencia de terminación de la frase de una manera más rápida, precipitada. La tercera frase es de transición, parecida a la primera a otra altura y cadencia. El cuarto y quinto tercios forman el

[370] Manuel Torre, Tomás y Pastora Pavón -la Niña de los Peines- Caracol, Vallejo, El Gloria.
[371] *Antología. La época dorada del flamenco. Cantes de Huelva* (2003). Ed. DIENC. CD-173. Canta: Pepe Rebollo. Guit.: Manolo de Badajoz.

cuerpo central del fandango. Rebollo los interpreta seguidos, ligados y con melismas extensos, muy adornados. Tienen al final un descenso melódico al registro más grave. Comienza el cuarto verso con más intensidad pasando progresivamente a la siguiente frase más suave, conteniendo la voz y descendiendo hacia el grave. El tercio final es otra muestra de vistosidad de este fandango, con una octava de registro y un melisma final más extenso que se excede del compás de doce tiempos. Como ejemplo tenemos el grandioso y llamativo fandango que interpreta en esa grabación citada con este texto:

> De la hermosa Andalucía,
> es Huelva la rica capital
> de la hermosa Andalucía.
> Qué guapas son sus mujeres,
> qué bonita es su bahía
> y que buen fandanguillo tienes.

Los aficionados onubenses han seguido cantando este estilo personal a partir de la transmisión oral en generaciones de cantaores y cantaoras, seguramente sin haber escuchado estos registros sonoros sino directamente a Pepe Rebollo o interpretaciones que otros hicieran de su estilo. Numerosas mujeres de Huelva cantan este estilo[372].

2.2.2. Estilos de Rengel

Otras de las variantes más significativas en el cante local son las que aportó Antonio Rengel Ramos (1904-1961), destacado cantaor onubense. De él se cantan al menos cinco estilos o variantes melódicas diferentes de fandangos actualmente. Una de ellas con carácter valiente en el estilo de interpretación y las demás con una forma expresiva más calmada, de menos intensidad en la voz, pero con dificultad interpretativa. Fandangos que muestran una elaboración personal muy artística y refinada, con una melodía llamativa, de ámbito amplio y cambios de registro. Sus fandangos actualmente son muy interpretados entre los cantaores y cantaoras onubenses aunque a un *tempo* más reposado que el que se escucha en las grabaciones que realizó el mismo Rengel en

[372] Un ejemplo podemos escucharlo en la interpretación de Loli López, miembro del Cuadro de la Peña Femenina, en el que se ajusta bastante a este cante que interpreta con otro texto. En la grabación discográfica: *Peña Flamenca Femenina de Huelva. Mírame* (2001). Madrid, Mercurio. Musivoz. 33-1230. Nº1, «Mírame», primer fandango.

discos de pizarra[373]. Por ejemplo, comentamos a continuación uno de los tipos melódicos que puede escucharse cantado por Rengel con el texto «Olas de la mar en calma» en esas grabaciones, acompañado del guitarrista sevillano «Niño Ricardo» y «La Niña de los Peines» jaleándole. También este cantaor pudo ser escuchado en directo por sus paisanos y aficionados hasta mitad de siglo, interpretando sus propios estilos y otros. Esta variante melódica es muy representativa del cante de Huelva, de elegancia y valentía en la voz:

Olas de la mar en calma,
concha "cuajá" de lunares,
olas de la mar en calma.
Si tú admites mis amores
Yo te entregaré mi alma
María de los Dolores.

Rengel en su interpretación despliega un diseño melódico y fraseo creativo, de ámbito amplio, de una octava o novena, con giros o fragmentos melódicos personales, más ondulante y adornada la melodía que en los tradicionales locales. Une las dos primeras frases, ligando un tercio al siguiente con "ay". Comienzo en el que asciende la melodía en altura de forma escalonada, y tras ondular un poco dibuja después un arco en la segunda frase, muy equilibrado, llevando el momento de más intensidad en la voz en la parte más aguda del mismo y desplazando parte de texto hacia su segunda mitad. En su interpretación Rengel muestra desde el principio su habilidad en modular la voz con velocidad haciendo un gran número de sonidos breves en los adornos vocálicos, proporcionando fluidez a sus melismas así como su buena coordinación rítmica con la guitarra. La tercera frase es muy similar a la primera, con menos intensidad. El cuarto tercio desciende al registro más grave, difícil de ejecutar en la voz y el quinto y último tercios se vuelven a ligar, sin respiración intermedias ascendiendo la melodía y con más intensidad en las palabras iniciales del comienzo del último verso, dándole de nuevo a este último tercio más fuerza expresiva. Mostramos a continuación la transcripción de una interpretación de este estilo de fandango por una componente del Cuadro de Cante de la Peña Flamenca Femenina, Trinidad Navarro.

[373] *Antología. La época dorada del flamenco. Cantes de Huelva* (2003). Ed. DIENC. CD-173. Canta Antonio Rengel. Guit.: Niño Ricardo.

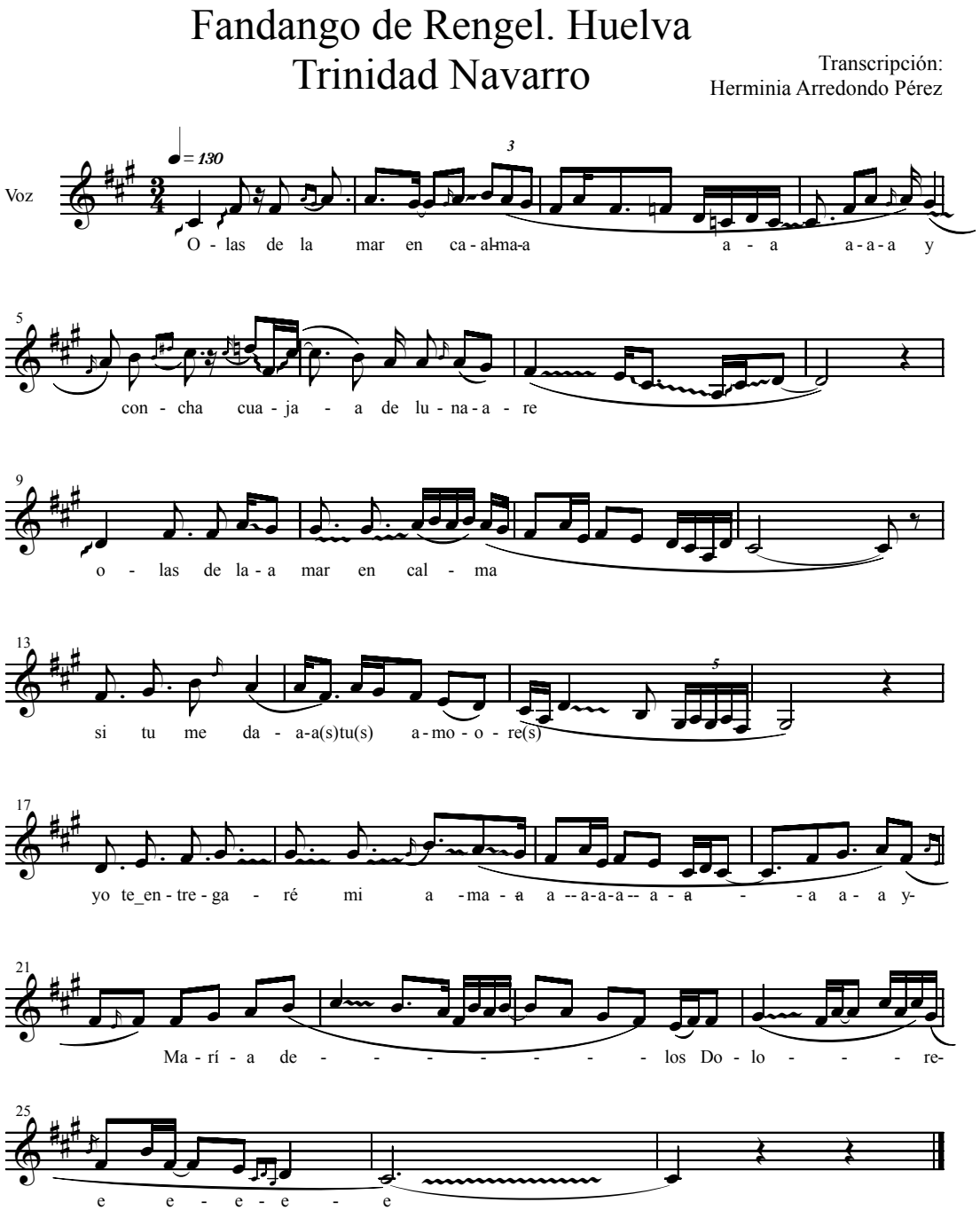



Figura 31. Fandango de Rengel, Huelva. Trinidad Navarro.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

En esta interpretación, esta cantaora ejecuta este fandango con un *tempo* más lento, como los demás cantaores de Huelva, pero respeta el diseño melódico original de Rengel y el carácter del fandango al que, a su vez, le proporciona más intensidad y quiebros de la voz, habitual en las interpretaciones de otros cantaores y otras cantaoras onubenses. Mantiene las respiraciones y ligado de tercios y aporta más adornos a la

última frase, juega con los melismas adaptados a su voz -de más peso y modulación más lenta- por lo que alarga también la extensión de la misma. El ámbito es igualmente de una octava y en un punto concreto, una novena en un giro melódico en el segundo tercio. Otras muchas mujeres, de la Peña Femenina y en la actualidad, cantan este estilo y los demás de Rengel.

Todavía se siguen cantando estos fandangos. Los aficionados onubenses de su época, que seguramente no aprenderían de las grabaciones de estos discos sino de la propia tradición oral, siguen manteniendo muchos rasgos estilísticos de estos estilos, transmitiéndolos de unos a otros. La práctica continuada y la gran afición a esta música ha conservado estos modelos melódicos, la forma y sentido expresivo de la música y repertorio de textos.

Los fandangos de Rengel son de los estilos más interpretados e identificativos del cante de Huelva. Son fandangos musicalmente atrayentes, llamativos, que permiten lucir y recrearse en la voz, tanto en los estilos que demandan una interpretación con más intensidad, arrojo y valentía, como en los más delicados que requieren de una expresividad más fina. La temática de los textos también contiene gran significado afectivo e identificativo para los onubenses. Tratan principalmente de temas locales de Huelva y del amor. Con otros estilos melódicos, se cantan letras como por ejemplo estas:

Luchan los barcos veleros
con las olas del mar bravío,
luchan los barcos veleros.
Desde que te he “conocío”
luchar contigo no puedo.
Tú eres un barco “perdío”.

Lo mismo que pasa el fuego
pasan las grandes pasiones,
lo mismo que pasa el fuego.
De pronto levantan llamas
que arde un rescoldo luego,
hasta que por fin se apaga.

Que me ciega la pasión.
Es tanto que te quiero
que me ciega la pasión.
Si lo haces por dinero,
yo me voy a meter a ladrón
pero no me lo pidas luego.

Están en lucha constante,
mi orgullo y mi corazón
están en lucha constante.
Mi corazón por quererte,
mi orgullo por despreciarte,
mis ojos lloran por verte.

2.2.3. Estilos de Paco Isidro

Francisco Barrera García «Paco Isidro» (1896-1960), fue otro cantaor onubense de esa época de reconocimiento y popularidad poco tiempo después que Rebollo y Rengel, en los años cuarenta y cincuenta. Gran intérprete de muchos estilos de fandangos de Huelva y de Alosno, que conocía bien porque frecuentaba sus fiestas de las Cruces y sus reuniones de cante. Entre los aficionados onubenses era valorado por su gusto en la interpretación musical y por su forma expresiva muy personal con un timbre de voz especial así como por el repertorio de letras que cantaba -populares, originales suyas y de otros autores que se las escribían-. Su papel fue fundamental en la época de transición entre cantaores antiguos de la primera mitad del siglo XX y la segunda. Sus variantes estilísticas han llegado a ser muy populares entre la gente de Huelva, aficionados que los cantan y escuchan. «Perlita de Huelva» y «La Niña de Huelva» los tenían entre sus interpretaciones habituales. Junto al tema amoroso, también en estos fandangos las letras muestran aficiones personales de Paco Isidro, y un gran número sobre temas locales, marineros, que ensalzan a la ciudad y al Rocío. De hecho, algunos, pueden considerarse casi iconos del cante de Huelva, como los que recogemos a continuación sobre tres variantes diferentes de fandangos:

Yo tengo tres corazones.
A mí no me afligen penas.
Yo tengo tres corazones.

Uno “pa” que vayas y vengas,
otro “pa” que lo aprisiones
y otro “pa” que tu lo tengas.

Aunque me voy no me voy.
Aunque me voy no me voy.
Aunque me voy no me ausento
y si lo hago de palabra
pero no de pensamiento.
Aunque me voy no me voy.

Ni la perla ni el rubí,
ni el topacio ni el brillante,
ni la perla ni el rubí,
cuando te tengo delante
pueden parecerse a ti
ni al color de tu semblante.

Sus interpretaciones de fandangos, grabaciones en discos y emisiones en la radio eran muy populares y escuchadas entre todo tipo de audiencia onubense en toda la mitad y un poco más del pasado siglo. En la siguiente transcripción presentamos la interpretación de uno de sus estilos con el texto «Y la Cinta en el Conquero», cantado por Manuela Sánchez «La Niña de Huelva». En esta interpretación realiza un diseño melódico reconocible de esta variante, pero también hace su propia recreación personal en la interpretación de acuerdo a su forma habitual de cantar, principalmente en los motivos rítmicos y *groove*, en su velocidad lenta en la modulación de la voz, en el fraseo con un reparto del texto distribuido entre toda la frase y acortando de este modo los melismas finales de estas. Sí conserva, como las interpretaciones de Paco Isidro, el carácter delicado y elegante de sus estilos de fandangos.

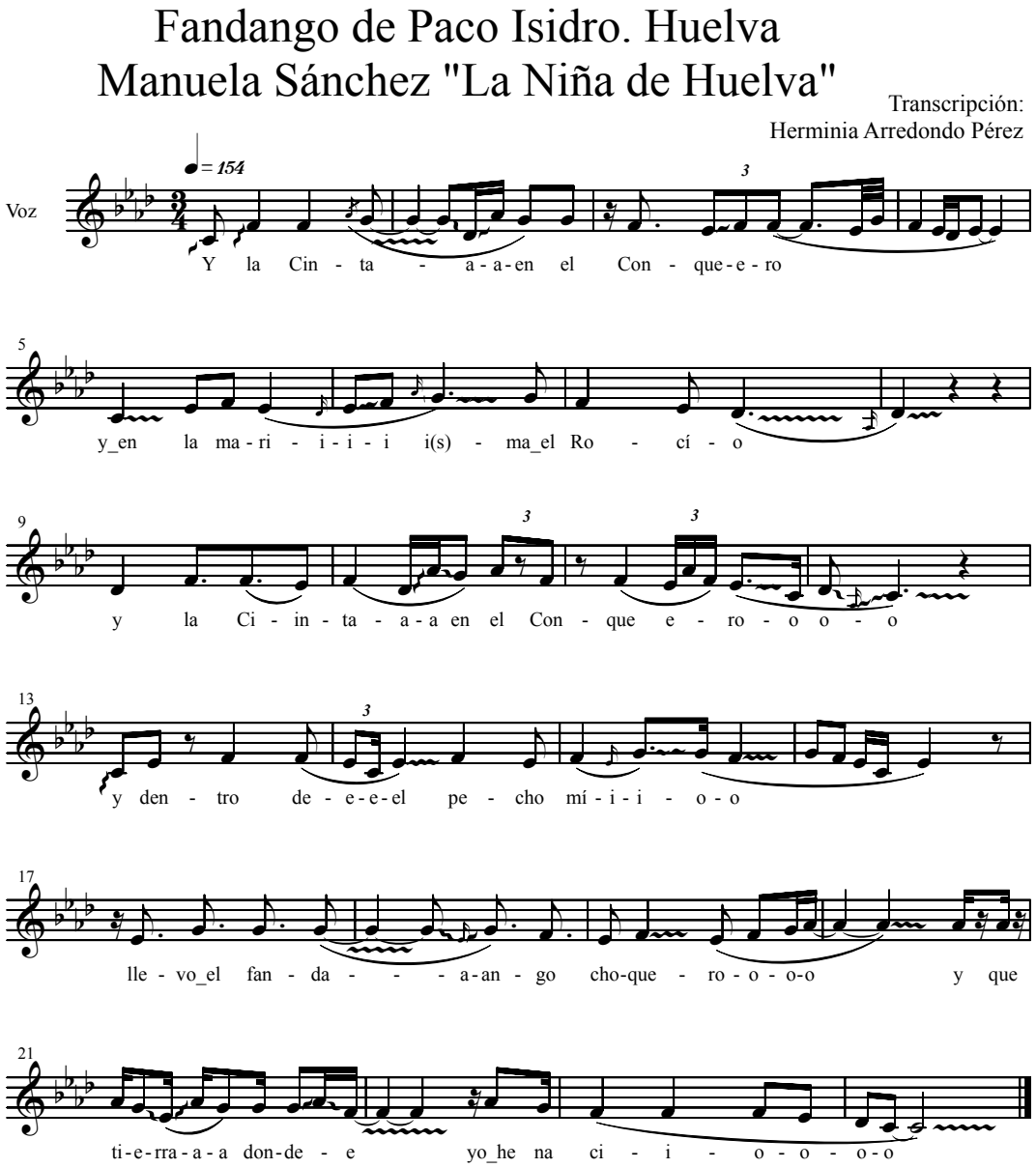



Figura 32. Fandango de Paco Isidro, Huelva. «La Niña de Huelva»
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

2.2.4. Estilos populares

El otro amplio grupo de fandangos de Huelva lo constituyen los populares. Uno de estos tipos, el Valiente de Huelva, viene definido sobre todo porque su interpretación requiere energía y extensos melismas. La línea melódica se mueve en torno a un sonido principal durante bastante tiempo, adornándolo con melismas extensos y con descensos para cadenciar, como también sucede en el valiente de Alosno, aunque con un diseño melódico un poco distinto y en otro tono frigio de referencia -Mi-. Tiene poca variación

en los sonidos principales pero requiere de potencia, sosteniendo la voz con intensidad en todos los tercios habitualmente con melismas y vibrato. Su inicio es llamativo por la intensidad con que se ataca. La primera frase es con poco texto, a menudo una palabra que se interpreta enérgicamente y melismas extensos.

De los demás populares encontramos un conjunto variado. Sin un número específico o difícil de precisar entre las distintas interpretaciones de estos. Entre los que se cantan habitualmente en la actualidad, presentan, en general un diseño melódico que en la primera parte del fandango es básico, con sonidos por grados conjuntos, repetidos, cantada con más intensidad de sonido, y con frases con melodías bastante similares normalmente descendentes. La segunda mitad del fandango suele estar en un registro más grave, más adornada y a veces con una melodía de diseño ondulante, con abundantes melismas, que requieren ir conduciendo la voz por un gran número de alturas de sonido, en un flujo sonoro continuo. Predominan igualmente los de temática local, de Huelva y amorosa.

Que por la mar se pasea.
Mando el barco más velero
que por la mar se pasea.
Cuando llevo a quien yo quiero
se detiene la marea.
¡Cómo será mi lucero!

Un ejemplo podemos escucharlo en su interpretación en directo en el Casino de Rociana del Condado (Huelva)[374] en 2013 donde Argentina canta estos dos fandangos populares de Huelva:

Qué no hay "naílla" que ver.
Madre no me lleves al muelle
que no hay "naílla" que ver.
Que el barquillo que allí había
echó la vela y se fue
y se llevó mi alegría.

[374] *Los clásicos-La cantaora Argentina, desde Rociana*. RTVE.es A la Carta. 13/06/2013. Cante: Argentina. Guitarrista: Joaquín Brito. https://www.rtve.es/alacarta/audios/los-clasicos/clasicos-argentina-coro-universidad-huelva/1871162/ (acceso 8 de noviembre de 2014).

Que se le ha “perdío” la llave.
Eres como el arca nueva
que se la ha “perdío” la llave.
Eres bonita por fuera
y por dentro nadie sabe
qué es lo que tu persona encierra.

Arranca el fandango con la fuerza e impulso en la voz que la caracteriza. Las tres primeras frases comienzan con intensidad, como habitualmente se interpreta esta parte, pero ella la dota aún de más potencia y queja, expresando muy bien el sentido del texto: «no hay naílla que ver, madre no me lleves al muelle». El movimiento de su voz con flexibilidad, con flujo continuo cambiante en altura y con un vibrato amplio proporciona más atractivo a la ejecución de la melodía. También la manera de adornar los melismas del final de frase, en primer y tercer verso un poco más largos y en el intermedio -segundo- más breve y precipitado, jugando con el ritmo, alargando y acortando el tiempo de los pulsos. A continuación, liga el tercer tercio del fandango con el cuarto pasando al segundo cuerpo del fandango -cuarta y quinta frases-. Torna la voz a una intensidad más suave, con un carácter delicado y una melodía que oscila suavemente en un diseño ondulado -de menor ámbito que las frases anteriores y en registro más grave-, marcando el contraste de esta parte central. Y por último, el llamativo final del fandango, el último verso que expresa: «y se llevó mi alegría», lo interpreta con el ascenso melódico propio de esta frase, pero marcando el aumento de intensidad en la parte más aguda, volviendo de nuevo a otorgar más potencia sonora y lucimiento a la interpretación. Mostramos la transcripción a continuación.

En el segundo fandango, despliega de nuevo gran fuerza en la interpretación, capacidad respiratoria y sentido expresivo. Expone los dos primeros versos manteniendo la unidad, rematando el segundo de una forma característica suya, en un melisma más breve y rápido. En la parte central, modula la voz pasando por muchos sonidos, realizando melismas largos, adornando la parte: «eres bonita por fuera y por dentro nadie sabe», ligando los sonidos con vibrato constante, amplio, con pocas respiraciones, o cortes. Y termina el último verso de manera espectacular, con melismas largos e intensidad.

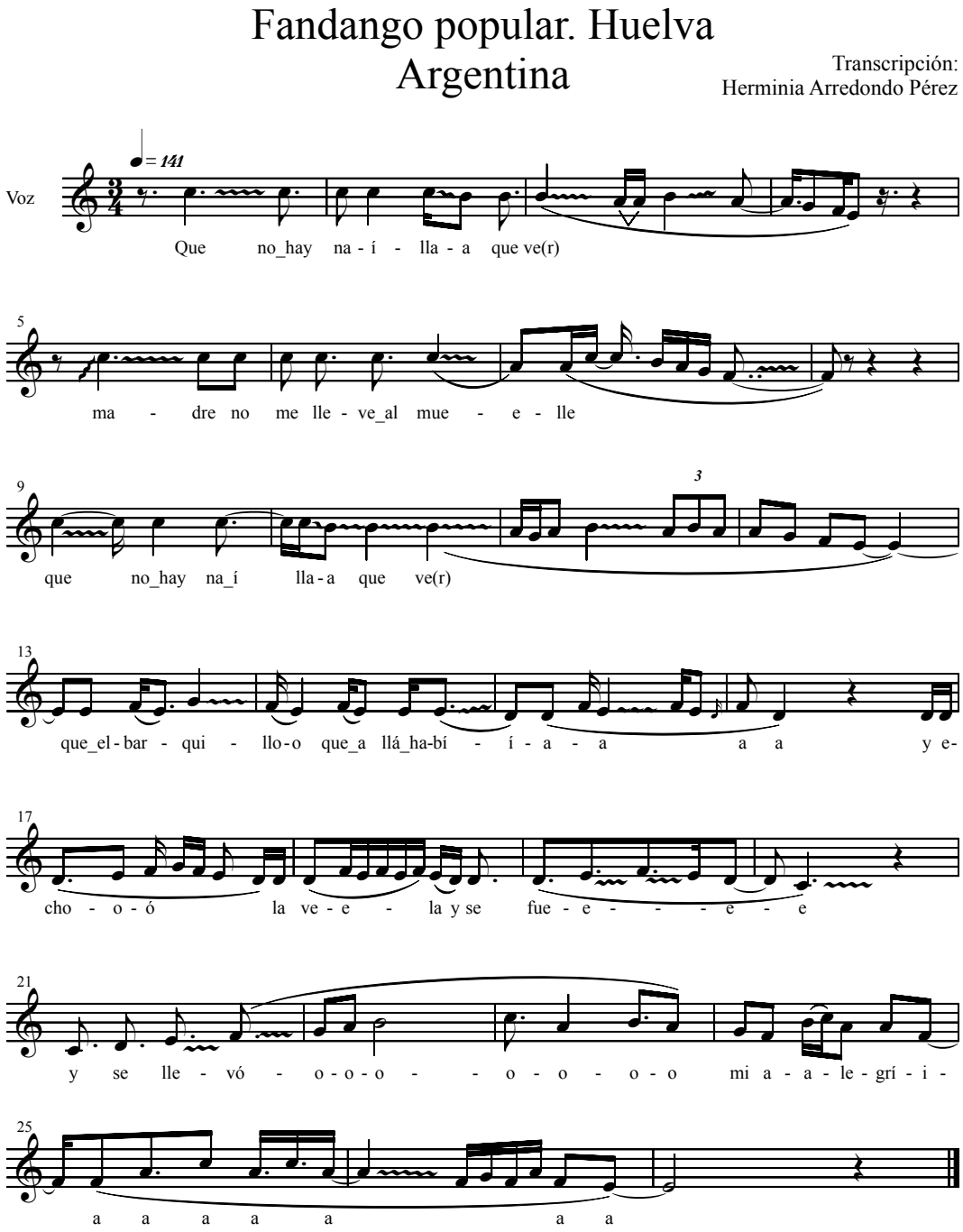



Figura 33. Fandango popular, Huelva. Argentina
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva.*
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Argentina mantiene el diseño melódico y las secciones habituales en la interpretación de ambos fandangos, pero les aporta su capacidad interpretativa especial: su gran sentido rítmico y del fraseo, avanzando con la voz en unidades de dos tiempos bien acopladas al compás de la guitarra, y también desplazándose a veces un poco

respecto al pulso de la guitarra, sincopando algunos sonidos de una forma más aflamencada; en la modulación de la voz constante con el paso por una continuidad de sonidos, modulando con adornos abundantes, con un vibrato amplio en frecuencia. Y el carácter de brío y fuerza que imprime a los finales de los tercios y sobre todo al remate final del fandango, alargándolo melismáticamente, sin cortes ni respiraciones, con más presión aérea y cantando fuerte los sonidos más agudos de la melodía para proporcionarle gran temperamento a su interpretación.

3. Voces femeninas actuales en los fandangos de Huelva. Autoridad vocal y performatividad de género

Actualmente no hay una práctica diferenciada en la interpretación de los fandangos en cuanto al género. Hombres, mujeres, niñas, niños, jóvenes los cantan en variados contextos y situaciones sin sesgos ni separación por género. No obstante, la participación femenina ha cobrado mucha fuerza desde finales de la década de los noventa y sobre todo ya en este siglo, como hemos comentado anteriormente. Una generación de mujeres que ha crecido en la época de la Democracia con una nueva forma de vida más moderna, que ha jugado un papel más activo en distintas áreas de la sociedad y extendido su presencia en todo tipo de escenas en relación a esta música: en diferentes centros de aprendizaje, escenarios de actuación, medios de difusión, etc.

Tampoco en la aproximación y selección del repertorio musical puede observarse, al menos de una manera general, una diferenciación clara entre preferencias o prácticas más comunes a cada género. Hoy tanto cantaoras y cantaores se preocupan en conocer los distintos estilos o variantes de fandangos e incluirlos en su repertorio común de cante, aunque siempre haya unos estilos que se ajusten mejor que otros al tipo de cualidades vocales, habilidades interpretativas o gustos personales. Para sus interpretaciones y presentaciones de cantes atienden a varias circunstancias, la propia preferencia individual pero también en gran medida al contexto y situación de interpretación, si es más público o privado, su formalidad, tipo y relación con la audiencia, etc. Un determinado estilo en un momento concreto es considerado más adecuado que otro, o bien uno puede surgir espontáneamente.

Sí manifiestan diferencia en la elección personal de los textos algunas cantaoras. Las mujeres que hemos entrevistado en este trabajo declaran el valor que tienen para ellas los textos de los fandangos, para poder transmitir el sentimiento, la carga emotiva

en una buena interpretación y generalmente son selectivas con estos. No con todos se identifican o los consideran apropiados a su cante; algunos en los que la enunciación masculina es muy evidente, la insinuación a la mujer no les parece adecuada, o que tienen relación con actividades o aficiones típicamente masculinas por ejemplo, no los suelen cantar. Sin embargo, no todas las cantaoras reparan en ese asunto, en ocasiones cantan cualquier letra cuando muestran el repertorio tradicional, aunque no se identifiquen con ellas. Un gran número de poesías habitualmente se repiten entre intérpretes, sin que se manifieste una inclinación a la composición de nuevas letras. Las mujeres de la Peña Femenina en varios de sus montajes-espectáculos y en sus discos habitualmente cantan fandangos con textos nuevos, como otras cantaoras profesionales también los presentan en sus grabaciones. Pero no es una práctica usual cantar letras ni de un corpus muy extenso ni introducir nuevas en el contexto de la afición de la ciudad.

En otras partes de este trabajo hemos hecho referencia a la práctica viva, rica y diversa de los fandangos en Huelva, en un marco urbano con características propias. Una pequeña ciudad donde hay una vida activa en sus barrios, en las relaciones vecinales con actividades, celebraciones festivas que se organizan en estos. Con entidades como Peñas Flamencas, asociaciones, academias que participan en la enseñanza, difusión, organización de actividades alrededor del flamenco, de músicas populares y fandangos con frecuencia.

Asimismo, la ciudad ha recogido abundante población procedente de núcleos rurales de toda la provincia con los que estos habitantes siguen manteniendo sus vínculos, a los que hoy día siguen moviéndose los vecinos, a sus fiestas, romerías de pueblos y al Rocío como festividad aglutinadora de toda la provincia, o a otras celebraciones en las que a menudo hay cante de fandangos. La propia población onubense acude manteniendo un contacto con estas prácticas tradicionales que entran en conexión con otras modernas. También el cante de fandangos tiene lugar en situaciones de la vida cotidiana y en las reuniones de ocio, privadas o informales, de la familia o con los amigos, donde se comienza cantando «por sevillanas» y se acaba cantando «por fandangos» como cante que conlleva la emoción más profunda.

No resulta extraño que los fandangos tengan un sentido especial, diferente a otras expresiones musicales como el mismo flamenco. Con los fandangos los onubenses siguen celebrando su herencia, su sentido de pertenencia al lugar. Esta música con la que sienten un privilegiado vínculo afectivo participa sin duda en la construcción social de su identidad. Así, aunque sus manifestaciones se presenten muchas veces dentro del

ambiente o la estética del mundo flamenco, como actuación en un escenario y con una forma de expresión aflamencada, los fandangos mantienen un significado específico, propio, distintivamente identitario, un "enclave afectivo" colectivo, incluso para cantaoras y cantaores flamencos profesionales que los mezclan junto a los demás cantes flamencos como otra música popular. Cantar los fandangos es una enunciación de orgullo y una afirmación de ser de Huelva para el intérprete y oyente de este lugar.

Nos centramos a continuación en explorar varias aportaciones de mujeres de nuevas generaciones en la práctica de esta música, cómo le dan forma a la práctica musical y qué modelos culturales de expresión femenina construyen; cómo negocian y definen su identidad de género a través de su cante de fandangos.

Como venimos exponiendo, la aproximación a esta herencia musical de los fandangos, sigue manteniendo formas expresivas de continuidad con la tradición interpretativa local para los intérpretes onubenses, con un conjunto de formas idiomáticas colectivas de expresar los rasgos estructurales y estilísticos de esta música. Es decir, como una música de ascendencia tradicional que con sus múltiples manifestaciones actuales y como práctica viva, dinámica, que no se ha quedado parada ni anclada en el pasado, sigue generando nuevas interpretaciones y recreaciones que conservan rasgos musicales asociados e identificables con esa tradición interpretativa local que conserva reconocibles las variantes estilísticas y formas expresivas particulares.

Distintas cantaoras vienen realizando sus propias aproximaciones a esta tradición, contribuyendo a un panorama diverso y rico de género. Además de las experiencias que viven en un entorno de gente cercana o privado, una de las formas mas usuales de performance hoy es en la actuación para el público en el escenario, en conciertos como intérpretes solistas o entre otras intérpretes mujeres u hombres, en todo tipo de eventos y situaciones, en una presentación en vivo y directamente ante el público, en medios de comunicación, etc. Una de las diferencias más acusadas entre distintas mujeres cantaoras de Huelva está relacionada con el status y tipo de la actividad que desarrollan, unas más vinculadas al ámbito local o provincial, aunque también se muevan ocasionalmente por otros escenarios, y otras cantaoras que han desarrollado una carrera semiprofesional o profesional orientada al mundo artístico de la música popular, encontrándose inmersas en otras dinámicas y fuerzas de la vida musical profesional, de expectaciones del público, comerciales, etc.

Estas mujeres presentan su música como reflejo de su propia imagen, como expresa Cook, utilizando «la música como un poderoso símbolo de aspiración, de realización personal, de desear lo que quieres ser» (2001: 15), de mujer cantaora. Y por tanto, como medio de definición de su feminidad e identidad de género. Butler (1990, 1993, 1997) entiende que la interpretación de género se produce a través de la performatividad. Para esta autora el género es performativo, no es el resultado o la expresión de una realidad o sustancia 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). McClary expresaba que los códigos que marcan las diferencias de género en la música participan en la formación social en tanto que «los individuos aprenden a ser personas de género a través de sus interacciones con discursos musicales como la música» (1991: 7-8), la *performance* es un instrumento de poder y definición del género según Robertson (1987: 225). O Sugarman (1997), como otras autoras, también indica que el género es activamente construido y negociado en la performance de música y danza. Alaghband-Zadeh siguiendo a Butler, aplica el concepto de performatividad al sonido, y cómo este participa «en la construcción musical del cuerpo de género y en la revisión social del género en la música» (2015: 351). Al mimo tiempo que la música también es fuertemente encarnada, corporalmente encarnada.

Aunque ha habido más intérpretes de género masculino, más cantaores que han cantado y que han dominado la escena pública, que han dejado sus grabaciones y se han considerado depositarios de la tradición, las mujeres también han participado en esta tradición de práctica musical, cuestionando que los fandangos de Huelva sean mejor sostenidos en las voces masculinas que femeninas. Los propios estilos de fandangos no conllevan una fuerte o llamativa evocación de virilidad masculina, en los que encontramos una mezcla de rasgos que han podido estar asociados a cada género, de brío fuerza o valentía, delicadeza. Del mismo modo, los procedimientos que varios cantaores aportaron con sus versiones particulares en sus variantes estilísticas, introduciendo más ornamentación melismática y pequeños giros melódicos, ampliando el ámbito vocal en las melodías, o de juego rítmico en el pulso, son igualmente adecuados para las voces de uno u otro género. Cada intérprete los ha interpretado según sus cualidades y temperamento, en una heterogeneidad de aportaciones.

Actualmente las mujeres están contribuyendo a crear nuevos espacios expresivos a través de sus prácticas e interpretaciones de esta música, su uso personal de la voz y de su vocalidad entendida como acción performativa y construcción cultural. Es decir, como complejas interacciones y construcciones dinámicas entre las capacidades y cualidades fisiológicas personales, formas de socialización dentro de modelos, posibilidades de expresión y contextos de recepción, no como cualidades intrínsecamente masculinas ni femeninas (Dunn y Jones 1994: 2).

Desde posiciones diferentes con sus interpretaciones musicales exploran y articulan modos de ser mujer cantaora. Todas asumen la tradición musical que hay detrás, en su continuidad con el idioma, convenciones y tradición colectiva en la práctica musical de los fandangos a la vez que simultáneamente buscan formas de expresar su propia personalidad, individualidad e influencias recientes. Varias por ejemplo son mujeres jóvenes aficionadas con experiencia que afirman la tradición, legado musical y lo recrean personalmente al cantar, aportando sus propias peculiaridades personales pero identificándose con formas establecidas. Virginia Gómez, Elena Bellido, Helga Molina entre otras muchas.

Virginia Gómez es una cantaora que sigue fielmente los cánones de los fandangos según las interpretaciones habituales de los aficionados onubenses, hombres y mujeres de otras generaciones anteriores a ella. Los asimiló en su experiencia familiar, escuchando a su madre, cantaora de la Peña Femenina, aprendiendo de otros amigos, reuniones y asistiendo a Peñas flamencas. También de estudiarlos y perfeccionarlos con guitarristas como María José Matos en la Escuela de Cante de la Peña Femenina. Unos años formó parte de un grupo flamenco con otras jóvenes y poco después al ser ganadora del primer concurso *Fandango Joven* en Huelva en su Iª edición con el que obtuvo una beca para estudiar en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla, estuvo estudiando con cantaores consolidados como Naranjito de Triana, José de la Tomasa y Esperanza Fernández. Para ella esa experiencia no resultó determinante en su trayectoria profesional posterior y decidió volver a Huelva para continuar en el ambiente de la afición flamenca en esta ciudad. Siguió el perfeccionamiento de cantes flamencos y sobre todo fandangos con la orientación de su madre. Ha formado parte del grupo *Alma Choquera* y después perteneció al grupo de Cante de la Peña Flamenca El Higueral de Huelva en los años que estuvo compuesto principalmente por mujeres con la dirección de Rafael Becerra «El Tato» y Gaspar «de Holanda» como guitarrista.

También ha participado en grabaciones discográficas[375]. En su interpretación de los fandangos de Huelva siempre ha estado interesada en seguir los modelos más ortodoxos de los distintos estilos, no modificar el desarrollo melódico común entre los aficionados o creadores de los estilos que sigue estrechamente, aunque adaptándolo a sus cualidades, sus características vocales por ejemplo en cuanto a la velocidad, fluidez de la voz, lo que da lugar a un resultado sonoro diferente al de otros intérpretes, como comenta:

> Yo a la hora de cantar tengo en cuenta qué es lo que hay que hacer, cómo hay que hacer ese cante y mi forma de cantar, las posibilidades de mi garganta, lo que pueda hacer con mi voz, siempre sin salirme de lo que es ese cante. Yo no me atrevería a hacer nada nuevo porque seguro que me lo cargo. Tienes que adecuar esos melismas, ese recorrido a tu garganta pero no meterle ni sacarle notas como hace la gente hoy en día, me parece que están desvirtuando una cosa que está bien hecha. Mucha gente se cree que eso es innovar, pero eso es rizar el rizo[376].

Ha asimilado los estilos de fandangos personales de Huelva, de Rengel y Rebollo y populares, que son los que habitualmente interpreta a partir de las versiones, grabaciones originales de los propios cantaores y de diversos aficionados experimentados, hombres y mujeres de Huelva de los que ha aprendido, y sobre todo de su propia madre. Su cante es muy similar al de otros muchos aficionados onubenses ya con cierta edad y dominio de los estilos, con unas pautas clásicas, manteniendo los cánones. Su forma personal habitual, con timbre de voz que ha cultivado también en el repertorio flamenco, no sólo los fandangos, es un poco nasal y aspirado en algunos sonidos, con una interpretación reposada, llevando una velocidad lenta en la modulación de la voz y sin adornar melismáticamente demasiado.

En los fandangos de Rengel, que interpreta con un comienzo suave, tranquilo, reserva los momentos de más intensidad, de más queja y tensión vocal para la parte más aguda, más expresiva, trabajando la dinámica con carácter expresivo, contrastando alternativamente la intensidad del sonido en la ejecución. En el estilo de Rebollo, interpreta con la potencia inicial que caracteriza a este fandango y sabiendo dotar de impulso a la voz en los momentos que lo requieren, por ejemplo al final los dos

[375] *Nuevos Valores del Fandango de Huelva* (2012). Utrera-Sevilla, DIENC. CDs 248-249.
[376] Virginia Gómez Prieto. Entrevista personal, Huelva, marzo 2009.

primeros tercios y en el final del fandango, conduciéndola hacia el momento más expresivo. Para ella también es fundamental la compenetración entre guitarrista y cantaora. En su trayectoria, valora las ocasiones en las que se ha sentido cómoda en sus actuaciones por este asunto. Asimismo, considera que entre las mujeres suele producirse un mayor grado de colaboración, menos individualidad, como ha podido comprobar en su experiencia en el grupo de su Peña y con su guitarrista acompañante durante muchos años, María José Matos:

> Yo he ganado más de un concurso con María José Matos y con ella más a gusto que con nadie. Con quien mejor he cantado es con ella y muchas veces. Ahora porque ya llevo tantos años con Gaspar y también me toca él la guitarra, pero yo con María José iba al fin el mundo. La guitarra y el cantaor necesitan un acople que no lo coges en un día que cantes con esa guitarra. Bueno puedes hacerlo mejor o peor, pero cuando ya existe complicidad entre la guitarra y el cantaor, como María José y yo teníamos por los años que llevábamos juntas, es distinto[377].

Es en esos momentos de interacción entre músicos en los que alcanza su máxima creatividad y mejor expresión, además de confort, como ella misma nos expone. Igualmente para ella es importante una relación cercana con la audiencia, por eso le ha gustado cantar en el ambiente de Peñas y en foros pequeños.

Elena Bellido es otra cantaora onubense perteneciente al Cuadro de Cante principal de la Peña Flamenca de Huelva. Conoce los fandangos desde pequeña al aprenderlos en las romerías de algunos pueblos en los que vivió, de escuchar grabaciones y después en la Escuela de esta institución. Desde hace años ha venido cantando en el grupo o Cuadro principal, en todas las actuaciones que demandan, y en ocasiones de forma independiente. Por ejemplo, en otras Peñas, en el circuito de actuaciones que organiza la Federación de Peñas Flamencas de Huelva[378] en colaboración de la Diputación Provincial, en las galas de verano por los pueblos de la provincia y en otro tipo de actuaciones varias que solicitan de este centro. También en fiestas privadas, festivales, espectáculos para Navidad, en el Rocío, etc. Elena ofrece una imagen de cantaora representativa de una Peña Flamenca tradicional, la Peña Flamenca de Huelva. Institución que concentra a un gran número de socios aficionados

[377] Virginia Gómez Prieto. Entrevista personal. Huelva, marzo 2009.
[378] Circuito Provincial Federación de Peñas Flamencas.

hombres, actualmente de edad avanzada, que se consideran los expertos guardianes de esos cantes de Huelva. Interesados en la conservación del cante ortodoxo, de las versiones locales que ellos reconocen como más correctas y que transmiten en sus interpretaciones y clases de Escuela de cante de esta entidad. De hecho, la dirección de su Cuadro principal de Cante siempre ha estado asumida por varios cantaores de ese centro u otros cantaores de Huelva con experiencia. Únicamente durante su larga existencia, algunos años ha trabajado junto a ellos la cantaora Rocío Díaz, primera mujer perteneciente al Cuadro de Cante principal y directora del Cuadro Joven y de manera puntual en una ocasión la cantaora Tina Pavón, pero no para el aprendizaje de los cantes de Huelva[379].

Varios guitarristas han acompañado al Cuadro; el que ha estado recientemente un tiempo más prolongado, Antonio Dovao. Los directores y profesores del Cuadro son los encargados de tomar las decisiones en cuanto a forma de aprendizaje, modelos, repertorio que se aprende y se canta, miembros que actúan, etc. Y estos y otros hombres de la Peña son los encargados de llevar a cabo la crítica de las actuaciones.

Elena conoce las expectativas que el público espera en la forma de cantar los fandangos en esta Peña, una interpretación ajustada a las versiones clásicas, con menos inclinación o posibilidad de pequeñas improvisaciones o modificaciones del cante. Mientras en otros contextos, en los conciertos que realiza por su cuenta como cantaora individual no vinculados a esta entidad, además de tener la posibilidad de cantar otro tipo de repertorio que le gusta, por ejemplo, versiones más comerciales de flamenco, explora con algo de más creatividad su cante, en algunos detalles de la ornamentación melódica, timbre e intensidad, también a veces en los fandangos. En la Peña sólo interpreta de manera más conservadora y canónica. Así nos comentó sobre esta cuestión:

> Yo también escucho a los flamencos modernos que modifican un poco los cantes y los escuchas y se te pegan las cosas. A lo mejor lo haces sin darte cuenta. Pero en la Peña cuando tú cantas, los fandangos por ejemplo, te corrigen y te dicen: "eso es así… eso no es así…, esto si tú lo quieres modificar…, pero si lo cantas de otra forma ya no haces igual que Rebollo…, pero la estructura…". Después los profesores intentan convencerte, pero yo tampoco veo que sea así lo que cantan, yo tengo el disco de

[379] Y unos pocos años, también la guitarrista Amparo Correa como profesora en la Escuela Infantil de niños y niñas.

> Rebollo y tampoco es así. Y nosotros igual, y es que cada persona lo hace a su forma, se lo lleva a su forma.
> Son estrictos, a lo mejor yo me quiero dejar caer un poco y me dicen: "eso no es así, la estructura es la estructura" y no quieren que se modifique.
> Y además enfrente del escenario está la mesa de los "cabales", como dicen ellos, y miras y siempre están diciendo: "pues me ha gustado, pues no me ha gustado…"[380]

El Cuadro de Cante como expresión más característica de la Peña ofrece un modelo de imagen clásica de una institución flamenca: en el repertorio que se selecciona para las actuaciones -de cantaores antiguos, de grandes figuras del cante, consolidadas-, en la puesta en escena y en las letras que acompañan a los cantes casi siempre tradicionales, o letras cantadas con asiduidad, con poca renovación. Compuesto mayoritariamente por varias mujeres en determinados momentos de su historia, presenta en sus actuaciones un repertorio variado de fandangos de toda la provincia y sobre todo los de Huelva. Versiones similares a las de los aficionados hombres que la muestran y enseñan en las clases a los grupos de principiantes y al grupo principal. Elena Bellido canta en este contexto de acuerdo a la forma que le han enseñado en la Peña aportando su matiz personal de dulzura:

> A mí la gente me dice que tengo una voz más melódica, canto lo que veo que me va mejor a mí y así creo que va a llegar mejor al público. […] En los fandangos de Huelva capital puedes a lo mejor tener un poquito de más caída, tienen más melodía, y te puedes dejar caer un poquito más, o cortarlo, o lo hacemos más lento, pero la estructura del fandango que es antigua es la misma. Básicamente eso es lo que se corrige, la afinación, el ritmo con la guitarra, respiraciones, poner o no adornos en algunos sitios…. El ritmo para mí lo he aprendido de escucharlo, eso no me lo ha enseñado nadie, hay gente que se va de compás al cantar. Yo lo sé de escuchar desde pequeñita, o si no me sale, de repetirlo. Es que yo el fandango lo tengo desde chiquitita "cuadrao"[381].

Conoce aportaciones diferentes de otros cantaores y cantaoras de Huelva, versiones con pequeñas modificaciones, como expansiones melódicas con más adornos por ejemplo, pero ella prefiere en general seguir para los fandangos las interpretaciones habituales, tradicionales, que adapta a su forma personal, pausada y suave. Aunque

[380] Elena Bellido Velarde. Entrevista personal, Huelva, diciembre 2005.
[381] Elena Bellido Velarde. Entrevista personal. Huelva, diciembre 2005.

también introduciendo alguna particularidad personal y adoptando distintas estrategias de selección del repertorio o de introducción de esos pequeños elementos de reelaboración del cante según el escenario donde actúe. Los integrantes del Cuadro aprenden además diferentes palos del flamenco. Elena por ejemplo, es buena intérprete de saetas y cantes más libres como granaínas o malagueñas, en las que sigue modelos clásicos del género.

Entre otras mujeres aficionadas o semiprofesionales del cante en Huelva, Helga, Olivia y Carmen Molina, son muy conocidas en la ciudad. Las tres hermanas formaron el grupo flamenco denominado *Las Hermanas Molina*, activo unos años, a la vez que cada una tenía su trayectoria de forma independiente. Han estado vinculadas a distintas Peñas flamencas de la capital sobre todo a la Peña Cultural Flamenca de La Orden donde comenzaron a cantar y en la que han ganado en varias ocasiones premios en sus Concursos de fandangos. Además, Helga, la mayor de ellas, forma parte de la Peña Femenina donde ha sido integrante de su Cuadro de Cante desde los diecisiete años hasta la actualidad. Desde 2014 es también la Presidenta de esta entidad. Asimismo ha impartido clases de cante en Escuelas de música y formado parte de otro grupo musical. Como solistas estas hermanas también han desarrollado su carrera cantando en variados escenarios, espectáculos en Huelva y otras ciudades, acompañando a artistas reconocidos, participado en grabaciones discográficas[382], u Olivia por ejemplo, en la película de Carlos Saura *Flamenco*. Son acompañadas habitualmente por guitarristas de Huelva, José Luis Rodríguez, José María de Lepe, Paco Cruzado, Manolo de la Luz, Joaquín Brito, o Francis Gómez de Moguer, entre otros.

Las tres cantaoras son expertas conocedoras de los diferentes estilos de fandangos de Huelva que interpretan con talento. Helga aporta interpretaciones con más potencia de sonido y un quiebro de la voz más marcado. A menudo interpreta fandangos que requieren más intensidad y energía al cantar como el fandango valiente de Alosno y valiente de Huelva. Olivia, con una voz redonda, con un poco de rugosidad en algunos momentos, canta con un gran control de la afinación y tiempo. Juega con cambios en la intensidad y sonido de la voz, conduciéndola con flexibilidad en el cambio de alturas y ligado de sonidos, moviendo su voz en el compás de manera muy fluida, suave, de forma muy expresiva y con madurez en el control del cante. En algunos momentos de

[382] Intervinieron muy jóvenes en los discos: *Fandango Joven de Huelva* (2003). Bollullos Par del Condado-Huelva. Ed. Lagar y Luz. CDPM-C4-532L; en *Historia Antológica del fandango de Huelva. Savia Nueva/Niños de Huelva* (1999). Sevilla, Pinceladas Musicales. CDPM-HAFH-12; y Helga además en esta última colección: *Historia Antológica del fandango de Huelva*, en el Vol. II.

su interpretación de los fandangos, alargando con melismas de manera muy expresiva, con vistosidad y en otros instantes de manera muy flamenca o con cierto detalle amanerado. Carmen Molina, cuenta con una voz muy aguda, de timbre rico, con un amplio registro de armónicos de intensidad fuerte, apareciendo en ocasiones sonidos "rozados" en su voz. También interpreta los fandangos con dominio de afinación, intensidad, control en la modulación de la voz, sentido del compás rítmico y un alto sentido expresivo.

Todas estas mujeres cantaoras, con maestría y belleza interpretativa, yuxtaponen rasgos musicales locales y expresiones aflamencadas en sus interpretaciones. Sin transformar la estructura ni abandonar las convenciones que definen los rasgos estilísticos de los fandangos locales, que la afición y audiencia local reconoce como tal, recrean su canto individualmente, aportando o personalizando unas más que otras algunos rasgos más creativos, algunas pequeñas estrategias de improvisación, con una negociación entre lo personal y la tradición colectiva. En el manejo de todos los parámetros sonoros al cantar muestran cómo la mujer con su voz puede articular una imagen de destreza y capacidad artística, de conocimiento y respeto a la tradición, la habilidad en conjugar la manera personal de decir el cante con la práctica mantenida colectivamente. Asimismo, como aficionadas y oyentes de distintas corrientes de flamenco, de cante antiguo y clásico[383], actual y de figuras especialmente influyentes en las últimas décadas: Enrique y Estrella Morente, Miguel Poveda, Mayte Martín, etc. sus interpretaciones conectan también con formas estéticas de este género de música, de interpretaciones de hombres y mujeres, aficionados locales, grandes artistas flamencos, que asumen por ejemplo al trabajar el timbre sonoro, en cambios expresivos en la intensidad en el cante, elaboración de la ornamentación o fuerte emoción contenida en la voz. Una forma de interpretación progresivamente aflamencada en la que también hay otras capas de significado, convenciones sociales y estilísticas, interpretaciones de hombres y mujeres, modelos de género, etc.

Al cantar exploran maneras de darse forma como mujer cantaora, flamenca, de tomar poder con su voz y participar en la vida social y en relación a lo que las rodea, expresar y negociar significados, valores, experiencias afectivas. Sus interpretaciones en el escenario junto a la audiencia, conllevan fuertes experiencias encarnadas y relacionales, sociales, en interacción con los otros músicos y el público, con fuerte

[383] Por ejemplo desde Antonio Chacón, a Caracol, Marchena, Mairena, Manuel Torre o La Niña de los Peines, como nos comentan en las entrevistas.

implicación corporal y emocional en su canto que requiere un compromiso corporal grande. Su voz, con una fuerte carga de emocionalidad, no sólo es proyección de su estado subjetivo sino un medio que conecta con la práctica intersubjetiva de la emoción, con formas culturales de entenderla y de apreciar esta música entretejidas socialmente entre los aficionados: modos de percibir la pasión, la expresión apasionada e intensidad del cante, mensajes de las letras, referencias y enclaves afectivos de esos textos, etc. que tiene sus respuestas, significados, identificaciones en el público durante la actuación, de eficacia performativa, de placer estético, afiliación a una comunidad de gusto musical, sentido identitario o de pertenencia al lugar, de identidad de género entre otras. Como categorías culturales o acciones colectivas compartidas y deliberadas como expresa Finnegan (1989), que promueven la intersubjetividad, que se experimentan como acto social.

Siguen modelos de anteriores mujeres cantaoras, en su imagen corporal, gestos y comportamiento escénico, forma de actuar con su cuerpo, pero al mismo tiempo como mujeres del mundo actual de acuerdo a formas en las que el cuerpo femenino es *mediado* por una variedad de fuerzas culturales (Baker 2015: 48), tomando decisiones, con un mayor sentido de empoderamiento y participando en otro tipo de agrupaciones flamencas y presentando también otra imagen moderna según el contexto.

Otras cantaoras que comenzaron en el ámbito local como jóvenes aficionadas, han desarrollado en pocos años una intensa carrera profesional llegando a ser muy reconocidas en el momento actual. Sus estilos de interpretación se sitúan dentro de una red de relaciones más abierta y compleja que conecta lo local con formas y procesos más globales. En su cante atienden a su nuevo rol y status de figuras del cante en el que entran en juego además de las aspiraciones personales y relación con la tradición, otras complejas dinámicas del mundo del espectáculo, del mercado discográfico y de atención a un amplio público nacional e internacional. Como artistas que interpretan en directo y graban discos buscan maneras de dar forma a su propia identidad y de proporcionar un poder personal a su música. Han querido diferenciarse desarrollando formas de auto representación más individualistas, más virtuosas y enfáticas en el cante.

Argentina María López Tristancho (Huelva, 1984), con nombre artístico de Argentina es actualmente una cantaora relevante en el ámbito del flamenco. Comenzó cantando a una edad temprana en su ámbito privado y en la Peña flamenca de Huelva donde recibió clases de baile y cante de fandangos, en los grupos infantiles de la profesora Amparo Correa. Poco después continuó estudiando y practicando en su

recorrido por distintas Peñas Flamencas y concursos locales. Un momento destacado en su trayectoria tuvo lugar cuando se marchó a estudiar a la Fundación Cristina Heeren de Sevilla donde se inició en el repertorio del flamenco con clases sobre estilos, técnica vocal, etc., que ya no dejará. Tras varios años de estudio, con profesores, de grabaciones, de muchos cantaores y cantaoras del flamenco, clásico -o antiguo según ella expresa-, comenzó a descubrir sus posibilidades de realizar actuaciones de flamenco, no sólo de fandangos. Poco después inició sus grabaciones de discos, actuaciones en festivales, conciertos en relevantes salas nacionales y fuera de España.

Argentina cuenta con una voz muy especial que ha curtido con el paso del tiempo y ha aflamencado en su sonido. Con un "metal" -como denominan los flamencos-, con sonido y timbre que resuena con el de cantaores y cantaoras antiguas. Desde sus actuaciones cuando era jovencita hasta ahora, su voz ha evolucionado hacia una tesitura más grave pero además hacia un timbre más oscuro y nasal. Argentina con su voz madura, carismática, capacidad y energía interpretativa, ha contribuido a afirmar no sólo el poder personal de su voz, de una voz femenina, contingente, audible, sino también a través de ella, el poder de la mujer en el cante con autoridad y fuerza creativa (Dunn y Jones 1994: 10). En sus actuaciones y grabaciones discográficas muestra diferentes palos del flamenco, temas nuevos modernos creados por músicos para ella, sobre estructuras de palos más festeros junto a versiones antiguas de otros cantes flamencos de los que es estricta intérprete respetando cánones y versiones de cantaores clásicos. Y siempre varios fandangos de Huelva.

En sus espectáculos trabaja la puesta en escena con detalle. A veces sólo con guitarra para determinados cantes, pero a menudo también con un gran número de músicos en los coros y acompañamientos instrumentales, que rodean y centran su figura sobre el escenario. Argentina domina y transmite una gran fuerza escénica e interpretativa al cantar.

Aunque conoce todos los estilos de fandangos desde joven, habitualmente canta los de la ciudad, los representativos de Huelva, tanto populares como variantes personales de grandes cantaores -de Rengel, Rebollo y Paco Isidro- e incluso recreaciones de otros aficionados locales, junto a algunos otros estilos populares y de la provincia. Fandangos en los que se encuentra más cómoda e identificada para recrear la melodía en su voz.

En líneas generales, mantiene la tradición al cantar los fandangos siguiendo el diseño melódico principal de los estilos, pero también aporta su interpretación personal

carismática, recreándose en el cante con melismas elaborados, más largos al final del fandango, pocas respiraciones, ciertos juegos con el ritmo, alargando o acortando la duración de algunos pulsos, con *rubato*, y con mucha potencia, brío y una cualidad vocal por ejemplo en su forma de rematarlos. En las grabaciones de sus discos editados, en los que siempre incluye uno o varios tipos de fandangos podemos apreciar varias formas de recrearlos muy aflamencadas en la forma de interpretación y donde introduce más elementos de creatividad. En uno de estos, por ejemplo, canta un fandango del estilo de Cabezas Rubias, «Comparable a tu hermosura» con texto nuevo[384], en el que pequeños giros melódicos diferentes a la forma tradicional, sobre todo el último verso, y con una interpretación muy aflamencada, acelerando y ralentizando el pulso de la voz y exagerando la intensidad de algunos sonidos, de una manera más efectista.

El siguiente fandango de este mismo disco mantiene una estructura característica de esta forma pero es una creación más libre, original de Antonio Rodríguez «Jaraqueño», con giros y motivos melódicos extraños a la construcción melódica tradicional y otros cortes en el fraseo, en la dicción del texto. Como este gran intérprete de fandangos, y como otro, el reconocido cantaor Arcángel, Argentina introduce en estos fandangos pequeños adornos en la melodía, ascenso a sonidos más agudos, que interpreta con más intensidad, énfasis en la voz y que ha llegado a convertir en algo también característico de su forma de cantar. En «Estación Jabugo-Galaroza»[385] como en «Gruta de las Maravillas»[386], por ejemplo, ofrece un recorrido variado por varios fandangos con una interpretación difícil, virtuosismo en los melismas, escasas respiraciones, enorme potencia en la voz y un claro sentido rítmico del compás.

También en sus siguientes discos vuelve a presentar fandangos, como los tres últimos de su CD *Sinergia*[387] que son tres fandangos populares de Huelva con textos tradicionales. La interpretación de éstos es una muestra de su capacidad. Cantados con virtuosismo en la voz, muy adornados, alargando los melismas de las frases en algún caso exageradamente, con mucha potencia de la voz, con el arrojo de los fandangos valientes y con dominio de los cambios de registro y de intensidad, contrastando los tercios más fuertes, más arrolladores y otros más suaves y conteniendo la voz.

Argentina ha creado una forma propia personal al interpretar los fandangos, no tanto en la creación de elementos novedosos dentro de los estilos, sino en su forma

[384] *Argentina* (2006). Madrid, Ed. AlCompás. Guit.: José Quevedo «Bolita».
[385] *Un viaje por el cante* (2012). Huelva, Ed. LuismiProducciones.
[386] *Sinergia* (2014). Huelva, Ed. LuismiProducciones.
[387] Grabación en directo en la Gruta de las Maravillas en Aracena.

particular de interpretarlos, de utilizar su voz y expandir ciertos detalles del cante, y de imprimirle fuerza escénica en su *performance*, proyectando la fuerza de su voz en su fuerza corporal en el escenario y en su figura de artista. Forma que ha tenido una acogida buena entre un numeroso público. Ofrece además una imagen de mujer cantaora completa que destaca en la interpretación de distintos tipos de cantes además de los fandangos.

Dos jóvenes cantaoras onubenses, Rocío Márquez Limón (Huelva, 1985) y Sandra Carrasco, están demostrando igualmente su capacidad de afirmar su rol de figuras del cante con autoridad, con trayectorias y formas interpretativas asimismo diferentes.

Rocío Márquez, inició su afición en el entorno familiar y su formación asistiendo a clases en la Peña Flamenca de Huelva con Amparo Correa y Manuel López «El Málaga», y con otros aficionados, por ejemplo con Eduardo Hernández Garrocho como experto cantaor de saetas. En esos años se presentó a concursos e inició varios años de formación musical clásica. Poco después, en 2005, obtuvo una beca para estudiar en la Fundación Cristina Heeren en Sevilla, donde ha dado posteriormente clases así como en otras instituciones. En 2008 ganó la Lámpara Minera del Festival de Cante de Las Minas, premio en la categoría absoluta y en otras cuatro. Desde entonces en los últimos años se ha consagrado como una gran figura del flamenco con actuaciones por escenarios de todo el mundo y varios discos[388]. En estos ha realizado propuestas muy diferentes, eclécticas, siempre buscando la innovación y su experimentación personal en el cante, con un estudio de la tradición y propuestas vanguardistas con otros lenguajes, con temas nuevos y textos nuevos en muchas de estas. Rocío se presenta como una mujer con curiosidad, con interés por explorar nuevas experiencias musicales como mujer del mundo contemporáneo de la música popular actual[389].

Desde su primer DVD *Aquí y ahora* (2009), con fandangos «Agüita de cielo» con José María «de Lepe» a la guitarra hasta su último disco ha venido presentando algún fandango entre sus cantes, además de cantarlos en sus conciertos. En la interpretación de los fandangos, como en el resto de sus cantes en general, Rocío, con

[388] El DVD *Aquí y ahora* (2009). Distrib. El Séptimo Sello, y los CDs: *Claridad* (2012). CD. Universal Music Spain S.L.; *El Niño* (2014). Universal Music Spain; *Firmamento* (2017). Universal Music Group; *Diálogos de viejos y nuevos sones* (2018). Alqhai y Alqhai; *Visto en El Jueves* (2019). Universal Music Spain S.L.

[389] Ha realizado una Tesis Doctoral sobre «La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipologías», en la Universidad de Sevilla en 2017.

una voz fina muestra momentos de interpretación libre con adornos y extensos melismas en su cante, virtuosos en la conducción y fluidez de la voz en la que aporta una técnica vocal que ha cultivado. Muestra una estética refinada, de embellecimiento y decoración fina en la melodía adecuada a las cualidades de su voz, matizando la intensidad en detalle. Aporta emocionalidad en el elemento fino, en la estilización del cante, además de dominio en los procesos musicales del cante en otros aspectos. Presenta sus producciones musicales como productos de alta calidad estética.

Sandra Carrasco Tavira (Almonte-Huelva, 1981), aprendió a cantar los fandangos en fiestas, en reuniones con gente del coro flamenco y hermandad de la localidad donde vivió varios años, Cartaya, y cantando para el baile en la academia de su hermana en Almonte y Huelva. Como otras jóvenes estuvo un tiempo en la Fundación de Amparo Correa en Huelva y de ahí pasó a presentarse a concursos de cante, en los que obtuvo varios premios. Continuó aprendiendo más cantes, de escucharlos en grabaciones, aprenderlos con aficionados, para después practicarlos con guitarristas con los que comenzó a trabajar: Juan Luis Ramírez «Juan Lu» y «Chico» Gallardo. Tras cantar en fiestas privadas y Peñas, pasó al contexto profesional del flamenco, primero en Huelva y Sevilla y más tarde en Madrid. Desde hace años su carrera no se ha ceñido al ámbito del flamenco sino que se ha acercado también a otros géneros, canción melódica, bolero, copla, jazz, flamenco fusión con temas modernos, como versiones de canciones de distintos géneros latinoamericanos que realizó en su disco *Océano* (2014)[390], con versiones de tango, bossa nova, bolero. Su inquietud musical y la versatilidad de su voz le ha llevado a explorar nuevos modos de expresión e interpretar distintos estilos musicales y tipos de canciones en los que acerca el flamenco a otras músicas del mundo, a la World Music. Sin dejar el repertorio clásico del flamenco.

En sus interpretaciones fue determinante el reconocido cantaor Arcángel, con quien colaboró y trabajó durante un tiempo. Otros referentes importantes fueron Enrique Morente, Estrella Morente, Mayte Martín. Nos comentaba cuando había comenzado a iniciar su carrera profesional fuera de Huelva:

> Para mí Enrique Morente es un sabio del flamenco. Desde que empezó ha estado haciendo el cante como ha sido toda la vida pero después ha hecho lo que le ha dado la gana. Respetando unas normas y unos cánones, ha sido un vanguardista del flamenco, el

[390] *Océano* (2014). Parlofone. Warner Music Spain.

> que más. Me encanta ese tipo de cante, el que hace y Estrella Morente, es una artista de los pies a la cabeza. Tiene facultades y tiene gusto, tiene una mezcla de todo igual que su padre, después está Miguel Poveda, Mayte Martín que es el gusto personalizado. Y después Arcángel con quien trabajo. Y de los antiguos, La Niña de los Peines, Valderrama, y también Marchena a mí me gusta mucho, Tomás Pavón y Caracol. Estos cantaores han cubierto una parte del flamenco que estaba vacía y a mí me encanta. O escucho a Duquende, a Diego el Cigala…, que es típico cante "rasgao", gitano. Pero ellos son dulzura, y eso lo han cubierto a base de bien y han puesto el listón muy alto y ahora la juventud estamos bebiendo de ellos, porque aunque estudiemos a los antiguos estamos bebiendo de ellos que ahora son la cumbre del flamenco. […]
>
> Yo canto lo que me gusta. A quien le guste bien, y quien no….[…] Yo escucho a los cantaores viejos, a los que ya no están y también voy buscando raíces nuevas, escucho al flamenco nuevo como Miguel Poveda, Arcángel, Estrella Morente, Mayte Martín…, entonces claro, lo que tú escuchas… a la hora de tú ejecutar, a ti se te nota lo que estás escuchando aunque tengas tus raíces, y eso hay gente que no lo ve bien, gente de las Peñas…, quieren que sigas las raíces y dicen: ¡es que es muy moderna cantando!
>
> Para un espectáculo grande, mucho aforo… te tienes que preparar y llevar tus músicos, las guitarras, percusión, a lo mejor un instrumento de cuerda o de viento, un palmero, a lo mejor una persona acompañándote en los coros. Si el ambiente es íntimo… también condiciona, la voz y guitarra solo.
>
> Sacarle partido al texto es importante. Además a cada persona le pega una letra diferente, contar una historia. Cuando estás cantando tú no sólo estás pensando en ejecutar bien una bajada o que tienes que subir una octava, tú estás ahí contando también una historia, ahí tiene todo el jugo. Entonces tampoco voy a cantar cualquier letra, letras que tengan sabor, una letra de un fandango de Huelva que sea bonita, de amor o de desamor bonita, una que le cante a Huelva, pues yo no me veo cantando una letra que cantó Paco Toronjo de su vida, eso es algo muy personal, de una experiencia de algún momento, o no me veo cantando una letra de la muerte, aunque a veces eso también tiene su punto[391].

En este y otros discos y en sus continuas actuaciones siempre muestra el cante de Huelva, los fandangos[392]. Siguen constituyendo un vínculo emocional con su tierra. Mantiene el carácter y formas estilísticas de estos, el diseño melódico principal, en el que aporta su propio estilo personal vocal de interpretación. Normalmente los canta con

[391] Sandra Carrasco. Entrevista personal, Huelva, octubre 2008.

[392] *Sandra Carrasco* (2011). EMI Music Spain; *Océano* (2014). Parlofone. Warner Music Spain; *Travesía* (2016).

una voz de tesitura aguda o muy aguda, con un excepcional control y sentido rítmico del compás flamenco y de la afinación, flexibilidad y velocidad de la voz. Trabaja el detalle, crear sensaciones expresivas diferentes a lo largo del fandango. Recreándose e introduciendo adornos, giros melódicos personales ocasionalmente y melismas extensos en cualquier registro, así como momentos de potencia en la voz, sin romper el sentido musical, carácter y perfil melódico de cada fandango. A veces con detalles de delicadeza, fragilidad, dulzura que pasan en muchos momentos a fuerza, brío en donde lo requiere. Lo más llamativo de su forma de interpretación y estilo vocal es la capacidad de trabajar los aspectos expresivos, la sensibilidad para crear emoción con su voz. Con su capacidad de pasar por distintos estados o registros emocionales, cambiar de registro de altura y tímbrico con facilidad según el tipo de cante que realice y un gran control de su voz.

Para Sandra Carrasco es importante el dominio escénico y su atención al público, manejar estrategias diferentes, mover sensibilidades diferentes según la audiencia. Cuando estaba iniciando actuaciones importantes, comentaba en esta misma entrevista:

> A mí el cante también me gusta venderlo o regalarlo, según. Me gusta comunicarme, buscar formas de comunicar, a veces moverte, cambiarte un poco de sitio, para tener siempre la atención del espectador a punto, y al mismo tiempo regalándote tú un poco de gustito también. Ahí se ve, se ve que eres artista. Yo a veces hago cantes "sentá" y después me levanto, o me quito del micro, y a la gente le gusta. A lo mejor el último fandango cantándolo fuera del micro, que es una forma también de acercarte al público.

Este aspecto lo ha seguido cuidando en sus presentaciones, en el que tiene gran maestría, junto con su capacidad comunicativa y de expresión emocional musical.

Asimismo, proyecta una imagen diferente a otras cantaoras, innovadora, moderna e independiente. Renueva su estética en distintos proyectos, conciertos o espectáculos. Como una mujer actual, que también toma elementos de la estética flamenca tradicional, antigua incluso, pero con una visión actualizada, un significado diferente, acercándose desde la modernidad. Y con su música y sus formas de vocalidad menos predecibles que en otras cantaoras y cantaores. Sandra aporta frescura a la voz femenina y continúa reinterpretando, resignificando las categorías de género en el ámbito de la música flamenca.

No sólo las mujeres, otros cantaores profesionales de Huelva que tienen gran peso actualmente, Arcángel y Jeromo Segura, se preocupan por actualizar su música de acuerdo a las sensibilidades del tiempo que viven y por buscar formas personales de expresarse, de aportar su capacidad y concepción artística en el cante -flamenco y fandangos- recreando muchos elementos sin salirse de las convenciones estilísticas que definen a los estilos musicales y dentro de las corrientes estéticas dominantes.

Conclusiones

Los fandangos constituyen una manifestación musical muy viva, de gran riqueza artística y valor sociocultural en toda la provincia de Huelva, llegando a tener un carácter emblemático para su población. Con esta investigación nos hemos acercado al estudio de prácticas y tradiciones musicales interpretativas de fandangos en momentos decisivos de su historia reciente, principalmente en la época actual -últimas décadas- en la que hemos realizado nuestro trabajo de campo etnográfico con el que accedemos a una aproximación directa y a la vivencia de esta música en la actualidad, poniéndola en relación con otros momentos del pasado. Nuestro acercamiento se ha centrado en la perspectiva y estudio de género: en analizar la aportación y papel de la mujer en relación a esta tradición musical y explorar qué cuestiones de género articulan la acción musical de las mujeres en el cante de fandangos.

En la actualidad, la interpretación de fandangos tienen lugar en diferentes localidades de la provincia y en la capital onubense en una gran variedad de contextos. Encontramos prácticas musicales y de baile de fandangos arraigadas a manifestaciones locales que aún en la actualidad se siguen vivienciando con intensidad en sus tradicionales contextos de interpretación, junto a otras que han pasado a formar parte del circuito comercial y del mundo profesional del flamenco cada vez más global. También se han desarrollado un amplio conjunto de variantes estilísticas sobre la forma poético-musical y coreográfica génerica del fandango andaluz y de Huelva, que constituyen cada diseño musical característico y reconocible con el que éstos se cantan en distintas localidades, variantes vinculadas a intérpretes concretos o la colectividad del lugar y que conjugan una multiplicidad de formas: tradiciones colectivas socialmente mantenidas junto a recreaciones y aportaciones musicales de intérpretes individuales.

Las mujeres han formado parte de la vida musical en distintas facetas de esta práctica musical de los fandangos. Han participado en distintos momentos y contextos de diferente forma y de una manera significativa en una época reciente. Han tenido un rol destacado como conservadoras y transmisoras de los repertorios de música, de variantes e interpretaciones particulares de fandangos que han mantenido en su memoria, así como de amplios repertorios de poesía para estos. En ocasiones además desplegando roles, intereses y conductas que cambian con la edad. Como intérpretes de

música y baile de fandangos han desarrollado su actividad de manera diversa en distintos momentos históricos, escenarios y situaciones de interpretación, en tradiciones locales en las que se han venido manteniendo prácticas o contextos de interpretación diferenciados respecto al género, en otros en los que participan conjuntamente hombres y mujeres, y algunos específicamente femeninos. Hemos tomado como objeto de investigación varios de estos, por la representatividad y el papel significativo que las mujeres tienen en ellos, por la relevancia de sus manifestaciones musicales de fandangos y como prácticas culturales que nos permiten observar características y dinámicas variadas de los procesos musicales en la actualidad. Y asimismo, con las que podemos atender a cómo valores sociales y culturales interactúan con la práctica musical, la performance, actividades y modelos performativos de género en contextos especialmente significativos.

La investigación se ha concretado en torno a tres centros o casos relevantes de estudio, manifestaciones que tienen lugar en un contexto cultural y local específico, en la localidad serrana de Almonaster la Real en el que las mujeres han desplegado prácticas de interpretación de fandangos propias, exclusiva o mayoritariamente femeninas, y en otros en los que mujeres y hombres han contribuido en diferentes momentos a su amplia variedad de manifestaciones, a la conservación, re-creación de estilos y formas locales de fandangos, en Alosno en la comarca del Andévalo y en la ciudad de Huelva.

En Almonaster, hemos analizado la actividad musical de las mujeres en el marco de un ritual festivo de gran arraigo en esta localidad, la Cruz de mayo, que representa un ejemplo enfatizado del vínculo de la fiesta con la mujer y donde además encontramos una presencia relevante de esta música. Las manifestaciones de fandangos en esta localidad tienen lugar en una romería en la que participa todo el pueblo, y las restantes, en esta fiesta protagonizada por la mujer. Esta celebración, que formó parte de los modos de vida y de la cultura tradicional en las sociedades campesinas sigue reactualizándose cada año en este contexto, con restos de celebración de antiguos rituales paganos en la época de esplendor de la primavera asociados a la fertilidad, la mujer, el amor y la vida, y de exaltación del símbolo cristiano de la Cruz. Contiene expresiones y prácticas de rito estacional junto a ciertas formas de rito de paso que conmemora la transición en el ciclo de la vida de la edad joven a la adulta, el papel de la mujer y de la pareja joven en la cultura tradicional, en una afirmación de los roles

heterosexuales de género importantes en las sociedades rurales. Además de contener elementos de espiritualidad y de devoción religiosa.

La Cruz de mayo ha estado asociada tradicionalmente a la mujer como protagonista real y simbólica de la fiesta. En esta localidad, las mujeres protagonizan el ritual festivo, tocan y cantan la música que tienen lugar en este, habiendo establecido un contexto privilegiado de interpretación musical. Coplas del Romero y las distintas variantes de fandangos de las Cruces son cantados y tocados con la pandereta por los dos grupos de cruceras -el Llano y La Fuente- junto al tamborilero, figura que sí mantiene el rol tradicional masculino. Aunque en ocasiones puntuales, algunos hombres del pueblo se suman a cantarlos, su representación no es relevante. Esta manifestación musical ha quedado vinculada en este lugar a la interpretación y creatividad femeninas.

Como hemos podido observar al llevar a cabo esta investigación, la interpretación musical es central a este ritual festivo que celebra aspectos esenciales de la vida. Numerosos estudios han señalado que en las prácticas rituales y performances marcadas intensa y estéticamente, las personas ponen en acción una relación particular con el mundo y con la realidad, simbolizan y expresan ideales, modelos culturales, transmiten memoria y sentido de identidad, actualizan o transforman saberes y actitudes. La performance de la música y la poesía, la forma de cantar, el tipo de expresividad sónica, corporal y la misma imagen y conducta de las mujeres, el contenido poético de las canciones, intervienen en la puesta en acción de modelos, ideas, valores entre los participantes, sobre distintos aspectos de su vida: la relación de la mujer y el hombre, la pareja heterosexual, la identidad de género, la cultura, el compromiso con el medio, la relación con otras personas, la comunidad y aspectos de la espiritualidad y afectividad personal en este marco festivo.

Cantar los fandangos abre un espacio a los sentimientos y experiencias socioemotivas relacionadas con estos sentidos de los que habla el ritual festivo: la vida biológica, la vida interior y la social. Las letras ensalzan a cada Cruz y a las personas vinculadas a esta y expresan también sentimientos sobre el amor y la fiesta fundamentalmente. En la interpretación musical, con su canto y toque recrean esos sentimientos, sentidos de belleza estética, de vivencia y de acción colectiva, la construcción social del grupo y de la comunidad. Con el toque de las panderetas y el acompañamiento de la gaita y el tamboril, las serranas cantan los fandangos de la Cruz, en corro, de una forma celebratoria exponiendo la alegría de la fiesta. Este espacio de performance aglutina muchos significados y valores culturales, sociales, individuales

entre los participantes, significados que tienen que ver con la Cruz como símbolo religioso, como referente simbólico que une armónicamente a cada grupo de personas, colectivo o hermandad, como un marco simbólico en el que se expresan de forma especial sentimientos de amor en los fandangos, y asimismo, como un espacio de intensas sensaciones sensoriales y emociones que a través de la música crean un especial sentido de identidad y pertenencia al lugar. Espacio y lugar intensificado en el que «la práctica musical sitúa la memoria y la interpretación proporciona el sentido del lugar» (Bohlman 2003: 334).

Llaneras y *callefuenteras* interpretan los fandangos de la Cruz en grupo, colectivamente, con una forma de expresión vocal y de toque de la pandereta en la que trabajan la máxima cohesión en su ejecución. Con esta investigación, a través del trabajo de campo, transcripción y análisis musical, hemos podido observar cómo cada grupo compenetrado auditiva, corporal y visualmente, refuerza musical y sonoramente ese sentido de unidad e identidad grupal. En la parte vocal de los fandangos, en la que una única línea melódica es cantada por todo el grupo de mujeres de cada Cruz con gran homogeneidad y uniformidad del sonido, en el desarrollo melódico rítmico de las frases musicales, incluso en detalles de la ornamentación que introducen en la melodía, en la articulación del sonido y el equilibrio entre las distintas voces. Del mismo modo, en el toque de las panderetas que se trabaja para que llegue a ser lo más afín posible entre todas ellas, tras años de aprendizaje y práctica imitativa. Con su sonido, timbre, forma de tocar, aportan igualmente simultaneidad y conjunción auditiva al grupo como señalamos en el trabajo.

También hemos observado que mujeres asumen la responsabilidad cultural de preservar estas tradicionaes musicales que aprenden imitativamente desde que son jóvenes y se ocupan de transmitirla a las nuevas generaciones. En la interpretación de los fandangos de las Cruces, mantienen las formas locales, varios estilos o variantes locales -fandangos de la Cruz, de los Pinos y de la Jira, que hemos transcrito y analizado- con una estructura, convenciones estilísticas definidas, así como con una expresividad característica en este contexto, que vienen interpretando con continuidad durante el periodo que hemos realizado nuestro trabajo de campo y asistido a la fiesta -y contrastado con registros sonoros y audiovisuales anteriores-. Como en otras prácticas sociales tradicionales, las cruceras de Almonaster también «ponen más énfasis en la continuidad y el esfuerzo colectivo en la interpretación y producción cultural» (Bader y Martin-Iverson 2014: 151), que en la exploración, manipulación individual expresiva de

los parámetros musicales o en la búsqueda de nuevos elementos. A través de la interpretación de los fandangos de las Cruces, con su voz y toque en la fiesta, las mujeres contribuyen a sostener la memoria colectiva, ayudan a reconocerse y darse continuidad como comunidad, a la vez que constituye una oportunidad privilegiada de experiencia, de construir el sentido de *communitas* y de identidad local, de grupo y de género. Con sus acciones en la fiesta y la música reafirman el vínculo de género, sus conexiones emocionales con el lugar y forma de estar en el mundo actual.

En otro momento de la fiesta especialmente llamativo, la noche de los Pinos, las cruceras, como hemos observado, asumen un rol que tradicionalmente ha estado asociado en el espacio público al género masculino, el del pique y competitividad pública oral, musical. La performance muestra la ritualización de la pugna entre los dos grupos o hermandades que escenifican la competitividad festiva moviéndose por el pueblo mientras cantan y tocan los fandangos con los que por un lado, enaltecen su Cruz y por otro, dirigen coplas de pique hacia la contraria. A través del canto configuran y enfatizan identidades y relaciones humanas cohesivas hacia unos y competitivas hacia otros, simultánea y dialécticamente. Cada grupo de cruceras interpretan los fandangos de los Pinos, con los fandangos de pique como máxima expresión, a los que aportan su propia singularidad y cualidades interpretativas que hemos reconocido en el análisis musical. Intentan superar al contrario a través de su capacidad interpretativa y eficacia performativa, la potencia sonora del canto y toque de las panderetas y su intensificación enfática en los momentos álgidos, así como con sus letras, corporalidad y gestos. Esta es la parte del ritual festivo que funciona de una manera más dinámica, en la que otras personas pueden unirse para realzar la fuerza de cada facción y en la que los grupos sociales calibran sus fuerzas en un contexto de exaltación de los estados emocionales, un espacio *liminal* transicional (Turner 1988) y momento de alta implicación en el que puede experiementarse la *communitas* (Turner 1969). Momento en los que los límites de la experiencias fuertemente encarnadas individualmente se diluyen con la emergencia de la experiencia intersubjetiva en el grupo, en el canto, la sincronía rítmica de las panderetas, la intensidad del sonido, gestos y corporalidad.

Asimismo, podemos considerar que con su voz, las mujeres de Almonaster afirman su valor, poder e influencia en la comunidad. Prestigian las prácticas musicales femeninas, con su habilidad, creatividad, valor estético y patrimonial que le otorgan, manteniendo un conjunto de variantes estilísticas de fandangos locales con rasgos y formas expresivas definidas, características. Un conjunto significativo en una pequeña

localidad: estilo de fandangos de la Cruz en Almonaster y «repicaos» en la aldea de las Veredas, estilo de los Pinos, que interpretan con sus pandereteas y junto a la gaita y tamboril y la variante de la Jira en el último día de la fiesta que cantan además junto a una pequeña banda. Otros, estilos de fandagos aldeanos y de la romería de Santa Eulalia completan su patrimonio.

Nuestro segundo estudio se centra en Alosno, localidad ubicada en la comarca del Andévalo, donde los fandangos constituyen una manifestación viva, de gran relevancia sociocultural, con la que los vecinos aportan una riqueza llamativa a esta música. Los alosneros dan forma a su vida social y a su identidad, celebran su herencia y sostienen su memoria colectiva principalmente a través de actividades expresivas de música, baile y poesía, entre las que los fandangos ocupan un lugar destacado.

Hemos comprobado cómo la participación femenina en su interpretación musical ha estado históricamente relacionada con los contextos, las formas de vida y organización de la sociedad tradicional rural, la división trabajo y ocio para cada sexo en la sociedad de una época pasada, que también vino afectando a las actividades musicales y a los ámbitos de interpretación para hombres y mujeres. La reunión de ocio masculina ha constituido tradicionalmente uno de los escenarios habituales del cante y toque de esta música en la sociedad rural. Reuniones de diversión de los hombres en locales, casas particulares, fiestas o juerga con bebida. Esta música ha estado principalmente asociada a una cultura masculina, a su estilo de vida y sus presentaciones musicales, que han tenido más impacto en la vida pública y alcanzado mayor popularidad, aportando un número más numeroso de recreaciones personales que han quedado consolidadas en la práctica colectiva desde principios del siglo pasado. Muchos alosneros son recordados por sus paisanos como entusiastas de la fiesta y la reunión, aficionados al cante y/o guitarreros, de los que algunos han llegado a ser creadores de nuevas variantes musicales denominados «fandangos personales» y letras de fandangos. En determinadas épocas, interpretadas en un ambiente favorable al embellecimiento artístico e individualización del cante y asimismo favoreciendo el recorrido artístico que llegaron a tener intérpretes locales como los hermanos Toronjo.

Aunque los hombres han estado siempre vinculados al ambiente de cante en la reunión masculina, teniendo además un papel público más activo, las mujeres han participado asimismo cantando las seguidillas y fandangos en otros contextos de sociabilidad, en reuniones familiares y de trabajo femeninas, en situaciones de convivencia compartida entre ambos géneros sobre todo en familias que contaban con

especial afición, en momentos informales de celebración entre amigos donde se mezclan las interpretaciones de hombres y mujeres, y además en el ámbito privado cotidiano ayudando a mantener un amplio repertorio de canciones tradicionales. Durante el trabajo de campo hemos conocido que las alosneras han cantado fandangos con asiduidad en muchos momentos de su vida privada y han contribuido a mantener y transmitir amplios repertorios a sus hijos e hijas. Han jugado un papel destacado como mantenedoras e intérpretes aficionadas de fandangos pero con menos presencia en el espacio público. Además han participado de manera activa en la recreación del cante cuya huella puede observarse en la consolidación de varios estilos o variantes locales de fandangos asociados a ellas, a dos alosneras de dos generaciones distintas, María «La Conejilla» y Juana María «La de Felipe Julián», una recreación musical en sus estilos cercana a los fandangos populares de Alosno tal y como hemos analizado en nuestras trascripciones y que siguen cantándose en la actualidad.

Junto a esas situaciones, la interpretación femenina de los fandangos ha tenido lugar en determinados escenarios festivos y rituales locales que constituían ocasiones extraordinarias de la vida tradicional campesina en las que las mujeres podían desplegar una actividad musical de manera pública. En algunos, en esferas separadas entre los géneros, con canciones y danzas asociados a estos, y otras veces, con repertorios y espacios compartidos. En esta investigación hemos acercado nuestro estudio a uno de estos, la celebración de la Cruz de mayo. Contexto representativo de larga tradición, fuerte significación y territorialización en Alosno, donde se siguen interpretando un abundante número de fandangos locales en la actualidad.

Con nuestro trabajo hemos explorado la expresión musical de fandangos en este contexto festivo ritual, analizando la contribución de las mujeres a esta práctica, formas de interpretación de los fandangos y manifestaciones femeninas, estrategias de construcción del género y significados, valores, experiencias, que tienen en este contexto tan significativo para las mujeres de Alosno. Esta fiesta de la Cruz de Mayo en Alosno aúna dos prácticas tradicionalmente vinculadas a cada género en nuestra cultura: 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. Hemos observado y vivenciado cómo en las dos noches de las Cruces se abren las *colás* o espacios donde las mujeres esperan para bailar con los hombres y donde se cantan las seguidillas de la Cruz y sevillanas, mientras las reuniones de hombres permanecen en la calle recorriendo las distintas *colás* y cantando principalmente los fandangos alosneros -además de

seguidillas y sevillanas- durante toda la noche. Formas de organizar y vivir la fiesta, segregando los espacios y ámbitos de actuación de hombres y mujeres que 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.

El tipo de música, roles de acuerdo al modelo heterosexual dominante y el contexto de interpretación consolidado en la tradición, aún mantienen una fuerte influencia en la práctica festiva actual de alosneros y alosneras tal y como hemos podido discernir con esta investigación. Forma de celebración tradicional que ha contribuido a crear esferas separadas para ambos géneros, en la que mujeres y hombres se mueven y se expresan en diferentes espacios, también en la interpretación musical, y que los vecinos conservan en gran medida. En las Cruces, los hombres tradicionalmente han venido cantando los fandangos en el espacio público de la calle, dándole forma preferentemente, mientras la mujer permanecía en el interior de la *colá* cantando y tocando las seguidillas alosneras y sevillanas; unos y otras han moldeado mayoritariamente cada tipo de música, creando diferentes expectativas para ambos. Los fandangos en las Cruces han conllevado tradicionalmente más asociaciones masculinas, por razón del perfil principal de sus intérpretes, los cantaores y los guitarreros que los han cantado en los grupos o las reuniones, mientras las seguidillas evocan feminidad, y sensualidad en el interior de la *colá*, donde las mujeres despliegan una imagen muy femenina en el baile y al cantar con sus panderetas, palmas y palillos, con prácticas que marcan asimismo su identidad generacional. Los hombres han cantado los fandangos junto a los guitarreros de una forma enérgica, con arrojo y valentía en sus interpretaciones, siguiendo el modelo del cantaor individual, con acompañamiento de guitarra, que recrea su cante con gran emocionalidad.

Durante la fiesta interpretan un gran número de fandangos, con distintas variantes estilísticas, numerosos «fandangos populares» y algunos «personales» pero principalmente el fandango «valiente» como forma carismática y representativa local de fandango recio y enérgico, de temperamento valiente, así como los fandangos *cané* que se cantan en grupo y con los que la reunión se confraterniza.

En las últimas décadas con otras formas sociales de vida y de ocio, de relaciones entre los sexos, las dinámicas de género en algunos contextos festivos rituales han venido cambiando. Como hemos observado al realizar este trabajo, algunas mujeres se han sumado y han deseado vivir la fiesta en la calle como cantaoras, junto a las

reuniones, no en el interior de las *colás*; antes esa situación era más excepcional. No obstante, la mayoría sigue cantando y bailando en su lugar tradicional en las salas. Estas mujeres que también cantan en la calle afirman el interés colectivo en dar continuidad a la manera particular de interpretación de cualidades y formas de expresión sonora propias de la tradición local en este contexto festivo. Su participación en el cante de fandangos en las Cruces responde a convenciones estilísticas y formas expresivas particulares desarrolladas en la tradición colectiva, recreadas en una multiplicidad de interpretaciones, con un gran peso de manifestaciones públicas aportadas por los hombres. Una serie de convenciones estilísticas de identidad que definen elementos básicos comunes a todos estos fandangos, y rasgos musicales específicos de cada variante estilística, cuestiones relativas a patrones formales, procedimientos métricos y rítmico-armómicos, a rasgos del tratamiento melódico y aspectos generales del estilo de canto y del toque, que hemos analizado en este trabajo. Al igual que sus compañeros cantaores de género masculino, las mujeres cantaoras de Alosno recrean sus fandangos conservando el carácter y rasgos sonoros particulares de la localidad, en la que también las mujeres han aportado los suyos, variantes musicales o recreaciones de elementos particulares, matices expresivos que muchos de ellos, no todos, van siendo asumidos por uno y otro género. Cada intérprete reelabora o recrea 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. Como hemos advertido en el trabajo de campo, en una interpretación fuertemente corporalizada en la que también constituyen estrategias de expresión emocional intersubjetivas enraizadas y culturalmente localizadas en este contexto, con las que los vecinos de Alosno se siguen emocionando e identificando. Ambos géneros refuerzan con sus interpretaciones este sentido de identidad sonora local. La expresión musical constituye un medio de revivir y sostener la memoria cultural y celebrar la identidad local.

Al mismo tiempo las mujeres cantando los fandangos recrean su identidad de género. Se dan forma como sujetos de género en el baile y cante de seguidillas en las salas y en el cante de los fandangos en la calle, construyendo diferentes imágenes y modelos de feminidad. El género es activamente construido en la interpretación musical a través de actos performativos y de prácticas encarnadas. Podemos distinguir determinados modos en los que la interpretación musical participa en la construcción y representación social del género, en la forma en la que las mujeres de Alosno se acercan

específicamente a la tradición y articulan algunas cuestiones distintivas en el cante con distintas preferencias y expresiones respecto al género masculino, junto a otras preferencias, concepciones y formas expresivas personales del cante. Aunque las mujeres que los cantan en las Cruces, continúan mostrando rasgos tradicionales de cante con energía, con potencia en la voz junto a uno o varios guitarreros, asociados a la interpretación masculina, también hemos explorado cómo introducen otras formas expresivas de acuerdo a sus preferencias personales y gusto estético, ideas, sentimientos, temperamento, etc., por ejemplo en matices al embellecer la melodía, crear momentos diferentes, de delicadeza, entre otros aspectos interpretativos de esta música, en su acercamiento al repertorio musical de los fandangos así como en la selección del repertorio poético que cantan, las imágenes, poder y la resonancia afectiva de estas canciones, los mensajes de sus letras y corporalidad en la performance del cante. Con prácticas que son a la vez individuales y culturalmente mediadas, simultáneamente construidas en la interacción social. Actualmente, las mujeres sitúan sus experiencias personales, sus relaciones e identidad de género en un contexto performativo más complejo y dinámico. Dentro de una dinámica red de fuerzas culturales relacionadas con la tradición y herencia musical, la identidad y prestigio local, la fiesta y su sensorialidad, así como con su vinculación emocional al lugar, el placer, la identidad, el status personal, entre otras.

En Almonaster y Alosno, estas prácticas musicales de fandangos y sus contextos festivos representativos de la cultura tradicional, localizados e insertos en la forma de vida de la sociedad rural, han seguido viviéndose, adaptándose y reconfigurándose hasta el momento actual. Han cobrado auge en las últimas décadas, en los años de revitalización de numerosas manifestaciones festivas en nuestro entorno andaluz, y continúan siendo relevantes para la gente de estos lugares con los nuevos sentidos y significados que ahora tienen para cada género, con los que le dan una función actual. Las mujeres continúan manteniendo el valor y participando en más situaciones sociales en las que interpretan esta música, sosteniendo vivas estas formas de interpretación de fandangos como una tradición que desean mantener y vivir, como lugares de placer, de definición y experiencia personal de género, de autoridad y prestigio.

Con esta Tesis, en la parte siguiente, hemos explorado manifestaciones de fandangos en Huelva, adentrándonos así dentro del ámbito urbano y dinámico de la ciudad, analizando el papel de las mujeres en esta práctica musical en varios momentos de su historia reciente. Huelva es un núcleo urbano que presenta sus propias

características compartiendo ciertos procesos de la vida social, cultural, con otras capitales del mismo tipo, abierta a interacciones culturales; pero al mismo es una ciudad pequeña, que ha ido aglutinado población procedente de la provincia manteniendo redes de contacto con muchos de esos lugares de origen, especialmente en las manifestaciones festivas y en la música como hemos podido comprobar. También ha estado vinculada a grandes celebraciones fuera de la ciudad donde hay una presencia importante de esta música, como la romería del Rocío con la que la población se implica en gran medida, y con la vida artística flamenca de la ciudad cercana y grande de Sevilla que siempre han demandado intérpretes de flamenco y música popular, donde han acudido cantaores y cantaoras de Huelva en distintas ocasiones.

Huelva ha contado con una tradición local viva de cante de fandangos populares hasta hoy y en determinados momentos del siglo pasado con la aportación de un grupo de verisones personales, llamativas, de fandangos que realizaron varios cantaores locales reconocidos y que han quedado consolidadas en la tradición del cante de Huelva. Diferentes tipos de manifestaciones y contextos de interpretación han tenido lugar en toda esa época, desde escenarios de diversión y espectáculo con actuaciones de flamenco -y en ocasiones fandangos- en locales que han acercado esta música al mundo del escenario y de la comercialización, a la preponderante reunión de ocio masculina, en la taberna o locales privados, donde el cante surge de manera informal entre aficionados hombres y donde las mujeres han estado excluidas durante buena parte del pasado siglo. Asimismo se han producido otras situaciones, de fiestas, actuaciones en otros escenarios, y con la aparición de los medios de comunicación, con la difusión de esta música a un amplio público.

Un elemento destacable es el proceso de aflamencamiento en los fandangos que se ha venido produciendo desde ese tiempo. Las primeras variantes de fandangos personales de Huelva adoptaron formas de ese tipo, de más elaboración artística, por cantaores que estaban en contacto con ese ambiente. Aflamencamiento que hemos observado en algunos aspectos musicales del cante y del toque a la guitarra, que adoptan algunas formas de expresión con más elaboración melismática y embellecimiento melódico, una expresión más excitante en la voz, algunas cualidades tímbricas, de elaboración rítmica y algunos recursos del toque por ejemplo -sin perder las características convencionales y reconocibles de fandangos locales-, así como cercanía al flamenco en aspectos estético artísticos y en la presentación de la actuación para el público propia de ese género. Del mismo modo podemos apreciar un proceso de

profesionalización que ha estado presente en la vida musical onubense en todo ese tiempo, en el pasado siglo XX, hasta los años setenta, en el que pocas cantaoras participaron, aunque ha habido excepciones destacadas.

Hemos constatado cómo la práctica cotidiana de afición e interpretación de los fandangos ha sido, sin embargo, bastante más diversa que la de la actuación comercializada o en el escenario. El cante y audición de los fandangos ha permanecido muy vivo entre la población onubense hasta hoy. Por ejemplo, en esas reuniones masculinas de ocio, de vida nocturna donde las mujeres no han estado bien consideradas y donde su participación podía poner en entredicho su reputación y decencia. Y sobre todo, en otras muchas situaciones y momentos de la vida cotidiana y privada de la gente que siempre ha desplegado una gran afición a esta música. Como entretenimiento, en la actividad cotidiana privada, como acompañamiento al trabajo, en otros lugares de ocio en los barrios, asociaciones, en reuniones de amigos, en algunas fiestas familiares donde las mujeres sí han formado parte; donde, de una manera informal, distendida, han interpretado un gran número de fandangos.

La presión social sobre las conductas de género, el control de la sexualidad femenina, los códigos morales e ideología de la sociedad patriarcal, junto a otros valores y rígidas creencias religiosas que se han mantenido durante mucho tiempo en nuestra sociedad han apartado a la mujer de numerosos espacios de la vida pública, de la cultura y el ocio. Esta situación, ha venido transformándose desde el último tercio del siglo XX, con una progresiva modernización en las formas de vida y otras configuraciones y relaciones entre los géneros. En este contexto se creó la primera Peña Flamenca Femenina en Huelva en 1983, representando un caso singular en la vida social del momento, en la de estas instituciones y en el mundo flamenco. Las Peñas Flamencas masculinas, recontextualización dignificada de las anteriores reuniones y juergas de aficionados al cante, apartaron a las mujeres de dichos espacios de ocio e intimidad con fuertes discursos excluyentes de poder y género, sin dar respuesta clara a esa ambigua moral que sostenían en relación a la mujer y a la situación problemática de la mujer cantaora en público, en el escenario. Un grupo de aficionadas de Huelva contestaron a esas estructuras predominantes de privilegio masculino creando su propia Peña en lugar de ocupar un espacio en las que ya había. Su afición al fandango y su práctica con esta música fue decisiva para poder afrontar el reto. Fue el camino de inicio para llevar a cabo el proyecto. A ellas pudimos acceder y participar en sus propuestas ya a mediados de los años noventa, tan solo una década después de su constitución como Peña.

Aunque con esta iniciativa femenina, las mujeres modificaron ciertas estructuras de poder entre los géneros, incluso consiguieron una presencia importante y en determinados momentos, incluso mayor que otros grupos masculinos, la Peña no supuso una ruptura ni un cambio totalmente radical en el funcionamiento de estas instituciones flamencas. Las socias de la Peña siguieron trabajando conjuntamente con varios compañeros de otras Peñas y aficionados destacados, e incluso necesitando de la ayuda masculina en el aprendizaje musical y ensayo con los guitarristas, así como en la aportación de modelos de cante -tanto masculinos como femeninos- que eran referentes importantes en ese momento, etc. Desde el inicio, las mujeres de la Peña Femenina buscaron una relación más colaborativa y más abierta a toda la sociedad que otras entidades.

Una parte de esta Tesis la hemos dedicado a analizar este asunto para lo que realizamos trabajo de campo en esta entidad durante años. Nos hemos acercado a estudiar su vida musical, sus actividades flamencas, el cante en su Cuadro de Cante y Escuela Femenina y explorar qué tipos de modelos y concepciones femeninas negocian con sus actividades musicales e interpretación de los fandangos.

Podemos concluir que las mujeres de la Peña contribuyeron en primer lugar a reconfigurar prácticas y discursos que privilegiaron a los hombres en el ámbito del flamenco, abriendo un espacio real y simbólico de la mujer en el flamenco y transformando el papel que había tenido entre esta afición y en estas instituciones, las Peñas flamencas, hacia uno cada vez más activo y reconocido. Con su capacidad de gestión y programación de actuaciones flamencas en la entidad, sus actividades dentro de la Peña y muestras fuera de ella, con las interpretaciones musicales del muy demandado Cuadro de Cante, estas mujeres han asignado un notable valor a sus actividades y han ganado poder y visibilidad pública. No sólo entre los aficionados peñistas y flamencos, sino entre otro público de la ciudad y fuera, esta Peña fue ganando su reconocimiento y afirmando la autoridad de la voz femenina en el cante. Es una institución muy activa, integrada en la vida cultural onubense con una fuerte implicación en la sociedad, con la colaboración de otras instituciones y agentes culturales.

Con su Cuadro principal de Cante o grupo compuesto de varias mujeres que cantan representando a la entidad, y su Escuela de cante, han conformado un centro relevante de aprendizaje y de afición femenina en Huelva. En el Cuadro, las mujeres interpretan distintos palos del flamenco además de fandangos, ofreciendo un modelo de

cante y de mujer flamenca clásico tanto en su repertorio musical, estilo de cante, como en la conducta, estética e imagen artística que ofrecen en el escenario. En la Escuela de cante en la que pueden participar niñas y mujeres de todas las edades se trabaja exclusivamente el aprendizaje y perfeccionamiento de fandangos de Huelva y de la provincia, contribuyendo en gran medida a dinamizar prácticas locales de cante; creando un espacio privilegiado para la expresión de la subjetivación y la definición de la identidad de género.

Pero la actividad principal comprende el cante de los fandangos, música emblemática de la ciudadanía onubense y también manifestación más representativa de las mujeres de la Peña. Con su cante ofrecen modelos de voz femenina, recreaciones personales en su voz que trabajan en sus ensayos y muestran en las continuas actuaciones para el público y que asimismo sirven de modelo para otras mujeres. Hemos constatado cómo durante todos los años de su recorrido han contado con gran actividad en la interpretación de esta música y competencia interpretativa, con actuaciones en su sede y fuera en escenarios muy variados, montaje de espectáculos y grabación de varios discos que contienen una buena parte de fandangos, pudiendo ser un referente para otros aficionados y mujeres.

No sólo la Peña Femenina, sino las Peñas Flamencas en su conjunto, han contribuido a mantener y consolidar la práctica de los fandangos en Huelva y expandirla entre el gran número de niños, niñas y jóvenes que acuden a sus Escuelas y Concursos. Este compromiso comprende uno de sus objetivos preferentes de estas entidades, la conservación y difusión de las tradiciones musicales locales que llevan a cabo en sus programaciones musicales, como centros de enseñanza y de difusión, etc. por lo que han venido a activar la vida musical. Pero al mismo tiempo en su actividad aportan otras dimensiones de la práctica actual de los fandangos en esta zona, contribuyendo a sostener el carácter más institucionalizado de sus manifestaciones y favoreciendo procesos de estandarización de los modelos y repertorio musical y poético de los fandangos. Cada cantaor y cantaora, manteniendo las conveciones estilísticas de los fandangos, recrea individualmente los parámetros musicales al cantarlos, es decir, aporta en cada nueva situación de interpretación su propia forma expresiva en determinados matices y pequeñas elaboraciones de superficie del discurso musical principal, contribuyendo así a la multiplicidad de interpretaciones. Un gran número de jóvenes aprenden en las escuelas de cante y academias donde siguen determinados modelos que consideran más ortodoxos, de grabaciones representativas o directamante

de aficionados o profesores que se los enseñan, compartiendo así también características comunes en la manera de cantarlos y en el aprendizaje de las letras de los cantes sobre todo. No obstante, como venimos argumentando, vimos cómo la práctica de los fandangos es mucho más diversa y rica en otras muchas situaciones de interpretación, en contextos localizados y en la vida musical actual.

En las dos últimas décadas, los contextos y dinámicas de interpretación y difusión de esta música se han vuelto más diversos, complejos e interconectados, coexistiendo situaciones vinculadas y arraigadas fuertemente en espacios locales, en vivencias festivas tradicionales y en prácticas cotidianas localizadas, junto a otras abiertas a distintos tipos de escenarios y al oyente de los medios, a procesos de comercialización y de audiencia en los mass-media.

Las nuevas generaciones nacidas en la época de la democracia han contado con variados medios de aprendizaje de la música, de escucha y de práctica musical, algunos nuevos respecto a generaciones anteriores, así como con otras relaciones de género, menos excluyentes para las mujeres. Algunas dinámicas han cambiado por ejemplo en el acceso a un gran número de manifestaciones diferentes en vivo y de otras formas, del aprendizaje por distintos medios, en la selección del repertorio, la comercialización y presentación de la música, etc.

Del mismo modo, hemos venido observando a lo largo de estos años la destacada incorporación de un gran número de niñas, jóvenes y mujeres a la escena del cante de fandangos y del flamenco en el ámbito onubense. Una presencia cada vez más numerosa de cantaoras que interpretan los fandangos de Huelva en todo tipo de situaciones, ante el público local o ante otras audiencias (aquellas que alcanzan una mayor proyección). Aficionadas y semiprofesionales que cantan en Peñas, fiestas, conciertos u otro tipo de actividades y eventos, como actuaciones para el público, y que participan cantando en otros numerosos contextos tradicionales de fiestas, romerías, celebraciones y reuniones sociales, cotidianas, entre otras, junto a otro pequeño grupo de cantaoras que ha llevado una trayectoria artística profesional, realizando conciertos en escenarios de distintos lugares y ediciones discográficas como cantaoras muy reconocidas incluso internacionalmente. Esta actual emergencia de las mujeres está contribuyendo a afirmar el valor y poder de la actividad femenina en esta práctica musical y a movilizar las dinámicas de género. No cabe duda, y así lo hemos comprobado, que las mujeres están contribuyendo a crear nuevos espacios expresivos

en los fandangos a través de sus pácticas, sus interpretaciones musicales personales, su voz y su *performance*.

Varias de estas cantaoras profesionales han orientado su práctica hacia un manejo más experto del cante en ejecuciones que requieren un alto nivel de destreza musical y de dominio expresivo de los cantes enfatizando su autoridad y su sentido de empoderamiento en el cante. Presentándolas como prácticas más estetizadas, trabajadas para su presentación ante el público en las que intentan marcar su personalidad individual cantaora. Realizan, como otros cantaores de género masculino de su generación, versiones personales, muy elaboradas y estilizadas del cante.

En algunos palos del flamenco, en ocasiones, introducen elementos de innovación y creatividad, nuevas composiciones de música y/o texto en palos más festeros junto a interpretaciones del repertorio clásico, pero en el cante de los fandangos de Huelva responden en gran medida a la tradición colectiva local. No obstante, en algunas de sus recreaciones personales en la interpretación de estos fandangos de Huelva, incorporan aspectos de recreación propia. Cantan en un estilo vocal muy aflamencado, con una interpretación vehemente en el cante, con algunos desplazamientos rítmicos, introduciendo ciertos detalles de embellecimiento, giros o adornos melódicos diferentes, o a veces también melismas de cierta extensión por ejemplo, pero manteniendo la estructura y los estilos de fandangos consodidados en la tradición, dándole en general continuidad al lenguaje y convenciones locales de esta música. Se mueven así en un juego dinámico entre la personalidad artística individual y lo colectivo, la herencia y sentido de identidad y pertenencia local.

Todas estas cantaoras, asumen la interpretación musical como medio de definición del género, un lugar de subjetivación y construcción musical del cuerpo de género. Con su voz, corporalidad, experiencias de cante, placer, creatividad, con su imagen cada una de ellas se mueven y expresan distintas manifestaciones ricas y diversas de género.

A la luz de las conclusiones que acabamos de mostrar, nuestra Tesis como podemos ver, ha supuesto un inmenso trabajo de investigación a lo largo de bastantes años. No obstante, nos quedan cuestiones que aún seguimos planteándonos y asuntos apenas esbozados que desearíamos continuar estudiando y abordando en próximos trabajos y publicaciones.

Bibliografía

Abella, Rafael. 1984. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de hoy.

Agudo Torrico, Juan; Jiménez de Madariaga, Celeste; García Gallardo, Francisco José y Herminia Arredondo Pérez. 2010. *Danzas de la provincia de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Aguilar Majarón, Isabel y Aniceto Delgado Méndez. 2009. "La fabricación de aguardiente". *Revista PH* 70: 40-71.

Aguilera, Francisco Enrique. 1995. *La gente de Santa Eulalia. Almonaster la Real (Huelva). Estructura y proceso ritual en una comunidad andaluza*. Huelva, Diputación de Huelva.

Ahmed, Sara. 2004. The cultural Politics of Emotion. New York, London, Routledge.

Alaghband-Zadeh, Chloë. 2015. "Sonic Performativity: Analising Gender in North Indian Classical Vocal Music". *Ethnomusicology Forum* 24(3): 349-379.

Álvarez Caballero, Ángel. 1981. *Historia del cante flamenco*. Madrid, Alianza.

Arom, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Paris, SELAF. 2 vols.

Arredondo Pérez, Herminia. 1999. "Mujeres y flamenco: la Peña Flamenca Femenina de Huelva". En Carlos Sánchez Ekiza (ed.), *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Navarra, Sociedad Ibérica de Etnomusicología y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 161-170.

Arredondo Pérez, Herminia y García Gallardo, Francisco José. 2014. "Música flamenca. Nuevos artistas, antiguas tradiciones". En Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coords.), *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla, Centro de Estudios andaluces, 225-242.

Arredondo Pérez, Herminia y García Gallardo, Francisco José. 2018a. "Música, género e identidad: fandangos y coplas del Romero". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXXIII(1): 219-248.

Arredondo Pérez, Herminia y García Gallardo, Francisco José. 2018b. "Seguidillas y fandangos en las *colás* de Alosno (Andalucía): Género, corporalidad y afecto". *Resonancias* 22(43): 83-112.

Auerbach, Susan. 1987. "From Singing to Lamenting: Women's Musical Role in Greek Village". En Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago, University of Illinois Press, 25-43.

Bader, Sandra y Sean Martin-Iverson. 2014. "Creative Intersubjetivity in Performance: Perspectives from the Asia-Pacific". *Ethnomusicology Forum* 23(2): 149-162.

Bajtin, Mijail. 1966. *La imaginación dialógica.* Buenos Aires, Taurus.

Baker, Sally. 2015. "A Radical Theory of Bodies: Synthesizing the Manipulation of Corporeal and Affective Bodies in Feminist Theory". *Global Societies Journal* 3: 48-59.

Barroso Trujillo, Manuel Ángel. 1996. "El fandango en Almonaster la Real y su contribución a la cultura popular". En *X Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*: 23-31. Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 23-31.

Barz, Gregory F. y Timothy J. Cooley. 1997. *Shadows in the Field*. New York, Oxford, Oxford University Press.

Bauman, Richard (ed.). 1992. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertraiment. A Communications-centered Handbook*. Oxford, Oxford University Press.

Bell, Catherine. 2009 [1997]. *Ritual. Perspectives and Dimensions*. New York, Oxford University Press.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 1998. *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 2000. *Bailes de candil andaluces y Fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación de Málaga.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 2010. "Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur". *Jábea* 103: 49-73.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 2016. "Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos". *Anuario Musical* 71: 179-196.

Berstein, Jane A. 2004. *Women's Voices across Musical Worlds*. Boston, Northeastern University Press.

Biddle, Ian. 2021. *The Flamenco Effect: Authenticity, Community and Tradition in the South of Spain*. S.l., Routledge. En prensa y preventa.

Bithell, Caroline. 2003. "A Man's Game? Engendered Song and the Changing Dynamics of Musical Activity in Corsica". En Tullia Magrini (ed.), *Music and*

Gender: Perspectives from the Mediterranean. Chicago, University of Chicago Press, 33-66.

Blacking, John. 1973. *How musical is man?*. London, University of Washington Press.

Blacking, John. 1992. "The Biology of Music-making". En Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*. London, Macmillan, 301-314.

Blas Vega, José. 1987. *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco.

Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz. 1988. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid, Cinterco.

Bohlman, Philip V. 2003. "And She Sang a New Song". En Tullia Magrini (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago, The University of Chicago Press, 329-349.

Borrero García, Sebastián. 2005. *1.500 Letras de Fandangos*. Sevilla, Signatura.

Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Oxford, Polity.

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

Brown, Joshua Michael. 2014. *Flamenco Capital: Tradition, Revolution and Renewal in Seville, Spain*. UC Riverside. ProQuest ID: Brown_ucr_0032D_11950. Merritt ID: ark:/13030/m5806gv4. Retrieved from https://escholarship.org/uc/item/3010g01h

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. New York, Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London, Routledge.

Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London, Routledge.

Calvo González, José (ed.). 1998. *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Cámara de Landa, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Cámara de Landa, Enrique. 2014. *Etnomusicologia*. Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni.

Cámara de Landa, Enrique. 2016. *Etnomusicología. 3ª Edición corregida y aumentada*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Canterla, Juan Francisco. 2012. *Coplas, Bailes y Fandangos en los confines de Andalucía (1680-1808)*. Sevilla, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.

Canterla, Juan Francisco. 2014. *El Fandango de Huelva, 1730-1944*. Sevilla, Consulcom.

Cantero Martín, Pedro A. 2001. "Licores, aguardientes y vinagres". En Francisco Rodríguez Iglesias (dir.), *Proyecto Andalucía, Antropología. vol.1: Economía y tecnología*. A Coruña, Hércules, 197-208.

Caro Baroja, Julio. 1957. "Dos romerías de la provincia de Huelva". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XIII: 411-450.

Caro Baroja, Julio. 1968. *Estudios sobre la vida tradicional española*. Barcelona, Ediciones Península.

Caro Baroja, Julio. 1972. *Los Baroja*. Madrid, Taurus.

Caro Baroja, Julio. 1979. *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid, Taurus.

Caro Baroja, Julio. 1992. "Prólogo". En Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp.7-8.

Caro Baroja, Julio. 1993. *De etnología andaluza*. Málaga, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga.

Carrasco Terriza, Manuel Jesús (coord.). 1992. *Guía para visitar los santuarios marianos de Andalucía occidental*. Madrid, Ediciones Encuentro.

Carrero Carrero, Antonio José. 1995. "Almonaster la Real". En Juan Antonio Márquez Domínguez (dir.), *Los pueblos de Huelva*, Vol. 1. Huelva, Editorial Mediterráneo, Huelva Información: 65-80.

Carriazo, Juan Luis y José M. Cuenca. 2005. *Huelva, tierra de castillos*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Castro Buendía, Guillermo. 2011. "Los 'Otros' fandangos, el cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá* 4: 59-135.

Castro Buendía, Guillermo. 2014. *Génesis musical del cante flamenco*. Sevilla, Libros en Duende.

Castro Buendía, Guillermo. 2015. "Evolución Rítmica en el Fandango Español: Ritmos binarios y ternarios". *Música oral del Sur* 12: 217-247.

Christensen, Thomas. 1992. "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory". *Journal of Music Theory* 36(1): 1-42.

Chuse, Loren. 2003. *The Cantaoras. Music, Gender, and Identity in flamenco Song*. New York & London, Routledge.

Chuse, Loren. 2007. *Mujer y Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Chuse, Loren. 2015. "Fandangos in Voices of Women: Enacting Tradition, Affirming Identity". *Música Oral del Sur* 12: 517-526.

Chuse, Loren. 2016. "Fandangos in Voices of Women: Enacting Tradition, Affirming Identity". En Meira Goldberg y Pizà, Antoni, *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 469-479.

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.

Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, Cambridge University Press.

Clayton, Martin; Dueck, Byron y Laura Leante (eds.). 2013. *Experience and Meaning in Music Performance*. Oxford, Oxford University Press.

Clément, Catherine. 1989 [1979]. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Cohen, Judith R. 1987. "'Ya salió de la Mar': Judeo-Spanish Wedding Songs among Moroccan Jews in Canada". En Ellen Koskoff (ed.), Women and Music in Cross-Cultural Perspective: 55-67. Urbana: University of Illinois Press.

Cohen, Judith R. 2008. "'This Drum I Play': Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain". *Ethnomusicology Forum* 17(1): 95-124.

Congreso de Folclore Andaluz (1998). *V Congreso de Folclore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: "El Fandango"*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Diputación Provincial de Málaga.

Connor, Steven. 1996. *Cultura postmoderna*. Madrid, Akal.

Cook, Nicholas. 2001. *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza.

Cook, Nicholas. 2003. "Music as performance". En Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music*. London, Routledge, 204-214.

Cook, Susan C. y Judy S. Tsou (eds.). 1994. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Chicago, University of Illinois Press.

Crivillé i Bargalló, Josep. 1983. *Historia de la música española vol. III: El folklore musical*. Madrid, Alianza Música.

Cruces, Francisco (ed.). 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Editorial Trotta.

Cruces Roldán, Cristina. 2002. *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Cruces Roldán, Cristina. 2003. *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, Género y Trabajo.* Sevilla, Signatura Ediciones.

Cruces Roldán, Cristina. 2009. *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla, Almuzara.

Cusick, Suzanne. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex". En Elaine Barkin, Lydia Hamessley y Benjamin Boretz (eds.), *Audible Traces: Gender, Identity and Music*. Zurich, Carciofoli, 25-48.

Czekanowska, Anna. 1990. "Towards a Concept of Slavonic Women's Repertoire". En Marcia Herdorn, y Susanne Ziegler, (eds.), *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 57-70.

Davis, Kathy; Evans, Mary y Judith Lorber (eds.). 2006. *The SAGE Handbook of Gender and Women's Studies*. London, SAGE.

del Campo Tejedor, Alberto y Rafael Cáceres Feria. 2013. *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra.* Córdoba, Almuzara.

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 Fiona Magowan y Louise Wrazen *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*. Rochester, University of Rochester Press, 185-199.

Díaz Hierro, Diego. 1983. *Historia de las calles y plazas de Huelva*. Huelva, Imprenta Colón.

Domínguez Ortiz, Antonio. 1988. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza.

Domínguez Ortiz, Antonio (dir.). 1998. *Historia de España. Tomo XII: El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy).* Barcelona, Planeta.

Donnier, Philippe. 1996. *Flamenco. Relaciones temporelles et processus d'improvisation*. *These.* Université París X. Laboratoire d'ethnomusicologie.

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.

Eliade, Mircea. 1974. *Tratado de Historia de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad.

Etzion, Judith. 1993. "The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism". *Anuario musical* 48: 229-250.

Evans, Mary. 1997. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid, Minerva.

Feld, Steven. 1984. "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology* 28(3): 383-409.

Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Second Edition*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Feld, Steven y Keith H. Basso. 1996. "Introduction". En Steven Feld y Kepp Basso (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press, 3-12.

Feria Martín, Josefa y Manuel José de Lara Ródenas (coords.). 2007. *La historia de la provincia de Huelva: balance y perspectivas (actas del I Encuentro sobre Bibliografía: La Investigación Histórica en la Provincia de Huelva)*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Fernández Marín, Lola. 2004. *Teoría musical del flamenco*. Madrid, Acordes Concert.

Fernández Marín, Lola. 2011. "La bimodalidad en las formas del fandango y los cantes de Levante: origen y evolución". *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá* 5: 37-53.

Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians Music-Making in an English Town*. Cambridge, Cambridge University Press.

Finnegan, Ruth. 2003. "Music, Experience and Anthropology of Emotion". En Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London, Routledge: 181-192.

Frenk Alatorre, Margit. 1978. *Estudios sobre lírica antigua.* Madrid, Castalia.

Frith, Simon. 2003. "Music and Every Life". En Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music*. London, Routledge, 92-101.

Gabe, Jonathan; Bury, Mike y Mary Ann Elston. 2004. *Key Concepts in Medical Sociology*. London, SAGE.

Gamboa Rodríguez, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid, Espasa Calpe.

García Fernández, Máximo. 2004. "Celebraciones de cruces de mayo durante el Antiguo Régimen en la Castilla Norte". En David González (ed.), *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*. Huelva, Universidad de Huelva, 21-56.

García Gallardo, Cristóbal. 2000. "La música en Huelva a finales del siglo XIX". *Aestuaria: revista de investigación* 7, 111-124.

García Gallardo, Cristóbal. 2014. "La cadencia andaluza". En Francisco José García y Herminia Arredondo, *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 107-121.

García Gallardo, Francisco José. 2003. *Carnaval y Domingo de Piñata. El adecentamiento de la Fiesta y las Agrupaciones de Carnaval para el recreo y cultura de la ciudad (Huelva 1880-1936)*. Huelva, Excmo. Ayuntamiento de Huelva.

García Gallardo, Francisco José y Herminia Arredondo Pérez. 2010. "Danza y tamboril", en Juan Agudo, Celeste Jiménez, Francisco José García y Herminia Arredondo, *Danzas de la provincia de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 25-31.

García Gallardo, Francisco José y Herminia Arredondo Pérez. 2012. "Danzas de espadas y toques de tamboril en la Sierra y el Andévalo onubenses". En Iván Iglesias, Pedro Roxo y Susana Moreno (coords.), *Música e Saberes em Trânsito*. Lisboa, Ed. Colibri, Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Música e Dança.

García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero: una interpretación sociocultural*. Barcelona, Anthropos; Murcia, Editora Regional.

García-Matos, Carmen. 2010. *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba, Almuzara.

García Peinazo, Diego. 2017. *Rock andaluz. Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología.

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

Garrido Palacios, Manuel. 1996. *El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)*. Valladolid, Castilla Ediciones.

Geertz, Clifford. 1991[1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

Gennep. Arnold van. 2008. *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza Editorial.

Goldberg, Meira y Antoni Pizà. 2015. "Introducción: Mestizajes". *Música Oral del Sur. Españoles, indios, africanos y gitanos. El alcance global del fandango en música, canto y danza* 12: 17-24.

Goldberg, Meira y Antoni Pizà. 2016. *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

Gómez Cruz, Camilo. 1997. *Bodas de Plata de la Peña Flamenca de Huelva. 25 años de flamenco. Huelva cuna del fandango*. 1997. Huelva, Fundación El Monte.

Gómez Hiraldo, Juan. 1985. *Al cielo que es mi morada. Una semblanza del arte flamenco onubense*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

González Limón, Myriam y José González Delgado. 2015. *El Alosno: La etapa singular de un pueblo. Una visión económica e histórica de su evolución socio-política.* Sevilla, Fundación Caja Rural del Sur.

González Merchante, Antonio. 1999. *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. Sevilla, Pinceladas Musicales.

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.

Granados, Manuel. 2004. *Armonía del flamenco.* Barcelona, Casa Beethoven Publicacions.

Guerra Rosado, Francisco J.; Gutiérrez Alba, Víctor y Jaime Serveto Aguiló. 2006. *Guía de la Faja Pirítica Ibérica. Historia y Naturaleza*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Medio Ambiente.

Guerrero Llamas, Antonio. 1993. "Huelva hace muchos años. El gran concurso de fandangos". *Huelva Información*, 13-4-1993: 17.

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

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

Hellier, Ruth (ed.). 2013. *Women singers in Global Contexts: Music, Biography, Identity*. Urbana, University of Illinois Press.

Herdorn, Marcia. 1990. "Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity". En Marcia Herdorn y Susanne Ziegler (eds.), *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 11-26.

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

Hill, Juniper y Caroline Bithell. 2014. "An Introduction to Musical Revival". En Caroline Bithell y Juniper Hill, *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, Oxford University Press, 3-42.

Howson, Alexandra. 2005. *Embodying Gender*. London, SAGE.

Hurtado Torres, Antonio y David Hurtado Torres. 2009. *La llave de la música flamenca*. Sevilla, Signatura.

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

Jiménez de Madariaga, Celeste. 2011. "Rituales festivos y confrontación social. Cruces de mayo de la provincia de Huelva". *Gazeta de Antropología* 27(2): artículo 31. Disponible en: http:// www.gazeta-antropologia.es/?p=1425 Fecha de acceso: 3 de febrero de 2018.

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.

Jiménez Pérez, Francisco. 1996. "Fandangos de Huelva y provincia". En José Luis Navarro y Miguel Ropero (dirs.), *Historia del Flamenco. Tomo V*. Sevilla, Tartessos, 11-31.

Keil, Charles y Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press.

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

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

Kroher, Nadine. 2018. *Flamenco Music Information Retrieval. Automatic Content-Based Description of Flamenco Music Collections*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

Labajo Valdés, Joaquina. 1981. "Música y mujer: vida de sociedad en la España de 1900". *Ritmo* 516: 23-25.

Labajo Valdés, Joaquina. 1988. *Pianos, voces y panderetas*. Madrid, Endymion.

Labajo Valdés, Joaquina. 2003. "Body and Voice: The construction of Gender in Flamenco". En Tullia Magrini (ed.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago, University of Chicago Press, 67-86.

Lagarde, Marcela. 1996. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid, horas y HORAS.

Lara Ródenas, Manuel José de. 1995. *El tiempo y las fuentes de su memoria. Historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva. Tomo III. Religiosidad y cultura en la Huelva Moderna*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Lavis, Anna y Karin Eli. 2016. "Corporeal: Exploring the Material Dynamics of Embodiment". *M/C Journal, A Journal of Media and Culture* 19(1). http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1088

Leach, Edmund. 1978. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI.

Leach, Edmund. 1993 [1976]. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI.

Limón Delgado, Antonio. 1998. "Las danzas religiosas masculinas en el Andévalo (Huelva)". *Narria: Estudios de artes y costumbres populares* 81/84: 90-106.

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

López, Onofre; Blas Vega, José y otros. 1992. *Manuel Gómez Vélez "Manolo de Huelva" 1892-1992. 100 años para la historia*. Huelva, Federación onubense de Peñas Flamencas.

Lorenzo Arribas, Josemi. 2011. "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco". *Trans* 15: 1-43. Disponible en: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_07_Lorenzo.pdf Fecha de acceso: 3 de febrero de 2018.

Lorenzo Toronjo, Juan Antonio. 2004. *Cruces de Mayo en Alosno*. Alosno, Ayuntamiento de Alosno.

Lucas, Glaura. 2013. "Performing the Rosary: Meanings of Time in Afro-Brazilian Congado Music". En Martin Clayton, Byron Dueck y Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*. Oxford, Oxford University Press, 86-107.

Machado y Álvarez, Antonio. 1883. "Post-Scriptum". En Francisco Rodríguez Marín. *Cantos Populares Españoles*. Tomo V. Sevilla, Francisco Álvarez y Cª, Editores, 157-238.

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, The University of Chicago Press.

Malefyt, Timothy deWaal. 1997. *Gendered Authenticity: The Invention of Flamenco Tradition in Seville, Spain*. Ph.D. dissertation, Brown University.

Malefyt, Timothy deWaal. 1998a. "Gendering the Authentic in Spanish Flamenco". En William Washabaugh (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Oxford, Berg, 51-62.

Malefyt, Timothy deWaal. 1998b. "'Inside' and 'Outside' Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition". *Anthropological Quarterly* 71(2): 63-73.

Manchado Torres, Marisa (comp.). *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid, horas y HORAS la editorial.

Manuel, Peter. 1989. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics". *Yearbook for Traditional Music* 21: 70-94.

Manuel, Peter. 2002. "From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual tonicity in Spanish and Latin American Musics". *Journal of the American Musicological Society* 55(2): 313-338.

Manuel, Peter. 2006. "Flamenco in Focus. An Analysis of a Performance of Soleares". En Michael Tenzer (ed.), *Analitycal Studies in World Music*. New York, Oxford University Press: 92-119.

Manzano Alonso, Miguel. 1993. *Cancionero musical leonés*. León, Diputación Provincial de León.

Manzano Alonso, Miguel. 1995. *La jota como género musical*. Madrid, Alpuerto.

Márquez Domínguez, Juan A. 2010. "El Patrimonio natural de El Andévalo. Territorio y Paisaje en un desarrollo difícil". En *El Andévalo. Territorio, Historia e Identidad,*

Actas de las I Jornadas de Patrimonio del Andévalo. Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 19-38.

Márquez Macías, Rosario y Pablo Tornero Tinajero. 1986. "Minería, población y sociedad en la provincia de Huelva (1840-1900)". *Huelva en su historia*: *miscelánea histórica* 1: 379-413.

Martí, Josep. 1995. "Prólogo". En Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile, *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca.* Salamanca y Barcelona, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca y Departamento de Musicología, CSIC, 11-15.

Martí, Josep. 1996. *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsell.

Martínez, Sílvia. 1997. "Reestudi a Castelló: Betxí, Onda i Tales". En Ramón Pelinski, *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*. Castelló, Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló, 141-169.

Mazuela-Anguita, Ascensión. 2015. *Las mujeres y la transmisión del repertorio andaluz en el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (1945-1960)*. Badajoz, CIOFF-INAEM.

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

McClary, Susan. 1992. *Georg Bizet. Carmen*. Cambridge, Cambridge University Press.

McClary, Susan. 2000. *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Medina Álvarez, Ángel (ed.). 1994. *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773).* Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

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 Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music*. London, Routledge, 1-15.

Mitchell, Timothy. 1994. *Flamenco, Deep Song*. New Have, Yale University Press.

Moisala, Pirkko. 1999. "Musical Gender in Performance". *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 3: 1-16.

Moisala, Pirkko y Beverley Diamond. 2000. *Music and Gender*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada/Sevilla, Al-Andalus.

Moreno Navarro, Isidoro. 1982. "Cofradías andaluzas y fiestas: aspectos socioantropológicos", en Honorio M. Velasco (ed.), *Tiempo de fiesta: ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid, Tres-Catorce-Diecisiete, 71-93.

Moreno Navarro, Isidoro. 1985. *Cofradías y hermandades andaluzas*. Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza.

Moreno Navarro, Isidoro. 1993. *Andalucía: identidad y cultura*. Málaga, Ágora.

Moreno, Isidoro y Juan Agudo. 2012. "Las fiestas andaluzas". En Isidoro Moreno y Juan Agudo (coords.). *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 167-217.

Muñoz Ruiz, M. del Carmen. 2003. "Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femeninos". En Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid, Editorial Complutense, 95-116.

Nash, Mary. 2012. *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos*. Madrid, Alianza Editorial.

Nettl, Bruno. 1992. "Recent Directions in Ethnomusicology". En Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, W.W. Norton, 375-399.

Neuls-Bates, Carol (ed.). 1996. *Women in Music: An Anthology of Source Reading from de Middle Ages to the Present*. Boston, Northeastern University Press.

Norton, Barley. 2013. "Engendering Emotion and the environment in Vietnamese Music and Ritual". En Fiona Magowan y Louise Wrazen (eds.). En *Performing Gender, Place, and Emotion in Music: Global Perspectives*. Rochester, University of Rochester Press, 17-37.

Núñez Roldán, Francisco. 1987. *En los confines del reino. Huelva y su tierra en el siglo XVIII*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Olarte Martínez, Matilde. 2011. "La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital". *Trans* 15: 1-31. Disponible en:https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_09_Olarte.pdf Fecha de acceso: 3 de febrero de 2018.

Ortega Castejón, José Francisco. 2014. "Una carta latina del deán Martí no bien entendida". *Myrtia: Revista de filología clásica* 29: 301-314.

Ortega Castejón, José Francisco. 2015. "Manuel Martí, deán de Alicante, ¿un testimonio sobre el fandango de comienzos del siglo XVIII?" *Anuario musical* 70: 81-100. doi: 10.3989/anuariomusical.2015.70.06

Ortiz Nuevo, José Luis. 1990. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve.

Ortner, Sherry B. 1974. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?". En Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*. Standford, Stanford University Press, 67-87.

Ortner, Sherry B. y Harriet Whitehead (eds.). 1981. *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*. Cambridge, University of Cambridge Press.

Osorno Orta, Santiago. 1998. "Las cruces de mayo en Alosno". *Narria. Estudios de Artes y Costumbres Populares* 81/84: 85-89.

Palomo Martín, Isidoro. 1983. "El coso taurino de Santa Eulalia" en *Zancolí* 1.

Pelinski, Ramón. 1997. *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*. Castelló, Servei de Publicacions de la Diputació de Castelló.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.

Peña Guerrero, María Antonia. 1993. *El sistema caciquil en la provincia de Huelva. Clase política y partidos (1898-1923)*. Córdoba, Ediciones La Posada y Ayuntamiento de Córdoba.

Pérez-Embid Wamba, Javier. 1986. "La organización de la vida rural en la sierra a fines de la Edad Media: las ordenanzas municipales de Almonaster". *Huelva en su historia* 1: 245-283.

Pérez Embid-Wamba, Javier. 1995. *Aracena y su sierra: la formación histórica de una comunidad andaluza (S.XIII-XVIII)*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Pérez-Embid Wamba, Javier. 1999. *Memorias y sucesos notables de Europa, especialmente de Aracena y de sus inmediaciones (Anales de 1558-1611)*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Pérez Embid-Wamba, Javier. 2001. "Hagiología, tiempo e imaginario: santoral e imaginario en Aracena (siglos XV-XVIII)". *Huelva en su Historia* 2: 67-100.

Pérez Macías, Juan Aurelio y otros. 1990. "Excavaciones en Tharsis (Alosno, Huelva). Estudios sobre minería y metalurgia antigua". *Boletín informativo de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 28: 5-12.

Pérez Macías, Juan Aurelio y Juan Luis Carriazo Rubio (coords.). 2005. *La Banda Gallega*. Huelva, Universidad de Huelva.

Pérez Moreno, Heliodoro Manuel. 2004. *Una escuela viajera. La Cátedra Ambulante de la Sección Femenina de Huelva (1956-1977)*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Plaza Orellana, Rocío. 2005. *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850).* Jerez de la Frontera, Arambel Editores.

Plaza Orellana, Rocío. 2015. "Spanish Dance in Europe. From the Late Eighteenth Century to Its Consolidation on the European Stage" en K. Meira Godlberg, Ninotchka D. Bennahum y Michelle Heffner (eds.), *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theorical Perspectives*. North Carolina, McFarland Books, 71-80.

Pendle, Karin (ed.). 1991. *Women and Music: A History.* Bloomington, Indiana University Press.

Petrovic, Ankina. 1990. "Women in Music Creation Process in the Dinaric Cultural Zone of Yugoslavia". En Marcia Herndorn y Susanne Ziegler (eds.), *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 71-84.

Pohren, Donn. E. 1980. *A way of life*. Madrid, Spanish Studies Society.

Prieto, Domingo. 1998. "Mi amiga la Radio". En José Sánchez Canales, *Al compás de Huelva. Radio Nacional de España. Sexagenaria y decana (1937-1997).* Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Fundación El Monte, 19-20.

Puleo, Alicia H. 1995. "Patriarcado". En Celia Amorós (dir.), *Diez palabras clave sobre mujer*. Navarra, Verbo Divino.

Ramos López, Pilar. 1997. "Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII". *Revista de Musicología* XX(1): 231-244.

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

Rey de las Peñas, Remedios (dir.) 1989. *Guía-Inventario-Índice del Archivo Municipal Alosno (Huelva). Colección "Archivos Municipales onubenses" nº 6*. Huelva, Exma. Diputación Provincial de Huelva.

Rey de las Peñas, Remedios (coord.) 1995. *El tiempo y las fuentes de su memoria. Historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Reyes Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo. 2011. "Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en

la etapa preflamenca". *Revista del Centro de Investigación del Flamenco Telehusa*, 4(4), 32-43. http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/0404-2011/revista-cift.pdf

Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31(3): 469-488.

Rico Romero, José y Juan González González. 2013. *El Cerro de Andévalo: apuntes etnográficos*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York, Columbia University Press.

Robertson, Carol E. 1987. "Power and Gender in the Musical Experiences of Women". En Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago, University of Illinois Press, 225-244.

Rodríguez Becerra, Salvador. 1999. "Fiestas de mayo en Andalucía. Tradición y cambio en un ritual popular". En Manuel Oliver (coord.), *Antropología de la fiesta. Jornadas de Antropología de las fiestas "Identidad, mercado y poder"*. Elche, Alicante, M&C Publicidad, 45-56.

Rodríguez Becerra, Salvador. 2004. "Las cruces de mayo en Andalucía: historia y antropología de una fiesta". En David González (ed.), *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*. Huelva, Universidad de Huelva, 57-80.

Rodríguez Marín, Francisco. 1882-1883. *Cantos populares españoles*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cª Editores. 5 Tomos.

Rodríguez Marín, Francisco. 1883. *Cantos populares españoles*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cª Editores. Tomo IV.

Roldán Fernández, José María. 1997. *Los largos caminos del flamenco*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Fundación El Monte.

Roldán Fernández, José María. 2007. *La larga familia del flamenco*. Huelva, Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva.

Romero Jara, Manuel. 2002. *Éste es otro cantar. Voces de Alosno-Fandangos de Huelva*. Sevilla, Caja Rural del Sur.

Rosaldo, Michelle Zimbalist. 1974. "Woman, culture and society: a theorical overview". En Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*. Stanford, Stanford University Press, 17-42.

Rossy, Hipólito. 1966. *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa.

Ruiz Acevedo, Juan M. 1998. *Las vías romanas en la provincia de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Russell, Craig H. 1995. *Santiago de Murcia's "Codice Saldivar No. 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico. Vol. 2: Facsimile and transcription.* Urbana, Univesity of Illinois Press.

Sánchez Canales, José. 1998. *Al compás de Huelva. Radio Nacional de España. Sexagenaria y decana (1937-1997).* Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Fundación El Monte.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. New York, Routledge.

Shank, Barry. 2006. "Introduction to Part One [Music as sound, music as text]". En Andy Bennett, Barry Shank y Jason Toynbee, *The Popular Music Studies Reader*. London, Routledge, 11-14.

Silverman, Carol. 1996. "Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia". *World of Music* 38(1): 63-76.

Solie, Ruth A. (ed.). 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, Los Ángeles, University of California Press.

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

Steingress, Gerhard. 1998. *Sobre Flamenco y Flamencología*. Sevilla, Signatura.

Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford, Berg.

Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song. Singing and subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago, University of Chicago Press.

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

Sykes, Jim. 2015. "Sound Studies, Religion and Urban Space: Tamil Music and the Ethical Life in Singapore". *Ethnomusicology Forum* 24(3): 380-413.

Tagg, Philip. 2013. *Music's meanings. A modern musicology for non-musos*. New York y Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.

Tambiah, Stanley J. 1968. "The Magical Powers of Words". *Man* 3(2): 175-208.

Tambiah, Stanley J. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

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

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

Torres Cortés, Norberto. 2010. "La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco 'por medio', hasta los toques mineros del siglo XX". *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá* 2: 1-87.

Torres Cortés, Norberto. 2012. "El estilo 'rasgueado' de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII". *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá* 6: 1-46.

Triana, Fernando el de. 1986[1935]. *Arte y artistas flamencos*. Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas.

Turner, Victor W. 1969. *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago, Aldine.

Turner, Victor W. 1974. *Dramas, fields, and metaphors; symbolic action in human society*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

Turner, Victor W. 1982. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Publications.

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

Vázquez León, Antonio. 1997. *Ermitas rurales de la provincia de Huelva*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

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

Viñuela Suarez, Laura. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos retos para la musicología*. Oviedo, krkediciones.

Washabaugh, William (ed.). 1998. *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*. Oxford, Berg.

Washabaugh, William. 2005. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona, Paidós.

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

Whiteley, Sheila (ed). 1997. *Sexing the Groove. Popular music and gender*. London and New York, Routledge.

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

ÍNDICE de Imágenes

Imagen 1 54
Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 2 55
Cruz del Llano. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 3 57
Cortejo de serranas. Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 4 58
Cortejo de serranas. Cruz del Llano. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 5 61
Era de la Cuesta, entrega de bandera. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 6 62
Entrada en la Iglesia. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 7 63
De regreso a la Cruz. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 8 65
Vestido de mujer. Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 9 66
Serranas del Llano cantando en la Cruz de la Fuente. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 10 74
Mayordomo del Llano. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 11 113
Cantando fandangos en la Cruz de la Fuente. Foto: H. Arredondo/F. Gª Gallardo

Imagen 12 124
Mujer tocando pandereta adornada. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 13 125
Pandereta adornada del Llano. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 14 126
Ejecutando el trémolo. Foto: Fran Gª Gallardo

Imagen 15 141
Gritos de ánimo al Llano. Noche de los Pinos. Foto: H. Arredondo/F. Gª Gallardo

Imagen 16 143

Cruceras de la Fuente cantando fandangos de pique. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 17 239
Interior de una Colá de Alosno. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 18 240
Entrando a la Colá. Foto: Fran Gª Gallardo

Imagen 19 243
Dirigiéndole la mirada. Foto: Herminia Arredondo/ Fran Gª Gallardo

Imagen 20 244
Bailando en el llano. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 21 246
Mujeres mayores bailan seguidillas. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 22 258
Mujeres de Alosno tocando panderetas en las seguidillas de la Cruz.
Foto: Herminia Arredondo/Fran Gª Gallardo

Imagen 23 261
Reunión de hombres. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 24 263
El alosnero Antonio Rastrojo cantando fandangos. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 25 285
Cante de mujer en la noche de las Cruces. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 26 293
María Isabel Carrera cantando fandangos alosneros. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 27 312
Manuela Sánchez «La Niña de Huelva». Foto: Herminia Arredondo

Imagen 28 317
Azulejo conmemorativo. Peña Flamenca de Huelva. Foto: Fran Gª Gallardo

Imagen 29 318
Paco Toronjo con José María «de Lepe». Foto: Fran Gª Gallardo

Imagen 30 331
Actuación del Cuadro de Cante. Universidad de Huelva. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 31 337
Grupo de la Escuela de Cante. Foto: Herminia Arredondo

Imagen 32 342
Cuadro cantando en cena de homenaje. Foto: Herminia Arredondo

ÍNDICE de Figuras

Figura 1.....95
Patrón percusivo pandereta.

Figura 2.....99
Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 3.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 3.....100
Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 5.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 4.....104
Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 2.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 5.....105
Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 4.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 6.....108
Fandango de la Jira, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 7.....109
Coplas del Romero, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 8.....110
Coplas del Romero, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 9.....117
Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 10.....118
Fandango de la Cruz, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 11.....120
Ejemplo de distribución del texto.

Figura 12.....144
Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 13.....145
Fandango de los Pinos, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz del Llano.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 14.....147
Fandango de los Pinos. Esquema rítmico del compás en la pandereta de
La Fuente.

Figura 15.....150
Fandango de la Jira, Almonaster. Grupo de cruceras, Santa Cruz de la Fuente.
Grabación de campo, 2007.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 16.....159
Fandango corto y largo de Santa Eulalia. Almonaster.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 1.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 17.....160
Fandangos aldeanos. Almonaster. María Isabel Parente Rioja.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Almonaster la Real y Encinasola* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 6.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 18.....190
Ejemplo de distribución del texto en dos frases de dos fandangos de Alosno.

Figura 19.....201
Ciclo básico con golpe de percusión rítmica y acordes en el toque de guitarra.

Figura 20.....206
Ejemplo de esquema de resolución del fandango.
Frase final ♭6º-4º y cadencia andaluza (desde el 4º al 1º frigio).

Figura 21 208
Dos modelos de relación entre grados de la voz y acordes de guitarra al final de frase.

Figura 22 214
Fandango *cané* bajo, Alosno. Grupo Vive Alosno.
CD1075. *¡Vive Alosno! Tradición viva del Andévalo* (2014).
Flamenco y Universidad, nºXVII. CD Soundtrack nº 10.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 23 216
Fandango *cané* alto, Alosno. Coro alosnero.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Alosno, vol. I* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 21.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 24 218
Fandango valiente, Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Alosno, vol. I* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 19.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 25 219
Fandango valiente, Alosno. María Isabel Carrera.
Grabación de campo, 2019.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 26 220
Fandango valiente antiguo, Alosno. Antonio Rastrojo.
CDPM-C2-5133L. *Alosno Puro* (2003). Ed. Lagar y Luz. CD Soundtrack nº 3.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 27 224
Fandango de «La Conejilla», Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Alosno, vol. I.* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 20.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 28 226
Fandango de Juan María Blanco, Alosno. Juan Fernando González.
CD1075. *¡Vive Alosno! Tradición viva del Andévalo* (2014).
Flamenco y Universidad, nºXVII. CD Soundtrack nº 3.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 29 230
Fandango de Juana María, Alosno. Leonor Díaz.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Alosno, vol. I* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 20.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 30.....363
Dos modelos de relación entre grados de la voz y acordes de guitarra al final de frase.

Figura 31.....370
Fandango de Rengel, Huelva. Trinidad Navarro.
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Huelva, vol. II* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 3.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 32.....374
Fandango de Paco Isidro, Huelva. «La Niña de Huelva».
CDPM-HAFH-12. *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Huelva, vol. I* (1999). Ed. Pinceladas Musicales. CD Soundtrack nº 6.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.

Figura 33.....377
Fandango popular, Huelva. Argentina.
Los clásicos-La cantaora Argentina, desde Rociana. RTVE.es A la Carta. 13/06/2013.
Transcripción: Herminia Arredondo Pérez.