

Mujer y ambientes flamencos en Huelva: de los cafés cantantes a la Peña Flamenca Femenina

Herminia Arredondo Pérez

Universidad de Huelva

Francisco José García Gallardo

Universidad de Huelva

En este artículo presentamos una visión de la mujer en el panorama flamenco de Huelva, deteniéndonos en varios momentos, contextos y escenarios de la ciudad. Desde finales del XIX, época de expansión y comercialización del flamenco, de los cafés cantantes y otros espectáculos, localizamos su participación en el ámbito profesional en el papel de artistas bailaoras y cantaoras. Hasta bien entrado el siglo XX, en los escenarios flamencos de entretenimiento y reunión masculina, la presencia de las mujeres permanece relegada y desacreditada, mientras que en ambientes familiares y festivos, como la Romería del Rocío, las vivencias femeninas han sido ricas y cotidianas, principalmente en torno a la interpretación de fandangos. En este contexto, gracias a la amplia difusión de la radio, concursos y grabaciones, dos cantaoras onubenses llegaron a alcanzar una gran proyección a partir de los sesenta: Perlita de Huelva y la Niña de Huelva. Sin embargo, las mujeres continuaron apartadas de los herméticos círculos flamencos, reservados para el hombre. Excluidas de las peñas, inician en los ochenta una significativa acción colectiva, la original creación de una Peña Flamenca Femenina, con la que abrieron un nuevo espacio real y simbólico a la mujer en la sociedad, logro excepcional en el mundo flamenco.

Palabras clave: mujeres y flamenco; peñas flamencas; Peña Flamenca Femenina; fandangos de Huelva; tradiciones musicales; El Rocío; flamenco y género.

In this article we present a vision of women in the flamenco scene in Huelva, stopping in several moments, contexts and scenarios of the city. Since the late nineteenth, time of expansion and commercialization of flamenco, the *cafés cantantes* and other shows, we locate their participation in the professional field in the role of dancers and singers. Until well into the twentieth century, in the flamenco entertainment and male gathering, the presence of women remains relegated and discredited, while in family and festive environments, such as the Pilgrimage of El Rocío, female experiences have been rich and daily, mainly around the interpretation of fandangos. In this context, thanks to the wide radio broadcasting, competitions and recordings, two female singers from Huelva reached a great projection starting in the sixties: *Perlita de Huelva* and *la Niña de Huelva*. However, women continue to be separated from the hermetic flamenco circles, reserved for men. Excluded from the peñas, they initiated a significant collective action in the eighties, the original creation of a *Peña Flamenca Femenina*, with which they opened a new real and symbolic space for women in society, an exceptional achievement in the flamenco world.

Keywords: Women and Flamenco; Flamenco Clubs; Peña Flamenca Femenina (Female Flamenco Club); Huelva Fandangos; Musical Traditions; El Rocío; Flamenco and Gender.

1. Introducción

Desde que a mediados de los años noventa nos acercamos a la Peña Flamenca Femenina de Huelva y comenzamos a publicar los resultados de nuestros trabajos de investigación en torno a la mujer en el flamenco, hemos continuado esta línea y ámbito de investigación situados en la Etnomusicología y Musicología¹.

Nos interesó entonces, y tomamos en consideración, el punto de vista y la perspectiva de género en la investigación por entender que nos podía proporcionar una nueva comprensión del hecho musical: cómo las cuestiones de género articulan la práctica y tradición musical de las mujeres en el cante flamenco y de fandangos, su papel en la interpretación musical, estrategias de representación, identidades y experiencias, 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 ofrecían referencias y resultados interesantes en relación a estas cuestiones.

En estos años hemos venido asistiendo a una mayor visibilidad y participación de la mujer en todos los ámbitos del flamenco, a una gran eclosión de jóvenes cantaoras y en el contexto de Huelva, a una gran presencia de la mujer tanto en la gestión como en la interpretación y las audiencias del flamenco, habiendo sido la Peña Femenina una de las iniciales instituciones facilitadoras y que inauguraron este cambio. Siendo testigos de este proceso y realizando trabajo de campo basado en la observación participante, inmersos en nuestra vida cotidiana en el mismo terreno donde tenía lugar, fuimos publicando y mostrando los resultados obtenidos en diversos medios académicos, iniciados con el trabajo sobre la Peña Femenina de Huelva presentado en 1997 y continuados hasta el día de hoy². Varias monografías y artículos de investigación, también se han ocupado de estudiar el papel de la mujer en el flamenco y de las cantaoras flamencas, en esos mismos años y sobre todo, con posterioridad.

El pionero texto de Arrebola (1994), realiza un repaso sobre esta temática, cantaoras y principales estilos flamencos a ellas asociados y la mujer en las coplas, utilizando como fuente destacada el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988).

Washabaugh (1996, 1998, 2005) en su análisis crítico de la historia del flamenco, interpreta la pasión y la política cultural del flamenco desde la antropología, cuestiona las problemáticas y complejas políticas de género en el flamenco, y analiza sutilezas e ironías de ciertas resistencias del flamenco sobre todo en la época del franquismo. Timothy de Waal Malefyt (1997, 1998a, 1998b) estudia modelos de sociabilidad de los géneros masculino y femenino y su relación con escenarios público y privado del flamenco. Este mismo autor (Malefyt, 1997) y Brown (2014) hacen referencia a modos de sociabilidad y conductas de género en espacios performativos como las peñas flamencas sevillanas.

La etnomusicóloga Joaquina Labajo (2003) se ocupa de la construcción sociocultural del género en el flamenco, diferentes roles, construcciones y asociaciones de género en varios momentos de

¹Disciplinas académicas en las que fuimos formados y a cuyas comunidades de investigadores pertenecemos, participando en sus foros de debate, espacios de reunión y expresión. Preocupándonos por sus temas y tópicos de investigación, marcos teóricos, metodologías, etc.

²A partir de ese trabajo inicial, presentado en 1997 en la Universidad de Granada, para la obtención de la Suficiencia Investigadora en los estudios de doctorado, también sobre la Peña Femenina presentamos varias aportaciones en congresos como los celebrados en Granada (Congreso de SIbE, 1998) y Sevilla (Congreso de Antropología de la FAAEE, 2005) que dieron como resultado la publicación de “Mujeres y flamenco: la Peña Flamenca Femenina de Huelva” (Arredondo, 1999) y de “Género, identidad y poder en la música flamenca en Huelva” (Arredondo, 2005), en conferencias, cursos, jornadas, etc., y continuando con la defensa de la tesis doctoral *Fandangos de Huelva: música, género y tradición* (Arredondo, 2020). Sobre mujer y flamenco, como línea de investigación, ya no centradas en la Peña Femenina, contamos asimismo con un amplio número de publicaciones.



la historia del cante y baile. Y en ese mismo año L. Chuse (2003) realiza un recorrido por la presencia de la mujer en el flamenco y la trayectoria de reconocidas cantaoras en distintas épocas y generaciones, en relación con cuestiones sociales y de identidad, o sobre tocaoras (2015)³. Desde la antropología, Cristina Cruces investiga sobre la sociabilidad, identidad, género e historia social del flamenco en el baile y cante (2002, 2003, 2015). Asimismo, ha publicado su estudio de la Niña de los Peines (Cruces 2009), sobre quien M. Bohórquez (2005) ha realizado una extensa biografía. También una mera compilación, si bien detallada, de datos biográficos y una reconstrucción histórica de figuras femeninas importantes del género flamenco fue elaborada por Carmen García-Matos (2010).

Otro y ya extenso volumen de publicaciones ha visto la luz sobre mujer y flamenco en el cante, en el baile, en las coplas flamencas, las mujeres guitarristas..., entre las que podemos resaltar a Eulalia Pablo (2009), Lorenzo Arribas (2011) y López Castro (2007).

En este artículo sobre la mujer y los ambientes flamencos en Huelva, partimos de nuestras publicaciones ya mencionados. Hemos realizado el vaciado y análisis de diversas fuentes (prensa, grabaciones discográficas y audiovisuales, programas de radio y televisión, documentos varios, programas y carteles de actividades, conciertos y concursos, bibliografía especializada, boletines informativos, etc.) y trabajo de campo durante un largo periodo de años en diversidad de contextos y escenarios relacionados con el flamenco y los fandangos en Huelva, especialmente en la Peña Flamenca Femenina de Huelva asistiendo y participando en sus actividades, actuaciones de las mujeres y otros artistas dentro y fuera de la peña, sesiones de ensayo del cuadro y escuela de cante, clases con la profesora de guitarra de la escuela, realizando numerosas entrevistas personales, colaborando y organizando actividades de manera conjunta, etc.

2. Mujeres y escenas flamencas en Huelva desde finales del XIX

Las últimas dos décadas del XIX y toda la primera mitad del siglo XX supusieron un periodo de impulso hacia la comercialización y profesionalización del género flamenco, 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 modelo para los flamencos actuales (Arredondo y García, 2014, pp. 229-232).

Huelva, pese a ser una ciudad pequeña, no permaneció ajena a la expansión de la industria del espectáculo y del ocio. Desde Sevilla y Cádiz fundamentalmente⁴, 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), compartiendo en cafés cantantes y otros locales similares de nuestra ciudad espacios y público con otras músicas tradicionales de la zona como fandangos o fandanguillos. Del mismo modo, artistas de Huelva y su provincia se desplazan a Sevilla y espacios escénicos de otras localidades como Cádiz o Madrid, fijando incluso en alguna de ellas su residencia permanente. Entre estos, destacaron Dolores Pinales Moreno *La Parrala*⁵, una de las

³Investigadora que no obstante, cuando en sus trabajos hace referencia a la mujer en Huelva olvida citar publicaciones anteriores a las suyas, maneja pocas fuentes y la información que proporciona contiene errores.

⁴Sobre esta cuestión puede consultarse la obra de José Luis Ortiz Nuevo (1990) en la que muestra noticias de la prensa sevillana, revistas y otras publicaciones editadas entre 1812 y 1889, referentes a funciones y actuaciones de “aires populares andaluces” y otras formas relacionadas con el flamenco en la época de los salones y academias de baile, cafés cantantes y teatros de variedades.

⁵Moguereña nacida hacia mediados del siglo XIX, actuó en estos salones y otros de Sevilla antes de viajar

primeras cantaoras conocidas, Manuel Gómez Vélez *Manolo de Huelva*⁶, uno de los guitarristas con más prestigio de la época, así como los cantaores Rengel⁷, Rebollo⁸, Paco Isidro⁹ y Pepe La Nora¹⁰, cuyos fandangos han quedado como magistrales y emblemáticos estilos de Huelva capital, que siguen interpretándose hoy día, llegando a grabar discos de pizarra.

El flamenco se expandió rápidamente en todo tipo de contextos y medios: el escenario público y la reunión privada, la actuación en directo y la grabación. En salones y cafés cantantes¹¹, 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. Esta época, también considerada por numerosos autores como la “edad de oro” del flamenco, supone el comienzo de una etapa rica, fértil, de aparición, desarrollo y fijación de cantes y estilos, de proliferación de figuras del cante:

Los cafés cantantes [...] comienzan a proporcionar una nueva fuente de ingresos a los artistas y sirven para reenergizar el flamenco, dando un nuevo impulso creativo. Este periodo de enorme vitalidad creativa es justificablemente denominado “edad de oro” del flamenco. El café cantante ofrece a los artistas contratos regulares, un salario fijado, más que los caprichosos “señoritos”, una audiencia interesada que tenía su trabajo en alta estima. Esta nueva posición y prestigio, junto con la necesidad profesional de medirse constantemente unos contra otros, motivó la creación de nuevos cantes y estilos individuales distintivos (Papenbrok, 1990, p. 43).

Díaz Hierro (1983), en torno a la historia de las calles y plazas de Huelva, escribe sobre el típico barrio del Carmen, construido en la segunda mitad del siglo XIX donde antes estaban los barridos de las Tendaleras, en el que había una intensa actividad comercial, bulla callejera,

por otros muchos en España y fuera del país (Canterla, 2014, pp. 64-70). Fernando el de Triana (1935/1986) la reconoce como una cantaora general, que dominaba numerosos cantes: «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, seguriyas, cañas, polos y todos los cantes grandes por soleares» (p. 178).

⁶Manuel Gómez Vélez *Manolo de Huelva* o *Niño de Huelva*. Nacido en Riotinto en 1892, 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 organizados respectivamente en Granada y Huelva (Blas y Ríos, 1988, p. 366; VV. AA., 1992).

⁷Antonio Rengel Ramos (1904-1961). 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 II Concurso de Cante Jondo de Huelva. De gran talento para el cante, marchó a Sevilla en la década de los treinta donde trabajó en teatros, salas de fiesta, actuaciones privadas y grabó varias placas discográficas (Gómez Hiraldo, 1985).

⁸José Rebollo Piosa (1895-1938), cantaor moguerño vinculado a Huelva. Cantó en Huelva y Sevilla en las décadas de los años veinte y treinta, donde actuó en todo tipo de espacios. 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.

⁹Francisco Barrera García *Paco Isidro* (1896-1960), cantaor de reconocimiento y popularidad en los años cuarenta y cincuenta. Gran interprete de muchos estilos de fandangos de Huelva y de Alosno. Actuó en fiestas, en reuniones y actuaciones por Huelva, Sevilla y Cádiz, habitualmente en la feria de Sevilla y El Rocío, e incluso fue contratado en Madrid, llegando a grabar un gran número de discos (Gómez Hiraldo, 1985). 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.

¹⁰José Valladolid Rebollo *Pepe la Nora* (1903-1983), natural de San Juan del Puerto.

¹¹Los cafés cantantes, que comenzaron a proliferar avanzada la segunda mitad del siglo XIX, fueron popularizados en Sevilla por el cantaor y empresario Silverio Franconetti y por Manuel Ojeda Rodríguez *el Burrero* (Blas Vega, 1987).



bares, posadas o paradores donde circulaba un ambiente fandanguero, bullicioso, de pregones de mercado, y en el que luego fueron instalados algunos cafés cantantes:

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 (Díaz Hierro, 1983, pp. 555-556).

En este y otros cafés cantantes de las calles de Huelva tenían lugar variados espectáculos, no solo de flamenco, donde la participación de la mujer quedaba restringida a su papel de bailaoras sobre todo, de cantaoras y cantantes¹², actuando numerosas artistas de la época y compañías de varietés con amplia presencia femenina. Con el posterior declive de los cafés cantantes, otros locales de ocio y espacios de esparcimiento, tabernas, bares, casinos, así como fiestas particulares, juergas o reuniones privadas, acogieron gran parte de la afición al flamenco y a los fandangos locales (continuamente presentes en la vida cotidiana de la gente de Huelva). Fandangos y sevillanas han compartido en Huelva ocasiones, ambientes, escenarios y acción en diversidad de contextos: fiestas locales, rituales festivos y romerías de la provincia, diferentes tipos de celebraciones, reuniones privadas y familiares, etc., etc. En el mismo núcleo urbano (en fiestas como la Feria y Velada de Ntra. Sra. de la Cinta, San Sebastián, etc.) o de modo destacado, en la peregrinación y celebración de la romería de la Virgen del Rocío en Almonte. La prensa local de la época, *Diario de Huelva, La Provincia*, y desde 1935 el diario *Odiel*, recogen abundantes referencias, como la que pudimos localizar en 1892 sobre las fiestas que el Comercio y la Industria de Huelva celebraron en las noches del 14 y 15 de agosto en el emblemático entorno de la plaza de la Merced, con baile de sevillanas y fandangos:

habrá bailes populares otorgándose tres premios a las parejas que mejor bailen y tengan trajes más característicos de la provincia. El jurado lo compondrán señoras y señoritas y los bailes se celebrarán en el porche de la iglesia de la Merced y fachada de la Diputación provincial, constituyendo tres animados grupos de verdaderas fiestas andaluzas, donde bandurristas y guitarreros tocarán sevillanas, fandangos, boleros, etc., etc. En los sitios del baile se improvisarán tablaos y se levantarán arcos con adornos y farolillos a la veneciana que den carácter a las fiestas (*Las fiestas del Comercio y la Industria*, 1892, p. 2).

Otro centro de interpretación del cante y baile de fandangos, de seguidillas y sevillanas, se localiza en una de las celebraciones festivas con mayor arraigo entre la población onubense: la romería de la Virgen del Rocío en Almonte. La devoción, culto y tradicionales peregrinaciones desde comarcas cercanas a las Rocinas, venían realizándose desde siglos pasados. Constituye un espacio de religiosidad popular, convivencia, celebración, cante y baile potenciado en la ciudad con la fundación de la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Huelva en los años ochenta del XIX.

En 1858 el francés Antoine de Latour (Latour 1858; González Faraco y Murphy, 2014) describe con gran detalle la romería, una imagen congelada en el tiempo por la enorme similitud con lo que aún vivimos y observamos en nuestros días. Así relata cómo brota la animación en la salida

¹²Abundantes referencias en la prensa son recogidas por Canterla (2014) en su libro sobre el Fandango de Huelva entre 1730 y 1944.

de los peregrinos hacia la aldea en torno a la guitarra y las palmas acompañando el cante, como bien conocemos en nuestra tradición musical de Huelva y la Baja Andalucía:

allá donde se reúnan media docena de andaluces no transcurrirá una hora sin ver aparecer, no se sabe de dónde, una guitarra escondida. Ante esta irresistible llamada se despiertan las adormecidas voces; los palillos ociosos y las manos siguen el ritmo [...] todo el mundo participa (Díaz Narbona y Bermúdez, 1986, p. 170).

O cómo transcurre la noche ya instalados en la aldea, en torno a la ermita:

Aquí se cena alegremente, allá se baila al son de la guitarra, en otro sitio se canta a coro o se escuchan viejos romances (Díaz Narbona y Bermúdez, 1986, p. 171).

Los diarios onubenses también proporcionaron abundantes noticias sobre el Rocío en las décadas que venimos analizando. En los días previos a la salida de los romeros hacia la aldea, se celebraba la velada de Nuestra Señora del Rocío con cohetes, voladoras, iluminaciones, banda de música, coplas y bailes populares como describe *La Provincia* de 1887: «al compás de las palmas una voz fresca y juvenil, entonaba unas alegres sevillanas punteadas en la guitarra por flamenco mozo y bailadas en el centro del corro por enamorada pareja» (Cortadillo, 1887, p. 1). Las carretas se adornaban en los corrales de las casas entre bromas y coplas, hasta que los golpes del tamboril anunciaban la salida: «El mayordomo daba la señal de marcha, y los carros formando una larga fila se perdían por el camino de San Cristóbal no escuchándose más que el ruido de las panderetas y palillos cada vez más débil y confuso» (Cortadillo, 1887, p. 2).

En las siguientes décadas tanto a la salida de la Hermandad hacia la ermita como a la entrada en Huelva con el regreso de los romeros, numerosa concurrencia y un gran gentío solía presenciar estas tradicionales comitivas. Precedida por los tamborileros y abriendo la marcha un buen número de jinetes seguidos de la carroza con el simpecado, tras los que marchaban engalanados carros y carretas «ocupados por alegres romeros y lindas romeras que hacían sonar las panderetas y castañuelas» (*La hermandad del Rocío*, 1910, p. 2). En las calles de Huelva como era costumbre y aun perdura en nuestros días, solía haber gran animación, con gente en balcones, ventanas y corrillos en las aceras, y como nos relata el cronista de 1901, también acudiendo a los «ventorrillos más cercanos a la capital y las tabernas del barrio» para hacer más llevadera la larga espera de la entrada de los romeros (*El Rocío*, 1901, p. 3).

Avanzado el siglo XX, el centro de celebración sigue teniendo lugar en la aldea del Rocío, en las marismas almonteñas, a donde acuden centenares «de personas de los pueblos de las provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, en constante peregrinación» (*En el Rocío*, 1934, p. 1), lugar y espacio de encuentro de romeros, aficionados y profesionales del cante flamenco, de interpretación de sevillanas y fandangos, como en esta celebración de 1934 en la que el periodista destaca la presencia de dos conocidos artistas de Huelva, el cantaor Rengel y el guitarrista Rofa:

La alegría y el buen humor esparramada por todos aquellos arenales, se inició con los primeros claros del amanecer de sábado, sin decaer ni un solo momento, entre estampidos atronadores de cohetes, cantares flamencos, rumores de seguidillas, de piropos y palmas de juergas. Huelva, como siempre, puso su nota singular en la fiesta sobresaliendo, porque sí la gracia de sus mujeres y la de su fandanguillo siempre en alto como un airón tremolante de sus pueblos serranos y de la tierra llana, empapados de sal y de mosto. Rengel y Niño Rofa estaban allí (*En el Rocío*, 1934, p. 1).

Asimismo, en esta época tuvo lugar un evento importante para los cantaores locales y la afición en general, 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, p. 366; López, Blas y otros, 1992; Canterla, 2014, pp. 159-164). Supuso el reconocimiento de los fandangos con la misma categoría que otros cantes al incluirlos como modalidad en el concurso (junto a soleares, seguiriyas, tarantas y malagueñas) y a la vez, marcó la trayectoria y proyección artística de varios aficionados locales que participaron en el mismo, como el recién mencionado Antonio Rengel (quien grabaría discos poco después), de artistas como Rafael Rofa (guitarrista que contribuiría en gran medida a definir el toque por Huelva) y la participación profesional de Manolo de Huelva.

Las décadas entre los treinta y los cincuenta del XX comprendieron años de creciente afición al flamenco en Huelva, con su expansión comercial en nuestro país gracias a las compañías y espectáculos de Ópera Flamenca, a la presencia habitual de artistas flamencos de Huelva en distintos escenarios de Sevilla, así como por la afición común de los onubenses que se desarrollaba en locales, cafés, bares, tabernas de la ciudad y ventas de los pueblos circundantes, donde acudían numerosos aficionados a beber, a la tertulia y a participar en organizadas o informales ocasiones flamencas, o en fiestas y reuniones privadas de cante. En este escenario de entretenimiento especialmente para los hombres, la presencia de las mujeres estaba desacreditada y la relación de participantes en el cante siempre era casi exclusivamente de género masculino como recogen las noticias de prensa y como conocemos a partir de testimonios orales de quienes vivieron en la Huelva de esos años.

Formar parte del mundo del espectáculo actuando en el escenario o participar en estos ambientes de entretenimiento masculino, en el bar, la juerga, etc., comprometía la reputación y respetabilidad de la mujer, asociada a una imagen sexualizada y una conducta licenciosa en la sociedad de la época. Sólo aquellas que conseguían alcanzar el estatus de grandes intérpretes o de artistas reconocidas eran consideradas de otra forma. A pesar de ello, siempre algunas mujeres han estado presentes en estos entornos, bien por su trayectoria y tradición familiar flamenca que las avala, o teniendo que realizar un gran esfuerzo para hacer valorar su capacidad en la escena pública cuestionando estereotipos.

Apenas contamos con referencias a mujeres profesionales flamencas onubenses en esa época. La participación 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 también, como aficionadas en las romerías.

En esos años, comenzó a destacar una cantaora, Antonia Hernández Peralta *Perlita de Huelva* (Huelva, 1939). De una familia muy humilde, empieza a cantar desde muy pequeña junto a sus hermanos como medio de subsistencia por el barrio de Huelva donde había nacido, en la Isla Chica donde residía, 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, desde los sesenta, con algunos palos flamencos, aunque se especializó sobre todo en canciones ligeras como rumbas¹³, 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 del que era una reconocida intérprete. Gran parte de su carrera artística tuvo lugar fuera de su ciudad pero toda la gente conocía y cantaba sus fandangos que se escuchaban por la radio y su amplia discografía. Huelva continúa reconociendo

¹³Con la rumba-fandango “Amigo conductor”, Disco de Platino en 1990, con letra de José Espinosa y música de Felipe Campuzano, alcanzó gran éxito y reconocimiento.

su figura, rotulando en el año 2000 una plaza con su nombre y recientemente, concediéndole en 2022 el “Premio Paco Toronjo a Leyendas del Flamenco”, en el marco del VII Festival Flamenco Ciudad de Huelva.

3. La radio y los concursos de fandangos en los cincuenta y sesenta

Una de las circunstancias que favoreció la difusión y el acceso a un panorama musical más variado entre las mujeres, incluido el género flamenco y los fandangos, 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 la época. Desde 1937, cuando se crea Radio Huelva de Radio Nacional de España y hasta los años sesenta cuando aparece Radio Popular de Huelva y otras emisoras –poco después la televisión–, esta era la única en la provincia (Sánchez Canales, 1998). Su influencia dominó incluso a la prensa escrita. Como señala Abella (1984), 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» (p. 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, pp. 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 su interés entre una amplia audiencia. 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 asesor¹⁴. El número de inscritos, más de cien, de numerosos pueblos de la provincia, confirma

¹⁴Antonio Guerrero Llamas *Bélico*, uno de sus organizadores, lo recuerda así en la prensa: «En las Bases del Concurso se decía que, sin más objeto que el de reivindicar estas coplas populares nuestras, tantas veces mitificadas, se concederán dos premios [...] Después de las tres primeras emisiones, el interés se desbordó no solamente en los radioyentes de 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 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 gran final el 16 de enero de 1952. En ella tomaron parte Joaquín Vera Pérez, José María Martín Infante *el Moreno de Paymogo* y Eufrasio Domínguez Millán, siendo este 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» (Guerrero Llamas, 1993, p. 17).



la gran afición que se tenía a los fandangos. En el concurso de 1953 participan tres mujeres onubenses que pasaron a cuartos de final, María Arroyo Silvera, Manuela Sánchez Rodríguez y Fernanda Menudo Vargas, y estas dos también hasta la semifinal. Manuela Sánchez ha llegado a ser un gran referente para las mujeres cantaoras de Huelva, aunque de Fernanda conocemos poco porque falleció joven y su vida transcurrió sólo por la ciudad, si bien fue reconocida como muy buena cantaora entre los aficionados onubenses¹⁵.

En sus diversas ediciones, el concurso contó con la participación de varios cantaores que alcanzaron fama poco después, como Manuela Sánchez, Perlita de Huelva, Paco Toronjo, Paco Cerrejón y el Moreno de Paymogo.

■ 3.1 La Niña de Huelva

Manuela Sánchez Rodríguez *la Niña de Huelva* (1941-2001) ha sido muy conocida y querida entre sus paisanos “choqueros”¹⁶. Vivió en Huelva, donde desarrolló gran parte de su recorrido musical participando e implicándose siempre en todos aquellos actos e iniciativas en los 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 crió 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 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 durante los primeros años 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»¹⁷. Sin apartarse totalmente de los escenarios, continúa con cierta actividad interpretativa que se veía notablemente incrementada gracias a la creación de la Peña Flamenca Femenina de Huelva en los años ochenta, a la que apoyó en su fundación como socia de honor. 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 andaluces¹⁸. Además del cante de saetas y fandangos de Huelva que interpretaba con las letras habituales y conocidas, 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

¹⁵ Onofre López, comunicación personal, 1997.

¹⁶ En este apartado nos basamos en la información biográfica que nos comunicó directamente la propia Manuela Sánchez en la entrevista que nos concedió en marzo de 1998.

¹⁷ Manuela Sánchez Rodríguez, comunicación personal, marzo de 1998).

¹⁸ Sánchez, Manuela (1972). *Manolita Sánchez “la Niña de Huelva” y la guitarra de Ramón de Algeciras*. Triumph-Polydor 24 96 204

cantaor Enrique Morente del que era amiga personal¹⁹, introdujo en la interpretación de sus cantes ciertos giros melódicos especiales, personales, sobre todo en palos como las bulerías y colombianas que cantaba a menudo. Un rasgo que ha caracterizado su cante, ha sido la renovación de las letras introduciendo textos de poetas consagrados y clásicos andaluces y españoles; textos que seleccionaba por su carga emocional, especialmente dramática o comprometida con la que se sentía identificada ideológicamente. 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 interpretaban nuevos textos, pero de contenido más ligero, sin esa misma calidad literaria, en cantes festeros como hicieron por ejemplo 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 el onubense José Luis Rodríguez y después con José María Rodríguez *José María de Lepe*. Junto a este último, su acompañante asiduo de las últimas décadas, preparó su postrer álbum, 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 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, experimentando un llamativo crecimiento demográfico. Un considerable número de puestos de trabajo atrajo a numerosa población, sobre todo del interior de la provincia, lo que supuso un rápido crecimiento de la ciudad con la construcción de nuevos barrios que ampliaban el núcleo urbano de la capital y el desarrollo de formas de vida y relaciones sociales más urbanas. Si hombres y mujeres conviven en contextos tradicionales de interpretación musical (entornos familiares, fiestas populares y locales, etc.), especialmente de fandangos y sevillanas, los aficionados al flamenco mantuvieron antiguos lugares de reunión, de entretenimiento y cante donde acudían asidua y exclusivamente hombres. Locales donde entre copas y cante se permanecía toda la noche y hasta la mañana siguiente: 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, Los Cuartelillos, o El Rancho Grande, entre otros. El Rocío y otras muchas romerías de la provincia, constituyen acontecimientos sociales que proporcionan notables contextos para la interpretación, creación musical y afición al flamenco, a los fandangos de toda la provincia y a un amplísimo repertorio de sevillanas. Desde los años sesenta 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 tradicionales de su pueblo, 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 fandangos²⁰. Durante los años de la Dictadura gran

¹⁹Con Morente, a quien llamaba “compadre” por su estrecha amistad, había compartido espacios de cante y muchos ratos de afición en El Rocío; Manuela Sánchez Rodríguez, comunicación personal, marzo de 1998.

²⁰Los Hermanos Reyes, de Castilleja de la Cuesta (Sevilla), que siguieron a los Toronjo; y en Huelva, Los Marismeños, Los Flamencos de Huelva –que poco después cambiarían su nombre artístico por Los Gachós–, Los



número de cantaores andaluces marcharon y se estalecieron en Madrid, Barcelona y algunos en Sevilla, para vivir profesionalmente del flamenco, en una época en que el régimen de Franco explotó el flamenco como símbolo de la identidad española y como producto turístico de alto valor ideológico. Los tablaos y salas madrileñas fueron lugar de trabajo y escuela de cante, baile y guitarra flamenca para varias generaciones de flamencos andaluces. Los festivales de verano en pueblos de Andalucía y los concursos importantes, eran algunas de las ocasiones para ver y oír a los grandes artistas flamencos del momento; también en las peñas flamencas que comenzaron a crearse por todo el territorio andaluz desde los años sesenta (algunas antes y la mayoría en las décadas siguientes), donde asimismo se posibilitaba la audición de artistas y aficionados locales. Continuando con la tradición y el clima de la reunión masculina, las peñas flamencas, locales en los que los “verdaderos” y vehementes aficionados podían disfrutar del flamenco en un ambiente íntimo, un lugar dignificado, constituyen un nuevo espacio para escuchar el cante fuera del marco de las tabernas y el alcohol. Para Malefyt (1998a, pp. 57-62), las peñas representan un modelo y un espacio asociativo de solidaridad, unidad colectiva y de relaciones familiares no competitivas, representativas de las relaciones y valores sociales más propias del dominio privado femenino, 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 sus objetivos iniciales se encontraban, tal y como sus propios fundadores expresaron en el artículo 1.º de sus estatutos, «la promoción de cuantos medios sirvan para divulgar, conservar, descubrir y mejorar el cante flamenco, así como la ejecución de la guitarra y bailes flamencos, que le son afines»²¹. Lugar de sociabilidad masculina para el disfrute, la conservación y difusión del flamenco y del fandango como la más emblemática expresión musical de Huelva, y su dignificación como Domingo Prieto dijera: «Por fin Huelva sacaba de las amanecidas en las ventas sus cantes» (cit. por Gómez Cruz, 1997, p. 9). Como en otras peñas andaluzas, su actividad se centra en el cante, su aprendizaje y apreciación en la reunión de amigos. Con la programación de actuaciones en los *Viernes Flamencos* a lo largo del año en la peña, homenajes, recitales y otros actos dentro y fuera de la provincia, contribuyeron a activar el circuito de trabajo de los aficionados locales y artistas del momento. Al poco de su creación, se forma un cuadro de cante propio con intérpretes onubenses y más tarde una escuela de cante y una academia de guitarra y de baile. A esta peña siguieron otras muchas en la capital y por toda la provincia, desarrollando una importante labor cultural local, divulgativa y pedagógica y proporcionando actividad y visibilidad a muchos artistas flamencos²². Dieron continuidad a las formas interpretativas de los fandangos, recogiendo versiones tomadas de la tradición oral y de grabaciones como *Cumbre Flamenca en Huelva* (Hisvox 530 79 0486 1, 1988) –con grandes cantaores como los Hermanos Toronjo, Paco Isidro, Francisco Cerrejón y Santiago Salguero–, y editando las propias y posterior-

Rocieros (de Bollullos Par del Condado), Requeiebros (de Almonte), Los Romeros de la Puebla y Amigos de Gines (de diferentes pueblos de Sevilla), etc. En los años ochenta surgen asimismo varios grupos formados por mujeres, siendo también pionero el formado en Huelva y denominado Las Niñas de la Manola, o el dúo Las Carlotas, de Sanlúcar de Barrameda. Actualmente un gran y variado número de grupos jóvenes continúan con este modelo de repertorio.

²¹ Estatutos para la inscripción en el Registro Provincial de Asociaciones de Huelva. Se recogen en Gómez Cruz (1997, p. 17), que coordinó una publicación para conmemorar el 25 aniversario de su fundación.

²² 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.

res recopilaciones la Peña Flamenca de Huelva. Sin embargo, ni en su fundación, Junta directiva, relación de miembros, encontramos mujeres, ni compartiendo las noches flamencas en la peña dirigidas exclusivamente a los socios aficionados. Solo unas cuantas cantaoras actuaron en los primeros años de funcionamiento, artistas consagradas como La Paquera de Jerez, Fernanda y Bernarda de Utrera, la Susi, Juana la del Revuelo o Manola Sánchez, aunque sí tuvieron lugar más actuaciones de cuadros o conjuntos de baile femeninos en la peña y fuera de ella, sobre todo a partir de la creación de su Academia de baile dirigida por Matilde Coral y Rafael el Negro. Mantuvieron un modelo de entidad cultural tradicionalista, anclado en la sociedad patriarcal, cerrado a la participación de la mujer aún en un momento de acelerado cambio social y político en nuestro país pero en el que 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, este cambio se reflejó en la creación de la Peña Flamenca Femenina, la primera de este tipo. Fue constituida a principios de los años ochenta en la capital 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.

5. La Peña Flamenca Femenina

Las peñas 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, p. 29) y expresión de masculinidad. Joaquina Labajo (2003, pp. 67-86) analiza la distribución de los roles de género y expresiones corporales y vocales estereotipadas en espectáculos profesionales. Una de estas imágenes del flamenco enfatizó desde el siglo XIX la masculinidad del cante, la asociación de los hombres con el cante jondo, mientras que la mujer que canta en lugares privados masculinos ponía su respetabilidad en entredicho, si bien la práctica popular en la vida cotidiana viene caracterizada por una multiplicidad de formas. La distribución de roles en el flamenco en la escena pública ha privilegiado sistemáticamente al cantante masculino, pero «la amplia presencia de las mujeres como profesionales, amateurs o consumidoras del flamenco ha tendido a desestabilizar las relaciones de género establecidas dentro de la tradición oficial, hecho que ha sido duramente reconocido» (Labajo, 2003, p. 83). La Peña Flamenca Femenina de Huelva constituye un caso singular en este sentido, protagonizando un cambio significativo en sus vidas y en su entorno, iniciando una acción colectiva de género con la que abrieron un nuevo espacio real y simbólico a la mujer en la sociedad y en el mundo flamenco, consiguiendo un logro identitario de las mujeres en el ámbito musical y sociocultural. Discursos de género han estado profunda y contradictoriamente establecidos en el mundo del flamenco. Discursos 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 al cantar, bailar, se expone públicamente, lo que puede conllevar asociaciones con su sexualidad, sobre todo si es joven, arriesgar y comprometer su reputación personal y respetabilidad al asistir o frecuentar los tradicionales espacios de sociabilidad masculina, los ambientes de reunión nocturna. También su presencia podría interrumpir el clima relajado, la atmósfera de broma y la emoción masculina como recuerda Pohren (1980): «en el bar flamenco la mujer incomoda e interfiere en la fluidez de los procedimientos» (p. 17). En las peñas flamencas, aún distanciándose del denostado mundo de la juerga y la taberna, las mujeres no fueron admitidas como espectadoras o socias, pero sí como artistas reconocidas contratadas para las actuaciones, bailaoras y cantaoras consagradas con una carrera profesional que las dignificaba. Sin embargo, este discurso entraba en conflicto con la realidad de las mujeres onubenses, conocedoras e intérpretes de los fandangos de Huelva,



muy populares entre toda la población; los escuchan asiduamente en su entorno cotidiano, en grabaciones discográficas y en la radio, los cantan de manera informal, en la vida diaria, en la vida de los barrios, en las reuniones de amigos, en festividades de los pueblos, etc. 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. La Peña Cultural Flamenca Femenina se funda en noviembre de 1983 por un grupo de mujeres compañeras y esposas la mayoría de ellas de socios de la Peña Flamenca de Huelva o “Peña de los hombres”, como ellas la denominaban. El proyecto tomó forma bastante rápido como asociación cultural²³, con una intensa actividad. De las trece fundadoras²⁴ pasó a duplicar su número en el primer año, y con el tiempo han llegado a ser un centenar de socias en algunos periodos, en otros algo más o menos, además de contar con gran número de asistentes a sus actividades y propuestas. Constituida exclusivamente por socias desde su fundación, las mujeres abrieron sus actividades a los hombres y aceptaron su apoyo y ayuda considerándose, tal y como ellas mismas expresaban en ese momento, «una peña femenina pero no feminista». Contaron con el asesoramiento y colaboración de miembros de la Peña Flamenca de Huelva, de aquellos más sensibles a su proyecto. Mientras, los más reticentes y críticos continuaron sin reconocer el valor de la iniciativa hasta después de un largo periodo tiempo, cuando en 1988 son invitadas a cantar en los *Viernes Flamencos* de la peña y en esos mismos años abren sus puertas a la participación de la mujer, como así mismo hicieron en todas las demás peñas de la ciudad. La Peña Femenina asumió desde su inicio un modelo de organización, actividad y concepción del flamenco similar al de las peñas de la época, tomando como referencia el organigrama de la Peña de Huelva en cuanto a la dirección, organización interna, planteamiento de actividades y aceptando la dirección musical de guitarristas hombres también vinculados a la misma. Pero la Femenina se ha caracterizado por su forma de gestionar, capacidad de coordinación y distribución del trabajo entre las mujeres, y por su relación con los agentes culturales, instituciones y entorno social, no tan lograda en otras entidades de mayor hermetismo. Las mujeres consiguieron 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 (Rosaldó, 1974), mostrándose como grupo cohesionado, abierto y receptivo a la sociedad. Sus cinco presidentas hasta la actualidad: Aurora 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 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 socias²⁵. Además de la presidenta, la Junta directiva desarrolla una importante labor conjunta y delegada: vicepresidenta, secretaria, tesorera, vocales (de mantenimiento, de cultura y contratación de los artistas), encargada del cuadro de cante, relaciones públicas, encargada de prensa y encargada de sonido. Enseguida se ganaron el afecto y respeto de instituciones locales, de la sociedad onubense y consiguieron atraer la afluencia de numerosos aficionados y artistas flamencos a su sede. La Peña Femenina ha seguido el modelo de las demás peñas como entidades dedicadas 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

²³Con un inicial lugar de reunión, el bar Nuestra Señora del Rocío en El Conquero, y su sede definitiva desde 1985 en la calle Pablo Picasso del barrio de San Sebastián.

²⁴Francisca 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.

²⁵Victoria Prieto y María del Carmen Walls, comunicación personal, marzo de 2000.

atmósfera de silencio y respeto, 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, pp. 19-20). En esos años programaban regularmente actuaciones y recitales del repertorio clásico, ortodoxo, además de fandangos y en ocasiones conferencias, charlas y tertulias sobre el cante flamenco. En su ciclo o curso anual de actividades, que se inicia en octubre y concluye en junio, ofrecen regularmente los «Jueves Flamencos», noche dedicada a una actuación en la peña²⁶, y otras actividades como una cena y homenaje a personas mayores en Navidad, la Exaltación de la Saeta en Semana Santa, y en mayo el Mes Cultural 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 género²⁷. El talante acogedor de la institución proporciona un carácter y un ambiente muy agradable a sus noches flamencas, a las que asisten numerosos aficionados onubenses, invitados, personas destacadas del ámbito público, de la política y de la cultura. Además de las actuaciones o recitales, la actividad principal de la peña se centra en su cuadro de cante y en su escuela femenina de cante.

■ 5.1 Cuadro y Escuela Femenina de Cante

El cuadro de cante representa la imagen emblemática de la entidad, su marca corporativa. Como en otras peñas, las mujeres se plantearon la formación de un grupo propio que las representase, lo que no resultaba novedoso pero sí singular y llamativo en el momento de su creación, constituido exclusivamente por mujeres cantaoras, aficionadas, en un número además bastante amplio en algunas de sus etapas²⁸. Ninguna de las primeras componentes de la peña ni del cuadro eran cantaoras profesionales, sólo Manuela Sánchez *la Niña de Huelva*, encargada inicialmente del cuadro, y Tina Pavón, muy poco tiempo vinculada a la peña²⁹. El resto, entusiastas aficionadas conocedoras de los fandangos sobre todo, con poca o ninguna experiencia en actuaciones en público; que habitualmente escuchaban y cantaban sevillanas y fandangos en ambientes menos formales de cante y baile, entornos familiares, casas de vecinos, fiestas, celebraciones, etc. Las mujeres que forman parte del cuadro asisten durante todo el curso a sesiones de estudio y ensayo de los cantes con el director-guitarrista y la encargada. Abordan primero los fandangos e incorporan progresivamente otros palos flamencos, con un ritmo de aprendizaje adaptado personalmente a cada una de ellas, y un repertorio también personalizado, en el que basarán sus actuaciones. En este modelo de enseñanza y gestión participan varios agentes de la peña: las propias componentes, la encargada del cuadro (que lleva el funcionamiento, orientación de los ensayos, organización de las actuaciones, etc.), la presidenta y el resto de miembros de la Junta Directiva gestionando los proyectos. Artística y musicalmente, la responsabilidad recae en

²⁶De artistas flamencos, aficionados locales, de su propio cuadro de cante, etc.

²⁷Para ello contaban con un mayor presupuesto gracias a una subvención del Instituto Andaluz de la Mujer.

²⁸El 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 algo más tarde Mercedes Cuadrado, Mari Fernández, Loli López, M. Emilia Rodríguez, Helga Molina, Mati Hidalgo y M. Carmen Rincón. Oscilando en torno a ocho el número de sus componentes, en alguna ocasión han llegado a ser doce. Varias de ellas han continuado desde casi sus inicios, como Helga Molina, que se incorporó muy joven, con 17 años, y ha permanecido durante todos estos años incluso después de ser nombrada en 2014 presidenta de la peña.

²⁹Agustina López Pavón *Tina Pavón*, cantaora gaditana afincada en Huelva, con una reconocida trayectoria profesional dentro y fuera de Andalucía y varias grabaciones discográficas. Especialista en cantes de su tierra (Cádiz), de ida y vuelta y saetas. Aunque ha participado en numerosos escenarios en Huelva, no se dedica especialmente a los cantes de Huelva.



la figura del director del cuadro³⁰, un guitarrista de gran experiencia que acompaña y dirige los ensayos: primero Manolo Azuaga y luego, José Luis Rodríguez, joven guitarrista que trabajaba en la Peña Flamenca de Huelva y posteriormente en compañías andaluzas de prestigio; José María Rodríguez *José María de Lepe*, guitarrista y cantaor que ha dirigido varios proyectos del cuadro durante bastantes años; Antonio Sousa hijo; y Manuel de la Luz actualmente. Además, han contado con el asesoramiento de artistas como Paco Toronjo, Manuela Sánchez, de autores como Onofre López y otros aficionados locales. El cuadro comenzó sus actuaciones con recitales de fandangos en los *Jueves Flamencos* de la propia peña y pronto realizaron varios montajes especiales para mostrar en Huelva: un espectáculo de Navidad³¹ y otro para Semana Santa³², que después continuó en años sucesivos con la Exaltación de la Saeta y el cante de saetas en balcones de la ciudad. Poco después también actuaron en otras peñas flamencas de la capital y la provincia, y desde el principio han venido colaborando activamente con asociaciones y colectivos que demandan sus recitales. 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 sus programas de difusión cultural por distintas barriadas de la capital y pueblos de la provincia, así como en numerosas galas en verano. En sus casi cuarenta años, han recibido diversos reconocimientos y actuado en numerosas ocasiones en localidades andaluzas, del resto de España y algunas extranjeras, en varias conmemoraciones del Día de Andalucía dentro y fuera de nuestra Comunidad, del Día internacional de la mujer en colaboración con el Instituto Andaluz de la Mujer, Bienales de Flamenco, en programas de televisión y radio de ámbito autonómico y nacional, en la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, Eventos como la *EXPO' 92* en Sevilla y *Fórum Barcelona 2004*, en la Universidad de Huelva³³, etc. Han realizado varias grabaciones discográficas en las que recogen gran número de estilos o variantes de fandangos, además de otros estilos flamencos³⁴. Años más tarde, junto al cuadro de cante y por iniciativa de su tercera presidenta, Victoria Prieto, se crea la escuela femenina de cante. Dirigida a mujeres de cualquier edad, aunque sobre todo con la intención de acercar la peña a las niñas y jóvenes onubenses. Un gran número de mujeres de distintas edades han formado parte de ella, bajo la dirección musical de María José Matos, guitarrista de la peña y socia fundadora. Su actividad se centra en las sesiones de clase para el aprendizaje de los diferentes estilos y variantes de fandangos y la celebración de una actuación final de curso en la propia peña. Algunas de sus componentes también participaron en el Concurso Femenino de Fandangos de Huelva³⁵ que convocó la peña en varias ediciones hasta su desaparición para ser retomado como el nuevo Concurso de Fandangos “Onofre López” desde 2015 hasta su VI edición de 2022 (tras dos años de interrupción por la pandemia), y dirigido a artistas o aficionados en las categorías de niños y adultos sin distinción

³⁰Excepto en sus inicios, cuando la dirección fue compartida por una cantaora, Manuela Sánchez *la Niña de Huelva*, y un guitarrista, el resto del tiempo ha sido siempre desempeñada por un guitarrista. La escuela de cante sin embargo está dirigida por una mujer guitarrista, María José Matos, socia fundadora de la peña.

³¹*Profecía Navideña*, con cantes y narraciones de la Epifanía y Navidad.

³²*Cantes andaluces de la Pasión*, presentado durante varios años seguidos.

³³Actividades en las que los dos autores de este artículo participamos como organizadores: concierto, mesa redonda, etc.

³⁴Peña Flamenca Femenina de Huelva (1988). *De mujer a mujer*. Senador-Coliseum C-0867; *A Huelva cantamos* (1990). Ed. Senador; *Su fandango, una historia* (1996). Ed. Peña Cultural Flamenca Femenina de Huelva y Fonoruz, patrocina AIQB Huelva; *Profecía navideña* (1998). Ed. Fonoruz, patrocina Caja Rural de Huelva; *Himno de Andalucía* (2001); *Mírame* (2002). Ed. Mercurio. Y en la colección CD's Pasión Cofrade, *Huelva en la saeta* (2003). Ed. Odiel Información; *Viento de la mañana: XXV aniversario* (2008). Ed. Fonográfica del Sur; *Con los compases del tiempo* (2017). Ed. Peña Flamenca Femenina de Huelva.

³⁵El primer Concurso Femenino de Fandangos de Huelva se celebró en mayo-junio de 1996, continuando en otras tres ediciones posteriores.

de género. Los fandangos de Huelva constituyen sin duda el distintivo y emblema principal de la peña, del cuadro y de la escuela. Tanto en las actuaciones como en las grabaciones discográficas, el mayor número de piezas interpretadas son fandangos y algunos de sus discos están dedicados exclusivamente a ellos. En los conciertos cantan una gran variedad de estilos, ocupándose las distintas componentes de una amplia muestra de fandangos, contribuyendo a mantener la tradición interpretativa de los cantes de Huelva y su variado repertorio. Junto a fandangos con letras populares (fijadas, consolidadas y bien conocidas) también han ido introduciendo nuevos textos, poemas que han compuesto expresamente para ellas desde los inicios, autores como el conocido letrista onubense Onofre López ya fallecido, el guitarrista José María Rodríguez y Bella Pilar Álvarez entre otros, también adaptando textos de reconocidos poetas. Cuadro y escuela de cante, en sus actuaciones, espectáculos y grabaciones, al inicio y final de una tanda de coplas, han cantado estribillos y fandangos a coro, interpretados por todas las componentes, con una muy cuidada conjunción de voces. Suelen ser adaptaciones musicales o literarias de otros estribillos y fandangos tradicionales o de grupos y solistas conocidos, o de nueva composición. Cantados por todo el grupo y con temática habitualmente sobre la tierra de Huelva, cercanos afectivamente a su gente y a su cultura, han llegado a convertirse en su carta de presentación en los escenarios. Este ha sido el caso, por ejemplo, de este estribillo que interpretan casi desde sus inicios (con letra de Bella Pilar Álvarez y música de José María de Lepe):

*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.*

Y de estos otros fandangos cantados a coro:

*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.*

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, a romper condiciones de desigualdad establecidas en la sociedad, sirviendo de modelo para otras mujeres y



de referente para otras entidades. En la peña comparten una enriquecedora experiencia, personal y colectiva. Afianzan su identidad de género y los lazos intergeneracionales entre niñas, jóvenes y mujeres de más edad. La escuela y el cuadro posibilitan un gran progreso en el aprendizaje individual a la vez que facilitan el trabajo colaborativo y la experiencia en grupo. También han contribuido a la activación de la afición entre el público femenino. Ahora un gran número de mujeres disfrutan de sus propuestas y audiciones musicales, tienen la posibilidad de mostrar su expresión musical flamenca, especialmente los fandangos de la tierra, en un espacio femenino privilegiado. Si en los inicios enfocaron sus esfuerzos en la búsqueda de un espacio femenino para el disfrute y conocimiento del flamenco, en construir una forma de resistencia a los roles y convenciones de género presentes en la sociedad e instituciones sociales, marcadamente androcéntricos en el ámbito del flamenco, poco después el interés se centró en demostrar su capacidad y legitimar su papel, con su voz e imagen femenina. Las mujeres de la Peña Flamenca Femenina han ganado reconocimiento y 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).

6. Bibliografía

- ABELLA, Rafael (1984). *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de hoy.
- ARREBOLA, Alfredo (1994). *Presencia de la mujer en el cante flamenco* (ensayo). Málaga: Edinford.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia (1999). Mujeres y flamenco: la Peña Flamenca Femenina de Huelva. Sánchez Equiza, C. (Ed.). *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Navarra: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, pp. 161-170.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia (2005). Género, identidad y poder en la música flamenca en Huelva. Agudo Torrico, J. (Coord.). *Culturas, poder y mercado*. Sevilla: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia (2020). *Fandangos de Huelva: música, género y tradición* (tesis doctoral). Universidad de Huelva. Recuperada de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/19265>.
- ARREDONDO PÉREZ, Herminia y GARCÍA GALLARDO, Francisco José (2014). Música flamenca: nuevos artistas, antiguas tradiciones. García Gallardo, Francisco José y Arredondo Pérez, Herminia (Coords.). *Andalucía en la Música: expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 225-242.
- BLAS VEGA, José (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel (2005). *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- BROWN, Joshua Michael (2014). *Flamenco Capital: Tradition, Revolution and Renewal in Seville, Spain* (Ph.D. Dissertation). University of California Riverside.
- CANTERLA GONZÁLEZ, Juan Francisco (2014). *El fandango de Huelva (1730-1944)*. Sevilla: Consulcom.
- CHUSE, Loren (2003). *The Cantaoras. Music, Gender, and Identity in flamenco Song*. New York & London: Routledge.
- CHUSE, Loren (2015). Las tocaoras: Women guitarists and their struggle for inclusion on the flamenco stage. Goldberg, K. M., Bennahum, N. D., and Hayes, M. H. (Eds.). *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, pp. 225-233.
- CORTADILLO (26 de mayo, 1887). A el Rocío. *La Provincia*, pp. 1-2.

- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002). *Más allá de la música: Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2003). *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2009). *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla: Almuzara.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2015). Normative Aesthetics and Cultural Constructions in Flamenco Dance: Female and Gitano Bodies as Legitimizers of Tradition. Goldberg, K. M., Bennahum, N. D., and Hayes, M. H. (Eds.). *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, pp. 210–224.
- DÍAZ HIERRO, Diego (1983). *Historia de las calles y plazas de Huelva*. Huelva: Imprenta Colón.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada y Bermúdez, Lola (1986). *La Bahía de Cádiz de Antoine de Latour*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- DUNN, Leslie C. y JONES, Nancy A. (Eds.) (1994). *Embodied voices: representing female vocalicity in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- El Rocío (30 de mayo, 1901). *La Provincia*, p. 3.
- En el Rocío (21 de mayo, 1934). *La Provincia*, p. 1.
- GARCÍA-MATOS, Carmen (2010). *La mujer en el cante flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- GÓMEZ CRUZ, Camilo (Coord.) (1997). *Bodas de Plata de la Peña Flamenca de Huelva, 25 años de flamenco: Huelva cuna del fandango*. 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 FARACO, J. Carlos y MURPHY, Michael D. (2014). El Rocío de Antoine de Latour. *Ervoto*, 4(3), pp. 253-281.
- GUERRERO LLAMAS, Antonio (13 de abril, 1993). Huelva hace muchos años: el gran concurso de fandangos. *Huelva Información*, p. 17.
- HILL, Juniper y BITHELL, Caroline (2014). An Introduction to Musical Revival. Bithell, Caroline y Hill, Juniper. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, pp. 3-42.
- Las fiestas del Comercio y la Industria (12 de agosto, 1892). *La Provincia*, p. 2.
- La hermandad del Rocío (13 de mayo, 1910). *La Provincia*, p. 2.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina (2003). Body and Voice: The construction of Gender in Flamenco. Magrini, Tullia (Ed.). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 67-86.
- LATOURE, Antoine de (1858). *La Baie de Cadix: nouvelles études sur l'Espagne*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.
- LÓPEZ CASTRO, Miguel (2007). *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas: análisis y propuestas didácticas* (tesis doctoral). Universidad de Málaga.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2011). ¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 15, pp. 1-43. Recuperado de <https://cutt.ly/7M8X3q7>.
- MALEFYT, Timothy de Waal (1997). *Gendered Authenticity: The Invention of Flamenco Tradition in Seville, Spain*. (Ph.D. Dissertation). Brown University.
- MALEFYT, Timothy de Waal (1998a). Gendering the Authentic in Spanish Flamenco. Washabaugh, William (Ed.). *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. Oxford: Berg, pp. 51-62.



- MALEFYT, Timothy de Waal (1998b). “Inside” and “Outside” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. *Anthropological Quarterly*, 71(2), pp. 63-73.
- 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.
- PABLO LOZANO, Eulalia (2009). *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- PAPENBROK, Marion (1990[1985]). History of Flamenco. Schreiner, Claus (Ed.). *Flamenco*. Portland, Oregon: Amadeus Press, pp. 35-56.
- POHREN, Donn E. (1980). *A way of life*. Madrid: Spanish Studies Society.
- PRIETO, Domingo (1998). Mi amiga la Radio. Sánchez Canales, José. *Al compás de Huelva: Radio Nacional de España, sexagenaria y decana (1937-1997)*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Fundación El Monte, pp. 19-20.
- 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.
- STEINGRESS, Gerhard (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- TRIANA, Fernando el de (1935/1986). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas.
- VV. AA. (1992). *Manuel Gómez Vélez “Manolo de Huelva” (1892-1992): 100 años para la historia*. Huelva: Federación onubense de Peñas Flamencas.
- WASHABAUGH, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg.
- 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.