

Una mirada etnohistórica hacia la actuación flamenca «tradicional»: peñas, estéticas y globalización

An ethnohistorical look at «traditional» flamenco performance: sociability, aesthetics, globalization

Vivien Caubel

École des Hautes Études en Sciences Sociales, París

Resumen

Ese artículo pone de relieve, en una primera parte, cómo las evoluciones escenográficas y estéticas que experimentó la actuación flamenca a medida que se incorporaba a la industria del espectáculo española e internacional apuntalaron la estructuración de un movimiento popular e intelectual para salvaguardar los cantos flamencos antiguos. Muestro después cómo las acciones cruzadas de intelectuales, artistas y aficionados contribuyeron al proceso de invención del flamenco «tradicional», así como al desarrollo de una concepción íntima, participativa y no espectacular de la actuación. Concepciones que se sitúan igualmente en las fronteras de los ámbitos familiar y profesional, que las peñas flamencas se apropian y transmiten. A continuación, basándose en un estudio etnográfico dedicado a la escena flamenca de Cádiz, la segunda parte pone de relieve cómo las formas de interacción social específicas del mundo de las peñas y sus concepciones estéticas e intimistas del espectáculo se adaptan a las consecuencias locales de la internacionalización del flamenco.

Palabras clave: Flamenco, peñas, actuación, estética, globalización, Cádiz.

Abstract

This article highlights, in a first part, how the scenographic and aesthetic evolutions that flamenco performance underwent as it was incorporated into the Spanish and international entertainment industry, underpinned the structuring of a popular and intellectual movement to safeguard the old flamenco songs. I then show how the intersecting actions of intellectuals, artists and aficionados contributed to the process of invention of «traditional» flamenco, as well as to the development of an intimate, participatory and non-spectacular conception of performance. Conceptions that are also situated at the frontiers of the

family and professional spheres, which the flamenco peñas appropriate and transmit. Then, based on an ethnographic study dedicated to the flamenco scene in Cádiz, the second part highlights how the forms of social interaction specific to the world of the peñas and their aesthetic and intimate conceptions of performance adapt to the local consequences of the internationalisation of flamenco.

Keywords: Flamenco, peñas, performance, aesthetics, globalisation, Cádiz.

Al igual que otros etnógrafos del arte flamenco, fue en calidad de aprendiz de músico (baile, guitarra) y miembro anónimo del público que me sumergí en los mundos flamencos de Andalucía para llevar a cabo mi investigación. Desde mis primeros pasos sobre el terreno, me fascinó la intensidad de los espectáculos, la expresividad del público y la aparente familiaridad que reina en locales de pequeño formato como las peñas flamencas. Durante mis regulares y repetidas visitas (2018-2023) a varias peñas de Cádiz y pueblos de alrededor, tomando conciencia de las sutiles reglas que rigen la ejecución de la actuación y las diversas funciones sociales que asumen las peñas flamencas en el mundo flamenco local, me planteé investigar sobre esos temas desde una perspectiva tanto etnográfica como histórica.

Desde su aparición a finales del siglo XIX, el espectáculo flamenco ha sido objeto de apasionados escritos por parte de viajeros, poetas, intelectuales y flamenólogos. Sin embargo, el tema no ha tenido el mismo éxito en el mundo académico. Los estudios de ciencias sociales se han limitado durante mucho tiempo a los aspectos históricos y musicológicos del género. En cuanto a la investigación etnográfica sobre el espectáculo flamenco y sus funciones sociales, las detalladas descripciones de interacciones y contextos de varios investigadores franceses y españoles, ya sea en las peñas flamencas o en lugares públicos de reunión y actuaciones [Cruces, 2002, Brenel, 2004, González Martín, 2008, Guigère, 2010] o en el seno de círculos familiares gitanos [Pasqualino, 2008], enriquecen mis propias observaciones y análisis.

La primera parte pone de relieve cómo las evoluciones escenográficas y estéticas que experimentó la actuación flamenca a medida que se incorporaba a la industria del espectáculo española e internacional apuntalaron la estructuración de un movimiento popular e intelectual para salvaguardar los cantos flamencos antiguos. Muestra después cómo las acciones cruzadas de intelectuales, artistas y aficionados contribuyeron al proceso de invención del flamenco «tradicional», así como al desarrollo de una concepción íntima, participativa y no espectacular de la actuación. Concepciones que se sitúan igualmente en las fronteras de los ámbitos familiar y profesional, que las peñas flamencas se apropian y transmiten. A continuación, basándose en un estudio etnográfico dedicado a la escena flamenca de Cádiz, la segunda parte pone de relieve las formas de interacción social específicas del mundo de las peñas y sus concepciones estéticas e intimistas del espectáculo que se adaptan a las consecuencias locales de la internacionalización del flamenco.

1. La invención de la actuación flamenca «tradicional» (1880-1970)

a. De la intimidad a la escena

Uno de los primeros estudios historiográficos que relacionan los estilos musicales interpretados en la intimidad de las familias gitanas andaluzas y el repertorio musical de los primeros espectáculos públicos conocidos como flamenco procede del escritor y folclorista Serafín Estébanez Calderón (1799-1867). Conocido en el mundo artístico de su época por su talento como cantao^r y tocao^r¹, registró los detalles de sus experiencias y observaciones en fiestas privadas en su famosa colección de crónicas titulada *escenas andaluzas*². Algunas de estas escenas revelan el escenario y el ambiente de estas reuniones y nos permiten vislumbrar la naturaleza de las relaciones que tienen lugar. En una de sus crónicas, el autor acude a Triana, un popular barrio gitano de Sevilla, para asistir a una fiesta que se celebra en medio de un encantador patio andaluz, con su fértil vegetación y el aroma primaveral de naranjos y limoneros. A su llegada por la tarde:

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Una recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquél con las palmas sostenía la medida, y, según costumbre, ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban. ¡Orza! ¡Orza! —decía el uno— ¡de este lado, bergantín empaverado!; de otra, queriendo llevar el movimiento picante, en una actitud de desenfado: ¡Zas, puñalada; rechiquetita, pero bien dada! De una parte exclamaban, pidiendo nuevas mudanzas: ¡Máteme vuesamerced la curiana! ¡Hágame vuesamerced el bien parado!; de otra, queriendo llevar el baile a la última raya del desenfado: ¡Eche vuesamerced más ajo al pique! ¡movimientos y más movimientos!... ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente!³

En los espectáculos actuales de pequeño formato, las palmas de los artistas y del público siguen proporcionando el aspecto rítmico de la actuación, mientras que el uso de la pandereta es raro y se limita a los villancicos⁴. Los tipos de instrumentos también han cambiado, con la guitarra y a veces el bajo eléctrico sustituyendo a la vihuela y los bandolines de la época. Sin embargo, la atmósfera y los modos de interacción descritos parecen ser bastante similares.

En el plano histórico, Estébanez Calderón describe el fértil ambiente cultural de Sevilla en el que se desarrolla lentamente el flamenco, a través del encuentro del arte popular andaluz con el ambiente artístico de los gitanos⁵. La historia del flamenco comenzó a mediados del siglo XIX, cuando sus artistas se profesionalizaron. Sus

inicios se encuentran en varias academias de baile de Sevilla, donde la moda de los estilos andaluces y gitanos prima sobre los nacionales. Además de la enseñanza, estas academias a menudo se convertían en salas de espectáculos y ofrecían actuaciones de cante y danza. A finales de la década de 1860, el flamenco se había convertido en un género de baile plenamente consolidado que encontró un nuevo público en los teatros⁶. El cante flamenco, en cambio, se popularizó más tarde, cuando conquistó el escenario de los cafés cantantes.

La introducción del género flamenco en estos cafés se debió a la persistencia de algunos aficionados apasionados, encabezados por el famoso cantaor Silverio Franconetti (1823-1889). Su trayectoria artística le convierte en una figura clave en la historia del flamenco profesional. Como artista, contribuyó a la difusión de los cantes gitanos de la Baja Andalucía en la escena pública española e internacional. Además de popularizar estos cantes, S. Franconetti participó en su recreación, suavizando los estilos más duros como las *seguiriyas* gitanas e inspirándose en esta musicalidad para recrear algunos estilos populares. También dirigió varios establecimientos antes de crear el primer local dedicado exclusivamente al flamenco, *El café de Silverio* (1881), donde actuaron la mayoría de las estrellas del flamenco de la época. Los recientes trabajos de G. Steingress han convertido la figura de S. Franconetti en uno de los impulsores del proceso de «hibridación transcultural» en la música popular del siglo XIX que fue necesario para la formación del flamenco⁷. Su iniciativa tuvo eco e inspiró la apertura de multitud de otros cafés cantantes en Andalucía y en las principales ciudades de España. La situación económica y la reputación de los artistas mejoraron y el género flamenco fue creando un público de aficionados apasionados.

A finales del siglo XIX, el joven mundo del arte flamenco se expande y consolida. Sin embargo, los claros cambios estéticos que ello implicaba y la dimensión espectacular y lucrativa de los cafés no eran del gusto de todos. Para Antonio Álvarez Machado (1848-1893), escritor y autor del primer ensayo folclórico que recogió y recopiló⁸ las letras de los cantes flamencos de su época, la incorporación de este arte popular al mundo del espectáculo ponía en peligro su autenticidad. En el prólogo de este libro, escribe: «Los cafés (cantantes) acabarán por completo con el cante gitano en un futuro próximo, a pesar de los gigantescos esfuerzos del cantador de Sevilla por sacarlo de la esfera oscura en la que vivía y de la que nunca debería haber salido si quería seguir siendo puro y auténtico»⁹. Estas declaraciones, publicadas en 1881, inauguraron el inicio de un movimiento intelectual y artístico para defender la autenticidad del arte flamenco. Como explica Corinne Frayssinet, la profesionalización de los artistas flamencos determina la coexistencia de dos prácticas musicales diferentes, una íntima y otra pública¹⁰. Por mi parte, propongo la idea de que las críticas de A. Machado abren el camino a una tercera concepción de la actuación flamenca, que se sitúa en las fronteras de lo íntimo y lo público. El ideal de este espectáculo se elabora a través de una línea de portavoces y defensores que sitúan la autenticidad del flamenco en el entre-sí de reuniones de aficionados apasionados y los antiguos

cantes populares, previstos como base de una supuesta identidad andaluza. Es en los escritos de A. Machado donde podemos leer el primer esbozo de la auténtica actuación flamenca:

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba El Fillo y donde antes de él cantaron El tío Luis el de la Juliana, El tío Luis el Cautivo y otros no menos famosos, los cantantes eran los verdaderos reyes, los que siempre eran bien tratados y, aunque a veces se les pagaba, se les escuchaba con religioso silencio, ¡ay del que se atreviera a interrumpirles! En los cafés, en cambio, el público se impone, es el verdadero rey [...] un público formado por una infinidad de individuos que, por los dos reales de su café o de su copa, se creen con perfecto derecho a aplaudir o silbar, según su estado de ánimo¹¹.

A pesar de sus reticencias, A. Machado frecuentaba regularmente los cafés cantantes, como espectador pero también formando parte de reuniones de aficionados. Estas primeras tertulias, que tuvieron lugar en Sevilla en *El café de Silverio*, estaban destinadas al estudio y la escucha de los artistas flamencos en un espacio pequeño y acogedor donde se reunieron varios miembros de la sociedad El Folk-Lore Andaluza¹², a la que pertenecía A. Machado. Por lo tanto, el problema son las grandes salas anónimas de los cafés cantantes y los malos modales de un público masivo, heterogéneo y profano.

En este sentido, la multitud de detalles «etnohistóricos» registrados por el artista Fernando el de Triana (1867-1940) podrían haber disipado sus temores. Publicado en 1935, su libro¹³ está compuesto por retratos, anécdotas, escenas y comentarios apasionados que revelan la dinámica del mundo del arte flamenco de la época de los cafés cantantes. Por un lado, vemos los retos de la vida como artista, incluyendo las carreras y la importancia de la reputación, la cantidad de honorarios, las giras en tren, etc. Del lado del público, el autor habla de sus admiradores incondicionales¹⁴, grandes amateurs del cante¹⁵ y verdaderas bandas de aficionados de todas las clases sociales¹⁶. También menciona las sesiones de comentarios entre aficionados durante los intermedios y después de los espectáculos, y sus descripciones de las actitudes y reacciones del público durante los espectáculos muestran a la gente con espasmos, sudando o llorando. Muchas de las escenas descritas sugieren que la calidad del silencio es crucial. Es a la vez una de las condiciones de la buena escucha y la medida por la que se juzga el talento de un cantaor: «¡Las olas callaron y Trini cantó! Es decir, no era cantar, era hacer llorar a más de veinte hombres que escuchaban en un silencio religioso»¹⁷. Aunque esta riqueza de detalles permite hacerse una idea del ambiente y las relaciones sociales en los cafés, la ambición de Fernando El de Triana era otra:

Mi tema no es más que tratar de que reaparezcan los cantes antiguos, sin que por eso quiera yo decir que deben desaparecer los cantes modernos, entre los cuales

hay algo bueno; por lo tanto, no soy un historiador más: soy un modesto ex artista de ese género que hoy parece que quiere renacer, pero que por desgracia no sale del reducido marco a que lo han condenado los modernos profesionales¹⁸.

Para entender sus declaraciones, hay que tener en cuenta que las escenas relatadas describen la gran época de los cafés cantantes, pero que en el momento de la publicación de su libro y de la redacción del prólogo, en 1935, los estilos de los cantes flamencos que eran populares en aquella época habían sido reelaborados para adaptarse y agradar al gran público. Fernando el de Triana, que asistía a la transición del arte flamenco de los cafés a los teatros, consideraba que los cantes modernos eran insípidos y suaves, y que sus intérpretes eran artistas sin creatividad ni verdadera sensibilidad. Prefería la dedicación del guitarrista acompañante a la de los solistas virtuosos y, en general, rechazaba los valores superficiales que transmitía el mundo del espectáculo. A principios del siglo XX, los cafés cantantes fueron víctimas de su mala reputación, el alcohol, la prostitución y los numerosos delitos denunciados en la prensa fueron empañando la imagen de estos lugares de ocio y llevaron a su desaparición hacia 1920¹⁹. Además, los escenarios de los teatros se adaptaron mejor a la configuración de los nuevos espectáculos de danza y las compañías se fueron adaptando a las expectativas de un público en espera de ligereza y virtuosismo. Este acercamiento abrió el camino para la creación de grandes obras teatrales y ballets flamencos. El cante hizo su primera aparición en el teatro con el famoso Antonio Chacón (1869-1929) y acompañó la representación de grandes espectáculos con orquestas que revolucionaron la estética y la musicalidad del flamenco en los cafés cantantes.

b. La modelización de la actuación flamenca «tradicional» (1920-1970)

Del mismo modo que Antonio Machado participó en las tertulias flamencas de finales del siglo XIX para estudiar y escuchar cantes antiguos, a principios de los años 1920 se formó en Granada un círculo de aficionados con las mismas prerrogativas. Estas reuniones, celebradas en la taberna El Polinario congregaron a diversos artistas e intelectuales, entre ellos el compositor gaditano Manuel de Falla, los guitarristas Andrés Segovia y Ángel Barrios, el pintor Ángeles Ortiz y el poeta Federico García Lorca. En estas reuniones de aficionados los temas más discutidos eran la vida de famosos cantaores como Silverio Franconetti, Enrique el Mellizo, La Serrana, El Perote, La Bizca, etc., el origen del Cante Jondo²⁰ y los tipos de cantes que legítimamente conformarían este auténtico repertorio: siguiரியas gitanas, serranas, polos, cañas, soleares, martinetes, carceleras, tonas, livianas, etc. También escuchaban las voces de los cantaores como Pastora Pavón, Manuel Torres, el Niño de Jerez, etc., en gruesos y frágiles discos de pizarra. Para finalizar estas tertulias, Manuel Jofré «el Niño de Baza», o Antonio Barrios «El Polinario», padre del músico Ángel Barrios,

tocaron algunas piezas de guitarra para los asistentes²¹. Al parecer, al igual que en los cafés-cantantes, el ambiente de las reuniones del Polinario tenía algo de religioso. José Antonio González Alcantud y Manuel Lorente Rivas señalan que «El medio tabernario, como el del Polinario, tenía algo de religioso como en todas las tabernas. A ello hay que añadir que el propio flamenco se enmarcaba en una suerte de pathos «religioso», que enlazaba con el catolicismo ambiental pero también con el fondo pagano de las culturas sureñas», y añaden que «[...] los portadores de esta comunión mística tabernaria se iban muriendo»²². Entre los numerosos asistentes a las tertulias del Polinario, varios de ellos, como F. García Lorca, Manuel de Falla y Miguel Cerón, compartieron sus inquietudes sobre la evolución estética de los espectáculos flamencos de acuerdo con la cultura del espectáculo que entonces se abría camino en los cafés cantantes y los teatros. Conscientes también de la desaparición del cante entre las clases populares, que consideraban una de las esencias de la cultura andaluza, estos artistas e intelectuales tomaron la iniciativa de organizar el primer Concurso Nacional de Cante Jondo los días 13 y 14 de junio del 1922.

Sin entrar en los detalles de los preparativos ni del desarrollo de este concurso²³, cabe señalar que el evento constituye tanto un punto de inflexión en la historia del flamenco como una etapa importante en el proceso de definición de una estética flamenca clásica o tradicional. Las condiciones de participación en el concurso de 1922 definidas por los organizadores revelan sus concepciones de lo que es y debe ser el flamenco «jondo», y también muestran la distancia entre la visión populista de la burguesía artística granadina y el estado real de salud de los «cantes de las orígenes»²⁴. Los artistas profesionales fueron excluidos del concurso, los aficionados debían ser capaces de interpretar una serie de cantes antiguos, muchos de ellos olvidados, y eran obligados a competir sentados. Estos criterios de participación representan, después de los escritos de A. Machado, el segundo movimiento para fijar los cánones estéticos e iconográficos (tipo de cante legítimo, artistas canónicos, origen social, escenografía) del «auténtico» flamenco. La iniciativa no tuvo el éxito esperado y no se renovó al año siguiente, pero cumplió su misión principal de rehabilitar el arte popular del cante entre aficionados, artistas e intelectuales de varias regiones de Andalucía. Paradójicamente, el otro efecto positivo ha sido subir la moral de los profesionales del género y darles una mayor audiencia²⁵. Sin embargo, el cante jondo conservará durante mucho tiempo su condición de subcultura musical vulgar y depreciada, mientras que los espectáculos de «cante flamenco» y «ópera flamenca» contribuyen a la difusión masiva de un flamenco que combina orquestación y teatralidad.

Después de la Guerra Civil²⁶ (1936-1938) y durante los primeros años de la dictadura franquista, la ópera flamenca, las compañías de baile flamenco y los espectáculos de variedades simulaban la ligereza y la alegría de vivir que tanto faltaban. La crisis general de la posguerra disminuyó el ámbito de los artistas, privó a los aficionados de encuentros y espectáculos, y aceleró la desaparición de los

cantes jondos, que Antonio Machado, Fernando el de Triana y los organizadores del concurso de Granada de 1922 habían percibido como la esencia cultural del pueblo andaluz.

Fue la acción combinada de aficionados comprometidos, flamencólogos y artistas famosos la que contribuyó a la invención de una «tradición» del género. Entre los años 1950 y 1970, varios acontecimientos acompañaron el resurgimiento del flamenco y apoyaron esta renovación estética. En primer lugar, Perico el del Lunar, un guitarrista profesional famoso, recibió el encargo de una compañía discográfica francesa de reunir a un puñado de viejos cantaores aficionados con voces atípicas, para grabar la primera antología flamenca compuesta por treinta y tres estilos de cante diferentes. La antología recibió el premio de la Academia Francesa de la Grabación en 1955. Ese mismo año, la publicación del libro *Flamencología* de Anselmo González Climent marcó el inicio de los ensayos seudocientíficos sobre el flamenco²⁷. Dedicado al mundo de los toros y del flamenco, este libro aborda los orígenes de estas prácticas, su función social en la cultura andaluza, los principales estilos de cante, la ejecución de la actuación, etc. Este libro que tuvo un importante éxito en muchos círculos de aficionados de la época, entusiasmó especialmente al poeta e historiador Ricardo Molina (1916-1968). Durante sus incursiones en el mundo del cante, conoció al cantaor gitano Antonio Cruz García, conocido como Antonio Mairena (1909-1983), con quien emprendió varios proyectos, entre ellos la creación de un concurso de cante al estilo del organizado en Granada en 1922 por Manuel de Falla y sus compañeros²⁸. El Primer Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba, convocado en 1956, marcó el inicio de la creación de concursos y festivales de cante en muchos pueblos de Andalucía.

La revalorización de los cantes antiguos y populares, y la elaboración decisiva de un modelo estético «tradicional», fueron determinadas por el encuentro entre Antonio Mairena y Ricardo Molina. La publicación de su libro *Mundo y formas del cante flamenco*²⁹ en 1963 tuvo un éxito considerable en los círculos artísticos e intelectuales. Este éxito se explica en particular por la personalidad carismática y la reputación de Antonio Mairena como un cantaor extraordinario. Agustín Gómez Pérez explica así el papel decisivo y la influencia de este artista en el mundo del flamenco de su tiempo: «Mairena pulió el cante, lo explicó, lo desmenuzó, lo hizo accesible al oído del aficionado medio y lo hizo fácil de interpretar, dio vida, en definitiva, a legiones de seguidores que ganaron prestigio entre (otros) aficionados sólo por seguir a Mairena, éste es el secreto de la gran extensión del mairenismo, ésta es la importancia del maestro»³⁰. Este autor señala también, a partir del análisis de las confesiones del cantaor³¹, que éste se sintió muy pronto un sacerdote con una misión que cumplir³², la de ser la voz del pueblo gitano andaluz y la de defender el papel central de su comunidad en la creación del flamenco. El hecho de que Mairena conciba el arte flamenco como una especie de religión capaz de unir a su pueblo³³ ayuda a entender por qué en *Mundo y formas del cante flamenco*, él y Ricardo Molina defienden una

errónea interpretación histórica de los orígenes del cante, que defiende la ascendencia puramente gitana del flamenco.

La concepción de los autores sobre la autenticidad del arte flamenco les lleva a una jerarquía cualitativa entre los cantes flamencos de supuesto origen gitano y los cantes folclorizados de los payos (no gitanos). De esta concepción anacrónica surge una clasificación histórica y musicológica: los cantes chicos se atribuyen a los payos, y los cantes grandes a los gitanos. Su esfuerzo por normalizar el auténtico flamenco se refleja también en un modelo ideal-tipo de la actuación flamenca. La taberna andaluza es, según ellos, el escenario natural para el cante, ya que asegura la intimidad de los participantes y limita su número³⁴. El ambiente y el comportamiento del público durante la representación también fueron objeto de detalladas prescripciones:

El auditorio natural se compone de pocos: 6 a 20 personas, estas entendidas y apasionadas por el cante. Solo así el cantaor está a gusto. Solo así el cante puede florecer libremente. El pequeño grupo de aficionados es ungido de gracia. No es una reunión como cualquiera, sino una breve sociedad jovial, fraternal, ponderada, en la que todo cuanto se hace o dice tiene infalible e instintivamente a un fin supremo: hacer brotar de su seno fervoroso el cante; crear un clima de amistad, de pasión, de intimidad, y todo ello con un tacto exquisito y un profundo respecto al cantaor, que se acata como a sumo sacerdote de su arte³⁵.

Los autores han definido detalladamente el comportamiento de los miembros del público y las formas de interacción social legítima entre los intérpretes y el público:

El jaleo – El «jaleo» consiste en una serie de gritos instintivos (¡je!) espontáneos, locuciones admirativas e interjecciones, casi siempre las mismas, que se prodigan en el curso de la fiesta, pero que, sin embargo, no deben interrumpir, sino aprovechar ciertas pausas y sutiles coyunturas. El jaleamiento es aplauso, puerta de escape a la emoción y estímulo del cantaor. Sus formas usuales son : ¡Ezo! ; ¡Ezo e! ; ¡Arsa! ; ¡Olé!

Las palmas que cumplen una función musical rítmica, creando a ciertos cantes, como las bulerías, por ejemplo, un fondo imprescindible. Las palmas animan y excitan al cantaor. Son pocos los que saben batirlas correctamente. Su técnica es complicada. Las hay sencillas, dobles, contrarias, sonoras, sordas...³⁶

Hay que señalar que esta «modelización ideal» de las condiciones de ejecución de la actuación flamenca tradicional no es un planteamiento aislado, ya que al mismo tiempo otros flamencólogos han propuesto su propio ideal-tipo, especialmente A. González Climent³⁷ y F. Quiñones Chozas³⁸. Además, una lectura atenta de la

obra de Molina y Mairena revela que las concepciones de los autores se desarrollan a través de un diálogo con los escritos de los principales ideólogos de la tradición flamenca que les han sucedido. Las escenas descritas por Serafín Estébanez Calderón³⁹, el sesgo anti-espectacular y gitano de Antonio Machado⁴⁰ y las publicaciones de Fernando el de Triana, Blas Infante, etc., alimentan el imaginario nostálgico de los autores y sus escritos. Sin embargo, analizan de forma crítica las concepciones históricas y musicológicas del flamenco de los organizadores del concurso de 1922, especialmente las de F. García Lorca y Manuel de Falla⁴¹. Así, el tipo ideal mencionado cristaliza, en varios aspectos, las concepciones de una larga línea de intelectuales y artistas defensores de un flamenco centrado en la figura del cantaor, la afición y la intimidad, y hermético al mundo del espectáculo.

Si la tesis gitanista de Mairena y Molina y la idea de pureza⁴² que se desprende de ella es discutible y sigue siendo discutida hoy en día, su ideal del auténtico espectáculo flamenco tuvo sin embargo un eco considerable entre los aficionados y el mundo académico e intelectual de su época. Así como entre algunos pequeños círculos de aficionados que comenzaron a formarse a partir de mediados del siglo XX.

c. Las peñas: guardianas de la tradición neoclásica (1950-1990)

En el contexto de la pobreza generalizada de la posguerra, la dictadura franquista y el intenso éxodo rural, los círculos de aficionados al flamenco resurgieron en los suburbios y centros urbanos en torno a la década de 1950, contribuyendo a la creación de nuevos vínculos sociales, así como a la defensa de la conservación de los antiguos cantes flamencos⁴³. Estos grupos de aficionados, que se organizaron en peñas o clubes flamencos a partir de los años 1970, tenían en común un aspecto social e íntimo que los distinguía de los otros espacios de promoción del flamenco que florecieron entre los años 1950 y 1960. En otras palabras: «la filosofía natural de una peña flamenca reside en la intimidad de los grupos que se reúnen voluntaria y desinteresadamente en torno al cante por simple pasión»⁴⁴. Esta definición describe bien el círculo de aficionados que dio lugar a la primera peña flamenca en Granada en 1949. La Platería debe su existencia a Don Manuel Salamanca Jiménez, un aficionado granadino, que desde su infancia estaba acostumbrado a escuchar cantes ‘jondos’ en las tabernas de su barrio. Demasiado pobre para participar en fiestas privadas y poco dispuesto a apreciar las nuevas tendencias flamencas de su tiempo, Manuel Salamanca tomó la iniciativa de reunir a un pequeño grupo de amigos en su taller de platería para compartir su pasión común. Al principio, el grupo estaba formado por 14 personas, con una amplia gama de profesiones y antecedentes sociales. Ya sean artesanos, estudiantes, pintores de renombre, anticuarios, abogados, taxistas o incluso carboneros, comparten veladas de convivencia a pesar de las limitaciones de la época:

Los comienzos fueron extremadamente difíciles como corresponde a una época en la que por un lado estaba prohibido asociarse, (lo que hacía que en cada una de las reuniones había de soportarse la presencia del correspondiente enviado de los Servicios Secretos del Generalísimo Franco) [...] por el otro lado, el Flamenco estaba prácticamente proscrito y era patrimonio de pendencieros y gentes de dudosa reputación no obstante lo cual, existían cantaores profesionales que a duras penas se ganaban la vida cantando en bares, ventas y prostíbulos para juerguistas unas veces y para los pocos buenos aficionados que gozaban de una posición con cierto desahogo económico⁴⁵.

Estos aficionados siguen reuniéndose regularmente en un ambiente relajado y de estudio donde se escucha y se canta en la intimidad del taller: :

se sacaba una jarra de vino blanco de Valdepeñas y se llenaban los vasos, pasando seguidamente a la audición de tantos y tan buenos discos [...] al terminar se comentaban los cantes, las letras y los estilos que más o menos lejanos y olvidados habían sonado y si se hacía alguna pregunta Manuel solía contestar. Todo ello con gran respeto y atención además de un solemne e impresionante silencio. Se daba así por concluida la primera parte de la reunión en la que no había distinciones por razón de edad, condición u oficio e incluso nacionalidad. Más tarde (sobre las nueve y media) una vez la escucha interrumpida, solían aparecer – en una cesta de mimbre cubierta con un paño blanco -, unas exquisitas tajadas de bacalao frito y luego, sobre las 22 horas, si la ocasión lo propiciaba, el que sabía y podía cantar o tocar lo hacía, pasándose seguidamente a comentar lo ejecutado para alabarlo o corregirlo pero nunca para aplaudirlo [...] Como es de suponer para aquellas reuniones no había estatutos, ni libros, ni orden del día, ni tampoco actas, solo un puñado de aficionados que sentían el cante y temían que se perdiese o adulterase⁴⁶.

Esta descripción de las primeras veladas de la que luego sería llamada «Peña de la Platería», permite prever las condiciones en las que nacen y se organizan los círculos de aficionados que le son contemporáneos. En el caso de «El Pozo de las Penas», un segundo círculo creado en 1951 en la localidad sevillana de Los Palacios: «[...] un grupo de jóvenes, ávidos de cultura y apegados a la esencia de su pueblo, se reunían en torno a un pozo en la taberna Juan el Duque de la calle Rabadanes, para intercambiar ideas, proyectos e ilusiones. Hablaban de flamenco y reunían a su alrededor a los aficionados que, en aquellos años, llenaban el pueblo de cante»⁴⁷. Otra famosa peña flamenca de esta época que comparte estas formas de sociabilidad y de compartir el flamenco es la peña Juan Brea de Málaga. Creada también al mismo tiempo por iniciativa de un pequeño círculo local de aficionados, a su grupo se unieron pronto «Pepe Luque Navajas [...] alumno de la Facultad de Derecho de

la Universidad de Granada, que al terminar sus estudios se incorporó a la Peña Juan Brea de Málaga, que luego presidió en varios momentos y fundó con el orfebre, también malagueño, José Navarro Rodríguez, siguiendo el modelo conocido como Platería»⁴⁸. Las iniciativas que tomaron forma en los años 1950 y 1960 compartían un campo de posibilidades restringido por la dictadura y la depreciada reputación del flamenco. Y también compartían una concepción común de las condiciones en las que el arte del flamenco —especialmente el cante— podía y debía ser preservado y revitalizado. Si iniciativas como ésta persisten a pesar del contexto, el ejercicio sigue siendo complicado y la sostenibilidad de estos círculos frágil. La mayoría de los círculos de aficionados que aparecieron posteriormente compartían más o menos este modelo de relación y estas formas de sociabilidad, que se basaban en compartir la comida y la bebida, en un enfoque común de la escucha y el aprendizaje y en la adopción de una visión neoclásica del flamenco⁴⁹.

A finales de los años sesenta se produjo el auge de las peñas «[...] debido al nuevo marco legal —la Ley de Asociaciones de 1964— que permitía las reuniones de más de tres personas sin la necesaria autorización del gobierno civil, ni la presencia de un delegado del gobierno que controlara a los asistentes y supervisara el contenido»⁵⁰. Esta ley facilitó la aparición de nuevos círculos de aficionados y animó a la mayoría de las peñas andaluzas a legalizar su existencia entre 1975 y 1985. Las peñas fueron entonces reconocidas administrativamente como «entidades constituidas en forma de asociaciones de aficionados al arte del flamenco. Se rigen por unos estatutos similares a los de cualquier sociedad recreativa y cultural, en cuyos artículos se reflejan sus normas, admisión de socios, financiación, elección de cargos, etc. Además de sus objetivos principales, que son la exaltación y difusión del cante, el baile y la práctica de la guitarra flamenca»⁵¹.

Al formar una asociación, los miembros de estas peñas deben elegir periódicamente un presidente y su Junta directiva (secretario, tesorero, vicepresidente, etc.). El constante aumento del número de socios obliga a algunos clubes a cambiar de local, mientras que otros invierten en una mayor superficie de escenario y en equipos de sonido. El auge del flamenco en esta época también estuvo ligado, más allá de la legislación aparentemente más permisiva, a un cierto enamoramiento de las singularidades de la identidad andaluza reforzado por la transición democrática y las esperanzas autonomistas que la acompañaron»⁵². Las peñas fueron asumiendo un papel central en los mundos flamencos de Andalucía, desarrollando tanto actividades internas de escucha y aprendizaje como de promoción fuera de los locales de la institución. A través de la creación de academias, forman a las nuevas generaciones de cantaores, guitarristas y bailaores, de acuerdo con sus concepciones estéticas en un contexto amistoso y familiar. Y la organización de concursos contribuye al reconocimiento y a la reputación de los artistas flamencos profesionales o futuros. La programación regular de recitales a lo largo del año y la organización ocasional de conferencias y festivales de verano confieren a estas instituciones un papel con-

siderable en la estructuración y el funcionamiento del mundo local del espectáculo flamenco, tanto como empleador como promotor de eventos.

Ante una gestión más compleja de sus actividades, estas instituciones culturales asociativas se agrupan en Federaciones Provinciales para defender sus intereses comunes ante la administración pública. La región de Sevilla inició este movimiento corporativista en 1977, que desembocó en la creación de la Confederación Andaluza de peñas flamencas en 1985. En esta época la Junta de Andalucía inició un proceso de centralización y patrimonialización regional del arte flamenco, desarrollando ciertas estrategias para su gestión. Sus primeras iniciativas consistieron en incentivar las acciones emprendidas por el sector privado y el tejido asociativo regional, en particular las de las peñas, mediante subvenciones públicas⁵³. Mientras estos clubes ya jugaban un papel decisivo en la conservación y promoción del flamenco «tradicional», Antonio Mairena escribía en 1976, en sus Confesiones:

la misión de las peñas debe ser la de formar una buena afición, que sepa escuchar y sepa valorar lo que escucha. De esta manera el artista se entrega más y mejor, porque encuentra un medio a propósito y un calor de amistad y de afición en el que se siente a gusto. Las peñas y las reuniones flamencas deben ser el filtro de los conocimientos de la afición...⁵⁴.



**El cantaor Antonio Mairena en la peña Enrique el Mellizo, el 17/09/1977.
Fotografía de Juman.**

2. El flamenco «tradicional» ante la globalización (1970-2020)

a. La internacionalización del arte flamenco

En la primera mitad del siglo XX, la circulación de algunos artistas carismáticos y compañías de baile fuera de España sentó las bases de la internacionalización del arte flamenco. Paralelamente a la revalorización estética neoclásica encarnada por Mairena, varios músicos de jazz y blues, como Miles Davis y John Coltrane se inspiraron del estilo flamenco para enriquecer su propia expresividad musical. A partir de los años 1970, se produjo una verdadera cooperación entre músicos de diferentes culturas musicales, dando lugar a nuevos tipos de fusiones estilísticas entre el flamenco y el jazz⁵⁵. De la mano de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, la originalidad y el éxito de sus experimentaciones musicales acompañaron a toda una nueva generación de jóvenes guitarristas, tanto españoles como extranjeros⁵⁶. En esa época, la música rock se acercó al flamenco e impulsó numerosas fusiones experimentales en diversas formas (rock-andalus, gypsy-rock, flamenco-rock, etc.). Junto a estos diferentes tipos de fusiones, G. Steingress distingue otro tipo de innovación musical basada en el modelo «tradicional»: la «pureza heterodoxa». Manteniendo cierta fidelidad al modelo hegemónico, una primera generación de artistas disidentes tal como Manuel Gerena o El Cabrero, abandonó el lirismo popular para hacer del flamenco un instrumento de resistencia antifranquista. Más tarde, la creatividad de artistas como Enrique Morente o Camarón de la Isla contribuyó a amplificar la autenticidad del género fusionándolo con otros estilos. A finales de los años setenta, el éxito mundial de *La leyenda del tiempo* (1979) y de *Tres hermanos* (1979) con Paco de Lucía, John McLaughlin y Larry Coryell, así como la aparición de los primeros sellos discográficos bajo el nombre de «nuevo flamenco» representaron un punto de inflexión en el proceso de incorporación de la guitarra y el cante flamencos a la industria cultural mundial⁵⁷.

Al igual que con el cante y la guitarra, el proceso de internacionalización del baile flamenco se acelera en torno a los años 1970, por los préstamos y fusiones con otros géneros o incluso por sus vínculos con el teatro y el mundo cinematográfico. Artistas de estética revolucionaria como Mario Maya y Antonio Gades, y posteriormente Israel Galván⁵⁸, profundizaron la relación entre el flamenco con la danza contemporánea⁵⁹. Otros carismáticos bailarines flamencos aportaron diferentes evoluciones estéticas tomando prestado de la danza Kathak, el hip hop o el butô japonés⁶⁰. A principios de la década de 1980, cuando la ciudad de Sevilla inauguró la primera Bial de Flamenco, varias comunidades de aficionados se consolidaron en Europa y en todo el mundo: Brighton (1986), Mont-de-Marsan (1989) y Berlín (1990) lanzaron los primeros festivales internacionales de flamenco, y decenas de locales de espectáculos, academias de baile y guitarra florecieron en Osaka, Tokio y Ciudad de México, entre otros. El movimiento de la peña flamenca también se desarrolló inter-

nacionalmente e impulsó la estructuración de una red translocal de aficionados, que se encargaron de promover el género flamenco en diversas ciudades del mundo⁶¹.

En Andalucía, estas asociaciones mantuvieron una posición fuerte en el mundo del arte flamenco regional hasta finales de los años ochenta, cuando se enfrentaron a dificultades en su funcionamiento interno y en su adaptación a los cambios estructurales provocados por la aceleración del proceso de internacionalización, tanto local como global. En 1989, Cristina Cruces Roldán publicó el primer estudio⁶² socio-antropológico dedicado específicamente al mundo de las peñas flamencas sevillanas. A partir de una muestra de once peñas, la autora realiza un diagnóstico social centrado en diferentes aspectos de la organización interna y las funciones sociales que estas instituciones desempeñan para sus socios y el mundo flamenco sevillano. La autora concluye que el asociacionismo flamenco ha entrado en «crisis». Sin entrar en detalles, los principales factores son la fragilidad de un modelo económico basado en una lógica de donación, ayuda mutua y subvenciones, el envejecimiento y la no renovación de la afiliación. También existe un cierto hermetismo en cuanto a la estilística y musical de los estilos más recientes.

A finales de los años 1980, el arte flamenco ya era un elemento importante de la industria cultural andaluza. La creciente afluencia de turistas internacionales estimuló la estructuración de un mercado regional (academias de baile y guitarra, bares, museos, etc.), y el flamenco se convirtió poco a poco en un recurso para el desarrollo económico local de varias localidades. Por su parte, la administración andaluza consolidó el proceso de centralización regional y patrimonialización del flamenco, tanto a través de la fundación en 1988 del Centro Andaluz del Flamenco, como de la creación del Ballet flamenco de Andalucía y la organización de festivales y otros actos públicos. En 2000, la Junta de Andalucía apoyó el desarrollo de este turismo cultural regional dirigido a viajeros españoles e internacionales que venían a descubrir y aprender el arte del flamenco (página web, subvenciones a empresas locales, creación de ofertas turísticas), y adoptó varias estrategias para reforzar la proyección del género a nivel internacional⁶³.

Entre las diversas localidades andaluzas que apostaron en torno al año 2000 por hacer del flamenco un recurso para el desarrollo económico local, la ciudad de Jerez es un caso ejemplar. A partir de un estudio⁶⁴ sobre el proceso de patrimonialización del flamenco y de la bodega en la ciudad de Jerez de la Frontera, Hélène Guigère analiza las estrategias institucionales globales y locales en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial (Unesco), que se inscriben en los debates sobre la mercantilización y la politización de la cultura. En el caso de las peñas⁶⁵, la autora documenta las transformaciones sociales y económicas que ocasionó la patrimonialización del flamenco en el seno de estos clubes, así como sus relaciones con las instituciones públicas y el sector privado. Su trabajo pone de relieve el dinamismo de las peñas de Jerez en comparación con las de otras ciudades «flamencas» como Sevilla o Cádiz, y documenta más ampliamente la transformación de la economía local.

Por otra parte, el estudio⁶⁶ comparativo realizado por Javier González Martín en 2008 sobre cuatro peñas andaluzas (Jaén, Málaga, Granada y Almería), se centra tanto en la evolución del funcionamiento asociativo de esas entidades como en sus estrategias de adaptación a los cambios locales vinculados a la internacionalización del flamenco. Realizada unos veinte años después de la encuesta de Cristina Cruces Roldán en Sevilla, el autor pone de relieve la persistencia de dificultades similares, sobre todo en lo que se refiere al envejecimiento de los socios, a la incapacidad de esas instituciones atraer a una nueva generación de aficionados, a la falta de apertura al «nuevo flamenco» y a las dificultades de estas peñas para comprender y responder al comercio flamenco. Sin embargo, desde principios del siglo XXI estas peñas se han abierto a la sociedad proporcionando información constante sobre sus actividades, incluida la publicación de páginas web. La presencia de mujeres en estas instituciones, la puesta en marcha de estrategias dirigidas a atraer a la juventud y la organización de eventos abiertos a los turistas, son otros signos de adaptación a las consecuencias económicas y socioculturales del flamenco globalizado⁶⁷.

En 2010, la inscripción del flamenco en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO permitió a la Junta de Andalucía decuplicar su visibilidad internacional y acceder a varios programas de financiación. Desde entonces, sin dejar de apoyar las iniciativas del sector privado y de las asociaciones regionales, la administración andaluza ha orientado sus acciones hacia el desarrollo de nuevos mercados internacionales, en particular mediante la financiación de espectáculos, el mantenimiento o la creación de festivales, así como el apoyo a la profesionalización de artistas y compañías extranjeras.

Con el contexto anteriormente descrito, el número de turistas y aficionados internacionales que acuden a Andalucía no deja de aumentar, así como las academias privadas de baile y guitarra, museos, festivales y otras actividades dedicadas al oficio flamenco siguen floreciendo tanto en las grandes ciudades como en los pequeños pueblos de Andalucía⁶⁸. Esto provoca que las peñas flamencas consigan con mayor o menor éxito adaptarse a la evolución de la economía flamenca regional, y encuentren ciertas dificultades para mantener y promover su concepción estética de la actuación flamenca «tradicional».

b. Espectáculo flamenco «tradicional» contemporáneo: el caso de la ciudad de Cádiz

En el contexto de mi investigación doctoral, que considera entre otras cosas los efectos de la globalización en los mundos flamencos de la Baja Andalucía, mi atención se ha centrado en la estética del espectáculo flamenco y las formas de socialidades que se durante su ejecución. Sobre el terreno, he frecuentado con regularidad y asiduidad, durante seis años (2018-2023), diversos espacios de actuación⁶⁹ de Cádiz y de las ciudades y pueblos de los alrededores⁷⁰. Entre estos diferentes lugares,

las peñas han sido espacios privilegiados de observación, socialización y aprendizaje desde el inicio de mi trabajo de campo. Estos clubes tienen la ventaja de ofrecer un programa semanal de espectáculos, a menudo gratuitos, destinado a aficionados atentos, que forman según los casos, una comunidad de práctica más o menos activa, asidua y homogénea. Mi investigación se fue centrando en las peñas de Cádiz, y en particular en el caso de la peña Enrique el Mellizo (1972), sobre la cual elaboré una historia social en colaboración con varios de sus miembros⁷¹.

La gestación de esa peña resulta en primer lugar de la iniciativa de jóvenes gaditanos, poetas y antifranquistas, que organizando tertulias dedicadas a la literatura y al flamenco, intentaban crearse un espacio para expresarse libremente y relacionarse en torno a una afición común. Durante esas reuniones, como muchos de los círculos de aficionados que les precedieron, estos últimos adoptaron un planteamiento estudioso y erudito enfocado en el cante flamenco y su historia. Jesús, uno de los iniciadores de esas tertulias las describe así:

En los años 1970, estábamos los jóvenes gaditanos, del franquismo hasta los mismos huevos. Estábamos hartos de cultura mediocre y fundamos en Cádiz, un grupo literario que llamamos Marejada, un nombre apropiado en la ciudad a donde vivíamos. Eramos estudiantes [...] Había que decir que venía a vigilarnos un policía porque el franquismo lo enviaba. Ese día poníamos los poemas más difíciles para que la policía no se enteraría de nada. Y a parte de la tertulias literarias iniciamos un ciclo de tertulias dedicadas integralmente al flamenco. Por ejemplo, el 16 de enero del 1972 estudiamos : el significado y las orígenes del flamenco ; tesis sobre el origen gitano del primitivo cante flamenco ; el esquema histórico de la origen del cante flamenco ; las etapas más importantes de la historia del cante – y eso con audiciones, no teníamos dinero para llevar cantaores a la tertulia, teníamos audiciones que previamente habíamos seleccionados y fijarse lo que escuchábamos los jóvenes de Marejada : la caña por Pepe de la Matrona, la seguiriya de Curro Dulce por Pepe de la Matrona, seguiriya por Antonio Caracol, bulerías por Antonio Mairena etc. Así, varias tertulias que solían durar dos o tres horas y estudiábamos concienzudamente el cante y eso, unido con el gusanillo que ya traíamos del flamenco...⁷²

Al final del año 1972, los miembros de Marejada se pusieron en relación con otros aficionados de la ciudad de Cádiz para crear administrativamente la peña Enrique el Mellizo. Durante los primeros años, las cuotas de los socios y la red social de algunos de los miembros de la entidad permitieron organizar algunos recitales y un festival anual. Además, según Carlos, aficionado al cante y socio fundador, la peña se convierte poco a poco en un lugar de encuentro y un espacio de sociabilidad donde se reúnen regularmente ciertos socios y algunos artistas locales:

Allí cogíamos nuestra botella de vino y nos relajábamos un poco [...] cuatro tapitas y beber pero... Y siempre había un tocaor, siempre había un cachondo o un cantaor. Gente de Cádiz, de(l barrio) Santa María, o de (la peña de) la Perla, con Juanito Villar, en fin unos cuantos, el «Niño Alegría. Siempre había alguien en la peña, siempre había alguien y llegábamos nosotros y siempre se echaba un par de cantecitos y se echaba allí un par de horitas de categoría ! Pues nos poníamos allí seis, siete, ocho, y : «Pepito toca un fandango de...»⁷³

Durante la década de 1980, esas instituciones se enfrentaron a problemas económicos y de gestión. La peña Enrique el Mellizo pudo sobrepasar esa crisis gracias a una dinámica red social de artistas e instituciones, así como forjando vínculos con el sector privado. Organizando recitales, festivales, seminarios, concursos de cante y creando academias de baile y guitarra, este club ha tenido durante mucho tiempo un poder considerable en la promoción del arte flamenco y en la legitimación de los artistas locales gaditanos y de otros lugares. Sin embargo, mi investigación muestra que el debilitamiento progresivo del tejido social de la asociación, la avanzada edad de los socios y la conversión de la peña en academia, acompañaron la desaparición de las reuniones informales de aficionados descritas por Carlos. Durante la década de 1990, al igual que otras peñas, Enrique el Mellizo dejó gradualmente de representar un lugar de encuentro diario para sus miembros. Mis observaciones de campo y entrevistas (2018-2023) muestran que las tres peñas gaditanas comparten hoy dificultades organizativas y financieras internas, y que se enfrentan a la misma pérdida de dinamismo en sus actividades asociativas (enseñanza, concursos, organización de espectáculos públicos, regularidad de los recitales). Desde principios de la década de 2000, los cambios políticos locales, la recuperación pública y la patrimonialización del arte flamenco por parte del ayuntamiento, la crisis del 2008 y la disminución de las subvenciones públicas, han llevado a las peñas gaditanas a adoptar diferentes estrategias para adaptarse y mantenerse en el paisaje flamenco local. Como muchas otras peñas, las de Cádiz se han ido abriendo al turismo para mantener su actividad. Hoy en día, El Mellizo es una cafetería que celebra espectáculos los fines de semana, principalmente durante la temporada de verano. Juanito Villar es un restaurante costero que consigue mantener una pequeña red de aficionados y un espectáculo los viernes. Y La Perla de Cádiz ha apostado francamente por el turismo.

A pesar de sus dificultades socioeconómicas y del debilitamiento del dinamismo asociativo, tanto en Cádiz como en otras ciudades de la Baja Andalucía⁷⁴, estas asociaciones culturales siguen asumiendo, aun con menos intensidad, ciertas funciones sociales claves en el mundo flamenco local. Desde hace cincuenta años, estos locales son un lugar de encuentro para familias andaluzas y diversas generaciones de aficionados, para quienes los espectáculos representan a menudo un ritual semanal. Las peñas son también lugares donde se inician en el escenario jóvenes aspirantes a solistas, y muchas academias de baile eligen estos establecimientos para celebrar

sus espectáculos de fin de curso. Además, muchas contribuyen también a dar vida a ciertas fiestas populares y religiosas, en particular organizando concursos de saetas, que se interpretan durante la Semana Santa. También participan en el encanto de las fiestas navideñas programando villancicos y zambombas.

Dentro de las peñas flamencas reina a menudo un ambiente riguroso y casi religioso⁷⁵ y los miembros de estas asociaciones culturales suelen tener una relación erudita y solemne con la representación. El caso de Eugenio, miembro de la peña el Mellizo, es indicativo de esta tendencia a favorecer la escucha atenta: «Soy incapaz de tocar las palmas ni de marcar el ritmo, [golpea la mesa con el puño] ni nada, sólo escucho y luego a veces opino»⁷⁶. En el mundo del flamenco, y especialmente en el de las peñas, «saber escuchar»⁷⁷ es la cualidad más importante de un buen oyente. Muchos aficionados como Eugenio guardan silencio y se acercan a la interpretación con ojo experto, intentando reconocer los estilos interpretados y sus autores originales, por ejemplo, o fijándose en los matices que el artista aporta a la melodía, la largura de los versos, etc. Como él, otros aficionados graban o filman regularmente los espectáculos a los que asisten.



Por supuesto, no todos los aficionados tienen la misma relación silenciosa y experta con el espectáculo que Eugenio. Para ciertos aficionados, participar en la ejecución de la representación mediante palmas y jaleo representa una manera de divertirse, expresar públicamente su pasión por el flamenco y sentirse parte del ritual colectivo. Tanto en las peñas como en otros lugares, tocar las palmas por parte del público no suele ser bien recibido, principalmente porque puede interrumpir el ritmo de los músicos y bailaores, así como la escucha de los demás espectadores. En cuanto al jaleo, a pesar de las apariencias, el ejercicio requiere experiencia y un conocimiento musical preciso de los palos y sus estructuras. Por ello, son las personas experimentadas las que la mayoría de las veces transgreden la «ley del

silencio» para expresar sus emociones a los artistas mediante interjecciones, sonidos o piropos.

El típico «¡Ole!» subraya un bonito pase, la elegancia del movimiento de un bailar, una nota arriesgada del cantaor, etc. Concluye y subraya después. Al contrario, la expresión «¡Vamos allá!» se utiliza para dar impulso a una pieza o para dar energía

al protagonista que está a punto de hablar, o antes de una fase de aceleración. La interjección «¡Arza!» se utilizará más por su sonido percusivo en un momento de gran tensión, para sostener el ritmo y felicitar al artista. «¡Agua!» tiene una función similar. Además de estas expresiones clásicas, algunas palabras o frases pretenden animar a un artista en particular, y al mismo tiempo resaltar la intimidad que el espectador tiene con ese artista. Es habitual que los miembros del público se dirijan a ellos simplemente por su nombre. Durante un solo de un guitarrista, por ejemplo: «¡Joaquín!» O tras una serie de impresionantes movimientos de una bailaora: «¡Ana!». Se puede utilizar un pronombre posesivo para subrayar la estrecha relación entre el intérprete y el artista: «¡Olé Antonio mio!». La interrelación entre intérpretes y oyentes también puede expresarse utilizando términos familiares: «¡Vamos allá mi hija!», «¡Niño!»; o términos utilizados entre amigos: «¡Chiquillo!».

El jaleo también se utiliza para felicitar a los artistas y ensalzar sus cualidades técnicas: «¡No se puede bailar mejor!», «¡Ole el mejor cantaor de España!», «¡Ole artista buena de verdad!». Los piropos sobre la belleza física se dirijan más a los bailaoras: «¡Guapo!»; «¡Bonita!»; «¡Olé la guapa!»; «¡Qué elegancia! A través del jaleo, los oyentes también expresan las emociones que sienten por la interpretación de un artista o del colectivo en su conjunto, a veces con acento trágico: «Ole mi Antonio, ¡mátame!». Se puede mezclar elogios con sentimientos: «¡ese toque con sentimientos de verdad!». Una frase que puede parecer graciosa o difícil de entender para los no iniciados, pero que transmite emociones fuertes por parte del espectador es: «¡Ole la madre que te parió!». En la misma línea, la expresión «¡No puedo aguantar! ¡Ole!», significa el estado emocional en el que se encuentra el espectador y da testimonio del proceso de contagio emocional que se produce entre los intérpretes y el público.

Debido a las diferentes relaciones que los aficionados mantienen con el espectáculo flamenco, unos más partidarios de la escucha religiosa y otros más inclinados a colaborar con el jaleo y las palmas, surgen a veces tensiones entre las personas del público : «¡Silencio!» ; «¡Vamos a escuchar!». Encima de la barra de la peña Enrique el Mellizo, se puede leer: «Cuando el que canta interviene los demás escuchamos y la barra calla». Ya sean andaluces o extranjeros, los espectadores parlanchines, inexpertos o borrachos también pueden causar altercados. En la mayoría de los espectáculos flamencos, es costumbre que los artistas terminen su actuación con un palo festivo, a menudo una bulería o un tango. En este momento por «fin de la fiesta», los artistas se levantan y se reúnen en semicírculo de cara al público. El cantaor, los palmeros y a veces incluso el tocaor entran en el círculo uno tras otro para improvisar unos pasos de baile, al ritmo de la guitarra y las palmas de los demás artistas. A ese momento el público está «autorizado» a tocar las palmas y se invita a subir al escenario a oyentes. Suelen ser los artistas quienes llaman a sus familiares, alumnos u otros artistas del público para invitarles a colaborar en esta puesta en escena íntima de la juerga. Por un momento, la cuarta pared cae y la frontera simbólica entre los artistas y el público se hace invisible⁷⁸.

La estética del espectáculo flamenco y el ambiente de las peñas han experimentado cambios significativos desde su aparición en los años setenta. Si bien algunas peñas con un tejido asociativo todavía dinámico siguen programando espectáculos de cante-guitarra, más acordes con las concepciones neoclásicas del flamenco, la figura del cantaor sacralizada por el mairenismo y la primacía del cante se desvanece, otorgando a la danza un lugar central⁷⁹ *Peña Enrique el Mellizo, el 11/12/2022. (V. Caubel)* de acuerdo con los estereotipos internacionales⁸⁰. Hoy en día, la mayoría de ellas ofrecen ahora espectáculos que combinan baile, cante y guitarra. Las peñas con grandes escenarios acogen a veces a compañías más grandes, pero las formas híbridas de flamenco fusionado con jazz, blues, pop, etc., siguen sin tener cabida en estos clubes.



Así, en las peñas flamencas, la interpretación del repertorio musical «ortodoxo» es cada vez menos la norma, sobre todo porque las nuevas generaciones de cantaores se distancian de la estética neoclásica⁸¹. Al respecto, Léo, una cantaora reconocida en el paisaje gaditano por sus diversos proyectos de hibridación entre flamenco y otros estilos musicales (africanos, latino-americanos, jazz, blues, etc.), percibe la situación de esa manera:

Vivien: me parece que se esta dejando el lado trágico por el lado festivo, ¿no?

Léo: sí, puede ser, pero eso será por muchas cosas, primero porque ya no hay tanta peñas como antes, las peñas son más puristas entonces, ahora tu vas a cantar flamenco a los chiringuitos, en los bares, en las fiestas privadas, en esos sitios tu no puedes cantar una solea ni un taranto, entonces se ha metido el rollo del flamenquito.

Vivien: se ve un cambio estético, ¿Verdad?

Léo: sí, pero los puristas son gente mayor y esa gente se va muriendo, todavía lo hay pero menos de antes⁸²

Según mis observaciones sobre el terreno, en Cádiz la oferta de espectáculos flamencos es limitada y fluctuante. Sólo unos pocos bares y tres peñas tienen una programación regular, algunos restaurantes y hoteles consideran el flamenco como

un recurso puntual durante la temporada estival, y La Cava, el único bar destinado a un público principalmente turístico, abre tres días a la semana. Salas de conciertos, teatros y espacios municipales ofrecen espectáculos de mayor envergadura y promueven nuevas creaciones de artistas y compañías de prestigio. Pero también son escenarios donde los artistas prometedores gaditanos dan sus primeros pasos. Mis repetidas observaciones en los locales de la ciudad revelan que existen dos concepciones estéticas opuestas del espectáculo dentro del mundo artístico flamenco gaditano. Algunos establecimientos pueden acoger todo tipo de espectáculos y estéticas (salas municipales, teatros, salas de conciertos, bares), mientras que otros programan exclusivamente espectáculos «tradicionales» (el tablao la Cava, peñas, bares asociativos, hoteles, restaurantes). Cabe señalar que, paradójicamente, entre los lugares en los que el espectáculo se presenta como tradicional se encuentran tanto instituciones asociativas y públicas andaluzas (peñas, cátedras flamencas, centro andaluz del flamenco, bares) con vocación patrimonial y de conservación, como establecimientos privados (restaurantes, bares, museos, tabancos, tablaos, etc.) orientados a la comercialización turística del flamenco.

En definitiva, este artículo ha esbozado una revisión histórica de la invención y persistencia de una concepción «tradicional» del flamenco y su actuación. Así, a través de artistas, intelectuales y aficionados comprometidos con la preservación y revalorización simbólica del género, el flamenco se ha erigido en particularismo musical a salvaguardar. Centrada en la conservación de un repertorio de cantes populares y antiguos y en la defensa de una actuación íntima, participativa y no espectacular, esta relación «tradicionalista» con el arte flamenco encontró un eco particular en el seno de las peñas flamencas. Frente a la estructuración de una economía flamenca local e internacional, y la aparición de nuevas estéticas que la acompañan, hemos puesto de relieve que las peñas encuentran ciertas dificultades para garantizar su sostenibilidad y transmitir sus concepciones estéticas «tradicionales» de la actuación, en el panorama flamenco local. Hoy en día, si las peñas flamencas siguen siendo, aun en menor medida, espacios de encuentro y de sociabilidad para numerosos aficionados, la mercantilización del arte flamenco, el debilitamiento del tejido social asociativo y la apertura de estos clubes de aficionados al turismo, contribuyen a la transformación del repertorio musical interpretado, de la escenografía del espectáculo llamado «tradicional».

Referencias

- Aguilar, E. (1990). *Cultura popular y folklore en Andalucía (Los orígenes de la antropología)*. Sevilla: Diputación provincial.
- Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.

-
- Brenel, E. (2004). *Les mondes de l'art flamenco : les amateurs et professionnels du flamenco, socio-anthropologie d'une culture artistique*. (Tesis doctoral, Universidad de Franche-Comté).
- Calado Olivo, S. (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Cerezo Gallego, A. M. (2015). *La industria cultural del flamenco: aspectos económicos y fiscales*. (Tesis doctoral, Universidad de Málaga).
- Cruces Roldán, C. (1989). Aspectos funcionales de las peñas flamencas. Flamenco y futuro, *Actas del 18º Congreso Nacional de actividades flamencas*, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
- Cruces Roldán, C. (ed.). *El Flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz del Flamenco
- Cruces Roldán, C. (2002). *Mas allá de la música, antropología y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- De Persia, J. (1992). *Concurso de Cante Jondo, edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- El de Triana, F. [1935] (2009). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Extramuros.
- Estébanez Calderón, S. [1847] (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.
- Frayssinet Savy, C. (2008). Le paradoxe de la performance flamenca. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 67-85.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: España.
- Gelardo Navarro, J. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Guigère, H. (2010). *Viva Jerez! Enjeux esthétiques et politiques de la Patrimonialisation de la culture*. Laval: Presses de l'Université.
- Gomez Pérez, A. (1978). *El Neoclasicismo flamenco: El Mairénismo, El Caracolismo*. Cordoba: Demófilo.
- González Alcantud, J. A. (2020). El duende flamenco en el arte. Divagación en torno a El Jaleo de John Singer Sargent. *Revista el Candil*, 164, 16-23.
- González Alcantud, J. A. (2021). Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52, 99-120.
- González Martín, J. (2008). Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio. En Gómez Muns & López Cano (eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE, Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Salamanca: SIBE-Caja Duero.
- Llano, S. y García Simón, C. (2022). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Edición de: Samuel Llano y Carlos García Simón
- Mairena, A. y García Ulecia, A. (1976). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

-
- Molina Fajardo, E. (1998). *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Granada: Universidad de Granada.
- Molina, R. y Mairena, A. [1963] (2004). *Mundos y formas del cante flamenco*. Sevilla: Giralda.
- Navarro, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco I*. Sevilla: Signatura.
- Navarro, J. L. y Pablo, E. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.
- Ortiz Nuevo, J. L. (2010). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Barataria.
- Pasqualino, C. [1998] (2008), *Flamenco gitan*, Paris: CNRS.
- Raziano González, C. (2020). Le flamenco et son récit scalaire : construction d'un patrimoine institutionnel. *Norois*, (256), 77-90. <https://doi.org/10.4000/norois.10246>
- Riegler, A. S. (2018). *Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende*. (Tesis de Doctorado, École Normale Supérieure).
- Steingress, G. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia; Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989–2006)*. Sevilla: Signatura.
- Zagalaz, J. (2019). La relación jazz-flamenco: Una visión panorámica a través de su historia (1932-90). *Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 393-420.

NOTAS

1. El mundo del arte flamenco tiene su léxico. El cantaor se sustituye a cantante, bailarín o bailarín, y tocaor en vez de guitarrista.
2. Estébanez Calderón, Serafín. [1847] (1985). Escenas andaluzas. Madrid. Ediciones Castalia.
3. Ibid, pág. 257.
4. Cantes festivos de navidad cantados a menudo en corro.
5. Steingress, Gerhard. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia; Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989–2006)*. Sevilla. Signatura Ediciones, pág. 366.
6. Ibid, págs. 377-380.
7. Ibid, pág. 198.
8. A. Gómez señala que la publicación al mismo tiempo de otros libros que recopilaron y catalogaron temas flamencos son los primeros síntomas del fin de una época, la del flamenco privado, y el comienzo de otra, la de los Cafés Cantantes. Gómez Pérez, Agustín. (1978). El Neoclasicismo flamenco: El Mairenismo, El Caracolismo. Córdoba: Ediciones Demófilo. Pág. 18.
9. Machado y Álvarez, Antonio. [1881] (2007). Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. Sevilla. Extramuros Edición. Págs. 182-183.
10. Frayssinet Savy, Corinne. (2008). Le paradoxe de la performance flamenca. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21- 67-85. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1205>

-
11. Machado y Álvarez, Antonio, op. cit., pág. 182.
 12. Para más detalles sobre las sociedades folclóricas en el siglo XIX y su impacto en el estudio del flamenco véase: Aguilar, Encarnación. (1990). *Cultura popular y folklore en Andalucía (Los orígenes de la antropología)*. Sevilla. Diputación provincial.
 13. El de Triana, Fernando. [1935] (2009). *Arte y artistas flamencos*. Madrid. Extramuros Edición.
 14. Ibid, pág. 178.
 15. Ibid, pág. 264.
 16. Ibid, pág. 17.
 17. Ibid, pág. 91.
 18. Ibid, pág. 15.
 19. Gamboa, José Manuel. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid. Ed. España. Pág. 403.
 20. Término prestado por Falla y Lorca a un poema de Antonio Machado, para marcar una distinción con el cante flamenco de la época percibido como degenerado y asociado a la vulgaridad y el espectacular. Otro término equivalente del léxico del compositor y el poeta es «primitivo cante andaluz».
 21. Molina Fajardo, Eduardo. (1998). *Manuel de Falla y el Cante Jondo*. Universidad de Granada. Págs. 45-49.
 22. González Alcantud, José Antonio. (2021). *Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, (52), 99-120. Pág. 101.
 23. Para más detalles, véase entre otros : Llano, Samuel y García Simón, Carlos. (2022). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Edición de: Samuel Llano y Carlos García Simón ; De Persia, Jorge. 1992. *Concurso de Cante Jondo, edición conmemorativa, 1922-1992 : una reflexión crítica*, Granada. Archivo Manuel de Falla.
 24. Gamboa, José Manuel, op. cit. Pág. 204.
 25. Ibid, pág. 205.
 26. Para más detalles sobre la ópera flamenca durante la guerra civil ve, entre otros, Gelardo Navarro, José. (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca! Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Ediciones de la Universidad de Murcia. Págs. 545-612.
 27. Steingress, Gerhard. (2007), op. cit. : págs. 81-83.
 28. Gomez, Pérez, Agustín. Págs. 24-25.
 29. Molina Ricardo y Mairena Antonio, [1963] 2004, *Mundos y formas del cante flamenco*, Ediciones Giralda.
 30. Gomez, Pérez, Agustín, op. cit, pág. 40.
 31. Mairena, Antonio y García Ulecia, Alberto. [1976] (2009). *Las confesiones de Antonio Mairena*. Universidad de Sevilla.
 32. Gomez, Pérez, Agustín, op. cit, pág. 45.
 33. Ibid, pág. 47.
 34. Molina Ricardo y Mairena Antonio, op. cit. Pág. 151.
 35. Ibid, pág. 144.
 36. Ibid, pág. 145.

-
37. González Climent, Anselmo. (1955). *Flamencología*. Madrid. E. Sanchez Leal. Págs. 209-241.
38. Quiñones, Fernando. (1971). *El flamenco : vida y muerte*. Plaza y Janés editores. Barcelona. Pág. 46.
39. Molina Ricardo y Mairena Antonio. op. cit., pág. 150 y Mairena, Antonio, y García Ulecia, Alberto, op. cit., págs. 33-34.
40. Ibid. pág. 20.
41. Ibid. págs. 70-76.
42. Para un estado del arte sobre la noción de pureza en la historia del flamenco ver: Riegler, Anna-Sophie. (2018). *Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende*. Thèse de doctorat en philosophie. École Normale Supérieure. Págs. 178-90. Para un acercamiento crítico hacia la noción de "pureza" ver: Ortiz Nuevo, José Luis. (2010). *Alegato contra la pureza*. Ediciones Barataria, entre otros.
43. Cruces Roldán, Cristina. (2002). *Más allá de la música, antropología y flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones. págs. 34-35.
44. Ibid, pág. 87.
- 45.. <http://www.laplateria.org.es/historia/>
46. Ibid.
47. <https://www.facebook.com/elpozodelaspennas>
48. <https://peñajuanbreva.eu/>
49. Cruces Roldán, Cristina, op. cit., pág. 88.
50. González Martín, Javier. 2008. « Las peñas flamencas. Cultura, identidad y ocio » in *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Actas del X Congreso de la SIBE, Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Rubén Gómez Muns & Rubén López Cano (eds.), Salamanca, SIBE-Caja Duero, pág. 3.
51. Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid. Ed. Cinterco. Pág. 92.
52. Cruces Roldán, Cristina. op. cit., pág. 34.
53. Raziano González, Cécilia . (2020). *Le flamenco et son récit scalaire : construction d'un patrimoine institutionnel*, *Norois*, (256), 77-90. <https://doi.org/10.4000/norois.10246>
54. Mairena, Antonio y García Ulecia Alberto. op. cit., pág. 162.
55. La interacción entre el jazz y el flamenco comenzó en España en 1932, con los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzado González y la participación de los guitarristas flamencos Ramón Montoya, Manolo de Badajoz y Sabicas, entre otros. Para más detalles acerca de la relación del flamenco con el jazz Véase: Zagalaz, Juan. (2019). *La relación jazz-flamenco: Una visión panorámica a través de su historia (1932-90)*. *Revista Portuguesa de Musicología*, (6/2), 393-420.
56. Steingress. Gerhard. op. cit., págs. 87-88.
57. Ibid.
58. Didi-Huberman, Georges. (2006). *Le Danseur des solitudes*. Paris. Minuit.
59. Para más detalles acerca de la historia del baile flamenco y su evolución estética Véase: Navarro, José Luis. (2008). *Historia del baile flamenco I*. Sevilla. España: Signatura. ; Navarro, José Luis y Pablo. Eulalia. (2005). *El baile flamenco: una aproximación histórica*. Córdoba, España. Almuzara.

-
60. Para más detalles Véase: Riegler, Anna-Sophie, op. cit. Págs. 177-178.
61. En 1990, Andalucía cuenta con 334 peñas flamencas, el resto de España 169 y 57 peñas son censadas al internacional: Francia, Holanda, Inglaterra, Japón, México, Suiza, etc. <http://www.centroandaluzdeflamenco.es>
62. Cruces Roldán, Cristina. (1989). Aspectos funcionales de las peñas flamencas. flamenco y futuro, Acto del 18º Congreso Nacional de actividades flamencas. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera. Consultado en el Centro Andaluz del Flamenco. El 6 de marzo 2020.
63. Calado Olivo, Silvia. (2007). El negocio del flamenco. Sevilla. Signatura Ediciones.
64. Guigère, Hélène. (2010). Viva Jerez ! Enjeux esthétiques et politiques de la Patrimonialisation de la culture. Presses de l'Université Laval.
65. Ibid, págs. 143-155.
66. González Martín. Javier. op. cit.
- 67.. Ibid, pág. 5.
68. Cerezo Gallego, Ana Maria. (2015). La industria cultural del flamenco: aspectos económicos y fiscales. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, págs. 68-146 y págs. 262-286.
69. El haber vivido en Cádiz durante seis años consecutivos, me ha dado la oportunidad de asistir a multitud de espectáculos, ya sea en teatros, centros municipales, peñas, tablaos, tabancos, bares de barrio, o en festivales, verbenas, actos públicos, etc.
70. Sevilla, Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda, Puerto Santa Maria, San Fernando, Puerto Real, Chiclana de la Frontera, Vejer de la Frontera, Paterna de Rivera, Alcalá de los Gazules, etc.
71. La historia social de esta institución, elaborada entre 2019 y 2021, se basa en una quincena de entrevistas con miembros actuales y antiguos de la junta directiva, aficionados de larga trayectoria, artistas cercanos a la organización, investigadores y eruditos locales. Este trabajo se basa también en los archivos de la peña y en varios libros y revistas que tratan en parte de su historia.
72. Conferencia dada por Jesús en la peña Enrique el Mellizo, el 05/04/2019.
73. Entrevista con Carlos Benitez, el 15 de julio del 2022 al Café Parisino. Cádiz.
74. Cruces Roldán, Cristina. op. cit., pág.. 36.
75. En cuanto a la dimensión religiosa de las sociabilidades en el seno de las peñas y una comparación con las cofradías ver el debate entre Gerhard Steingress y Cristina Cruces Roldán en: Cruces Roldán, Cristina (ed.). El Flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural. Centro andaluz del Flamenco. Centro Andaluz del Flamenco. Págs. 143-146.
76. Entrevista con Eugenio en la peña Enrique El Mellizo, el 9 marzo 2020. Cádiz.
77. Cruces Roldán, Cristina. op. cit ; Brenel. Eva. op cit. ; Pasqualino, Caterina. [1998] (2008). Flamenco gitan, Paris, CNRS Editions.
78. Brenel, Eva. op. cit., págs. 222-223.
79. El baile es al centro de las representaciones globalizadas de la performance flamenca. Es también la disciplina que se practica mas al internacional. Lo muestra el numero de academias en Europa y en el resto del mundo. Véase: Cerezo Gallego, Ana Maria, op.cit. Págs. 262-286.
80. Brenel. Eva. (2004). Les mondes de l'art flamenco : les amateurs et professionnels du flamenco, socio-anthropologie d'une culture artistique. Doctorat en socio-anthropologie, Université de Franche-Comté.
81. Ibid, y Steingress, Gerhard. (2007), op. cit, pág. 26.
82. Entrevista con Léo en el bar la Isleta de la viña, el 16 de noviembre 2022. Cádiz.