



UNIVERSIDAD DE JAÉN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y
CULTURAS MEDITERRÁNEAS

TESIS DOCTORAL

**MÚSICA Y TEXTOS DE LA TRADICIÓN ORAL
EN TRES CANCIONEROS ESPAÑOLES DE
POSTGUERRA. ANÁLISIS DESDE EL
GÉNERO Y LA LITERATURA COMPARADA**

**PRESENTADA POR:
EMILIA LORENTE GARCÍA**

**DIRIGIDA POR:
DRA. DÑA. GENARA PULIDO TIRADO**

JAÉN, 15 DE ENERO DE 2013

ISBN 978-84-8439-845-5

“...cantar que canta y cuenta
un ayer que es todavía.”

Antonio Machado

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Presentación	15
Justificación	21
Objetivos	22

PARTE I

EL LUGAR DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

CAPITULO 1

1.1. Contextualización: cultura y sociedad española de postguerra	27
1.2. La mujer en la sociedad española de postguerra	29
1.2.1. Educación femenina durante los años 1939 a 1970	31
1.2.2. Diferencias hombre mujer	35
1.2.3. Mujer, familia, matrimonio	37
1.2.4. Mujer en el mundo laboral y político	40
1.2.5. El papel de la Sección Femenina en el proceso de socialización de la mujer española	41

1.2.5.1. El servicio social	44
1.2.5.2. Actividades musicales en la sección femenina: los coros y danzas	46
1.2.6. Feminismo en España	47
1.3. Las mujeres en la literatura y la música	52
1.3.1. Mujer y escritura	53
1.3.1.1. De que escriben las mujeres	54
1.3.1.2. Novela y Poesía	56
1.3.2. Música, dictadura y mujer	58
1.3.2.1. Algunas consideraciones sobre las mujeres en la historia musical de la dictadura	60
1.3.2.2. Silenciadas	61
1.3.2.3. Investigación musical feminista	73

CAPÍTULO 2. El folklore musical español y la recopilación de cancioneros

2.1. Situación del folklore en España a principios del siglo XX	75
2.2. Folklore musical español	76
2.2.1. Los estudios de folklore musical entre 1900 y 1936. La obra de Martínez Torner	80
2.2.2. Los estudios de folklore musical después de la guerra civil: las obras de Bonifacio Gil y García Matos	82
2.2.3. Tipos de cancioneros	83
2.3 Las recopilaciones de la Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S	86
2.3.2. La sección Femenina y su labor propagandística	88
2.3.1.2. Los coros y danzas	89
2.4 Las mujeres en la recopilación del folklore	91
2.4.1. Las mujeres en la recopilación del folklore musical	93

CAPITULO 3

3.1	Las recopiladoras: Ángela Capdevielle, María del Carmen Ibáñez y María Dolores Torres Rodríguez de Gálvez	99
3.2	Los cancioneros motivos de estudio	101
3.2.1.	El corpus estudiado	104
3.2.1.1.	Rasgos generales comunes en los tres cancioneros	106
3.2.1.2.	Temática	107
3.2.1.3.	Estructura literaria y musical	108
3.2.1.4.	Relación músico- textual	113
3.2.1.5	Conceptos relacionados con el lenguaje musical	115
3.3	Ejemplos ilustrativos relacionados con las características comunes	119
3.3.1.	Línea melódica	120
3.3.2.	Estructura rítmico–musical repetitiva	121
3.3.3.	Versiones y variantes	122
3.3.4.	Lírica rudimentaria con un lenguaje poco elaborado	124
3.3.5.	Temática	126
3.3.6.	Relación músico-textual	128
3.4.	La elección del Corpus	131
3.4.1.	Nanas	131
3.4.2.	Infantiles	132
3.4.3.	Rondas	134
3.4.4.	Trabajo	134
3.4.5.	Religión	135
3.4.6.	Humor	136

PARTE II

MARCO TEÓRICO - METODOLÓGICO

CAPÍTULO 4

4.1. Cultura popular/ literatura culta	141
4.1.1. Oralidad /escritura	143
4.1.2. La literatura de tradición oral	144
4.1.3. Canciones de la tradición oral	146
4.2. La música como lenguaje	147
4.2.1. Función de la palabra en la música vocal	154
4.2.2. Música y poesía: Stefani	155
4.3. Música, cultura, comunicación	155
4.3.1. La canción como fenómeno cultural	157
4.3.1.1. Lotman: La canción como texto	158
4.3.1.2. Blackin: El análisis cultural de la música	160
4.3.1.3. Merrian. Usos y funciones de la música	161
4.3.2. La canción como sistema de comunicación	163
4.3.2.1. Barthes y Eco	164
4.3.2.2. Timothy Rice	167

CAPÍTULO 5

5.1. Diferentes perspectivas para el análisis	170
5.1.1. Desde los Estudios culturales	171
5.1.1.1. Breve historia	173
5.1.2. Desde el Análisis Crítico del Discurso	174
5.1.3. Desde la Literatura Comparada	175
5.1.3.1. Comparación músico- textual	176
5.1.4. Desde la Pragmática	178
5.1.5. Desde la Teoría de la recepción	182
5.1.5.1. La recepción de la canción. El papel del receptor/ oyente/ intérprete	185
5.1.6. Semiótica	188
5.1.6.1. Signo	189
5.1.6.2. Código	190
5.1.6.3. Símbolo	191
5.1.6.4. Signo musical	191
5.2. Semiótica musical	192
5.2.1. Molino/Natiez	193
5.2.2. Sentido y significado musical	196
5.2.3. La canción como objeto semiótico	201
5.2.3.1. ¿Qué nos cuenta la canción de tradición oral?	202
5.2.3.1.1. Relación música/ texto	204

CAPÍTULO 6

6.1. Orden, poder y violencia simbólicas	209
6.1.1. La canción como sistema simbólico	210
6.1.2. La canción como símbolo del poder	212
6.1.3. La canción como Instrumento ideológico	213

PARTE III

ANÁLISIS MÚSICO-TEXTUAL - ANÁLISIS CRÍTICO DE GÉNERO

CAPÍTULO 7

7.1. Análisis músico- textual de las canciones	219
7.1.1. Nanas	224
7.1.1.1. Relación músico/textual	232
7.1.2. Canciones infantiles: juego, romances	233
7.1.2.1. Relación músico/textual	256
7.1.3. Rondas	258
7.1.3.1. Cantos varios, rondas o canciones narrativas	259
7.1.3.1.1. Relación músico/textual	302
7.1.3.2. Quintos	308
7.1.3.2.1. Relación músico/textual	313
7.1.3.3. Boda y malcasada	315
7.1.3.3.1. Relación músico/textual	327
7.1.4. Trabajo	330
7.1.4.1. Relación músico/textual	341
7.1.5. Humor	344
7.1.5.1. Relación músico/textual	355
7.1.6. Religiosas	359
7.1.6.1. Relación músico/textual	369
7.1.7. Sin clasificar	373
7.1.7.1. Relación músico/textual	374

CAPÍTULO 8

La imagen de la mujer en los textos de la tradición oral y en la escritura femenina

8.1. Canción popular/ escritura culta	376
8.1.1. Rasgos comunes	379
8.1.2. Textos de la tradición oral / literatura escrita por mujeres	384
8.2. Canción y narrativa, una mirada crítica	385
8.2.1. El modelo de mujer ideal como construcción histórica reflejado en los textos	387
8.2.2. Construcción del género	389
8.2.3. La certeza de la distinción de los sexos en los textos	392

CAPÍTULO 9

9.1. Análisis crítico de género	403
9.1.1. Construyendo identidades a través de las canciones	405
9.1.1.1. Contexto	407
9.1.1.2. Miseria	408
9.1.1.3. Religión y el temor de lo sagrado	409
9.1.1.4. La dictadura: conservadurismo e hipocresía	412
9.1.2. Formación de identidades	413
9.1.2.1. Separación de los sexos	414
9.1.2.1.1. Niñez	415

9.1.3.	El poder simbólico y sus repercusiones. Ritos de paso	421
9.1.3.1.	Adolescencia. Hacerse hombre	421
9.1.3.2.	Adolescencia. Hacerse mujer	426
9.1.3.2.1.	Católicas, tímidas, recatadas y obedientes	427
9.1.3.2.2.	Casta, pura, tradicional y bella	430
9.1.4.	Paso al nuevo estado. Noviazgo	433
9.1.4.1.	Boda	436
9.1.5.	La reafirmación de la identidad femenina	438
9.1.5.1.	La violencia simbólica	438
9.1.5.2.	La opinión de los hombres sobre las mujeres	451
9.1.5.3.	La cruda realidad	461
9.1.5.3.1.	Infidelidad y Maltrato	462
9.1.6.	El sexo femenino se rebela	471
CONCLUSIONES		479
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		489

PRESENTACIÓN

Con el título *Música y textos de tradición oral en tres cancioneros españoles de postguerra: análisis desde el género y la literatura comparada*, esta investigación ha tomado como objeto concreto de la investigación 130 canciones de transmisión oral, recopiladas en tres regiones diferentes por tres mujeres pertenecientes a la Sección Femenina, en unas fechas y circunstancias especiales como fueron la dictadura y postguerra española y como objeto particular, aunque esencial para el análisis comparativo, fragmentos de literatura escrita por mujeres que vivieron este periodo; el presente estudio nos ayudará a ampliar esta parte de la historia española (fundamentalmente silenciada) e incluir a la mujer, personaje eternamente omitido a pesar de ser tan esencial, de todos los ámbitos.

A lo largo de la investigación se entremezclan textos cultos y populares, dos extremos, dos literaturas diferentes, oralidad y escritura, historia contada e historia no contada, hombres y mujeres...la eterna dicotomía; mujer, personaje oculto no válido, la eterna historia, mujeres analfabetas y mujeres cultas...la historia del sexo femenino; los textos de las canciones llevan implícito el orden social dominante y las diferencias por razón de sexo; en definitiva, la historia del poder y la violencia simbólica causantes de cualquier tipo de discriminación.

Esta investigación es una aproximación a música y literatura, en cuanto los dos son lenguajes artísticos y comunicativos, producto de un determinado contexto y vinculados a la historia de las mujeres de ese periodo, en tanto que formaron parte en la construcción de su identidad, porque además de servir de divertimento y transmisión de tradiciones, también lo fueron para perpetuar unas conductas determinadas, especialmente conductas femeninas, su estudio enfocado desde el análisis crítico del discurso de género nos dará también una idea del papel de la mujer en la sociedad de esta época.

Teniendo en cuenta estas premisas, en este estudio la canción popular de tradición oral, al ser una manifestación muy usual de la que prácticamente

formaba parte toda la comunidad, las instituciones que ostentaban el poder podían manipularla en pro de sus intereses, por lo que su análisis no puede limitarse sólo a su estructura musical (representación gráfica, aspectos formales...) sino que hay que profundizar, con la finalidad de demostrar que estaban provistas de un mensaje detrás del cual existía todo un entramado ideológico y cultural que servía como impulsor de determinadas conductas idóneas para el mantenimiento de roles de género.

El análisis plural que se va a realizar de textos y música pondrá de manifiesto la ideología dominante que emana de las canciones, y demostrará que quien designa los papeles y los lugares que corresponden a hombres y mujeres son un conjunto de prejuicios, costumbres y leyes cuidadosamente escogidas y que, transmitidas generación tras generación, han dejado una honda raíz difícil de arrancar aún hoy, de algunas mentes; en ellas podemos encontrar, sin ahondar demasiado, los artificios de los que se sirve el patriarcado para lograr sus objetivos y las repercusiones que tuvieron en la población española de este periodo, sobre todo, en las receptoras.

Asimismo, esos análisis constituyen un instrumento fundamental para conocer el entorno histórico-cultural de la sociedad española después de la Guerra Civil; estos cancioneros formaron parte de ese patrimonio que debía ser reflejo de las diferentes regiones españolas y nos permitirá descubrir numerosos datos de esa época ya que las canciones están relacionadas prácticamente con todos los ámbitos de la vida, incluida la ideología; ideología y música tradicional, la labor pedagógica realizada por los organismos que la Iglesia y el Estado controlaba, pondrá de manifiesto la manipulación a la que fueron sometidas las recopilaciones y la trascendencia que tuvo en la vida de hombres y mujeres que vivieron en este periodo.

Estas canciones, con su lenguaje coloquial y la sencillez de sus melodías, contienen unos mensajes concretos que permiten la consolidación de la identidad nacional, constituyendo así el reflejo de una realidad detrás de la cual está el orden establecido; unas canciones que llevaban implícito, en ese complejo entramado simbólico música/texto, el mantenimiento de conductas para perpetuar una ideología; en los diferentes análisis se verán las condiciones impuestas en aquella sociedad y como todo ello determinaba los comportamientos de hombres y mujeres.

En el resultado de los diferentes análisis nos sorprenderá la enorme cantidad de actitudes discriminatorias, no sólo en cuanto al género, que se desprende de su contenido; tras los textos, existe todo un entramado simbólico que refleja desde el conservadurismo y la sumisión, hasta las reivindicaciones más sutiles, determinando de esta forma sus posteriores opiniones, actitudes y comportamientos. A lo largo de la investigación vamos a ver como la canción puede constituirse en un discurso, con un poder pedagógico importante, que bajo su apariencia inocua es capaz de crear y mantener esos modelos; el poder se manifiesta entonces como un sistema de clasificación, dominante/ dominada, el viejo sistema patriarcal, donde hombres y mujeres tienen roles asignados: el hombre es el amo y señor de todas las cosas y como tal, nos dice cómo tiene que ser el otro, la mujer.

El estudio de una investigación de este tipo nos abre varios caminos de estudio: en primer lugar es necesario entrar en la situación de España en estos años, en su contexto musical, literario y sociocultural para entender de qué forma condicionaron la vida de todo un colectivo. La situación que se vive en España durante la postguerra necesita de asuntos que hagan olvidar a la población la cruda realidad que le ha tocado vivir y la canción de transmisión oral cumplió perfectamente ese cometido. La he dividido en tres partes, una primera que nos situará y expondrá el contexto en el que se desenvolvía la mujer española; una segunda en la que el marco teórico nos aclarara términos y líneas seguidas en el trabajo; y una tercera, más analítica, que terminará de eliminar, momentáneamente, esas barreras entre lo culto y lo popular.

La primera parte, capítulos 1º, 2º y 3º, nos sitúan en el contexto histórico-cultural; el capítulo 1º está dedicado a la situación de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad, incluida la música y la literatura, en la España de la dictadura franquista, ya que es fundamental conocer la situación que en esta estructura social ocupaba la mujer para poder entender el mensaje que contienen los textos de estas canciones. El 2º capítulo nos introduce de lleno en el corpus investigado y se realizan algunas consideraciones sobre folklore general y musical y los inicios de las recopilaciones; en el capítulo 3º conoceremos a las recopiladoras, las características y rasgos comunes de los tres cancioneros y la razón de haber escogido determinadas canciones así

como también unas nociones elementales de Lenguaje Musical para comprender mejor la relación entre música y palabra.

La segunda parte, capítulos 4º, 5º y 6º, el marco teórico y metodológico que versará sobre las diferentes perspectivas desde donde se van a realizar los análisis y nos hablará de la eterna dicotomía culto/popular, oralidad/escritura que, ejemplificada con textos cultos y canciones populares, nos demostrará que culto y popular no entrañan tantas diferencias, si consideramos que ambos llevan impresas distintas significaciones en función del contexto y de los receptores/as que las interpretan. En el capítulo 4º, se definen las diferentes posiciones teóricas generales sobre el trabajo y el objeto de estudio. En esta parte se considera la canción como un género semiótico-discursivo y, en función de ello, encontraremos una serie de rasgos que argumentarán sus usos y funciones en ese entorno cultural.

La tercera parte consta de los capítulos 7º, 8º y 9º. El capítulo 7º es el análisis músico- textual, imprescindible puesto que sin él esta investigación quedaría incompleta, en el que se podrá comprobar que la mayoría de ellas, a pesar de ser anónimas, tienen un origen antiguo y que sus usos, funciones y significación en las tres regiones son similares; los capítulos 8º y 9º constituyen el análisis desde una perspectiva de género: en el 8º, mediante la comparación de textos populares (canción) y cultos (fragmentos de escritura), veremos que tienen muchas similitudes, a pesar de sus diferencias, y que ambas formaron parte de ese entramado ideológico para hacernos buenas mujeres; y finalmente, en el capítulo 9º, en el cual de canción en canción, quedará patente como mediante el poder y la violencia simbólica, se van construyendo las identidades masculina y femenina.

Todos los textos escogidos están impregnados de implicaciones ideológicas que exponen hechos, situaciones de esa realidad y también modelos alternativos que se adoptan para combatir esa situación impuesta. Cada uno de ellos ilustra perfectamente los lugares que corresponden a unos y otras, fomentando de esta forma la desigualdad entre ambos géneros; no en vano, fueron canciones seleccionadas por el poder dominante.

Confío en que el resultado pueda responder a las expectativas que fueron su punto de partida, y que signifique un avance en la historia de las mujeres, esta vez a través de la música de tradición oral.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo que tienen en sus manos no habría sido posible sin el apoyo incondicional de mi directora de tesis la Doctora Doña Genara Pulido Tirado, mujer excepcional y trabajadora incansable donde las haya. En primer lugar expresarle mi más sincero agradecimiento porque su inestimable ayuda, guía y eterna paciencia que han sido cruciales en la elaboración de esta tesis.

En segundo lugar a mi familia, a mi hijo Miguel Ángel que sin entenderlo demasiado lo ha aceptado, pensando a veces que era una locura; a mi hija Maitane, un regalo del cielo que llegó a mi vida hace tres años; a mis cuñados Miguel y José y a mis hermanas, Paqui, Piedad y Luci (ellas saben porqué), dignas herederas de la bondad y honradez inculcada por mis padres; tampoco puedo dejar de decir lo afortunada que soy al tener a mi lado además de a mi familia, a quien es, ha sido y espero que siga siéndolo, referente y apoyo incondicional, mi amiga Pepa.

Justificación

Las motivaciones que han impulsado este estudio han sido, en primer lugar, mi interés personal por la música de tradición oral y la lectura, lecturas de todo tipo en un principio, y cuando *aprendí a leer* escritura de mujer con la que me sentía identificada; en un momento dado, descubrí que canciones y escritura de mujer, tenían muchos elementos comunes impresos en sus textos, y algo mucho más importante, la repercusión que tuvieron en la construcción de la identidad femenina.

Los textos de las canciones, dejan entrever una historia contada de forma tan natural que toda mujer deseaba ser esa princesa bonita de rubios cabellos a la que le esperaba su maravilloso destino: casarse y comer perdices; exactamente lo mismo que las lecturas que Iglesia y Estado “recomendaban” y que muchas mujeres reflejaron en unos escritos, obsesivamente controlados por la dictadura. Mujeres que, a pesar de la censura, consiguieron denunciar que ese magnífico destino que nos esperaba, era en realidad una jaula, la mayoría de las veces ni siquiera dorada, a la que la mujer era prácticamente arrinconada y que su única razón de existir era la procreación y el cuidado de los demás.

En segundo lugar, la constatación de que es un tema que la investigación etnomusicológica española apenas ha abordado y que considero que es muy importante en la reconstrucción de una historia no contada y/o tergiversada, la historia de la discriminación y la historia de la manipulación; a pesar de que las nuevas propuestas metodológicas de los estudios de música y género han abierto diferentes enfoques, especialmente el estudio de género en la recepción de la música, utilizando como categorías de análisis, los estudios de género y teorías de crítica feminista, en el campo del folklore musical no ha sido así.

En tercer lugar y quizás la más importante, y muy al contrario de lo que opinan personas pertenecientes a este ámbito de la música, pienso que tan

importante en el campo de la Etnomusicología es el estudio de la estructura musical, el de la función que tiene en la sociedad en la que vive, como las convenciones o manipulaciones a la que estas recopilaciones estuvieron sometidas y por supuesto, la autoría: la elección de estos tres cancioneros ha venido determinada porque la recopilación fue hecha por mujeres, unas mujeres que vivieron por y para la música y, al igual que ocurriera con las escritoras, fueron arrinconadas sin siquiera plantearse su valía.

Objetivos

Dos son los objetivos fundamentales de esta investigación: el primero y más importante es indagar sobre la repercusión que tuvieron unas canciones de la tradición oral en la construcción de identidades de género y el mantenimiento de esas identidades; contenidos y temas reiterados una y otra vez, en las letras de estas canciones que formaron parte de la comunidad, reproduciendo un modelo que se ha perpetuado durante siglos. El segundo objetivo, no por ello menos importante, es nombrar, nombrar siempre, la autoría de estas recopilaciones, Ángela Capdevielle, M^a del Carmen Ibáñez y M^a Dolores Torres.

Los diferentes análisis empleados para llegar a esos objetivos y formular las correspondientes conclusiones tienen un hilo conductor que es el discurso de género; considerarlas como un documento histórico y no sólo ese arte sonoro desprovisto de todo lo que le rodea y que naturalmente les afectó; para lograr estos objetivos, además de considerarla parte de la historia, he planteado su estudio desde diferentes perspectivas, por lo que ha sido necesario salir del análisis tradicional de la música, ampliándolo de lo estrictamente musical al estudio del contexto y de su recepción, es decir, estudiar la música y sus relaciones con el contexto, con la ideología, con la construcción de las identidades y el género, su sentido y significado. Por tanto, junto a un somero análisis formal y melódico que relacione música y palabra, he optado por una disciplina que tenga la capacidad y flexibilidad necesaria para incluir nuevos horizontes, los Estudios Culturales y la Literatura Comparada, sin olvidar además la atención específica al estudio de la música como proceso comunicativo, que nos hablará del contexto sociocultural en el

que vivió y una descripción semiótica de la canción popular como expresión cultural y como formación discursiva; todas estas áreas en conjunto ayudarán a entender el contexto español de la dictadura franquista, la manipulación a la que estuvo sometida la recopilación y, sobre todo, la posición a la que fue relegada la mujer.

Además para lograr esos objetivos, voy a comparar las imágenes de lo femenino, que emergen de los textos de dichas canciones elegidas por el discurso hegemónico tradicional, con otros textos (fragmentos de obras) que nacen de la pluma de escritoras, que vivieron en la misma época en la que se produjo la recopilación de las canciones. Por ello he creído necesario realizar un análisis comparativo con textos escritos por mujeres, poesía y novela; no olvidemos que la literatura está influenciada por el contexto sociocultural del que forma parte. Las autoras elegidas son Concha Alós (*Los enanos*, 1962); Elena Soriano (*Caza menor*, 1951); Carmen Kurt (*La vieja ley*, 1956); Ana María Matute (*Primera memoria*, 1960); Dolores Medio (*El pez sigue flotando*, 1959); Martín Gaité (*Entre visillos*, 1957); Teresa León (*Las peregrinaciones de teresa*, 1950); Gloria Fuertes (*Isla ignorada*, 1950); Celia Viñas (*El canto alegre del señor*, 1952).

Canción y escritura fueron todo un manual de conductas, seleccionadas unas (canciones) y censuradas otras (escritura) por el Estado, para perpetuar un modelo ideal de mujer, sus textos reproducen un perfecto sendero hacia la construcción de identidades.

PARTE I
EL LUGAR DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE
POSTGUERRA

CAPÍTULO 1

1.1. Contextualización: cultura y sociedad española de postguerra

Si el periodo comprendido entre 1900 y 1935 constituye uno de los periodos de la historia contemporánea española en el que se dieron una serie de importantes cambios políticos, socioeconómicos y culturales que contribuyeron progresivamente a la transformación de la sociedad española, el periodo posterior a la Guerra Civil no lo es menos, pero por razones totalmente opuestas; nos encontramos con un país sumido en la miseria en el que el denominador común es la falta de trabajo y la degradación física y moral propias de cualquier conflicto de este tipo.

España se convierte en un régimen dictatorial apoyado por la Iglesia, las condiciones de vida y de trabajo, unido a las políticas del nuevo régimen, aseguraban la subordinación y la imposibilidad de defender cualquier interés individual o colectivo: empeoramiento de las condiciones de trabajo, supresión de organizaciones sindicales y la escasez de todo lo necesario para subsistir.

(Juliá *et al*, 2007: 619)

Después de la Guerra Civil, entre 1939 y 1975, el control y la censura más radical se llevan a cabo alcanzando a grandes figuras del mundo de la cultura y la educación, Sanz del Río y Giner, Ortega y Gasset, Azaña, Machado, Lorca, Hernández..., igualmente los que no comulgaban con el régimen político tuvieron que ver como sus obras eran “denigradas y silenciadas sistemáticamente...”; “...la prensa liberal o republicana prohibidas

y sus instalaciones incautadas por el estado". (Juliá *et al.*, 2007: 621)¹. Muchos de los intelectuales de la época, hombres y mujeres se exilian, otros se quedan y algunos de ellos como Unamuno, García Lorca o Julián Besteiro mueren en estas fechas²; a los que no abandonaron España no se les permite producir obras al margen del pensamiento oficial y si lo hacen deben pasar una dura censura, por ejemplo, la novela *Luciérnagas* de Ana María Matute (se publicó con el nombre de *En esta tierra*) y *La playa de los locos* de Elena Soriano fue silenciada durante treinta años. "La censura llegaba a todos los ámbitos de la vida y a las costumbres ciudadanas: se vigilaba la moralidad en cines, cafés, teatros...". (Cuesta Bustillo, 2003: 21).

Revistas como *Escorial* y *Arbor* acaparan todas las áreas: política, religión, filosofía, crítica literaria y artística, historia...; entre sus miembros encontramos a catedráticos, profesores universitarios, científicos, políticos, e intelectuales que difundieron sus ideas con la finalidad de establecer una hegemonía cultural que sirviera a la auténtica reconstrucción de la nueva nación; "... la mayoría de los artículos estaban bastante alejados de la objetividad ya que el propósito de las revistas era la síntesis de las ciencias para servir a Dios y al engrandecimiento de la patria así como el fomento de una cultura y ciencia católicas". (Prades Plaza, 2008: 2-3,10).

Aproximadamente hacia 1945, a pesar de los intentos de Franco de aislar España de todo lo que suponía civilización, democracia y libertad, se produce un intento recuperación del pensamiento liberal del periodo anterior a la guerra; en la enseñanza una política de apertura universitaria e intelectual que permitió la difusión del pensamiento europeo con Joaquín Ruiz Giménez en el Ministerio de Educación Nacional. Poco a poco aparecen obras que revelan aspectos, antes vetados, como el hambre, el dolor y la muerte; estos años se caracterizan por los numerosos intentos de avance y apertura frustrados una y otra vez por la dictadura, el pueblo debe luchar en todos los frentes para superar el aislamiento al que la dictadura le ha sometido, "una cultura oficial y católica en la que no había cabida para los que no comulgaran

¹ "La Ley de 1938 otorgó al estado incluso el derecho a designar a todos los directores de los medios de comunicación públicos o privados incluidos periódicos independientes como la *Vanguardia*, *ABC* y *Ya*; los cines eran obligados antes de cada sesión a emitir el NO-DO...". (Juliá *et al.*, 2007: 622).

² Ver Ynduráin, 1981.

con el régimen...". (Fusi, 1999:102). Ya en la década de las sesenta, España se va incorporando a algunos organismos internacionales, además el desarrollo del turismo y la industria producen cierta recuperación económica y cambios en los estilos de vida. Son numerosos los movimientos, las sociedades, las reivindicaciones, los movimientos feministas, ecologistas, la reivindicación de culturas y lenguas nacionales, los planteamientos sociales y filosóficos... que contribuirán al desarrollo de una nueva forma de vida y de un país diferente que culminará con la Constitución de 1978.

1.2. La mujer en la sociedad española de postguerra

En España, despertándose lentamente de los horrores de la guerra, la mujer sigue desarrollando sus actividades en el ámbito privado, *su reino*; desde cualquier frente, educación, tradición, iglesia, política, publicidad... se les transmite que su gran misión en la vida es la de madre y esposa abnegada dedicada a las tareas del hogar, y que eso es todo lo que se espera de ellas, una misión que debe ser algo inherente a su condición femenina; hasta los años sesenta, su papel será el de transmisora de los valores morales y guardiana del hogar, con la pureza y el decoro como referentes inexcusables; la iglesia católica será la encargada de orientarla hacia ese camino ya que la naturaleza las ha creado para ello. Desde su más temprana edad será preparada para el matrimonio, para ser madre y transmisora de normas; se le enseñaba también el arte de agradar en vez de recibir una buena formación, y como única salida se le impone buscar marido.

El gobierno las considera personas no capaces marginándolas profesionalmente y privándolas de toda independencia social y económica, mediante una educación marcada por la ideología de la doctrina católica, el apoyo incondicional de la Sección Femenina de Falange, y un ordenamiento jurídico en el que la capacidad legal de las mujeres se encontraba sujeta a la tutela del varón; de esta forma se aseguraba el control sobre ellas alejándolas de los espacios que habían comenzado a ocupar a principios del siglo, así evitaban que las mujeres se replantearan su situación, que lucharan por sus derechos o que reclamaran su presencia en la sociedad ...a pesar de todo ello no pudieron evitar que las mujeres siguieran adelante.

En los libros de texto de la época y los materiales didácticos, tanto el contenido como las ilustraciones tienden a potenciar la visión de la femineidad propia del régimen, representando a las mujeres realizando trabajos domésticos o, en todo caso, aquellas profesiones consideradas femeninas....las niñas recibirán una educación enfocada al ámbito privado, a la familia y a la parroquia como espacio público...paralelamente a los niños se les forma para desarrollar sus futuras actividades en el espacio público el Estado nacional.

(Cuesta Bustillo, 2003: 21, 24-25)

El modelo de familia que quiere el Estado es el del padre que representa la autoridad y la razón, una madre sacrificada y unos hijos subordinados a ellos, y esto se le inculca a la niña desde todos los ámbitos de su vida; desde las asignaturas de música y formación social, hasta las lecturas recomendadas están encaminadas hacia ello; de esta forma les recuerdan constantemente los valores y actitudes que debe tener una mujer como son cortesía, bondad, buen comportamiento, responsabilidad, moralidad, obediencia, discreción, prácticas piadosas y lecturas edificantes. La Iglesia ayudará al Estado en su labor contra la emancipación de la mujer, Pío XI, a través de su Encíclica *Costa Connubii*, apoyó a esta política denunciando falsas las tres clases de emancipación que en los años treinta las mujeres habían comenzado a plantear: fisiológica, económica y social. Otra Encíclica, *Qua-mo anno*, participará del alejamiento de las mujeres de cualquier actividad que no sea la doméstica. (Ballarín, 2001:113).

En la década de los sesenta, la situación de las mujeres, experimenta un cambio importante debido al crecimiento económico que se produce en España, ello conlleva un creciente abandono del campo hacia las ciudades y por consiguiente al mercado laboral para el que se necesita una cualificación, esto hizo que se adaptaran a nuevos sistemas de vida, sin abandonar del todo el viejo modelo, ya que, según el Estado, este nuevo orden social atentaba contra la familia, por lo que su prioridad debía seguir siendo el matrimonio.

1.2.1 Educación femenina durante los años 1939 a 1970

La formación básica³ de las mujeres se realizaba a través de dos vías: centros de enseñanza específicos para ellas, en los se imparten asignaturas de carácter obligatorio: Enseñanza del hogar (que las instruye en nociones de labores, cocina tradicional y economía doméstica) y Educación Física, y el llamado Servicio Social, que consistía en un cursillo obligatorio para cualquier mujer que pretendiera conseguir un trabajo, un certificado o un permiso de conducir; en definitiva la función principal de esta formación iba encaminada a fomentar y reafirmar la inferioridad femenina.

Durante todo el franquismo, su educación, estuvo guiada por los principios doctrinales de la separación de sexos y hasta en el Bachillerato se concedió especial atención al estudio de pautas de comportamiento y estrictas normas de educación, destinadas a ejercitar el dominio de las jóvenes sobre sí mismas, mediante una disciplina rigurosa con una programación diferente para hombres y mujeres en función a los papeles que cada uno debía desempeñar.

El mismo caudillo decía: la mujer cristiana española es la autora directa de la reformas espiritual del país dependiendo de ella la coherencia familiar, la educación moral de los hijos y la formación efectiva de los futuros ciudadanos...hay programas distintos en formación del espíritu nacional en función del sexo... la educación de los hombres requiere una formación para la vida política pública y las mujeres para la vida familiar; así la educación física se encamina a formar soldados y madres y la música en donde se formara el espíritu patriótico de los niños y el cultural en ellas.

(Mayordomo, 1999: 16, 19)

Esto supuso para la educación de la mujer una vuelta a las ideas de siglos anteriores, atrás quedaba lo poco que se había conseguido para su

³ El Real Decreto del 28 de Diciembre de 1939 encargaba a la SF la formación político-social de las mujeres españolas, estas enseñanzas eran impartidas por monitoras que obtenían este título con cursillos de 3 a 6 meses, hasta 1956 no tuvieron el título de Magisterio las profesoras que se incorporaban a la enseñanza.

integración y emancipación, “el periodo en su conjunto significó un importante freno al desarrollo de las mujeres que se habían ido forjando en el primer tercio del siglo y especialmente en los años de la República”. (Ballarín, 2001: 112). Este nuevo modelo de educación se impone sobre todo en el contexto educativo; escuela, profesorado y libros de texto son utilizados para infiltrar los nuevos valores en la población infantil española; el régimen franquista impuso “un sentido tradicional de la familia, reconocida como célula primaria natural y fundamental de la sociedad y redujo a las mujeres al exclusivo papel de esposa y madre”. (Ballarín, 2001:112).

A la mujer se le permitía acceder a la educación, pero bajo parámetros y modelos diferentes⁴; la mayor causa de analfabetismo fue la dificultad que tuvieron para acceder a una educación en igualdad de condiciones a la recibida por los varones; en el colectivo femenino el porcentaje era del 28%, se le concedía menor importancia a la formación de las niñas que a la de los niños. La situación de las escuelas en la España de estas fechas era lamentable más de la mitad de la población en España era analfabeta debido en parte a que en 1960 casi un 35% de la población vive en zonas rurales (INE).

La Ley de 20 de Septiembre de 1938, que reformaba la Enseñanza Secundaria, establecía para las chicas el estudio obligatorio de asignaturas como Formación Político Social, Música, Labores, Cocina, Economía doméstica y Educación Física. Del mismo modo, la de Educación primaria de 17 de julio de 1945, establecerá las materias de Formación Político social, Educación Física, Iniciación para el Hogar, Canto y Música⁵.

(Garrido, 1997: 535)

⁴ “El arquetipo ideal de mujer estaba definido a partir de la radical separación de papeles y ámbitos de actuación decretada el 4 de septiembre de 1938, ratificada por la del 17 de julio de 1945 por *razones de orden moral*. ”El estado por razones de Orden moral y eficacia pedagógica, prescribe la separación de los sexos y la formación peculiar de niños y niñas en la educación primaria”. (Garrido, 1997: 535).

⁵ Teresa Rabazas Romero, Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, en un seminario organizado en Sevilla por el IAM y el Centro de Estudios Andaluces bajo el título *Mujeres antifranquistas, las otras víctimas*, recordó cómo el régimen franquista trató de apartar a las mujeres de la cultura: “Si iban a la escuela, las niñas debían aprender a ser buenas madres y amas de casa. Los libros están repletos de ilustraciones de mujeres felices, con la escoba en la mano o fregando”. La profesora se indigna al recordar el decreto que en 1936 prohibió la coeducación de ambos sexos por antimoral y antipedagógica. (Rabazas, 2008).

Estas asignaturas tenían como objetivo formar a las jóvenes hacia su verdadero destino en la vida: la familia; con el fin de canalizar la actividad de las mujeres hacia el servicio al hogar y a los demás, lo que la Sección Femenina definía como “el magnífico destino de la mujer: el matrimonio y la maternidad “. La Sección Femenina que puso un notable empeño en la práctica de la gimnasia, hecho que se encontraría con numerosas reticencias por parte de la Iglesia católica que ordenaba que ropa debían vestir las mujeres, se recomendaba los pololos bajo las faldas, vigilando para que no cayeran en *la inmoralidad*.

La ley de Instrucción pública llamada Ley Moyano⁶, Ley de Instrucción Pública vigente del 9 de Septiembre de 1857 al 4 de Agosto de 1970, encuadró la enseñanza general del país dentro del nuevo régimen liberal y centralista; en su Art. 5, sección primera, título primero, dice que “...en las enseñanzas elemental y superior de las niñas se omitirán los estudios de que tratan el párrafo sexto del Art. 2º y los párrafos primero y tercero del Art. 4º, reemplazándose con”:

- Primero: labores propias del sexo.
- Segundo: elementos de dibujo aplicado.
- Tercero: ligeras nociones de higiene domestica.

Atrás quedaba lo que se había conseguido, cuando se promovió en 1870 la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, auspiciada por Fernando de Castro con un programa educativo basado en la razón. Igualmente Concepción Arenal había afirmado en 1892 en el Congreso Pedagógico que “era un error grave y de los más perjudiciales inculcar en la mujer que su misión única era la de esposa y madre; equivale a decirle que por si no es nada y a aniquilar su yo moral e intelectual”. (Quiles Faz *et al.*, 2000: 7, 78). Aún así, Gómez Ferrer decía en los últimos años del siglo XIX: “No ha variado la posición de las mujeres en la sociedad...al menos por tres razones: el peso de la mentalidad

⁶ Esta ley estuvo en vigor hasta el 4 de Agosto con la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. (BOE, nº 187 de 6/8/1970).

tradicional en la sociedad española, el tipo de trabajo que asumen y por la escasa preparación que poseen". (Quiles Faz *et al.*, 2000: 103-104).

El primer tercio del siglo XX es el momento en el que se produce un proceso de incorporación de la mujer al mundo de la enseñanza de forma minoritaria y la sociedad comienza a familiarizarse con la idea de que la situación de inferioridad de la mujer es consecuencia de la educación recibida.

(Cruz Rodríguez *et al.*, 2006: 143)

Para las niñas en general, el acceso a la enseñanza media y superior se volvió casi inalcanzable en las zonas rurales, debido al trabajo que tenían que desempeñar en el campo y a la falta de escuelas⁷. Las mujeres universitarias en los años cuarenta no superaban el 13% del total del alumnado, pero quizá donde se produce mayor número de transformaciones es en la década de los cincuenta que pasaron a ser un 19%; en estos años tiene lugar un importante aumento de la presencia femenina en el nivel superior de la enseñanza, que muestra ya una incorporación constante aunque lenta y en grado diferente según las Facultades.

Esto no supuso la incorporación inmediata de la mujer al mundo laboral, existían unas recomendaciones que se canalizaban por todas las vías: trabajar antes de casarse, si se hacía una vez casada, siempre antes de que lleguen los hijos, la Sección Femenina y los grupos católicos seguían pretendiendo este modelo de mujer; y tampoco todas las profesiones estaban bien vistas, las vinculadas a una función social, maestras, enfermeras o puericultoras, eran recomendadas para un reducido sector de la clase media; aun así las mujeres

⁷ En los Institutos de Enseñanza Media se encuentran ya profesoras de diferentes disciplinas que en muchos casos han ganado su plaza por oposición junto con otras encargadas de las asignaturas de las Escuela del Hogar. Será sobre todo a partir de los años 50 cuando las cifras de representatividad docente femenina comiencen a elevarse en este sector. En este sentido la Ley de Ordenación de la Enseñanza Media de 1953 elaborada por Joaquín Ruiz Giménez supondrá un efecto de democratización que beneficiará la presencia masiva de las mujeres en la enseñanza media. El avance en este nivel de es tan espectacular, sobre todo a partir de los años 60, que la evolución social hará necesaria una reforma de la Ley de Ruiz Giménez, con la Ley general de Educación de 1970 que incluye la educación mixta y más tarde con la Ley de Ordenación General del sistema Educativo que incluye la coeducación en la enseñanza obligatoria. (Garrido, 1997: 536-537).

se empezaron a organizar presentando sus reivindicaciones como por ejemplo la creación del *Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer* fundado en 1960 por un grupo de mujeres católicas, María del Campo Alange, Lili Álvarez, María Salas y María Jiménez y la obra de 1961 de Lidia Falcón *Los derechos civiles de las mujeres*. (Ballarín, 2001: 135).

Hasta bien entrados los años veinte no se puede hablar de la existencia de un colectivo femenino estudiantil, "la mujer como docente sólo irrumpe en este contexto con Emilia Pardo Bazán que no será aceptada ni por el claustro ni por el alumnado, que no verán con buenos ojos su intromisión...". (Cruz Rodríguez, 2007: 25). Poco a poco fueron conquistando espacios públicos, políticos, laborales y sociales, lo que produjo cambios considerables en su conducta y en los roles asignados para ellas, aunque todavía habrá que esperar a los años sesenta, donde se alcanzó un 30% en 1967/68, que es, cuando se produce la incorporación masiva de las mujeres al sistema educativo universitario.

1.2.2. Diferencias hombre-mujer

Desde siempre las diferencias físicas entre hombre y mujer han llevado a otro tipo de desigualdades, en los años que van desde el final de la Guerra Civil hasta 1970, los encargados de mantener estas diferencias fueron el Nacional-Catolicismo y la Santa Madre Iglesia, que se ocupaban de la decencia y la moral de las españolas, sometiendo y coartando las habilidades de las mujeres de este periodo para confinarlas en el oscurantismo, la sumisión y el conformismo.

Las imágenes de hombres y mujeres, tanto las que tienen de sí mismos, como las que tienen del otro, varían a lo largo de la historia porque es el sistema el encargado de modelarlas, amparado y resguardado además por las instituciones culturales y sociales; lo femenino y masculino no son valores inamovibles y eternos, al igual que las relaciones hombre/mujer tampoco lo son, la diferencia principal es que es el hombre el que detenta el poder y el que dice cómo deben ser ellas. "La identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas...el sexo en sí mismo es una ficción

cultural, un efecto performativo de actos reiterados sin un original ni una esencia". (Butler, 2004: 10).

Ya en 1673, el filósofo cartesiano Poulain le Barre, en su libro *De l'Egalité des deux sexes*, manifestó que "las desigualdades de las mujeres se basaban en prejuicios y no en la razón". (*Apud* Ballarin, 2001: 37), partiendo de esta afirmación en la cual se plantea que es el contexto el que imprime esas diferencias entre hombre y mujer creo que es necesario desarrollar algunos conceptos teóricos que hay que tener en cuenta para este trabajo:

- En primer lugar y lo más importante aclarar que las desigualdades entre hombre y mujer obedecen al peso de la cultura sobre los individuos, dando lugar a desigualdades en todos los ámbitos, argumentando esto, con barbaridades del tipo: "las mujeres, inferiores físicamente eran guiadas por su útero, mientras que los varones lo eran por su cerebro...", con las que han querido justificar esas diferencias, y como el punto de partida de este estudio son los textos de canciones diré, que "el lenguaje es una de los elementos más importantes en la transmisión y configuración de estereotipos" (López y Madrid, 1998: 45), por ejemplo se utiliza *bella* para referirse a la mujer con unas determinadas características físicas, pero si tenemos que definir a un hombre con esas mismas cualidades nos referiremos a él como *apuesto y viril*, de esta forma, de una manera consciente o inconsciente se van conformando los estereotipos sexistas hasta llegar a asumirlos como la *normalidad*.
- En segundo lugar a las mujeres y hombres se les asigna unos roles en función de su sexualidad, identificando el modelo masculino como el universalmente válido, adjudicándole inmediatamente el poder, y a la mujer como subordinada basándose en "grandes teorías" mantenidas durante siglos.

Las diferencias sexuales han sido elaboradas simbólicamente a partir de discursos culturales, religiosos, ideológicos, incluso los llamados "científicos"; desde la medicina, la antropología, la anatomía y la biología, se ha intentado demostrar, que la inferioridad física e intelectual de las mujeres se debe a las

siguientes causas: Gall quiso demostrar la superioridad intelectual del varón por la conformación del cráneo; Bischoff sostuvo que el desarrollo intelectual de las mujeres se detiene en edad temprana; Moebius que esa inferioridad se debía al tamaño del cerebro; Kormilof y Melassez quisieron demostrar que la sangre de las mujeres contenía más agua que la de los hombres; Quételet, Wisberg, Andral y Scharling centraron sus trabajos en la menor capacidad pulmonar, esquelética y fonadora; Spencer intentó demostrar que la actividad intelectual era incompatible con la procreación...(Capitán, 2005: 289); teorías todas que quedaron desmontadas cuando en la década de los sesenta del pasado siglo XX surge el concepto de género, en el ámbito de la psicología, demostrando que concepciones acerca de lo que es ser hombre o ser mujer en una cultura están cargadas de significados que trascienden los puros hechos de la biología humana. Stoller en 1968⁸ (cit. Lamas, 1986:187) en un estudio realizado sobre los trastornos de la identidad sexual, llegó a la conclusión de que “la influencia de las asignaciones realizadas por la cultura y el peso de la misma eran determinantes y más fuertes que la carga genética, hormonal y biológica” en la formación de identidades y comportamientos femeninos o masculinos.

1.2.3. Mujer-familia-matrimonio

La unidad familiar dominante durante estos años en la España mayoritariamente rural era la familia de carácter tradicional en la que dominaba la autoridad patriarcal, la estructura jerárquica y el trabajo domestico para la mujer; la posguerra supuso un gran retroceso para su formación y posterior independencia; se comienza a instaurar un modelo educativo condicionado por las diferencias de orden biológico entre los sexos, transmitiendo un modelo de sociedad basada en los principios del siglo anterior, donde los valores fundamentales eran el servicio, la obediencia y la disciplina, recomendando las pautas de comportamiento cristianas, entre ellas, el sacramento del matrimonio y el papel dependiente de la esposa, utilizando a la mujer como transmisora del

⁸ Robert Stoller, *Sex and gender. On the development of masculinity and femininity*. Science House. New York.1968.

discurso patriarcal para que actuando desde la familia reafirmase la estabilidad de la nación.

La misión que corresponde a la mujer en nuestros días no es el feminismo ultramontano y trasnochado importado de allende nuestras fronteras que la desplaza de su modo de ser típico y consustancial; si en cambio el labrar a la luz discreta de su condición, a la sombra del esfuerzo viril del hombre para rehacer cuanto muchos años de desidia y mal gobierno arruinaron.

(Pastor i Horms, 1984: 36 *apud* Ballarin, 2001)

Con argumentos de este tipo se intenta inculcar que su papel en la familia consistiría en *ser la transmisora del orden patriótico* y su única función es la de esposa y madre, la mujer se vio confinada dentro de las paredes de su casa sin otra opción. Esto por supuesto no era así, cierto es que la división sexual del trabajo fue un hecho, pero la realidad era que, aunque se suponía al marido el soporte económico exclusivo de la familia de acuerdo con el modelo de la sociedad tradicional, siempre se “olvida” que fueron muchas la mujeres que necesariamente tuvieron que trabajar fuera de sus casa.

Aún así la exaltación del modelo de femineidad estará cargada de ejemplos católicos como santas, madres y reinas, los nuevos modelos impuestos para ellas son la Virgen María, Teresa de Ávila e Isabel la Católica, modelos de mujer de un pasado glorioso para el nuevo Estado, eliminando de esta forma todos los signos de la España liberal, republicana y anarquista del siglo anterior. El nuevo Estado dejará claro que el hombre (varón) es el artífice y creador de la norma social y que este “papel asignado al sexo masculino era una jerarquía que arrancaba de Dios...las funciones de la mujer eran la de mera colaboradora porque su esencia estaba al servicio de los hombres” (Ballarín, 2001: 124); su labor consistiría en dar felicidad a los demás en el hogar, cuanto mejor fuera ésta, más felices serían los demás.

Se las formaba en manualidades, actividades artesanales y en talleres de oficios; se crearon las Escuelas Hogar bajo el mando de la Sección Femenina dirigidas a las mujeres rurales y de barrios populares, intentando dar una instrucción primaria, religiosa y moral; entre sus actividades formativas incluían materias de hogar como corte y confección, economía doméstica,

alimentación, puericultura, higiene, religión y formación político-social, alfabetización, cultura general, danza, baile y otras de formación para la producción como avicultura, porcicultura, industrias lácteas etc.

En el interior de la familia es donde tiene su trono la mujer, allí, al dulce calor del hogar doméstico, es donde se despliegan sus más hermosas cualidades, como se abren las alas de una mariposa, ostentando sus más bellos colores a los rayos del sol. Amar, cuidar y proteger y hacer la vida grata a los que la rodean, tal es su principal misión. Cuando no sabe o no quiere cumplirla, todo es tristeza, desorden y desaliento a su alrededor. El hombre más mimado por la fortuna es desdichado si al volver a su casa no encuentra las sonrisas y los cuidados de una madre, de una esposa o de una hija amante y buena. De aquí la necesidad de inspirar en las malas mujeres desde sus primeros años el sentimiento de sus deberes y el amor a la familia.

(Real y Mijares, 1890:124-125)⁹

Según el gobierno era necesario recuperar el núcleo familiar y su función procreadora destruida por los valores difundidos por la República; considerando a la familia como el fundamento de la sociedad, el franquismo puso en marcha una serie de medidas para restablecer la natalidad, se premió a las familias numerosas y recomendaba a la mujer que su lugar debía estar en el hogar y dedicarse por completo a sus tareas como madre. De esta forma el matrimonio era la única salida para las mujeres para escapar de la estrechez y la miseria. A finales de los sesenta comenzaron a transformarse los papeles sociales de hombres y mujeres, que tenderán hacia bases más igualitarias, gracias a la emigración del medio rural a las grandes ciudades de familias enteras.

Aún recordándoles constantemente la posición subordinada que debían mantener, las mujeres respondieron de diferentes formas, aunque en su

⁹ Cit. en Ballarín, 2001: 54,73

mayoría prevalecía la sumisión, porque no tenían otra salida, hubo mujeres que asumieron el modelo de esposa y madre; mujeres independientes, que tomaron el camino de la independencia a través del trabajo y la educación superior y mujeres que sufrieron la derrota y fueron víctimas de la represión tras la Guerra Civil, condenadas y ajusticiadas y cuyas vidas estuvieron marcadas por la miseria, el miedo, el hambre... siendo objeto de un fuerte control social.

1.2.4. Mujer en el mundo laboral y político

La mayoría de las mujeres de los pueblos españoles tenían alguna relación con los trabajos del campo, bien como trabajadoras con sus padres o maridos, o bien como propietarias o arrendatarias de sus propias tierras, algo que era menos frecuente; en el sector industrial el incremento de población femenino también fue considerable aunque en el censo de 1940 no está reflejado, bien por posibles errores, bien por el lento proceso de reconstrucción de la industria en España lo que produjo un aumento de la población activa femenina en el sector agrario "...durante la República se había incluido en todos los programas el principio de igualdad jurídica, la mujer había logrado un grado de independencia económica, legal y sexual mayor que nunca, dándole por lo menos la oportunidad de seguir luchando por ella"¹⁰.

La legislación vigente¹¹ e incluso la sociedad, en esos momentos, consideraban a la mujer como una eterna menor de edad, necesitando la representación y aprobación del padre o el marido en todos los actos jurídicos y económicos¹²; se les prohibía abandonar el hogar sin permiso de los padres a no ser para casarse; en los años cuarenta se le cerraron los siguientes puestos: Abogado del Estado, Agente de Cambio y Bolsa, Médico del Cuerpo

¹⁰ El código Penal fue reformado en 1944, de acuerdo con la Ley de Bases del 19 de julio de 1944 reinstaurándose los artículos abolidos durante la República relativos a crímenes pasionales, adulterio y amancebamiento. Orden Ministerial del 1 de mayo de 1939, prohibió el sistema pedagógico de coeducación en las escuelas primarias. Una orden del 4 de Septiembre de 1936 suprimió la coeducación en las escuelas primarias. El Decreto del 23 de Septiembre de 1936 la suprimió en los institutos de grado superior. (Ballarín, 2001: 111 y ss.).

¹¹ Art. 57 del Código Civil.

¹² La exigencia de la autorización marital para el ejercicio de los derechos laborales se mantiene vigente hasta la Ley de Relaciones Laborales de 1976, de forma que hasta esa fecha es necesaria la autorización marital en los actos jurídicos o económicos. Esta situación se mantuvo hasta el 2 de Mayo de 1975, fecha en que se reforman determinados artículos del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges. B.O.E. del 5 de Mayo la Ley 14/1975.

Facultativo, Técnico de Aduanas, Inspector Técnico de Trabajo, fue excluida de las oposiciones al Cuerpo Diplomático, Cuerpo de Registradores de la Propiedad y Cuerpo de Notarios, la carrera a la que únicamente podía acceder era la de Magisterio; hasta 1967 estaba prohibido por Ley en España a las mujeres ser jueces la primera mujer que entró en la judicatura en España fue en 1977.

Hay que tener en cuenta que nos encontramos ante una sociedad que estaba pasando infinitas penalidades económicas, políticas y sociales; la posguerra supuso para la mujer un gran retroceso para su formación y posterior independencia, destruyendo toda esperanza de emancipación e igualdad jurídica en un futuro próximo; aunque en la década de 1950 comenzó una evolución imparable que se prolongaría e intensificaría a lo largo de los años sesenta; el régimen había evolucionado, concretamente en lo que se refiere a relaciones internacionales y a finales de los cincuenta, más preocupado por su bienestar económico que por su ideología olvida sus propias directrices y recurre a la mano de obra femenina que era especialmente más barata. No obstante, continuaba siendo un régimen autoritario y de poder personal que se autodefinía como una monarquía católica, social y representativa.

Los signos de cambio fueron haciéndose más visibles publicándose libros sobre la cuestión de la mujer, donde se exponía y analizaba la problemática femenina en la sociedad española, y las grandes teóricas del feminismo internacional fueron traducidas a finales de 1960; surgen asociaciones legales, profesiones de mujeres y también organizaciones clandestinas vinculadas a partidos políticos de la oposición.

1.2.5. El papel de la Sección Femenina en el proceso de socialización de la mujer española

La sección femenina, SFJ de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. fue creada en 1934 como rama femenina de falange, constituida por un grupo de mujeres seguidoras de José Antonio Primo de Rivera, al frente de las cuales fue situada la hermana de éste, Pilar. Posteriormente por Orden del 25 Julio de 1938 y Ley del 21 de Mayo

de 1941 quedó integrada dentro de la Vicesecretaría General del Movimiento dentro de la cual dependía su Delegación Nacional.

(Ballarín, 2001: 113 y ss.)

La Sección Femenina estuvo vigente a lo largo de toda la dictadura, actuando como una formación político-social de adoctrinamiento ideológico, moral y conductual de las mujeres. El Régimen de Franco plantea que la función suprema de las mujeres está en la maternidad y encarga a la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S: “la *formación* para el Hogar de las Mujeres pertenecientes a los Centros Educativos¹³, ellas defendieron el papel de sumisión de las mujeres en los espacios públicos de forma activa, sin embargo actuaban en contra de los modelos que promulgaban. Aunque la mayoría de la población femenina no mostró demasiado interés por el plan formativo de esta organización, bien por la falta de recursos y el tener que trabajar para poder vivir, o por las contradicciones entre lo que predicaban y ejercían o quizás porque era una organización de lo más elitista.

El Decreto de 28 de diciembre de 1939 sobre funciones de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., en sus diversos escritos y actuaciones, fue dibujando un modelo femenino que partía de una consideración básica: absoluta sumisión al hombre y a su capacidad de dirigir. La mujer, para ellas, no era nada más que el complemento del hombre y bajo este lema llevaron a cabo servicios totalmente diferentes a los que realizaron ellos como recaudación de donativos antes de la guerra; atención a las familias de los camaradas presos y heridos; visita a camaradas encarcelados; transmisión de órdenes; confección de camisas y banderas; ocultación de armas. “Fueron el complemento exacto de las camaradas de primera línea y les ayudaron con alegría, sin reparar en riesgos ni sacrificios, porque aprendieron de José Antonio que la revolución es la tarea de una minoría resuelta”. (Consigna, 1944: 88 en Nash *et al.*, 1999: 164).

¹³ B.O.E. de 29 de diciembre de 1939:... encomienda con carácter exclusivo a la Sección Femenina de FET y de la JONS la formación integral de la mujer, cuyo ideal de formación se cifra en *Dios, Patria y Hogar*.

Su labor comenzó después de la Guerra Civil, incidiendo sobre todo en tres aspectos: la religión como moral, la conducta Nacional Sindicalista como patrón y el cuidado del hogar como deber; de esta manera serían actas para la realización de diferentes tareas útiles a la nación y quedaba configurado el modelo de mujer que el régimen quería, los ideales de la Sección Femenina eran reflejo de los formulados por el gobierno después de la guerra y recogidos en los Fundamentos del Nuevo Estado.

Creemos en la suprema realidad de España, fortalecerla, elevarla y engrandecerla es la apremiante tarea colectiva de todos los españoles...mediante una disciplina rigurosa de la educación, conseguir un espíritu nacional fuerte y unido e instalar en el alma de las futuras generaciones la alegría y el orgullo de la Patria... Queremos un Estado donde la pura tradición y sustancia de aquel pasado ideal español se encuadra en las formas nuevas, vigorosas y heroicas que las juventudes de hoy y de mañana aportan en este amanecer imperial de nuestro pueblo...unidos por un pensamiento y una disciplina común, los españoles todos han de ocupar su puesto en la gran tarea.

(Vicesecretaría de Educación Popular, 1943: 5 y ss)¹⁴

La Sección Femenina a través de escuelas hogar y cursos de formación estableció un amplio programa de acción que le permitió realizar la labor de consolidar en España su ideal de mujer tradicional católica. Los argumentos que se esgrimían, según Pilar Primo de Rivera, mando de la Sección Femenina, "el primer y verdadero papel de las mujeres para con la patria es formar familias con la base exacta de la austeridad y la alegría...si están preparadas para ser el verdadero complemento del hombre es porque se hallan dotadas de la gracia inconfesable para la convivencia...". (Suárez Fernández, 1993: 75-76).

De esta forma contribuyeron en la formación del discurso ideológico de las mujeres españolas, reafirmando su posición de subordinación respecto al varón. Colaboró en la política educativa y natalista del régimen mediante la

¹⁴ Nash *et al.*, 1999: 164

difusión de principios básicos de higiene y puericultura, junto con las orientaciones pedagógicas y enseñanzas femeninas necesarias para la formación de las futuras madres. De acuerdo con un programa que fue redactado en Marzo de 1939, en el III Consejo Nacional, éste se dividía en tres aspectos que debía ser cumplido en los años siguientes *Sanitarios, agrícolas y formativos*:

- La sección femenina proponía crear un cuerpo de enfermeras sociales con título conecedoras de las leyes vigentes, cuya misión sería visitar a todas las familias a fin de conocer las deficiencias sanitarias e incluso morales y poner remedio.
- Promoción de la mujer campesina a la que habría de prestar ayuda material pero sobre todo transmitir conocimientos que permitiesen mejorar su vida.
- Proporcionar formación en centros adecuados a las afiliadas y no afiliadas para ello proponía poner en marcha las cuatro clases de escuelas:
 1. Escuela de hogar y música en donde se enseñaría puericultura e higiene, adorno del hogar, cocina corte y confección, economía domestica, cultura general y música, nacional sindicalismo y religión.
 2. Estas tres últimas materias eran comunes a todos los centros pero en las Escuelas de Orientación rural se enseñaría además agricultura, cunicultura, industrias caseras y labores artesanas.
 3. Escuelas de educación física en las que se difundía la gimnasia, gimnasia rítmica, danza y deportes.
 4. Escuelas nocturnas, llamadas escuelas de formación para desarraigar el analfabetismo.

(Suárez Fernández, 1993: 96-97)

1.2.5.1. El Servicio Social

En 1940 el Servicio Social, prestación que se les exige obligatoriamente a todas las mujeres españolas, se le encomienda como tarea exclusiva a la

Sección Femenina mediante el Decreto de 7 de Octubre de 1937 en el que se declara:

... como deber nacional de todas las mujeres españolas comprendidas entre los 17 y los 35 años de edad la prestación del Servicio Social... consistirá éste en el desempeño de las varias funciones mecánicas, administrativas o técnicas precisas para el funcionamiento y progresivo desarrollo de las instituciones sociales.

(Sabín y Hernández Sandoica, 1997: 403)

El Servicio Social cumplía una serie de funciones, una función adoctrinadora a base de lecciones sobre nacional-sindicalismo y estructura del Estado, una función educativa que suponía dos meses de asistencia a escuelas del hogar, en donde se aprendía cómo ser una buena ama de casa, y una función asistencial que se realizaba en comedores infantiles, hospitales y diversas instituciones, también se consideraban la práctica de actividades deportivas como la gimnasia.

El cumplimiento del Servicio Social era imprescindible para tomar parte en oposiciones y concursos, obtener títulos, desempeño de empleos retribuidos en entidades oficiales o Empresas que funcionasen bajo la intervención del Estado; posteriormente se exigió también para la obtención del pasaporte, carné de conducir y pertenencia a asociaciones de todo tipo, además era necesario justificar el haber cumplido con el Servicio Social; “el Estado debe esgrimir su legítimo derecho de utilizar solamente a los españoles que cumplan espontáneos y exactos todos los deberes inherentes a tal condición”¹⁵.

¹⁵ Los certificados que acreditaban su cumplimiento eran expedidos por los Delegados provinciales de *Auxilio Social* y debían llevar el visto bueno del Delegado Nacional. Estaban exceptuadas aquellas mujeres que tuvieran un defecto físico o una enfermedad, las casadas o viudas con uno o varios hijos, las que hubiesen prestado servicio por un período de tiempo equivalente en hospitales de sangre, en las obras de Asistencia en el Frente o en Instituciones similares creadas durante la guerra y finalmente las que por hallarse finalmente las que por hallarse desempeñando servicios en entidades públicas o particulares éstos trabajos les impidieran poder prestarlo. (Espuny Tomas, 2007: 2).

1.2.5.2. Actividades musicales en la Sección Femenina: los coros y danzas

La Sección Femenina, a través de los llamados Coros y Danzas, fue la encargada de la recolección y reinención: decir que se podía o no representar en todo lo relacionado con la música de tradición oral; también tuvo un importante papel en la transmisión de la ideología, “Coros y Danzas será la máscara de la alegría española, de la disciplina, de la nueva juventud sana y falangista...”. (Luengo Sojo *apud* Nash *et alt.*, 1999: 172) además no se permitía bajo ningún concepto que fuera de otra manera. Todas las acciones generadas alrededor de *Coros y Danzas* iban encaminadas a preparar a mujeres cultivadas y fueron cruciales para lograr ese ideal de mujer acorde a la política del Régimen; de esta forma la música se convirtió en una de las materias indispensables en la formación de la población femenina, y la gran importancia que se le otorgó fue la base de la estructura pedagógico-musical creada por esta organización. “La unión del pueblo español a través de la música y con la mediación femenina, debía ser, así, perfecta”. (Luengo Sojo *apud* Nash *et alt.*, 1999: 172-173). Considerada materia fundamental en la formación del ser humano, al pensar que influía directamente en el espíritu, propició su inclusión con carácter obligatorio, permanente, diversificado y diario en varias actividades y para todas las edades. El objetivo principal era despertar el gusto musical en el alumnado por medio del estudio del folklore tradicional español; una vez asimilado, este folklore podía y debía ser transmitido dentro del hogar; pedagógicamente la música fue utilizada en dos frentes:

- Como materia integrante de la formación general femenina, con igual consideración que otras enseñanzas, se impartía tanto en Centros dependientes de S.F. (Escuelas de Mandos Mayores y Menores, Centros de Formación, Cursos de escuelas de Hogar, Albergues de SF, Casas de Flechas, Preventorios, Talleres) como en Centros en los que S.F. tenía confiada la enseñanza musical (Institutos, Colegios y Escuelas de Magisterio).

- Como especialidad principal, que se rodeaba de otras materias consideradas necesarias en la formación de la mujer, sobre todo en las llamadas Escuelas de Especialidades para Profesorado de Música.

El objetivo principal de los Coros y Danzas consistía en promocionar la imagen de España como un país unido en sus tradiciones, a través de la recopilación de música, gastronomía, e indumentaria; en las Escuelas Nacionales y provinciales de Mandos de la Sección Femenina se formaba a las Instructoras de Bailes Regionales y Música que recibían la enseñanza con un método igual para aplicarlo a las distintas regiones; mediante unas fichas tipo diseñadas y proporcionadas por la organización, ceñidas a un patrón previo, las encargadas de confeccionar las fichas anotaban la música, la letra de las canciones, así como los pasos de los bailes, las coreografías y las tradiciones y una descripción de la indumentaria.

Esta supuesta tradición, totalmente controlada, era una mezcla de “folklore original y de la labor de las instructoras, con sus preceptos ideológicos y sus limitaciones prácticas” (Casero, 2000: 117), por lo que respecta a los trajes la directiva decidía y prohibía, escotes, largo de las faldas y “obligó a llevar medias incluso en verano, mangas hasta el puño y vestidos amplios (Casero, 2000: 65). Todo el material recopilado se llevaba a Madrid donde era arreglado en función de los criterios ideológicos y morales vigentes; hasta 1961 los hombres tenían prohibido participar en la organización y eran las mujeres vestidas de hombre quienes hacían ese papel, “por regla general, las danzas no habían de durar más de cinco minutos, y los grupos de baile debían oscilar entre ocho y doce personas. (Casero, 2000: 100).

1.2.6. El feminismo en España

El Feminismo, movimiento social e intelectual presente en la sociedad en los ámbitos político, científico, educativo..., pone de manifiesto la situación de desigualdad y de discriminación hacia las mujeres en sociedades construidas conforme a un sistema de dominación. Pero también el feminismo es la historia de “las acciones orientadas a modificar las condiciones de la vida de todas las mujeres en todos los espacios en los que están afectadas debido

a su colocación patriarcal como segundo sexo". (Sau *apud* Gil y Sales, 2000: 191). Victoria Sau en su *Diccionario Ideológico Feminista* lo define así:

La toma de conciencia de las mujeres como colectivo humano, de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual les mueve a la acción para la liberación de su sexo en todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera.

En el mismo momento que las mujeres son conscientes de las limitaciones que el poder les impone, asignándole lugares y funciones según su sexo, y comienzan a organizarse con el fin de luchar contra ello, se podría ya hablar de feminismo, "las mujeres pasaron de reivindicar sus derechos sociales, políticos y económicos más elementales a plantearse su lugar en el mundo y a cuestionarlo". (Sau *apud* Gil y Sales, 2000: 189). En realidad, según Sau (*Ibídem*), se puede hablar de feminismo desde finales del siglo XVIII cuando son publicados *Los derechos de la mujer y la ciudadanía* de Olimpia de Gouges en 1791 en el marco de la Revolución Francesa, el libro de la inglesa Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, 1792. Breve defensa de los derechos de la mujer de la Condesa Rosa California; en Estados Unidos con la declaración de Seneca Falls redactada por Lucrecia Mott y Elisabeth Cady Stanton.

En España, las mujeres obtienen el derecho al voto en 1931, el proceso hasta conseguirlo fue largo para todos los grupos del movimiento feminista, desde el más conservador de Consuelo González Ramos, pasando por la asociación Nacional de Mujeres españolas con María Espinosa de los Monteros al frente, hasta llegar a la Unión de Mujeres de España, constituido por mujeres pertenecientes al Partido Socialista y dirigido por María Lejárraga. Las maestras participaron en los debates que sobre el sufragio se desarrollaron en los comienzos del siglo y utilizaron todos los instrumentos a su alcance para expresar sus ideas, a este grupo que acudió al Congreso a solicitar el voto, pertenecían casi todas las intelectuales profesoras de la Escuela Normal, que

formaban parte de los distintos grupos feministas tanto de carácter conservador como radical y católico.

Sin embargo ese feminismo que emergió en el primer tercio del siglo XX y que defendía la educación, la dignidad y derechos civiles para las mujeres, pasó a ser el símbolo de “decadencia para muchos pueblos y fatales ruinas para el alma...” (Ballarín, 2001:116); el papel que debía desempeñar la mujer en la España y que reivindicaron, a través de sus ensayos, Carmen de Burgos, María Lejárraga, Margarita Nelken, Clara Campoamor, María Zambrano y Federica Montseny: una nueva identidad femenina, la mujer moderna, comprometida con la sociedad y dueña de su propio destino. La acción de los primeros grupos feministas en España corrió paralela a la creciente respuesta de los diferentes sectores sociales frente al franquismo a partir de la aprobación de la Ley Orgánica del Estado y la posibilidad de crear asociaciones de acción política con lo que, al menos sobre el papel se iniciaba el desarrollo político que teóricamente permitía un cierto pluralismo participativo.

En 1890 se había organizado en España la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas*, ANME, de carácter conservador, en este grupo destacaron Julia Peguero, Benita Asas Manterola e Isabel Ayerzola; Julia Peguero fue Presidenta de ANME en 1918, editó *Mundo Femenino* y en 1934 organizará el partido *Acción Política Femenina Independiente* sin demasiado éxito y presidirá la *Asociación Femenina de Educación Cívica*; Benita Asas fue presidenta de la *Asociación Nacional de Maestras de Párvulos* y dirigió el *Pensamiento Femenino* de 1913 a 1916, gobernado exclusivamente por mujeres y dedicado a mejorar la condición jurídica, social y económica de la mujer, en 1921 dirigió *Mundo Femenino* y en 1929 representó a ANME en la *Liga Femenina Española por la Paz*. Isabel Oyarzabal fue miembro del *Lyceum Club*¹⁶, delegada por ANME en el Congreso de Ginebra y presidenta de esta asociación en 1929. La publicación del primer manifiesto de esta Asociación fue en *La Escuela Moderna*, revista católica pero que mantuvo una postura

¹⁶ ...hasta 1936 el *Lyceum Club* se preocupó de aunar esfuerzos para la realización de acciones acordadas por mujeres desde diversas alas del movimiento, a esta asociación pertenecieron mujeres de todas las tendencias, desde las socialistas hasta las de ANME, no se declaró abiertamente feminista pero se interesó por los derechos de las mujeres y su nivel cultural, a él pertenecieron maestras como María Lejárraga, Isabel Oyarzabal, María de Maeztu.... (Ballarín, 2001:102).

independiente, se trataba de un feminismo conservador, estas maestras fueron catalogadas de *socialistas cristianas* y no incluyeron en sus demandas ni el divorcio, ni el amor libre, el aborto, el control de natalidad, ni el concepto de ilegitimidad.

Dentro del espíritu conservador del *Lyceum Club* destacará otra maestra María de Maeztu, directora de la Residencia de Señoritas, para ella que en 1907 se definía como feminista y decía que se avergonzaría de no serlo, el término feminismo significaba: "...por un lado el derecho que la mujer tiene a la demanda del trabajo cultural por otro, el deber en que la sociedad se halla de otorgárselo". (Ballarín, 2001: 102).

El feminismo radical también tuvo en el Magisterio una cantera notable como Carmen Burgos, profesora de *La Escuela Normal Central*, fundadora de la *Cruzada de Mujeres Españolas* en 1921, presidenta de *La Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas*, miembro del Partido Radical Socialista y adalid indiscutible del feminismo desde sus columnas en la prensa.

María Lejárraga junto con Isabel Muñoz Caravaca, maestras las dos, llevaron el feminismo socialista a la *Unión de Mujeres Españolas*; Lejárraga, fue directora de esta asociación y fundó el *Patronato de la Mujer*, también fue secretaria del comité español de la *Alianza Internacional de Mujeres Sufragistas* y fundadora de la *Asociación femenina de Educación Cívica*. En este feminismo denominado radical se situaron las demandas más igualitarias en derechos y educación, aunque no llegaron a despojarse de su carácter doméstico. Carmen Burgos decía al respecto en 1927:

Ser femenina como quieren las ilusas es estar sometida a los imperativos sexuales, sin aspirar más que a ser nodriza y gobernante. Ser feminista es ser mujer respetada y consciente con personalidad, responsabilidad y derechos, y no se oponen al amor, la maternidad y el hogar.

(Ballarín, 2001: 103)

Aunque la diversidad de posiciones era grande y las reivindicaciones, a veces contrarias, todas tenían en común el interés por asociarse y de unir esfuerzos para mejorar las condiciones de las mujeres y conseguir el voto.

Pero con el nuevo Régimen llegó también la limitación de las mujeres a las tareas reproductivas, entre los objetivos económicos sociales estaba “la preocupación del Estado por proteger a las mujeres...liberando a la mujer casada del trabajo nocturno, del trabajo pesado y la fabrica...” (Ballarín, 2001:113), la Iglesia servirá de apoyo a esta política en el orden matrimonial y denunciando como falsas las tres clases de emancipación que en los años treinta las mujeres había comenzado a plantear, fisiológica, económica y social.

Una vez más la mujer es confinada al ámbito de lo privado, con la única función de ser esposa y madre, negándoles otra vez su valía como persona limitándolas a ser sólo un objeto decorativo. La Sección Femenina, y los grupos católicos, entre ellos el *Opus Dei*, seguían defendiendo este modelo de mujer, sin embargo las mujeres se organizaban y empezaban a presentar sus reivindicaciones, aunque no se pudieron manifestar abiertamente hasta finales de la dictadura.

En 1953 nació la *Asociación Española de Mujeres Universitarias*, en 1960 se constituía el *Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer* en Madrid, aunque hasta bien entrados los sesenta no se puede decir que el feminismo saliese a la calle, el punto de arranque del movimiento feminista, son las primeras movilizaciones femeninas que aunque integradas en proyectos políticos con el fin de derrocar al franquismo, se producen a finales de los sesenta, esto se hará público en las *Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en 1975*; también en la década de los sesenta se publicaron en España una serie de obras que tuvieron cierto impacto en la sociedad española y sentaron las bases del desarrollo futuro¹⁷.

Las sociedades femeninas laicas, mantuvieron estrechos lazos con otras similares europeas, buscaban la regeneración de la sociedad y la emancipación de la mujer mediante la educación basándose en un sistema de pensamiento en el que concurrían laicismo, republicanismo, obrerismo y feminismo.

(Quilez y Sauret, 2002: 97)

¹⁷ En 1963 se Organiza el Movimiento Democrático de mujeres; en 1964 se traducen las obras del feminismo de otros países, *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir y *La mística de la femineidad*, de Betty Friedan; en 1967 María Tello consigue organizar en España el Congreso Internacional de Mujeres Juristas. (Ballarín, 2001:135).

1.3. Las mujeres en la literatura y la música

Hasta ahora hemos visto las razones de que la mujer no fuera protagonista en esta época de la dictadura, seguidamente veremos qué papel tenía las mujeres en la literatura y en la música española de este periodo que vieron negado el reconocimiento que merecían; como hemos podido comprobar a la mujer se le apartó de cualquier actividad que no estuviese relacionada con la maternidad y el matrimonio y que tuvo muchas dificultades para acceder a los saberes definidos como cultos, esto fue así, incluso, para las privilegiadas;

Pero no impidió que utilizaran en medio de estas circunstancias, estrategias y capacidad suficiente para sacar partido a la evidente falta de lógica y de coherencia de un sistema social que las situaban en espacios acotados específicos y para encontrar rendijas donde sobrevivir, crear y transmitir saber.

(Alcántara Sacristán *et al.*, 2006: 89)

El primer franquismo, de carácter totalitario, pretendió acabar con la obra de la República sometiendo la producción literaria nacional a una censura drástica, entre las principales víctimas de esta censura se hallaban las intelectuales que se quedaron y que tuvieron que elaborar estrategias para escapar al control de las autoridades. Rosa Regas, Dulce Chacón o Elena Soriano entre otras, sufrieron en España durante la época represiva del franquismo *otro exilio*: ellas se tuvieron que quedar en los pueblos de España bajo la atenta mirada de la Iglesia y los falangistas; la obra de Elena Soriano fue censurada por considerarse inmoral, por tabúes existentes en aquella época y por ser mujer y Carmen Conde, que había trabajado desde 1936 en la *Asociación de mujeres antifascistas*, debe utilizar un seudónimo, Florentina del Mar, si desea seguir escribiendo.

Otras consiguieron tomar el camino del exilio convirtiéndose el continente americano en palabras de María Teresa León (*apud* Taillot, 2009: 32) “el refugio y amparo de los desamparados de España”. María Zambrano

tuvo que resignarse al exilio y se fue a Francia, comenzando un peregrinaje de 45 años que la llevaría a diferentes países; Concha Méndez decidió marcharse a Inglaterra antes de volver a Cataluña; María Teresa León salió de España el 6 de marzo de 1939 y otras muchas volvieron como Champurcín que no se adaptaron considerando esa etapa como otro exilio.

Tras la represión surgida tras la Guerra Civil, la narrativa femenina experimenta un gran desarrollo, a principios de la década de los cincuenta, se van conociendo autoras que serán modelos para escritos posteriores y obras influyentes que tienen gran peso en el panorama literario de entonces, algunas, las más conocidas aparecen en las historias generales: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga, Dolores Medio, Ana María Matute, otras como Rosa Chacel, Concha Espina, Mercedes Ballesteros, Mercedes Formica, Elena Soriano, Carmen Kurtz, Eulalia Galvarriato, Concha Castroviejo, María José Canellada, Susana March y Eugenia Serrano no aparecen y Mercedes Salisach, Carmen de Icaza, Isabel Mudler sólo aparecen en los ámbitos femeninos¹⁸.

1.3.1. Mujer y escritura

En el campo de la literatura hasta prácticamente los años 70 del pasado siglo XX no se les dio el lugar que merecían; aun así hoy día existen múltiples antologías¹⁹ en los que no aparecen las mujeres de este periodo; mujeres de la talla de Zenobia Camprubí o María de la O Lejárraga²⁰, ninguna de ellas está incluida entre los escritores de su generación, la del 98, constituida según la historiografía sólo por hombres; en el caso de las mujeres del 27²¹ ocurre algo

¹⁸ Ver Conde Peñalosa, 2004. *Las mujeres novelistas y novelas de mujeres en la postguerra española 1940-1960*; Payeras Grau, M. "Poesía española de postguerra, 1986; Antonina Rodrigo, 1996. *Las mujeres de España: las silenciadas y Mujer y exilio 1939*. (2005).

¹⁹ Rosa Chacel y Ernestina de Champourcín son las únicas que aparecen en la antología de poesía española de Gerardo Diego 1934... como únicas representantes femeninas el grupo poético de 27 y las que desarrollaron su obra en torno a él, Concha Méndez, León, Zambrano y Mallo.

²⁰ Como no es de mi condición olvidar al *otro* (en este caso al hombre), ni mi interés hacer una historia aparte de las mujeres, recordar que Juan Ramón Jiménez fue el marido de Zenobia y que Gregorio Martínez Sierra el de María de la O Lejárraga de la que al parecer se aprovechó al firmar con su nombre las obras de ella. Ver el interesante trabajo *María Martínez Sierra: Feminismo y música*. (2008).

²¹ "... el prólogo de la edición que estas mujeres vieron sus poemarios publicados en los mismos años que sus compañeros masculinos de generación. "De hecho, en 1927, cuando se

parecido, son pocas las "...que incluyen en su nomina de escritores." (Kirpatrick, 2003: 222). Como no podía ser de otra manera, dada la situación, las mujeres fueron las grandes olvidadas, arrinconadas diría yo, de la generación literaria a la que pertenecían, Antonina Rodrigo recuerda que lo que no se ha logrado todavía es la total y definitiva integración de las escritoras del 27 en la historia literaria nacional.

Son muchas las mujeres que se hicieron con el *Nadal*, lo que demuestra que se trata de una auténtica integración de la escritura femenina a la creación literaria; Carmen Laforet fue la primera por su obra *Nada*, en 1944; en 1950 recibe el Nadal la novela *Viento del Norte* de Elena Quiroga; en 1952 se le otorga a Dolores Medio por su obra titulada *Nosotros los Rivero*; un año después, en 1953, a Luisa Forellat por la novela *Siempre en capilla*; en 1957, a Carmen Martín Gaité por *Entre visillos*, y en 1959 a Ana María Matute por la novela *Primera memoria*.

Con el exilio de la mayor parte de la intelectualidad, y a pesar de lo que la dictadura quería imponer, se produce una considerable proliferación de mujeres escritoras que se caracterizan por su vehemente capacidad expresiva y que escriben denunciando la situación que se está viviendo; esta narrativa, por supuesto, tenía que pasar una fuerte censura, es el ejemplo del siguiente párrafo: "somos de Castellón y hemos venido a Valencia huyendo de los fascistas porque no hemos querido caer en manos de esos verdugos". (Concha Alós)²².

1.3.1.1. De qué escriben las mujeres

Hay dos temas en especial que marcan una línea diacrónica continua y que se pueden rastrear en escritoras de todos los tiempos y todas las literaturas, y son, la opresión de la mujer, y su opuesto, la sumisión femenina. En estos dos temas se encierra la doble visión de la literatura escrita por mujeres, que oscila entre la aceptación y el

celebraba en Sevilla el famoso encuentro homenaje a Góngora que dio lugar a la llamada Generación del 27, Concha Espina ganaba el Premio Nacional de Novela, Elisabeth Mulder publicaba *Sinfonía en rojo* y Josefina de la Torre, *Versos y estampas*". ver Merlo, 2010.

²² En Montejo Gurruchaga (2004:184) "La narrativa realista de Concha Alós"; éste es el fragmento de *El caballo rojo*, tal como estaba antes de la censura en la página 37 del manuscrito y que por supuesto nunca vio la luz.

rechazo de los modelos de feminidad que la sociedad patriarcal propone.

(Arriaga Flórez, 2003b: 411, 422)

Desde el momento en que no existe la igualdad política, jurídica, educativa, ni social entre hombres y mujeres, los temas deben estar necesariamente relacionados con esas vivencias, las relaciones, la búsqueda de su lugar en el mundo, la búsqueda del yo, los relatos de tipo intimista... en general ellas trataban temas que habían vivido personalmente, todo ello responde a una lógica relacionada con la situación vivida durante siglos, la represión, la sumisión, la invisibilidad; las mujeres siempre han tenido su historia propia condicionada por sus realidades sociales y culturales. No obstante, la mujer no se mantiene al margen de las líneas narrativas y poéticas dominantes en cada momento, "sino que se integra en ellas y las amplía..." (Payeras, 2009: 445) y busca nuevas formas de decir; su presencia en diversos géneros de la literatura así lo demuestra: literatura para la infancia, traducciones de autores extranjeros, biografías, crítica...

Las escrituras de las mujeres se desarrollarán en el ámbito de lo privado durante siglos (cartas, diarios, cuadernos de apuntes, libros de familia), teniendo una repercusión escasa en la tradición cultural que muchas veces a lo largo de la historia se ha mostrado reacia a aceptar los productos culturales que salieran de la pluma de una mujer.

(Arriaga Flórez, 2003a: 23, 30)

Poco a poco, las escritoras, comienzan a transmitir unos valores diferentes a los instaurados, salen del papel que les ha sido asignado por la tradición y lo que es más importante, sus escritos, reflejo y crítica de la sociedad en la que viven, son leídos por otras mujeres que se sienten identificadas con lo que ellas cuentan; temas, considerados tabú en la España de postguerra, como la exclusión de la mujer del mundo social y político, la incomunicación, la incompreensión, las relaciones sexuales...todo ello mediante una escritura cargada de simbolismos y metáforas.

Al plantear esos temas hacen una crítica a la pasividad de ciertas mujeres, pero también es un subversivo para que no queden impasibles ante ese reiterado: “tú no: tú no sirves, tú no puedes...” (porque eres mujer) y “... menos mal que estoy yo...” (que soy hombre) para que sean conscientes de que su valía no pasa por ser un mero objeto y que el hecho de no formar parte de la cultura y que su participación en ella haya sido históricamente pasiva no ha sido culpa de ellas sino algo impuesto por la tradición; la misma realidad que traslucen los textos de las canciones, pero a la vez que un reflejo de lo que se consideraba que debía ser la mujer entonces, es un espejo donde ellas pueden verse, y rebelarse porque no hay nada que anule más la voluntad de las personas que el hecho de no querer ver lo que está ocurriendo con ellas; por algo la dictadura se encargó de que leyésemos lecturas *constructivas*, para mantenernos en la ignorancia. Matute decía que la escritura es un modo de vivir y que forma parte del ser y de la existencia²³, “ella nos habla del ambiente de la cocina, de la ideología en cuanto a ser *mujer-en-el-mundo*, *mujer-en-el-mundo-de-las-letras* y sobre todo, de la memoria...”. (Granger, 1998: 106).

1.3.1.2. Novela y poesía

Las mujeres del 27, que son un número considerable, además de poemas, novelas y textos periodísticos se dedicaron al cultivo del cuento y de la narrativa breve; género favorecido por el auge de los periódicos y revistas desde finales del XIX y principios del XX; la literatura será para algunas de estas mujeres un instrumento de compromiso social y, para otras, una expresión artística y formal desprovista de mensaje político; aunque son también muchas las escritoras que en sus textos presentan problemáticas sociales que les afectan, “la poesía social fue la válvula de escape de la

²³ “Matute es una escritora precoz, cuya propensión hacia posturas novelescas subjetivistas, reforzadas por su inclinación a lo fantasioso, la aleja de las formas artísticas predominantes entre sus compañeros de promoción.... Esa subjetividad produce, según este crítico, relatos de tipo intimista, pero admite que uno de sus textos, *En esta tierra*, demuestra un giro en la autora hacia una temática más actual, menos desrealizada, que desborda los límites de la subjetividad para entroncar con problemas de alcance más general”. (Sanz Villanueva, 1985: 108-109).

protesta contra la injusticia o el canal para expresar la esperanza en la acción solidaria". (Hermosilla, 2009: 188).

Hacia 1940-1960 irrumpe con fuerza la escritura de unas mujeres que, con un estilo sencillo y directo, comienzan a introducir cambios mediante su narrativa, alejados del tradicional papel que les había otorgado la literatura, haciendo una crítica a lo que le venía impuesto en una relación de empatía, de mutuo reconocimiento, de autoridad, de *sonoridad* lo llama Hermosilla (2004: 33-42, cit. Arriaga Flores *et Allí.*, 2007); trataban temas que habían vivido personalmente y sabían representar mejor los sentimientos de las clases populares; la posible similitud en su escritos "derivan del hecho de *ser mujeres* (no desde un punto de vista biológico, sino cultural y simbólico), pero también la forma en la que sus textos son recibidos por parte de la cultura". (Arriaga Flórez, 2003a: 8).

Tampoco se ciñeron a un género literario en particular, sino que manejaban con soltura una gran variedad de discursos líricos, dramáticos, y novelísticos, además, tanto por un deseo propio o porque eran obligadas, también se dedicaban a tratados educativos, sermones, biografías y autobiografías. "La literatura sería para la mujer la vía para dar a conocer la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre quien le ha atribuido el suyo propio". (Pulido Tirado, 2003b: 220). En este sentido las escritoras "se identifican con una nueva literatura que crea nuevos géneros literarios, como la novela por entregas, y la novela de denuncia, tanto de la condición femenina como la de otros grupos sociales marginados". (Arriaga Flórez, 2003a: 23.30). Las historias de la novela de posguerra están llenas de frustración, inadaptación, soledad, muerte, y el deseo de cambiar una sociedad azotada por la contienda, que ellas mismas sufrieron; en general, estas escritoras coinciden en reflejar el desolado mundo de la posguerra desde una perspectiva pesimista y existencial, por eso abundan en sus narraciones los personajes tristes y desencantados.

Hablar de *poesía femenina* o de *poesía escrita por mujeres* implica en cierto modo una negación del primer término del binomio; es decir, la *poesía escrita por mujeres* no es *poesía* o no lo es en valores

absolutos; es lo no-normal, lo anormal y, por lo tanto, se hace visible o invisible en bloque, en una consideración general. Se habla de *poesía escrita por mujeres* y, o bien se traza una unidad global donde sólo hay, para su asimilación sistemática, o bien se traza una tendencia y una tradición histórica que se sustenta en la marginalidad y cuya única finalidad es justificar la centralidad del otro polo definido por la categoría absoluta del género literario (la poesía), aparentemente neutralizada para las diferencias genérico-sexuales, pero que se sustenta en el eje del poder que lo enuncia como tal categoría.

(Payeras Grau, 2009: 443)

Coincido totalmente y considero del todo impensable que la historia de las mujeres deba ser tratada en una historia aparte, por una sencilla razón: sin nosotras, simplemente, la historia no hubiera existido; aún así como la finalidad de este trabajo no es hacer una historia de la literatura, ni una historia de la música, sino una crítica a la sociedad dominante y patriarcal, seguiré hablando de sus escritos y donde lo hacían para poder llegar al objetivo de esta investigación. La poesía de esta época es difundida mediante revistas en las que escriben todos los escritores y pocas escritoras, generalmente aunados por su ideología; entre las revistas más representativas de la posguerra franquista fue *Garcilaso*, *Juventud creadora* (1943-46), *Escorial* y *Espadaña* (1944-1951).

1.3.2. Música, dictadura y mujer

La influencia de lo político en la creación musical del siglo XX ha sido más intensa que en ninguna otra época anterior y el final de la guerra, con la victoria de los nacionales, obligó a la mayor parte de ellos/as a salir de España; como ocurrió con la literatura, la dictadura hizo que los compositores y compositoras de la Generación de la República huyeran del país y los que permanecieron obligados a repetir los esquemas que la dictadura y la censura les imponía.

La exaltación de lo nacional se constituyó, de esta manera, en la constante de toda la práctica cultural de la época y, de forma

particularmente intensa, en la música oficial de dos formas distintas. En la primera de ellas, se incluye la actividad musical en otras realizaciones culturales tendentes a la magnificencia de los héroes nacionales, como en el concurso literario y artístico *Poema de Mío Cid* utilizando figuras significativas en el campo del nacionalismo, como las de Felipe Pedrell y, en especial, la de Manuel de Falla, cuyo prestigio se asocia a las dos instituciones culturales más emblemáticas del periodo.

(Pérez Zalduondo, 1992: 477)

La censura también realizó un buen papel, “a nivel político, moral y artístico” (Pérez Zalduondo, 2011:879) en cualquier actividad musical que se realizaba en el país; en el plano político todo aquello que estuviera relacionado con la República, el comunismo o que contradijera al régimen era automáticamente rechazado; en el moral cualquier contenido de carácter sexual o amoroso censurado; y en el plano artístico, conciertos, programas de radio, agrupaciones musicales, composiciones musicales... debían atenerse a las normas impuestas. La Vicesecretaría de Educación Popular fue la encargada de ejercer el control y la censura de toda la actividad musical desde Mayo de 1942 aplicando incluso “criterios censorios de carácter nacionalista y xenófobo y la prohibición rigurosa de la música negra, extranjera y bailes considerados inmorales”. (Pérez Zalduondo, 2011: 883).

Pero además de todo, en lo concerniente al papel de las mujeres en el panorama musical culto, a las compositoras y solistas, se las dejó un poco de lado, sin mostrarles ninguna consideración; prácticamente hasta fechas muy recientes no se ha conocido a ninguna de ellas; la música, no lo olvidemos, ha sido siempre un discurso marcado por el género, mucho más que la literatura incluso; la realidad es que estas intérpretes y compositoras existieron, esto lo sabemos hoy día, gracias a numerosas investigaciones, a pesar de ello, por desgracia, de la mayoría de ellas quizá nunca se sepa nada.

1.3.2.1. Algunas consideraciones sobre las mujeres en la historia musical de la dictadura

Aunque la invisibilidad de las mujeres ha sido igual en todos los ámbitos a lo largo de la historia, en el campo de la música, para saber de nuestras compositoras e intérpretes hemos tenido que esperar un poco más; la casi inexistente nómina de compositoras en nuestro país en este periodo sí que pone de manifiesto la diferencia de situación y educación y la discriminación entre uno y otro sexo, curioso si pensamos que “entre 1944 y 1949 las alumnas mujeres triplican a los hombres en el conservatorio”. (Pérez Zalduondo *apud* Arriaga Flórez, 2006b: 371). En el campo de la interpretación tampoco ha sido mucho más relevante, al no darle casi ninguna importancia a estas mujeres, incluidas las cantantes; en el mundo del folklóre musical ha ocurrido otro tanto, lo veremos en el capítulo 2º.

A pesar de todo, a algunas mujeres de clase acomodada se les concedió el regalo divino de poder tocar el piano, el arte de la interpretación, sin que por supuesto pudieran alardear de ello; era muy importante, para las clases pudientes, que las mujeres junto a sus labores supieran tocar un instrumento, pero sólo eso, el mundo de la composición les estaba vetado, consideradas ineptas para ello, recordemos las palabras de Pilar Primo de Rivera “Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho” (Otero, 1999: 15), patriarcado y clasismo hasta extremos sorprendentes, denigrantes diría yo.

En los textos pedagógicos del Renacimiento se decía que si la mujer canta o tañe, ha de hacerlo en el ámbito privado, porque la música es una actividad que atrae las miradas y la atención de muchos: es, por tanto, inmodesta por sobreexposición, y pondría a la ejecutante bajo el escrutinio y el deseo masculinos. Por ello, la actividad musical de las mujeres debe estar estrictamente regulada, en tema o en género, y debe desenvolverse en un espacio exclusivamente

familiar...Tocar, tañer y cantar era o podía ser un ejercicio de seducción, y por ello no convienen o sólo de forma selectiva y medida a las mujeres castas y prudentes.

(Vega, 2006:11)

Marisa Manchado Torres (2011: 9-36) refiriéndose a las capacidades femeninas para la composición musical nos cuenta que, se sabe aún muy poco sobre el papel de la mujer en la música culta española del siglo XIX y de las obras que ellas compusieron, “partituras de las que fueron singulares intérpretes, de las que se ignoran los nombres completos o exactos, fechas y perfiles biográficos básicos de la mayor parte de ellas”.

1.3.2.2. Silenciadas

Con la dictadura, ya lo hemos visto, se olvidó cualquier expectativa de desarrollo cultural, además del exilio y la censura, el nacionalcatolicismo tampoco permitió el reconocimiento de nuestras compositoras, por ello creo necesario comenzar este apartado con el siguiente párrafo:

La Academia Internacional de ciencias y artes de Nápoles en sesión de apertura de curso y en atención a los éxitos logrados en Alemania, Nueva York, Italia y Holanda ha elegido académica a la profesora señorita Francisca Velerda que también ha sido elegida miembro de la academia Neerlandesa, esta última ha concedido la medalla de oro a la notable compositora²⁴.

Resulta más que indignante que estando ya en 1964 tuviéramos que leer aún noticias de este tipo, porque, ¿cuántos hombres de esta generación pueden decir que realizaron un trabajo similar y que además fuera reconocido internacionalmente?; así describe perfectamente Lorenzo Arribas (2011: 109) la

²⁴ Invito a leer la brevísima reseña en el ABC del 2/12/1964, pg. 85, en el margen izquierdo inferior, que pese a ser una noticia importantísima, perfectamente pasa desapercibida dada su brevedad y localización,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/12/02/085.html>
consultado el 8/8/2009

situación a la que fue abocada la mujer a lo largo de la historia de la música: “La música realizada por las mujeres, en cambio, se pudo escuchar, pero no se oyó, o se silenció...”; en cierta forma, también fue el caso de Pilar Contreras y Alba Rodríguez, giennense de nacimiento y conocida por su labor literaria, aunque la mayoría no sabe que fue una prolífica compositora desde muy jovencita; a los 17 años fue galardonada por el vals *Castor y Polux* en Jaén; compuso además varios himnos y los libretos musicales de la zarzuela *Entre castaños* y de la ópera *La virgen del torrente*; una de sus obras *Crepuscular* para voz y piano fue publicada en 1908 en la revista catalana *Feminal*.

Esta revista, dirigida por Carme Karr, comenzó a publicarse como suplemento al periódico *La Il·lustració catalàna*, de 1907 a 1917, fue la primera que se ocupó en Barcelona, de los derechos y la cultura de las mujeres, además de otros temas como crítica de libros, reportajes o crónicas extranjeras y acontecimientos sociales, labores, moda; “...cualquier manifestación social, literaria, científica y artística realizada por una mujer tenía cabida en esta publicación mensual y en el terreno musical no sólo se comentaba la carrera profesional de diversas instrumentistas, cantantes y compositoras, sino que también se incluía una pieza musical en muchos de sus números”. (Muñoz, 2012: 2).

Las piezas musicales publicadas en ella están compuestas por veintisiete compositoras Pilar Azopardo, María Carratalà, María del Pilar Contreras, María Davalillo, Onia Farga, Rosa García Ascot, Paquita Madriguera, Margarita Orfila, María Lluïsa Ponsa, Lluïsa Casagemas, Narcisa Freixas, Isabel Güell, Carme Karr, Ángela Abélous, Gloria Bulbena, Concepció Compte y Jordi, Carmina Durán y Badía, María-Elena de García Facio, Dolors Massons Rabaseda, Paquita Peñuelas, María de Montserrat Porta de Grau, Mercè Vila Raventós, María Vila Raventós, Ilbintza. (Muñoz, 2012: 12).

CREPUSCULAR

LLETRA Y MÚSICA DE
M.^a DEL PILAR CONTRERAS DE RODRIGUEZ

Moderat *menys*

CANT

Quao en el cel tot blau riu el sol se de-xon-
 Quan en el cel tot blau mar el sol l'd-ni-ma

PIANO

da mon a-ni-ma a les ma-nyes de la i-lu-
 se des-vet-lla ab la me-mo-ria del bè par-

p *delicat*

síó y en els su-blims de-li-ris del meu som-niar, com pen-so en
 iti y en la ca-lla-da que-xa del meu so-frir, com pen-so en

f *trist* *tent.*

tu, com pen-so en tu com pen-so en tu, re-cor-dant les ven-tu-res d'aquells a-
 tu, com pen-so en tu com pen-so en tu, re-cor-dant les delícies d'aquells a-

mors, d'aquells a-mors per duts!
 mors d'aquells a-mors perduts.

més riu

Partitura tomada de Ramírez Almazan, 2009: 174

Carme Karr, periodista, escritora y musicóloga, sin formación musical específica, también compuso música para poemas de autores catalanes del primer tercio del siglo XX. Las primeras publicaciones musicales de Carme Karr son unas piezas para piano y voz sobre poemas de Apel·les Mestres que se publicaron en 1903 con el título de *Cansons*, pero son muchas más las composiciones de esta polifacética mujer; la siguiente es de 1917.

CANÇÓ DE LA LLUNA

MÚSICA DE CARME KARR

ALEGRÉ

CANT

La llu - na la bru - na vea - ri - da de

PIANO

dol, sus - pi - ra quan mi - ra la pos - ta de sol. L'es -

- tre - lla més be - lla del blau fir - ma - ment " ¡Oh

www.todocoleccion.net

En el caso de omisiones, como estamos comprobando, también ocurre lo que en literatura, por ejemplo de las compositoras del grupo de la República y asociada a la Generación del 27, Rosa García Ascot, (1906-2002) formó parte del *Grupo de los ocho*, casi nunca es citada como compositora, a lo sumo *un también compuso...* como queriendo quitarle importancia a su labor compositiva, sólo se conocen algunas obras suyas para piano, orquesta y guitarra porque la mayor parte se perdieron en la Guerra Civil, lo que queda permanece inédito; parte de su archivo se encuentra en la Residencia de Estudiantes en Madrid. María Palacios (2010) ha dedicado un capítulo a esta compositora en la reciente obra, *Los músicos del 27*, publicada por el Centro de Documentación Musical de Granada.



Borrador de la partitura, *Cielo bajo*, que se conserva en el Archivo Histórico Universitario de la Universidad de Santiago de Compostela.



Partitura de la misma obra con las respuestas de Falla a las dudas planteada por ella

María Rodrigo, junto a Rosa García Ascot y María Teresa Prieto pertenecieron a la llamada *Generación de los Maestros*, ejerció la docencia junto con la composición; su creación como compositora abarca todos los géneros, óperas, música sinfónica, de cámara, música para piano, música escénica...recibió además numerosos premios, entre otros, el de los *Juegos Florales* de Murcia en 1911 por su *Sonata para piano*; el premio del Círculo de Bellas Artes de 1912 por *Obertura para orquesta*, y el de la Exposición de Bellas Artes de 1913 por su *Cuarteto para instrumentos de arco*. Entre 1912 a 1915 estuvo estudiando en Alemania siendo Strauss uno de los compositores con los que estudió en Múnich; realizó conciertos por gran parte de Europa, lo que indica que había alcanzado ya una fama notoria como concertista en los años 20; también compuso la música para varios textos de María Martínez Sierra como *El pavo real*, comedia poética en 3 actos, que se estrenó en el Teatro Eslava en 1922. El 13 de abril de 1929 en el Ateneo de Madrid, en un concierto denominado "*La mujer en la música*", se interpretaron algunas de sus obras junto a las de otras mujeres compositoras como Ascensión Martínez, María del Carmen Figuerido y María del Carmen López Peña haciéndose eco de un tema tan importante en esos años como es la emancipación femenina. Su ópera *Becqueriana* en un acto, inspirada en una rima de Bécquer y con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 9 de abril de 1915. Las críticas fueron unánimemente favorables a María Rodrigo, señalándose la novedad en España de que una mujer estrenase una ópera.

La soprano y compositora Maite Idirin (2010) nos habla de siete compositoras vascas prácticamente desconocidas de finales del siglo XIX y principios del XX, esta mujer inició sus investigaciones "a través de escritos del Padre Donostia". Y esas pistas la llevaron hasta Julie Adrienne Karrikaburu (1827-1898) de la que al parecer se ha perdido todo; Anita Idiarborder con una obra amplísima que sigue investigando; Emma Chacón (1886-1972) pianista y compositora de la que la filóloga y musicóloga Isabel Díaz Morlán publicó un libro hace diez años, realizó una obra muy prolífica y compuso *La jaula de oro. Divertimento 1900, opereta en tres actos*, con texto de la compositora, que fue presentada al *Prix de Composition Musicale Prince Rainier III* de Mónaco;

sus obras se conservan en el l'Arxiu Històric Foral de la Diputació de Bizcaia a Bilbao i a l'Arxiu Basc de la Música Eresbil.

Emiliana Zubeldia (1888-1987) natural de Navarra, compositora, pianista, docente y directora de orquesta y de coro, la única conocida en España a pesar de que desde muy joven se dedicó a dar conciertos por toda Europa y América del sur, se fue a estudiar a París en 1924 y en 1935 fijó su residencia en Sonora (Méjico) ciudad donde murió en 1987. En 1927 Adolfo Salazar en su libro *La música contemporánea en España* (1927:301) la cita junto con otros compositores hombres; el 6 de abril del mismo año el P. José Antonio de Donostia escribía en *La Voz de Navarra* de Pamplona una reseña de su obra *Seis melodías populares españolas*; en la tercera década del siglo se deja de oír y parece que no hubiera existido, no aparece en ninguna bibliografía ni como compositora ni como intérprete, incluso su obra impresa en Pamplona cae en el olvido y no se encuentra ni en la editorial.(Pérez Ollo, 1993: 120).

María Teresa Prieto, figura descubierta para el público español ya bien entrados los años 70, salió de España en 1936²⁵ y no volvió a consecuencia de la Guerra Civil; nacida en Oviedo en 1896 en el seno de una familia acomodada interesada en el mundo de las artes, figura verdaderamente notable dentro la composición musical española de la segunda mitad del siglo XX. Ocasionalmente se estrenaron en España algunas de sus composiciones;; el Cuarteto en Sol mayor se dio a conocer en Oviedo en 1951; en la misma ciudad se estrenaron las *Seis canciones modales* en 1964. El *Cuarteto Modal* obtuvo el premio Samuel Ros en 1958 y lo estrenó en Madrid la Agrupación Nacional de Música de Cámara (Campos, 2011b:12).

²⁵ Invitada varias veces por el régimen sólo vino a España en contadas ocasiones porque aunque no era exiliada política su talante estaba muy distante del de los vencedores. ...su música suena familiar construida empleando melodías, giros y modos basados en el folklore de su tierra...su primera obra sinfónica data de 1940. *Música sinfónica de María Teresa Prieto*. 2º volumen de la colección José Luis Temes *Cuadernos de Música del Archivo de Música de Asturias*. <http://www.vivirasturias.com/asturias/oviedo/prieto-maria-teresa/es> consultado el 13/03/2009.

a mi hermano Carlos

CUARTETO MODAL

(Dórico)

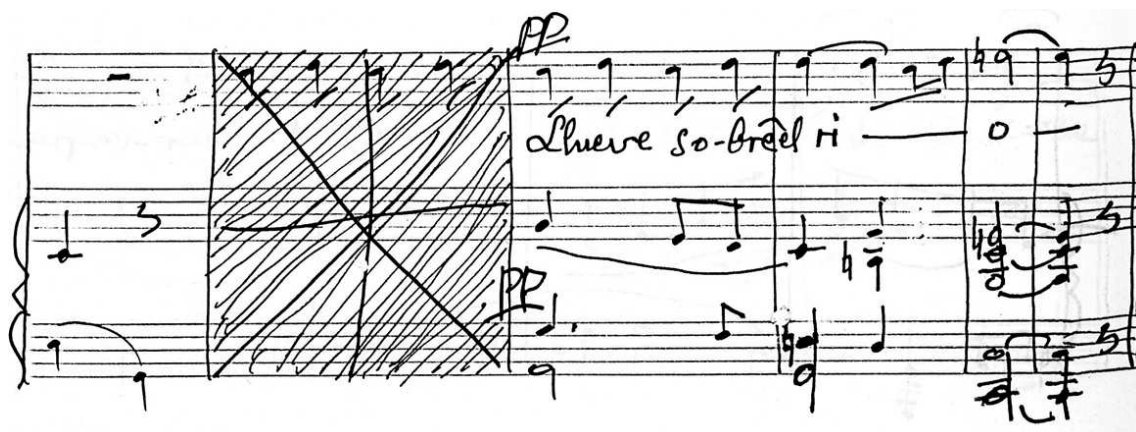
I

MARIA TERESA PRIETO
(1957)

Adagio

Fragmento de *Cuarteto Modal en cuatro movimientos* (I. Dórico, Lidio II., III Eólico, Jónico IV.), es una obra enigmática, su estética varían entre modal y transtonal, incluyendo "antico stile" y estilo post-romántico.

Elena Romero, compositora y concertista nacida en 1907, a pesar de pertenecer a una clase privilegiada es la prueba de que las mujeres siempre encontramos trabas en nuestra vida: al enviudar queda sola con dos hijos sin ninguna seguridad económica y aunque fue la primera mujer española que dirigió una orquesta sinfónica, que recibió el premio Pedrell por su ballet *Títeres* y el de la BBC por el *Ensayo para una orquesta sobre dos canciones surafricanas...entre otras cosas*, "su actividad como directora colapsa ante el machismo reinante, y en la España de las 'caenas' hay una gran indiferencia por la música y la cultura" (Zavala, 2012: 47) máxime si se es mujer; sus primeras obras son para voz y piano, sobre textos de Juan Ramón Jiménez y Luis de Góngora, su obra, cedida por la familia se encuentra depositada en la Biblioteca de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.



Fragmento autógrafo de la partitura *Primavera* de Elena Romero. (Muñoz Molleda, 2012: 27).



Fragmento autógrafo de la partitura *Madrugada* de Elena Romero. (*Ibidem*, 30)

María Esteban Valera (1910-1987) nace en Granada y es nieta de Mariana Pineda, comienza a componer a los 10 años; entre sus obras se encuentran una misa y varias piezas para piano y para canto con piano, publicadas, en 1987, en una antología de sus composiciones titulada *Colección Selecta de Obras Musicales*; dos piezas de esta antología, *Nana* e *Intermezzo*, las transcribió Andrés Segovia para su guitarra en 1963; ambas se encuentran en la casa museo del compositor en Linares.

Matilde Salvador i Segarra (1918-2007) fue todo un símbolo en el ámbito de la composición femenina española; a los quince, en 1933, estrenó su primera composición, la canción *Com és la lluna*, para coro a seis voces mixtas. En 1943 estrenó su primera ópera, *La filla del Rei Barbut* y en 1953 el ballet *El segoviano esquivo*, en los Festivales de Música y Danza de Granada,

por encargo del bailarín Antonio. El fragmento siguiente es de 1979 para coro a cuatro voces mixtas, sobre texto de Miguel Peris i Segarra.

NADALA DEL DESERT.

Matilde Salvador
Text: Miguel Peris

Moderato

S.
Ma-re al Bar. lo-lo jo no vullé pu-jar, ma-re al Bar.
Ja pu-gen els fra-res aa-pa-gar els pins, ja pu-gen els
Res-sons de cam. pa-nes s'es-cam-pen al vent, res-sons de cam.

A.
Ma-re al Bar. to . . . lo pu-jar, ma-re al Bar.
Ja pu-gen els fra . . . res els pins, ja pu-gen els
Res-sons de cam. pa . . . nes al vent, res-sons de cam.

T.
Din don din dan din don din dan

B.
Din don din dan

Teresa Borràs i Forner, notable compositora nacida en 1923, tiene una amplia y variada obra, sobre todo para piano, guitarra y arpa como instrumentos solistas y para todo tipo de combinación de instrumentos en música de cámara²⁶.

Mercè Torrents, otro magnífico ejemplo de que la mujer es capaz de realizar muchas de las labores *no convenientes para el sexo femenino*, pianista, cantante y compositora; nace en Barcelona el 12 de febrero de 1930 formada en un ambiente familiar favorable a toda actividad artística, desarrolla también una notable labor como soprano en la Capilla Clásica Polifónica entre

²⁶ Para saber sobre las obras de compositoras españolas consultar Casares Rodicio, E. (1999; 2000; 2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. III-V-VI. Así como la reciente contribución a la historia de la música española coordinada por Antonio Álvarez Cañibano (2008) desde el Centro de Documentación Musical del INAEM, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad media hasta la actualidad*. (Salas Villar, 2009: 10-11). También muy interesante la página <http://mujeryguitarra.wordpress.com/>.

los años 1949 a 1957. En el ámbito de la composición es autora de una extensa obra instrumental, compone para piano, guitarra, saxo y para grupos instrumentales de diversa formación como dúos, tríos, orquesta de cámara y cobla...y además tiene una importante producción vocal, principalmente para coro de voces mixtas y para voz solista y piano, ella misma ha sido intérprete de buena parte de los estrenos de sus obras con piano; su composición, de ámbito folklorizante, da muestra de la importancia que para ella tiene su región, algo que queda reflejado en la mayoría de sus obras; quizá sea una de las compositoras española que mejor han profundizado en la esencia musical de su geografía.

Con María Dolores Malumbres, compositora nacida en Alfaro en 1931, termino esta lista, aunque seguramente haya dejado a muchas en el camino, porque ya entramos en una época en las que las compositoras vivieron y trabajaron con más libertad; con conocimientos profundos en música tradicional y creadora de un cuidadoso trabajo y de un lenguaje actual propio su música participa en los más importantes festivales de música contemporánea española; aunque estrena en 1954 el *Cuarteto de cuerda* y en 1955 *Tres canciones castellanas*, composiciones suyas y sigue dedicándose a la enseñanza deja de lado la composición durante un largo periodo para dedicarse a su familia; retomó esta labor entre 1980 y 1987 realizando cursos de composición, análisis, piano contemporáneo y grafías musicales con Carmelo Bernaola, Luis de Pablo y Luigi Nono. El fragmento siguiente es bastante reciente, de 1995 dedicado a su alumno Pablo Sáinz Villegas.

Fragmento de la obra *Burbujas* tomada de Blanco Ruiz (2009: 231)

1.3.2.3. Investigación musical feminista

A pesar de que la estabilización y la regularización de los estudios de género y de las mujeres se han convertido en parte integrante de la vida académica y de la investigación científica, siguen siendo pocos los que abordan la presencia femenina en el proceso de desarrollo de la cultura artística, y menos aun en el ámbito de la música, si los comparamos con otras áreas; muchas son las personas dedicadas a investigar sobre ello y aunque España comenzó tarde en su labor de recuperación de esta parte de la historia, se tiene conocimiento en el campo de la musicología de un número considerable de mujeres que dedicaron su vida a la composición y a la interpretación

En relación a la crítica musical feminista, en España, estos estudios no comienzan hasta los años 80, pero aun así la doctora Piñero Gil comenta que hay que ser optimistas respecto al futuro de los estudios sobre las mujeres y de género en Música siendo una de las aportaciones básicas contribuir a la renovación del concepto de la música desde la crítica con los principales objetivos: Investigación en el repertorio musical de las representaciones de género y posibles diferencias creativas debido al género del compositor: Género, formas y organología y que estos están relacionados con varios aspectos como las construcciones musicales de género y sexualidad; aspectos de género de la teoría musical tradicional; género y sexualidad en la narrativa musical; música como un discurso de género y estrategias del discurso de las mujeres músicas. (Piñero Gil, 2008: 426).

Marisa Manchado Torres, compositora, pionera de los estudios de género en Música en España, en su libro *Música y mujeres. Género y poder*, recogía una serie de artículos que iban desde reflexiones de género y música, educación y repertorios, hasta los que se centraban en la historia compensatoria en el ámbito español. Pilar Ramos López, autora de *Feminismo y música*, realiza la primera reflexión musicológica en la que se abordan las principales aportaciones de la musicología feminista, además incluye datos sobre instrumentistas y compositoras hasta entonces desconocidas; Carmen

Cecilia Piñero Gil, investigadora y articulista, autora en España del primer listado de compositoras iberoamericanas y españolas, diez años después de la publicación del libro de Marisa Manchado, escribe un artículo que lo complementa al prestar específica atención al campo medieval.

En la década de los noventa se produce un desarrollo continuado impulsado por especialistas en música, género y otros campos de investigación como son Rosario Álvarez, Josemi Lorenzo Arribas, Teresa Cascudo, Manuela Cortes, Antonio Gallego, Matilde Olarte, María Palacios, María Sanhuesa, Laura Viñuela Suarez, Álvaro Zaldívar...; en relación a investigaciones inclinadas más a las tradiciones e ideologías nos encontramos con Celsa Alonso, Susana Asensio Llamas, Estrella Casero, Susan Campos Fonseca, Joaquina Labajo, Gema Pérez Zalduondo...; Susan Campos Fonseca, experta en estudios sobre mujeres, música y filosofía, con especial interés en el ámbito de la Filosofía de la cultura, ha publicado recientemente, un estudio en el que analiza la obra de teatro musical *Caperucita encarnada* de 1916, con música de Julio Fonseca y con libreto de la escritora costarricense Carmen Lyra, demostrando cómo en "la performance se recoge un discurso donde educación musical y educación de la mujer costarricense coinciden con la crisis oligárquica y la fabricación de una identidad nacional". (Campos Fonseca, 2011: 1-2) y que ha sido bastante útil en esta investigación.

En el año 2009 se editan dos publicaciones, procedentes de iniciativas institucionales relacionadas con la Educación Secundaria, una a cargo de Gemma Salas Villar, titulado *Música y músicas* y un trabajo colectivo que es fruto del trabajo conjunto de siete profesoras de Madrid con su alumnado, *Creadoras de música*, que incluye la música de mujeres desde Cassia a la actualidad. (Lorenzo Arribas, 2011: 129)²⁷.

²⁷ Ver Lorenzo Arribas en "De cómo y cuando se empezó a escribir e investigar sobre mujeres. En *Mujeres versus música*...2011.

CAPÍTULO 2

EL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL Y LA RECOPIACIÓN DE CANCIONEROS

2.1. Situación del folklore en España a principios del siglo XX

Una definición que a mí me gusta especialmente porque conjuga lo que yo personalmente creo qué es o debería ser el folklore además de “un campo donde se interinfluencia lo popular con lo culto, lo urbano y lo rural, lo oral y lo escrito” (Díaz Viana *apud* Gómez Pellón, 1999: 62) y aunque bastante larga no puedo evitar ponerla

...el folclore es la huella que han ido dejando muchos pueblos de un diálogo profundo entre culturas; un diálogo que se dio principalmente en tiempos lejanos, a veces incluso prehistóricos, por encima de toda clase de fronteras, y que va más allá de las lenguas, las naciones, las etnias y, por supuesto, la cultura oficial escrita...en el folclore, encontraremos un ingenioso sistema de comunicación colectiva que trató durante siglos, y hasta milenios, de mantener erguida la actitud crítica de la condición humana, frente a los nuevos valores que en realidad trataban de destruirla.

(Rodríguez Almodóvar, 2005: 1)

El interés por lo popular o tradicional, en su origen, se limitó a la recogida y descripción de todos los materiales de la tradición, simplemente por el interés de coleccionar cualquier cosa que tuviera que ver con la cultura del

pueblo: costumbres, coplas, refranes, peculiaridades, festejos... A partir de la segunda mitad del siglo XIX, movimientos políticos, intelectuales y literarios se plantean la necesidad de valorar las diferentes culturas y las tradiciones, describiendo y engrandeciendo esas costumbres con el fin de conservarlas, transcribiéndolas en escritos, pinturas y retratos.

Machado y Álvarez, (*Ibídem*, 1989: 11) fundador de *El Folklore español* solía decir que “en el folklore tienen cabida los conocimientos empíricos y prácticos, y que hay que erradicar la idea de que folklore y tradiciones, cuentos y mitos son sinónimos...” y proponía una clasificación estructurada en cuatro grupos afirmando que el folklore puede ser “una especie de semillero de la ciencia: narraciones tradicionales, formadas por cuentos populares, cuentos de héroes, baladas, canciones y leyendas locales. Costumbres tradicionales constituidas por fiestas, ceremonias, juegos, supersticiones y creencias, brujería, astrología, hechicería, dichos populares, retintines, proverbios y adivinanzas²⁸”.

En España la colaboración y divulgación de los estudios folklóricos fue debida a Guichot y Sierra, Rodrigo Caro, Gonzalo Correas, Romero y Espinosa, Olabarría y Pardo Bazán, dando como resultado una gran labor de divulgación en la prensa, certámenes literarios, academias, a maestros y estudiosos del tema como Menéndez Pidal, Manuel Alvar y Diego Catalán que han sido continuadores y le han dado un gran impulso en el estudio e investigación del folklore. (Gómez, Núñez y Pedrosa, 2003: 267).

2.2. Folklore musical español

Las recopilaciones de música tradicional surgen en nuestro país a mediados del siglo XIX, los estudios sobre música tradicional no son recientes, Pedrell (1919:30-31) nombra a Salinas como el primer folklorista por accidente “...al utilizar 50 melodías tradicionales como ejemplos de ritmos en su tratado

²⁸ En debate en toda Europa sobre a finales del siglo XIX, tiene lugar un cruce de opiniones entre Hartland, Nutt, Gomme y Machado con una idea reiterativa: la necesidad de dejar por sentado y de una vez para siempre que folklore es una ciencia. Nut define el folklore como “la antropología referente al hombre primitivo”, Hartland: “... la antropología que trata que trata de los fenómenos psicológicos del hombre inculto”. Gomme: “la supervivencia de las costumbres y creencias arcaicas en los tiempos modernos...”. (*apud* Gómez, Núñez y Pedrosa, 2003: 17-18).

de música "*De musica libri septem*". (Cit. Pérez Zalduondo, 1992). Antonio Machado y Álvarez publicó en 1883 un inventario sobre los diversos aspectos del folklore con un apartado dedicado a hechos musicales, (Crivillé i Bargalló, 1989: 24); más tarde surgen colecciones, "a manera de antologías, como las de Eduardo Ocón (1874), Felipe Pedrell (1922), la Sección Femenina (1943), entre 1813 y 1913 un total de 100 cancioneros con música popular que contienen 3.400 canciones populares". (Sarget Ros, 2002: 203).

En las primeras recopilaciones de canciones y bailes populares se pretendía identificar los valores y raíces propios de la identidad del país y su confección se realiza en dos formatos: en forma de álbumes para piano con arreglos que obedecen a la estética de la música de salón o bien la simple recogida de tradiciones, cantos y bailes con inclusión de estudios y comentario sobre la región o comunidad, excluida la mayoría de las veces, todas las referencias a la música.

...la escasa fiabilidad del material musical, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fidelidad documental en la transcripción...los recopiladores de materiales musicales folklóricos se permitían corregir las melodías según criterios que hoy nos parecen efecto de una deformación, este repertorio es enormemente fragmentario y reiterativo: mientras ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo abundan muchísimo, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo...algunas regiones están ampliamente representadas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro alguno de las tradiciones musicales de tierra adentro.

(Manzano, 1993: 189)

La recopilación en forma de álbumes consistía a veces en la reconstrucción total de las canciones debido a los arreglos y transformaciones de las que era objeto armonizándolas para acompañar con el piano. Esto se produce a mediados del siglo XIX, muchos son los músicos que realizan este

trabajo y hasta el año 1900 se publican cerca de un centenar de estos álbumes de cantos, la mayor parte con acompañamiento pianístico. Venancio Blanco, publicó en 1909, *Las mil y una canciones populares de la región leonesas*. "Su objetivo fue recopilar el mayor número de canciones típicas, transcribiendo con fidelidad sus melodías y ritmos y armonizándolas en muchos casos... ". (Vega Rodríguez, 2006: 13).

García Lorca realizó también un trabajo de armonización, *Canciones españolas antiguas*, e incluso grabó diez de ellas, interpretando él mismo el piano, en 1931; la siguiente es un fragmento del romance *Los pelegritos*, pg. 26.



De hecho en los cancioneros populares publicados a principios del siglo XX, especialmente, en torno a los años 1922 y 1928, la música era concebida como mera diversión, placer y entretenimiento ligada a los salones burgueses y lo que se recogía y publicaba era una música de corte sencillo, agradable y fácil asimilación. La música popular armonizada, arreglada y corregida...

(Rey y Pliego de Andrés *apud* Picó Pascual, 1996b: 3, 13)

Como refiere Celsa Alonso (1991-1992: 301) refiriéndose a la música culta, pero que se puede aplicar perfectamente en este contexto "optaron por una estética de corte populista, que generalmente pretendía ser de signo andalucista, alimentada por los derroteros del pintoresquismo y costumbrismo románticos", estética que por otra parte hundía sus raíces en la más pura ideología radical.

A pesar de que la tradición de armonizar para canto y piano cantos populares provenía de antes de 1880, como hemos visto, bien entrado el siglo XX nos podemos encontrar trabajos de ese tipo, la armonización que Joaquín Reyes Cabrera, (1986: 15) realizó de todos los melenchones recogidos en el *Cancionero de Jaén*, por Lola Torres, en su introducción se expresaba así:

No se sorprenda quien coteje estas letras de cancioneros, las pequeñas variaciones que existen son a consecuencia de que al armonizarlas yo y agregarle el acompañamiento pianístico, para que puedan ser cantadas en concierto...me vi obligado a modificar ciertos giros melódicos, así como su tesitura y hasta algunas letras han sido traspasadas de unas canciones a otras. Lo he creído necesario, pero eso respetando al máximo el contenido de los textos musicales, que he procurado conserve totalmente su frescor gracia y espontaneidad, propio de nuestras canciones populares.

Melenchon *Que no me quedo sola*, del Cancionero de Lola Torres, pg. 253

QUE NO ME QUEDO SOLA

M. $\text{♩} = 108$

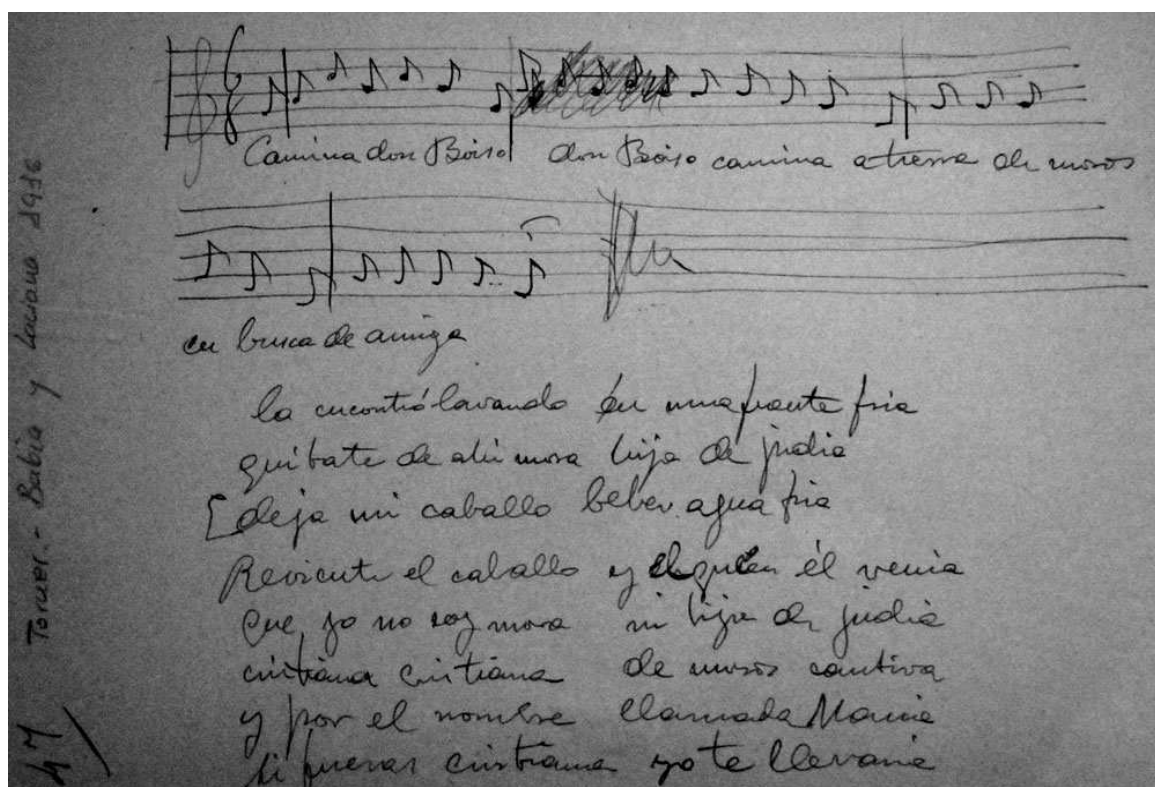
La del pa. me. lo Blan. co en la — ca. Be. za, Pa des. pe. di. do al no — vio, ya — go — ra Be pe — so. que no me que. do so — Pa, que no, que no, que no, me mon. to en tu ca. ba — llo y nos va — mos Por do. que me voy a Ja — én a ver la ca. na e Ginos. que no me que. do so — Pa, que no, que no, que no.

Fragmento de la canción anterior armonizada por Joaquín Reyes Cabrera.



2.2.1. Los estudios de folklore musical entre 1900 y 1936. Martínez Torner

Personaje importantísimo en el estudio del folklore musical español fue Eduardo Martínez Torner, su labor musicológica junto a su fidelidad en la recogida del material musical, representa la vanguardia de la investigación académica sobre folklore en España; sus recopilaciones, además, se caracterizan por ser recogidas exclusivamente del lugar de los hechos y clasificarlas en base a un estudio musical mucho más profundo, "la adaptación melódico-rítmica de la música al texto, la profundidad histórica y la pervivencia de temas, la complejidad y diversidad de las variantes, la pedagogía musical inspirada en temas populares, el ritmo interno del habla y del verso del romance". (Asensio Llamas, 2011: 862-863).



Romance de don Boiso, recogido en 1916 en la zona de Babia y Lacia por Torner. Archivo Menéndez-Pidal/Goyri, Madrid

Supervisaba todos los servicios musicales de Misiones; junto con Bal y Gay fue encargado de las labores de recopilación encomendadas por el Centro de Estudios Históricos (CEH), igualmente fue un activo colaborador de Ramón Menéndez Pidal en la recolección de romances y leyendas. Se incorporó al CEH como director colaborador de Menéndez Pidal. Quedó adscrito a la Sección de Musicografía y Folklore, de la que llegaría a ostentar su jefatura. A pesar de todo fue considerado un personaje polémico²⁹, entre otras cosas, por su decidido apoyo a la mujer y especialmente a la mujer trabajadora es de destacar el concierto (anunciado el 4/12/1927 en el ABC, pg.42) para la “Protección al Trabajo de la Mujer” con un programa completo

²⁹ No deja de sorprender, visto el número, la variedad y la importancia de sus diferentes aportaciones a la historia y el análisis musical, y su intensísima actividad divulgadora, el silencio que se extiende sobre el maestro Torner tras su exilio en 1939, e incluso tras su muerte en 1955. En Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su actividad investigadora ligado a la JAE, apenas se le recuerda ni por sus publicaciones ni por sus actuaciones y colaboraciones. La guerra y la dictadura silenciaron su obra en España por su apoyo incondicional al gobierno de la República, por su laicismo expreso, y por su implicación personal en la formación y educación de las poblaciones más humildes su labor siempre estuvo a caballo entre varias disciplinas, filología, musicología, historia...y entre varios mundos académicos, CEH, conservatorio, museos y archivos. (Asensio Llamas, 2011: 873).

compuesto de piezas del cancionero popular transcritas por él, todas ellas interpretadas por señoritas. (Asensio Llamas, 2011: 867).

2.2.2. Los estudios de folklore musical después de la guerra civil: Bonifacio Gil y García Matos

La labor de Bonifacio Gil se caracteriza por la distinción que hace entre "música folklórica" (para él, tradicional) y "música popular" de autor más o menos conocido, y por el interés por recoger varias versiones de una misma canción interesándose por los datos de procedencia de los informantes, y por el origen de las personas que se las hubieran enseñado, dibujaba mapas regionales y comarcales reflejando la influencia de su difusión, aunque no se ocupa demasiado por el estudio histórico-literario, ya que para él, la parte literaria constituye una mera ilustración y reconoce que ya está analizado por investigadores de la talla de Menéndez Pidal.

Su *Cancionero*, (1931, tomo I) no es sólo una recopilación de textos y canciones con sus variantes, realiza un estudio comparado con la tradición musical de otras regiones, el análisis de las características propias de la música tradicional extremeña y también contiene numerosos datos de carácter etnográfico que reflejan costumbres, vestidos e instrumentos. En el I Tomo II del *Cancionero* (1956) mantiene la misma clasificación haciendo una curiosa anotación sobre los informadores que aportaron el material: "personas de mayor edad y preferentemente mujeres, pues, conservan mejor las tradiciones que los hombres".

Manuel García Matos fue una de las personalidades más destacadas de Extremadura y de España en el campo del folklore y la musicología, su trabajo lo realizó en las Escuelas Nacionales, con el material recopilado y comienza a elaborar el documental con vistas a su posible publicación. Con alguna de las canciones seleccionadas entre las que va recogiendo y que él mismo armoniza crea un repertorio coral. Fue colaborador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el Instituto Español de Musicología, colaboración que ejerció hasta la década de los setenta. En 1955, colabora también con la Delegación Nacional de Cultura de la Sección Femenina del Movimiento en la

empresa de hallar un sistema adecuado para escribir o coreografiar las danzas populares de España, trabajo que posteriormente publicó.

La obra de García Matos fue pionera en la recopilación de la música popular de la zona norte de Extremadura e hizo grandes aportaciones a la metodología de la investigación, ampliando su ámbito de estudio desde Extremadura a otras zonas de la geografía española y universal. Ofrece un modelo de estudio con una clara metodología a seguir para el estudio de la música de tradición oral, clasificación, análisis melódico y rítmico, incluyendo el estudio de la flauta de tres agujeros o gaita extremeña y los ritmos con que la acompaña el tamboril y una descripción secuenciada de cada uno de los pasos de bailes y danzas. Estudia las posibles influencias que recibieron la música española y la confluencia en ella de los distintos pueblos que pasaron por la Península Ibérica, exponiendo importantes hipótesis, ofreciéndolas a los investigadores para su análisis. En cuanto a la clasificación presenta un modelo claro y sistemático de ordenación y análisis de todo lo recopilado, siguiendo los ciclos del año y de la vida. Incluye índices tonales en los cuales secuencia las melodías, desde las que considera más arcaicas hasta las más actuales, de las modales a las tonales. Hace un exhaustivo y documentado estudio de la gaita extremeña, sus características melódicas, modales y los toques más característicos para acompañar bailes y danzas. Al fundarse en Barcelona en el año 1944 el Instituto Español de Musicología, adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid su director, el musicólogo Higinio Anglés, le nombra colaborador permanente, cargo que García Matos desempeñaría hasta su fallecimiento.

2.2.3. Tipos de cancioneros

Realizar una clasificación de los cancioneros según su validez científica no es el motivo de este estudio, además de que plantearía una problemática: ¿qué se entiende por cientifismo hoy?, ¿y ayer?, ¿qué criterios son los que delimitarían lo que es científico o no? y algún que otro planteamiento más; por lo tanto lo que haré será un breve comentario sobre los diferentes tipos de cancioneros que se podían encontrar a lo largo de este periodo.

Desde principios del siglo XX podemos encontrar recopilaciones que van desde la simple recogida de canciones, cancioneros meramente divulgativos, como el Cancionero recopilado por la Sección Femenina, *Mil canciones españolas*, así queda reflejado en el prólogo a la edición del año 1953; hasta estudios verdaderamente científicos, (las recopilaciones de las mujeres catalanas que veremos en el siguiente capítulo) teniendo en cuenta, las circunstancias en las que se encontraba el país antes y después de la guerra civil y los pocos medios de los que se disponía y proporcionaron el material de trabajo inicial de muchos estudiosos e investigadores para estudios posteriores; “sin esa aportación difícilmente nos encontraríamos con recopilaciones y estudios sobre la música popular...pero al mismo tiempo la dotaba de un subjetivismo social improcedente para cualquier práctica científica”. (Martí i Pérez *apud* Gómez Pellón, 1999: 100).

La recolección de los cantos tradicionales no sólo tenía como fin, el de dejar un patrimonio a las nuevas generaciones, sino que, se recogían canciones que respondían a un canon, eliminando la temática picaresca y obscena de refranes y cantos o el doble sentido, las relacionadas con la guerra o con el otro bando, todo lo que se consideraba antimoral o desagradable, con la finalidad de disfrazar o maquillar la realidad; también era muy característico hacer una selección, eliminando los arcaísmos propios de esta música y todo aquello que hiciera, que no cuadraran los compases.

La mayoría de ellos contiene las melodías recogidas por sus autores y transcritas a notación musical, acompañándolas de sus textos y una clasificación de tipo funcional, melodías populares armonizadas a piano o simplemente acompañadas instrumentalmente, sin información metodológica sobre los informantes y el lugar en que era recogido. Son varios los ejemplos: el *Cancionero de la provincia de Teruel* de Miguel Arnaudas (1927); el *Cancionero Infantil Español* de Sixto Córdova y Oña (1948); el *Cancionero Popular de Zaragoza*, de Mingote Lorente (1950) entre otros muchos.

Otros, nos dan una imagen tradicionalista de la época pareciéndose más a un manual de costumbres que a un cancionero de tradición oral, muy pobres, musicalmente hablando, aunque de gran interés para la etnografía histórica. La clasificación de las canciones por temas, asuntos, orígenes y comarcas con una extensa descripción del contexto en el que el autor afirma haberlas

recogido, los motivos y el fin con que muchas de las coplas son interpretadas, como el de Eduardo González Pastrana (1929 y 1935), *La montaña de León. Cien canciones leonesas. Ramillete de cantos charros Folklore y Costumbres de España* de M. Goyenechea (1931); *Aromas del campo. El canto natural castellano* de Gaspar de Arbaolaza (1933). (Díaz González, 1991: 68, 72).

Las dos recopilaciones de música popular más importantes de la primera década del siglo XX, el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, y el *Cancionero salmantino*, de Dámaso Ledesma, abren una nueva época en el conocimiento de la música popular española de tradición oral, porque son el resultado de un trabajo de búsqueda directa en las fuentes, y representan el primer esfuerzo de clasificación y ordenación sistemática del folklore musical. Pero sobre todo porque en ellas aparecen por vez primera fórmulas rítmicas y sistemas melódicos inéditos en el repertorio recopilado y editado hasta entonces, presente en tonadas arcaicas, cuya hechura demuestra que pertenecen a una cultura musical distinta en gran parte de la música escrita de autor .

Después de la Guerra Civil aparecen multitud de teóricos, instituciones, revistas y músicos interesados por todo aquello que tuviera que ver con la tradición popular, todo ello, independientemente de su calidad, ha contribuido al conocimiento del folklore, tanto en lo referente a la literatura oral como a la música; incluso podemos encontrar materiales que no han sido publicadas por diferentes razones que se editaban bien en cuadernillos coleccionables o en colecciones populares proporcionando una imagen ficticia de la tradición; así como de todo lo que se encuentra aún inédito en el Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En los Archivos Generales de la Administración existe una gran documentación generada por la Sección Femenina, en la que figuran trabajos relacionados con el folklore, principalmente trabajos de recopilación propios y obras presentadas a los concursos que la propia Sección Femenina organizaba. Amparada por las leyes³⁰ se constituyó una sección de folklore musical encargada de recoger y editar científicamente, según los métodos de la musicología moderna, la canción popular de las diferentes regiones españolas, “sistematizando la labor

³⁰ Decreto de 27 de septiembre de 1943 (Ministerio de Educación Nacional, BOE 10 de Octubre, art.1345).

realizada en algunas comarcas interesantes desde el punto de vista etnomusicográfico y que reflejan fielmente el espíritu que guiaba estas recopilaciones". (Martí i Pérez *apud* Gómez Pellón, 1999: 100).

2.3. Las recopilaciones de la Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S.

En el campo del folklore musical la Sección Femenina estuvo siempre bajo la supervisión del bando nacional, con el objetivo principal de resaltar la identidad nacional a través del folklore y de la música popular.

El Departamento de Música y Canto de la Sección Femenina, a través de su labor de recogida de la música popular, se proponía difundir entre las mujeres de España esta parte importante de la tradición oral, logrando, al mismo tiempo, apartarlas de los cantos y bailes modernos, considerados como nocivos desde el punto de vista moral. La finalidad era, así, educativa.

(Pérez Zalduondo, 1992: 482)

Desde finales de 1939 se le encomienda la misión de la formación política y social de la mujer, misión que ostentó hasta su disolución el 1 de abril de 1977; apoyada desde el principio por el estado y de instituciones, como el Instituto Español de Musicología. Un aspecto en el que se insiste en la legislación sobre temas musicales, es la recuperación y el fomento de los cantos populares como símbolo de la raza. Este interés se manifiesta, tanto en el ámbito de Falange como en las instituciones dedicadas a la alta cultura, como el Instituto Español de Musicología, una de cuyas funciones consiste en:..."constituir una sección de folklore musical español, encargada de recoger y editar científicamente, según los métodos de la musicología moderna, la canción popular de las diferentes regiones españolas...". (Decreto de 27 de septiembre de 1943. BOE 10 de Octubre, art. 1345).

Los repertorios de canciones recogidos en estas y otras publicaciones de carácter más secundario, presentan una serie de

características que las diferencian claramente de los repertorios destinados a la formación de la población masculina la cantidad de canciones provenientes del folklore es abrumadora, seguido por danzas, canciones infantiles y de tipo religioso fundamentalmente del repertorio gregoriano.

(Castañón Rodríguez, 2009: 103)

La música fue una de las materias indispensables en la formación de la población femenina, y la gran importancia que se le otorgó fue la base de la estructura pedagógico-musical creada por la Sección Femenina, considerada materia fundamental de carácter obligatorio, permanente, diversificado y diario en varias actividades y para todas las edades. El objetivo principal era despertar el gusto musical en el alumnado por medio del estudio del folklore tradicional español; una vez asimilado, este folklore podía y debía ser transmitido dentro del hogar y según las facetas de esposa y madre que el arquetipo femenino de la Sección Femenina potenciaba y que suponía la supervivencia, de generación en generación, de los valores de la Patria y del ideal Nacionalesindicalista.

Pedagógicamente la música fue utilizada en dos frentes: como materia integrante de la formación general femenina, con igual consideración que otras enseñanzas, se impartía tanto en Centros dependientes de SF (Escuelas de Mandos Mayores y Menores, Centros de Formación, Cursos de escuelas de Hogar, Albergues de SF, Casas de Flechas, Preventorios, Talleres) como en Centros en los que SF tenía confiada la enseñanza musical (Institutos, Colegios y Escuelas de Magisterio) y como especialidad principal, que se rodeaba de otras materias consideradas necesarias en la formación de la mujer, sobre todo en las llamadas Escuelas de Especialidades para Profesorado de Música.

2.3.1. La Sección Femenina y su labor propagandista

Aunque no siempre existió afinidad entre el modelo de mujer que esta institución predicaba y la formación por parte de la misma, a partir del año 1939 la organización toma conciencia de la importancia que la música tiene en la formación integral de la persona y trabajó de manera especial esta disciplina; en un principio organizaron cursos para la preparación de instructoras de música de 6 meses de duración, para posteriormente fijarla en una carrera de dos años dirigida a la formación de profesoras de música, no era una preparación de grandes intérpretes de instrumento, sino que consistía básicamente en prepararlas para dar una Educación Musical a todas las mujeres comprendidas en los planes de formación de la Sección Femenina. Esto constituía una nueva profesión que proporcionaba una evidente promoción cultural, las materias principales eran *Solfeo, Canto gregoriano, Historia de la música, Folklore, Dirección de Coros y Pedagogía*. Aunque la Sección Femenina intentó incluir la música como materia independiente en los planes de bachillerato, tuvo que conformarse con dejarla dentro de las enseñanzas de Hogar.

Su preocupación por la didáctica musical llevó a realizar varias publicaciones: *Niveles mínimos de conocimientos musicales de 6 a 14 años, Textos de música para bachillerato y cancionero escolares, villancicos populares, folletos de audiciones etc.* También fue muy importante su labor con respecto al folklore musical, abarcando todos los aspectos del mismo: labor de investigación en la recogida de canciones y danzas, creación de archivos de canciones, danzas y trajes regionales, los concursos de coros y danzas, con la colaboración de valiosos maestros como García Matos y Benedito.

En un primer momento la tarea principal se centra en la creación de cancioneros y repertorios para que sean interpretados en todo el territorio nacional, a través de los cuales se da a conocer el folklore español; también editan un cancionero para la educación musical y repertorio popular de las niñas, ello se realiza fundamentalmente a través de la revista *Consigna* (1941-75), la publicación de *Mil canciones españolas* (1953), y del *Cancionero de Sección Femenina* (1943), para cuya realización se utilizó como fuente el

Cancionero de Pedrell, “cuya difusión fue paralela a la extensión de la actividad de sección femenina en el ámbito de la música popular”. (Pérez Zalduondo, 1992: 481-482).

Mientras que la Sección Femenina se centra en la recopilación y difusión de repertorios de tipo folklórico y religioso, en el Frente de Juventudes se recomendaba la prioridad absoluta de contenidos políticos y literarios en himnos y marchas, aunque no por ello está exenta de ciertas connotaciones nacionalistas, por ejemplo, en los tres cancioneros de este estudio es nula la presencia de canciones pertenecientes a uno u otro bando; en el *Cancionero de Sección Femenina* se recoge solamente el himno *Cara al sol* y en el *Cancionero Infantil*, recopilación de cantos para niños y niñas en los campamentos y alberges, sí podemos encontrar varias de ellas.”...con claras pretensiones de moralizar, eliminar impurezas, ocultar los pecados que puedan afectar al recto proceder de los niños”. (Atero Burgos, 1990: 31).

Es curioso corroborar una vez más, que aun siendo la mujer la principal transmisora de estos cantos, sean hombres los que supuestamente han recopilado o al menos sean los *famosos recopiladores* de estos textos; la mayor parte de las canciones han sido recogidas de labios femeninos, incluso a veces los cantos específicos de *ronda*, cuyo texto exigía una interpretación masculina, también son interpretados por mujeres que los conocen de memoria.

2.3.1.2. Los Coros y Danzas

Los Coros y Danzas, ya lo vimos en el primer capítulo, convertidos en “uno de los estandartes culturales del régimen franquista revestidos de falsa inocencia...” (Pérez Zalduondo, 2001: 93) surgen alrededor de los años 40 y su labor era recopilar y dar a conocer cantos y bailes de toda la geografía, todo ello bajo la estrecha supervisión del estado. Su misión era el control y la difusión de los estudios folklóricos, pasando a formar parte de la enseñanza mediante la inclusión de bailes folklóricos³¹, enseñanza en un principio

³¹ En el texto legal que crea los premios anuales de música se señala que la misión de este organismo es la de fomentar y acrecentar el progreso de la música España y que los premios están destinados a estimular la labor artística de nuestros músicos...

programada para tres cursos, para después prolongarse a cinco y dirigida exclusivamente a mujeres; al igual que ocurrió con la recopilación de canciones, la de bailes también estaba condicionada y era adaptada según las exigencias e intereses del nacionalcatolicismo; no olvidemos que “una de las características fundamentales de cualquier régimen totalitario es la exaltación del nacionalismo, el franquismo no escapó a la regla y la Sección Femenina, a través de los Coros y Danzas, fue la encargada de difundir estas canciones, romances y danzas del folclore español”. (Atero Burgos, 1990: 31).

Todo ello se planificaba a nivel nacional³² llegando a todas las regiones españolas a través de la organización. La modificación, selección y recogida del repertorio se realizaba bajo la protección estatal y bajo la supervisión de su presidenta, Pilar Primo de Rivera; organización de cursos, actuaciones, concursos, recogida de cantos y bailes, eso sí, haciendo una selección en la que lo menos importante era la verdadera tradición.

A semejanza de las misiones pedagógicas de la república, se crearon "cátedras" que recorrían el medio rural contribuyendo a mejorar las condiciones sociales de sus habitantes, pero también enseñando bailes y canciones de otras zonas; este detalle aparentemente poco importante repercutió enormemente sobre el repertorio autóctono confundiendo estilos, melodías, danzas y tradiciones de tal forma que aún hoy, concluido ya el período político y social que lo dio origen, todavía tiene el fenómeno derivaciones y consecuencias en los nuevos grupos que han surgido atraídos por lo tradicional.

(Díaz González, 1991: 68, 72)

Ampliada posteriormente por la Orden de 20 de agosto de 1940 (Ministerio de Educación Nacional, BOE 5 de septiembre, art. 1502) y Orden 21 de julio de 1941 (Ministerio de Educación Nacional, BOE 3 de agosto, art. 1353).

³² El folclore debía ser protagonista de las actividades musicales organizadas por las delegaciones provinciales y en 1942 se puso en marcha una intensa campaña de prensa para su difusión y la propaganda de las instituciones que la interpretaban. El Delegado nacional remitió a todos los periódicos de Madrid cuartillas con información y consignas relativas al Primer Concurso Nacional de Coros y Danzas de FET y de las JONS, para que sirvieran de guiones sobre los que redactar editoriales que, por otra parte, eran obligatorias (Pérez Zalduondo, 2011: 883).

Decir que se podía o no representar en todo lo relacionado con la música de tradición oral, la recuperación de cantos y danzas y la formación de grupos locales y regionales, que llevaron por todo el mundo bailes y canciones, mucho más apreciados fuera de nuestras fronteras que en el interior donde se conocía la verdadera procedencia ideológica.

...mediante esta organización la música jugara un papel clave en la transmisión de la ideología falangista, Coros y Danzas será la máscara de la alegría española, de la disciplina, de la nueva juventud sana y falangista, aunque no sólo de Coros y Danzas viva España. La unión del pueblo español a través de la Música y con la mediación femenina, debía ser, así, perfecta, como perfecta debía ser la instrumentalización de la mujer en vías a lograr un ideal de sociedad acorde a la política del Régimen.

(Luengo Sojo *apud* Nash *et alt.*, 1999: 172)

2.4. La mujer en la recopilación del folklore

Entre las mujeres recopiladoras de nuestro folklore tradicional encontramos desde insignes literatas que investigaron sobre el romancero, a mujeres que simplemente tenían afición a la tradición y que se inspiraron en el folklore para sus escritos; María Goyri realizó en 1910 una clasificación de romances asturianos que más tarde pasarían al archivo Menéndez Pidal, además ella y su marido recogieron numeroso bailes de la zona de Ruiloba; durante su estancia María Goyri registró 38 versiones de *Romances recogidos en la Escuela Normal de Granada* por Gloria Giner en Octubre de 1920³³.

Cecilia Bhöl de Faber, muchas de sus obras se consideran todo un repertorio de costumbres, prácticas y noticias; “ tiene el mérito indudable de volcar en sus obras las canciones y romances sin retocar, ni embellecer, sino tal cual los recogió de boca de sus informantes...”(Suárez Ávila, 2007: 5)

³³ En *RTLH*, V (1971-1972), entre las pp. 54 y 55 se reproducen originales de las cartas y versiones de Gloria Giner remitidas, desde Granada, a María Goyri.
<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/7538.asp>
(Consultado 20/7/2009))

aunque no menciona el lugar, la fecha, los nombres de los informantes y otras circunstancias imprescindibles hoy para valorar exactamente sus versiones...”; no ocurre lo mismo con los cuentos de tradición oral:”...no los transcribe tal como los oye sino que los arregla”. (Moratalla López, 1991: 139); sus recopilaciones abarcan todas las categorías del folklore: mitos, adivinanzas, juegos infantiles, refranes, coplas de todas clases (jocosas, chuscas, burlescas, de cuna, romances, rosarios de la aurora); ella representa lo que Rodríguez Almodóvar(1989) denomina *folklore costumbrista*, su interés por los cuentos fue el que sirvieran de material para crear o recrear nuevas composiciones, “el tono moralizante es excesivo y la mayoría de las veces el cuento original desaparece utilizándolo como pretexto para la enseñanza moral...”(Moratalla López, 1991: 139).

Cantares Gallegos (1863), obra de Rosalía de Castro, es también un ejemplo de la utilización de lo popular en lo culto o de la mezcla del folklore popular y la literatura; en esta obra, según cuenta en el prologo, intenta adecuar la creación poética al canto popular, “aquella naturalidade que unida a unha fonda ternura, a un arrulo incesante de palabriñas mimosas e sentidas, forman á mayor belleza d’os nosos cantos populares”. (Villalta, 1999: 39).

Emilia Pardo Bazán fue presidenta de la *Sociedad del Folklore Gallego* desde su fundación en 1884, recopiladora de las tradiciones de su Galicia natal publicando el resultado de sus investigaciones en la Biblioteca de Tradiciones Populares, (tomo IV, siglo XX). De ella hay que destacar la descripción etnográfica y el rigor de sus descripciones costumbristas, con un estilo cercano al naturalismo, dota a su obra de una calidad insuperable tanto en sus descripciones como en su profundidad histórica.

Cipriana Álvarez Duran³⁴, madre de Antonio Machado y Álvarez, recogió una cantidad considerable de cuentos, publicando en la *Revista del Folklore Andaluz* dos de ellos, también fue colaboradora de la Sociedad del Folklore de Llerena en 1885. Una estudiosa del folklore, la antropología y la etnología españoles de principios de siglo fue Nieves de Hoyos Sancho Con su

³⁴ Este material se encuentra recogido en el tomo IV de la Biblioteca de Tradiciones Populares “...materiales referentes a nombres, sitios y localidades extremeñas, recogidos por mi señora madre, en una temporada de seis meses que pasó en Llerena: tan fructífera fue ésta, que los materiales recogidos durante ella darán para un tomo de esta Biblioteca. Sólo los cuentos pasan de 50, y eso que mi madre limitó sus excursiones folklóricas a la huerta y a varias casas de la Ollería (uno de los barrios de Llerena)” (García-Matos Alonso, 2004: 51-56).

padre, Luis de Hoyos Sainz, colaboró en el *Manual del Folklore de España*, (Madrid, 1947) y en el *Refranero Agrícola*; la mayor parte de su obra se centra en la búsqueda y el estudio de la indumentaria y el traje regional, y en el análisis de la casa popular en las diferentes provincias de España, realizando tanto aportaciones al estudio de las técnicas constructivas como a la investigación del folklore en sus aspectos antropológicos y etnográficos.

Pilar García de Diego y Mercè Ventosa son dos mujeres dedicadas también al estudio del folklore; la primera fue directora de la revista de *Dialectología y Tradiciones Populares* y publicó numerosos trabajos sobre etnología peninsular: *Canciones Asturianas* y *Romances*. Ventosa trabaja sobre la influencia de la mitología griega en los cuentos catalanes y Manuela Fina otra folklorista catalana analiza las analogías catalanas con la epopeya finlandesa del *Kalewala*. (García- Matos Alonso, 2004: 51, 56).

2.4.1. La mujer en la recopilación del folklore musical

Al igual que ha ocurrido en cualquier otro ámbito ciencia, literatura, historia...es quizás, en el de la música en general y la etnomusicología en particular, donde más se ha echado en falta la presencia femenina, lo que no deja de ser sorprendente, puesto que las mujeres han sido las grandes transmisoras de este tipo de tradición, así lo corroboran eminentes personalidades del folklore musical español como Arcadio Larrea, García Matos, Crivillé, Manzano... por citar a algunos de ellos; igualmente Olarte Martínez (2011: 71) habla de la poca importancia que se le ha dado a la imagen de la mujer en nuestro folklore, tanto “como informante de dichos trabajos de campo, como transmisora y recopiladora a su vez de bailes, indumentaria y canciones infantiles”; todos/as coinciden en que la mayoría de informantes que aportaron el material fueron mujeres: “...personas de mayor edad y preferentemente mujeres, pues, conservan mejor las tradiciones que los hombres...”, a pesar de ello el número de mujeres en la recopilación de cancioneros musicales de tradición oral es, más bien escaso si lo comparamos con el de los hombres y casi siempre ligado a la Sección Femenina, este no es el caso las catalanas y las valencianas.

Escritora y folklorista, Isabel Gallardo, desarrolla la mayor parte de su actividad entre Villanueva de la Serena, Portugal y Badajoz, ciudad en la que fallece en 1950. Fue colaboradora, entre otras, de la Revista de Estudios Extremeños, con artículos como: *Danzas rituales*, *La Navidad en Extremadura*, *Medicina Popular y supersticiosa*, y *El día de San Juan*; como escritora fue autora de los libros: *El fakir*, *El pavo real y la fuente* y *Cuentos de la abuelita* recopiló, junto a Bonifacio Gil García recopiló parte de las piezas del *Cancionero Popular de Extremadura*.

Magdalena Rodríguez de Mata, colaboradora de Schneider, tiene una historia es bastante singular, su *Cancionero popular de Cáceres* parece ser que fue premiado en 1932, aunque no se ha podido demostrar. Fue también encargada de reelaborar el *Auto de Navidad*, creado por Jimena Menéndez-Pidal³⁵ a partir de textos de la tradición literaria y de canciones; éste se estrenó en Segovia durante las Navidades de 1937, la música, las coplas y los villancicos fueron seleccionados y reelaborados por Magdalena Rodríguez Mata.

Otra mujer de la que apenas se tiene conocimiento es Pilar Díez Carbonell, recopiladora del *Cancionero de Madrid* en el Año 1927. Dos adolescentes³⁶ de las que sólo se sabe que recopilaron canciones infantiles (música y letra) y ganaron sendos concursos infantiles, son María del Carmen Herrero y Luciana López Gancedo.

³⁵ Fundado hace setenta años por tres mujeres de la generación del 27 que se formaron como maestras en el Instituto-Escuela, Jimena Menéndez Pidal, Ángeles Gasset y Carmen García del Diestro, el Colegio "Estudio" salvaguardó y transmitió los valores educativos promovidos por la Institución Libre de Enseñanza a través del paréntesis de la guerra civil y la dictadura. Gracias a su labor estos principios pedagógicos se consolidaron y fueron adoptados como modelos de referencia para las reformas educativas de la Transición. En plena dictadura "Estudio" enseñó a los alumnos a vivir y a comportarse en un régimen democrático que impregnaba todos los aspectos de la vida escolar. El fin último de "Estudio" es la educación física, intelectual, moral, social y estética de sus alumnos a través de una educación abierta que rechaza el uso de los libros de texto y fomenta la redacción e interpretación propia de las explicaciones del profesor, la lectura y el contacto con la Naturaleza. *Revista de arte*. 1989. <http://www.revistadearte.com/2009/09/13/el-colegio-%E2%80%99Cestudio%E2%80%99D-una-aventura-pedagogica-en-la-espana-de-la-posguerra/> Consultado el 8/7/2010.

³⁶ M^a Carmen Herrero. *Primavera de 1949*. Valladolid: Cubillas de Santa Marta. 1 cuaderno de 24 páginas y 29 canciones infantiles sin música. N^o 6. Luciana López Gancedo. 1949. Villamanín (León). 8 cuadernos conteniendo tan solo letras de canciones. 3 folios de música. Total aproximado 208 canciones. Ninguno de estos dos concursos infantiles se ha podido localizar en los fondos del C.S.I.C. (Porro Fernández, 2007: 79, 92)

A principios del siglo XX en Cataluña aparecen una gran cantidad de estudios de divulgación que tratan diversos aspectos del folklore y presentan un modelo comparatista y positivista que no tiene nada que ver con todo lo que se hacía en el resto del país; estos trabajos pertenecen a unas mujeres, alumnas todas de Rossend Serra i Pagès de la *Secció de Folklore del Centre Excursionista de Catalunya i des de la seva docència a l'Escola d'Institutrius* (1901-1917); Joana Vidal, Sara Llorens, Adelaida Ferré, M. de la Gràcia Bassa, María Baldó, Manuela Fina, Narcisa Freixas, Maria Patxot i Mercè Ventosa, “el rigor metodológico es una de las características de los trabajos realizados por estas mujeres según cuentan Dolors Llopart y Josefina Roma(2012), pioneras en el estudio de aquel periodo de la historia del folklore en Cataluña.

Sara Llorens comenzó a investigar en Pineda y en las poblaciones de la comarca del Maresme realizando una verdadera monografía de la cultura popular en cuatro tiempos: la música, los cuentos, las leyendas y, finalmente, las costumbres y creencias.” Una de las primeras mujeres admitidas en el C.E.C. y continuadora de la investigación de Serra i Pagès”. (Roma, 2012: 18). con una visión del Folklore como crítica social publica en la revista titulada precisamente Justicia Social, de Barcelona, con artículos como *Folklore comparat* (1924), *El poeta del dolor social* (1924), *Cançó popular* (1925); *Crida a les dones* (1932); O en *Fortitud*, de Mataró: *Les minyones de servei* (1917)”.(Roma, 2012: 23) y en otras como *Arxiu de Tradicions Populares, Catalana, Catalunya, Ciutat Nova, Feminal...* Su exilio durante y después de la Guerra Civil Española no le impidió dejar de publicar e investigar.

En las llamadas misiones de investigación para la preparación de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, entre 1922 y 1933, tuvieron un papel destacado folkloristas como Palmira Jaquetti, Maria Carbó, Mercè Porta o Dolors Porta. Sus trabajos caen en el olvido tras la guerra civil.

Joanna Vidal³⁷, destacada militante feminista de la Lliga Catalana, cuenta con una intensa actividad en la recogida y el estudio de los materiales de la tradición oral.

³⁷ Soler i Amigó (2010) nos ofrece una colección de textos publicados y de material manuscrito, cuentos, conferencias de esta ilustre mujer, su biografía y la correspondencia mantenida entre ella y Rossend Serra i Pagès entre 1904 y 1927.

Una obra pertinent i necessària que ens mostra de manera acurada i aprofundida el perfil d'una donana només interessada pel folklore, sinó també compromesa amb la cultura catalana. El llibre fa un recorregut biogràfic de Joana Vidal i de la seva relació amb el folklore en uns anys (el primer terç del segle XX) d'intensa activitat en la recollida i l'estudi dels materials provinents de la tradició oral. El llibre mostra, a través de cartes, documentació personal, articles publicats en revistes, etc., com es van anar entreteixint les bases de la seva formació en folklore, una formació que, alhora, estimulava el reconeixement i l'estima de la cultura pròpia sense perdre de vista la influència i les relacions que podien establir-s'hi amb altres cultures.

(Soler i Amigó, 2010:11)

El trabajo de recopilación de Palmira Jaqueti nada tiene que ver con lo que se hacía en la época, gracias a la fidelidad con la que realiza el trabajo y a sus propios conocimientos literario- musicales; en la casi desconocida *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* nos sumerge en la realidad social y musical de los pueblos y comarcas visitados.

...no sols va ser una d'aquelles dones pioneres en la recerca de la música tradicional, sinó que seguia una vocació i una dedicació de treball de camp, en el camí d'una escola iniciada per les deixebles de Rossend Serra i Pages, Sara Llorens, Maria Baldó i tantes altres que van prendre's la recerca de la cultura popular d'una forma *professional* i destacant molt per sobre dels nivells de dedicació i serietat de l'època. En ella trobem comprendre la necessitat d'un treball de camp més complet del que li exigien els organitzadors de l'Obra del Cançoner Popular: D'aquesta manera, el resultat de les seves enquestes ens proporcionen a veure una quantitat de dades necessàries per comprendre la societat que va trobar.

(Surallés i Calonge, 2001:168)

Dolores i Sendra, Teresa Oller y Teresa Matarredona fueron mujeres muy importantes en la recopilación del folklore de la región valenciana, las

tres, alumnas de Manuel Palau. Dolores i Sendra, junto a Salvador Seguí, “fet de recollir en els seus estudis sobre el folklore valencià algunes de les cançons que es cantaven a la Vall”, en 1951 publica *Canciones y Danzas de la Comarca de Pego*. En su trabajo sigue las motivaciones de la mayoría de las recopilaciones, por ejemplo en su cancionero de 1951, las canciones de trabajo apenas aparecen, al igual que canciones con letras alusivas a situaciones políticas de la época, ni muchas otras de contenido escatológico³⁸.

El régimen franquista acabada la Guerra Civil recurrió a enaltecer el patriotismo nacional impulsando, organizando y fomentando diversos concursos nacionales de coros y danzas en la Sección Femenina y en Educación y Descanso el objetivo para la política cultural exaltar el sentimiento de colectividad étnica, motivo d orgullo patriótico de ahí que se potenciara el folklore desde todos los puntos de vista.

(Picó Pascual, 1996a: 177, 180)

Teresa Matarredona Aznar³⁹, folklorista y compositora, compuso varias obras escritas para coro a *capella* que fueron premiadas en diversos concursos; el primer premio por su labor compositiva fue una canción de cuna para canto y piano, lo recibió en el concurso *El día de la canción*, celebrado en Alicante en 1942. Dedicó especial atención al estudio del folklore musical de su tierra Alcoy; en su trabajo de recopilación de materiales de tradición oral, recogió una importante cantidad de melodías y bailes, algunas de las cuales las aprovecharía para sus composiciones.

³⁸ En Pego La canción “El sastre” era cantada por los republicanos a los carlistas, Alfonso XIII también era objeto de ataques en forma de canción, compuesta cuando visitó Pego en 1920 por las fuerzas políticas de izquierda abril-junio 1951. (Asensio Llamas *apud* Pelinski, 2000: 130).

³⁹ Siendo Manuel Palau director del Instituto Valenciano de Musicología, la Diputación de Valencia becó su trabajo de campo centrado en Alcoy Esta investigación, modélica, permanece hoy en día inédita, estando depositada en los archivos del Instituto Valenciano de Musicología. Solamente algunas de estas melodías aparecieron publicadas en el *Cancionero Popular de la Sección Femenina*. Por estas mismas fechas recopiló materiales de música tradicional de su región para el Instituto Español de Musicología hoy Unidad Estructural de Investigación, en cuyos archivos de sección de Etnomusicología se hallan depositadas. (Picó Pascual, 1996a: 177, 180).

M^a Teresa Oller, folklorista, compositora, articulista, profesora de armonía en el Conservatorio de Valencia, ha dirigido la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia desde que la fundara allá por el año 1951 y más tarde la Coral Polifónica Valentina, ha obtenido varios premios nacionales y ha investigado la música valenciana popular, faceta por la que es más conocida. María Teresa Oller lleva más de cincuenta años trabajando *in situ* para recopilar las canciones de su tierra en colaboración a veces con Salvador Seguí, Fermín Pardo y Enric Martí. De entre sus trabajos de investigación musicológica destaca la transcripción de un grupo de madrigales y canciones polifónicas de autores anónimos de los siglos XVI y XVII cuyos originales se hallan conservados en el archivo de la Catedral de Valencia. Publica en la Colección de *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*, en los años 1951, 1960 y 1967: *Danzas y canciones danzadas*, *Canciones y danzas de la Sierra de Mariola* y *Canciones y Danzas del Valle de Albaida*. “Es característico de ella, desde sus comienzos y con su primera recopilación, las perfectas transcripciones musicales, el análisis y los comentarios literarios”. (Pico Pascual, 1999: 214, 216).

CAPÍTULO 3

3.1. LAS RECOPIADORAS: ÁNGELA CAPDEVIELLE, MARÍA DEL CARMEN IBÁÑEZ Y MARÍA DOLORES TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ

Tres mujeres excepcionales que vivieron una época especialmente difícil para el género femenino y que comulgaban con el régimen, sin embargo no seguían el ejemplo que ellas mismas predicaban; el ideal de mujer, como es sabido, era el de madre y esposa fiel dedicada a sus labores, ellas en cambio realizaron una labor considerada totalmente masculina. Las tres pertenecían a familias acomodadas, tienen en común la edad, los estudios musicales, pianistas y compositoras dos de ellas, Ángela y María del Carmen, vivieron la dictadura y pertenecieron a la Sección Femenina; sus trabajos controlados por el gobierno y la iglesia, a través la Sección Femenina, nos ofrecen una imagen de la mujer de la sociedad franquista totalmente condicionada por ella, el modelo de mujer que el patriarcado había establecido previamente; las dirigentes de ambas organizaciones (S.F. y Acción Católica) promulgaban el deber de la mujer de ser esposa y madre, sin embargo ellas permanecieron solteras, viajaron al extranjero, ejercieron tareas de responsabilidad, organización y gestión, accedieron a la cultura existente, y disfrutaron de las posibilidades de promoción socio-profesional que su pertenencia a la organización les ofrecía. "Esta contradicción entre vida y discurso no fue exclusiva de las militantes de SF y de la AC, sino que es un rasgo que caracteriza a la movilización femenina por parte de la derecha a lo largo del siglo XX". (Blasco Herranz, 2004: 64).

Ángela Capdevielle

Durante mucho tiempo fue acompañante de importantes figuras de la música como Iniesta, Gálvez Bellido, Fúster y Joaquín Arias; debido a sus aptitudes y sólidos conocimientos las pruebas de los cursos de solfeo, piano y armonía para terminar la carrera las realizó en una sola convocatoria, “fue realmente el de Angelita un caso raro, insólito y produjo la natural curiosidad y, aun diremos más, asombro⁴⁰. Leyendo esto parece que fue una niña prodigio, de lo que por cierto, si no fuera por su cancionero, no sabríamos nada de ella, aún así es, junto con María Dolores de Torres, las más conocidas pero sólo por su cancionero, su trabajo como concertista y compositora nunca se ha considerado relevante.

María del Carmen Ibáñez

D^a Carmen Ibáñez compositora y catedrática de música de la Escuela Normal de Maestros desde 1917 hasta prácticamente su muerte, después de la Guerra Civil fue asesora de Música y Folklore de la Sección Femenina; quizás la menos conocida de las tres, severa y exigente y a la vez comprensiva y cariñosa, su mensaje: “los maestros debemos regalar a los niños tres clases de canciones religiosas, patrióticas, populares, el folklore local es un tesoro que había que descubrir rescatar y conservar”, así la define en un estudio sobre ella que hace el profesor Rodríguez de la Torre, que fue alumno suyo, y también comenta que tal era su bondad que en la página 10 de la primera edición de su cancionero dice: “esta melodía en unión de otras cinco las entregué a un compositor que me las pidió, el cual me prometió que las publicaría en su cancionero diciendo quien se las había proporcionado...”; efectivamente las publicó omitiendo el *pequeño detalle* de su nombre, digamos que es el cancionero de Pedro Echevarría de 1951⁴¹, parece que tenemos otro caso de apropiación de un trabajo realizado por una mujer, no es nada nuevo

⁴⁰ Publicado el 14 Julio de 1920 en Europa Press.

<http://www.lukor.com/literatura/noticias/0407/14163212.htm> Consultado 29/08/2009

⁴¹ En Fernando Rodríguez de la Torre (1992) doctor en Geografía e Historia, alumno de María del Carmen en su niñez.

recordemos a María Martínez Sierra⁴² o Alma Mahler, estudios recientes han demostrado que la brillante obra del compositor Gustavo Mahler “se hizo posible, en su mayoría, gracias a la valiosa colaboración de su esposa, también compositora...”. (Ramos López, 2003: 57).

Su labor como compositora quedó sin editar⁴³, dejó escritas unas 50 obras musicales, entre ellas una *Misa a 4 voces*, una *Sonata* y un *Nocturno*; los trabajos no editados, seguramente se encuentren en manos de sus familiares, serían probablemente un trabajo interesantísimo de analizar y por supuesto de interpretar.

Dolores Torres Rodríguez de Gálvez

De Lola torres como se la conoce en nuestra provincia, tampoco hay mucho que decir, perteneció a una familia acomodada de Jaén y al igual que sus compañeras también fue una excelente estudiante, maestra y profesora de conservatorio, así como fundadora de los Coros y Danzas de la provincia y de “la Masa Coral Infantil” creada hacia 1942, con la ayuda del Ayuntamiento de la capital”. (Jiménez Cavallé, 2011: 291); en su cancionero, premiado en 1955 por el *Instituto de Estudios Giennenses*, tal como ella misma comenta: “la recopilación se hizo sin ninguna pretensión antropológica”; pero hay que decir que es la única documentación de canciones de tradición oral de nuestra provincia, aunque en ella deje fuera a varios municipios.

3.2. Los cancioneros motivos de estudio

En España en general los cancioneros populares han gozado de un gran prestigio literario y cierto arraigo en determinados círculos sociales, los cancioneros han sido desde muy antiguo un sistema de conocimiento de la realidad social del país, “...una parcela de la literatura basada primordialmente en la comunicabilidad directa y en el carácter espontáneo y sencillo de los

⁴² Ver Rodrigo (2005) *Una mujer en la sombra*; Aguilera Sastre (2008) *María Martínez Sierra, feminismo y música*.

⁴³ El 9 /3/2010 en las actividades organizadas por la diputación provincial de Albacete, Albacete Cultural, se estrenaron 4 obras inéditas de María del Carmen Ibáñez. *Mujeres de otras épocas en el siglo XXI*, a cargo de alumnos del Real conservatorio de música y danza.

sentimientos". (Piñero Ramírez y Pérez Castellano, 2004: 582). *Cancionero* es, en términos generales, una colección de canciones y poemas de diversos autores; pueden ser tradicionales o folclóricas y su temática religiosa o profana, forman parte de la tradición oral de un país, región, provincia, comarca, localidad o comunidad, transmitida de generación en generación y que ha sido creada por el pueblo. Pueden presentar sólo texto, en cuyo caso es literario-poético, sólo la música recogida *in situ* o ambas a la vez, como el caso de los tres cancioneros base de esta investigación; estos cancioneros que fueron publicados en el primer tercio del siglo XX nos presentan unas canciones sencillas, sólo el de Cáceres nombra los lugares y las personas que las cantaron; en el de Jaén no se precisa el nombre de los/as informantes, y el de Albacete, en su 1º edición de 1952, sí que lo hace junto con descripciones de las melodías, pero en la 2ª de 1967, que es la que he utilizado, se ha suprimido totalmente la segunda parte (Rodríguez de la Torre, 1992).

Presentan una introducción en las que de una forma general dan detalles de la región, de la gentes, del clima, dónde han sido recogidas...; en cuanto a la clasificación de las canciones son de diversa índole, en el de Jaén se ajustan a una clasificación de tipo funcional vinculada al ciclo de la vida: mayos, trabajo, albas, jotas, villancicos, canciones de juego, bailes: el de Albacete lo hace por zonas mezclando los cantos; y en el de Cáceres una mezcla de regiones y función; en lo que si coinciden los tres es, en la pobreza en las descripciones y comentarios sobre la música; el *Cancionero de Cáceres y su Provincia* profundiza un poco más al hacer comentarios sobre los informantes, la indumentaria y los instrumentos; prologado por el Conde de Canilleros dice "las tonadas y bailes están clasificadas siguiendo un orden, sin omitir ninguna región natural, abarca cada uno de los momentos del ciclo vital del pueblo, desde los más trascendentes hasta los más nimios: bodas, quintos, navidad, semanas santa, cosechas, vendimias, romances...".

en relación al *Cancionero de Albacete*, ha sido una grata sorpresa descubrir, gracias al profesor Rodríguez de la Torre, que la edición utilizada en este trabajo no es fiel a la 1º edición de 1952 las diferencias son notables y dignas de reseñar; tienen una importancia fundamental porque de considerarlo sólo un conjunto de canciones sin más, pasa a ser un verdadero estudio musicológico realizado por una mujer a la que se le ha negado el lugar que

merece al manipular su trabajo. Su alumno apunta con respecto a ello “que todo fue pasado por un filtro musicológico al reeditarla”.

María del Carmen Ibáñez efectivamente sabía lo que se hacía, en la 1ª edición (1952) del cancionero, en el prólogo, se expresaba así “....nuestro deber es sacar lo genuino de la región con todos sus defectos y barbarismos literarios, rítmicos melódicos...” o en relación a los informantes y la transcripción de las canciones “cantan haciendo uso de cuartos de tono algo que solo puede hacer la voz humana y los instrumentos atemperados, por lo que yo las transcribo poniendo un bemol partido por becuadro y un sostenido partido por becuadro porque pretender cantar estas canciones con los semitonos temperados es desvirtuarlas”; en este sentido ninguna de las canciones de la edición utilizada en este trabajo tiene esas anotaciones.

En la parte II de la 1ª edición va dando cuenta del lugar, personas y lugar en las que recogió cada canción, esto no aparece en la 2ª edición; y otro tanto ocurre con canciones que tampoco aparecen en ella: como una canción que oyó a un niño en la calle en 1917 (pg. 193); en 1921 cantada por Luis María Sánchez Jiménez(pg. 126); en 1936 a Crisólogo Garrido, alumno de la Escuela Normal Maestras (Pg. 17); en 1939 a Joaquín Cortés *el tripa* (pg. 118.); en 1940 del grupo concursante (p109) y en la Roda en 1959 del cantaor conocido como el hermano de *Juan el grande* (pg.111); entre una y otra fecha 42 años de una actividad meritoria lamentablemente fragmentada. Es decir falta la segunda parte en la que habla una a una de las 111 canciones de las que consta el cancionero, y en el apéndice lo hace de los trajes típicos de Albacete. (Rodríguez de la Torre, 1992:162 y ss).

En definitiva de estos cancioneros se puede decir que constituyen un corpus musical, porque incluye la partitura, sin rigor científico, ni analítico, es decir, la típica recopilación que se esperaba de tres personas vinculadas a la Sección Femenina con escuetos comentarios y descripciones sobre las piezas, aunque no de todas y sin profundizar demasiado; no existe comentario ni análisis literario o musical y la alusión a la música se limita a decir, no siempre, si tal o cual canción es arcaica o moderna, tampoco el estudio de las posibles variantes; a pesar de no tener ningún rigor científico, tal como lo entendemos hoy, estas recopilaciones musicales poseen un gran interés para la etnografía y la historia porque aportan cierto conocimiento de la realidad social de la época,

y ayudan a hacer estudios comparativos y porque es cierto que sin ellos la mayoría de estas melodías se hubieran perdido; la elaboración de un cancionero no consiste sólo en la recogida de canciones, sino que independientemente de la calidad científica de éste, fue y sigue siendo, un trabajo meritorio, que exige todo un proceso que va desde reconocer si las canciones merecen la pena, la transcripción fiel de textos y música y algo fundamental, porque de ello depende en gran medida la calidad de la recopilación, recorrer muchos pueblos, preguntar y convencer a muchas personas, tomar y corregir muchas notas con la finalidad de no perder algo tan valioso como es la tradición, una tradición sin duda, que posee un sinnúmero de connotaciones políticas ideológicas, religiosas...

...la música tradicional, en su dimensión folklórica suele ser el medio ideal para agrupar sectores nacionalistas de muy diversa índole... estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su vertiente activa, implica, pues, "manipulación", "operar" o "manejar".

(Martí i Pérez, 1996: 19)

3.2.1. El corpus seleccionado

El corpus seleccionado está constituido por aquellas canciones que directa, indirecta o sutilmente aluden al sexo femenino en las fases que van desde la niñez a la edad adulta; las canciones extraídas de estos tres cancioneros para su estudio, comparación y análisis constituyen un repertorio discursivo en el que pueden reconocerse aspectos de la situación a la que es relegada la mujer y de sus relaciones con el hombre y la sociedad; es importante señalar que respondían a lo que la Sección Femenina consideraba como tradicional, por lo que se eliminaba la temática obscena de cualquier canción y por supuesto las relacionadas con la guerra o con el otro bando, todo lo que se consideraba antimoral o desagradable no tenía cabida en ellos; aunque musicalmente, las transcripciones fueron hechas en función a lo *que se estilaba*, ya hemos visto antes lo que era considerado típico, sí es cierto, que me van a ayudar considerablemente a un mejor conocimiento de aquella

realidad y a realizar análisis comparativos que es en definitiva la finalidad de esta investigación.

La labor de la Sección Femenina en este terreno ha tenido muchas críticas por lo que pudo significar de instrumentación política del folclore, creando una imagen de un pueblo contento y feliz que no se correspondía con la realidad, a la vez que pudo modificar determinados aspectos del folclore auténtico para hacerlo más presentable sobre los escenarios, como pudo ser el vestuario, los pasos de las danzas y las letras de determinadas canciones.

(Trapero, 2005: 142)

En cuanto a la transcripción de la música, muchas de ellas han sido modificadas a criterio del recopilador o como acabamos de ver del editor; como hemos podido comprobar en este breve recorrido “el control y la censura sirvieron para ejercer restablecer el dogma católico y el idealismo nacional...” (Juliá *et al*, 2007: 622); puestas así las cosas no es difícil deducir que los textos de estas canciones sean un reflejo de todo lo que el poder quería hacer ver, es decir canciones de gran popularidad y difusión pública que nos ofrecen una imagen de un pueblo carente de preocupaciones, que favorecían el entretenimiento y la evasión, nada que ver con lo que en realidad ocurría pero de esta forma podían controlar a la población a la vez que evitaban que pudieran pensar.

Un repertorio tradicional, de orientación fuertemente conservadora y que fue utilizado como instrumento pedagógico por el poder constituyéndose en un fuerte nexo de identificación colectiva, unas canciones que además de ser “pequeñas obras de arte forman una concatenación de imágenes que, como toda historia oral, hablan con voz propia” (Olarte Martínez, 2011a: 72) y que en conjunto ofrecen una concepción del mundo que resulta acorde con la cultura de la época; algunas de ellas contienen rasgos de innegable raíz histórica, “una arraigada tradición lírica que tropezando cada vez con más dificultades, ha sobrevivido, aunque agonizante, hasta nuestros días”; (Vázquez Recio, 2001: 351); se trata sin duda, de un documento completo para conocer la represión y el control que se realizó al pueblo español y en especial al género femenino.

3.2.1.1. Rasgos generales comunes en los tres cancioneros

El repertorio elegido para este estudio está constituido principalmente por las canciones⁴⁴ que cantaba el pueblo, sobre todo en las zonas rurales, durante sus labores diarias y en sus reuniones y fiestas, formado por 130 canciones que forman un corpus más o menos homogéneo, en cuanto a estructura, forma y recursos utilizados.

Son anónimas, algunas de ellas muy antiguas y tienen su origen en la literatura culta; aunque Sánchez Romeralo (*apud* Piñero *et alt.*, 1989: 239) apunta que es imposible determinar su autenticidad, soldados, pastores, esquiladores, vendedores ambulantes, arrieros, pícaros, peregrinos...pusieron su granito de arena en la recepción, asimilación y dispersión de mucha literatura tradicional y por supuesto de estas canciones; entre algunas de las características generales comunes a todo el repertorio seleccionado es de destacar, la presencia de ciertas estructuras como la alternancia de copla y estribillo y en las formas métricas, el predominio de la versificación de la cuarteta y la seguidilla que en el *Cancionero de Albacete* es característica.

Si se conoce la letra de la mayoría es porque, gracias a una moda popularizante renacentista, esas canciones se difundieron hasta la aristocracia y luego también entre la población urbana, desde fines del siglo XV y hasta el XVII, dejando abundantes testimonios escritos. Sin duda, una parte de los textos de tipo popular contenidos en manuscritos e impresos en la época no provenían de canciones populares, sino que eran imitaciones, *pastiches*, a veces muy certeros; otros, de origen popular, habían sido retocados y remodelados.

(Frenk, 2003: 162)

⁴⁴ El concepto de *canción* puede entenderse desde un punto de vista musical, *texto que se canta*, y que ha dado origen a un término derivado, el de *cancionero* o libro en que se contiene un conjunto de canciones, y desde un punto de vista literario, como composición breve del género lírico. En el primer caso, la funcionalidad del canto incluye todos los géneros literarios susceptibles de ser cantados, y en especial tanto los poemas narrativos, los romances, como los poemas líricos, así están concebidos los *Cancioneros*, tanto antiguos como modernos. (Trapero, 2005: 165).

Las canciones populares de tradición oral se caracterizan por estos rasgos:

- Transmisión oral de de padres a hijos y de generación en generación.
- Anónima o de autor individual desconocido, pierden su autoría al pasar a la comunidad al ser asimilada y recreada por el pueblo, por lo que pertenece a la comunidad.
- Funcional, nace para acompañar todos los momentos de la vida, suelen responder a los ciclos vitales del hombre: el juego, el trabajo, las fiestas religiosas, los bailes, el amor, el cambio de estaciones.

Todas las canciones sobre las que se fundamenta el presente trabajo se han recogido de la tradición oral en la cual han vivido durante generaciones y de cuyas características narrativas y de estilo se han impregnado. Algunas de ellas nos hacen remontarnos hasta épocas pasadas, (el *Cancionero de Palacio* está fechado entre 1474-1516 y el *Cancionero de Upsala* entre 1520-1530) lo veremos en el análisis, de otras apenas se sabe nada, pero lo que sí es cierto es que han bebido de “fuentes clásicas, fuentes bíblicas, tradiciones orales, que confluyen y se influyen mutuamente, para dar resultados muy complejos, muy variados”. (Deyermond, 2001: 29).

3.2.1.2. Temática

En general la temática son las relaciones, relaciones de todo tipo hombre y mujer, madre-hija/o y entre mujeres; el tema del amor y el desamor va a ser el denominador común que las engloba, en definitiva las relaciones unidas al trabajo y a la vida cotidiana. Las variaciones en la letra y mezcla de textos de otras canciones son un rasgo común en este tipo de canción de tradición oral; nos vamos a encontrar romances que han pasado al mundo de los niños con mezcla de textos pertenecientes a cantos diferentes; incluso en las religiosas, que son rondas de alabanza a santos y vírgenes, se mezcla el amor y la comparación con estas imágenes; también en las infantiles ya se

insinúa este tipo de relaciones, y el de los lugares que le corresponden a cada uno de los sexos, todas relacionadas con las costumbres de sus localidades, fiestas, con el trabajo, con el tiempo, las romerías, juego, la religión...; el amor ha sido un tema fundamental tanto en la lírica tradicional popular como en la poesía lírica culta, quizás esta sea la razón de que tengan tantos elementos en común como expresiones, motivos y tópicos, metáforas, simbología...

3.2.1.3. Estructura literaria y musical

En cuanto a la estructura literaria y musical es prácticamente igual en todas las canciones (por supuesto hay excepciones que veremos en la clasificación y análisis músico- textual); cuarteta y seguidilla por lo general con igual música para todas las estrofas y coincidencia de acentos en sílaba/nota en las primeras estrofas; ni el análisis musical ni el literario va a ser *un análisis tipo*, pero sí suficiente para que sea significativo para la investigación, es decir voy a hacer hincapié en la relación música/ texto y las posibles significaciones que estas puedan tener. Además me permitirá confrontar melodías de estas diferentes regiones para comprobar que tienen características comunes como, costumbres, religión y moral.

En muchas de las canciones que forman parte del corpus estudiado vamos a encontrar elementos rituales y musicales, a veces antiquísimos, “referidos a estructuras melódicas formales y rítmicas de la música como prueba del fondo antropológico en el que se inscribe”. (Rey García *apud* García Guinea, 1998: 103, 106); aunque esto no es generalizable debido a la natural transformación a lo largo del tiempo, si existen semejanzas, por ejemplo la reducida extensión melódica, el ritmo y sobre todo los sistemas modales. Predominan las líneas melódicas por grados conjuntos y saltos relativamente pequeños aunque a veces se utilizan intervalos mayores sobre todo al comienzo; los melismas y adornos quedan reservados para los finales de frase o semifrase o para resaltar determinadas expresiones o frases del texto; los acentos normalmente entre sílaba tónica y nota acentuada son coincidentes muchas veces produciendo regularidad en los patrones de acentuación, aunque por supuesto no en todas; todo esto es muy típico de la canción folklórica europea en general.

...el carácter especial de la canción estrófica se deriva de un rasgo peculiar de la poesía europea, tanto de la folklórica como de la culta, en todas ellas nos vamos a encontrar un lenguaje sencillo con una prolija utilización de conjunciones, repeticiones, paralelismos; y estructuras melódicas, formales y rítmicas sencillas que permiten memorizar tanto los elementos musicales como los textos; una misma melodía se repite con diferentes textos...

(Nettl, 1985: 45-46)

En relación a la estructura musical encontramos que los compases aparecen perfectamente cuadrados (producto quizás de la manipulación), la estructura de la frase, su principio, línea melódica, reposo final o cadencia, tienen idéntica función a los signos de puntuación del discurso literario, sirven para acentuar algún rasgo o enfatizar un pasaje. En el caso de las canciones infantiles ya sean de juego, retahílas, cantinelas, sinsentidos, diálogos... es frecuente el desajuste métrico entre el verso y el ritmo musical, igual ocurre con las canciones de baile, aunque en este trabajo son muy pocas las que aparecen⁴⁵. En algunos casos el diseño melódico por grados conjuntos refleja la habitual configuración de la melodía modal; en las canciones infantiles de juego son comunes las notas repetidas a modo de salmodia, recurso de origen popular. Por lo que se refiere a las estructuras rítmicas, el pulso y compás uniforme aparece en la mayor parte de los cantos del repertorio popular y el texto estrófico con mensura silábica y excepcionalmente algún adorno o floreio en determinadas canciones y siempre en las cadencias y semicadencias como ya he comentado. Las melodías se articulan en torno a los ámbitos pequeños, no suelen pasar de la 8ª, en el conjunto de canciones predomina el unísono (la misma nota) al comienzo, el salto de 4ª y los intervalos de 2ª- 3ª ascendentes y descendentes.

Del análisis formal prácticamente se dan sólo dos formas, una estructura repetitiva o estructura *simple* que se compone de un solo tema o frase musical (A), que puede repetirse una y otra vez en función de las estrofas

⁴⁵ Ver Manzano, 1993.

y una estructura compuesta que comprende dos frases musicales distintas, estrofa y estribillo (A-B).

En cuanto al texto la mayoría son cuartetos “composición silábica muy pegadiza al oído del hispano-hablante afín al ritmo de la lengua española”. (Sánchez Romeralo *cit* Piñero Ramírez *et al.*, 1989: 239) y la seguidilla; también encontramos casos con una sola estrofa con adiciones de pareados o estribillos con estrofas variadas; algunas de ellas presentan también características comunes, en las escogidas de juego, son frecuentes las retahílas, repeticiones y *sin sentidos*; unas letras sencillas, en general con referencias abundantes al mundo rural tradicional, al trabajo, fiestas y costumbres, todas ellas “cargadas de arcaicos simbolismos”. (Frenk, 2006: 357). Aunque predomina el tema amoroso, y las relaciones, es necesario resaltar que los motivos satíricos, presuntamente humorísticos que contienen las canciones más modernas, son los que nos van a dar una información más veraz de la mentalidad en este periodo.

3.2.1.4. Relación músico-textual

Reflexionar sobre las relaciones entre melodía y texto lleva a plantear cuestiones de muy diversa índole: culturales, temáticas, métricas y musicales con el fin de demostrar la importancia que tiene la melodía en estos textos o lo que es igual, estas canciones no serían lo mismo; la melodía constituye un soporte sonoro que ayuda a recordar el texto y a expresar emociones lo que hace que estas canciones sean fáciles de asimilar y memorizar sin caer por ello en el peligro de la sencillez y monotonía melódicas. La música, el texto literario y la comparación entre distintos elementos lingüísticos y musicales se funden en estas canciones para formar un solo significado enfatizando cualquier tipo de expresión, dramatismo, alegría... es decir la importancia o el sentido que subyace en las palabras más importantes del verso pueden verse subrayadas por la línea melódica mediante diferentes símbolos o figuras retóricas musicales.

En estas canciones la música ayuda a describir, determinados fenómenos de la naturaleza o situaciones más abstractas como sentimientos, emociones o cualquier otra manifestación espiritual, que se contienen y describen en los textos...la música puede ir más allá de lo meramente técnico y lingüístico, únicamente para perfilar determinadas situaciones con una expresividad más sutil y refinada.

(González Valle, 1987: 820-822)

Para poder realizar el análisis en primer lugar veremos cómo está estructurada una canción, tanto musical como métricamente, esto es conveniente para ver lo que cada uno de los planos implicados, música y lenguaje, aporta al conjunto de la obra, de esta forma el lenguaje musical y el lenguaje verbal se identifican como uno solo, porque "si suprimimos uno de los dos excluiríamos el contenido que el estudio de ambos registros podría aportar...". (González Martínez, 1989: 504)⁴⁶.

Igual que ocurre gramaticalmente, tiene su puntuación, pausa y respiraciones; en música el signo de puntuación tiene el mismo significado que el lenguaje verbal; existen unos signo para indicar esto: silencios, calderones y cadencias que marcan un punto de reposo, ponen fin a una frase o delimitan una parte de otra, al igual que ocurre en lingüística con la coma, el punto, el punto y coma.

⁴⁶ Resulta, por ejemplo, muy interesante atender a dos obras tempranas del género operístico, el *Orfeo* de Claudio Monteverdi y *Dido y Eneas* de Henry Purcell. En ambas se da la presencia fundamental de dos planos isotópicos, contruidos sobre la oposición básica entre el mundo de los mortales y el de lo sobrenatural, a la que se asocian otras como luz/ tinieblas, alegría/ dolor, paz/ guerra, etc.; y en ambas se establece una interesante cooperación entre los elementos del texto verbal y el texto musical para construir dichas oposiciones. A ello contribuye en igual medida el simbolismo fonético del material verbal, las connotaciones y valores afectivos del léxico, la capacidad evocadora de las estructuras melódicas y el universo tonal, las recurrencias, anticipaciones, antítesis y contrastes, sugerencias, citas verbales y musicales, etc. Cuando se ve algo así, evidentemente resulta muy difícil seguir hablando de "letra y música" como realidades diversas y surge la necesidad de precisar la naturaleza y funcionamiento de los signos que constituyen ese peculiar mensaje. (González Martínez, 1989: 504).

Equivalencia entre frase musical y literaria según Domingo Santa Cruz⁴⁷:

Frase musical		Frase	
Antecedente	Consecuente	Sujeto	Predicado
Motivo Motivo	Motivo Motivo	Palabra Palabra	Palabra Palabra
Motivo		Palabra	
Inciso	Inciso	Sílaba	Sílaba

Equivalencia de las puntuaciones literaria y musical (Santa Cruz)

Literatura	Música
Punto seguido	Semicadencia
Punto aparte	Cadencia
Coma	Terminación interrogativa
Punto y coma	Miembro de antecedente o consecuente
Dos puntos	Cualquier tipo de cadencia al final de un grupo heterogéneo

Como hemos visto la música posee una gramática y una sintaxis (nota, motivo, frase, periodo, sección, movimiento, obra completa) en su discurso, similar a la de la lengua hablada (letras, sílabas y palabras, frase, período, capítulo y obra), articulada en torno a pausas, cadencias, ritmos y se organiza en base a unos criterios de tensión-relajación o movimiento-reposo. Las notas musicales son las unidades mínimas del lenguaje musical, algo semejante a los morfemas en lingüística y como ellas dotados de significado, la unión de varias de esas unidades mínimas de significado (nota musical + nota musical = morfema + morfema) el resultado será, en el caso de la música, una pequeña

⁴⁷ Domingo Santa Cruz clasifica la música de esta forma homologándola con la literatura. En Gustavo Becerra, 1959.
Consultado el 2/7/2010

<http://www.gbecerra.scd.cl/crisis3.htm>

célula o motivo y, en el caso del lenguaje, una palabra; combinando diversas palabras tendremos una oración frase o enunciado y combinado diversos motivos tendremos una frase musical o lo que es lo mismo una idea musical completa.

En cuanto a la prosodia rítmica, unas veces se da una relación perfecta entre los acentos musicales y los del texto, normalmente en la primera estrofa, pero en las siguientes no presentan tal coincidencia, al variar la letra de las estrofas y mantener la misma música. También se da la coincidencia entre el fraseo musical y el textual. “En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. Una rítmica fundada en el acento musical fuertemente influida por la acentuación gramatical y expresión retórica del texto” (González Valle *apud* Dumanoir, 2003: 122), rítmicamente indica la importancia del texto como elemento fundamental a considerar, otras veces se repiten estrofas variando la música aunque esto es menos común.

Para poder entender un poco mejor esta relación músico-textual, en primer lugar veremos cómo se estructura cada una de ellas en su discurso (musical-literario) y apreciaremos varios de los factores que tienen en común y por supuesto aclarará también que no siempre se cumple esta norma, es decir textos variados que se cantan con la misma melodía o a la inversa al tener la inmensa mayoría de los textos de este tipo canciones “idéntica mensura silábica y estrófica” (Manzano, 1955: 92); porque aunque en su origen la melodía fuesen creada para un texto literario específico, el efecto de la transmisión oral les confiere una serie de características, *sabor especial* lo llama Manzano que no tiene nada que ver con la simpleza otorgada por algunos teóricos.

La opinión peyorativa, bastante difundida entre los que desconocen el repertorio tradicional, de que la canción popular es un género simple, repetitivo en las fórmulas, reiterativo en las estructuras, monótono en los desarrollos y falto de inventiva.

(Manzano, 1993:181)

Creo sinceramente que en cualquier estudio etnomusicológico que se precie no puede faltar la música, el análisis musical de estas canciones, con

sus estructuras sencillas sin apenas floreos, sus líneas melódicas y fórmulas cadenciales fáciles nos sumergen también en el modo de ser y hacer de una comunidad y a pesar de que el objetivo final de esta investigación es el análisis desde la perspectiva de género, en este apartado voy a realizar un somero análisis músico-textual, sin profundizar en exceso porque en realidad no es ese el objetivo de esta investigación, con la finalidad de presentar cierta analogía entre la música y el lenguaje, la canción se va a tomar en este estudio como un texto tal como lo define Lotman (1982: 23) "un texto artístico es un significado de compleja estructura y todos sus elementos son elementos del significado...y tiene la capacidad de generar nuevos mensajes".

Con el fin de establecer una relación entre estas dos formas discursivas, música y lenguaje, medios que tienen un rol muy parecido en el proceso de la comunicación, se llevará a cabo el análisis melódico - formal de la partitura que revelará las distintas secciones del discurso musical; el siguiente paso consistirá en comparar la estructura de las secciones que conforman dicho discurso con el discurso escrito-textual con el propósito de asignarle un equivalente lingüístico al texto musical y poder entender un poco más el contenido de los textos, además de aclararnos su sentido o significado porque incluso "cuando se construye una obra musical sobre la base de una obra literaria, la música no puede nunca ser considerada como un mero añadido" (González Martínez, 2009:261) además de ayudar a esclarecer la manipulación a la que estuvo sometida por parte de las organizaciones," toda producción de sentido tiene un componente social y no se puede explicar satisfactoriamente un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales"⁴⁸.

Por tanto los dos puntos fundamentales en los que está basado el análisis son: un análisis musical centrado en el ámbito, el contorno melódico, la organización de las frase musicales y sus repeticiones y un escueto análisis de la relación música/ texto que versará sobre el contenido del texto, con todo lo que de retorico puede contener, inclusive su ubicación en el tiempo, es decir, las posibles connotaciones y las funciones sociales que tenían en el periodo estudiado, teniendo en cuenta la sencillez de estas canciones y que éste

⁴⁸ Ver González Martínez, 2009; Labajo, 2011.

tampoco es el centro de la investigación, no obstante creo que la ilustración con algún ejemplo es imprescindible para una mejor comprensión del trabajo.

En esta parte del análisis músico textual se van a tener en cuenta, como he dicho, retórica, simbolismo, numerología, en definitiva cualquier elemento será de gran ayuda para explicar estas relaciones; pero antes de pasar a la parte teórica y al análisis de estas canciones creo conveniente aclarar algunos conceptos relacionados con el Lenguaje Musical, sobre todo para quien no esté versado en este mundo de las signos musicales, de una forma sencilla con el objeto de que mirar una partitura no se asemeje a descifrar un jeroglífico y así poder entender mejor la relación música-texto con ejemplos que harán fácilmente comprensible estas relaciones.

3.2.1.5. Conceptos relacionados con el lenguaje musical

- **Compás:** en música es la división en partes o tiempos iguales; el pentagrama es la pauta de cinco líneas donde se escribe la música, se representa por unas líneas perpendiculares que delimitan estas partes o tiempos.



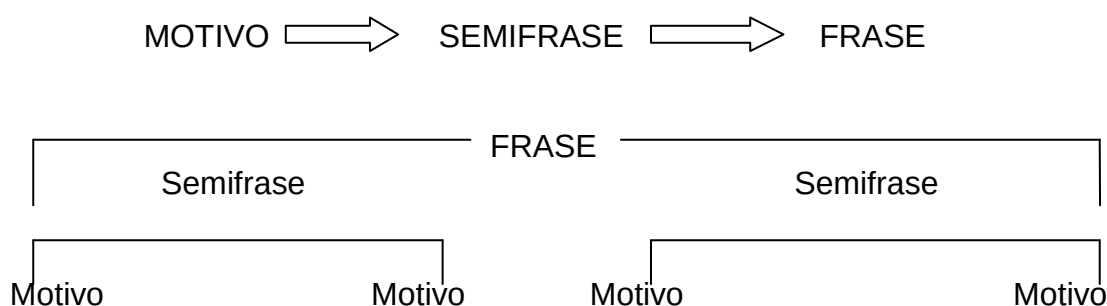
El primer tiempo de los compases es siempre fuerte, en los compases de dos tiempos, el tiempo primero es fuerte y el segundo débil, en uno de tres tiempos, el primero es fuerte, el segundo débil, igual que el tercero. Cuando el compás es de cuatro tiempos, el primero sigue siendo fuerte, el segundo débil, el tercero semifuerte y el cuarto débil.



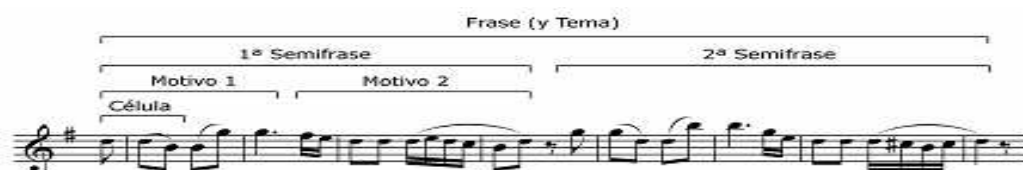
- Frase musical⁴⁹: una melodía requiere una organización y estructura que le de unidad, al igual que ocurre en el lenguaje verbal requiere de unas pautas, la frase musical es un fragmento con sentido propio que termina en una cadencia o semicadencia.

La frase a su vez se divide en semifrases por medio de semicadencias o cadencias y las semifrases están formadas por incisos, células rítmicas o motivos, la unidad más pequeña melódica.

La relación de menos a más sería:



Como se puede apreciar el discurso musical, al igual que el lingüístico, está formado por secciones o estructuras y éstas a su vez por otras más pequeñas, contenidas unas dentro de otras, cuya función es la de darle cuerpo a lo plasmado en la partitura; en el caso que nos ocupa, la canción, la estructura mayor es la de una frase de ocho compases, la transcripción al lenguaje musical sería:



⁴⁹ Los términos inciso, semifrase, frase y periodo tienen un significado relativo. Los autores no se ponen de acuerdo en cuanto a la terminología utilizada para el análisis de la forma musical: "La suma de varias frases se llama periodo y nos proporcionan ya una obra musical o un gran fragmento de la misma...el valor de las unidades rítmicas que los constituyen puede ser diversos... los miembros más pequeños de una melodía que son independientes y a los que la ejecución da una forma plástica... (Riemann, 1928: 136). Bas y Llácer, *motivo e inciso* son sinónimos, "...inciso, célula o motivo, es un diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases, sin embargo, la mayoría de autores prefiere denominar a este elemento primario dentro de las categorías formales como *motivo*. El problema con la terminología prosigue en cuanto a la denominación de los elementos de orden mayor, la sucesión de menor a mayor sería: *inciso, período y frase*". (Blanquer, 1989: 23)

- Cadencias: son momentos de reposo en el desarrollo musical y equivalentes a los signos de puntuación gramaticales.
- Cadencia femenina: en el lenguaje musical se dice que una cadencia es femenina cuando el final no coincide con el ictus o parte fuerte del compás y masculina cuando su final coincide con el ictus o parte fuerte (recordemos que la parte fuerte del compás es la primera parte del mismo⁵⁰).



- Cadencia masculina

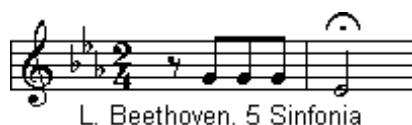


“Los finales femeninos son más apropiados para estilos románticos y los masculinos más apropiados para discursos musicales más racionales y objetivos...”⁵¹ en relación a ello la doctora Mclary dice que esta valoración de lo masculino como normal dejaría a lo femenino como lo anormal (Aliaga, (2001: 245).

⁵⁰ Como dato curioso comentar que en diferentes teorías de la música encontramos una de las partes más interesantes del discurso de género, en la edición de 1970 de *del Diccionario Harvard de Historia de la música* encontramos la entrada de cadencia masculina y femenina,” la masculina hace referencia al final de frase en o acorde en la parte fuerte del compás mientras que la femenina lo hace en parte débil; en los tratados de música...”. (Zamacois, 1985:13).”al final de las melodías masculino coincide con el ictus (parte fuerte del compas) femenino inmediatamente del ictus parte (débil), esa afirmación sigue existiendo no solo para las cadencias sino también referidas a las frases musicales “. (Zamacois, 1984: 114). ”...tened en cuenta que la separación existente entre el ictus final de una idea y el inicial siguiente puede quedar cubierta de notas por alguna de estas causa...por ser femenina;

⁵¹ Comentario realizado por Wili Appel en la introducción del *Diccionario Harvard de Música*. (1970).

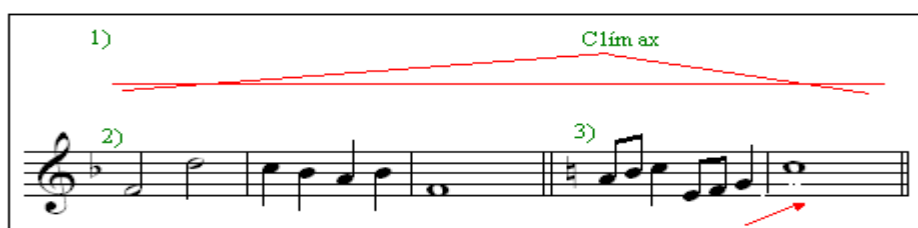
- **Calderón:** es un signo de expresión que se le pone a una determinada nota para hacer indicar que se puede extender su duración cuanto se quiera, o se estime oportuno.



- **Movimiento melódico, línea melódica:** cuando hablo de movimiento melódico me estoy refiriendo a la dirección de la línea melódica (sucesión de notas), en el siguiente ejemplo vemos que la melodía asciende por salto (1) y en el (2) asciende por movimientos conjuntos.



El punto de máxima tensión en una frase musical o clímax (1) se produce en la nota más aguda, de salto en el 2 y en el 3 por movimiento conjunto.



- **Ámbito:** En música ámbito es la distancia entre la nota más grave a la más aguda de la melodía, la canción popular normalmente tiene un ámbito menor de una octava y presenta unos giros melódicos que le dan ese *sabor* tradicional del que habla Manzano en su *Cancionero Leonés*.
- **Doble barra:** al final, igual que el punto y final en una obra literaria, indica el fin de la composición; en medio de la obra nos indica que en el próximo compás se ha introducido un cambio significativo, algún cambio

en la partitura que queremos resaltar a partir de la doble barra, modificación de la tonalidad o una variación en el compás.



El siguiente significa que el fragmento entre la doble barra debe repetirse.



3.3. Ejemplos ilustrativos relacionados con las características comunes

Ya hemos visto que estas canciones son una manifestación de la cultura tradicional de un país en una época determinada, reúnen unos elementos comunes tanto en lo musical e interpretativo como en lo lingüístico y literario; es oportuno subrayar que las características que más adelante enumero son en líneas generales, ya que no se puede afirmar esto con rotundidad, para ilustrar todo lo dicho anteriormente algunos ejemplos en los que se puede apreciar algunas de las características anteriormente expuestas; en ellos podemos hallar, adoptando una perspectiva crítica, todo un entramado de alusiones aparentemente “intranscendentes que esconden en realidad significados bastante más profundos”. (Martín Camacho 2003:1013).

3.3.1. Línea melódica

En estas canciones la línea melódica apoya o ensalza el texto a la vez que lo hace fácil de memorizar; sencilla, de ámbito reducido y por movimientos conjuntos, sin apenas floreos.

Dietó

Srta. Purificación Pacheco

Elé, elé o caminito de Roma (Corro)

Arroyo de la Luz

Allegretto mosso



Ca - mi - ni - to de Ro - ma. E - lé, e - lé, van dos ro-me - ros.

Hi - jos de dos her - ma - nos. E - lé, e - lé, pri-mos son e - llos.

Observamos efectivamente que todo lo anterior se cumple: línea melódica sin saltos, no hay adornos o floreos y el ámbito es pequeño de una 4ª (Mi a La). Sin embargo nos encontramos también muchas canciones en las que sí se producen saltos, adornos o floreos y el ámbito es de una 8ª.

JOTA

(Villalgordo del Júcar)



El pi - mien - to na - ce ver - de y se cri -

- a co - lo - ra do e - so le pa - saa los

hom - bres cuan - do es - tán e na - mo - ra - dos.

Qui - sie - ra ver - te mo - re na

Si - te co - que - ra

don - de can - tan las per - di - ces ya te ha - ri - a yo cum -

plir la pa - la - bra que me dis - te.

3.3.2. Estructura rítmico-musical repetitiva

La misma estructura musical se repite para los diferentes versos “originando a veces una relación muy singular y otras una serie de fricciones y desajustes que la música popular resuelve de manera muy particular”. (Manzano, 1993: 92) como por ejemplo los cambios de compás para adecuar la música a la letra, de esta forma se acomodan a la mente infantil o adulta fácilmente, para memorizarla o como advertencia para seguir una conducta determinada.

Quiero comentar que las letras al final de la partitura DC: *Da Capo*, es una expresión italiana utilizada en el lenguaje musical que nos dice que hay que repetir desde la doble barra inicial hasta la palabra fin; o sea las siguientes estrofas se cantan con la misma melodía.

Dictó D.^a Petra Carpintero

LA NIÑA DE LOS MADRILES (Romance)

Arroyo de la Luz

Allegro

1- La ni - ña de los ma - dri - les
lla - ma - do a los doc - to - res
ve - ni - do los doc - to - res
pa - de - ceun mal dea - ma - res

— di - cen que muy — ma - laes - tà más jay! — ma - laes -
— que la ven - gan — a pul - sar más jay! — a pul -
— no la pue - den — re - ce - tar más jay! — re - ce -
— im - po - si - ble — de cu - rar más jay! — de cu -

Fin *D.C.*

- tà, ma - laes - tà, ma - laes - tà, más jay! — ma - laes - tà. 2- Han
- sar, a pul - sar, a pul - sar, más jay! — a pul - sar. 3- Han
- tar, re - ce - tar, re - ce - tar, más jay! — re - ce - tar. 4- Que
- rar, de cu - rar, de cu - rar, más jay! — de cu - rar.

3.3.3. Versiones y variantes

Al ser transmitidas oralmente se introducen variaciones en la letra y la música de las canciones, por ello pueden existir múltiples versiones de una misma canción; en ellas cada intérprete introduce variaciones en la letra o la música, bien para adecuarlas a nuevas circunstancias, bien porque confunde las palabras o no recuerda los versos al pie de la letra; el estudio de las diferentes versiones y variantes⁵², en esta investigación, no tiene ningún interés puesto que habría que analizar los tres cancioneros al completo. Pero si considero interesante ver un ejemplo con el objeto de familiarizarnos con lo partitura a la vez que también sirve para ilustrar la diferentes versiones y variantes de una canción.

Dictó Felisa Moreno

Casillas de Coria

VERDEGUEA Y GRANA

Andante

Que bo - ni - taes - tà la sie - rra — car - ga - di - ta de ro - ci - o.

Mas bo - ni - taes - tà la no - via al la - do de su ma - ri - do.

piu mosso

Ver - de - que - ay gra — na el to - mi - llo en la ri - ve - ra.

Ver - de - que - ay gra — na; gra — na y ver - de - quea - a.

⁵² Para el estudio de las diferentes variantes y versiones musicales y melódicas ver Miguel Manzano, 1993.

En el caso siguiente es la letra la que cambia, excepto en el estribillo, *verdeguea y grana el tomillo en la rivera*, que es exacto en las dos, y la música comienza a cambiar en el tercer compás; podemos observar que el primer compás es idéntico melódica y rítmicamente, esto también es muy característico de la música de tradición oral. Manzano (1993:163) dice respecto a las versiones melódicas que “no se deben identificar por la estrofa sino por el estribillo, que es el elemento normalmente menos variable”.

Dictó

Rosario G. Plata

VERDEGUEA Y GRANA

(Alboradas de bodas)

Pescueza

(Ver la versión de Casillas de Coria y sirve la misma letra)

Andante movido

Es-ta ca-lles-táen-rra-lla-da, de pie-dra de cho-co-

-la-te, que lahaen-rra-lla-doel pa-dri-no, pa-ra que la no-via

Estribillo

pa-se. Ver-de-que-ay gra-na, el to-mi-lloenla ri-ve-

-ra, ver-de-que-ay gra-na, gra-nay ver-de-que-a. *Fin*

Las variaciones textuales en la tradición oral se producen por la necesidad de adaptar la obra al entorno, suprimiendo por ejemplo lo que no se entiende o ha perdido su sentido. Por necesidades semánticas, como en el caso de los arcaísmos, traduciendo el texto al propio contexto cultural. Por necesidades de versificación, reajustando la métrica o la rima a otros ritmos y sonoridades. Por la inestabilidad del tema, que lleva a añadir o eliminar estrofas, alterar el orden, modificar la estructura general del texto.

(Zumthor, 1987: 269)

3.3.4. Lírca rudimentaria con un lenguaje poco elaborado

LA VECINA DE ENFRENTÉ

M. J. = 132

La ve - ci - na se en - fren - te, Ho - ra y pa - te - a, o - le
 o - le, con o - le, Ho - ra y pa - te — a. Por - que
 to - das se ca - san, y e - lla se "que - a" o - le o - le con
 o - le, y e - lla se que — a.

Y su madre le dice
 calle demonio
 olé, olé, olé
 calle demonio

Que el tocón de la escoba
 será tu novio
 olé, olé, olé
 será tu novio.

(Torres, 523)

El texto es de carácter coloquial, con un lenguaje en el que domina a veces el doble sentido para conseguir efectos cómicos, lascivos o satíricos.

Por supuesto no es así siempre y nos podemos encontrar con canciones de este tipo caracterizadas por el lenguaje descriptivo que deja entrever su origen culto:

UNA TARDE FRESQUITA DE MAYO

1 U - na tar - de fres - qui - ta de ma - yo co - gi -
 — mi ca — ba - llo me fui — a pa - sear — por los
 si - tios mas a — cos - tum — bra - dos don - de — mi mo — re - na so - li —
 — a pa - sar — yo la ro - sa te la — cor - ta -
 — ri - a — yo la ro - sa te la — cor - ta - ré —
 — si me ju - ras que nun — ca has te — ni - do flo - res —
 — en tu ma - no de o — tra mu - jer. —

Una tarde fresquita

de mayo

cogí mi caballo

me fui a pasear

por la senda

donde mi morena

gentil y risueña

solía pasar.

yo la vi que cortaba

la rosa

yo la vi que cortaba

el clavel

yo la dije jardinera hermosa,

¿me das esa rosa del lindo vergel?

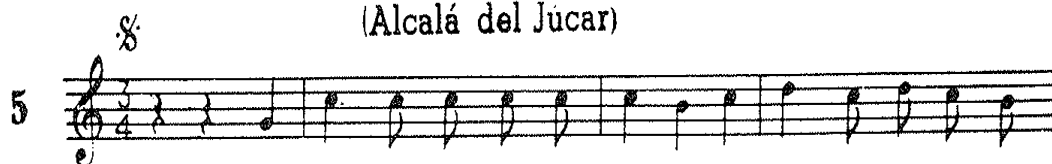
(Ibáñez, 71)

3.3.5. Temática

Los temas generalmente de tipo amoroso asociados a la vida cotidiana, con imágenes en las que las referencias a la tradición religiosa son muy comunes.

¿ SEGUIDILLA - JOTA

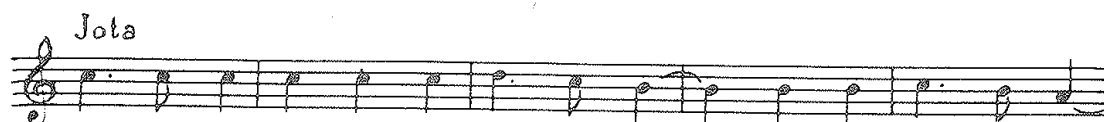
(Alcalá del Júcar)



Ai - re que me lle - vael ai - re ai - re queel ai - re me
San Jo - sé se lla - mael San - to Fran - cis - coel pre - di - ca -



lle - va ai - re que me lle - veel ai - re el ai - re de mi mo - re - na.
- dor Pa - co se lla - mael que quie - ro y Pe - pa me lla - mo yo. —



Las ba - ran - di - llas del puen — te — se me - ne — an —



— a tu pa — so — a ti su - li - ta te quie — ro —



— de las de — más — noha - go ca — so. —

San José se llama el santo,
Francisco el predicador,
Paco se llama el que quiero
y Pepa me llamo yo.

(Ibáñez, 86-87)

Otras veces el texto presenta una imagen muy trágica de la situación de las mujeres; la siguiente, que ha sido clasificada por la recopiladora como de humor, representa la violencia física y la aceptación de la misma por parte de la sociedad.

AHI TE ENTREGO ESA MUJER

(Jota de Carcelén)

14 El di-aen que me ca-se — me di-joel cu-raen lai-

-gle — sia — ahi teen-tre-goae-sa mu-jer — si se

tuer-ce laen-de-re — zas con la va-ra de "Mer — mez"

(Ibañez, 389)

La música es a la vez lo mas cerebral, construcciones de la inteligencia humana y al mismo lo más concreto material, se busca en ella lo que no se ve, sirve también para captar el reflejo de un aspecto del mundo real, un reflejo en el que, el inconsciente aflora oscuramente.

(Schneider, 2002: 19)

También existen canciones interpretadas por mujeres en clave paródica, que nos muestran cómo se defienden ante lo estipulado para ellas: buena mujer de su casa y hacendosa en sus labores.

SEGUIDILLAS MANCHEGAS
(Higueruela)

7 Mi ma-dres la que cier - ne yo meen-ha - ri —

no yo meen-ha - ri - no yo meen-ha - ri —

- no por que di - gan los mo - zos que yo he cer - ní o

5 yo meen-ha - ri - no yo meen-ha - ri —

- no por que di - gan los mo - zos que yo he cer - ní o.

Mi madre es la que cierne
yo me enharino...
porque digan los mozos
que yo he cernío
que yo he cernío...

(Ibáñez, 18)

3.3.6. Relación músico-textual

La relación entre texto y música se produce a través de varios recursos, acentos, silencios, retórica... aunque no en todas las canciones; texto musical y texto poético de forma coordinada expresan todo tipo de afectos, sentimientos y pasiones, unas veces es la música reproduce el sentimiento del texto o intenta subrayar su contenido y otras ocurre lo contrario.

El análisis comparado de las estructuras literaria y musical de la canción popular tradicional nos vuelve a demostrar cómo en la mayoría de los casos el desacuerdo entre ambas es sólo aparente, ya que se emplea intencionadamente como recurso estético. Sólo en casos excepcionales aparece una falta de adecuación clarísima entre la estructura de la frase literaria y la de la melodía.

(Manzano, 1955: 12)

En la siguiente además de la coincidencia acento fónico y acento musical vemos la expresión de sentimientos por medio de los dos lenguajes:

Dictó Srta. del Mazo

ALBORADA DE BODAS

Casas de Palomero

Lento
(cantan hombres)

Le - van - ta no - via le - van — ta, de - sa tu
Y pon - tea con - si - de - rar lo que va - sa

(Pueblo canta)
vivo

pu - li - da ca — ma. Y pon - tea con - si - de -
ha - cer ma - ña — na.

Fin D.C.

- rar. lo que va - sa ha - cer ma - ña — na.

(NOTA) - Canta un número de mozos el Lento y el pueblo, que sigue casi en masa a la ronda, repite ligero y fuerte el motivo.

(Se acompañaba siempre con Tamboril, y ahora es más frecuente con guitarra, cuyos acordes tonales, llevan el mismo ritmo que a continuación se indica con tamboril.)

Tamboril $\frac{2}{4}$

Vivo

Si observamos en esta canción en la primera estrofa cada vez que aparece la palabra *Levanta*, la melodía sube y cuando ésta baja coincide con la palabra *cama*, podríamos decir que la música pone cierto énfasis para apoyar

esas dos acciones; el silencio musical, la pausa detrás de esas mismas palabras como queriendo dar tiempo para tomar una decisión tan importante; no obstante vemos que en la segunda estrofa cantada con la misma música no existe tal relación aunque si la del silencio musical tras la palabra *consideración* que nos lleva a la misma conclusión.

En un texto músico-verbal, una pausa puede indicar un valor dramático al generar un momento de incertidumbre o tensión, puede tener un valor simbólico y aludir a la muerte o la soledad...o simplemente que algo ha terminado y algo nuevo comienza, una ruptura en el desarrollo discursivo.

(González Martínez, 1999a: 95)

Y por supuesto, muchas otras veces, como es el caso de esta canción infantil no ocurre así, los *sin sentidos* típicos que en realidad nada dicen:

SI SI CON EL SI SI

M. $\text{♩} = 112$

Si si con el si si, sa sa, con el sa,
sa, la que no ten-ga no-vio, no
se pue-de ca-sar

(Torres, 291)

La relación entre música y texto sugiere amplios y variados puntos de reflexión, que sólo pueden ser abordados dentro de una perspectiva global, que incluya los aspectos musicales y los literarios, “texto y música parecen en muchos casos haber nacido juntos”. (Manzano, 1955: 17) y al contrario, otras veces parece que cada uno va por su lado; el corpus seleccionado nos ofrece aún muchos más ejemplos de este tipo que iremos viendo a lo largo de la investigación y que ayudaran a entender mejor esta relación, de este modo, al analizar con mayor detenimiento las características concretas de las relaciones entre música y lenguaje obtendremos “una interpretación fiable, científica e historicista de esta música”. (Lambeck y Josa 2000: 33).

...textos poético-musicales en los que las redes de la intertextualidad forman un tejido inextricable en la concreta lectura o audición, en ellos las palabras añaden posibilidades de transformación al estar unidas en el canto a la música y, así, hay melodías que unimos a determinadas palabras pero que pueden utilizar cómodamente otras, textos literarios que se cantan sobre distintas melodías o, todavía más: composiciones poético-musicales que se elaboraron para un determinado contexto y que pasan a otro diferente, con lo cual la lectura/audición cambia a veces muy profundamente.

(García de Enterría, 1997: 169-170)

3.4. La elección del corpus

3.4.1. Nanas

La razón de su elección es porque en un corpus de 400 canciones solo existen 4 de cuna o nanas; dos en el cancionero de Cáceres y dos en el de Jaén. Considero necesario señalar esto y hacerme la siguiente pregunta ¿tendrá que ver con la negación de la mujer, en este caso de la madre? “Lo simbólico materno es suprimido por la mirada de la cultura falocéntrica”. (Ramos y Vera, 2002: 36), máxime teniendo en cuenta que la mujer es la transmisora de la mayoría de estas canciones; quizás sea también una forma

de exclusión como nos cuenta Rivera Carretas (1995: 15) “la cancelación sistemática de la genealogía maternal en las sociedades patriarcales han tenido consecuencias muy negativas para la mujeres...como la escasa o anómala presencia en lo que tradicionalmente se define como historia”.

Dictó Sra. Teresa

CANCIÓN DE CUNA

Montehermoso

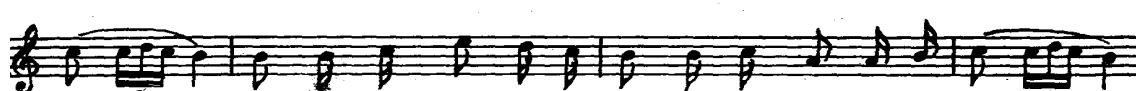
Moderato y con ternura

6 

Duér-me-te ni-ño chi-qui-to — mi-ra que vie-ne la mo-ra.



Lla-man-do de ca-sa en ca-sa — don-de está el ni-ño que llo-ra, Mam-brú, Se-re-



-na-do — se-re-na-di-to lo pu-sea los pies de la ca-ma —



es-tan-do el ni-ño en la cu-na su ma-dre le di-ce: —



Duér-me-te que vie-ne el bo-bú.

3.4.2. infantiles

Durante el proceso de socialización infantil, textos y melodías fáciles se convirtieron en un elemento importante en la enseñanza y aprendizaje de mensajes cívicos y morales, estas canciones están relacionadas con el control y la inducción a pautas de conducta, “la imitación, los gestos, suelen ser las vías más frecuentes de transmisión de danzas, juegos y símbolos”.

(Velasco Maíllo, 1990: 143), no olvidemos que el estado decidió que la asignatura de música era obligatoria en la formación de las mujeres de la época.

Dictó

Srta. Purificación Pacheco

MI CARBONERO

(Corro)

Arroyo de la Luz

Andante movido

15

Mi car - bo - ne - ro, no vi - na - no - che, lees-tu -
 -vees-pe-ran - do, has-ta las do - ce. Co-rraus - té ma - dre, por el
 di - ne - ro, que va de pa - so, mi car - bo - ne - ro. *Fin*
 Ven-go de su - bir al ár - bol, ven-go de cor - tar su flor. — D.C.
 Ven-go de ha - blar con mi da - ma, tres ho - ri - tas de re - ló. —

(Capdevielle,)

Como dice la recopiladora es una canción de corro, sin embargo, también podemos observar algo, por otra parte muy común en la tradición oral, “reminiscencias de coplas y romances que por azar llegaron a ser canciones infantiles... adaptaciones históricas y geográficas con afán de acercarla a la realidad donde se entonan...”. (Fernández Poncela, 2006: 41) más que romances propiamente dichos “son retazos de romances tradicionales”. (Celaya, 1981: 245), sus características son la mezcla de fragmentos de varias canciones y los temas, siempre las relaciones entre hombre y mujer: ya desde pequeñas, mediante el juego, las niñas interiorizan el deseo, el anhelo, la espera...

3.4.3. Rondas

Entre ellas se encuentran canciones narrativas, albas, de enramadas, de quintos, de bodas, jotas, fandangos, seguidillas...ha sido en este apartado donde he obtenido el mayor número de canciones y son muy significativas porque en ellas está escrita la historia del patriarcado.

Dictó Laurentina Morgado

Torrequemada

DE QUINTOS

Cantan las mazos con aire de Jota



Al tras-po-ner deû-naes-qui-na ————— yo vi tu ca ———
 Pue blo de To rre que ma da que le-jos te ———



— ra llo-ran-do. ——— Co-mo soy quin-to mi ma-dre
 — vas que-dan-do. ——— Se que-da so-la y yo le



llo-ra y mi mo-re-na se que-da so-la.
 di-go mo-re-na mí-a, ven-te con-mi-go.

3.4.4. Trabajo

Son canciones relacionadas con el trabajo rutinario rural, labores domesticas, afiladores...aunque entre las escogidas he incluido las del carbonero, catalogada por Piñero Ramírez (1998: 217) como “canción en serie abierta de la lirica popular moderna o canción narrativa vulgar” y las relacionadas con el molinero y la molinera (el molino y el viento ha sido considerado por antonomasia el símbolo de lo rural y tradicional) porque reflejan perfectamente el universo femenino de esta época.

Dictó D.^a Petra Carpintero

Cadalso

CANCION DEL MOLINO

Allegretto

Mo - li - ne - ri - to mo - li - ne - ro; mo - li - ne - ri - to te

Fin

que-ro yo. Mo-li-ne-ro mo-li-ne-ro — mo-li-ne-ro mo-li-
no ven-gas de no-chea ver-me —

ne-ro — por-que estoy so-li-ta en ca-sa — y lo mur-mu-ra la

gen-te — mo-li-ne-ro mo-li-ne-ro. — Mo.

D.C.

3.4.5. Religiosas

De este apartado, villancicos y aguinaldos para Navidad, cantos de Cuaresma, Semana Santa y Pascua, se han excluido porque carecen de interés para el estudio, representan junto a las de ronda el 80 % del volumen total de canciones, lo que nos da una idea de cómo la religión se erigió en la guía imprescindible de la población española de este periodo; las diferentes rogativas a los santos y vírgenes, los mandamientos, sacramentos, horas del reloj, Pasión del Señor han sido las seleccionadas, en ellas veremos el ambiente devocional característico de la época mezclando los temas de amor con temas religiosos.

Dictó Francisca Moreno

PASIÓN DEL SEÑOR

Jaraiz de la Vera

Andante triste

21

La ca - de - na - mas su - a - ve, es ser - vir - a Dios ya -
 Huer - to o - ran - do Cris - to su - dó san - greal con - tem -
 - mar - le. Guardar los - diez - man - da - mien - to, no que - bran -
 - plar, - de su Pa - sión - el tor - men - to, Ya - lí Ju -
 - tar los pre - cep - tos y en la Pa - sión con - tem - plar - la. En el
 - das de - sa - ten - to le dió un ós - cu - lo de - paz. —

Fin

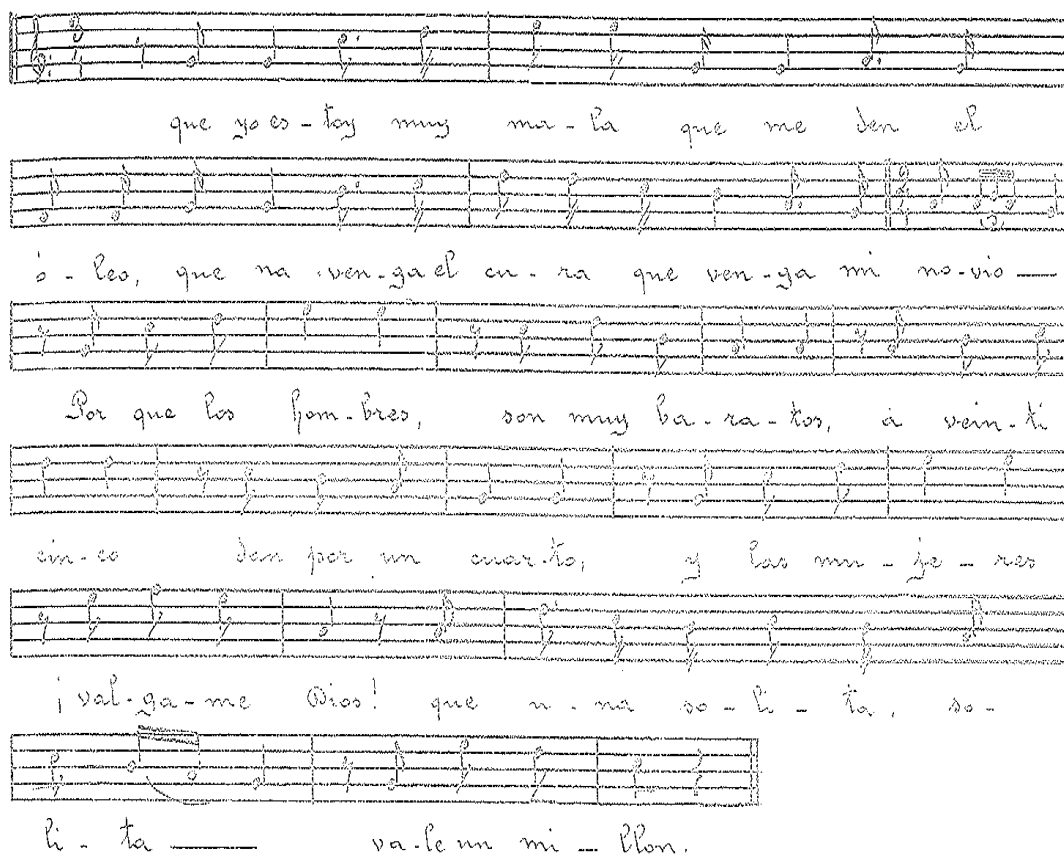
Al

3.4.6. Humor

La elección de estas canciones ha sido porque, junto con las rondas, son quizás las más significativas para este análisis de género al encontrarse en ellas el germen de la violencia física contra el sexo femenino; por supuesto que también hay canciones en las que la protagonista es la mujer y en este caso es el hombre el insultado, pero aun así no llegan a esos extremos de violencia física ni psicológica mencionados.

LOS HOMBRES, SON MUY BARATOS

M. 1 = 96



que yo es - toy muy ma - ra que me den el
 o - leo, que na ven - ga el cu - ra que ven - ga mi no - vio —
 Por que los hom - bres, son muy ba - ra - tos, a vein - ti
 cin - co den por un cuar - to, y las mu - je - ras
 ¡ val - ga - me Dios! que n - na so - li - ta, so -
 li - ta — va - le un mi - llon.

Aunque muchos piensen que su única función era la de pasar unos momentos divertidos, en ellas se puede apreciar, como de una forma aparentemente *graciosa* se llega a denigrar a ambos sexos, hasta llegar al maltrato físico (que incluso a veces estaba bien visto) en el caso de las mujeres.

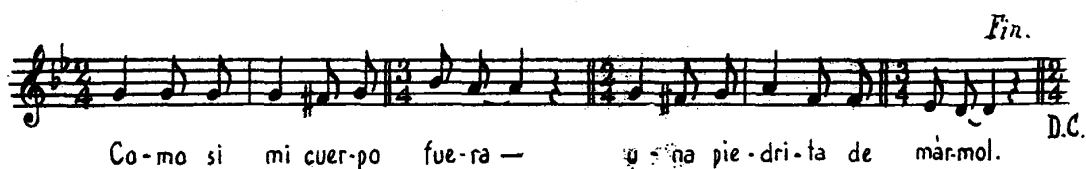
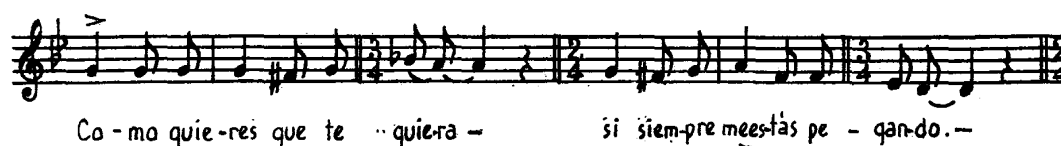
Dictó

Constanza Vaquero

A L B O R A D A

Montehermoso

Vivo



Fin.

D.C.

PARTE II

MARCO TEÓRICO- METODOLÓGICO

CAPÍTULO 4

4.1. Cultura popular/ literatura culta

Definir y establecer los límites de lo culto y lo popular, a veces no es nada fácil, lo popular se ha considerado siempre como la cultura de las clases rurales, campesinos, obreros y pequeños burgueses, en oposición a ello lo culto sería la cultura de la clase alta.

Lo popular se define frente a lo culto. El violín o la guitarra no son, en sí mismos, ni cultos ni populares, pero según se conviertan en instrumentos solistas de un concierto sinfónico o de una canturía de trovo alpujarreño, por ejemplo, decimos que son cultos, en el primer caso, y populares en el segundo.

(Trapero, 2005: 164)

El Romanticismo tuvo un impacto importante en valorizar positivamente la comprensión de la cultura popular, gracias a ello y a la opinión de folkloristas se les concedió importancia a todo aquello que venía del pueblo; el siglo XVIII al XIX es el descubrimiento de la cultura popular por los intelectuales, en este período, "el número de publicaciones que tratan sobre las baladas, las canciones, las costumbres, el habla, en fin, sobre el pueblo, adquiere una dimensión hasta entonces desconocida". (Burke *apud* Busquet, 2008: 28) en España escritoras como Pardo Bazán o Cecilia Bol de Faber muy interesadas por las costumbres populares las incorporaron a varios de sus escritos.

Con el impreciso término de cultura popular *los cultos de occidente* marginaron por mucho tiempo aquellas manifestaciones que

escapaban a los criterios de su elite intelectual, a la historia oficial de la cultura y en general al mundo de los libros de los autores y la crítica.

(Díaz Viana, 1988: 15)

Podemos decir entonces que la cultura es la forma en la que vive un grupo o sociedad en función de unas normas, valores y formas simbólicas compartidas que las caracteriza y que a la vez las distingue de otros grupos, producto del hombre y que se transmite de generación en generación. "...un sistema de significados actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o encarna una forma de vida" (Burke *apud* Busquet, 2008: 27). En este periodo, en concreto, un conjunto global de ideas, prácticas culturales y artísticas, en las que las instituciones y estructuras de poder (elitistas y dictatoriales) se caracterizaban por el abuso, la censura y la marginación.

Busquets en su libro *Lo sublime y lo vulgar* (2008: 23, 28) propone precisar y clarificar este término exponiendo tres perspectivas con el objetivo de focalizar el estudio de determinados aspectos o manifestaciones de la sociedad en lo que él distingue como tres culturas en el campo de las ciencias sociales: cultura culta o alta cultura, cultura popular y la cultura mediática; lo culto esta emparejado con educación y relacionado con la concepción normalista canónica e idealista de la condición humana, expresa las cualidades extraordinarias del artista producto de la educación; lo popular con lo frágil, cuestionable definición que contrasta con la definición antropológica que las relaciona con forma de vida.

La cultura popular adjudicada al pueblo y la cultura culta, la de las elites, han tenido a lo largo de la historia una existencia diferenciada y opuesta pero no por ello han ido por caminos paralelos y las dos han estado influenciadas por la sociedad en las que vivió. La música, la literatura, la cultura son producto de la sociedad en la que nace y se desarrolla, y está constituida por elementos que emergen de la misma cultura, para poder comprender un tipo de música es necesaria situarla en el contexto cultural en la que ha sido creada y comprender no es reconocer sólo lo instaurado por la tradición

histórica es intentar descubrir que hay más allá de ella, de la tradición, del contexto, descifrar el mensaje no explícito.

La clásica distinción literatura culta y literatura popular, realizada por muchísimos autores, en realidad, no tiene valor alguno, porque esa distinción está más asociada a una concepción ideológica iniciada en el siglo XVIII que asocia la literatura culta a una sociedad privilegiada y la literatura de tradición oral que la une a una mentalidad primitiva e ignorante. (Gramsci, 1972: 75 y ss; Vansina, 1966: 13 y ss).

4.1.1. Oralidad/ escritura

Aproximarse al estudio de la oralidad es tener de frente y quedar muy cercano a un aspecto central de los seres humanos: el proceso de comunicación, el desarrollo del lenguaje y la creación de una parte muy importante de la cultura y esfera simbólica humanas.

(Aceves Lozano, 1994:143)

Durante años hablar sobre oralidad era hablar de *pintoresco* y *popular*, situando todo lo oral al lado del folklore, con la consecuente connotación negativa que abría ese abismo entre lo escrito (relacionado con lo culto) y lo (oral relacionado con el analfabetismo) olvidando que, la oralidad representa la base de nuestra cultura, el inicio, la realización o expresión del lenguaje articulado y una fuente de información importante porque a través de ella se transmite, se enseña y se aprende. Una de las primeras fuentes históricas y que tiene una función primordial que es permitir las relaciones humanas "pues la mayoría de las actividades cotidianas se llevan a cabo a través de la oralidad, tanto que las relaciones se interrumpen cuando se deja de hablar a alguien". (Casalmiglia y Tusón, 1999: 29).

A Paul Zumthor estos términos le parecen sumamente abstractos e introduce los términos de *vocalidad* y *comunicación vocal* en lugar de oralidad y comunicación oral. "La vocalidad es la historicidad de una voz, su empleo en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes". (Zumthor, 1987: 21). Ong (1980: 17-18) es más drástico y dice que siempre se ha considerado como

algo indigno dependiente de la escritura cuando en realidad la escritura no puede prescindir nunca de la oralidad...y considera que todos los textos escritos tienen que estar relacionados directamente con el mundo del sonido...”.

La historia oral, todo lo transmitido oralmente “se interesa por el conjunto de significados que la gente produce sobre su presente acerca de lo conocido, de lo que quiso que ocurriera, lo que creía que estaba ocurriendo y lo que realmente ocurrió”. (Jiménez y Torres, 2004: 90). Lo que cuenta en la oralidad es el hecho mismo, el valor que tiene para quien lo ejecuta y su representación, la *performance* para Zunthor, (1987: 33) como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora”.

4.1.2. La literatura de tradición oral

La literatura de tradición oral también llamada literatura de transmisión oral o literatura popular, con la que no debe confundirse, es un conjunto de narraciones, poemas y textos transmitidos oralmente a través del tiempo con una serie de características comunes: está sujeta a sufrir variaciones a través del tiempo; pertenece a un contexto cultural determinado; es transmitida a través de varias generaciones; anónima con gran cantidad de variantes, debidas a cada transmisor individual y juega un papel determinante en la memoria individual y colectiva; se difunde normalmente en fiestas, en plazas, en el campo, en reuniones de la comunidad de todo tipo.

La literatura oral suele englobar a la literatura tradicional, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo.

(Pedrosa, 2010: 33)

Nace del pueblo y para el pueblo, en ella la improvisación y el canto han sido esenciales, construida sobre la base de sólidos referentes culturales y literarios en los que se pueden identificar importantes elementos para comprender la estructura que rigen a las diferentes manifestaciones orales; según Francisco Ynduráin “es la que vive en la tradición oral del pueblo sin autor conocido y sometida a las modificaciones que el medio de difusión y permanencia supone”; aunque también la que Menéndez Pidal denominaba “literatura de tipo tradicional, aquella, que aunque corresponda a un autor conocido, el pueblo puede apoderarse de ella y desvincularla de su estricto carácter erudito”(Beltrán, 1999: 20) hasta llegar a popularizarse posteriormente, como ocurre con multitud de romances que, aun teniendo algún autor o raíz conocida, el pueblo los ha hecho suyos.

Por otro lado utiliza una serie de recursos estilísticos como repetición, metáfora, onomatopeya, elipsis...propios de la literatura culta; este tipo de literatura tiene otras características como la improvisación y está unida a su contexto y a una función social determinada, nos transmite la visión de un grupo, pueblo o comunidad que vive arraigada en sus raíces; esa parte de la literatura como canciones, cuentos, refranes, romances, narraciones, chascarrillos en ellas está impresa la vida de una comunidad en un determinado contexto...la recuperación de esa parte de la literatura y en especial de los cantos populares surgió en Alemania con el Romanticismo y el resurgir de los nacionalismos con su interés por recopilar y estudiar lo popular, la reivindicación de lo autónomo y también por escribir imitando el estilo popular. La forma de transmitir desde tiempos anteriores la cultura, la experiencia y las tradiciones de una sociedad a través de relatos, cantos, oraciones, leyendas, conjuros, mitos, etc. es una forma de conocer la historia de una época determinada, su cultura y representaciones simbólicas.

La memoria colectiva a través de ellos almacena estas estructuras y formas de lo oral, reteniendo ciencias, costumbres, rituales, danzas, cuentos, leyendas, romances, coplas... cada vez que alguien cuenta un cuento, recita o canta un romance o cancioncilla, lo hace suyo, lo interpreta, según su visión particular, económica, cultural o social, modificando su significado y creando diferentes variantes, ampliándolo, reduciéndolo y alterándolo en función de la comprensión que tiene de él. Todos ellos son depositarios de los valores de

una comunidad, contienen un carácter marcadamente simbólico, y al ser vehículo del proceso de interiorización de determinadas pautas de conductas, nos remiten necesariamente a estudiar el contexto para poder analizar e interpretar los textos. “Para conocer una tradición hace falta conocer la cultura que la sostiene es necesario que el estudio histórico este precedido del análisis serio de las estructuras sociales y de las principales elementos de la cultura”. (Vansina, 1966: 200).

4.1.3. Canciones de la tradición oral

La canción de tradición oral, fuente importante de información sobre la sociedad en la que nace, es también el reflejo de una cultura, no hay que olvidar que ésta precede al habla y al lenguaje musical, puede reflejar tanto nuestras convicciones y también la forma de relacionarnos. En esencia, estas canciones reúnen una serie de características, como son: la palabra y la música como único procedimiento de transmisión de la cultura; el pueblo, que considera estas canciones como algo suyo; la brevedad, porque de esta forma se pueden captar y memorizar fácilmente; no tiene apenas artificios, son espontáneas y con una cierta afectividad poética; anónimas, hay un creador inicial pero a través del tiempo la obra se reelabora, produciendo diferentes variantes de una misma tonada. La canción de tradición oral presenta tal número de similitudes con la forma de los poemas y una serie de características peculiares ampliables también a los textos de refranes y dichos, que a veces es difícil distinguirlos en lo referente a forma, recursos y elementos estéticos: son obras de corta extensión, con una distribución especial del texto y recursos sintácticos especiales, utiliza el ritmo con un valor estético y un vocabulario metafórico.

La canción, composición en verso cantada, y el origen de la poesía está históricamente unido a la música, podemos entonces decir que estas canciones, unión indisoluble texto música, pueden ser reflejo cultural de la sociedad que las produce ya que comparten unas características y lenguaje común que incluye metáforas, símiles, comparaciones y un carácter lúdico intrínseco. Los actos principales, sociales, políticos, religiosos, celebraciones de todo tipo de una comunidad van acompañados de música, ya fuese

instrumental o vocal, las celebraciones festivas durante el ciclo anual eran rasgo identitario de comunidades rurales, y constituían una ocasión para establecer nuevas relaciones sociales y una vía de escape a la tensión acumulada por el duro y monótono trabajo.

Estas canciones forman parte de la llamada literatura popular de tradición oral y al igual que la literatura culta, pueden ser, efectivamente, un instrumento de conocimiento de la realidad. En ellas han tenido un muy importante papel, por otra parte, poco reconocido, todo ese universo femenino formado por madres, abuelas, hermanas, tías...; que han sido en su mayoría, las portadoras de esos conocimientos y las que han mantenido generación tras generación esas tradiciones. Quizás este tipo de literatura nos ofrezca una imagen de la sociedad que no se corresponde con la realidad; puede que sólo reflejen lo que el poder dominante quería, puede que haya algo de verdad, o puede que no; y para dilucidar esto hay que investigar en las circunstancias específicas de ese colectivo formado por las mujeres, tanto las de las recopiladoras, las que vivieron esa época y las que reflejan los textos de estas canciones. Como decía Vansina (1966:183 y ss) la tradición oral nos da datos muy diversos pero tiene limitaciones que vienen determinadas por condicionamientos políticos hay que intentar paliar estos ayudándonos de otras fuentes de la historia como son documentos escritos, arqueológicos, lingüísticos, culturales o físicos.

4.2. La música como lenguaje

Demostrar que la música es un lenguaje o entrar en polémicas que a veces no tienen razón de ser es algo que no entra en los límites de este trabajo, por ello remito a las palabras del profesor González Valle cuando habla del lenguaje de la música y sus posibilidades:

La música es un lenguaje en sentido amplio, es decir, una modalidad peculiar de comunicación (expresión) humana, que, situada entre la razón y el sentido (sentimiento), no sólo interpela a técnicos o especialistas, sino a todo el mundo y a toda época; de ahí, la

diversidad de diálogos que pueden entablarse con ella y las *reflexiones* que puede provocar.

(González Valle, 2007: 41)

La canción como acto comunicativo está constituido por signos, que a su vez forma sistemas de signos o códigos, estos códigos además son susceptibles de albergar múltiples sentidos. Se puede comprobar que a lo largo de la historia, estas manifestaciones artísticas música y lenguaje se han relacionado e inspirado recíprocamente, existen múltiples ejemplos de música que ha encontrado en la palabra su fuente de inspiración y que supone considerar que la música es un lenguaje y como lenguaje que es, un sistema de comunicación estructurado en códigos y depende del contexto en que se estudie (Román, 2008: 24), igual que ocurre con la literatura; época, contexto, estilos, sistemas de composición, son dos lenguajes distintos y no se puede abordar el estudio semiótico de la música desde parámetros lingüísticos⁵³, pero si servirá como acercamiento entre ellos, además tiene en común la materia sonora, timbres, alturas, duraciones, ritmo, intensidades, matices:

- Finitud de sus signos: más o menos cerrado, conocido y reconocido por sus usuarios.
- Consta de un repertorio léxico (vocabulario sonoro).
- Se estructura en torno a una sintaxis musical (reglas de composición de cultura o época).

En las canciones existe el texto, con lo cual su significado será más fácil encontrarlo, aquí la música nos servirá para matizar o apoyar el sentido del texto que desprovisto de esta materia perdería parte de su significado; de acuerdo con la naturaleza y la función del texto que se canta, la música le añade una dimensión nueva en cada caso, la música transporta las palabras

⁵³ “La música es un lenguaje de comunicación y pertenece por tanto a un sistema semiótico...” (Gertrudix, 2003 *apud* Roman, 2008: 23). Ruwwet (1972: 26) afirma tajantemente que “la música es lenguaje y sistema de comunicación por medio del cual los humanos intercambian valores y se comunican y que para existir debe obedecer a las reglas que hacen posible esa comunicación” (*apud* Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 57).

del texto que se canta a un ámbito muy diferente del que comporta el lenguaje hablado.

	LINGÜÍSTICA	LENGUAJE MUSICAL
Nivel fonológico	Fonemas	Sonidos musicales: (vocales/instrumentales)
Nivel léxico	Palabras	Células o motivos
Nivel sintáctico	Frases	Frases musicales
Nivel enunciativo	Frases hechas, Refranes, coletillas.	Cadencias típicas, giros interválicos propios de cada estilo.

(Román, 2008: 23)

Esta transferencia sucede en dos niveles diferentes: en el del funcionamiento sintáctico del lenguaje, y en otro más profundo, el de la significación y el sentido de los textos que se cantan". (Manzano, 2010: 284). El significado no es absoluto sino que está en relación con la cultura o región en la que vive y se desarrolla y tampoco esto es exclusivo del lenguaje musical sino que también está presente en el lenguaje articulado.

Barthes (*apud* Román, 2008: 32) dice que existen tres tipos de escucha:

- La primera referida al indicio o escucha del material concreto
- Segunda desciframiento donde se captan signos siendo una escucha cultural.
- Tercera la interpretación de una significancia.

Y Schaeffer (*apud* Román, 2008: 32) que son cuatro las funciones de la escucha:

- Escuchar como prestar oído o poner atención

- Oír como acto puramente perceptivo
- Entender como intención cualificada de la escucha
- Comprender los signos o valores de los signos del lenguaje en un contexto.

En los dos primeros se trabaja con indicios que pertenecen al ámbito de lo concreto y natural en los otros dos con signos que tienen carácter abstracto y pertenecen al ámbito de lo cultural (*apud* Román, 2008: 32). Ante lo expuesto, lo que si queda claro es que la música puede que no sea un lenguaje al uso, pero sí que es un potente comunicador de expresión, de emociones, de percepciones y por supuesto una gran herramienta pedagógica. Algo que si que podemos afirmar es que la música comunica, “su poder expresivo le dota de capacidad de comunicación” (Labajo, 1993:1988-1997) por ejemplo, a la melodía de un himno militar se le ha asignado siempre un sentimiento patriótico, mientras que a un salmo cierta conciencia religiosa.

Entonces si buscamos el significado de estas canciones en la forma en la que la comunidad (las instituciones como elemento de poder o la gente como parte de su vida) las utilizaba, la música sería “significativa”, tendría un fin (controlar, distraer, acompañar...); esta utilización de la música indica que sí tiene un poder comunicador de significados importante, la música se convierte así en símbolo de identidades e ideologías.

- A través de un lenguaje popular, con símbolos expresivos y pertenecientes a la tradición cristiana, tomados del *Nuevo Testamento* proclama que los mártires son signo de esperanza y testigos de Dios semilla, racimo prensado, trigo triturado, luz y antorcha⁵⁴.



⁵⁴ Fragmento tomado de:

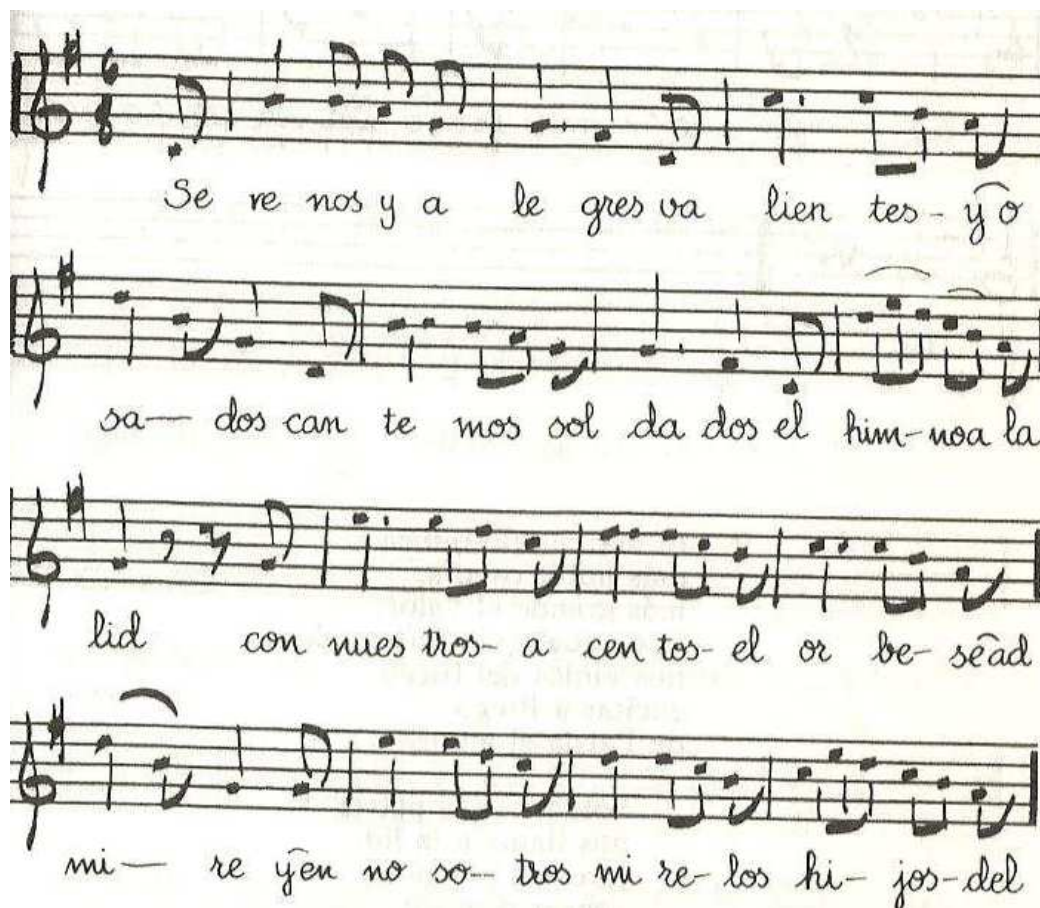
<http://www.conferenciaepiscopal.nom.es/santos/martires/materiales/partituras.pdf>

Consultado el 4/7/2010



- Los himnos nacionales, las marchas militares con sus connotaciones de índole política o patriótica...este ejemplo fue el himno de la revolución española, pasó a ser el acompañamiento de todos los alzamientos militares hasta la Guerra Civil española. (Díaz Viana, 1988: 30).

Himno de riego



El himno de Riego, en su origen, fue una marcha militar de las tropas que, bajo el mando de Rafael del Riego, obligaron al rey

Fernando VII a jurar la Constitución de 1820; adoptado como himno de las tropas liberales de la guerra carlista se fue después convirtiendo con letras muchas veces modificadas y actualizadas, es decir, *contrahechas* en himnos de varias de las revoluciones del siglo XIX. En 1931 fue proclamado himno oficial de la II República, y como tal estuvo prohibido a partir de 1939.

(Pedrosa *apud* Piñero Ramírez, 2004: 458)

"La copla ocasional carga todo su peso en el texto poético (Labajo, 1988: 148); otra versión cuya letra es atribuida al Doctor Albiñana (*Cancionero de las brigadas internacionales*). (Díaz Viana, 1986: 79-80) dice así:

Una turba rapaz de ladrones
que al gobierno querían subir
que se hartaron robando millones
y a los pobres no dejan vivir.

Si reconocemos los aspectos expresivos de la música, al igual que hacemos con sus estructuras armónicas, rítmicas, melódicas o lineales, podremos entonces entender el significado musical... "al convertirse en símbolo capaz de ser distinguido y singularizado entre el resto de las variadas proclamas políticas". (Labajo, 1988:148):

Para poder reconocer estos actos necesitamos abrir ventanas hermenéuticas para poder interpretarlas; títulos y anotaciones, partitura, programa, citas literarias y musicales, tropos o procedimientos estructurales en los que podremos reconocer las implicaciones que todos ellos tienen con respecto a la música.

(Kramer, 1990: 22 *apud* Ramos López, 2003: 49)

- La estructura armónica de este fragmento de Bach es totalmente diferente si se la despoja de sus correspondientes adornos...



- ...que según el compositor necesita para transmitir un determinado paisaje emocional :



En el caso anterior la expresión, significación o sentido no será igual en el primer caso que en el segundo, según las expectativas del compositor, en el caso del receptor serían dos composiciones diferentes a pesar de que la estructura armónica es la misma; despojada de su envoltura carecería, entre otras cosas, de una de las características típicas del Barroco: el adorno.

...la música habla seduce captura...el timbre velado o estruendoso de la intensidad *fff*, *ppp*, la frase ligada o desligada, el ritmo agotado o maníaco no son exteriores a lo que se dice, son lo que dice al igual que ocurre en la frase ¿está usted ahí? dependiendo de si se acentúa *el está*, *el usted* o *el ahí* hay tres registros diferentes que se manifiestan: simbólico, imaginario y real.

(Schneider, 2002: 18)

4.2.1. Función de la palabra en la música vocal

En nuestra Edad de Oro la música y la poesía formaban una unidad expresiva indisoluble, en la que ambas, música y texto, se influenciaban mutuamente, unas veces la música apoyaba, ensalzaba u oscurecía el texto, y otras veces sucedía lo contrario; esto nos lleva a la definición de canción, ya sea culta o popular, como unión indisoluble de letra y música, dos caras de una misma moneda.

(Frenk, 2003: 111)

En fin, con la música se puede también relatar, discurrir y razonar, y mucho más frecuentemente de lo que se piensa; por eso también la música está organizada, en parte, en la forma de un lenguaje; el estudio semiológico resulta ideal para el estudio de la música vocal metodológicamente porque favorecen la aproximación de los metalenguajes musicológico y teórico literario..."al abordar el estudio desde una perspectiva integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje, la semiótica abarca tanto el campo de los signos verbales como no verbales". (Alonso, 2001:10).

En un texto heterosemiótico, tal como lo describe González Martínez, ninguno de los dos elementos (palabra y música) que lo constituyen es superior al otro, o bien la música subraya por sus propios medios lo que el lenguaje afirma... o bien la misma absorbe el lenguaje y convierte su substancia fónica en material musical...otras veces las estructuras artísticas verbales se ha integrado en las musicales...la forma en la que las formas estróficas con estribillo y la sintaxis verbal (polifonía contrapuntística) han condicionado a la propias estructuras musicales y viceversa,...a veces la música lleva a modificaciones fonéticas y otras el lenguaje condiciona la música.

Es decir, no se trata de entender si una de las dos estructuras lingüístico literarias y musicales se condicionan, sino que ambos aspectos constituyen dos dimensiones de un mismo fenómeno: el modo en que la métrica de los textos que sirven de soporte a formas

musicales adopta frecuentemente esquemas poco ortodoxos para adecuarse al aspecto musical del discurso.

(González Martínez, 2007: 11, 17-18)

4.2.2. Stefani

Stefani (1987: 67) analiza detenidamente la relación música–palabra utilizando en el ámbito musical métodos de la lingüística en un proceso organizado en tres fases sucesivas: 1) comparación música-lengua, 2) aplicación experimental de métodos lingüísticos a objetos musicales y 3) desarrollo de una semiótica musical autónoma, aunque similar a la lingüística en su relación con el objeto. (*Apud* González Martínez, 2007: 67). Ha estudiado las relaciones entre habla y canto, lo que él llama los códigos de la música vocal; entre ritmo y sílaba, entre compás y hemistiquio verbal se establece una relación de homología; un sistema silábico en el que los acentos coinciden. En el nivel sintáctico y retórico se aprecia que entre las unidades de sentido verbales coincidentes o no con el verso y la periodización melódica no existe ningún tipo de identidad en la medida en que una frase se repite con diferentes melodías”...los dos niveles: palabra y música participan por igual en la unidad textual ya sea por homología o por contraste...”. (Stefani *apud* González Martínez, 2007: 117-118).

4.3. Música, cultura, comunicación

Como dice Stuart Hall (2006: 233) “en el trabajo intelectual serio ni el desmadejamiento de la tradición... ni el absolutismo que quiebra el pensamiento en partes falsa y correctas resultan adecuadas” es decir, en el trabajo que nos ocupa no puedo decir tajantemente que es un estudio etnomusicológico por el sólo hecho de ser canciones de la tradición oral porque un trabajo etnomusicológico debe comenzar por la recogida de las canciones *in situ* y este no es el caso, pero tampoco se puede decir que el hecho de que no haya sido así deje de pertenecer a la etnomusicología porque, el campo de la

musicología/etnomusicología⁵⁵ es mucho más que eso; decir que es un análisis literario sería correcto si no fuera porque además de analizar los textos de estas canciones, la música no deja de estar ahí, y estos textos desvinculados de su sonido no hubiesen tenido la misma repercusión que tuvieron, además de que para realizar un estudio etnomusicológico no podemos dejar de estudiar la cultura en las que surge y se desarrolla.

...y así el objetivo de la etnomusicología se vuelve un estudio del ser humano, su cultura y no simplemente como un análisis de un fenómeno sonoro musical. Estas canciones en este periodo fueron utilizadas para vehicular ideas ante la población con un alto índice de analfabetismo.

(Piñeiro Otero *apud* Arriaga Flórez *et al.*, 2008: 331)

Analizar los textos desde una perspectiva de género implica además del estudio de las letras, de su significado real, lo que no se lee a simple vista, insertándonos así en el campo del signo y del símbolo; desde el campo de la musicología feminista podría ser válido desde el momento que voy a sacar a la luz el trabajo de estas tres mujeres, pero si además de ello se amplía al campo del público, de los lectores/as, las receptoras en este caso, nos adentramos en el ámbito de la recepción.

La etnomusicología plantea el estudio de la música como el producto de las múltiples ramificaciones y relaciones entre un texto y un contexto, por tanto el estudio etnomusicológico, entonces, debe abarcar aspectos tan variados como roles sociales, estéticas, ideologías y prácticas en torno a ella... porque como muy bien dice Nettl "...la música ha sido usada para marcar fronteras en todas las sociedades...políticas, naturales o sobrenaturales" (*apud* Cruces, 2008: 146) de esta forma el concepto de música como hecho total es igual a cultura.

⁵⁵ Ante el eterno debate entre sí "...la etnomusicología es también una rama de la musicología, o si sus límites a veces resultan difusos...." pueden consultarse, Josep Crivillé i Bargalló. 2005. "La etnomusicología: Sus criterios e investigaciones. necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral".

Por ello para poder realizar con cierto rigor esta investigación he considerado que la mejor manera de hacerlo es comenzar por el camino de la cultura, de esa cultura que contiene elementos comunes y será descubierta mediante el estudio de sus relaciones e interacciones, "el propósito del análisis es captar como las interacciones entre ciertos patrones y prácticas son vividos y experimentados como un todo en cualquier periodo determinado". (Hall, 2006: 233). La lectura hermenéutica de los textos permitirá ver las huellas y sedimentos que estas canciones dejaron en las conductas de hombres y mujeres en ellos y parafraseando otra vez a Hall, para ello hay que "trabajar tanto el texto como el contexto...". (*Apud* Giroux, 2003: 150), con el propósito de identificar las ideas que intentaron dominar a toda una comunidad y en especial al sexo femenino.

Geertz (2003: 29) considera la cultura como un hecho simbólico, si partimos de que los humanos vivimos inmerso en un sistema de símbolos; los utilizamos para orientarnos, para comunicarnos, son fuentes de información... que nos permiten entender, percibir, valorar y manipular y a través de ellos son utilizados para ejercer el control. Si es verdad que la música es una parte de la cultura, "es muy necesario que podamos considerarla de alguna forma como un sistema signifiante, donde reinan las relaciones entre signifiante y significado, que simbolice a su manera los grandes temas de la cultura y la relación con el otro". (Alonso y Abbate, 2002: 66).

4.3.1. La canción como fenómeno cultural

Partiendo, entonces, de que la música es parte de la cultura que la produce, para estudiarla es necesario estudiar el contexto en el que nace y vive; esto implica que además del análisis musical, se estudien las relaciones entre ellos, la obra y las formas de interpretación de la música y el estudio del contexto; la música también sirve como refuerzo a cualquier institución social, religiosa e ideológica contribuyendo a la continuidad de unas tradiciones y por tanto de la mentalidad donde surgen y se desarrollan, un análisis que considera igual de importante que el contexto y el fenómeno musical.

....la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.

(Geertz, 2003: 88)

La etnomusicología normalmente se ha ocupado de este tipo de canciones populares, transcribirlas, recopilarlas, analizarlas, y también del contexto, sobre todo en comunidades indígenas, sin embargo en el mundo occidental los estudios y las investigaciones al respecto no se han preocupado mucho de la incidencia de esta música en la comunidad, o mejor dicho, del comportamiento humano en un momento y lugar determinado en función de estas músicas, el lugar donde esas canciones adquieren su autentico valor, su organización social, o sea los usos y funciones que las diferentes sociedades les otorgan; como podremos ver más adelante había canciones para todos los quehaceres diarios, la comunidad se siente implicada, por ello es tan importante no desligarla de él.

Las canciones tienen un papel fundamental dentro de la comunidad en la que está inmersa, dependiendo de la época y las circunstancias, la música desempeña un papel u otro, siendo la funcionalidad uno de los aspectos más significativos de la música popular de tradición oral que la liga al contexto social y cultural y el papel que juega en la vida del individuo que pertenece a un grupo social o comunidad con el que comparte una lengua, unas costumbres creencias.

(Scarnecchia, 1998: 32)

4.3.1.1. Lotman, la canción como texto

En el capítulo segundo comenté que en esta investigación la canción se iba a considerar como un texto, según lo considera Lotman, un texto

organizado, “de gran complejidad que a su vez se divide en una gran jerarquía de textos en los textos y que éstos a su vez forman complejos tejidos de textos” y que define como “cualquier comunicación que se haya dado en un determinado sistema, cada texto es portador de sentido dentro de su lenguaje particular y el investigador debe acceder a ellos y decodificarlos, ...” (Lotman, 1982: 17, 35). Lotman amplió el concepto de texto consiguiendo con ello relacionar áreas tan diferentes como el cine, la música o cualquier otro fenómeno cultural.

El texto es portador de significados múltiples: los primarios de la lengua, los secundarios que surgen a cargo de la reorganización sintagmática del texto y la comparación y contraposición de las unidades primarias y los de tercer grado a cuenta de la introducción del mensaje y la organización con arreglo a los esquemas constructivos del mismo, de asociaciones extratextuales de diversos niveles, desde las más generales hasta las más extremadamente personales.

(Lotman, 1998: 54)

La canción como una formación codificada en el que los dos lenguajes el musical y el verbal al relacionarse generan otros mensajes, y estos afectan a un destinatario/o que es el que los descodifica; “un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (Lotman, 1996: 82).

Estas canciones a la vez que un mensaje y como todo mensaje con una intención ya sea informativa, pedagógica, preceptiva... tal como decía Lotman cumplen dos funciones básicas. (1996: 94).

- Transmisión adecuada de significado, con coincidencia de códigos entre el que habla y escucha.
- La generación de nuevos sentidos.

4.3.1.2. John Blacking y el análisis cultural de la música

Blacking plantea el análisis cultural de la música como un producto organizado por los miembros de una comunidad incluidas las instituciones, es decir el sonido/música se estructura según convenciones culturales, y por ello “en cualquier nivel de análisis, las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las que se derivan”. (Blacking *apud* Cruces, 2008:185); bien es cierto que en su estudio *Qué tan musical es el hombre*, se refiere a la cultura de los Venda y que este cuestionamiento es puramente sociológico pero ¿no es precisamente sociológica la manipulación a la que estuvo sometida tanto la recopilación como la ejecución de este tipo de música en esta época?

La función que tiene la música en estas canciones es la de relacionar a los participantes de una comunidad con experiencias que tenían sentido en su quehacer diario, había música para todos los momentos del día, en ese contexto social podían expresar cualquier tema: posturas conformidades conflictos ideologías que en el lenguaje cotidiano y fuera de ese contexto musical podrían ser juzgados o prohibidos.

(Blacking *apud* Cruces, 2008:149, 158 y ss.)

Para él, la música no se puede aislar de su contexto social, ya que le llevan a conocer los patrones sociales y culturales de una etnia región o pueblo, por ello quedarse en el análisis musical jamás podrá explicar el contenido de una pieza, se debe recurrir al estudio de la cultura en el que se creó la obra, conocer el contexto de donde surge antes de analizar su estructura formal; la complejidad técnica y el conocimiento pasan a segundo plano y prioriza el que las sociedades participen en mayor o menor medida en la música planteándola como algo innato al ser humano en el que tienen igual importancia los creadores como los intérpretes regidos ambos por las reglas sonoras de su cultura.

4.3.1.3. Merrian, uso y función de la música

Tal como estamos comprobando, la tradición oral es un proceso de reelaboración continua del imaginario social a partir prácticas y conocimientos de una comunidad y la música forma parte de ese imaginario porque participa en la construcción de significados compartidos por esa comunidad; la música juega un papel muy importante en la sociedad como marco de integración de muchas actividades “probablemente no haya otra actividad cultural tan generalizada que condicione, modele y controle tanto el comportamiento humano. (Merrian *apud* Cruces, 2008: 85)

La primera aproximación que se hizo de estudiar la música como parte de la cultura y sociedad la realizó Merrian en su libro de 1964 *Antropología de la música* en la que proponía el estudio de la música como la relación entre el concepto acerca de lo que es o significa la música en una sociedad, el uso que se hace de ella en la misma y el sonido musical como producto del comportamiento que lo producía; Merrian (*apud* Cruces, 2008: 275) planteaba que para estudiar el comportamiento humano a través de la música, son tan importantes los aspectos descriptivos de ésta como sus significados.

Los usos y funciones de la música están unidos al mundo del significado y la significación, “la palabra *uso* se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; *función* hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (Merriam, *apud* Cruces, 2008: 277); el uso tendría que ver con el momento en que se utiliza y puede estar relacionado además con otra actividad: relajación, diversión, entretenimiento; la función, en cambio estaría relacionada con el “para qué”, el propósito, la finalidad, los objetivos que la sociedad o el individuo les otorga. Entre las funciones generales están las de expresar emociones, inculcar, sensibilizar, comunicar e integrar la música y el texto, ritmos y palabras, a la vez que sirven de entretenimiento y expresión de sentimientos, inculcan a través del juego modelos en los que niñas y niños deben actuar de una determinada manera, de esta forma comienza el proceso mediante el cual penetran en el subconsciente transmitiendo, comunicando e induciendo a determinadas actitudes y comportamientos; estos juegos les llevan a integrarse,

relacionarse y posicionarse en grupos que comparten estilos y formas de vida parecidos.

Pues dicho esto hemos podido comprobar que tanto literatura como canción popular con sus diferencias y similitudes y tal como Merriam⁵⁶ propone que se considere la música (producto cultural, del cual es necesario estudiar su conceptualización, las conductas ligadas a ella y el sonido mismo) creo que se hace necesario que este análisis comparatista se haga desde lo que él considera expresión emocional: la música sirve como vehículo de expresión de ideas y emociones no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano, inducir actitudes (para que los niños se duerman, para aligerar el trabajo, expresión de sentimientos), alivio emocional, vía de escape y explosión de la creatividad por sí misma.

- Goce estético: la música involucra la estética del creador y del oyente. No se puede afirmar con seguridad que esta asociación esté presente también en las culturas del mundo no alfabetizado.
- Entretenimiento: la música se pone de manifiesto en dos formas de entretenimiento; puro (parece característico de la música en la sociedad occidental) y combinado con otras funciones (parece predominar en sociedades no alfabetizadas).
- Comunicación: la música es capaz de transmitir por su mera existencia.
- Representación simbólica: la música sirve para expresar ideas, cosas y comportamientos.
- Respuesta física: la música provoca, excita y canaliza el comportamiento de las multitudes, anima las acciones del guerrero y el cazador, e inspira la respuesta física de la danza.

⁵⁶ En *The Anthropology of music* Alan Merriam plantea que la etnomusicología tiene una naturaleza dual: la musicológica y la antropológica y aunque el ideal al que aspira la disciplina es la fusión de sus componentes, en la realidad se observa su separación Merriam señala que la música debe entenderse como otro elemento del comportamiento humano, definiendo a la etnomusicología como “el estudio de la música en la cultura”. El sonido musical es el resultado de un proceso de comportamiento humano, es producido por la gente para otra gente en una cultura determinada, en la que intervienen actitudes, valores y creencias...la etnomusicología debe relacionarse con las humanidades y las ciencias sociales en general; los usos y funciones de la música son importantes aspectos que nos permiten entender el funcionamiento de una sociedad, por ello, los problemas de la etnomusicología no son nunca exclusivamente técnicos o conductuales, al estudiar la música como un fenómeno universal, la etnomusicología estudia al hombre mismo...”. (Martí i Pérez, 1992: 96, 225).

- Refuerzo de conformidad a las normas sociales: la música incide en el control social, advierte a los miembros de una sociedad ya como establecimiento indirecto de lo que se considera un comportamiento correcto. (ceremonias de iniciación, en las que los miembros más jóvenes de la comunidad son instruidos sobre lo adecuado y lo inadecuado).
- Refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos: la música expresa preceptos religiosos, transmite potencia mágica por medio de conjuros, reafirma sistemas religiosos e instituciones sociales, resaltando lo que es adecuado y lo que no, o las que dicen a la gente que debe hacer y cómo debe hacerlo.
- Contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura: la música expresa valores, es un vehículo de transmisión de la historia, mitos y leyendas, transmite la educación, controla a los sujetos y proclama lo que está bien, contribuye a la estabilidad y a la continuidad.

4.3.2. La canción como sistema de comunicación

El contemplar la música como una herramienta comunicativa, es claramente uno de los objetivos de la etnomusicología, la música es más que una simple producción de sonido, hay un emisor que usa la música como su sustituto o medio para la señal, mensaje, información, petición y oración que desea mandar al receptor, o ayuda al etnomusicólogo a formarse una idea del objetivo de los eventos musicales, del uso de la música, su significado y papel en la sociedad que es objeto de la investigación.

(Merriam *apud* Cruces, 2008: 59,68)

Habiendo visto la relación que posee la música con la sociedad que la produce, y los conceptos de uso y función (Merriam y Blacking) nos queda claro entonces que estamos concibiendo la música no sólo como la estructura sonora, sino como un proceso de significación donde se hallan inmersos una serie de elementos que también pertenecen a ese fenómeno sonoro y sin el cual no se produciría o si así fuese no sería igual: estructura sonora, creador

emisor, canal, receptor, contexto socio-cultural; Ruwet afirma que la música es un sistema de comunicación por medio del cual los hombres intercambian información y valores, y por tanto “para existir y ser eficaz debe obedecer a las reglas que hacen posible de un modo general, el funcionamiento de un sistema de comunicación”. (Ruwet, 1972: 26 *apud* Viñas Piquer, 2007: 569).

Una verdadera teoría del significado debe tener todos los problemas de variación estilística o valores connotativos; el problema del significado contextual, el análisis semántico de subsistemas claros y reducidos que podrían luego extenderse a complejos más amplios y problemas más intrincados.

(Bobes Naves, 1989: 36)

4.3.2.1. Barthes y Eco

Los códigos de un texto cultural, formados por signos y significados, sólo son comunicables en la medida en la que son comprendidos y aceptados por los productores y receptores del texto. No obstante, estos códigos culturales se caracterizan por una polisemia y ambivalencia, y su descodificación por parte del receptor está, pues, determinada por su contexto discursivo. Basándonos en Barthes (2009: 277), “...escuchamos como leemos de acuerdo con ciertos códigos” es decir para poder descifrar el significado de estas canciones debemos retroceder y situarnos en aquel entorno, “conocer esos vericuetos que nos dirán lo obvio pero también lo obtuso, lo que lo no se ve, lo que no se lee, la relación entre el mensaje y el receptor”; hay tres niveles de escucha el primero sería una alerta, el segundo un desciframiento y el tercero se interesa en quien habla.

Escuchar a alguien, oír su voz, exige por parte del escucha, una atención abierta. (*Ibídem*, 2009: 289). Él formula el texto como algo distinto de la obra literaria, “lo considera una práctica significativa, una estructuración un conjunto de signos abiertos dotados de sentido que hay que encontrar...el mensaje de estas canciones define, pronuncia y anuncia” (Barthes, 1993:13) el germen del patriarcado: la dominación y la subordinación.

Para llevar a cabo una buena labor semiológica debemos tener en cuenta la multiplicidad de códigos insertos en una misma cultura que permite que un mismo mensaje se decodifique de forma diferente y recurriendo a diversos sistemas convencionales; los receptores pueden asignar significados diferentes a la misma expresión, y la misma expresión puede significar distintas cosas en diferentes contextos.

Por ejemplo las notas musicales tiene un nombre Do Re Mi Fa Sol La Sí que nos indica su altura (sonido) en España, en otros países como Alemania e Inglaterra se las nombra con letras mayúsculas⁵⁷: A, B, C, D, E, F, G.

Do: C

Re: D

Mi: E

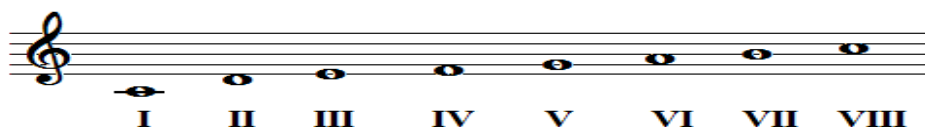
Fa: F

Sol: G

La: A

Si: B

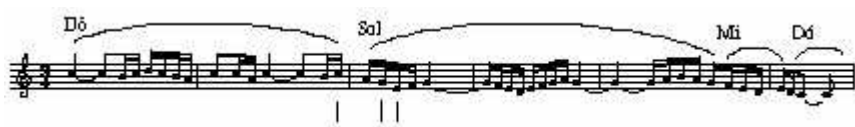
Pero a la vez a estas notas (Do: C) tienen otro significado en el sistema tonal se las denomina con números romanos, I; ahora I: Do: C no nos indica la altura de la nota (sonido) sino que refiere la importancia de esta nota frente a las demás; I: tónica en Do Mayor:



La sucesión y alternancia de V-I tónica, (Do, I) y dominante (Sol, V) determina el tono y se da con frecuencia en la música en el clasicismo y romanticismo, sobre todo en el período clásico, “en el siglo XIX el sistema

⁵⁷ Los griegos designaron las notas mediante letras de su alfabeto, esta forma de denominarlas posteriormente fue adoptada por Occidente y en el siglo X fueron sustituidas las letras del alfabeto griego por el latino; letras que en algunos países aun siguen utilizando. (Grabner, 2001: 11),

tonal había alcanzado una jerarquía en la que cada elemento estaba subordinado a la tensión tónica- dominante...la tonalidad no era solo una entidad armónica, sino un principio que determinaba el ritmo, la forma y la melodía, nada podía alterar el orden sintagmático normal “. (Tarasti, 2008: 20-21).



(Naranjo, 1999: 21, 26)

Una combinación de signos recurrentes a nivel de conjunto, en donde cada uno de ellos adquiere un valor, dependiendo de su posición respecto a lo que lo precede y a lo que lo sigue. Si se cambia alguno de los signos dentro de un orden determinado, el sentido también cambia.

(Barthes, 1974: 44, 50)

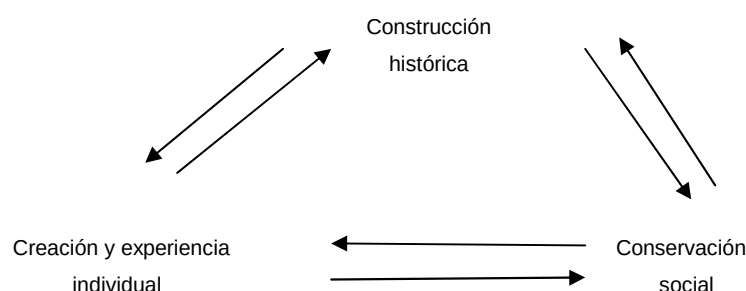
Cualquier aproximación a un fenómeno musical debe intentar comprender éste en relación con el proceso sociocultural en el que se ha producido, porque la música no sólo está constituida por signos que le dan su configuración determinada, sin por ello menospreciarla, sino de demostrar que posee otras características igualmente importantes, como argumenta Martí i Pérez (2000: 59) hay que verla “como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona y al mismo tiempo la configura”.

La obra musical es una expresión y un resultado de realidades mucho más complejas y amplias, sólo puede conocerse y comprenderse, situándola en el contexto de factores artísticos, culturales, psicológicos, históricos, sociales, espirituales y otros, en el que nació y en el que se ejecutó y fue escuchada en el transcurso de su vida en el repertorio.

(Supici, 1988: 86)

4.3.2.2. Timothy Rice

Rice aporta a esta investigación la flexibilidad en los diferentes niveles de análisis dado el carácter interdisciplinar de la misma; nace en el momento en que se plantea si en los procesos formativos son más importantes la melodía, la armonía y el ritmo o las relaciones entre música, política, economía, estructura social, eventos musicales y lenguaje, es decir propone un modelo de análisis, siguiendo a Merriam, en el que además del análisis musical, incluye las acciones de las personas utilizando la música e integrando e interrelacionando sonidos y comportamientos en una relación circular, "el método considera la música como una construcción histórica, producto social y cultural individual y/o colectivo". (Rice, 1987 *apud* Cruces, 2008: 171).



El estudio de los procesos por los que estos sistemas sociales influyen en la música, e inversamente cómo la música influye sobre estos sistemas, ha sido una de las áreas más fructíferas de investigación en los últimos veinte años, ya sea expresado en término de contexto, de relaciones causales, de homología o de relaciones estructurales profundas.

(Rice *apud* Cruces, 2008: 165)

Según esto, y aplicando la teoría de la comunicación/información de Eco (1992:12) que concibe la obra de arte como "un mensaje abierto a interpretaciones, pero regido por leyes estructurales que imponen vínculos y

directrices a la lectura”, refiriéndose a la música, distingue entre comunicación y significación, sugiere que la carga de información emotiva del mensaje musical solo se organiza realmente en significado en la respuesta del receptor o receptora. (Eco, 1992: 175 *apud* Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 62).

En esta investigación se pretende demostrar cómo la canción con su carácter de texto (estructura sonora-textual, comunicador de unos patrones y semiótico por su carácter sígnico) cumplieron con su papel (entre otros) de configuraron de identidades, estereotipos y roles históricos que con su aparente naturaleza inocua ayudó a mantener ciertos esquemas. El contexto ya lo hemos comentado antes, la postguerra española y aunque la recopilación fue en tres regiones diferentes hemos podido comprobar la semejanza en cuanto a temas clasificaciones, estructuras y formas de actuar del colectivo femenino, que como veremos a continuación es similar.

Dicó D.^a Petra Carpintero

CAMINITO DE SANTA LUCIA

CACERES

(De romería)

ritmo de pandero *Allegro*

1. Ca - mi - ni - to de San - ta Lu -

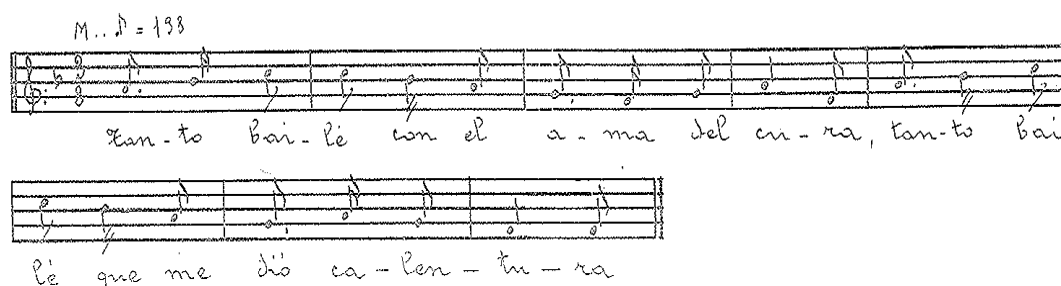
- ci - a, me di - joun gi - ta - no, que si - la que - ri - a. ———— Al mo -

Caminito de Santa Lucía
me dijo un gitano—que si lo quería.
Al momento— le dije que no,
que para gitano— no me peino yo,
que me peino — para un buen torero
que mate los toros —con sal y salero.

(Capdevielle,35)

No cabe duda que el lenguaje es compartido, la romería como lugar de peregrinaje en honor a una virgen o un santo; los toros y el torero como símbolo de lo español; el desprecio al gitano al ser considerado diferente o inferior.

- La generación de nuevos sentidos permite pensar el texto mas allá de lo que dice:



(Torres, 119)

La palabra *calentura* se puede tomar de dos formas: que tiene mucho calor de tanto bailar o bien como *calenturiento* (excitado o inclinado a la lujuria) con el deseo de satisfacer una necesidad sexual, de placer; recordemos que todo lo relacionado con el sexo era tabú.

Como estamos comprobando hoy día estas canciones de tradición oral no implican las mismas actitudes ni tienen las mismas connotaciones políticas para los/as oyentes, porque las circunstancias no son las mismas; la música puede ser simplemente, eso, música(un espectáculo) pero también sirve para expresar lo que llevamos dentro y funcionar como medio de comunicación;" la música a través de figuras retóricas o símbolos puede constituirse en un discurso musical que emociona, evoca, sugiere, representa, describe, relata, discurre y se razona" (Stefani, 1987:13,47) y esta comunicación se produce con formas de representación basadas en convenciones comunicativas generales de una civilización (Stefani, 1987:121); no olvidemos que como dice la Dra. Pulido Tirado (2001) "la retórica es la disciplina transversal a distintos campos de conocimiento (ciencia de la literatura, ciencias políticas, publicidad, periodismo, etc.) que se ocupa de estudiar y de sistematizar procedimientos y técnicas de utilización del lenguaje puestos al servicio de una finalidad persuasiva o estética del mismo, añadida a su finalidad comunicativa

CAPÍTULO 5

5.1. DIFERENTES PERSPECTIVAS PARA EL ANÁLISIS DE LAS CANCIONES

Esta investigación trasciende el referente del análisis musical y etnomusicológico, pero no por ello lo deja de lado, se inserta en el ámbito de los Estudios Culturales, de la mano de la Literatura Comparada y desde una perspectiva de Género va a proponer nuevos resultados, nuevos significados a través de los que dejan traslucir esos textos y esas músicas; la relectura de estas canciones implica la relectura de la historia, y nos dará una interpretación que seguramente se acerque más a la realidad que lo que la historia misma nos ha contado sobre la vida de las mujeres españolas en la dictadura; en esas caóticas circunstancias la música no quedó apartada de la vida cotidiana sino que formó parte activa en la formación de nuevos modelos; el nacionalismo musical, "la política musical estuvo basada en la exaltación del nacionalismo, el retorno a los valores teológicos tradicionales de los siglos XVI y XVII y el rechazo del movimiento intelectual español y europeo" (Pérez Zalduendo, 2001: 83,102), buscó la adhesión de todas las regiones de España a favor de una España única y el folklore a pesar de pertenecer a *lo no culto* no se quedó fuera.

5.1.1. Desde los Estudios Culturales

En términos generales se puede decir que el siglo XX ha estado marcado por un hibridismo o sincretismo artístico que ha afectado tanto a las manifestaciones literarias como a las artísticas en sus diferentes ramas, a nivel teórico el gran reto lo sigue constituyendo la dilucidación de tan estrechas como permanentes relaciones, hecho al que puede ayudar la aparición de nuevos paradigmas teóricos como el de la semiótica y la literatura comparada que han venido a unirse a las reflexiones que se han dado con anterioridad en el campo de la retórica, historiografía artística y literaria y la estética.

(Hernández Guerrero *apud* Pulido Tirado, 2003a: 56)

La razón de analizar estas canciones desde los Estudios Culturales es obvia, esta disciplina integra áreas tan dispares como la cultura popular, movimientos sociales feminismos, literatura, arte ... proponiendo una visión total de la cultura sin olvidar el desarrollo particular de cada una de ellas y algo muy importante: la ideología, porque en el fondo de este estudio, lo que no trasciende a simple vista es, que hay una manipulación ideológica tal, que llevó a controlar a todo un país durante 40 años,” desde los Estudios Culturales se intentó desenmascarar cómo las instituciones oficiales creaban y fortalecían su poder a través del dominio de la cultura, la imposición de la ideología”. (Pulido Tirado, 2003a: 56). El análisis, desde uno de los parámetros que son pertinentes para los Estudios culturales que “consideran las representaciones culturales a todos los niveles el comienzo, la mediación y la recepción según Jenks”. (*apud* Grandi, 1995: 5).

Discursos múltiples, historias numerosas y diferentes, un conjunto amplio de opciones, varios tipos de actividades, personas que tenían y tienen distintas trayectorias, un gran número de metodologías y de posiciones teóricas diferentes.

(Hall, 1992: 278)

5.1.1.1. Breve historia

Los orígenes de los Estudios culturales se sitúan tradicionalmente en las investigaciones literarias e históricas de Richard Hoggart, Raymond Williams y E. P. Thompson, Escuela de Birmingham, que proponen el discurso y la exigencia de una cultura común, consideran la cultura popular como algo dotado de valor, legitimando y justificando su estudio desde su formación, su evolución, hasta su recepción, acercándose así al punto de vista antropológico de la cultura entendida como el modo de vida completo de un pueblo alejándose de la visión canónica del texto literario que había predominado durante buena parte del siglo XX.

No podemos separar la literatura y el arte de otras formas de la practica social, al extremo de volverlas leyes especiales y diferenciadas...ningún modo de producción y por tanto ninguna sociedad o ningún orden social dominante, realmente llega a agotar la practica humana, la energía humana...

(Hall, 2006: 239)

Según Stuart Hall dos paradigmas seminales operan en los estudios que comparten orientaciones, posiciones y se interrelacionan; uno más sentimental, mas culturalista, Williams (*apud* Hall, 2006: 238) hace hincapié en la “actividad constitutiva” en general, en “la actividad sensorial humana, como práctica” en el que el concepto de ideología no aparece: la actividad a través de la cual hombres y mujeres hacen historia. (Hall, 2006: 241) y otro más estructuralista Goldman (*apud* Hall, 2006: 238) que partía “... de un concepto de estructura que contenía, una relación entre datos sociales y literarios articulado en torno al concepto de ideología”. Hall cree que aunque ni el culturalismo ni el estructuralismo bastan como paradigmas autosuficiente en los Estudios culturales, “...estas posiciones con sus divergencias y convergencias plantean la relación entre la lógica del pensamiento y la lógica de los procesos históricos...aunque no creen que haya una síntesis sencilla...ni sepan cuáles y dónde están los limites...” y junto con las teorías expuestas

por Gramsci son los que más se aproximan a cumplir con los requisitos de este campo de estudio⁵⁸. La incursión en los Estudios culturales de las teorías posestructuralistas o semióticas introdujeron elementos como la textualidad, significación y cultura:

La innegable importancia del lenguaje y de la metáfora lingüística para *cualquier* estudio de la cultura; la expansión de la noción de texto y textualidad, ambos como fuentes de significado, y como eso que escapa y pospone el significado el reconocimiento de la heterogeneidad, de la multiplicidad de significados, de la lucha para cerrar arbitrariamente la semiosis infinita más allá del significado; el reconocimiento de la textualidad y del poder cultural, de la representación misma, como sitio de poder y de regulación; de lo simbólico como fuente de identidad.

(Hall, 1992: 283)

5.1.2. El Análisis Crítico del Discurso⁵⁹

Porque además de ofrecer una perspectiva crítica en el abordaje del análisis distinto al de su análisis formal como la pragmática, el análisis narrativo, el musical, la etnografía me va a permitir demostrar el abuso del poder dominante.

El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político.

(Van Dijk, 1999: 24)

⁵⁸ Para un mejor conocimiento de los Estudios Culturales, ver Pulido Tirado, 2003; Hall, 1994; Foucault, 1986.

⁵⁹ Los principios del análisis crítico del discurso se vislumbran ya en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt: Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse y Habermas, entre otros, la obra de Pierre Bourdieu, y el habitus, la *historia socio cultural* en Francia gracias a la labor de Chartier y sus investigaciones en el mundo anglosajón, esta tendencia está representada por historiadores como Robert Darnton, Peter Burke y Natalie Zemon Davis; en América Latina destacan Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini.

Las perspectivas que han subrayado la importancia del estudio del lenguaje como punto de encuentro entre el universo social y el cultural se desarrollaron en el ámbito francés con el análisis del discurso, los principios básicos del análisis crítico del discurso los resumen Fairclough y Wodak (*apud* van Dijk, 1999: 24) así:

- El ACD trata de problemas sociales.
- Las relaciones de poder son discursivas.
- El discurso constituye la sociedad y la cultura.
- El discurso hace un trabajo ideológico.
- El discurso es histórico.
- El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
- El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
- El discurso es una forma de acción social.

5.1.3. Literatura comparada

La Literatura Comparada tiene su origen en la primera mitad del siglo XIX, de la mano de Jean-Jacques Ampère y Abel-Françoise Villemain; en España Alejandro Cioranescu y Claudio Guillén son considerados como dos de los principales referentes de la disciplina en el ámbito académico español. La literatura comparada aporta un marco cultural de reflexión, atendiendo a los fenómenos de contacto entre las literaturas nacionales: cuestiones de producción (trabajo con estéticas, temas y motivos apropiados de la tradición universal), de circulación (intermediarios que conectan una cultura con otra, inclusión de textos en programas de estudio, etc.) de recepción (la literatura extranjera traducida, la crítica literaria...).

Y en lo concerniente a estas canciones, si tomamos la literatura comparada con la definición dada por parte de la doctora Pulido Tirado (2001: 109) "... es el estudio de la literatura mas allá de las fronteras de un país particular, la relación entre una literatura y otra u otras y la comparación de estas con otros ámbitos de la expresión humana: artes, historia, filosofía y ciencias sociales..." encontramos la base para realizar este estudio

comparado, porque ¿qué si no son estas canciones de tradición oral?: muchas de ellas provienen de la literatura culta y atendiendo a la estructura interna de la obra se descubre un fenómeno interesante, las similitudes en la secuenciación típica de la obra literaria y la musical: “el capítulo en la novela y el movimiento en la sonata” (González Martínez, 2006:19-20) y en cuanto a las relaciones estructurales entre literatura música, en el terreno musical hay cientos de obras que han tomado para su construcción textos literarios preexistentes y en literatura ha sucedido otro tanto, la forma sonata está estructurada en tres partes A-B-A'; siendo A: exposición; B: desarrollo; A': reexpedición; paralela esta estructura a la de muchas formas literarias (poema, drama, narración), estructuración por capítulos en la novela, y el movimiento en ciertas forma musicales

5.1.3.1. Comparación músico-textual

La íntima relación entre la melodía musical y la entonación lingüística no es una invención moderna, el término mismo *musiké*, el arte de combinar los sonidos, y los silencios, nos lo cuenta; “la *musike* abarcaba tanto la música como la poesía, porque la música se basaba en la longitud y tono invariables de las sílabas griegas”. (Neubauer *apud* Martin Moreno, 2003: 321); si realizamos el estudio comparado de los elementos de una obra constituida por texto y música, ya sea culta o popular, comprobamos que efectivamente existen diferencias, la primera es que ambos son lenguajes con un código diferente, pero también muchas similitudes, quizás más de las que imaginamos.

La literatura y la música tienen similitudes innegables, algunas de ellas fuera de toda duda, dándonos una idea de qué manera estos dos discursos, el literario y el musical confluyen en uno sólo; en cuanto a relaciones estructurales, las similitudes son tales que permiten lecturas musicales de formas literarias y a la inversa, lecturas de obras musicales desde presupuestos literarios.

(Baquero Goyanes, 1970: 91)

El propósito de ambas, literatura y música, son parecidos y, esto también viene de antiguo, “en su origen las artes tenían instrumentos destinados a alcanzar finalidades prácticas, la poesía con su finalidad didáctica, la música mnemotécnica” (Pulido Tirado, 2002: 84); pero además de todo ello “las historias de los pueblos, las leyes se transmitían en canciones...” (Pulido Tirado, 2002: 84); tenemos entonces un origen y unas finalidades prácticamente iguales de literatura y música que van a servir de punto de partida para iniciar este estudio comparativo.

En la canción popular de tradición oral, tanto la melodía como el texto utilizan elementos populares, igualmente sencillos, que ayudan a memorizar y transmitir estrofas; la estrofa básica de estas canciones es la cuarteta, el uso de la cuarteta además vincula la canción con el mundo de la lírica popular; los textos se caracterizan por una extensión reducida, ritmo marcado a través de la rima y las repeticiones, empleo de conjunciones y predominio del lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo. En cuanto a la música nos encontramos con una melodía sencilla que se repite para todas las estrofas, ritmo fácil repetitivo sin apenas floreos; en los compases 3 y 7 coincidencia de floreo y punto con prosodia exacta de música y texto, ámbito reducido y la línea de la melodía excepto al principio, por movimientos conjuntos como en la inmensa mayoría de los casos.

Al trasponer una esquina
yo vi tu cara llorando
pueblo de Torquemada
qué lejos te vas quedando.

Como soy quinto mi madre llora
y mi morena se queda sola,
se queda sola y yo le digo
morena mía, vente conmigo.

Dictó Laurentina Morgado

DE QUINTOS

Torrequemada

Cantón los mozos con aire de Jota

Al tras-po-ner deû-nâes-qui-na yo vi tu ca
Pue blo-de To rre que ma da que le-jos te

ra llo-ran-do. Co-mo soy quin-to mi ma-dre
vas que-dan-do. Se que-da so-la y yo le

llo-ra y mi mo-re-na se que-da so-la.
di-go mo-re-na mi-a, ven-te con-mi-go.

En la primera parte del poema vemos características formales habituales en la lírica popular, verso octosílabo, típicamente tradicional, el tema básico es el amor; en estas canciones de quintos el pueblo refleja sus costumbres; el hecho de ser quinto era un indicativo de mayoría de edad ante la sociedad, a la vez que suponía el paso a la edad adulta, les otorgaba ciertos privilegios como llegar tarde, tomar alcohol e incluso fumar delante de los padres.

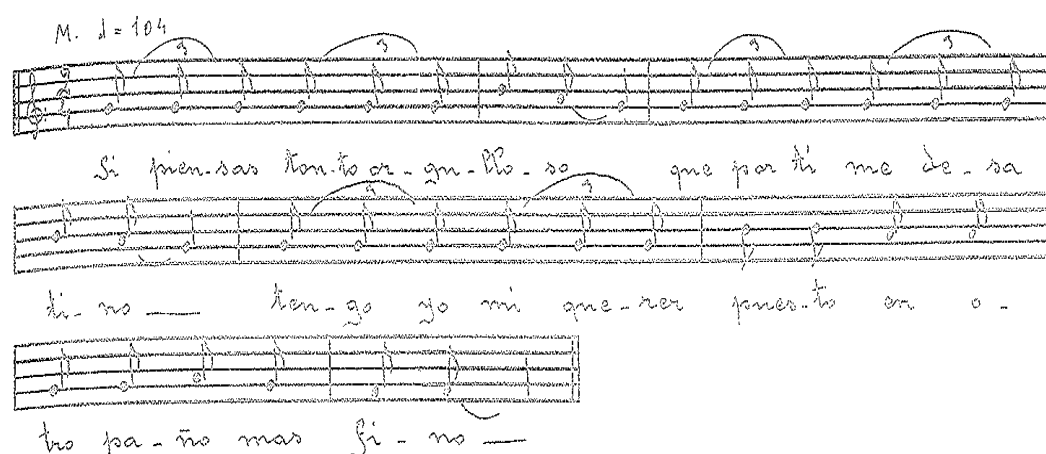
5.1.4. Desde la pragmática

Los esbozos de la teoría pragmática se remontan a Morris (1962) que la concibe como una rama de la Filosofía que se ocupa, además de las expresiones lingüísticas y de los objetos a los cuales éstas se refieren, al receptor y al contexto en que estas son utilizadas; M. Bense y E. Walther, (*apud* Jiménez Cano, 1984: 330) la consideran parte de la semiótica, “y la definen como la serie de relaciones entre los signos y los usuarios...en un sentido más amplio podría incluirse también el comportamiento de aquellos que utilizan los signos”; siendo pues, el objeto de la pragmática el estudio del lenguaje y el uso que el pueblo hace de él en determinadas circunstancias, Urban (1952) dice que la esencia del lenguaje es la representación de un elemento por medio de otro” y continua “la relación entre símbolo y signo y la cosa significada y simbolizada y la conciencia de esa relación” (*apud* Paz,

1996: 32), estas canciones se puede estudiar o analizar desde la relación entre emisor y receptor, en función de una situación comunicativa determinada, porque "ellas contienen la sabiduría, la tradición, los vicios, mitos y costumbres de toda una sociedad" y también podremos analizar el papel del receptor/ interprete de la comunicación en ese contexto. En general los estudios pragmáticos inciden decididamente en una definición e investigación de lo literario como un uso en circunstancias especiales, sin reglas o condiciones propias de naturaleza lingüística.

Además de usar recursos estilísticos (rima, ritmo) y de figuras retóricas (metáforas, comparaciones...) de utilizar un lenguaje coloquial asumido y entendido por todo la comunidad, de su funcionalidad.... también en los textos de estas canciones hay elementos, reconocibles o significativos a partir de presuposiciones e implicaciones, que suelen obedecer a la asignación calculada del hablante y de la intención del receptor⁶⁰. La canción como un mensaje usado según ideologías, en los que se observan pautas de comportamiento y consejos morales que se perpetúan al ser asumido por los miembros de una comunidad.

CANCION DE RUEDA



Pa coser un delantal

⁶⁰ Schmidt distingue entre *contexto* y *situación verbal* o *situación comunicativa*, los aspectos estándares de su lingüística pragmática: a) La descripción del lenguaje desde el punto de vista del uso verbal en relación con los oyentes). Estudio de las actividades comunicativas (actos verbales) insertos en el contexto o situación verbal en que se producen). Establecer en los actos verbales las relaciones entre las proposiciones y su enunciación. (Schmidt, 1977: 45).

necesitas a tu madre
y para pelar la pava
no necesitas a nadie.

(Torres, 311)

Dictó Srta. Tirado

R O N D A

Pueblos de la Vera

Allegretto

Al - gún di - a por ver - te, cien vuel - tas da — ba. — Aho - ra
do - bla - das ni - ña, las doy do - bla — das. — Al - gún
ya por no ver - te las doy do - bla — das. — Las doy Cuan - do me die - ran la
di - a por ver - te, cien vuel - tas da — ba. — Si quie - res que yo te
nue - va — cuan - do me die - ran la nue - va — de que tu
quie - ra — si quie - res que yo te quie - ra — tehas de la -
no me que - ri — as. — < Has - tael ga - to de mi sue - gra —
- var con ro - me - ro. — < O - lé, o - lé re - sa - la - da —
< Que te se qui - teel re - sa - bio —
< O - lé, o - lé re - sa - la - da —
Al % D.C. hasta Fin
— me mi - ra - bay — se re - i — a. —
— me mi - ra - bay — se re - i — a. —
— de los a - mo — res pri - me - ros. —
— de los a - mo — res pri - me - ros. —

Si quieres que yo te quiera
te has de lavar con romero,
que te se quite el resabio
de los amores primeros.

(Capdevielle, 328)

ESTE CORRO ES UN JARDIN

M. 1 = 1 1 2

Es - te co - rro es un jar - din — y las ni - ñas son las
 ro - sas — y yo co - mo jar - di - ne - ro - me ti -
 ro a Pa mas Per - mo - sa - a . Dios Mer - ce - des ven - te a mi
 Pa - do, que jo - ven - ci - to que me Pas de - ja - do —

Este corro es un jardín
 y las niñas son las rosas
 y yo como jardinero
 me tiro a la más hermosa.

(Torres, 191)

AHI TE ENTREGO ESA MUJER

(Jota de Carcelén)

14

El di - aen que me ca - sé — me di - jo el cu - raen la i -
 - gle — sia — ahi teen - tre - goae - sa mu - jer — si se
 tuer - ce laen - de - re — zas con la va - ra de "Mer — mez"

El día en que me casé
 me dijo el cura en la iglesia
 ahí te entrego a esa mujer ,
 si se tuerce la enderezas
 con la vara de mermez.

(Ibáñez, 3)

Canciones que forman parte de la vida de una comunidad, de su contexto de su ideología; su cotidianeidad está constituida en torno a ella: cantan en la iglesia, en las labores domesticas, en el campo, cantan para que llueva, para enamorar, para jugar, para distraerse...también fue utilizada para exaltar el ánimo en los combatientes.

Cualquier música ejerce una presión sobre los hombres, en muchas culturas la música es usada conscientemente para estimular comportamientos externos e internos: prácticas mágicas, religiosas y terapéuticas, en las salas de baile, en las plazas de armas, en manifestaciones políticas, en las fiestas, ayer en el campo, en las ferias, hoy en las fabricas en los grandes almacenes la música funciona como una matriz dentro de la cual se plasma el comportamiento de los sujetos según los modelos deseados.

(Stefani, 1987: 122)

5.1.5. La Teoría de la Recepción

A lo largo de la investigación he comentado de que en la historia y teoría de la literatura y del arte, no sólo se debe tener en cuenta la forma interna artística y su desarrollo como una estructura, sino también la relación de esta estructura con su entorno social, cultural e histórico. La teoría de la recepción desarrollada por Hans Robert Gauss y Wolfgang Iser, aunque nace en torno a la literatura, surge como una alternativa a la crítica literaria dándole una importancia a la recepción y al lector que antes no se había considerado; permitiendo también la relación interdisciplinar con otras áreas, aportando un camino más para el análisis de la música, sobre todo desde el punto de vista histórico-estético.

Además en la Estética de la Recepción que sitúa al sujeto, que lee o interpreta, como centro alrededor del cual gira todo lo demás, y el contexto en que las obras son recibidas; los elementos “no dichos”, tienen una importancia tal que el lector o la lectora necesariamente debe construir un sentido para inferir lo que el autor posiblemente quiere comunicar. La teoría de la recepción “la obra no es nada sin su efecto Jauss (1975: 73 *apud* Rivas Hernández, 2005: 211)... tiene una doble vertiente: la de la recepción histórica propiamente dicha

y “la de los procesos cognitivos de la lectura, llamada también estética del efecto” (Viñas Piquer, 2007: 499) donde al lector/a se le asigna un lugar; esta teoría quiere mostrar como el aspecto estético y la dimensión histórica de la obra literaria son inseparables; “cada recepción viene a ser un proceso de percepción guiado por la obra misma en el cual anticipa un sentido que a medida que progresa la lectura nos veremos constantemente obligados a corregir o confirmar”. (Llovet, 2007: 232).

5.1.5.1. Recepción del texto: el papel del/la receptor/oyente/ intérprete.

El proceso de recepción o de lectura de un texto, según Bajtin⁶¹ es quizá la parte más subjetiva del proceso de comunicación. El texto, la canción, se recrea en la mente del que lo interpreta y puede tener tantas variaciones como interpretes, pero esto no significa que la percepción y la interpretación sean arbitrarias ni infinitas, están supeditadas a diferentes elementos y situaciones tanto personales como sociales que según su realidad social, identidad de género, posición social cultural histórica e ideológica juegan un papel básico y permiten dar objetividad a esa experiencia, eso es lo que marca los límites de la recepción.

Siempre se ha partido de que cualquier obra era poseedora de un significado (buscado o no por el autor) y que tenía un valor inalterable, nunca se consideró que éstas eran recibidas de forma diferente por los/as receptores y que dependía del contexto en el que eran recibidas; uno de los elementos que se ha tenido poco en cuenta ha sido como el/la destinataria decodificaba la información emitida por el mensaje el texto. La Estética de la Recepción se ha ocupado de ello, sin negarle importancia al autor, sólo que “en sus postulados se plantea la posibilidad de considerar la literatura como una vía de conocimiento del ser humano en una determinada situación”. (Hermosilla Álvarez, 2005: 85).

⁶¹ Bajtin se opone a reducir la reacción verbal a un fenómeno de carácter fisiológico del que se excluye el fenómeno sociológico y afirma que es necesario un enfoque materialista dialectico...la relación entre lo social, lo individual, la estructura y sobre estructura, la conciencia y la ideología se convierten en puntos obligatorios para poder tratar luego problemas específicos. (Poncio, 1998: 60).

Jauss considera que la interpretación de una obra artística requiere la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario y del extraliterario “para él, el texto es un fenómeno que cambia según el/la receptor que lo recibe, siempre dio más importancia a la recepción de la obra de arte que a la interpretación, ”propone dotar a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto” (Jauss, 1967: 158 *apud* Lada Ferreras, 2003: 27).

Para Iser (1987) la confluencia entre el lector y el texto es lo que da sentido a la obra literaria y distingue dentro del discurso tres elementos distintos: repertorio, estrategias y realización; el repertorio sería en conjunto de convenciones necesarias para establecer una situación (textos anteriores, normas sociales históricas, contexto cultural denominado por el círculo de Praga realidad estética); las estrategias los procesos aceptados, la ordenación de los materiales; y la realización de los aspectos relacionados con la participación del lector. Iser considera al lector como participe en la producción del texto “el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien ésta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto”. (Iser, 1987: 68). El sujeto (receptor) que interpreta la canción (mensaje) es lo que le aporta significación junto con el contexto en que las canciones son cantadas puesto que fuera de él, las connotaciones e implicaciones que de ella se derivarían no serán las mismas, el público como elemento co-creador que somete el horizonte de expectativas de la obra a una constante revisión debido a la lectura histórica. (Llovet, 2007: 231).

Para Iser la significación del texto literario está generada por la lectura la interacción entre el texto y lector, oyente, lector implícito, actante... y señala que de la determinación producida por el choque de perspectivas surgen los lugares vacíos que están en relación directa con las perspectivas esquemáticas. Estos espacios vacíos permuten la interpretación y garantizan la interpretación y adaptación del texto y la participación en la construcción de sentido...supone que

la significación está condicionada por el texto pero es el lector quien la produce en su imaginación.

(Lada Ferreras, 2003: 28-29)

5.1.5.1.1 Recepción de la canción

La cultura, el folklore, la literatura, la ideología, la educación, la oralidad...de una manera u otra, influyen en nuestros comportamientos, la canción representa la síntesis de los elementos musicales melodía, ritmo, timbre, textura y forma, pero también encontramos mensajes pendientes de decodificar con un valor simbólico asumido y aceptado por la comunidad “advertencias de pautas sociales consejos morales, virtudes y defectos connotativos, denotativos, simbólicos...”. (Cousillas, 2006: 85). Los códigos de un texto cultural, formados por signos y significados, sólo son comunicables en la medida en la que son comprendidos y aceptados por los productores y receptores del texto y su descodificación por parte del receptor está, pues, determinada por su contexto discursivo.

Pero también los receptores y las receptoras tienen un importantísimo papel en todo este entramado; es decir, no se trata sólo de la interpretación de estas canciones por mujeres y hombres en determinadas situaciones sino de descifrar su verdadera función, su sentido, su significado es decir, que sirvieron como parte de la formación pedagógica e ideológica dirigida por el estado y la iglesia; La música no es simplemente un síntoma de nuestras prácticas y significados musicales sino que “retroactúa sobre nosotros, por su capacidad de influir en nuestras creencias, valores sentimientos o conductas”. (Lines, 2009: 109). Esto equivale a decir que la música puede modificar actitudes, que tiene cierto poder de persuasión, pero para entender todo esto debemos entender cómo se integra desde el ámbito cultural (como algo realizado por el hombre) y el fisiológico (algo natural inherente al ser humano) para poder actuar sobre nuestros comportamientos al formar parte de su vida y cantarlas de forma inconsciente.

Canciones infantiles de corro, que hoy difícilmente podemos ver jugar en las calles, debido al auge de la tecnología y la cantidad de opciones que ella nos ofrece: internet, videoconsolas, videojuegos etc.

ANTON PIRULERO (*)

An - ton, An - ton An - ton Pi - ru - le - no, ca - la
nal, ca - la nal a - tien - da a su jue - go, y el que no lo a
tien - da, pa - ga - rá u - na pen - da. An pen - da.

(Torres, 77)

Escribillo

Plu - ma tin -
- te - roy pa - pei sal - ta que va a per - der.

(Ibáñez, 73)

Canciones cantadas cuando los hombres se iban a cumplir su labor para con el estado, ya fuese el servicio militar o la guerra; como se puede observar hoy día no existe ni una cosa ni otra, también podemos apreciar que las tres canciones son de diferentes zonas españolas, esa funcionalidad era común a toda la nación.

JOTA DE QUINTOS

(Cañi-cosa)

Ya se van los quin-tos ma — dre — ya se va
 — chi — ni — tas a — mi bal — cón. — Ya se van
 los quin — tos ma — dre — ya se van los bue — nos
 mo — zos — ya — qui so — la — men — te que — dan —
 — los tuer — tos man — cos y co — jos. —

(Ibáñez, 34-35)

Dictó Laurentina Morgado

Torrequemada

DE QUINTOS

Cantan los mozos con aire de Jota

Al tras-po-ner deû-naës-qui-na — yo vi tu ca —
 Pue blo de To rre que ma da que le-jos te —
 — ra llo — ran — do. — Co — mo soy quin — to mi ma — dre
 — vas que — dan — do. — Se que — da so — la y yo le
 llo — ra y mi mo — re — na se que — da so — la.
 di — go mo — re — na mi — a, ven — te con — mi — go.

(Capdevielle, 204)

UNA ROSA ENCARNADA

M. 1 = 104

Una rosa encarnada con el pie ver
de, se pa-re-ce a mi a man-te cuan-do se duer
me, ay que do-lor, ca-yó, el sol-da-do es mi a
mor. Se le lle-van a en-ba, ay que se-ma da
mi. Le pe-gan un ba-ja-do ya no pue-de ve
nir, ay que do-lor. Ca-yó, el sol-da-do es mi a
-mor.

(Torres, 121)

5.1.6. Semiótica⁶²

En el anterior capítulo propuse las áreas o disciplinas desde las que se abordaría el estudio de estas canciones: cómo un producto social y fenómeno cultural que afectó de alguna manera a la vida de hombres y mujeres, y que hace de la canción de tradición oral, texto/ discurso/ canción, un "conjunto coherente de signos", no solamente verbal (Bajtin, 1982: 294) y "un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes", (Lotman, 1996: 82) y que necesita de una disciplina como la semiótica para su análisis. El texto (la canción) posee

⁶² En esta investigación no se hacen distinciones en torno a la diferenciación de conceptos como semiología de origen Europeo continental y semiótica de origen anglosajón, unificando definiciones tal como se hizo en la *Internacional Association for Semiotics Studies* en 1969 (Talens 1995: 25 *apud* Viñas Piquer, 2007:467); "La semiótica es la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social y todos los fenómenos de comunicación. el punto de partida de la semiótica es la intención d comunicar inherente a todo signo (Viñas Piquer, 2007: 467). Ver también Bobes Naves, 1998.

heterogeneidad semiótica, y como consecuencia de ello genera nuevos mensajes: el texto siempre sabe más que el lenguaje inicial. (Lotman, 1998: 14).

La semiótica, el campo de los signos, del significante, del significado, del símbolo y el de las leyes que los rigen como dijo Saussure; signos que pueden ser "codificados o no, sistemático o no, eventuales o estables, naturales o culturales..." (Bobes Naves, 1989: 15) que relaciona conceptos, abstractos algunos, tales como cultura, lenguaje, música, género para convertirlos en sistemas simbólicos y que para llegar al fin propuesto, necesita de ella para poder descifrar todo ese entramado. Para ello debemos de considerar el análisis semiótico como un análisis que trate las relaciones entre el código y el mensaje, y entre signo y discurso, y examine esa relación "entre códigos integrados en unidades más vastas, tales como el enunciado, la figura retórica, la función narrativa". (Eco, 1988: 19). Eco señala dos partes dentro de la semiología general: una que se ocuparía de los códigos (semiótica de la significación) y otra que debería estudiar las formas de producción de los signos (semiótica de la comunicación). (Bobes Naves, 1989: 78).

La multiplicidad de códigos que se pueden entrecruzar en una cultura nos demuestran que incluso el mismo mensaje se puede decodificar desde diferentes puntos de vista y recurriendo a diversos sistemas y convenciones...un significante puede dar lugar a varios significados o sentidos, si se altera sólo un aspecto del esquema los significados pierden o adquieren otro valor...estas connotaciones finales están ligadas a la ideología...

(Eco, 1986: 91- 92)

5.1.6.1. Signo⁶³

Un signo es algo físico, perceptible por nuestros sentidos, para Saussure, es una unidad lingüística de dos caras con un significante y un

⁶³ Ver Eco, 1976; Bobes Naves, 1989.

significado, es un instrumento de información, conocimiento, comprensión; la mente puede reconocerlo, discriminarlo, ordenarlo, decodificarlo; la función esencial del signo: el de transmitir un mensaje, el de servir de vehículo de manifestación de la señal o el símbolo. “Los signos son lo que constituye una cultura, una sociedad y sus productos materiales e intelectuales, y por eso constituyen también la base de cualquier otro campo que estudie a la persona o su mundo”. (Poyatos, 1994: 261). El signo puede tomarse en consideración desde tres dimensiones: semántica, el signo se considera en relación con lo que significa; sintáctica, el signo se considera como susceptible de ser insertado en secuencias de otros signos, según unas reglas combinatorias; también se considera sintáctico el estudio de la estructura interna de la parte significante del signo (por ejemplo, la división de una palabra en unidades menores), con independencia del significado transmitido, e incluso en el caso de que se suponga que existan signos que no transmiten significados; pragmática, el signo se considera en relación con sus propios orígenes, los efectos sobre sus destinatarios, la utilización que hacen de ellos. (Morris, 1946 *apud* Eco, 1988: 28 y ss).

Para Peirce (1987: 32) el signo es algo que representa alguna cosa para alguien, posee cierta composición triádica, define el signo no en relación con el significado de la cosa, sino remitiéndolo a otro signo, cualquier representación símica no es otra cosa que otra significación, para él es una categoría mental es decir una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de comprender la realidad o para comunicarnos. “...nos movemos en nuestro entorno guiados por creencias de tipo existencial y pragmático”. (Zechetto, 2002: 70, 72).

5.1.6.2. Código

Un código es el conjunto de reglas que sirven para organizar el significado de los símbolos; en el campo de la semiótica el concepto de código supone la distinción entre señal y signo, la señal es algo que pertenece a la naturaleza; los signos son lo cultural, creación humana, pertenece al conjunto de normas establecido por la cultura en la que creada y consumida; en las diferentes culturas funcionan en dos órdenes: el de la denotación que designa

los datos objetivos del signo y el de la connotación, donde se expresan los mitos creencias, ideologías y vivencias de los grupos sociales, y que según Greimas (1982: 82) “debe ser leído a un nivel más profundo”.

5.1.6.3. Símbolo

El diccionario de la Real Academia Española dice que un símbolo constituye una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convección socialmente aceptada, una cosa que aparece en lugar de otra, o también una cosa que evoca y sustituye a otra; Peirce consideraba el símbolo como “una larga cadena de signos combinados de diferentes maneras que pueden ser manipulados en función de gran cantidad de intereses sociales y culturales”. (*apud* Eco, 1988: 32). El símbolo puede ser un término, que además de su significado, posee unas connotaciones específicas a veces más allá de lo puramente racional; la emoción que se experimenta por la belleza, el amor, el misticismo y para todo lo que sobrepasa el entendimiento. Lotman (1996: 143, 145) define símbolo como “signo cuyo significado es otro signo de otra serie o de otro lenguaje”, para él, el símbolo contiene algo arcaico...”leyes mnemotécnicas que se remontan a antes de la escritura, condensados de textos y sujeto que se conservaban en la mente de la colectividad y representan uno de los elementos más estables del continuum cultural”.

5.1.6.4. Signo musical

Respecto a los signos musicales Tarasti (2008) nos dice que la práctica musical occidental ofrece una amplia evidencia de la naturaleza semiótica de la música, por lo que no pueden limitarse a la notación sino que debe ir más allá, hacia otras realidades conceptuales, estéticas, axiológicas, epistémicas que hay detrás de esos signos visuales; así el signo musical puede ser un sistema, una composición o su ejecución, una forma, un elemento interno a esa forma, un estilo, un compositor, un músico o su instrumento....

Es que cuando una música o movimiento de tipo artístico denota opiniones, sentimientos, conductas corporales, efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, está funcionando como un signo... más que un tipo especial de objeto, los signos son funciones. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, en definitiva cualquier cosa que nos permite comprender algo distinto a sí misma.

(López Cano, 2005: 3)

De cualquier modo, según Peirce (cit. Poncio, 1998:159) el proceso de significación ocurre por “la relación signo e interpretante... no en la pura interpretación... sino que su significado está en la relación entre signos”, es decir, sería otro signo desarrollado en la mente de quien lo interpreta o compone; en música el proceso de significación, semiosis musical, es el resultado de las relaciones entre signo, objeto y receptor/a; música y letra, funcionan como signos que representan algo y que nos remiten a otra cosa con la cual guarda relación produciendo diferentes efectos en los/as receptores. “El signo une un concepto, el significado, a una imagen acústica, el significante (Nattiez, 1989 *apud* Cámara de Landa, 2003: 173); el significado, dentro de una notación, corresponde a la escritura del proceso de interpretación de la obra, el plano del contenido; el significante se refiere a la escritura como enunciado, el plano de la expresión en el cual existen señales que de acuerdo al código preestablecido, nos indican uno o varios sonidos en particular. (Zappelli, 2003: 13).

5.2. SEMIÓTICA MUSICAL

Lo que habitualmente entendemos por música es mucho más que un objeto. Es el resultado de un conjunto de procesos surgidos a partir de las relaciones entre los sonidos musicales y los agentes sociales que confieren a estos sonidos sus significaciones y valores.

(Shepherd, 1994: 136 *apud* Martí i Pérez, 2002)

Definidas las cuestiones de semiótica, signo y símbolo nos queda comprobar si esto es aplicable a estas canciones: las canciones se convierten en un proceso comunicativo⁶⁴ desde el momento en el que intervienen un emisor, un receptor y un mensaje; en discurso desde el momento en que hay una transmisión de contenidos, una información o una intención pedagógica⁶⁵; en cuanto a los signos, la escritura musical es de por sí un signo, y además debido a “su carácter polisémico hace que se configuren como virtuales portadores de diverso contenidos semánticos”; “para estudiar adecuadamente estas obras es necesario entender su carácter a la vez unitario y heterogéneo, por lo que es necesario llevar a cabo un estudio integrado...el músico necesitará recurrir a un estudio filológico de la misma manera que el filólogo necesitará un estudio desde planteamientos musicológicos” (González Martínez, 1999a: 26, 44); en cuanto a la simbología de los signos musicales, el estudio de estas canciones desde el punto de vista crítico semiótico, aun más desde una semiótica del género, nos puede abrir y revelar mucho sobre diferentes perspectivas, además de lo que se lee, estas canciones son el reflejo de otros comportamientos, otros valores, llevan “inscrito el mundo del simbolismo profundo y universal”. (Scarnecchia, 1998: 39).

5.2.1. Molino/Nattiez

En definitiva, como ya he comentado antes y en contraposición a las perspectivas musicológicas tradicionales, mi análisis se va a situar junto a las tesis que consideran el hecho musical en un sentido más amplio que engloba las músicas de todos los tiempos y lugares, las realidades en las que viven y que también consideran al receptor como parte del análisis tomando sus teorías y/o interpretaciones como fundamento de la investigación. En el marco del modelo propuesto por Molino/Nattiez, la música constituye un fenómeno simbólico, el cual se caracteriza, fundamentalmente, por su triple modo de

⁶⁴ Según Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua I, vigesimosegunda edición: transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.

⁶⁵ Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, vigesimosegunda edición, 1ª y 7ª acepción “*facultad* racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales escrito o tratado de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia para enseñar o persuadir”.

existencia: “la obra musical no es solamente lo que llamábamos, hace no demasiado tiempo, el texto, o conjunto de estructuras...es también los procesos que le han dado origen (los actos de composición) y los procesos a los cuáles éstos dan lugar: los actos de interpretación y percepción”. (Molino, 1975: 37, 62).

Jean Molino (1975: 37) en su trabajo *Hecho musical y semiología de la música* sostiene.

El fenómeno musical, como el fenómeno lingüístico o el fenómeno religioso, no puede ser correctamente definido o descrito sin tener en cuenta su triple modo de existencia, como objeto aislado, como objeto producido y como objeto percibido.

También explica cómo aplicar los análisis del estructuralismo lingüístico a las formas y actividades musicales. Su sistema tripartito fue llevado al análisis musical por Jean-Jacques Nattiez⁶⁶. En 1995 afirmaba que el análisis musical (formalista) no era suficiente para estudiar la música en toda su amplitud y que se hacía necesario ampliar el análisis a elementos extramusicales, como el contexto cultural, la expresión, el significado la interpretación, su conexión con disciplinas como la historia, la filosofía, la antropología, la psicología, la neurología, las ciencias cognitivas.” No existe el análisis musical en sí, definible de manera sencilla y clara por sus objetivos y métodos, sino una extraordinaria variedad de prácticas analíticas”. (Molino *apud* Nagore, 2004: 3).

Para Nattiez la música es una forma simbólica “lo que designa su capacidad de dar lugar a una red compleja e infinita de interpretantes”. (Nattiez, 1990: 37), por tanto para descifrarlo es necesario analizar la partitura y el verso

⁶⁶ Este sistema es el fundamento de dos de los métodos de análisis musical más relevante y que mejores resultados han logrado durante el siglo XX: el análisis paradigmático y el semiológico. La búsqueda y establecimiento de paradigmas musicales, que pueden ir desde una célula rítmica (o incluso unidades más pequeñas) a un modelo estilístico universal han revolucionado las maneras de analizar el lenguaje musical y permitido que repertorios problemáticos (el post-tonal, músicas medievales y renacentistas, músicas no occidentales, etc.) puedan analizarse con la misma precisión que cualquier obra del clasicismo (Nagore, 2004: 2-3). Ver también “Musical fact and the semiology of music”, “Music Analysis”, Vol. 9, nº 2, 1990, pp.105-156. “Fait musical et semiologie de la musique”, 1975 de Molino y *Musicologie générale et sémiologie*, de Nattiez, Paris, Christian Burgeois, 1987.

y poder explicar las expresiones formales contenidas y su construcción de sentido.

Nattiez (*apud* Pelinski, 2000: 15) adopta y desarrolla el modelo tripartito de Jean Molino aplicando las reglas de la lingüística estructuralista y propone un modelo de análisis que abarca todos los aspectos de la realidad musical. Esta perspectiva se aleja paulatinamente del estructuralista, un discurso en el que las instituciones sociales culturales y políticas y el sujeto tienen igual importancia. Este modelo tripartito de Molino (*apud* Payne, 2002: 485) considera el hecho musical total como un proceso creador y activo que se debe estudiar de manera integral, concibe tres planos en el proceso musical.

- El nivel poiético, todas las facetas de la producción y creación discursiva, análisis de la documentación, el papel de las/los compositores.
- El nivel neutro, la huella inmanente la obra, el corpus musical.
- El nivel estésico, todas las facetas de recepción, reconocimiento como un proceso activo y constructivo en la percepción del papel del/la oyente.

En fin, con la música se puede también relatar, discurrir y razonar, y mucho más frecuentemente de lo que se piensa; por eso también la música está organizada, en parte, en la forma de un lenguaje, como veremos más adelante. En un texto heterosemiótico, tal como lo describe González Martínez, (2007: 23) ninguno de los dos elementos (palabra y música) que lo constituyen es superior al otro:

...o bien la música subraya por sus propios medios lo que el lenguaje afirma... o bien la misma absorbe el lenguaje y convierte su substancia fónica en material musical...otras veces las estructuras artísticas verbales se ha integrado en las musicales...a veces la música lleva a modificaciones fonéticas y otras el lenguaje condiciona la música.

Es decir, no se trata de entender si una de las dos estructuras lingüístico literarias y musicales se condicionan y que tienen una misma intencionalidad comunicativa con un objetivo común sino también que “ambos aspectos constituyen dos dimensiones de un mismo fenómeno: el modo en que la métrica de los textos que sirven de soporte a formas musicales adopta frecuentemente esquemas poco ortodoxos para adecuarse al aspecto musical del discurso” (González Martínez, 2007: 11, 17-18).

5.2.2. Sentido y significado musical

El significado de la música es un tema amplio y controvertido en el que quizás nunca haya acuerdo, unos opinan que su significado se centra solo en su estructura interna: comprensión, respuesta como resultado a las relaciones inherentes de la estructura misma, “la música no es más que una sucesión de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. (Bechamm *apud* Crofton y Fraser, 2007: 193) la música *per se* no significa nada, es sonido puro...”. (Stravinski *apud* Crofton y Fraser, 2007:193) y otros que si la tiene pero que reside en su naturaleza referencial: signo musical y su relación con el mundo extramusical, entre los que opinan esto hay varias teorías.

Formalistas y referencialistas están de acuerdo en que la música transmite un significado y en que ese significado tiene que ver con la emotividad, unos hallan el sentido de la música en los efectos del discurso sonoro sobre el receptor; los otros, en la propia configuración sonora del discurso musical.

(Fernández Rodríguez- Escalona, 2008: 215)

En oposición a ello la perspectiva sociológica sostiene que el significado de la música surge en el proceso de interacción entre personas en un determinado contexto social. Crear, mantener y transformar significados son actividades sociales. Grupos sociales diferentes y en diferentes culturas atribuyen distintos significados a la música. (Digon Regueiro, 2000: 46, 52).

Pero la música también es algo más, en ambos casos la música es un fenómeno comunicativo y al serlo no se puede desligar de lo que transmite,

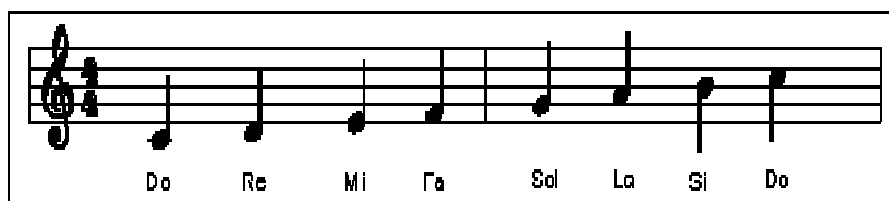
porque si transmite comprensión, respuesta emoción...producto de su organización interna, ésta ha estado y está supeditada a aspectos sociológicos, morales religiosos, estéticos en función del contexto en la que es creada, por tanto este proceso comunicativo puede también transmitir los mismo valores, creencia, significaciones ...que participaron en su creación. La música desde este punto de vista pasa a ser “una forma cultural compleja que al llevarla a la práctica se convierte o puede convertirse en un conjunto de prácticas discursivas y no discursivas, musicales, visuales, éticas, políticas que han trascendido el mundo de la obra misma para constituirse en parte del discurso hegemónico”. (Ibeas y Millán, 1997: 484).

Vemos que han sido múltiples y diferentes los enfoques y teorías que se han dado en torno a si la música tiene o no significado y poco se ha aclarado al respecto; el que la música no transmita contenidos de la misma naturaleza que los del lenguaje articulado no quiere decir, en modo alguno, que no transmita nada, sino que lo que transmite hay que valorarlo bajo otros criterios más esclarecedores. Hablamos de significado cuando a una cosa se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma, partiendo de ello se podría decir que el significado de una música en particular tiene relación con el contexto en el que ésta ocurre. Martín (Digon Regueiro, 2000: 46, 52) afirma que el significado de la música aparece y es establecido por las actividades de un grupo social en un contexto social determinado, solo podemos entender el significado de la música si entendemos el contexto social. Es decir para a conocer su significado, su sentido, “además de situarlas en el contexto histórico es necesario estudiar las relaciones entre el receptor, el texto y el contexto, es esta interacción comunicativa, la que nos dará nuevos valores de sentido”. (González Martínez, 1999a: 71 y ss.).

Si recordamos, una de las funciones básicas de los textos era la transmisión adecuada de los significados gracias a los códigos compartidos entre emisor y receptor, esto unido a la definición propuesta por la semiótica de Lotman (Viñas Piquer, 2007: 473)) en la que define texto a partir de tres características se cumple perfectamente en estas canciones:

- 1- Es explícita, se expresa por signos definidos: dependiendo del lugar que ocupe la nota en el pentagrama recibe un nombre (y una altura), la clave

nos indica donde se tiene que situar la nota Sol y el compas 4/4 nos indica que se divide en cuatro partes (compases) iguales, el color de la nota nos dice también que tipo de figura (duración) es.



- 2- Es limitada, tiene principio y fin: un orden, un decir algo...si no, no tendría sentido, no sería una canción ni ningún otro tipo de composición.

JOTILLA

(Villarrobledo)

5

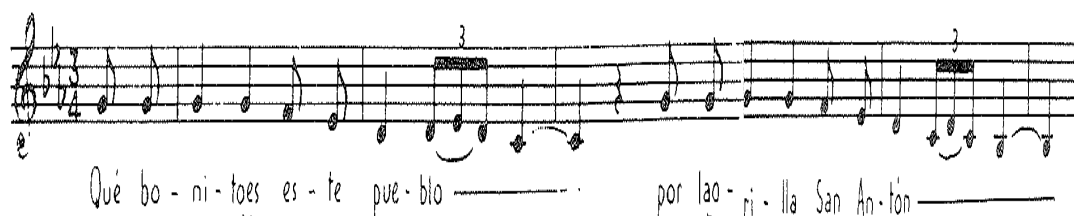
Qué bo - ni - toes es - te pue - blo ————— por lao -

- ri - lla San An - tón ————— la fá - bri - ca de laha -

- ri - na ————— y más ba - jo laes - ta - ción. —————

(Ibáñez, 33)

- 3- Está internamente organizado, la música se estructura en frases (igual que el lenguaje articulado, ya lo hemos visto antes en el capítulo 2ª) que son entidades con sentido completo.



En relación a esto Viñas Piquer (2007: 474) comenta que “al poseer estas tres características los signos de un texto entran en oposición con otros signos y sistemas ajenos e incluso a veces solo en relación a esos sistemas adquiere un texto significación”. Tal como yo lo entiendo estas canciones sacadas de su contexto no nos dirían nada más que lo que expresa su lenguaje verbal, pero para explicar su producción de sentido hay que acudir a otros aspectos como son su relación con el texto verbal y su relación con el contexto.

Expuesto esto, de lo que no hay duda es de que a lo largo de la historia la música, de una u otra forma, se ha planteado desde muchas perspectivas, la música es ornamento de la poesía, reflejo de la naturaleza, expresión de sentimientos y emociones, capaz de mover afectos... sea como sea ; desde la teoría de los afectos de la Antigüedad y de la Edad Media: el “sonido puro”, como Hegel lo llamó, hasta el estructuralista Mukarovsky que cree que la música está relacionada con nosotros en una función estética, o para Lukacs una “mímesis de la mímesis”; la música refleja indirectamente, a través de signos, de percepciones, de sentimientos, de actitudes, el mundo real histórico⁶⁷.

Esto ha hecho que el estudio de la música se plantee desde diferentes enfoques disciplinarios como la lingüística, literatura comparada, estética de la recepción, antropología, semiótica... que han considerado que únicamente el

⁶⁷Ver entre otros Baca Martín, 2005; González Martínez, 1999; Marrades Millet, 1999; Schmitt, 1998; Tarasti, 2008.

análisis musical no es suficiente, a no ser que lo único que se quiera demostrar sea las relaciones entre armonías, modulación, tonalidad... y que tal análisis hay que plantearlo o debería ser planteado desde otras perspectivas; esto hace que su análisis y digo análisis según lo define el DRAE: “estudio minucioso de una obra, escrito y cualquier objeto de estudio intelectual”, se convierta en una investigación interdisciplinaria que incida no sólo en la estructura musical (composición), sino en otros campos como las relaciones de la música con el texto, el contexto, el intérprete, su recepción y todo lo que ello conlleva: cultura, sociedad, género, religión e ideología. No se trata de reducir el significado o el sentido a las relaciones con su exterior pero no se puede negar que la composición de cualquier obra se realiza en función de las convenciones sociales que hay en ese momento, el hecho de que la música necesite de unas convenciones para existir, le otorga además “unas propiedades objetivas que lleva consigo a través de diferentes contextos sociales o que se prestan de manera más o menos obligada a tipos de respuesta o de experiencia significativa”. (Lines, 2009: 109).

El nivel sintáctico estructura una serie de signos en función de unas convenciones establecidas, el nivel semántico comunica, expresa transmite... en el caso de la música esas ideas son expresadas a partir de las relaciones estructuradas de sonidos, intervalos, escalas... que previamente ha sido algo predeterminado por el hombre; el semiótico significa: a través de ello podemos llegar a una aproximación a la cultura en que se creó y al sentido que tenía en ella; el fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse o describirse correctamente a menos de que tomemos en cuenta su modo de existencia triple: como un objeto aislado, como algo producido y como algo percibido. “lo comúnmente llamado música es simultáneamente la producción de un objeto acústico, el objeto acústico mismo, y finalmente la recepción de dicho objeto.” (Molino, 1990: 105)⁶⁸. Incluso el título de una obra musical tiene su importancia, “jamás es redundante...es, al igual que todo paratexto musical (relación de la partitura y su entorno verbal),

⁶⁸ Aunque existe otras opiniones: “El recurrir al contexto verbal o situacional para asignarle un sentido a la obra musical niega todo lazo intrínseco entre la obra y su sentido (Ruwet, 1972:13); Hanslik expone que la relación música/ideas extramusicales es tan arbitraria como que nunca el oyente adivinaría su obra (González Martínez, 1999a: 68).

en todo momento pertinente y aporta información sobre la obra". (Escal *apud* González Martínez, 1999a: 62).

Claro que también se podría ver desde la perspectiva de sus usos y funciones, y no la del significado, de todas formas eso es algo que vamos a tratar de desentrañar aquí. Además, la significación musical y extramusical puede cambiar en el curso de la historia, de interpretación en interpretación, "muchas obras musicales antiguas no tienen hoy para nosotros el mismo significado ni realizan la misma función que tenían y realizaban para sus contemporáneos en el momento de su creación o posteriormente". (Supicci, 1988: 103).

5.2.3. La canción popular de tradición oral como objeto semiótico

El estudio semiológico resulta muy adecuado para el análisis de la canción al aproximar los metalenguajes musicológico y teórico literario..."al abordar el estudio desde una perspectiva integradora de música y texto verbal como partes de un único mensaje, la semiótica abarca tanto el campo de los signos verbales como no verbales". (Alonso, 2001: 10). Además al poseer la canción unas características peculiares como son la unión de palabras y música debemos buscar caminos desde los que se puedan analizar estas características para poder comprender su sentido o significado; a la vez que una manifestación cultural y un proceso comunicativo, son depositarias de una historia, de valores, de ideología... también es un discurso de género.

La semiótica propone un acercamiento a la obra literaria que explica el acercamiento entre emisor, mensaje y receptor en sus tres niveles sintáctico, semántico y pragmático⁶⁹; "el objeto propio de la semiótica es el signo en

⁶⁹ La semiótica de la significación Talens siguiendo a Charles Morris en su teoría semiótica, distingue tres niveles de funcionamiento de los signos: "el nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. el nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. el nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y los usuarios (Talens, 1983: 47 *apud* Viñas Piquer, 2007: 474). la sintaxis definida por Morris (1985: 43) seguidor de Peirce, considera que algo es un signo sólo si un intérprete lo considera signo de algo, como "el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre sí haciendo abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes". Morris (1985: 55) también proporciona una definición de la semántica, "La semántica se ocupa de la relación de los signos con sus *designata* y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que de hecho denotan".

situación, es decir todo el proceso de producción que lo crea y en el que se integra para adquirir sentido, expresión, significación, comunicación, interacción, interpretación y transducción” (Bobes Naves, 1989: 102). Esto se puede aplicar a la canción máxime teniendo en cuenta que forma parte de la literatura y que es también un proceso comunicativo.

Un análisis semiótico completo tiene que abarcar estos tres aspectos (Viñas Piquer, 2007: 474):

- Análisis de la formación semiótica del texto, como está organizado formalmente para que tenga significado.
- Análisis del proceso de producción de sentido, como es interpretado el texto por sus lectores, qué códigos tiene que conocer para que sea posible la interpretación y qué condicionamientos extratextuales determinan el sentido que se le otorga al texto.
- Relación del texto con el contexto en que funciona.

La semiótica musical consiste en analizar todo aquello que nos permita entender el fenómeno musical en conjunto: desde los procesos de creación hasta los de interpretación y percepción, pasando por su estructura interna, los recursos, la utilización de los mismos y las ideas y respuestas que presenta el receptor. Es decir no se trata solo la interpretación de estas canciones por mujeres y hombres, sino un trabajo de descifrar su contenido ya que formaban parte de su vida, cantadas a veces de forma inconsciente.

5.2.3.1. ¿Qué nos cuenta la canción de tradición oral?

La canción es un “discurso único integrado por dos registros semióticos heterogéneos” (González Martínez, 1999b:71), por lo que además de los textos también hay que estudiar la música, sin el acompañamiento musical quizás no tendrían las mismas connotaciones; en el siguiente ejemplo podremos ver *semióticamente* qué nos dice la canción más allá del lenguaje.

Esta canción forma parte de las llamadas de *Ronda* pertenece al *Cancionero de Cáceres*, pg.183, a las llamadas tonadas nocturnas de enamorados y en algunas regiones se cantaban dentro de un ritual establecido respetado por todo el colectivo; en su aspecto musical es fundamentalmente melódico (melodía sin apenas saltos por grados conjuntos) y tranquilo"... la forma musical en la que el pueblo se ha expresado con mayor profundidad y lirismo", según Manzano (1993:174).

La canción de ronda, tiempo atrás, se aplicaba a las tonadas que la mocedad masculina cantaba durante la noche por las calles del pueblo en determinados días, en vísperas de las fiestas más señaladas, rondando a las mozas por plazas y calles. García Matos dice que no solo se consideraban rondas los paseos musicales nocturnos de los mozos sino a las veladas de canción y divertimento que en determinadas fechas celebraba la juventud.

(Manzano, 1993: 174)

Dictó Srta. del Mazo

D E B O D A S

(Rondas)

Serrejón

Tpo. de Jota

3 

Cuan-do su-bis-te las gra-das, su-bis-tes mo-za sol-te-ra, aho-ra



las ba-jas ca-sa-da, pa-ra mu-chos a-ños se-a. Cuan-do su-

Fin



-bis-te las gra-das. — Vi-van la no-via yel no-vio —



yel cu-ra que los ca-só — la ma-dri-na yel pa-dri-no —

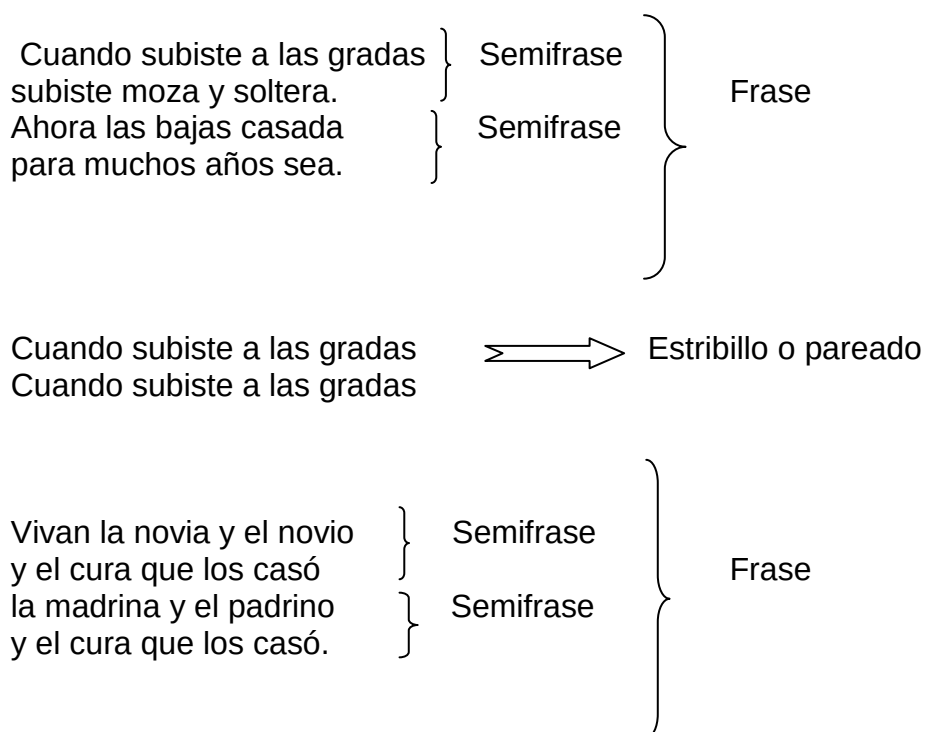


— los con-vi-da-dos y yo. —

D.C. al 
y Fin

(NOTA) Se acompaña con rondalla.

La forma musical de esta canción está constituida por 2 frases musicales A y B (su melodía no coincide). La frase A (compás 1 al 12), la frase B (compás 17 al 32); cada una de ellas, a su vez está formada por dos semifrases (la relación es la misma tal como hemos visto anteriormente). El pareado (recordemos que en música el fragmento musical entre dobles barras significa que se repite lo que hay entre ellas) que hace de unión entre las dos estrofas corresponde a los compases 13 a 16 y es lo que algunos llaman muletilla, ripio... la letra es la misma, asimismo observamos que melódica y rítmicamente es casi exacta en los 4 primeros compases.



Relación texto- música

Pero también la relación música y lenguaje, nos puede decir mucho además de la asociación a un imaginario determinado de esta época como fue la dimensión religiosa; “bajo diferentes enfoques (sílabas/nota: cantidad, número, peso, acento dinámico, et), sin excluir los momentos en que la música aparentemente calla”. (González Valle, 2007: 49) todo tiene o puede tener su explicación.

En estas canciones populares hay que estar siempre preparado para registrar los valores connotativos de la lengua poética... Todo texto es absorción y transformación de una determinada multiplicidad de textos...pero el texto oral lo es con su alcance y un sentido radicales, la tradición determina el texto en un término de previsibilidad que no existe en la literatura escrita.

(Sánchez Romeralo *apud* Piñero Ramírez, 1998: 247)

Hemos podido observar que cada frase musical se corresponde con su homónima lingüística, aunque en el caso de la primera frase, ésta no está formada por ocho compases pero la relación es la misma. La estructura poética de la canción, desde el punto de vista de la métrica está formada por dos cuartetas y un pareado que hace de nexo entre ellas. Los versos de la segunda estrofa reflejan también esta unidad al estructurarse, tanto en su melodía como en sus rimas, del mismo modo que se ha estructurado la música. En cuanto a la música- texto la relación sílaba-nota musical es exacta, no así la prosodia en la que la coincidencia de los acentos musicales y lingüísticos no se produce, esta alteración (Manzano, 1993) otorga a la canción de tradición oral una viveza y variedad rítmica peculiares, un poder expresivo auténtico y original característico de las peculiaridades de esta música⁷⁰.

El significado que tiene el matrimonio en esta sociedad para la mujer: el estado ideal, lo máximo a lo que pueden aspirar..., quedaría traducido de esta forma: *subir* y bajar las gradas, metafóricamente representa la separación de estados (de soltera a casada) que se podría tomar como el ingreso a una nueva vida, dada la religiosidad imperante y la concepción del matrimonio como un vínculo sagrado e indisoluble; pero también a la vez, destaca la importancia que tenían la moral y la honra femenina (moza y soltera como sinónimo de pura y casta) precisamente cuando las sube, antes de pasar al

⁷⁰ El apoyo dinámico de la intensidad, es decir, el acento prosódico, es la coincidencia de la sílaba acentuada con la primera parte del compás, la parte fuerte : en una buena prosodia literario musical la correspondencia debería ser exacta, aunque esto sólo ocurre normalmente en la primera estrofa, en las siguientes, al ser la misma música para todas las estrofas, es la música la que debe adaptarse al texto. Los compositores, cuando ponían música a un romance o a una serie de coplas, sólo ajustaban los acentos a la correcta declamación en la primera estrofa y en la primera copla, dejando la adecuación de las restantes al albedrío del intérprete, el cual estaba autorizado para adaptar la melodía, ajustando sus valores, ligaduras y demás aspectos, a las diferentes acentuaciones de las palabras. (Lambea y Josa, 2010: 36).

otro estado, es decir el significado que tiene la virginidad en las sociedades patriarcales lleva implícito que las mujeres son como la mercancía que debe estar intacta antes de pasar a ser propiedad del hombre, requisito imprescindible, además, para poder llegar a ese estado, el de casada.

Pero también la relación palabra–sonido nos puede contar muchas o algunas cosas y esto tampoco es nuevo, recordemos a los griegos, la música no es una mera ornamentación del texto, los músicos fueron creando, en principio, y sistematizando una teoría retórico-musical, apoyándose en la retórica literaria que no fuera “extraña la hermenéutica para poder captar bien y comunicar el *sensus et scopus* (exacto sentido y finalidad) de las palabras” (González Valle, 2002: 1); también Bach utilizó símbolos musicales y matemáticos para expresar con su música, sus creencias religiosas; o como en el Renacimiento en el que la relación entre los convencionalismos del lenguaje musical y su efecto retórico ganaron el “estatus de convenciones en la tradición retórico-musical en la cual, las palabras importantes procuraban acentuarlas”⁷¹ (Marín Corbi, 2007: 24) mediante figuras melódicas.

Notas descendiendo que fluyen, literalmente como *lágrimas* las dos corcheas, en “*Lachrimae Antiquae*” de J. Dowland. (*Ibíd*em)



O como en el *Lamento de Dido y Eneas*, con el tetracordo(cuatro notas, cuerdas o sonidos) menor descendente:



⁷¹ Figuras melódicas tales como la cuarta disminuida (significa la muerte y esperanza de salvación), la sexta menor (la pena), la Quinta justa (un intervalo asociado a la *muerte*), la segunda frigia (el dolor), la cadencia plagal (IV-I), (Amen, redención), las ligaduras o suspensiones, las cuales incrementan la cualidad de la disonancia en las cadencias, y notas cromáticas, (son la queja o lamento, angustia y pasión de amor), las Notas ascendentes (Altura, ascendencia al cielo), las Notas descendentes (Bajeza, descendencia al infierno)...

“El discurso musical traduce, por analogía, el contenido de las palabras del texto en figuras y símbolos musicales. Se elabora, pues, una técnica musical significativa que sirve de hermenéutica para la *explicatio textus*”. (González Valle, 2002: 169), de esta forma⁷² en la frase “*Cuando subiste las gradas* (compás nº 1) la melodía asciende, (ascenso melódico: anábasis: alegría) este ascenso se corresponde con lo que significaba el matrimonio en esta sociedad (lo máximo que puede alcanzar una mujer es un buen matrimonio) y cuando dice “*ahora las bajas casada*, “la melodía desciende (compás nº 7-8) (descenso: catábasis: pena, dolor) que podría tomarse como algo que la mujer a veces está obligada a hacer.

⁷² En este proceso idiomático, juegan un papel importante, en primer lugar, las figuras retórico-musicales, que en los siglos XVII Y XVIII constituían uno de los componentes esenciales de numerosos tratados teórico-musicales. Éstas eran consideradas como médula en la aplicación de la retórica literaria a la música. Durante los siglos XVII-XVIII, los teóricos de música, especialmente en ambientes protestantes, recogen, sistematizan y dan a conocer diversos procedimientos constructivos (figuras) usados por los compositores renacentistas e inmediatamente posteriores para expresar *sub specie musicae* el contenido del texto”. (González Valle, 2002: 158 y ss)

CAPÍTULO 6

6.1. Orden, poder y violencia simbólicas

Estas canciones contribuyeron a la formación de las mujeres españolas construyendo un modelo de mujer ligada al espacio domestico, madre y perfecta esposa reforzados por los valores del nuevo régimen basados en el nacionalcatolicismo, para reafirmar su posición de subordinación respecto al varón; después de la Guerra Civil la política de género del nuevo régimen, influenciada por la doctrina católica, consistirá “en reforzar los rasgos fundamentales del sistema patriarcal basado en el predominio natural del varón la jerarquía y la autoridad, y va a situar a las mujeres en el ámbito domestico” (Nielfa Cristóbal, 2003: 121) en concreto espacios “como el dormitorio la cocina y la sala...” (Arriaga Flórez, 2006a: 9). Mientras la mujer sigue siendo representada como la belleza y la sumisión a los hombres se les sigue asociando con la fuerza y la inteligencia.

Pero en la construcción de la identidad femenina también intervienen una serie de elementos que son los que tienen en realidad el poder, que son la Iglesia y el Estado, ellos representan el control, el orden al que debe estar supeditado el pueblo y el que marca las pautas que debemos seguir al asimilar como naturales unos esquemas de dominación (patriarcado) impuestos por ellos. A través de las canciones se reproducen formas de actuar y de sentir, sin ser conscientes de que las recibimos y las aceptamos; es lo que Bourdieu llama poder simbólico, “ese poder invisible que sólo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen”. (1999: 88). La canción se erige así en un sistema pedagógico aparentemente inocuo que genera situaciones y roles sin que se sea consciente de ello, estos roles asignados a las mujeres conlleva la aceptación

de un mundo simbólicamente estructurado por el poder, un poder que ha sido ejercido durante siglos por el patriarcado.

La dominación masculina no requiere justificación puede limitarse a ser y a manifestarse en costumbres y discursos ...esta visión dominante de la división sexual puede manifestarse en refranes, proverbios, canciones, enigmas, poemas... y se expresa también en prácticas, en la estructuración del espacio ...apareciendo como la norma.

(Bordieu, 1999: 16)

Esa normalidad está tan profundamente enraizada en nuestras mentes que se impone por sí misma como algo natural producto de la asimilación de unos esquemas y relaciones preconcebidos; la asignación del espacio, la división sexual del trabajo, entre otras cosas, son asumidos como algo inherente a la organización social.

6.1.1. La canción como sistema simbólico

La cultura se configura como sistema simbólico al relacionar otros sistemas simbólicos ya sean música, lenguajes, mito, religión... que forman parte de ella, el significado o la función signifiante surge de esta relación, de la relación entre el conocimiento de la cultura y la experiencia del sonido, en el caso que nos ocupa, ya que todos las/los receptores comparten unas mismas convenciones culturales, es decir el sentido o significado, es la relación entre la configuración interna de la canción y la función que ésta cumple en la comunidad y que no fue sólo, estoy segura, la de mero divertimento; esto no es nada nuevo porque la música, sobre todo la música tradicional y folclórica, explicada "en términos de sus cualidades formales y sonoras con referencia a su utilización ha sido utilizada desde siempre para la movilización política, en actos solemnes, en rituales". (Fritz *apud* Hall y du Gay, 1996: 204).

En todas las sociedades se han utilizado los símbolos para dar sentido y explicación a ciertas situaciones, los símbolos llevan implícitos valores y visiones de la cultura en la que se inscribe. La canción de tradición oral al

constituirse en un símbolo pertenece a varios campos numerosos y dispersos, un texto simbólico que se puede abordar desde muchas perspectivas, entre ellas desde la religión y desde el poder, ambas, desde la oposición entre la norma y lo otro porque "la música no deja de ser una práctica ideológica que participa de los valores del patriarcado". (Viñuela Suarez, 2003: 76).

La otra excluida, arrinconada se crea a partir de lo que la sociedad y la cultura propone a partir de lo que es considerado normal: el hombre varón; pero también proyecta de esta forma en el excluido sus miedos y fantasmas, de esta forma todo rasgo distintivo real o atribuido se esencializa, se simboliza.

(Asiain Ansorena, 1999: 116)

Los elementos simbólicos, como hemos podido comprobar, presentes en las canciones, son múltiples y variados, con cierto matiz semiológico y nos remiten a algo que a simple vista no se manifiesta. Si analizamos los símbolos desde el enfoque histórico, desde el poder, veremos que estos identifican a cada uno de los sexos; tal como Caro Baroja dice (1990: 28-29): "la asignación histórica del cielo, con la paternidad, lo superior y la autoridad con lo masculino y la tierra con la fecundidad o el rol de la mujer de esposa y madre"; la diferenciación biológica por razón de sexo creída y mantenida durante años, o las fabulaciones sobre la supuesta belleza o la moralidad femenina relacionándolos con el mal la noche o la luna, marcaron durante mucho tiempo y aun lo siguen haciendo, en cierta forma encubierta, y se constituyeron en verdaderos símbolos tan fuertemente enraizados que aun hoy subsisten y se asociaron a otros. (Asiain Ansorena, 1999:121 y ss).

...en lo que dicen las letras, como en la postura adoptada por estas mujeres con respecto a ellas cada documento tiene un valor inestimable por la doble revelación que nos hace, nos revela una modalidad de lo sagrado y en tanto qué momento histórico nos revela una situación del hombre respecto a lo sagrado.

(Eliade, 2000: 64-65)

El sonido combinado con la palabra adquiere un poder simbólico y comunicativo que ha sido utilizado por diferentes instituciones como instrumento poder y control, los mensajes de estas canciones se constituyen como un espacio semiótico inmerso en un espacio cultural determinado en el que existen varios elementos sígnicos “sistemas musicales propios, formas de componer de la palabra, hábitos retóricos, reglas de juego, programas de control, marcos de referencia, ciertos contextos”. (Stefani, 1973: 26 *apud* González Martínez, 1999b: 73).

6.1.2. La canción como símbolo del poder

La vida social de cualquier comunidad está constituido por una serie de estereotipos, tópicos, símbolos, mitos... que se expresan de manera implícita o explícita en forma de patrones y valores para afirmar o identificar a la comunidad. Todos estos patrones son producto de la misma cultura y la comunidad los interioriza hasta verlos como algo natural. La función primordial de estos patrones consiste, en primer lugar manipulamos, en el hecho de proporcionar fórmulas convencionales para poder afrontar situaciones o relaciones sociales cotidianas. Otra función sería el alto grado de inconsciencia con las que estas imágenes mentales estereotipadas se interiorizan en el proceso de socialización y, una vez asumidas surgen de forma espontánea y sin esfuerzo en los diferentes niveles de la comunicación. De esta forma el grupo se identifica a la vez que marca la distancia con otros grupos, estos signos que marcan esta identidad se llaman símbolos. Estas canciones transmiten y reproducen relaciones de dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones hombre/mujer que normalizan la subordinación de la mujer en la sociedad, son mensajes, valores, iconos, signos que se interiorizan y se toman como naturales; estos, patrones simbólicos, son indispensables para ejercer un cierto control sobre la conducta humana en cualquier cultura, así como para definir aspectos tan importantes como la función comunicativa, la ideología y los sistemas religiosos, “los símbolos se constituyen en la unidad básica de información de una cultura, la cultura es

pues una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta". (Geertz, 2003: 57).

A lo largo de la investigación se analizan los mecanismos concretos que la sociedad utiliza para transmitir su sistema de valores de una generación a otra y/o de un grupo de poder sobre el conjunto de la sociedad así como de las posibles resistencias de las colectividades a través de estas canciones y de la literatura de mujeres de esta generación como la fuerte persistencia de ciertas formas de comportamiento radican inconscientemente a veces en la transmisión de valores que han prevalecido y que ha utilizado en su propio beneficio.

6.1.3. La canción como instrumento ideológico

La música se ha manifestado siempre en todas las culturas como un medio ideal para de las relaciones sociales, con diversidad de en funciones relajar, perturbar, motivar, inspirar, además de contener informaciones, historias y acontecimientos son también un verdadero reservorio ideológico. Ya hemos comprobado que no puede definirse ni estudiarse solamente como sonido, ya que, también, envuelve el comportamiento de los individuos o de grupos de individuos que juntos definen qué puede o no puede ser la música, o qué papel juega la música en la organización social y cultural del hombre; en realidad, en cada cultura y cuando digo cultura incluyo culta y popular, cualquier obra artística revela la existencia de un pensamiento, de una mentalidad y de una postura ideológica y también están reflejadas en estas canciones, como veremos a lo largo de la investigación, igual que ocurre en muchas de de las obras cultas de la época como por ejemplo las obras de Felipe Pedrell o las de Manuel de Falla, "en sus rasgos nacionalistas se hacían aparecer como legitimadoras de la nueva ideología". (Pérez Zalduondo, 1992: 476-477).

Por ello estas canciones no solo deben ser estudiadas desde dentro, desde su sonido, sino que hay que acudir a otros aspectos: sociales políticos, culturales... porque ellas también se organizan en función de diversas áreas de poder, una historia de estas canciones implica el estudio sus relaciones con el entorno cultural. La historia de la música no es solo la historia de unas

relaciones entre signos, es también la historia de la época en la que vive y de las instituciones que en cierta forma condicionan su construcción. "El poder político inventa y reinventa la tradición transformando los símbolos de esa tradición y generando otros nuevos de este modo opera sobre una narratividad que es utilizada en beneficio propio". (Gómez Pellón, 1999: 11).

Este tipo de literatura influyó enormemente en la conciencia colectiva del pueblo español, además de puro entretenimiento, se constituyó en emblema de formación e ideologías de clases distorsionando la realidad. Lo tradicional siguió los pasos de lo culto, recordemos que la literatura se ha escrito en función de las convenciones impuestas en cada momento.

La pintura, como la literatura y otras artes, tenía un fuerte concepto ideológico orientado a catequizar a las masas en el sentido de hacerles aceptar y participar del absolutismo teocéntrico imperante. Esto no es nuevo ya en el Renacimiento y Barroco español existía una teoría que giraba en torno a ello.

(Pulido Tirado, 2001: 10)

En las canciones queda reflejado un modo de pensamiento mucho más complejo que trasciende el campo de lo puramente musical. Además de representar una parte funcional y lúdica musicalmente hablando constituye una expresión musical con cierto trasfondo ideológico que alimentó a la sociedad española de su época y que podemos encontrar en expresiones diversas, no sólo musicales sino políticas, literarias, culturales, etc. la cantidad de cancioneros y de obras que surgieron en la república, muchas de manera anónima y espontánea, y otras creadas por compositores y escritores de la época.

Como ya he comentado antes, un análisis crítico que se haga de cualquier momento histórico, debe hacerse con la perspectiva de la época es decir adecuadamente contextualizado, en esta época marcada por los acontecimientos políticos, la recopilación de estos cancioneros no estuvo libre en ningún momento de la manipulación ejercida por el estado. Manzano (1990a: 16-17) también nos habla de la manipulación en el campo de las recopilaciones de música tradicional y nos recuerda que cuando se habla de

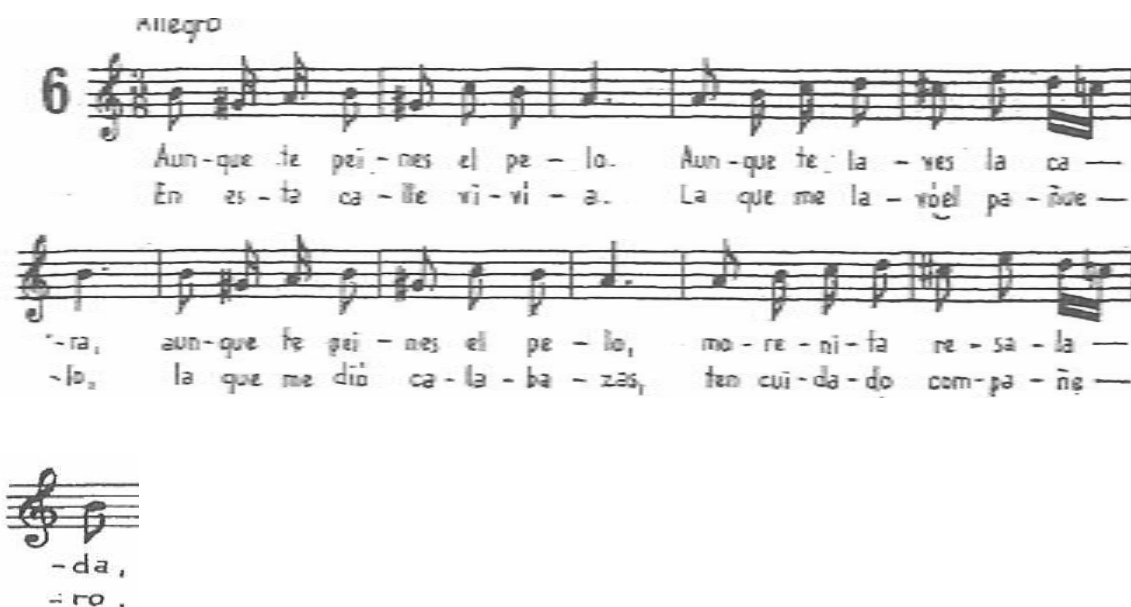
folklore y política no podemos excluir a Sección Femenina de F.E.T. y de las JONS “se trataba de demostrar que en la nueva situación política la gente vivía contenta y las instituciones populares habían recuperado su prístina esencia...”; ni tampoco las actuaciones de los Coros y Danzas en las que “los cantores y danzantes supuestamente autóctonos, en realidad eran interpretes previamente seleccionados que aprendían su repertorio y les sustituían”.

En el primer caso una canción que transmite una ideología determinada tal como se cantaban en su origen, muchas de ellas están recogidas en estas recopilaciones, son versiones con la letra cambiada y con una funcionalidad totalmente diferente (lo que nos da una idea de manipulación por parte de la organización). Gandesa, municipio de Cataluña, fue una de Las zonas más castigadas en los enfrentamientos de la batalla del Ebro en la Guerra Civil española. (Díaz Viana, 1981:86).



En esta extraída del cancionero de Cáceres, p.309, la funcionalidad que tiene el texto obviamente no es la misma: la siguiente es un diálogo sobre los

gustos de uno y otra, también un canto de desafío ante la inmadurez y acaso la infidelidad del hombre, la mujer le recrimina el que no sea honesto.



Si me quieres escribir
yo te diré donde vivo
en la calle la firmeza
algo que tú nunca has tenido.

“La adaptación a nuevas circunstancias es un fenómeno que se repite normalmente en todo el folklore y constituye además una de las causas de su pervivencia” (Díaz Viana, 1981: 24, 26), dato importante para esta investigación porque sugiere de qué forma la tradición oral se adapta a las necesidades, a las circunstancias o es manipulada por el poder dominante, explicando de esta forma por qué es tan importante el estudio del contexto y del receptor/interprete para la reconstrucción histórica.

PARTE III

ANÁLISIS MÚSICO TEXTUAL/ ANÁLISIS CRÍTICO DE GÉNERO

CAPÍTULO 7

7.1. Clasificación y análisis de las canciones

La clasificación del corpus de canciones seleccionado se ha realizado atendiendo sobre todo a la función que cumple la música en la sociedad y al contexto en que se interpretan; se corresponde con ritos, costumbres y los diferentes cambios de estado, posición, edad y lugar que ocupan en la sociedad y a los que están sometidos hombres y mujeres. Las he dividido en canciones profanas y canciones religiosas; las canciones profanas son las más numerosas: nanas, canciones infantiles, romances, rondas, boda, humor y quintos, que son las que verdaderamente tienen interés para la investigación; se han omitido casi todos los romances, porque pienso que estos merecen un estudio aparte y los pocos seleccionados han sido en función a su adscripción a canciones infantiles la mayoría y algún mayo o rondeña; en las canciones de juego también se han omitido las adivinanzas y trabalenguas por la misma razón; en cuanto a las canciones religiosas, aunque éstas en número son mayoría en el conjunto total de los tres cancioneros, en el corpus seleccionado son menos numerosas, las pocas que he seleccionado, se encuentran entre lo profano y lo religioso: Mayos, Rosario de la Aurora, Sacramentos del amor y Pasión del Señor que ilustraran perfectamente la religiosidad española de ese periodo; en todo momento he respetado la clasificación hecha por las recopiladoras por lo que es probable que alguna de ellas pueda parecer que no está en el lugar que le corresponde; aun así la adscripción a uno u otro género no es del todo exacta y podría llevarnos a equívocos, tal como dijera Rodríguez Marín y Machado y Álvarez.

Los problemas que plantean determinadas temáticas pueden llevar a confusión: composiciones, cuyo análisis temático no aporta los argumentos necesarios para adscribirlas con claridad en uno o en otro apartado...por ejemplo, los cantos religiosos incluyen cantinelas que, difícilmente, pueden ser ignoradas como conjuros, en unos casos en otros, recoge textos con elementos religiosos que se utilizan, sin embargo, con motivo bien distinto.

(Rodríguez Marín, 2005: 14)

Profanas

1. Nanas.
2. Canciones infantiles: juego, romances.
3. Rondas: boda, quintos, mayos.
4. Trabajo.
5. Humor.

Religiosas

6. Mayos a la Virgen, Rosario de la Aurora, Sacramentos del amor, La pasión del Señor.

Si siempre ha sido difícil clasificar el folklore musical de una determinada región, en esta investigación veremos una vez más que las afinidades son muchas más que las diferencias; en estas tres regiones, que aunque no están muy alejadas entre sí, se puede comprobar que efectivamente hay canciones muy similares en cuanto a métrica y letra, aunque con variantes, porque se haya popularizado más una determinada canción por un ritmo característico o una cadencia determinada; otras no coinciden ni en la melodía ni en la letra pero si en el tema o motivo, y pueden parecer diferentes, cuando en esencia es la misma canción. Todas sin excepción están fielmente transcritas, música y texto, siempre indicaré la página del cancionero de la que se ha obtenido.

Valga como ejemplo estas tres canciones de trabajo recopiladas en las distintas regiones y que tienen su origen en la misma canción narrativa; el tema del molino, la molinera o el molinero nos remiten a la lírica tradicional.

QUE VENGO DEL MOLINO

M. $\text{♩} = 144$

Ven- to con- mi - go al mo - li - no -

y se - rás la - mo - li - ne - ra - y e - chas ti -

go a la tor - ra - mien- tras yo pi - co la

pie- dra. que ven - go del mo - li - no que se - me - ses la ha -

ri - na -

(Torres, 161)

Dictó D.^a Petra Carpintero

CANCION DEL MOLINO

Cadalso

Allegretto

Mo - li - ne - ri - to mo - li - ne - ro; mo - li - ne - ri - to te

Fin
que-ro yo. Mo-li-ne-ro mo-li-ne-ro — mo-li-ne-ro mo-li-
no ven-gas de no-chea ver-me —

3 112.
- ne - ro — por-que estoy so - li-ta en ca-sa — y lo mur-mu-ra la

3 D.C.
gen-te — mo-li-ne-ro mo-li-ne-ro, — Mo.

(Capdevielle, 237)

CANCION DEL MOLINO

(Monte alegre del Castillo)

7 Ven - go de mo - ler mo - re - na, de los

1 mo - li - nos des-rrí - ba cor-re-joa la mo - li - ne - ra. — O - lé o -

1 - lé o - lé — ven - go de mo - ler mo - re - na de los

1 mo - li - nos dea - rri - ba me quie - re la mo - li - ne - ra —

1 — O - lé o - lé o - lé — no me co - bres la ma -
no me co - bra la ma -

1 - qui - la que ven - go de mo - ler — mo - re - na.
- qui - la que ven - go de mo - ler — mo - re - na.

(Ibáñez, 98)

La simbología del molino, lugar donde podían encontrarse hombres y mujeres libremente, junto a las connotaciones eróticas que contiene,

complementadas por las expresiones *picar*, *moler*, "pisar (siempre se menciona en *La mujer del molinero*) pinchar se usan en los romances erótico burlescos de forma transparente aludiendo a la cópula". (Vazquez Recio, 2000: 309).

Vente conmigo al molino
y serás la molinera
y echarás trigo a la torva
mientras yo pico la piedra.

O como en este caso donde la significación se encuentra en la relación entre varios símbolos, *molinero*, *la noche*, *sola en casa*.

Molinero, molinero
no vengas de noche a verme
que estoy sola en casa
y lo murmura la gente

La melodía, estructura rítmica y letra son diferentes pero los recursos utilizados, al ser conocidos por todos, nos remiten a la misma significación: las relaciones amorosas; los temas que tratan son la conquista amorosa, el adulterio y los satíricos" son temas recurrentes en toda la tradición romancística moderna, en el romancero antiguo la práctica erótica es quizás más pudorosa" (Vazquez Recio, 2000: 314).

7.1.1. NANAS

Dentro de las canciones infantiles hay que diferenciar entre las que son cantadas para el juego y entretenimiento y las nanas; las nanas o canciones de cuna son canciones cantadas por adultos, normalmente mujeres, que tienen como finalidad esencial que el niño concilie el sueño.

Entre la que se canta al niño recién nacido y la que se canta al niño que ya anda y que empieza a hablar: con la primera se entretiene al infante con el esbozo melódico de la canción, dicha entre dientes y dándole más importancia al ritmo físico del balanceo que a la propia letra de la nana; con la segunda, cuyo destinatario es un niño un poco mayor que el anterior, lo que dice la nana tiene más importancia, pues el chico ya puede conocer el significado de muchas palabras y puede, por tanto, entender la exhortación o, incluso, la amenaza que, en ocasiones, se le transmite.

(Cerrillo, 2007: 318)

Su singularidad está en la unión de voz, canto y el movimiento de balanceo para incitar al sueño; en ellas el mensaje transmitido sirve para tranquilizar al bebé (supuestamente como veremos a continuación) y se apoya en elementos secundarios para ayudar a conciliar el sueño; entre estos elementos nos podemos encontrar animales, elementos de la naturaleza o personajes míticos como el bobo, la gitana, el coco... para infundir miedo al niño, “coco o cuco es un término al que ya en 1611 hacía referencia Covarrubias”. (Cerrillo, 2005: 55).

Entre las características comunes a todas: presencia de la madre y la ausencia del padre, referencias a quehaceres hogareños, utilización de abundantes diminutivos como nanita, casita, pajaritos, chiquitín y el uso de frecuentes estribillos de “ritmo reiterativo y machacón, que logran crear esa sensación de arrullo que, presumiblemente, debe ayudar al niño a dormirse”. (Cerrillo, 2005: 52 y ss).

1- Ay, que viene, que viene...

Cantadas por madres, abuelas, tatas..., aunque en ocasiones sean niñas las que lo hacen, primero con muñecas y después con sus propios hermanos y hermanas; Cerrillo nos cuenta que es importante diferenciar las que se cantan al niño pequeño que solo entiende de balanceo y melodía y las que se cantan a niños más grandes que saben hablar.

Dictó Antonio Serrano

AY QUE VIENE, QUE VIENE

Losar de la Vera

(Canto de cuna)

Despacio y dulcemente cantado

32

Ay que vie - ne que vie - ne que vie - neel ra - tón. Ay que

vie - ne que vie - ne que no vie - ne no. El ra - tón es -
Y la ni - ña es -

1. 2. D.C.

ta bus - can - do, la cue - va don - de me - ter - se.
ta ma - li - ta, yen la ca - ma no pa - re - ce.

(Capdevielle, 350)

2- Canción de cuna

La canción de cuna, a menudo, invoca a seres que pueden provocan en el niño temores, miedos, angustias o llantos, con el lobo, la mora, el coco se intenta asustar al niño, "síntesis del amor filial y del miedo provocado, cariño y amenaza implícita...". (Cerrillo, 2005: 58). En España, además del coco, el *bu*, el *duende*, el *tío Camuñas*, el *Sacamantecas* o el *cancón* son personajes imaginarios con los que se asusta a los críos; pero, junto a ellos, en la nana española también se amenaza con seres reales; García Lorca señala: "En el

sur, el toro y la reina mora son las amenazas, en Castilla, la loba y la gitana”.
(Cerrillo, 2007: 333).

Dictó Sra. Teresa

CANCIÓN DE CUNA

Montehermoso

Moderato y con ternura

Duér-me-te ni-ño chi-qui-to — mi-ra que vie-ne la mo-ra.

Lla-man-do de ca-sa en ca-sa — don-de está el ni-ño que llo-ra, Mam-brú, Se-re-

-na-do — se-re-na-di-to lo pu-sea los pies de la ca-ma —

es-tan-do el ni-ño en la cu-na su ma-dre le di-ce: —

Duér-me-te que vie-ne el bo-bú.

(Capdevielle, 354)

En Rodríguez Marín (2005: 76) nº369 encontramos una gran variedad de estrofas:

Duérmete niño chiquito
mira que viene la mora
preguntando e puerta
en puerta cuar es er
niño que yora.

3- Ea la nana

Junto a ese matiz afectivo familiar que las identifica: melodías dulces y delicadas con textos de expresión melancólica, encontramos la pena, el desamor, el desengaño y el abandono, frustraciones que ellas vierten sobre estas letras, como dice Rodríguez Marín (2005: 32) "no son nanas por su sentido, sino porque siempre o casi siempre se cantan para dormir a los niños".

En la siguiente podemos ver que hay abundantes estrofas, todas ellas cantadas con la misma música, sin ningún nexo entre unas y otras.

EA LA NANA

M. 1 = 56

Es - ta no - che no hay co - che por que el co

che - no Pa - ri - pla - do n - na no na

- Pa es - ta dur - mien - do E - a Ea na - na

- na - ri - ta e - a Los co - mi - ni - tos

ma - dre y al - ca - ra - be - a

- Los co - mi - ni - tos ma - dre y al - ca - ra -

be - a

(Torres, 21)

Ea la nana	Ese niño chiquito
nanita ea	no tiene a nadie
	lo pario una gitana
los cominitos madre	lo echo a la calle
y alcaravea,	
los cominitos madre	ea la nana...
y alcaravea.	
	A este niño chiquito
Ea la nana...	¿Qué le daremos?
	Caldo de caracoles
	Que cría cuernos.

Como hemos podido observar el carácter de esta nana es más lírico y además del arrullo típico de estas canciones: ea la nana; los diminutivos: chiquito para incitar al sueño aparecen contenidos que no son habituales en este tipo de composiciones y que sirve como desahogo de la mujer oprimida y agobiada "...la absoluta confidencialidad en muchas ocasiones deviene en confesión y catarsis para tanta mujer secularmente agobiada, explotada, maltratada, malmaridada y marginada". (Tejero Robledo, 2002: 218).

Esta noche no hay coche
 porque el cochero
 ha pillao una mona
 la está durmiendo .

...las letras, el contenido y por lo tanto los mensajes no son lo más importante en las nanas, frente a, por ejemplo, la musicalidad, la afectividad o su utilidad práctica que es la de dormir al bebé...porque hay en su interior un contenido que no debemos olvidar, un discurso anclado en los significados culturales de una determinada sociedad.

(Fernández Poncela, 2005a: 195)

Quizá sea esa la lectura que deberíamos hacer de la siguiente estrofa que enmascara el racismo que se ha tenido siempre hacia la etnia gitana:

Ese niño chiquito
no tiene a nadie
lo pario una gitana
lo echo a la calle.

Y que no es nuevo, Rodríguez Marín lo recopiló en 1882 en sus *Cantos populares españoles* (2005: 176) nº 6.

Ese niño chiquito
no tiene madre
lo pario una gitana
lo echo a la calle.

A la ro ro bellotas
dame un puñado
las de mi chaparro,
se han acabado
(Nº8)

La siguiente la encontramos en el corpus de Margit Frenk, nº. 02047.

Aya, niño,
a rro, rro, rro!,
no lloréis,
que aquí está yo.

El motivo del canto en la siguiente estrofa es el lamento de la mujer despechada que se desahoga hablándole a su hijo, de la infidelidad de la que

es objeto (si recordamos, las nanas han sido siempre interpretadas por mujeres).

A este niño chiquito
¿qué le daremos?
caldo de caracoles
que cría cuernos.

...pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no puede. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida.

(García Lorca, 1972: 1047)

Aunque Alin (*apud* Piñero Ramírez y Pérez Castellano, 2004: 21) nos recuerda que *caracol*, que aparece en gran número de canciones, “suele utilizarse únicamente con significado erótico, nunca como designador, sólo en raras ocasiones, y de manera indirecta, puede relacionarse con los cuernos”.

Espartero está malo,
¿qué le daremos?
caldo de caracoles,
que cría cuernos.
(Segarra, 1862: 191)

También yo quisiera ser
caracol en algún tiempo
para yo poder llevar
la casa sobre los cuernos.
(Alonso Cortés, N° 3171)

4- La nana

Madres que expresan sentimientos enfrentados: ternura y enfado, nerviosismo y paciencia, soledad y compañía, alegría y tristeza, carencias y regalos, pero por encima de los cuales siempre se percibe el amor de madre, “volcando en estas letrillas su frustración y su amor “. (Masera, 1994: 214).

LA NANA

M. 1 = 52

Es - te ni - ño qui - to se va a dor -
 mir y le ha - re - mos la ca - ma en -
 el to - ron - jil e - a la na - na
 ni - ni - ta e - a los co - mi - ni - tos
 ma - dre y al - ca - ra . be - a

(Torres, 19)

El ritmo reiterativo: *ea, ea*, las referencias a elementos de la naturaleza: el toronjil (melisa) y la alcaravea son planta de cuyas hojas y flores se obtiene una esencia medicinal, reforzado con diminutivos: *cominitos*, *chiquito*; el tono imperativo: *se va a dormir*; todo para incitar al niño al sueño rápidamente, la encontramos también con una mezcla de la dos estrofas en Rodríguez Marín (2005: 75) nº 9.

Ea la ea,
 ea la ea
 perejil y cilantro
 y alcaravea.

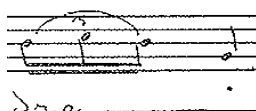
Relación música-texto

La música de estas nanas se caracteriza por la sucesión de grados conjuntos o intervalos melódicos de 2ª mayor o menor; el ámbito reducido, la línea melódica en arco sin apenas saltos y los modos⁷³ que le inscribe ese sabor propio de melodías que nos recuerdan a las cantinelas gregorianas; a veces tierna, otras más dramática y melancólica que nos remontan a tiempos pasados. El hecho de que el canto se produzca en el ámbito cerrado de la casa y la finalidad de estas canciones sea quizás lo que ha favorecido la persistencia de estos elementos arcaicos y de monotonía tanto en la estructura musical como en la literaria. "En los cantos que acompañan un rito, trabajo, tarea, costumbre, es la función la que predomina, condicionando a veces la estructura melódica y el ritmo musical" (Manzano, 1994: 2) como ocurre con estas canciones de cuna.

En el desarrollo del discurso músico textual se mantienen los rasgos de este tipo de música que ya comenté en el apartado anterior, unas veces toma elementos de la literatura culta, como la utilización de figuras de la retórica literaria, los juegos de palabras o bien una mezcla de los dos, que es lo más usual. Además de la estrecha relación música-texto en la que hay coincidencia de sílaba con nota y acentos musicales con sílaba tónica en las primeras estrofas, la letra contiene metáforas referidas al bebé y en ocasiones a otros hechos que nada tienen que ver con él, que más parecen un intento de desahogo de la madre; precisamente cuando esto se produce parece que la música intentar "pintar o sublimar musicalmente los sentimientos y afectos contenidos en los textos poéticos". (Lambea y Josa, 2006: 35).

Esto ocurre en las nº 3 y nº 4 en los finales de frase encontramos un floreo que coincide con palabras relacionadas con el sueño: *cama*, lugar donde el bebe reposa; *madre*, figura imprescindible (abuela, hija) para el canto, junto con el bebé, dos de los personajes más importantes en estas canciones; *toronjil* y *alcaravea* son plantas para favorecer el sueño; *bobu* personaje con el que se infunde miedo:

⁷³ Un modo es el recorrido a través del cual los grados de la escala se utilizan en una composición. (Nellt, 1964 *apud* Scarnecchia, 1998: 53). Ver también Manzano, 1993.Vol I.



También en la nº 3 en la cadencia final un largo melisma que dura dos compases y coincide con la última sílaba de *alcaravea*. Melisma quiere decir que a una sílaba del texto le corresponde un grupo de notas, es decir se canta realizando un adorno o floreo.



7.1.2. Canciones infantiles

En las canciones infantiles el repertorio es muy variado, tanto en la temática como en la forma, están las que acompañan los juegos de entretenimiento, las que sirven de iniciación al habla con temas simples e ingenuos, trabalenguas, adivinanzas... y otras que pertenecen al mundo de los adultos y que los niños hacen suyas adaptándolas a su lenguaje, fragmentos de varias canciones o romances, canciones escenificadas las llama Cerrillo:

Las canciones escenificadas son canciones tradicionales con predominio de elementos líricos en unos casos y narrativos en otros, van acompañadas necesariamente de una acción en los que se representa o se mima y se pueden agrupar en dos grandes bloques: juegos masculinos, dola, burro, pídola, clavo, moscardón, filas... que requerían esfuerzo o podían provocar algún daño y juegos femeninos: corro, columpio, comba...que requieren cierta habilidad.

(Cerrillo, 2005: 70)

Y de las que Atero Burgos (1990: 15-16) en su *Romancero infantil* nos cuenta que responden a características distintas de los romances de adultos;

“el niño los adecúa a su comprensión de la realidad a y sus propias necesidades que no son las de índole moral sino que obedecen a los mecanismos rítmicos gestuales y dramáticos del juego”. Esto se puede aplicar exactamente igual a las canciones elegidas para este estudio; canciones que subsistieron casi siempre en juegos de niñas: el corro, comba, pasillo, rueda... con la consiguiente adición de elementos como sonsonetes, retahílas y sinsentidos; pueden ser mezcla de varias canciones o la fragmentación de composiciones originales, repetición de versos o palabras sin una significación concreta; otras veces suelen prolongarse mediante invenciones de letras para la melodía empleada, intercalar en cada repetición una copla o recitados y asociar melodías distintas.

Estas canciones como parte integrante de la literatura y la música de tradición oral infantil poseen unas características comunes que las identifican, como son elementos estructurales, tanto musicales: compás, extensión, ámbito, línea melódica...;

Las canciones infantiles, usadas por los niños en sus juegos, presentan un certero interés en cuanto a estructura melódica y rítmica se refiere. En ellas se guarda de manera muy notable el léxico arcaico de nuestro sustrato etnomusical, tanto en cuanto algunos de sus moldes internos pueden simetrizarse con los antiguos sistemas prepentatónicos y ritmos llamados infantiles.

(Crivillé i Bargalló, 1989:144)

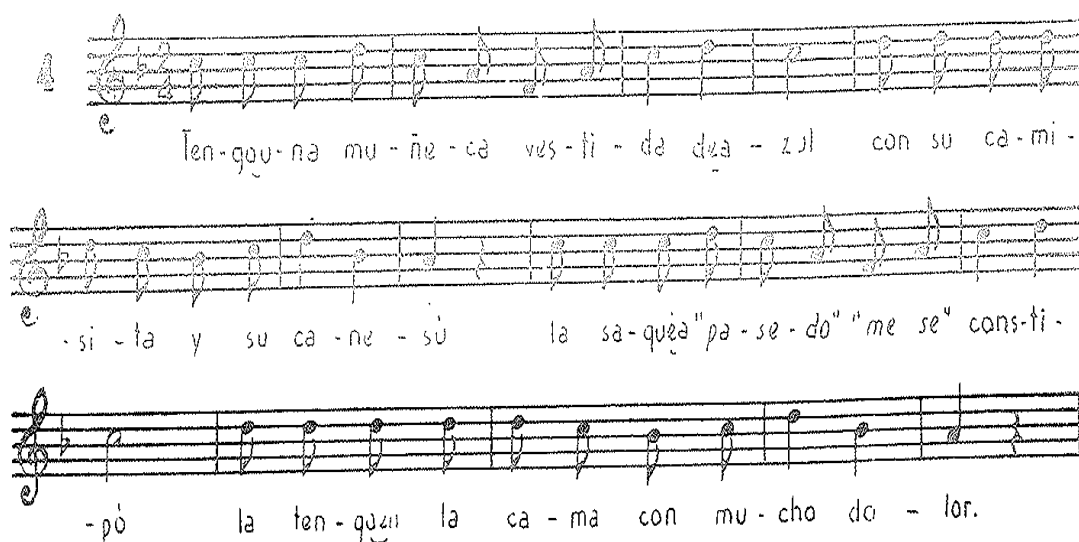
...como literarios, aliteraciones, rimas, juegos de palabras, diminutivos repeticiones, metáforas sencillas, la fragmentación, la reducción, la amplificación por asociación de versos o la adición que produce estrofas sin sentido, a los niños/as no les interesa la narración ni sus funciones “...abrevian y condensan los textos eliminando secuencias narrativas “ (Atero Burgos, 1990: 22) que para ellos no significan nada ya que su finalidad es el juego, “nos encontramos con canciones que son auténticos sinsentidos plagadas de contenidos absurdos y otras que la base textual aporta elementos en las que se cuenta una historia”. (Cerrillo y García Padrino, 1990: 77).

De juego

5- Tengo una muñeca

Esta canción del folklore popular, Rodríguez Marín la recoge en sus *Cantos populares españoles* (2005: 83) en el apartado de rimas; es muy significativa a la vez que las niñas juegan interiorizan una de las funciones asignadas para ellas, la de madre

TENGO UNA MUÑECA



Ten-gou-na mu-ñe-ca ves-ti-da de-a-zul con su ca-mi-
 -si-la y su ca-ne-sú la sa-que-a "pa-se-do" "me se" cons-ti-
 -pò la ten-gou la ca-ma con mu-cho do-lor.

(Ibáñez, 72)

“Como si las niñas exploraran el sitio que les depara la sociedad y se iniciaran en el aprendizaje de la condición femenina más tradicional”. (Atero Burgos, 1990: 18).

6- Si, si con el sí, si

SI SI CON EL SI SI

M. $\text{♩} = 112$

Si si con el si si, sa sa, con el sa,
 sa, la que no ten-ga no-vio, no
 se pue-de ca-sar

Si, si, con el sí,
 sa,sa con el sa,sa
 la que no tenga novio,
 no se puede casar.

(Torres, 291)

Los sonsonetes y retahílas del canto infantil a medio camino entre el lenguaje rítmico, cantado y hablado, son dichos que pretenden dar cierto sentido al juego, al comienzo, al final, o en mitad de la canción a modo de estribillo. También se puede apreciar que tienen funciones endoculturales de signo sexista, como se puede comprobar, recordemos que eran canciones cantadas solo por niñas, “algunas de corro y comba reflejaban aspiraciones muy próximas a la búsqueda de novio”. (Cerrillo, 2005: 70).

7- Canción de corro

Las canciones de corro suelen ser dramatizadas y, en muchos casos, dialogadas entre una niña que permanece en el centro del corro y el resto.

CANCION DE CORRO

M. 1 = 118

E - sos dos que van Bai - , Pan - do , que pa -
re - ji - llos que son , si los vie - ra el Pa - dre
en - ra le e - cha - ba la Ben - di - cion.

Esos dos que van bailando,
que parejillos que son,
si los viese el padre cura
le echaba la bendición.

(Torres, 293)

Como se puede apreciar la temática casi siempre gira en torno a las relaciones y la religión; en la siguiente además con sinsentidos del tipo *chumbalacalacachumbal ay*.

8- Canción de corro

CANCION DE CORRO
(Chinchilla)

Di - cen que San - ta Te - re - so qui - e los e - na - mo -
ra dos. La San ta po drá ser bus na pe roa mi no me ha qui a do. Ay!
Chum - ba - la - ca - la - ca chum - ba - la ay! chum - ba - la del po - lí -
- zón la del pe - ñue - li - to blan - co y las fal - das de cres - pón.
bo - tas de cha - rol. ¡Ah!

(Ibáñez, 73)

La experiencia muestra cómo el ritmo, primero, y la melodía, después, nos predisponen para la recepción favorable, para la aceptación física y espiritual del mensaje. (Hernández Guerrero *et al.*, 2004: 27).

9- Juego del corro

La siguiente canción está formada por una sola estrofa de 4 versos en las que se introduce los sinsentidos típicos (tonto, ja, ja) de algunas canciones infantiles.

Si piensas que yo te quiero,
porque te miro y me rio,
soy un poquito guasona,
¡tonto!

y no lo has comprendio

Ja,ja,

JUEGO DEL CORRO

M. $\text{♩} = 160$

Si pien-sas que yo te quie-ro, por-que te mi
 ro y me ri-o, soy un po-qui-to gru-so-na, ¡tan
 to! y no lo has "com-pren-di-o", ja, ja.

(Torres, 321)

En *Cantos españoles* de Rodríguez Marín (2005:331) podemos encontrar diferentes versiones de esta canción.

Si piensas que yo te quiero
 con algunos desatinos
 tengo yo mi querer puesto
 en otro paño más fino.

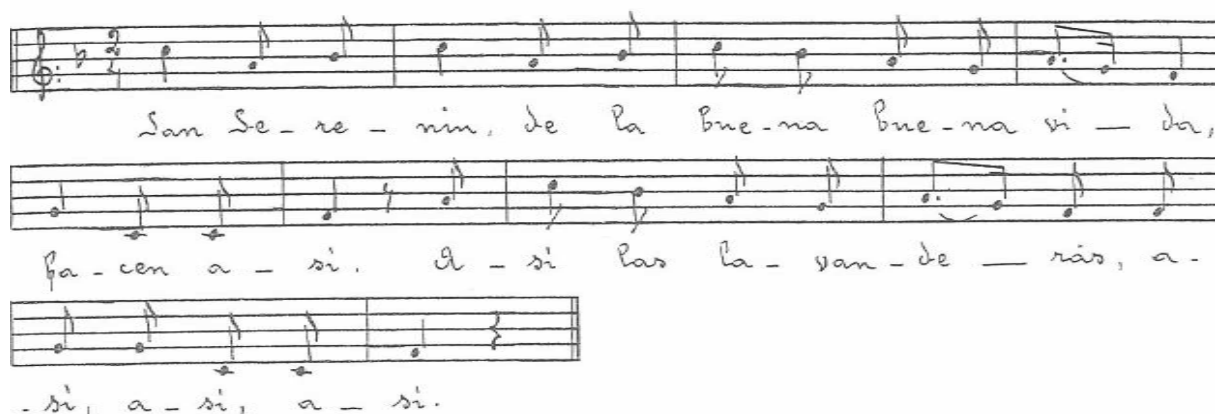
(Nº4900)

Pensaba el tonto pensaba
 que yo por el me moría
 él pensaba y yo pensaba
 como se la pagaría.

(Nº4915)

10-San Serenín de la buena vida

SAN SERENIN DE LA BUENA VIDA (*)



(Torres, 65)

Junto a estas canciones de juego existe otro grupo, del que he hablado antes, tomadas del mundo de los adultos, romances y canciones narrativas, que las niñas adaptan a sus juegos.

...a través de su historia niñas y niños mezclan en sus versos ciertas estrofas de canciones del mundo de los adultos, creando auténticos sinsentidos para acomodarse mejor a las necesidades de expresión infantiles, otras simplemente han pasado al mundo de los niños.

(Cerrillo y García Padrino, 1990: 48)

11- Mi carbonero

Dietó

Srta. Purificación Pacheco

MI CARBONERO

(Corro)

Arroyo de la Luz

Andante movido

15

Mi car-bo-ne-ro, no vi-nga-no-che, lees-tu-
-vees-pe-ran-do, has-ta las do-ce. Co-rraus-té ma-dre, por el
di-ne-ro, que va de pa-so. mi car-bo-ne-ro.
Ven-go de su-bir al ár-bol, ven-go de cor-tar su flor.
Ven-go de ha-blar con mi da-ma, tres ho-ri-tas de re-ló.

Mi carbonero,
no vino anoche,
le estuve esperando,
hasta las doce.

Corra usted madre
por el dinero
que va de paso
mi carbonero.

Vengo de subir al árbol
vengo de cortar su flor
vengo de hablar con mi dama,
tres horitas de reloj.

(Capdevielle, 89)

Esta canción que Ángela Capdevielle cataloga como de corro y que efectivamente ha sido asimilada en muchas regiones de España como canción infantil, pertenece a las denominadas por Piñero como *canción seriada de la lírica popular moderna*, (Frenck, 2003: 568). Muy difundida en la península, en

el ejemplo casi exactas las dos primeras estrofas, la tercera completamente distinta; la siguiente es del *Cancionero de doña Mencía* (Piñero Ramírez, 1998: 230).

Mare, mi carbonero,
no vino anoche,
yo lo estuve esperando,
hasta las dose.

Mare mi carbonero
no vino ayer
yo lo estuve esperando
hasta las diez.

Con el tin tin cin
con el tintero
que va de paseo
mi carbonero.

12-Una tarde fresquita de mayo

UNA TARDE FRESQUITA DE MAYO

(Otra versión)

2 U - na tar - de fres - qui - ta de ma - yo co - gi mi ca -
- ba - llo me fuia pa - se -

- ar por la sen - da don - de mi mo - re - na gen -

- til y ri - sue - ña so - li - a pa - sar. Fin

Yo la vi que cortaba
la rosa
yo la vi que cortaba
el clavel.

yo la dije
jardinera hermosa,
¿me das esa rosa
del lindo vergel?

(Ibáñez, 71)

Una tarde fresquita de mayo forma parte de las canciones escenificadas de las que he hablado antes; en estas canciones se canta una historia con su principio y su final (Cerrillo y Sánchez Ortiz, 2008:153-154) tienen formulas habituales de inicio y a veces se incluyen diálogos que son representados mediante la asunción de determinados papeles y repeticiones que pueden aportar particularidades específicas repitiendo un verso o parte de él o cambiando el orden de las palabras; flores, frutos, arboles están presentes en toda la lírica antigua, “en los estribillos viejos solemos encontrar a la mujer *cogiendo flores* en lugares típicos asociados al encuentro erótico de los amantes, la huerta, el vergel, la viña o debajo de los árboles” (Frenk, 1998: 165).

13-Una tarde fresquita de mayo

Comprobamos por las connotaciones eróticas que tiene *cortar la rosa* y *lindo vergel* en la lírica tradicional que son canciones tomadas de los adultos y nada adecuadas para estas edades; y el posible origen culto en la utilización del lenguaje descriptivo “el origen del tópico *coger flores*, *Collige, virgo, rosas* proviene de Ausonio. (Lorenzo Gradín, 1990: 225-235).

UNA TARDE FRESQUITA DE MAYO

1

U - na tar - de fres - qui — ta de ma - yo co - gi —
 — mi ca — ba - llo me fui — a pa - sear — por los
 si - tios mas a — cos - tum — bra - dos don - de — mi ma — re - na so - li —
 — a pa - sar — yo la ro - sa te la — cor - ta —
 - ri - a — yo la ro - sa te la — cor - ta - ré —
 — si me ju - ras que nun — ca has te — ni - do flo - res —
 — en tu ma - no de o — tra mu - jer. —

(Ibáñez, 71)

Trascripción de la Cantiga (1264) escrita por Alfonso X, el Sabio en la que se hacen alusiones a la rosa.

Rosa das rosas

(cantiga)

Alfonso X el Sabio, (1221-1284)

5 **Fine**

Rosas das rosas e Fror das frores
 dona das donas, Señor das sennores.
 Rosa de beldad' e de parecer
 e Fror d'alegría e de prazer.

14-Este corro es un jardín

ESTE CORRO ES UN JARDIN

M. 1 = 112

Es-te co-rró es un jar-din y las ni-ñas son las
ro-sas y yo co-mo jar-di-ne-ro-me ti-
ro-a la más her-mo-sa a-dios Mer-ci-des ven-te a mi
Pa-do, que jo-ven-ci-to que me has de-ja-do

Esta es una canción constituida por dos estrofas pertenecientes a dos romances o canciones diferentes que han sido adaptados de la tradición adulta.

Este corro es un jardín
y las niñas son las rosas
y yo como jardinero
me tiro a la más hermosa.

Adiós mercedes
vente a mi lado
que jovencito
que me has dejado.

(Torres, 191)

Unas veces los niños por el gozo de las palabras y del canto fusionan distintos romances añadiendo fragmentos de canciones o coplas burlescas. Otras la propia inercia de la melodía y el tono llevan a la pérdida de la historia, a combinaciones fortuitas e ilógicas.

(Pellegrin, 2001: 29)

Su clasificación como canción que acompañaba un juego de corro de niñas aparece en los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós⁷⁴. Existen versiones recogidas en toda la península, en ellas, cantos de corro de niñas, ya que los niños no solían participar en ellos porque no estaba bien visto, la primera estrofa recrea un juego amoroso en el que compara a las niñas con las rosa del jardín, de las connotaciones eróticas de las flores, ya hemos hablado están demostradas, como se puede apreciar no son nada adecuadas para las niñas, aunque ellas no sean conscientes de lo que dicen.

Hermosas doncellas
que al prado venís
a coger las flores
de mayo y abril.

La elección por parte de la niña de su pretendiente nos remite a una estrofa perteneciente a la viudita del conde Laurel. “*La viudita del conde Laurel* es un romance ritualizado como juego de ronda infantil en que existe un diálogo entre dos grupos de niñas en forma estrófica.” (Trapero y Esquenazi, 2002: 301).

Escojo a esta niña
por ser la más bella,
la dulce doncella
de mayo y abril.

La segunda estrofa parece ser que corresponde al romance *Dónde vas Alfonso XXII*. “Una singular potencialidad poética se encuentra en los motivos, esas unidades mínimas y simbólicas que expanden su significación en el

⁷⁴ “Una tarde de julio, unos días después de la muerte de Mercedes de Orleans paseando por el Prado, oímos estas coplas cantadas por las tiernas niñas que jugaban al corro... La simplicidad candorosa de estos versos en boca de inocentes criaturas se me metía en el corazón, avivando la doliente memoria de la reina sin ventura, muerta en la flor de la edad”. Pérez Galdós (1965:1.336 *apud* Mendoza y Cerrillo, 2003: 103).

imaginario colectivo". (Pellegrin, 2001: 87, 91). La pena por la muerte de la amada con un clima trágico podrían tener su origen en un romance más antiguo que nada tiene que ver con el protagonista de la cantinela, es decir con Alfonso XII, pero del que ésta ha tomado el ritmo, incluso versos completos⁷⁵. Uno de sus fragmentos más conocidos se publicó entre 1627-1629 por Luis Vélez de Guevara:

¿Dónde vas el caballero
dónde vas triste de ti?
muerta es tu enamorada
muerta es que yo la vi...

Si observamos la partitura veremos que en estas canciones narrativas estróficas, *Los primos romeros* y *La viudita*, la música se supedita a la letra debido a las exigencias del ritmo del juego, la dramatización y el gesto, esta es una característica en la que hace hincapié Manzano al hablar de las características melódicas del romance.

El estribillo intercalado prolonga la duración del canto si, si,...ay, ay...en tono burlesco o desenfadado; con la fragmentación se ha perdido lo narrativo, quedando reducido a estrofas líricas. Se encuentran frecuentemente en la transmisión oral de los cantos y juegos infantiles el empleo de la reducción, la sustitución, los estribillos y la contaminación con otros textos. La reducción suele presentarse al eliminar versos de las versiones más antiguas.

(Pellegrin 2001: 207 y ss.)

⁷⁵ El romance originario es un romance novelesco de asunto amoroso, del siglo XV recogido por Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados...* (Durán, 1945), aunque difundido también en el XVI, y conocido con los títulos de "El palmero" o "La aparición"; en él se contaba la historia de un caballero que se encontraba con su amada muerta, en forma de espectro. (Cerrillo y García Padrino 2005: 182) El romance de El palmero tiene que ver con la leyenda medieval de Inés de Castro uno de los textos más famosos del romancero español conocido también por el *Romance de la esposa difunta* o *Romance de la esposa resucitada*. Ver Asensio, 1959 y 1989: 31,40.

15- Seguidillas

A finales del siglo XVI se denomina seguidilla⁷⁶ a una nueva modalidad de canto y baile, un cantar de cuatro versos independiente, su aparición en sociedad parece haber ocurrido en 1597, cuando bajo la denominación de *seguidillas* aparecen en Valencia en unos pliegos sueltos. Correas (1626) en el *Arte grande de la lengua castellana* dice “son las seguidillas poesía muy antiguas ¡tan manual i fazil! que las compone la gente vulgar que las canta y hay gente que piensa que hay que situar su orígenes en la mancha”. (*Apud* Atero Burgos, 1996: 3). El tema de *los peregrinos* o *los primos romeros* se encuentra en la tradición moderna, asimilada a canto de niños; documentado en dos pliegos de la segunda mitad del siglo XIX y del cual existen variedad de versiones en toda la España (Piñero y Atero Burgos, 1987: 232, 459).

SEGUIDILLAS
(El Bonillo)

(Ibáñez, 24)

⁷⁶ Su lugar de origen es aún incierto, pudo haber sido, si nos atenemos a unos pliegos sueltos publicados de 1596-1601 en Valencia...ver Antonio Rodríguez Moñino, *Las series valencianas del Romancero nuevo y los Cancionerillos de Munich* (1589-1602). Pudo ser Madrid, según Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, o Sevilla, como supone Montesinos. Ver Montesinos, *Primavera y flor de los mejores romances 1621*. ...entre las seguidillas impresas en Valencia en 1597 y 1598, figura la famosa de 'Río de Sevilla, ¡quién te pasase...! y la de Salen de Sevilla / barquetes nuevos..., lo cual parece demostrar, al menos, una influencia de la seguidilla sevillana en 1597 o poco antes...". (Margit Frenk, 1978: 253-254).

16-Los romeros

Dietaron

Srtas. Pilar Fernández
y Elvira Gutiérrez

Palomero

LOS ROMEROS

Jota-ronda. - Gracioso

3

Ca - mi - ni - to de Ro - ma, vi - da mi - a van dos ro - me - ros —
 — que van e - na - mo - ra - dos, vi - da mi - a, son pri - mos ter - ce - ros.
 — Si la zar - za no meen - zar - za — siel to - mi - llo
 no meen - re - da. — No mehandeen - ga — ñar tus o - jos — por re - tre -
Estribillo más animado
 - che — ros que se - an. — Que con el gan - cho que con la hoz,
 que con el gan - cho meen - gan - cho yo, ni con el gan - cho
D.C.
 ni con la — ni con el gan - cho meen - gan - cha mi. —
 (NOTA) - Se acompaña con Tamboril.

(Capdevielle,261)

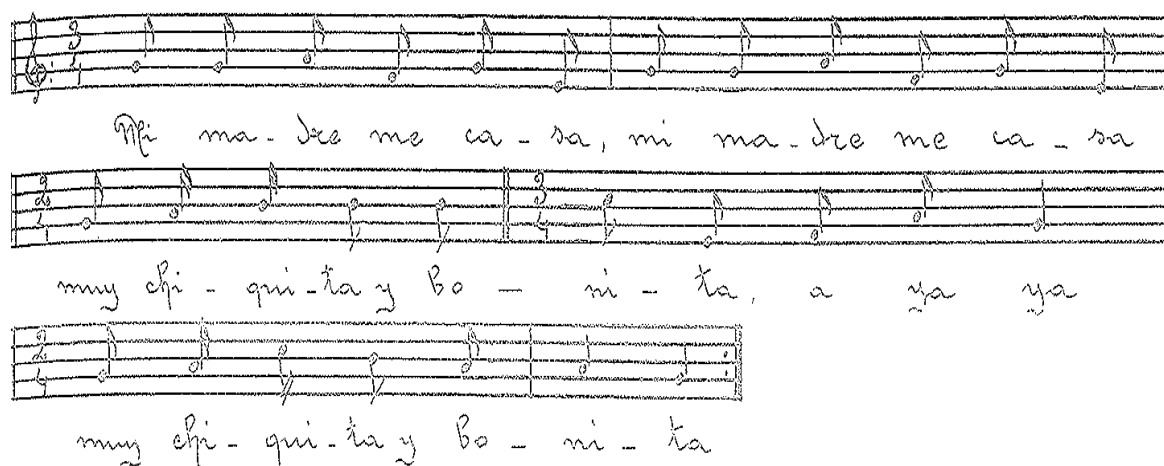
17- Mi madre me casa

La sustitución de palabras es muy común en los finales de los versos donde se utilizan voces que no tienen relación lógica con el resto del texto pero mantienen la rima; no obstante, también pueden encontrarse sustituciones léxicas en otras partes de los versos. En cuanto a la adición de estribillos y series líricas, algunas rondas emplean textos añadidos tomados de otras canciones y juegos, sean o no infantiles, y es común hallar fusiones de dos cantos que eran

independientes originalmente y que dan lugar a un juego o canto nuevo.

(Pellegrin, 2001: 207 y ss.)

MI MADRE ME CASA



(Torres, 371)

Otro ejemplo de romance asimilado a canción de corro, esta canción pertenece a las de malcasada; se encuentra en el *De musica libri septem* de Francisco Salinas, 1557, *Casome mi madre...* (López Tames, 1990: 199). En Rodríguez Marín (2005: 88) nº188 se recoge prácticamente la misma estrofa en el apartado de rimas infantiles de sus *Cantos Populares españoles*:

Me casó mi madre
chiquita y bonita
ayaya.

18- Andando yo enamorada

Dicitó D.^a Petra Carpintero**Andando yo enamorada**
(Romance)

Ceclavín

Moderato

An - dan - do yoe - na - mo - ra - da. An - dan -
Tra - tan de me - ter - me mon - ja. Tra - tan

- do yoe - na - mo - ra - da. Deūn be - lli - si - mo man - ce -
de me - ter - me mon - ja. En un san - to mo - nas - te -

- bo. Deūn be - lli - si - mo man - ce - bo.
- rio. En un san - to mo - nas - te - rio.

D.C.

(Capdevielle, 171)

Del romance de *la monja a la fuerza* también son múltiples las versiones que hay en muchos cancioneros de la tradición oral, sobre este romance la Dra. Virtudes Atero (1989: 213-214) nos cuenta que no está registrado en los cancioneros del Siglo de Oro, pero que Rodrigo y Fortun lo fechan entre los siglos XVII y XVII; según esta investigadora, la letra de esta versión del cancionero de Ángela Capdevielle, es de las más arcaicas y acorde con el romance original; este romance inspiró numerosa canciones folklóricas populares; en ella mezcla lo culto como se puede comprobar en la expresión *bellísimo mancebo y santo monasterio* con lo popular a través de la repetición y el paralelismo.

Andando yo enamorada
andando yo enamorada
de un bellissimo mancebo
de un bellissimo mancebo.

Tratan de meterme a monja

tratan de meterme a monja
 en un santo monasterio.
 en un santo monasterio.

Los primeros documentos musicales encontrados de este romance son del siglo XV y se encuentran en el *Cancionero Musical de Palacio*. nº 9.fol. 6 r. p. 398; esta versión anónima del romance está escrita en notación cuadrada para varias voces lo que determina su procedencia culta⁷⁷.

[Altus] No quie - ro ser mon - ja no, Que ni ña

T[enor] No quie - ro...

C[ontra] No quie - ro...

na - mo - ra - di - ca só. De - xad - me con mi pla - cer,
 Con mi pla - zer ya - le - gri - a

⁷⁷ Con respecto a esto Manzano (1990b: 1-34) ha dejado claro que apenas son 30 las obras, entre un total de 458, de dicho cancionero en las que aparecen ciertos rasgos musicales que nos permiten relacionarlas en mayor o menor medida con la canción popular de tradición oral tal como ha llegado a nuestros días. Influencia que precisamente ha ejercido, no la música popular sobre la de autor, sino ésta sobre aquélla, y en un doble sentido: como sustrato sonoro que ha dado origen a melodías en las que se percibe ya claramente el predominio de los tonos mayor y menor, y como elemento alterador de los viejos sistemas de organización melódica que, al ser 'contaminados' por los nuevos, generan sonoridades mixtas e inestables, muy características de la música popular de tradición oral.

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica só.

Dexadme con mi plazer,
con mi plazer y alegría;
dexadme con mi porfía,
que niña mal penadica só.

Y este otro Juan Vásquez (1500 - 1560) que también se conserva en el mismo cancionero.



Agora que so niña
quiero alegría
que no se sirva Dios
de mi monjía.

19-Clara soy

CLARA SOY

CLARA SOY

M. 1 = 100

Clara soy clara me llamo bien do Clara me en-tur
bié — por e — so no di — ga na — die de es — te
a — gua he de be — ber

(Torres, 191)

Retazos de una romance tradicional, “forma parte de los romances vulgares y tradicionalizados...”. (Atero Burgos, 2003: 31). *El galán enamorado de una mujer casada*, al principio la mujer se niega a los galanteos por respetar a su marido para más tarde ceder a las pretensiones del amante; en este caso la recopiladora la inscribe dentro de las canciones infantiles; la siguiente es una versión recogida en *Manual de encuesta del romancero andaluz*. (*Ibíd*em).

Un domingo de mañana
a misa fui con mi madre
me he encontrado una mujer
que era más bella que un ángel...

por eso no diga nadie ...

El juego de palabras entre el nombre de la protagonista, clara, y el verbo *me enturbí* muestran una composición en coplas bastante tardía, y la gran

popularidad del romance con un final que contiene un argumento moralizante, cantado por la mujer: “*por eso no diga nadie, de este agua no beberé*”, “La fórmula explicativa “*por eso dice la gente...*”, muletilla introductoria popular, que pone precisamente de realce la pretendida relación de causa /efecto entre la anécdota” (Iglesias Slicaru, 1999: 293). Parece ser que el núcleo de la moraleja se muestra en *El Quijote* y mencionado en *Avisa, de las bueltas ke da el mundo de Correas*.

Clara soy, Clara me llamo,
siendo clara me enturbié,
por eso no diga nadie,
de ese agua no beberé.

Porque el camino es muy largo
y bien pudiera entrar sed,
por eso no diga nadie:
de ese agua no he de beber.

(Iglesias Slicaru, 1999: 293)

Tejero Robledo (2002: 222), en un artículo titulado “La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer”, recoge esta versión de Robledondo:

Duérmete niño del alma
duérmete, mi lindo amor,
que a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol.
Ea, ea, ea

Soy clara me llaman
siendo clara me enturbié:
Que nadie diga en el mundo
de esta agua no beberé.
Ea, ea, ea

Relación música-texto

En general presentan unos rasgos característicos como son, sólo una estrofa con estribillos para facilitar la memorización o varias estrofas encadenadas, la cuarteta y la seguidilla que ya he comentado en el primer capítulo que es la versificación normal de las canciones de tradición oral; la coincidencia de acento música-texto, como podemos apreciar no se da en todas las estrofas, solamente en las primeras; en cuanto a la música, el ámbito, es de una sexta, a excepción de la nº 18 que llega momentáneamente a la octava; la nº 14 se caracteriza por las tres notas de su melodía; repeticiones rítmicas y estróficas, la melodía por grados conjuntos, con pocos saltos, si observamos estos se producen siempre al comienzo (para facilitar la entonación) o al final; cambios de compás, normalmente para ajustar la música al texto, recitados a modo de cantinela y sólo algún floreo de 3 notas en la nº 19 en la semicadencia y cadencia.

Profundizando un poco más, en relación a los romances y siempre siguiendo a Miguel Manzano, referente imprescindible en el análisis de estas melodías de la tradición oral, recordar en primer lugar algo que de puro simple puede pasar desapercibido pero que tiene una importancia fundamental y es, que estas melodías nacieron para musicalizar un texto y están por tanto condicionadas por él.

Desde el punto de vista del carácter, del contenido musical...las melodías del repertorio tradicional se pueden agrupar en tres grandes bloques: líricas, narrativas y funcionales. En los cantos narrativos el texto es el elemento más importante y la melodía no es más que un soporte sonoro para, que la narración adquiriera mayor claridad, dramatismo o emotividad.

(Manzano, 1994: 2)

Como ya he comentado anteriormente la música la vamos a tratar en este estudio como un lenguaje capaz de transmitir sentimientos y de comunicar

ideas o conceptos, en la tradición retórico-musical las palabras importantes se acentuaban mediante ciertos esquemas o movimiento musicales determinados para ayudar a su comprensión, es decir “la estructura musical ayuda a la comprensión e interpretación hermenéutica del poema”. (Lambea, 1999: 269).

Sonidos en orden ascendente expresan exaltación, deseo...

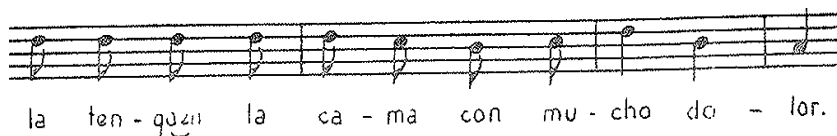


Lo antes expuesto cobra sentido si tenemos en cuenta la historia que nos cuenta la narración; los sonidos descendentes, lo contrario, bajeza, negación; “en música la exaltación se aplica mediante una melodía ascendente (anábasis) y la negación con una melodía descendente (catábasis). (González Valle, 1987: 830).

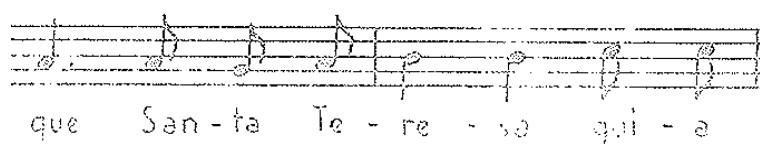


A veces sólo a una especie de recitativo rítmico sin adorno e inflexiones melódicas de ámbito pequeño, como ocurre en los ejemplos siguientes; el texto es muy delicado y la música intenta serlo manteniendo sonidos al unísono “estos parámetros estilísticos, unos descriptivos y otros más abstractos, muestran la subordinación de la música al espíritu de la letra”. (Lambea y Josa, 2000: 40).

Nº 5



Nº 8



Nº19



El Dr. González Valle sostiene que la retórica aplicada a la música es capaz de generar determinados impulsos sentimentales y psicológicos en el acto de la percepción musical interiorizada. (Lambea ,1999: 293).

7.1.3. RONDAS

El término ronda tuvo tiempo atrás un significado definido: “las tonadas que la mocedad masculina cantaba durante la noche por las calles del pueblo en determinados días, vísperas de fiestas y se desarrollaba conforme a un ritual establecido por la comunidad”. (Manzano, 1993: 173-174). Manzano en su *Cancionero leonés* cuenta que, la ronda en su forma original ha

desaparecido y la que sobrevive engloba la ronda original con otras canciones de carácter más o menos lírico que se cantaba en cualquier reunión festiva. Así que partiendo de ésta definición se puede rondar a las mujeres a los hombres e incluso a vírgenes y santos, por tanto existen rondas de quintos, de boda, de romería, satíricas...a lo largo de este capítulo vemos como esta lírica tradicional se encuentra saturada de símbolos y rituales, igual que ocurre con la culta, prestamos quizás, o un origen común.

En todas las recogidas para el análisis, hombres y mujeres expresan sus sentimientos y reflejan también la sociedad en la que viven; muchas de ellas contienen temas, motivos y símbolos que pertenecen a la lírica tradicional y también, objetos y elementos de la naturaleza como referentes simbólicos del amor; temas como el agua, las flores, los árboles, la morena, los ojos y los cabellos, las penas, la ausencia, el olvido, las quejas, puertas y ventanas, piedras, frutos...; “que, si no pueden ser consideradas como supervivencias en el sentido más estrictamente literal, sí muestran coincidencias parciales con los tópicos esenciales de la antigua canción”. (Pedrosa, 2006: 99).

Algunas de ellas se remontan al siglo XIV como veremos más adelante y contienen algunos motivos poéticos que se han mantenido a lo largo del tiempo; la comparación de la mujer con flores, frutos, vegetales para describirla, alabarla y cortejarla y también con animales, otras veces sirven para ridiculizarla; cada elemento y cada símbolo vertido en estas canciones junto con el contexto en el que se interpretaba son esenciales para la comprensión total.

7.1.3.1. Cantos varios, rondas o canciones narrativas

En estas canciones el canto y la música se convierten en un acto comunicativo, expresión de los estados de ánimo más variados, alegría, dolor, pena, nostalgia, júbilo, tristeza, serenidad, amor, celos, ausencias, recuerdos, melancolía.... es, sin duda, “la forma musical en que el pueblo se ha expresado con mayor hondura y lirismo, y el género que ha originado los tipos melódicos más inspirados”. (Manzano, 2010: 289); consideradas verdaderas obras de arte hechas por el pueblo, muchos de sus textos pueden darnos indicios sobre los contextos sociales y ceremoniales en los que se producen.

Símbolos que nos hablan mucho mas por su simbología que por lo que dice, son imágenes que transmiten un significado; los símbolos intensifican y dilatan el ámbito semántico de las más breves cancioncillas...el conocimiento del símbolo es de importancia fundamental para cualquier estudio de la literatura medieval.

(Morales Blouin, 1981:11)

El pensar simbólico, tal como lo define Eliade (1992:12) es cosustancial al ser humano, anterior al lenguaje y a la razón, y nos revela una parte de la realidad a los que no se tiene acceso desde cualquier otra área de conocimiento.

20-Dame la mano paloma

Dame la mano paloma
para subir a tu nido,
me han dicho que estabas sola
y a acompañarte he venido.

De tu jardín corté una flor,
la más bonita no tiene olor
y si lo tiene yo no lo sé
dame la mano y te lo diré.

DAME LA MANO PALOMA

M. J. = 100

Da-me la ma-no pa-lo-ma — pa-ra su-ber a tu
ni-do — me han di-cho que es-ta-vas so-la — y a-a-
com-pa-ñar-te he ve-ni-do — De tu jar-
dín, cor-tén-na flor, la mas bo-ni-ta no tie-ne'o.
Por, y si lo tie-ne — yo no lo sé, da-me la
ma-no y te lo di-ré.

(Torres, 205)

La paloma como símbolo del amor, en este caso la paloma simboliza a la mujer⁷⁸, la flor cortada símbolo de relación sexual y de la virginidad perdida, lo vimos anteriormente, están presentes en toda la lírica tradicional.

⁷⁸ "La simbología de la paloma es compleja. Ibn Hazm de Córdoba, en *El Collar de la Paloma*, nos la presenta como mero elemento estético o literario al servicio de los amantes: "Noé la eligió.../ Yo también le confiaré las cartas que te escriba. / Mira, pues: ¡las cartas van en las plumas de un ave...en otro poema, parece encontrar cierto misterio en su murmullo: "Mi amor es.../ como la voz de la paloma en el bosque, / que repite su canción de rama en rama / y cuyo murmullo deleita nuestros oídos, / pero cuyo sentido es enigmático y oscuro". (Agundez García, 1998: 48, 57).

21-Tonada callejera

TONADA CALLEJERA

(Villapalacios)

1 Qui - sie - ra ser — pa - ja - ri - to — y tras -
 pa - sar — tus "pa - de - res" — yen - trar en tu ha — bi - ta -
 - ción — por ver el dor — mir que tie - nes. —
 Soy un ar - bo — li - to so - lo — a la ve - ra —
 — de un ca - mi - no — ¡no ten - go pa — dre ni
 ma - dre — qué des - gra - cia — does mi si — no. —

(Ibáñez, 95)

Se podría decir que los elementos que aparecen puede que no sean simplemente palabras escogidas para rimar sino que el árbol y el pajarito funcionan como símbolo, "el canto del pájaro simboliza al hombre enamorado y el amor". (Pulido Rosa *apud* Piñero, 2004: 278).

Quiérome yr allá
 por mirar al ruiseñor
 cómo cantavá.

(Frenk, 1984: 3)

22- La perdiz en el campo

LA PERDIZ EN EL CAMPO

(Chinchilla)

12 La per - diz en el cam - po re - cla - may

di - ce ia ni - ña que es bo - ni -

- ta ¿por - qué sea - fli - ge? ¿por qué sea -

- fli - ge? ¿por - qué sea - fli - ge? La per - diz

en el cam - po re - cla - may di - ce.

(Ibáñez, 101)

Parece que la perdiz que simboliza al hombre esta cortejando a la mujer pero no es correspondida; las perdices tienen en la simbología universal una significacion que no está muy definida, su canto se interpreta muchas veces como una llamada al amor; para la tradicion cristiana este animal “es simbolo de la tentacion y la perdicion, una encarnacion del diablo, comer su carne es como beber un filtro de amor...”. (Atero Burgos, 1986: 12).

23-Jota

JOTA
(Villalgordo del Júcar)

El pi - mien - to na - ce ver — de — y se cri -
- a co - lo - ra — do — e - so le pa - saa los
hom — bres — cuan - dos - tán e — na - mo - ra - dos. —
Qui - sie - ra ver - te mo - re — na —
Si - te co - que - ra
don - de can - tan las per - di — cas — ya teha - rí - a yo cum -
- plir — la pa - la - bra — que me dis - te. —

(Ibáñez, 36)

La jota es una danza que forma parte del patrimonio folklórico español que se baila prácticamente en toda la península ibérica, dependiendo del lugar se las conoce incluso por el nombre del pueblo; en Extremadura las jotas tienen gran variedad de formas y matices, igual que en la Mancha suelen llamarse mediante el topónimo del lugar de donde procede, se acompañan de instrumentos de cuerda como guitarras, requintos, laúdes, y todo tipo de instrumentos de percusión. Las jotas junto con la seguidilla son las dos grandes familias de bailes en Albacete, de las que existen muchas variedades, “*jota cifrá, cruzá, de vendimia...* según la compostura, la letra o la labor que acompaña en los momentos de asueto”. (García Lanciano, 2001: 41) se bailan en cualquier momento y día del año y en determinados actos o fiestas llevan el traje regional.

Aunque estén relacionadas con las labores, la religión, la política o como en este caso que contienen ciertas dosis de picardía, siempre las

relaciones amorosas son el tema central; las connotaciones eróticas de verde y florido; verde, por todo su simbólico poder regenerador y rojo para la pasión o la entrega amorosa de la pareja.

Todas estas cancioncillas idealizan, subliman, simbolizan, concentran en apretados símbolos y metáforas unas operaciones rituales que han practicado y practican muchas personas y muchos pueblos y que podrían ser descritas o formuladas de un modo muy simple y resumido: el lanzamiento de frutas, de flores, de piedrecitas, arrojadas por un amante o por un pretendiente a la persona deseada, era y es indicio, en el nivel de las prácticas sociales, de declaración amorosa, de incitación erótica, de juego de amor.

(Pedrosa, 2006: 112)

24- Mi morena

MI MORENA
(Jotilla de Carcelén)

15

Mi mo - re - naes mi mo - re - na — que noes mo -

- re - na de na — die. — El que quie - rau - na mo - re - na —

— va - yaa la sie - rray la qa — ne. —

(Ibáñez, 38)

25- Fandango

FANDANGO N.º 1

M. 1 = 136

Do-ce os-en-ra tu en la re-ja

Do-ce os-en-ra tu en la re-ja

al pie de la re-ja yo los an-ge-les

en el cie-lo nos a-lum-bran a los

dos no-ce os-en-ra tu en la

re-ja

(Torres, 557)

El fandango de Jaén, tal como nos cuenta su recopiladora “parece un baile de galanteo teniendo sus movimientos toda la fina gracia y elegancia señorial de nuestro bolero...”. (Torres, 1972: 12). Al parecer, según referencias musicales de principios del siglo XVIII, tiene su origen en una danza cantada que comienza a popularizarse en Andalucía; José Luis Navarro (2002) en su libro *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, nos cuenta que “hay constancia del término fandanguero en el siglo XV en Jerez y que en 1464 denominaban así a los esclavos blancos y negros que organizaban escándalos nocturnos”.

Reminiscencias del pasado, tanto de la letra como de la música, aunque no muy lejanas; hablar entre las rejas era muy normal en las relaciones hombre-mujer, los leves contactos amorosos tras ellas y la noche como el momento más adecuado a salvo de cualquier mirada. En el aspecto musical es una forma que no coincide con lo que conocemos hoy como fandango, aunque

mantengan algunos elementos comunes como la métrica. Las primeras partituras del fandango datan de 1705 y se conservan en el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*; entre los que se conservan en la literatura musical española tenemos el *Fandango en Re menor*. Op.146 (1750) del padre Antonio Soler; y el *Fandango variado* de Dionisio Aguado de 1850.

26-Jota cuadrada

Dictó la Srta.
M.^a Candelas Fernández

JOTA CUADRADA

Monroy

Tpo. de Jota (Nota)- Se acompaña con rondalla

7

1- Qui - ta - te dee-saës - qui - na ga - lán que llue - ve —
2- Le - ván - ta - te las a - las dee-se som-bre — ro —

De - ja co - rrer el a - gua por don - de vie - ne. — ¡Ay a -
Que pa - re - ces vi - u - do sien - do sol - te - ro. —

- mor, ay a - mor, ay a - man - te — ay a - mor que no pue - dol - vi - dar - te —

— ay a - mor. *Estribillo* Mi sue - gra — por — que la quie - ra —

— me ha re - ga — la — don ro - sa — rio — te - nien - do — yo —

— con su hi - jo — co - ro - na — cruz — y cal - va — rio —

Coro
— O - le, o - le o - le las on - ce ya han da — do, — o - le, o - le,
o - le lo ha di - cho el se - re — no — hoy mi no - vio me ha pe - di - don
be — so. — Yo le he di - cho con mu - cho ru - bor. An - deus - tẽ, an - deus -
- tẽ ca - ba - lle - ro. tran, la - ran la - rañ, e - so no, e - so no ~ D.C. *Fin*

(Capdevielle,136)

Jota y fandango acompañados, además de la flauta y el tamboril, con objetos como el almirez, caldero, cucharas, cántaro, campanillas, botellas de anís y cencerros a modo de instrumentos de percusión.

27- Desde tu puerta a la mía

"DESDE TU PUERTA A LA MÍA"

(Jota de Hoya Gonzalo)

Des - de tu puer - ta la mi - a me li - ras -
 - te un li - món el li - món me di - gen el
 pe - cho yel fri - o en el co - ra - zón.
 Las ca - lle - ci - tas del pue - blo re - lum - bran co - mo el
 sol la más an - chi - ta que tie - ne
 es co - mo un ca - lle - jón.

(Ibáñez, 35)

Una costumbre tradicional del Siglo de Oro era lanzar "*chinas* u otra *kosilla* para llamar la atención de alguien con fines *d, amore*" (Pedrosa 2006: 102); tirar manzanas en la antigua Grecia tenía un doble sentido como objeto de donación, de intercambio y, en ocasiones, de lanzamiento ritual entre amantes o pretendientes. El lanzamiento de frutas, flores, piedrecitas... eran rituales que se practicaban en muchos pueblos españoles que indicaban declaraciones, incitación erótica, juegos de amor...eran arrojadas por un amante o por un pretendiente a la persona deseada, como estrategia de declaración⁷⁹.

Otro motivo recurrente en estas canciones es el de las puertas y ventanas, las mujeres en el espacio interior y los hombres fuera, simbolizando la separación, el límite entre lo privado y lo público, entre lo femenino y lo masculino; en la lírica tradicional la puerta se asocia con el espacio donde la

⁷⁹ Sobre el simbolismo erótico de las naranjas y de los limones, muy interesante Devoto, 1974: 414-458. Stith Thompson *Motif-Index of Folk Literature* (1955-1958), *Orange (lemon) thrown indicates princess's choice*: "el lanzamiento de la naranja (del limón)" (Pedrosa, 2008).

mujer realizaba la mayor parte de sus tareas cotidianas, la casa, "la puerta representa, en general, la integridad de la familia, la hospitalidad o la violación de la misma según si se abre o se cierra". (Haight, 1950 *apud* Masera, 2008: 83).

28-A tu puerta

A TU PUERTA
(Jota de Carcelén)

16 A tu puer-ta lla-man puer-ta — yā tu ven-ta-na ven-ta-na —
a tu ma-dre jar-di-ne-ra — yā ti ro-si-ta "frem-pa-na."
ESTRIBILLO
Que no voy so-la de no-che al bai-le que no voy so-la voy con mia-man-te. —

(Ibáñez, 38)

29- En la Puerta de la iglesia

EN LA PUERTA DE LA IGLESIA
(Jota de Carcelén)

12 En la puer-ta de la i-gle-sia — en la
puer-ta de la i-gle-sia — hay un qui-ja-rró re-
-don-da — la pri-me-ra que lo pi-se —
de-se-qui-da — tie-ne no-vio. —

(Ibáñez, 37)

La iglesia también forma parte del lugar reservado a las mujeres de este periodo; iglesia, cotidianeidad y matrimonio, en sólo una estrofa; cantando y jugando, niñas y adolescentes aprendían lo importante que era para ellas tener novio y también nos da una idea de lo enraizada que estaba la religión en la sociedad.

30- Por dónde vas a misa

POR DONDE VAS A MISA

M. 2 = 126

Por don-de vas a mi-sa que no te ve-o: por
 un em-pe-dra-di-to que han he-cho me-vo. que han
 he-cho me-vo ni-nos que han he-cho me-vo por
 don-de vas a mi-sa que no te ve-o.

(Torres, 187)

Quizás la raíz de esta canción se encuentre en el siglo XIX mantiene tópicos y sentidos relacionados con él (Pedrosa, 2007: 26), el tema de la calle empedrada en los cantos de boda representa el camino que tienen que recorrer los enamorados que se encuentran cada uno en un extremo.

31- Mariquilla cierra la ventana

MARIQUILLA CIERRA LA VENTANA

ALEGRE MOLTO. (♩ = 168)

Mu-cha con el a-cha-que de to-mar el
 fres-co, se van a la ven-ta-na con mu-cho si
 ber-cio, en mu-dre las pla-ma, Ma-ri-qui-lla de
 va la ven-ta-na, la boy o ce-rar, que es-toy
 vien-do la gen-te pa-sar, y a-ra por-que es
 ta-ba con su no-vio poe-lan-do la pa-va.

(Torres, 101)

32-Ábrela morena.

ABRELA MORENA

ALEGRE. (♩ = 108)

Es-ta no-che ha plo-vi-do ma-ña-na hay ba-rro, ya no
 pue-de ni mu-cha ti-rar del ca-rrro. Á-bre-la, mo-re-na
 la ven-ta-na cie-rra la, no-vi-ta tem-pa-ra-na.

(Torres, 99)

Situaciones típicas: mujeres reclusas adentro y hombres libres afuera, con argumentos más o menos habituales, mujeres que aspiran a franquear la frontera de la ventana, hombres que buscan acceder a la

mujer traspasando ellos o ayudando a las mujeres a que traspasen ese límite, la ventana, la mujer reclusa dentro, el hombre libre de fuera.

(Pedrosa, 2005: 331, 348)

33- Debajo de tu ventana

DEBAJO DE TU VENTANA
(Jota de Carcelén)

De - ba - jo de tu ven - ta - na — de
tu ven - ta - na de - ba - jo — he de ha - cer la se - pul -
- tu - ra — si con - ti - go no me ca - so. —
De - ba - jo de tu ven - ta - na — de tu ven - ta -
na de - ba - jo — no ha de pa - sar nin - gún mo - zo —
— ni por qua — po ni por ma - jo. —

(Ibáñez, 36-37)

34-Tan pequeña y con novio

Dictó D.^a Ventura Durán

Tan pequeña y con novio

CACERES

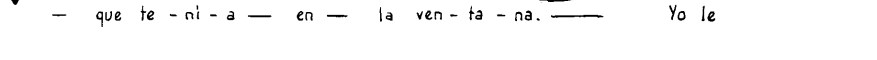
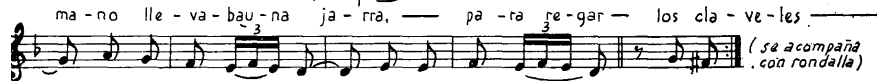
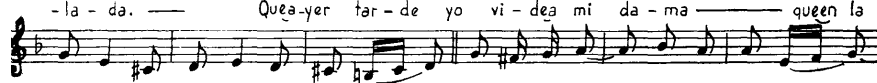
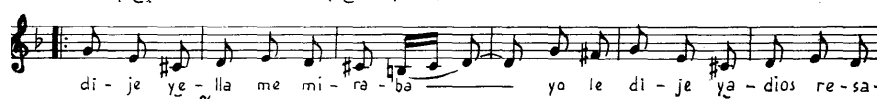
♩ Allegro-Jota



1ª Tan pe- que - ñi — tay con no - vio. — Si lo
 1ª no te de - ja — ba sa - lir — nia la
 2ª Tan pe - que - ñi — tay con lu - to. — Di - me
 2ª si se teha muer — to tua - man - te — no llo -



1ª su - pie — ra tu ma - dre — Yo le
 1ª puer - ta — de la ca - lle. —
 2ª quién se — te mu - rió —
 2ª - res quea — quies - toy yo. —

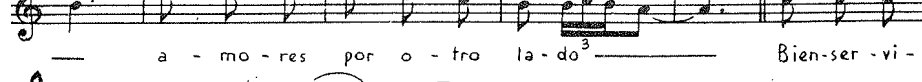
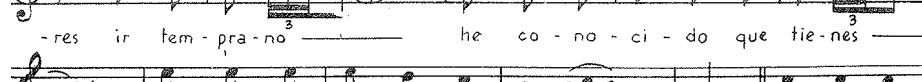
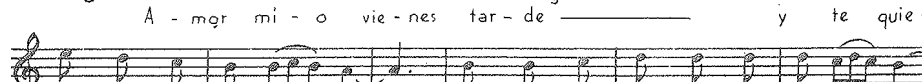


(Capdevielle, 25)

35-Callejera

CALLEJERA

(Bienservida)





(Ibáñez, 95-96)

36-Las doce han dado

Dictó D.^a Petra Carpintero

LAS DOCE HAN DADO

Cadalso

Largo

(Capdevielle, 239)

Esta canción se encuentra en fuentes del siglo XVIII catalogada por Margit Frenk como *Amor adolorido*, 568 C. (2003: 399).

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:
otros nuevos amores
me lo detienen.

Con muchas variantes, esta canción circuló en los siglos XI y XVII, se cantaba en una comedia de Lope de Vega, y sigue haciéndolo en la tradición oral moderna; “algunas coplitas mencionan a la picarona o gandula que detiene al amante, convertida ahora en bribona”. (Frenck y Pedrosa, 2008: 294).

También encontramos esta versión en el *Cancionero de Upsala*, p. 34, Nº XIV; la letra parece que es de Juan Hernández de Heredia y la música anónima:

Handwritten musical score for a song, featuring four staves with lyrics in Spanish. The score is written in ink on aged paper. The lyrics are: "Si la noche hace oscura y tan corto es el camino, ¿cómo no venís amigo? la media la noche es pasada y el que me pena no viene...". The music is in a simple, folk-like style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are labeled "Tenor I", "Tenor II", "Bajo", and "Reducción".

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís amigo?
la media la noche es pasada
y el que me pena no viene...

En la versión del *Cancionero de Cáceres* es característico el cambio de compás, si recordamos "...para adaptar la música a la letra"; en la versión de *Upsala* el compás se mantiene durante toda la pieza, por otra parte es conveniente resaltar que aunque la letra sea parecida y su origen sea ese, con la música no ocurre igual, esto lo hemos podido ver en los ejemplos anteriores, puede que efectivamente sea así y que la música haya ido variando a lo largo de los siglos adaptándose a las circunstancias y características de la época e intérpretes o bien que su similitud termine justo ahí en la letra. De todas formas algunas de estas melodías se pueden remontar a la Edad Media, al Renacimiento o están contruidos sobre modos medievales, lo que si puede demostrar su antigüedad; pero como dice Manzano (1990b:182) "es lanzar afirmaciones, no sólo indemostrables, sino en abierta contradicción con una abundantísima investigación que prueba lo contrario" y continua:

Hay en el repertorio popular tradicional un bloque muy amplio de melodías que parece haber quedado anclado al pasado, resistente al paso de los siglos, y ese bloque no tiene apenas nada que ver con el que en el *Cancionero Musical de Palacio* recuerda un estilo popular.

(Manzano, 1990b:185)

37-Dama si sales

Las citas amorosas, prohibidas, tenían lugar en las proximidades de fuentes, ríos...las mujeres antiguamente tenían como costumbre el ir temprano a lavar la ropa o a buscar agua al pozo, dando así a sus pretendientes la oportunidad de entablar conversación, además del agua, los cabellos, la morena...motivos todos perteneciente a la lirica tradicional, que podemos comprobar que efectivamente se han mantenido a lo largo de los siglos.

Dictó Srta. R. Huertas

DAMA, SI SALES

Villanueva de la Vera

Moderato
Estribillo

40

Da — ma si sa — les — — — — — ron — da bien — los

a — rra — ba — les. Yo cuan — do ron — do — — — — — ron — do a — rra — ba —

— les y to — do. De — ja — me — pa — sar que vo — y — — — — —

Yo soy mas — cla — ra — que el a — — — — —

a por a — quã la se — re — na. — — — — — Voy a la — var —

— qua, que co — rre por e — sos ca — ños. — — — — — Al que quie — ro

— me la ca — ra — que di — cen — que soy mo — re — na.

doy pa — la — bra — yal que no, — lo de — sen — ga — ño.

(Caceres,356)

El cabello es un conocido símbolo de la virginidad de la doncella medieval. Lavarlo significa exponer la virginidad a la influencia fecundadora del agua y, por tanto, conlleva la pérdida de la condición de virgen: Por analogía todo acicalamiento del cabello, sea lavándolo, exponiéndolo al viento o peinándolo, demuestra un segundo sentido de preparación para el amor, participación en un encuentro erótico y aceptación de las consecuencias.

(Morales Blouin, 1981: 205)

38- Dime tú rubita

Diotó Antonio Serrano

DIME TÚ, RUBITA

Garganta la Olla

Andante movido

29

Si yo fue-ra do-ra-dor — lo pri-me-ro que do-lo
lo pei-naun es-tu-dian-te, me lo pei-naun ma-ri-
-ra-ba — e-ra tu ma-ta de pe-lo que te cuel-ga por lae-
-ne-ro —
-pal-da. Di-me tu — ru-bi-ta, quien te pe-i-nael pe-lo. — Me
Que ni-ña — lan qua-pa. Que ma-ta — de pe-lo. —

(Capdevielle, 347)

En la lírica gallego-portuguesa es especialmente llamativa la presencia de agua revuelta o turbia, el agua tiene un poder fertilizante con el que enlazan viejas costumbres paganas que en varias ocasiones fueron censuradas por la Iglesia en la Edad Media, es uno de los símbolos básicos en toda mitología y folklore; la mujer al lado de una fuente, pozo, río, mar... tiene una connotación erótica bastante evidente.

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

(Lorenzo Gradin, 1990: 209)

39-Niña si vas a la fuente

NIÑA SI VAS A LA FUENTE

M. J: 98

Ni - ña si vas a la fuen - te y no tie - nes com - pa
 ñe - ra, quie - res que yo te a - com - pa ñe. ra - sa de la pri - ma -
 se - ra. que pa - ra ir a la fuen - te no es me - nes - ter ir en
 jo - sa, con u - na fal - di - ta cor - ta van las ni - ñas tan gar
 ba - das, y o - lés.

(Torres, 205)

También “en todas las culturas la mujer sola al lado del agua ha sido objeto de deseo del hombre”. (Morales Blouin, 1981: 57). Asociados a ella otros motivos también que tienen un significado erótico, como el pañuelo; en la tradición moderna el pañuelo sustituyó lo que en la tradición medieval y renacentista significaba *lavar la camisa*, “el hecho de lavar camisas conllevaba el prepararse para la relación amorosa”. (Lorenzo Gradín, 1990: 218).

40- Riani sí

Dictó D.^a Petra Carpintero

RIANI SÍ, SÍ, SÍ

CACERES

Tpo. de Jota
Estróbilo

Ria - ni sí, sí, sí, co - rre ge - ne - ro - sa. Ria - ni
sí, sí, sí no seas pe - re - zo - sa. Ria - ni
sí, sí, sí, y si no an - das bien Ri - an - do dos la - ti -
ga - zos yo te ha - ré co - rrer. 1- Que soy de ca - ba - lle - rí - a
2- O - jos que te vie - ron ir
3- Mi mu - la co - rre que vue - la

1- na - die lo pue - de ne - gar A ca - ba - llo ven - go a ver - te
2- por el Ca - mi - ni - to lla - no Cuan - do te ve - rán vol - ver
3- siem - pre que te ven - go a ver y des - pues de ha - ber - te vis - to

1- por an - tes po - der lle - gar. A ca - ba - llo ven - go a
2- con la li - cen - cia en la ma - no. cuan - do te ve - rán vol -
3- no hay quien la ha - ga - co - rrer y des - pues de ha - ber - te

1- ver - te por an - tes po - der lle - gar.
2- ver con la li - cen - cia en la ma - no. 2ª Ria - ni
3- vis - to no hay quien la ha - ga co - rrer. D.C.✂

(NOTA) Se acompaña con panderetas.

(Capdevielle, 23)

Nos encontramos con una canción en la que se mezcla lo culto con lo popular, adaptándose a las circunstancias, recordemos que también radica ahí la riqueza de estas canciones.

Ojos que te vieron ir,
por el caminito llano
cuando te verán volver
con la licencia en la mano.

"¡Ojos que te vieron ir /cuándo te verán volver!" huellas que aparecen en un villancico del *Cancionero de Turín*: "Vaysos, amores, / de aqueste lugar: / tristes de mis ojos, / ¡y cuándo os verán!". O en esta otra copla incluida dentro

de una "ensalada" de Pedro de Padilla (siglo XVI): "Ya nunca verán mis ojos / cosa que les dé placer / hasta volveros a ver. (Frenk, 2003: 253).

Vázquez Recio (2001: 350- 351), en relación a la estrofa anterior, nos cuenta que "es deudora de una tradición temática precisa dentro de la lírica peninsular, la canción de muchacha... que lo vincula textualmente con un cantar que cuando menos vivió en el siglo XIV y ha seguido vivo hasta hoy". Ésta se encuentra en *El cancionero español de tipo tradicional* de J. M. Alín.

Otro mensage a desir,
por que me aya de quexar;
ojos que bos vieren yr,
nunca se berán tornar

Habla del lamento de una muchacha a su madre por la ausencia del amado y "ha tenido la suficiente vitalidad como para adaptarse con el paso del tiempo a las necesidades concretas de la comunidad que lo ha hecho suyo"...y como veremos a continuación "era en su funcionalidad y adaptación al contexto en donde radicaba la razón de su subsistencia". (Vázquez Recio, 2001: 352).

En la primera estrofa quien habla es el caballero

Que soy de caballería
nadie lo puede negar,
a caballo vengo a verte
por antes llegar...

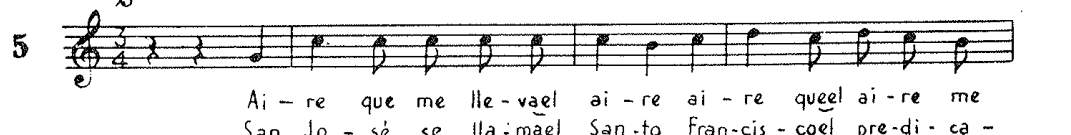
Y en la última:

Mi mula corre que vuela
siempre que te vengo a ver
y después de haberte visto
no hay quien la haga correr...

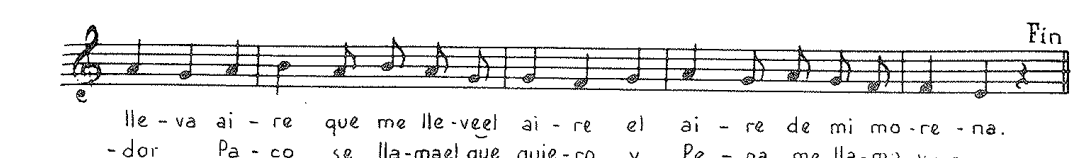
41-Seguidilla-jota



¿ SEGUIDILLA - JOTA
 (Alcalá del Júcar)

5 

Ai - re que me lle - vael ai - re ai - re queel ai - re me
 San Jo - sé se lla - mael San - to Fran - cis - coel pre - di - ca -



lle - va ai - re que me lle - veel ai - re el ai - re de mi mo - re - na.
 - dor Pa - co se lla - mael que quie - ro y Pe - pa me lla - mu y. —

Jota



Las ba - ran - di - llas del puen — te — se me - ne — an —



— a tu pa — so — a ti su - li - ta te quie — ro —



— de las de — más — noha - go ca — so. —

(Ibáñez 86-87)

El viento es uno de los elementos de la naturaleza que aparece a menudo en la poesía hispánica de tipo tradicional. Los términos viento y aire pueden adquirir funciones poéticas distintas y se hallan en diferentes contextos, aunque con más frecuencia, en composiciones de tema amoroso.

(Aviva Garribba, 2001: 532)

Relacionado con la expresión de añoranza, está documentado ya en los siglos XII y XIII en la literatura románica provenzal y francesa, “se imagina al

aire como un posible medio de transporte, mágico, que puede unir al protagonista con lo que añora (Aviva Garribba, 2001: 531).

Ayres de mi aldea
venit y llevarme,
que los ayres de ausencia
son malos ayres.
(Romancero de Barcelona, 1590-1600)⁸⁰

En este caso el aire, que desprende la morena, es símbolo del amor y a la vez implica la incertidumbre del hombre.

42- Esperando a mi marido

Dictó Srtas. Durán

Torre de Santa María

ESPERANDO A MI MARIDO

(Pequeño romance)

Allegretto

10

Es - pe - ran - do a mi ma - ri - do — Es - pe -
- sa la — tie - ne pues - ta — La me -

- ran - do a mi ma - ri - do — Cuan - do de la — huer - ta
- sa la tie - ne pues - ta — Y de co - mer — no me

vie - ne. — Cuan - do de la huer - ta vie — ne. La me -
tie - ne — Y de co - mer no me tie — ne.

Fin D.C.

(Capdevielle, 209)

Es interesante ver como en solo cuatro frases sitúa a cada uno de los sexos en su lugar y además les asigna el trabajo que por tradición le corresponde; en solo una o dos estrofas nos hablan del trabajo de él, de ella,

⁸⁰ Frenk, 2003. N° 934

de la espera de la mujer, hacer la comida; la casa, la cocina, la huerta “el huerto, lo mismo que el jardín, espacios comúnmente usados para designar el lugar donde ocurre el encuentro de los amantes”. (Masera, 2001: 111), con un doble sentido por una parte el oficio del marido agricultor y por otra como símbolo erótico en el juego de palabras: *la mesa puesta y de comer no me tiene*. Piñero Ramírez (2010: 245) “al ser el símbolo cosustancial a la canción tradicional” los sentimientos se expresan con más fuerza aún que en la tradición culta.

43- Por un caminito

POR UN CAMINITO



8 Por un ca - mi - ni - to can - sa - do de an - dar a
la som - bra de un ár - bol me pu - sea des - can - sar es - tan - do des - can -
- san - do por a - lli pa - sò u - na ni - ña muy qua - pa —
que mee - na - mo - rò. Ru - bia de ca - be - llo blan - ca de co -
- lor es - tre - cha de cin - tu - ra a - sí la quie - ro yo.

(Ibáñez, 74)

El monte, los arboles, se ha considerado como lugar de encuentro para los enamorados; en una canción anónima del siglo XVI conservada en el Cancionero musical de palacio *So ell enzina, enzina, so ell enzina*. (Frenk, 2003: 313).

So ell enzina, enzina
 So ell enzina, enzina
 yo meiba, mi madre...



Que contiene una melodía de aire muy popular, para un texto que según Manzano (1990b) se asemeja mucho a ciertos *ostinato* verbales que son frecuentes en el repertorio tradicional.

En otros cantarcillos los amantes están protegidos por los álamos, como en éste que publicó Correas en su *Arte de la lengua española castellana*, de 1625. (Frenk, 2003: 2307).

Debaxo del verde alamillo
 mi dulce amor se durmió.

O este otro que recogió Covarrubias en su *Tesoro*, en el que la mujer se tiende bajo su sombra (Frenk, 2003: 461) y (Piñero, 1998: 25).

Orillitas del río, mis amores, ¡e!,
 y debaxo de los álamos me atendé.

44- Por entrar

Dictó Srta. Hernández Sánchez **POR ENTRAR** Palomero
(Ronda primera)

Tpo. de Jota vivo

Por en - trar por en - trar en tu cuar-to ————— Un-ra.

-ti - to de con-ver - sa - cion ————— Vi - no la

ius - ti - cia nue - va — pri - sio - ne - ra me lle - vó. —————

Estribillo

— Que do - lor que do - lor y que pe - na. ————— Que do -
- lor pa - ra la mi mo - re - na. —————

(acompaña rondalla)

(Capdevielle, 262)

Parece que tiene correspondencia con “Katalina, Katalina mucho me cuesta el tu amore /tras mi viene la xustizia /tanbien el korrexidore”. (Correas, 380 a. *apud* Frenck, 2003: 276).

También en el repertorio rondeño existen un grupo de canciones más modernas, no son tan líricas, que tienen la función de simple divertimento, en ellas veremos que a través de la ironía expresan a veces lo que de verdad se piensa del otro sexo, lo que queda reflejado tanto el contenido de los textos como en el carácter de las melodías.

Muchos textos etnográficos, descriptivos en el plano del rito social pueden arrojar luz muy esclarecedora sobre los contextos sociales y ceremoniales en que se generan y encuentran apoyo los versos, las prosas, las imágenes pueden ser un simple artificio retórico o una extravagante arbitrariedad huecamente reiterados por escuelas poéticas abstraídas del mundo, sino un puente metatextual tendido

hacia una realidad que se expresa, en el plano de la realidad y de la cotidianidad, en forma de costumbre, de ceremonia, de rito.

(Pedrosa, 2006: 111-112)

45- Que no me quedo sola

QUE NO ME QUEDO SOLA

M. $\text{♩} = 108$

La del pa-mé-lo Blan-co en la ca-be-
ra, Pa-des-pe-di-do al no-vio, y a-go-ra te pe-ro-
ro. que no me que-do so-la, que no, que no, que
no, me mon-to en tu ca-ba-llo y nos va-mos Pa-s
do. que me voy a la-en a ver la ca-ma e Gñeo. que
no me que-do so-la, que no, que no, que no.

(Torres, 253)

Los melenchones son canciones populares jienenses, características de esta tierra y también de la provincia de Córdoba, se cantaban y bailaban alrededor de las hogueras la noche de la víspera de San Antón. Son composiciones formadas normalmente por estrofas de cuatro versos entre los que se puede intercalar otra con estructura diferente en forma de estribillo los temas de la vida cotidiana, en el que la ironía, la crítica o la picardía de lo dicho con medias palabras, sirven para divertir y entretener en actividades lúdicas o durante el laboreo colectivo.

46- Aunque te peines el pelo

Dictó Srta. Curiel

Piornal

Aunque te peines el pelo

Allegro

6

Aun-que te pei-nes el pe-lo. Aun-que te la-ves la ca-
En es-ta ca-lle vi-vi-a. La que me la-vó el pa-ñue-
-ra, aun-que te pei-nes el pe-lo, mo-re-ni-ta re-sa-la-
-lo, la que me dió ca-la-ba-zas, ten cui-da-do com-pa-ñe-
-da, que te pei-nes el pe-lo, que te la-ves la ca-ra, que te pei-
-ro,
-nes el pe-lo mo-re-na re-sa-la-da.

(Capdevielle,309)

47- Que yo no voy sola

QUE YO NO VOY SOLA

M. J = 84

que bue-na no-che que Pa-ce
pa-ra ir a la ver-be-na co-gor un "ta-Blon" muy
gran-de y dor-mir lo en la pe-re-na que yo no voy
so-la que el a-mor me lle-va.

(Torres, 101)

48-Tu veras



TU VERAS

M. $\text{♩} = 108$

En ve-ras, tu ve-ras, tu ve-ras — lo que a
 ti te va a pa-sar — que me voy a ir con
 o-tra y a ti te voy a de-jar

(Torres, 275)

49-Esa me la llevo yo

ESA ME LA LLEVO YO

M. $\text{♩} = 138$

E-sa me la lle-vo yo, e-sa me la lle-vo
 var, e-sa se vie-ne con-mi-go, si su ma-
 dre me la da.

(Torres, 307)

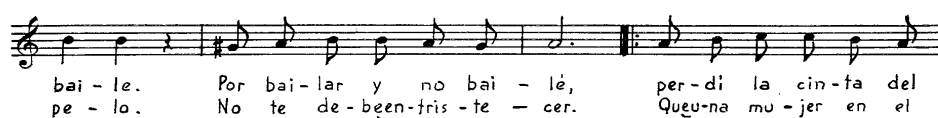
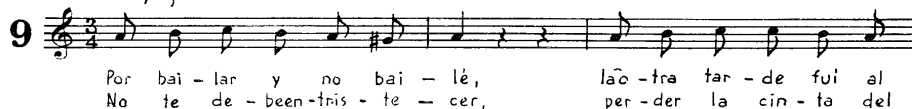
50-Por bailar y no bailé

Dictó Srta. Durán

POR BAILAR Y NO BAILÉ

Valdelacasa del Tajo

Vivo y gracioso



(Capdevielle, 190)

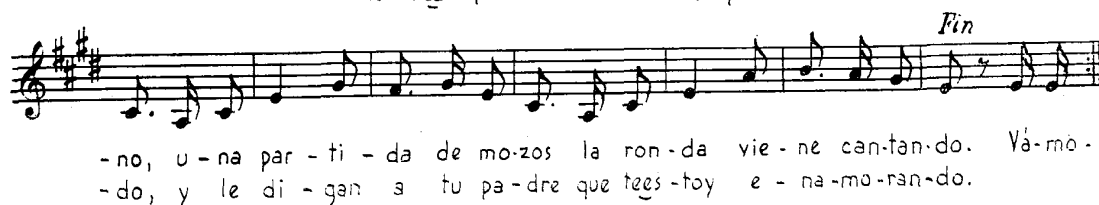
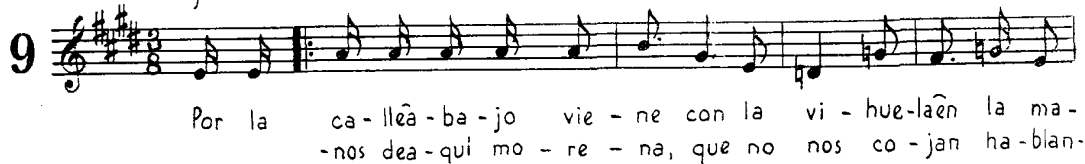
51-Por la calle abajo

Dictó Srta. Durán

Por la calle abajo viene

Torre de Santa María

Allegro vivo



(Capdevielle, 209)

52- Ronda extremeña

Dictó D.ª Petra Carpintero

RONDA EXTREMEÑA

Cadalso

Despacio
(cantan ellas)

No me ron - des la ca - sa por - que mi ma - dre no te

quie - re por yer - no pue - des mar - char - te. Ye - te ga -

- lán ya mi ca - lle no vuel - vas más a ron - dar. No me

(Capdevielle, 242)

Las siguientes, rondas, o canciones de baile, en las que no se alaba a la mujer, al contrario se desdeña algún rasgo femenino, el cuerpo, el cabello, los ojos...

53-Eres como yo quiero

Dictó Antonio Serrano

Eres como yo te quiero
(Coplas)

Canta la Vera

Moderato

E - res to - mo yo te quie ro Ra - mi -

- to de yer - ba bue - na. Nie - res al - ta nie - res ba

- ja, Nie - res ru - bia ni mo - re na.

(Capdevielle, 327)

54- Decoloradita mía

Dictó

Srta. Purificación Pacheco

DESCOLORIDITA MÍA

Arroyo de la Luz

(Canción ocasional)

Allegretto gracioso

Des-co-lo-ri-di-ta mi-a, No te des
con co-lo-re-te, mien-tras más des-co-lo-ri-da,
más fir-me-es-toy en que rer-te.

(Capdevielle, 75)

55- Ronda

Dictó Srta. Tirado

R O N D A

Pueblos de la Vera

Allegretto

Al-gún di-a por ver-te, cien vuel-tas da-ba. Aho-ra
do-bla-das ni-nã, las doy do-bla-das. Al-gún
ya por no ver-te las doy do-bla-das. Las doy Cuan-do me die-ran la
di-a por ver-te, cien vuel-tas da-ba. Si quie-res que yo te
nue-va cuan-do me die-ran la nue-va de que tu
quie-ra si quie-res que yo te quie-ra tehas de la
no me que-ri-as. Has-tæl ga-to de mi sue-gra
-var con ro-me-ro. O-lé, o-lé re-sa-la-da
Que te se qui-tæl re-sa-bio
O-lé, o-lé re-sa-la-da Al D.C. hasta Fin
me mi-ra-bay se re-i-a
me mi-ra-bay se re-i-a
de los a-mo res pri-me-ros
de los a-mo res pri-me-ros.

(Capdevielle, 328)

56- Canción de zambomba

Dictó D.^a Petra Carpintero

CANCION DE ZAMBOMBA

Calle Caleros
(CACERES,

Allegro bullicioso



Es - ta no - che la ron - da l'as da - do tar -
tees - tás des - nu - dan - do, vuél - ve - tea ves -



-de. Es - ta no - che la ron - da l'as da - do tar-de. Que
-tir. Si tees - tás des - nu - dan - do, vuél - ve - tea ves - tir. Que



mêes - toy des - nu - dan - do pa - rãa - cos - tar - me. Que mêes - toy des - nu -
mu - chos ma - los ra - tos pa - so — yo por ti. Que mu - chos ma - los



-dan - do, pa - rãa - cos - tar - me. Si
ra - tos pa - so — yo por ti.

(Capdevielle, 33)

57-Folia

¿ FOLIA ?
(Carcelén)

He te - ni - do a - tre - vi - mien - to de po -

- ner - mea - quia can - tar ha - bien - do tan bue - nos

maes - tros y yo tan mal o - fi - cial. Ma - no - ji - tos de cla -

- ve - les me pa - re - cen tus pes - ta - ñas que ca -

- da vez que me mi - ras me los cla - vas en mi al - ma.

(Ibáñez, 64)

58- Jota raja, seguidilla jota

De la seguidilla ya hablamos en el apartado de canciones infantiles, aún así decir que en su origen, como las Jarchas, eran pequeñas composiciones, que se interpretan al final de otras composiciones de mayor importancia; es decir, se interpretan “seguida a...”. Según Menéndez Pidal la seguidilla “evoluciona y se generaliza principalmente en la sociedad rural”; de la seguidilla musicada existe poca documentación aunque en el “*Cancionero de Palacio*”

(poético-musical) del tiempo de los Reyes Católicos, se recogen ya seguidillas acompañadas de música. (Piñero Ramírez, 1998: 257, 272). De ritmo alegre en compás ternario, la seguidilla fue muy cantada y bailada por toda la sociedad de la España de Cervantes, hasta el extremo de alcanzar “un afianzamiento estético, unos rasgos estilísticos tan matizados y perfectos que hicieron posible que perduren aún en nuestros días, y que se dejen sentir en las manifestaciones poéticas de los diferentes pueblos de habla hispana a finales del siglo XVI”. (Piñero Ramírez, 1998: 257, 272).

JOTA "Rajá" SEGUIDILLA - JOTA SEGUIDILLA

(Bienservida)

Jota

9 

U - naes - tre - lla — seha per - di - do —

en el cie - lo — no pa - re - ce — en tu ca - sa -

— seha me - ti - do — en tu ca - ra — res - plan -

Estribillo

- de - ce. — Al pa - sar el a - rro - yo de

San - ta Cla - ra "me se" ca - yó el a - ni - llo den - tro del a -

- qua "me se" ca - yó el a - ni - llo den - tro del a - qua al pa -

- sar el a - rroyo — de San - ta Cla - ra.

(Ibáñez, 90-91)

59- Callejera

CALLEJERA
(Bienservida)

(Ibáñez, 95-96)

60- El desayuno

Dictó

Fulgencia Jiménez

EL DESAYUNO

Malpartida de Cáceres

Allegretto movido



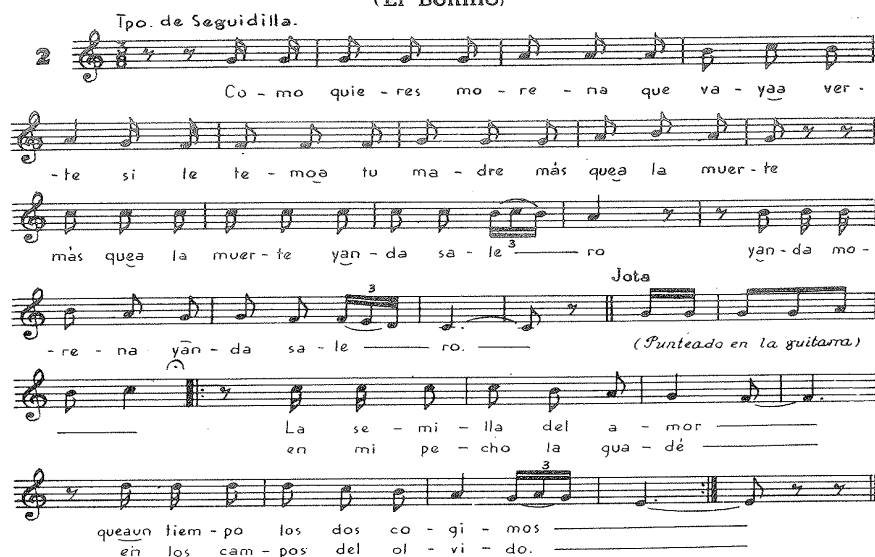
-ra-dos. — La ni-ña que a la mar, se va a la- var los pies, que ten-ga cui-da-
 -di-to no la pi-que un pez. Que no la pi-quen dos, que no la pi-quen
 tres, la ni-ña que a la mar, se va a la- var los pies. Te vas a con-ver-
 -tir, te vas a ma-re-ar, te vas a con-ver-tir a la o-ri-lla del mar.

(Capdevielle, 125-126)

61- Seguidilla-Jota

SEGUIDILLA - JOTA

(El Bonillo)



Tpo. de Seguidilla.
 2 Co - mo quie - res mo - re - na que va - yaa ver -
 -te si le te - mo a tu ma - dre más que a la muer - te
 más que a la muer - te yán - da sa - le ro yán - da mo -
 - re - na yán - da sa - le ro. (Punteado en la guitarra)
 La se - mi - lla del a - mor
 en mi pe - cho la qua - dé
 que a un tiem - po los dos co - gi - mos
 en los cam - pos del ol - vi - do.

(Ibañez, 84)

Como quieres morena
 que vaya a verte
 si le temo a tu madre
 más que a la muerte

y anda salero
 y anda morena
 y anda salero

Característico de estas canciones de baile es el tono humorístico y la estructura simple consistente en una alternancia de seguidillas y una especie de estribillo acompañada con un rasgueo de guitarra a modo interludio antes de pasar a la jota que normalmente se bailaba.

62- Tú crees que yo a ti te quiero

Dictó

M.^a Candela Fernández

Tú crees que yo a ti te quiero

Torrejoncillo

Alegre y gracioso

Tu crees que yo a ti te quie - ro por que te mi -
- ro y me ri - o. — Soy un po - qui - to gua - so - na y
tu no lo has com - pren - di - do.

(Capdevielle,152)

63-Si tuviera una naranja

"SI TUVIERA UNA NARANJA"

(Jotilla de Alpera)

De la voz de la anciana conocida por la "Cazorra" de Alpera

Si tu - vie - ra u - na na - ran - ja — con - ti - go
la par - ti - ri - a — pe - ro co - mo no la
ten - go — te can - to la des - pe - di - da.

(Ibañez, 32)

64- Caminito de Santa Lucía

Dictó D.^a Petra Carpintero

CAMINITO DE SANTA LUCIA

CACERES

(De romería)

ritmo de pandero **17** *Allegro*

1- Ca - mi - ni - to de San - ta Lu -
- ci - a, me di - joun gi - ta - no, que si - la que - ri - a. ———— *Fin* Al mo -

Caminito de Santa Lucía
me dijo un gitano—que si lo quería.
Al momento— le dije que no,
que para gitano— no me peino yo,
que me peino — para un buen torero
que mate los toros —con sal y salero.

(Capdevielle,35)

65- Torera

Dictó Srta. Sánchez

T O R E R A

Canta la Vera

Alegre y bullicioso **17**

1- A - qui to - ri - to ya - lien - te ———— a, - qui to -
2- A - cá - ba - me de ma - tar ———— ma - ta - me

- ri - to le — al. Yo soy el de lão - tra -
que tu bien pue - des. Y lue - go te ila - ma -

tar - de — a - cá - ba - me de ma - tar. —
- rã - ma - ta hom bres y mu je res.

(Capdevielle, 333)

66-En tu puerta planté un pino

EN TU PUERTA PLANTE UN PINO
(Jota de Carcelén)

En tu puer - ta plan - teón pi - no en tu
puer - ta plan - teón pi - no yen tu ven - ta - naun man -
za - no so - lo por ver te co - ger
la, man - za - nas con tu ma - no.

(Ibáñez, 37)

Plantar un pino en la puerta es algo muy típico de los mayos, por otra parte el hecho de hacerlo delante de la puerta de la novia es para que todo el mundo sepa que esa mujer es de su propiedad. El árbol, lleno de connotaciones eróticas en la cultura occidental, cuando está en flor signo de fecundidad: “desde los textos mitológicos grecorromanos, se ha desarrollado la metáfora de que el árbol es a la vez árbol y mujer, cuando está florido viene a reflejar el deseo de la mujer de establecer relaciones amorosas que la lleven a dar frutos”. (Piñero Ramírez, 2008: 28). Además de las connotaciones eróticas, la asimilación del pino al pene, y el hecho de que la ventana aluda al genital femenino, el verbo plantar, con la carga sexual que conlleva “plantar como sinónimo de copular aparece frecuentemente en el habla popular de Extremadura. (Domínguez Moreno, 2006: 3,16).

“El mes de Mayo es concebido por la mentalidad popular como el mes del esplendor de la vegetación, el mes de las fiestas y el mes amoroso por

excelencia" (Caro Baroja, 1979: 18) estas fiestas se celebran entre el noche 30 de abril y el 1 de mayo, aunque en algún zonas se producen durante todo el mes de Mayo, en este mes se enramaban las casa de las novias, se nombraban mayos y mayas a los jóvenes de la comunidad; era muy frecuente asociar estas fiesta con la bendición de los campos y la práctica de oraciones o rogativas para pedir la lluvia a vírgenes y santos; en el siglo XVIII se emitió una ley en los Sínodos de Sigüenza para acabar con esta práctica calificada como de ofensa a dios" (Caro Baroja, 1979: 58) aún así siguió perviviendo hasta bien entrado el siglo XX. Para cantarlos, los jóvenes partían en cuadrilla de la puerta de la Iglesia hacia las casas de las mujeres casaderas para cantarles el mayo a los pies de sus ventanas. Era costumbre que estas mayas permaneciesen escondidas tras las celosías o cortinas, sin asomarse, esperando que se pronunciase el nombre de su mayo, esa misma noche, nada más terminar el Mayo, el padre de la chica invita a todos los mayeros a dulces, pastas y vino.

Relación música/ texto

En este apartado, a grandes rasgos, nos encontramos con dos estructuras musicales; por una parte los que son de tipo más relajado en las que predominan el compás binario"más sosegado y proclive a la expresión narrativa". (Lambea y Josa, 2006: 372) en el que su análisis nos revela sistemas de composición convencionales (modalidad, estilos de composición, ámbito, retórica...) que nos ofrece ese sabor arcaico característico del que ya hemos hablado, las nº 25; con un ámbito de 5º la forma en que la música acentúa en cada caso, en perfecta sintonía con las palabras, a modo de símbolo ofreciéndole los matices que el texto requiere: nostalgia, pena, despedida, alegría, "sentimientos y expresiones representados simbólicamente y perfectamente reconocibles a través de los dos lenguajes, para ser vehículo de expresión y comunicación de un sentimiento o una situación anímica". (Manzano, 1994: 2).

La interválica, el ámbito melódico y estilo recitativo nos muestran unas melodías sencillas que van recibiendo diferentes estrofas alternándolas con el

estribillo y constituyendo “un lenguaje expresivo y un medio de transmisión de los sentimientos elevándola a la categoría de lenguaje con un significado subjetivo” (Labajo, 1993: 1988-1997); pero para evitar cualquier atisbo de subjetividad seguidamente expondré ejemplos claros de todo mediante un análisis comparativo.

El otro grupo son las canciones cantos varios, de baile, la mayoría de las veces acompañados de instrumentos, en los que dos grupos de cantoras o cantores se reparten las estrofas; son características de ellas la estructura formal, basada en la alternancia de coplas y variaciones instrumentales y el compás ternario, los saltos, la nº 30 presenta una forma poco usual de comienza con un salto de 3ª descendente. La principal estructura rítmica es la que genéricamente llamamos jota; *la jota*, es llamada también, *baile de pandero* (Asturias), *foliada* (Galicia), *baile chano* (León), *fandango* (Salamanca y Zamora), *baile a lo grave, a lo pesado, abajo, a lo bajo, al parau o parao* (Burgos, Santander y Palencia) y *baile de pandero* (Cáceres).

Este compás ternario es “más lúdico, más libre, más amplio...” (Lambea y Josa, 2006: 372) y por tanto más acorde a estos bailes.

La mayoría las canciones de este grupo está en 3/8 aunque “en la jota es más correcta la escritura en compás de 6/8 que la tradicionalmente utilizada en 3/8” (Manzano, 1995: 45, 52):



Las síncopas rítmicas, generando todo ello un ritmo más acusado (Lambea y Josa, 2006:372).



Ésta mezcla de ritmo sincopado con ritmo normal son ejemplos en los que se encuentran “vestigios y supervivencias de los ritmos poéticos

grecolatinos, alternancia de yambo (silaba breve-silaba larga) y troqueo (silaba larga-silaba breve)". (Manzano 1995: 193); unas veces, la música es meramente descriptiva mientras que en otras ocasiones, alcanza valores simbólicos sencillos de fácil comprensión; con la lectura simbólica de los diferentes elementos (por ejemplo las alusiones a la naturaleza) coherentemente relacionada mediante recursos melódicos, estas letras ganan en intensidad y expresividad. Mattheson (Marín Corbi, 2007: 39) nos habla de la relación entre las pasiones y la música y lo que ésta puede expresar de muchos modos.

Como si quisiera captar la atención de la mujer el hombre habla con orgullo y arrogancia expresando con figuras musicales (ascenso y salto) dotadas de un movimiento serio y sin demasiada rapidez, la firmeza de quien está seguro que tiene el poder; y al final de la frase (musical y textual) la melodía parece que quisiera acompañarle con un brillante final realizando esa pequeña bordadura.

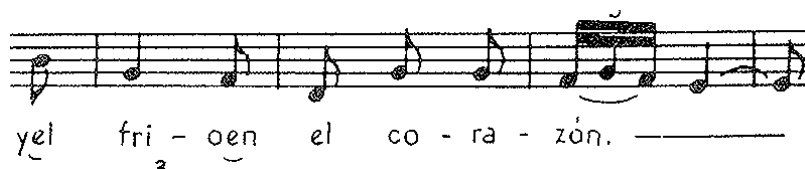


(Ibáñez, 36)

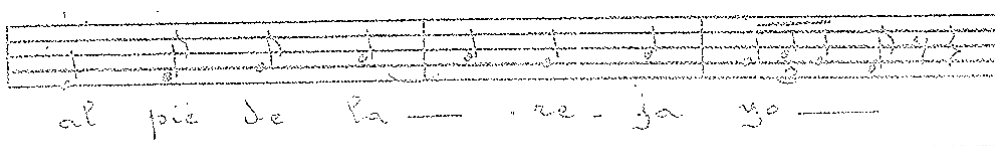


(Ibáñez, 35)

El descenso melódico, cuando habla del frío que le quedará si ella no le quiere, reflejan la desesperación y el abatimiento:



Los floreos o la bordadura suelen ser una llamada de atención sobre un punto culminante, en casi todos los momentos de reposo.



(Torres, 557)

En este caso además coincidente con el verbo *cantar* para lucimiento del intérprete:



El contraste entre la repetición de nota (negra) más larga en la palabra *muerte* frente a la rapidez del floreo (semicorcheas)

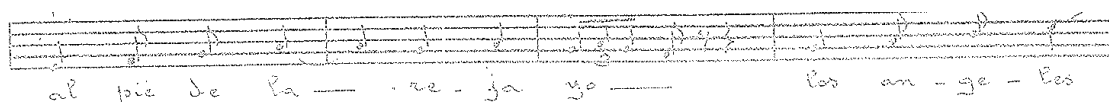


(Ibáñez, 84)

O al subir al cielo con el ascenso melódico:



Donde también se encuentran los ángeles, que suponen la alegría, la esperanza:



Los cambios de compás también son frecuentes, ya se comentó antes, para acomodar la letra a la música, a veces se exige una gran destreza por parte del/la interprete al tener que cantar en un ritmo y tocar un instrumento.

¿FOLIA ? (Carcelén)

He te - ni - da - tre - vi - mien - to de po -
- ner - mea - quia can - tar ha - bien - do tan bue - nos
maes - tros y yo tan mal o - fi - cial. Ma - no - ji - tos de cla -
- ve - les me pa - re - cen tus pes - ta - ñas que ca -
- da vez que me mi - ras me los cla - vas en mi al - ma.

En este caso repetición de nota en la frase *En la puerta*, para terminar con un floreo acentuando la palabra *iglesia*, curioso si recordamos las significaciones e implicaciones que tiene en la vida de las mujeres de esta época, si continuamos leyendo quizás lo entendamos mejor:



...hay un guijarro redondo
la primera que lo pise
deseguida tiene novio.

(Ibáñez, 37)

O como en la nº 45 en la que el intervalo de 2ª menor “muy adecuado para reflejar el dolor del yo poético” (Lambea, 2007: 643) de enorme fuerza expresiva, sobre las palabras *dolor* y *pena*.

Dietó Srta. Hernández Sánchez **POR ENTRAR** Palomero
(Ronda primera)

Tpo. de Jota vivo

4 Por en-trar por en-trar en tu cuar-ta Un-ra.

-ti-to de con-ver-sa-ción Yi-no la

ius-ti-cia nue-va pri-sio-ne-ra me lle-vó.

Estribillo

Que do-lor que do-lor y que pe-na. Que do-lor pa-ra la mi mo-re-na.

(acompaña rondalla)

(Capdevielle, 262)

7.1.3.2. De quintos

Son siete las canciones recogidas y en ellas vamos a encontrar muchos elementos comunes, estas canciones se conocen desde el siglo XVI con un repertorio muy similar en todas las regiones españolas; también son conocidas como *rondas de quintos*:

Mi quintado va a la guerra
ruego a dios
que sano vuelva.

(Frenk, 2003: 5252)

En campaña madre
tocan a leva
vanse mis amores,
sola me dexan.

(Frenck, 2003: 2283)

En la tradición española el rito de paso a la edad adulta para los hombres consistía en cumplir el Servicio Militar, que fue obligatorio en España para los hombres hasta el 31 de Diciembre del 2002 (Real Decreto 247/2001 del 9 de Marzo). Los quintos⁸¹ como se denominaba a estos jóvenes pasaban una temporada larga fuera de sus casas, la duración del servicio militar fue variando a lo largo del tiempo y en la legislación franquista de postguerra, la ley de 1940 dictaba que la permanencia en filas era de dos años, "el servicio militar constituía una forma de implantación de lo nacional, de identificación cultural y de cumplir con los deberes del estado...". (Anta Felez *apud* Checa y Molina, 1997: 170); los campesinos, al tener que dejar sus trabajos, fueron quienes

⁸¹ "... procedimiento arbitrado desde 1704 para cumplir el Servicio Militar: tenían obligación de cumplirlo uno de cada cinco jóvenes varones en edad militar, y de ahí la denominación. Según Díaz Viana (1984: 28), el término *quinto* designa el acto de entresacar de cada cinco uno, uso frecuente en las levas y reclutas de soldados; posteriormente, el término pasó a designar a los jóvenes que debían cumplir el servicio militar en un determinado año, ya que no se entresacaba a uno de cada cinco jóvenes, sino que debían cumplir el servicio militar todos los varones, excepto algunos casos muy concretos". (Pérez Castellano, 1997: 309 y ss).

más sufrieron los efectos de la imposición del servicio militar, ya que las clases que se lo podían permitir tenían la opción, de contratar a una persona que fuera en su lugar o previo pago de una determinada cantidad de dinero se las eximía de ese deber

Este rito de paso de niño a hombre o la construcción de la virilidad, que significa realizar “la mili”, constituía todo un acontecimiento acompañado de una serie de rituales y fiestas, en bastantes poblaciones extremeñas todavía hoy organizan los jóvenes diferentes tipos de festejos para celebrar su entrada en quintas, a pesar de que oficial y administrativamente no exista ya tal procedimiento. (Martín Camacho, 2003: 1003-1004). Al convertirse en un ritual del que participaba toda la comunidad, el repertorio de canciones y la temática, en general, es muy semejante en toda la geografía española, los soldados compartían lo aprendido en el destino y en sus pueblos de origen; cómo podremos apreciar seguidamente las letras de estas canciones hablan de la pena y la resignación de la mujer ante la partida o lo que suponía para ellos dejar su tierra y familia, aunque también existen canciones entre el humor y la sátira en las que se observan las diferencias establecidas entre hombres y mujeres y que catalogan a los hombres como fuertes o débiles.

67- Ya se van los quintos madre

JOTA DE QUINTOS

(Cañi-cosa)

Ya se van los quin-tos ma — dre — ya se va
mi co - ra - zón — ya se va el que ti - ra — ba -
- chi - ni - tas a — mi bal - cón. — Ya se van
los quin - tos ma — dre — ya se van los bue - nos
mo — zos — ya - qui so - la - men - te que — dan —
— los tuer - tos man — cos y co — jos. —

(Ibañez, 34-35)

Los quintos debían cumplir una serie de requisitos físicos, los fuertes que se van a cumplir con la patria y los débiles que no eran aptos para el Servicio Militar. Paradójicamente los pueblos solían despedir a los hombres con fiestas y las madres y las novias con llantos.

68-El día que yo entré en quintas.

EL DIA QUE YO ENTRE EN QUINTAS

M. $\text{♩} = 136$

El día que yo entré en quintas me despidieron en
la banda de rosas y ella me
lloró con un letrero que decía

Regimiento de la reina
Batallón de cazadores
yo me voy para la guerra
dame un abrazo y no llores.

(Torres, 149)

69- De quintos

Diotó

Antonia Cáceres

DE QUINTOS

Ahigal

Alegre

9

Yo soy un quin - ti - to nue - vo. Yo no me me - to con
El que se me - la con - mi - go las tri - pas lee - choa la

na - i - de. Yo soy un quin - to mi ma - dre, llo - ra
ca - lle. La que - do so - la la que - do so - la

la mi mo - re - na la que - do so - la.
yo soy un quin - to mi ma - dre llo - ra.

(Capdevielle, 121)

70-De quintos (otra version)

Diotó

Sra. Domínguez del Rey

DE QUINTOS

Casar de Cáceres

Pesadamente

1

A - dios to - rre del Ca - sar, — que le - jos te vas que - dando. —
En el co - rral de la le - qua mis o - ji - tos van llo - ran - do. —

1. — — — — — E - lla me mi - ra - ba y yo no la vi —
2. — — — — —

- a. Y yo le de - ci - a a - dios pren - da mi — a. *Fin*

(Capdevielle, 47)

71-De quintos

Dictó Laurentina Morgado

DE QUINTOS

Torrequemada

Cantan los mozos con aire de Jota

Al tras-po-ner dēu-nāes-qui-na yo vi tu ca
Pue blo de To rre que ma da que le-jos te

ra llo-ran-do. Co-mo soy quin-to mi ma-dre
vas que-dan-do. Se que-da so-la y yo le

llo-ra y mi mo-re-na se que-da so-la.
di-go mo-re-na mi-a, ven-te con-mi-go.

(Capdevielle, 204)

72-De quintos.

Dictó

Srta. Inés Pulido

DE QUINTOS

Logrosán

Allegretto (Cantan fuerte y pesante)

En es-te pue-blo no hay mo-zos, y si los hay no los
ma-dres son las que su-fren, que las no-vias no lo

ve-o. Por qué es-tán en las co-ci-nas, a-sien-ten. Se jun-tan cua-tro bo-rra-chos, y

Estribillo mas movido

-sis-tien-do los pu-che-ros. No llo-res quin-to
con e-las se di-vier-ten.

Fin

no llo-res más, è-cha-te un tra-go yo! -vi-da-la ya. Las

(Capdevielle, 218)

Muchos hombres fueron movilizados en momentos distintos, a causa de las crisis y conflictos que asolaban España entre ellos la guerra de Cuba.

73-Una rosa encarnada

UNA ROSA ENCARNADA

M. $\text{♩} = 104$

Una rosa en-car-na-do con el pie ver-
se, se pa-re-ce a mi a-mor-te enan-do se duer-
me, ay que do-lor, ca-yó, el sol-da-do es mi a-
mor. Se po-ble-van a en-ba, ay que se-ra da-
mi, le pe-gan un ba-ja-do ya no pue-de ve-
nir, ay que do-lor, ca-yó, el sol-da-do es mi a-
mor.

(Torres, 121)

Relación música- texto

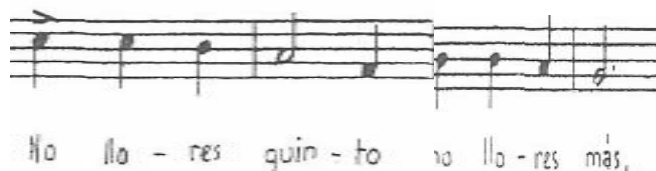
Comprobamos que las características melódicas, rítmicas, formales y la relaciones música/palabra sigue siendo las mismas que he comentado antes nota/sílaba y la versificación en cuartetas. La nº 73 se mueve en un ámbito reducido de 5 notas en escalas descendentes que coinciden con *llorando* y *queda sola*; y estructura rítmica repetitiva, con mensura silábica para expresar la tristeza y lo que deja detrás

Los floreos en las semicadencias, como es habitual; los saltos (intervalos) solamente al comienzo y final. El intervalo de segunda mayor⁸²

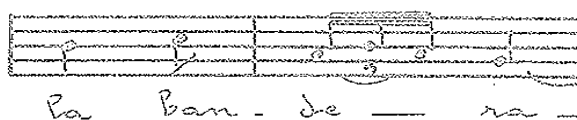
⁸² El intervalo de segunda mayor aparece como una de las estructuras protomelódicas de más frecuente uso en la lengua castellana cuando se quiere memorizar un texto, existe una tendencia a estructurar su dicción sobre la base de un esquema rítmico que facilite la retención de las palabras con una cantilena monótona en la que el ritmo impera y la melodía queda reducida al mínimo. adaptándose la estructura musical a las sílabas del texto...de amplio uso en la tradición oral, que ha coexistido a lo largo del tiempo al lado de una versificación medida, y que parece revelar una especie de esquema o categoría mental transmitido por tradición y

(notas consecutivas excepto Mi/ Fa y Si/ Do que es de 2ª menor) facilitan la retención y memorización siendo ésta una característica de la música de tradición oral.

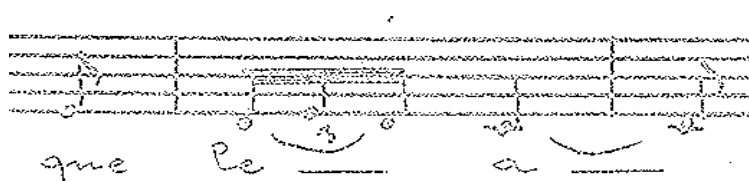
Melodías descendentes relacionadas con el llanto.



En la siguiente la música realza dos palabras significativas *bandera* que la relaciona con la patria y lo que esta significaba o debía significar para el pueblo español.



En el caso de *que lea*, es la introducción a la anterior, como si quisiera captar la atención sobre lo que se va a decir a continuación.



Regimiento de la reina
Batallón de cazadores
yo me voy para la guerra
dame un abrazo y no llores.

(Torres, 149)

7.1.3.3. Boda y malcasada

En este periodo existe la creencia de que sin este sacramento, el amor no estaría bendecido y es totalmente necesario para la procreación, "... el contrato matrimonial constituye para una gran parte de las mujeres *un destino anunciado*". (Lorenzo Gradin, 2004: 194); en los tres cancioneros la temática se refiere a describir costumbres arraigadas como son los piropos a la novia, al novio, las advertencias de cuidarse y quererse, no olvidar a los padres.

74-Verdeguea y grana

Dictó Felisa Moreno

Casillas de Coria

VERDEGUEA Y GRANA

Andante

Que bo - ni - taes - tà la sie - rra — car - ga - di - ta de ro - ci - o.

Mas bo - ni - taes - tà la no - via al la - do de su ma - ri - do.

più mosso

Ver - de - que - aÿ gra — na el to - mi - llo en la ri - ve - ra.

Ver - de - que - aÿ gra — na; gra — na y ver - de - quea - a.

(Capdevielle, 226)

En sus letras quedan reflejadas algunas de las concepciones más arraigadas en la cultura española tradicional acerca del matrimonio, como la virginidad o la buena fama en expresiones del tipo *este ramito blanco;* "... o la de la pureza que has llevado..."

75-Alborada de bodas

Dictó Srta. del Mazo

ALBORADA DE BODAS

Serrejón

Tranquilo

4 

Es - ta ma - ña - na ba - jéa mi huer - to cor - téu - na ro - sa
pues - to la no - via y la ma - dri - na, que me pa - re - cen



y un pen sa mien to. Y el pen sa mien to e ra de glo ria y a ho ra lo
dos cla - ve - lli - nas. Dos cla - ve - lli - nas dos a - zu - ce - nas, ven - te con -

Fin *Più mosso*



lle - va pues - to la no - via, Es - te ra - mi - to blan - co que has es - tre - na -
- mi - go que yo te que - ra. La que has lle - va - do ni - ña la que has lle - va -



- do. Sig - ni - fi - ca pu - re - za la que has lle - va - do.
- do. Es - te ra - mi - to blan - co, que has es - tre - na - do.

D.C. y Fin

(Capdevielle, 184)

Canciones que se cantaban a los novios, padrinos y en algunas zonas incluso a los invitados, al salir de la iglesia, en la casa de la novia, por ejemplo "las alboradas son unas serenatas que se cantan ante la casa de la novia y los padrinos la vispera de boda por la noche, algunas se cantan a dos coros y con acompañamiento al ir a la iglesia al salir en la celebración o en los esponsales". (Ledesma, 2008: 129).

76-Verdeguea y grana

Dictó

Rosario G. Plata

VERDEGUEA Y GRANA

(Alboradas de bodas)

(Ver la versión de Casillas de Coria y sirve la misma letra)

Pescueza

Andante movido

Es-ta ca-lles-táen-rra-lla-da, de pie-dra de cho-co-

-la-te, que lahaen-rra-lla-doel pa-dri-no, pa-ra que la no-via

Estróbillo

pa-se. Ver-de-que-ây gra-na, el to-mi-lloenla ri-ve-

-ra, ver-de-que-ây gra-na, gra-nây ver-de-que-a. *Fin* *D.C.*

(Capdevielle, 232)

Qué bonita esta la sierra
cargadita de rocío.
Más bonita esta la novia
al lado de su marido.

Más bonita esta la novia
al lado de su marido .

Verdeguea y grana
el tomillo en la rivera
verdeguea y grana,
grana y verdeguea.

La simbología es constante en estas canciones de boda: la calle representa el camino que tienen que recorrer ambos para encontrar el amor o que el novio recorre para pedir a la novia.

Esta calle esta enrollada,
de piedra de chocolate,
que la ha enrollado el padrino,
para que la novia pase.

Verdeguea y grana
el tomillo en la rivera,
verdeguea y grana
grana y verdeguea .

La siguiente está fechada antes del siglo XX, otra vez el tema de la calle empedrada, Pedrosa (*Apud* González, 2007: 225) dice que la falta de documentación hace casi imposible fecharla antes del siglo XIX y que son numerosísimas las versiones españolas y mexicanas.

Este tema de la calle empedrada, relacionado con el amor, rondas en las que se cantan en vísperas de la boda (como las alboradas, los ramos de las novias...) o los que se entonan en la misma celebración de los esponsales (al ir a la iglesia, al salir de ella), durante el banquete; el elemento imaginario con el que se realiza la metaforización en este caso, el chocolate, seguramente por la supuesta dulzura que deben acarrear estos acontecimientos.

(Pedrosa *apud* González, 2007: 226)

77-Alborada de bodas

Dictó Srta. del Mazo

ALBORADA DE BODAS

Casar de Palomero

Lento
(cantan hombres)

Le - van - ta no - via le - van ta, dée - sa tu
Y pon - tea con - si - de - rar lo que vasa

(Pueblo canta)
vivo

pu - li - da ca ma. Y pon - tea con - si - de -
ha - cer ma - ña na.

Fin D.C.

- rar lo que vasa ha - cer ma - ña na.

(NOTA) - Canta un número de mozos el Lento y el pueblo, que sigue casi en masa a la ronda, repite ligero y fuerte el motivo.

(Se acompañaba siempre con Tamboril, y ahora es más frecuente con guitarra, cuyos acordes tonales, llevan el mismo ritmo que a continuación se indica con tamboril.)

Tamboril *Vivo*

(Capdevielle, 259)

Las bodas podían llegar a ser todo un acontecimiento festivo del que participaba todo el pueblo acompañadas muchas veces por instrumentos.

Cuando hay bodas por la mañana temprano familiares e invitados van cantando esta canción al paso de la comitiva transeúntes y vecinos se asoman a la puerta ventanas o balcones y dan la enhorabuena por el acontecimiento nupcial y son obsequiados con dulces y aguardiente.

(Capdevielle, 126)

78- de bodas

Dictó Srta. del Mazo

Serrejón

D E B O D A S

(Rondas)

Tpo. de Jota

3

Cuan-do su-bis-te las gra-das, su-bis-tes mo-za sol-te-ra, aho-ra

las ba-jas ca-sa-da, pa-ra mu-chos a-ños se-a. Cuan-do su-

Fin

-bis-te las gra — das. — Vi-van la no-via yel no-vio —

yel cu-ra que los ca-só — la ma-dri-na yel pa-dri-no —

— los con-vi-da-dos y yo. —

D.C. al fin
y Fin

(NOTA) - Se acompaña con rondalla.

(Capdevielle, 183)

79- El arbolito

Dictó Srta. Curiel

EL ARBOLITO

Piornal

Tpo. de Jota

2

Ha na-ci-doun ar-bo-li-to — en el ho-yo de tu
Ha na-ci-doun ar-bo-li-to — de li-mo-nes y na-

bar — ba. — Mi-ra — sies — ta — ra — bo-ni-to —
-ran — jas. —

— Mi-ra sies-ta — ra — bo-ni — to — en el
ho — yo de — tu bar-ba. — Des-de que te vi —
va a ma-tar —

— no te pue-doa-blar — que tus o-jos mo-re-na me
— me tie-nen a mi — que ma-li-toen la ca-ma des-
1. 2.

van a ma-tar. — Me Su-bis-tes mo-zay sol-te-ra —
-de que te vi — Su-bis-tes mo-zay sol-te-ra —

— Cuan-do su-bis-tes las gra — das. —
— Aho-ra las ba-jas ca-sa — da. —

Pa-ra — mu — chos a — ños — se — a — pa-ra mu-chos a — ños
se — a — cuan-do su — bis — tes las — gra-das —

— A — qui me ten-go quees-tar por ba-jo de tu bal-

— cón. A ver si ve-o pa-sar, la gra-cia que Dios te dió.
La gra-cia que Dios te dió, tor-men-to de mi que-rer. A — qui me
ten-go quees-tar mo-re — ni ta-bas-ta las tres. — D.C. al Fine

(NOTA) - Se acompaña con rondalla

(Capdevielle, 305)

80-La bella flor

Dictó Srta. Curiel

LA BELLA FLOR

Piornal

(De boda)

Allegro

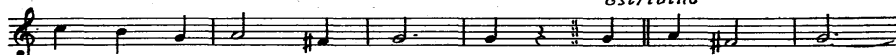


Que con - ten - taes - ta la no - via por - que tie - ne
El pa - dri - noes un man - za - nó, car - ga - di - to



ca - ma nue - va, es - ta más con - ten - toel no - vio por -
de man - za - nas, la no - via las va co - gien - do yel

Éstribillo



- que vaa dor - mir con e - lla. La be - lla flor —
no - vio ba - ja las ra - mas.



— car - ga - di - ta va dea - mor — y la be - lla da -



-ma, que dea - mo - res va car - ga - da. —

(Capdevielle, 313)

Malcasada

Dentro de las de boda, se encuentran las de la malcasada, donde el amor, el desengaño y la pérdida de la honra, son temas universales que se encuentran también en el romancero.

La canción de malcasada sale a la luz en unas coordenadas culturales concretas, precisamente cuando *l'afin'amors* creada en las cortes del *Midi francés* está consolidada y comienza a ser adaptada en áreas geográficas próximas.

(Lorenzo Gradin, 2004: 190)

El tema de la malcasada fue objeto de muchas variantes de romances divulgados a lo largo del siglo XVI, en Frenk, Nº 228 (2003: 198) encontramos varias versiones

Soy casada
y vivo en pena
ojala fuera
soltera

O la siguiente que se encuentra en la *Silva de varios romances de* 1550. (Frenk, 2003: 26).

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadita me llamaré.

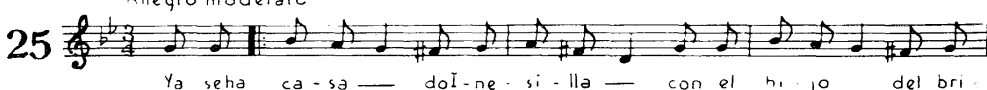
Se distinguen varias malcasada casada contra su gusto; canción de monja enclaustrada por la fuerza, que invoca al amigo para que la libere; la miseria del hogar es objeto de lamentación, pobreza material, la infidelidad y los malos tratos.

(Carmona, Hernández y Trigueros, 1986:43)

81- La boda de Inesilla

Dictó Arroyo de la Luz
Srta. Purificación Pacheco **LA BODA DE INESILLA**

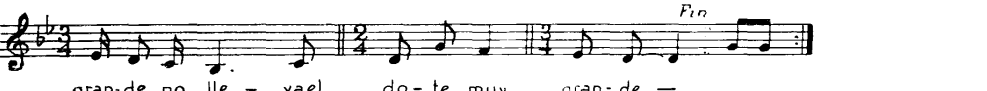
Allegro moderato

25 

Ya se ha ca - sa — doI-ne - si - lla — con el hi - jo del bri -



- llan - te, — co - mo son muchos her — ma - nos no lle - vael do - te muy



gran - de, no lle - vael do - te muy gran - de. —

(Capdevielle, 101)

Esta canción refleja la situación del país y la importancia de la dote aportada por la novia tenía en esta sociedad

82-Alborada

Dictó **ALBORADA** Montehermoso
Constanza Vaquero

Vivo

Di - cen que se ha vuel - to lo - ca al sen - tir - se mal tra -
ta - da a la puer - ta deu - na ven - ta so - li - ta yá - ban - do - na - da. -
Co - mo quie - res que te quie - ra - si siem - pre me es - tás pe - gan - do. -
Co - mo si mi cuer - po fue - ra - y una pie - dri - ta de már - mol. *Fin.* D.C.

(Capdevielle, 255)

Canción que pone de relieve que el tema de violencia física contra la mujer no es nada nuevo e incluso llegó a ser normal en algunos periodos de la historia, pero además resulta extraño que se encuentre en esta recopilación, dado lo escabroso del tema, sobre todo teniendo en cuenta la imagen que se quería dar de España, aunque las recopiladoras dejan claro que son puro divertimento clasificándolas como de humor aunque “no siempre los textos pretendían reflejar la exacta realidad de actitudes y comportamientos; el estudioso se encuentra a veces con prácticas de la vida cotidiana que confirman los propios documentos históricos”. (Lorenzo Gradin, 2004: 190)

83-Ahí te entrego a esa mujer

AHI TE ENTREGO ESA MUJER
(Jota de Carcelén)

El di-aen que me ca-sé — me di-joel cu-raen lai-
- gle — sia — ahi teen-tre-goae-sa mu-jer — si se
tuer-ce laen-de-re — zas con la va-ra de "Mer — mez"

(Ibáñez, 38)

El mismo tema en el *Cancionero de Albacete*, esta vez unos de los personajes más importantes, el cura, en esta sociedad patriarcal es el que lo recomienda.

84-Dime si me quieres

DIME SI ME QUIERES

M. 1 = 88

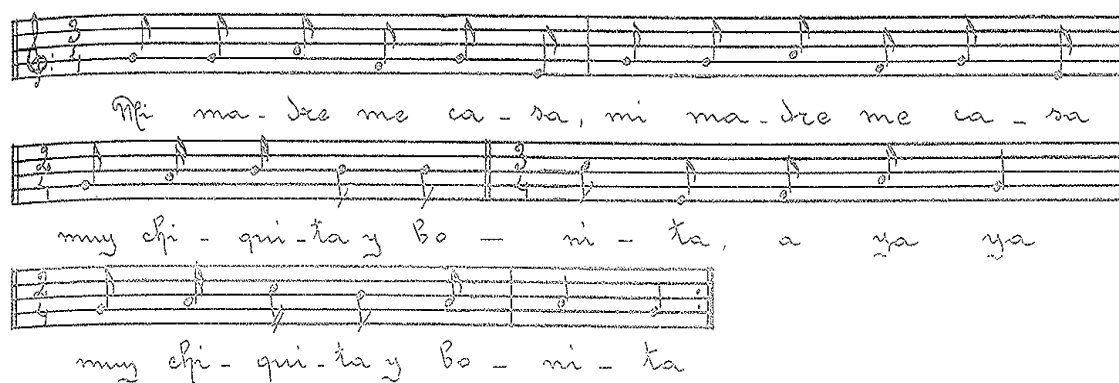
Yo creí-i que el te-nor no-vio — e-ra
co-sa — de ju-gue-te. — y aho-ra ve-o que se
pa-sa — los fa-ki-gui — Plas de muerte — ay re no
no-na por ca-ri — Dad, di-me si me quis-tes no me ha-gas po-
mar, ay re no — no-na por ca-ri — Dad; por-ña lá! di-me si me
quie-res — no me ha-gas po-mar.

(Torres, 113)

El tema de lamento de la mujer casada escenificado en forma de monologo o confidencia con otra mujer tiene un fondo de desengaño y angustia en el primer verso, en el que se observa la decepción ante el maltrato en la segunda estrofa nos encontramos con una respuesta que no tiene que ver con la primera aunque la expresión *puñalá* nos recuerda lo expuesto en el primer verso.

85- Mi madre me casa

MI MADRE ME CASA



Mi madre me casa
 mi madre me casa
 muy chiquita y bonita
 a ya ya
 muy chiquita y bonita.

A la media noche
 el pícaro venia
 a ya ya
 el pícaro venia.

Con un muchachito
 con un muchachito
 que yo no quería
 a ya ya
 que yo no quería.

Le seguir los pasos
 le seguir los pasos
 a ver donde iba
 a ya ya
 a ver donde iba.

Y lo vi meterse
y lo vi meterse
casa de su amiguita
a ya ya

casa de su amigu
Le estaba diciendo
qué te regalaría
a ya ya

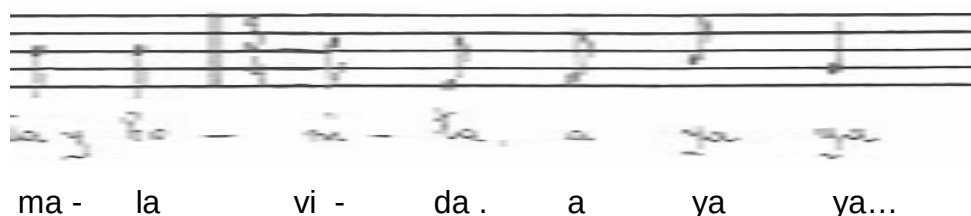
Y a la optra mujer
Y a la otra mujer
palos y mala vida
A ya ya
Palos y mala vida.
(Torres, 371)

El diminutivo *chiquita* invita a pensar en la niñez y le imprime ciertas connotaciones de ternura, la mujer expresa su pena y expone su la situación: el sometimiento al que está abocada.

Relación texto/ música

Cuando la música se asocia al discurso literario se produce una relación donde el sistema músico-verbal expresa toda una mezcla de sucesos, sentimientos y pensamientos que se quieren resaltar; en una sociedad profundamente religiosa todo está hecho para alabar a Dios y los símbolos estén relacionados con el mundo religioso. El lenguaje de los sonidos en la estética barroca tenía un amplísimo código de figuras retóricas que tomó en préstamo del lenguaje hablado, como hemos podido comprobar a lo largo del análisis, Publio Suárez (1924) nos contaba respecto a ello que "toda la rica pedrería de metáforas, imágenes y símbolos campea en la canción popular...tan espontáneas y propias le son como a la tierra es dar flores". (*apud* Vega Rodríguez, 2006:19).

Al aplicar la melodía a las siguientes estrofas nos encontramos que la expresión *mala vida*, coincide esta vez con una caída brusca e inesperada de la línea melódica. En la teoría musical antigua ya hemos visto lo que significaba el descenso melódico ... en el Renacimiento musical, además, los saltos descendentes de 6º menor se correspondían con *la pena*; en este caso el salto de 6ª es Mayor y coincide con la palabra *vida*, pero está precedida por ese sonido disonante y sombrío, la nota Si=*mala* (el Si natural era considerada un sonido duro para los oídos de la Edad Media, incluso fue denominado *diábulus in música* y se relacionada con el demonio) corto y además repetido como reflejo de miedo o dolor, puede ser muy significativa para expresar la crueldad de la narración.



La melodía en su caída descendente, cadencia final, la única escala descendente que hay en toda la canción, parece que quisiera acentuar el utensilio con el *que se debe enderezar a las mujeres*, igual que se hacía con las animales, recordemos que "la melodía que desciende por grados conjuntos dentro de la tradición de la retórica musical nos introduce de lleno en el género del lamento". (López Cano, 2004: 651, 663).



(Ibáñez, 38)

Una celebración tan ancestral, que casi siempre incluía un rito, siempre fue acompañada con cantos de ambientación y acompañamiento que pudiera tener también caracteres musicales arcaicos: (modos griegos) la escala descendente en esta última, nº 88, estructurada en dos tetracordos (cuatro sonidos correlativos en orden descendente).



En el caso de esta canción se subraya o describe musicalmente el contenido (tono desolador) de la letra, expresada musicalmente mediante esas escalas descendentes; si observamos las estrofas siguientes veremos la situación en la postguerra española reforzadas por la melodía:

Un colchón sin ataderos
que la lana se le sale...

...la chaqueta que llevaba
tenía rotos los codos ...

Aunque nunca hay que olvidar que casi nada en esta vida es blanco y negro, música y literatura tampoco, recordemos las palabras de Lambea y Josa (2000: 36) “que hay piezas en las que la palabra ilustrada musicalmente está en la primera estrofa del romance, pero no en las siguientes”, donde figura, como es lógico, otra palabra que no siempre tiene el mismo sentido que la anterior. Esto suele ocurrir en los cambios de compás para intentar adaptar el texto a la música aunque no siempre se consigue.

7.1.4. Trabajo

En estas tres regiones gran parte de la población se dedicaba a las labores del campo. La música está ligada a los ciclos del calendario y de la vida, son actividades del campo y pastoreo desprovistas de su función originaria y aunque clasificadas como de trabajo⁸³ el tema principal es el amor, para aliviar así las largas jornadas, unas sirven para coordinar los movimientos y otras son interpretadas en los momentos de descanso.

Canciones de trabajo a aquellas que se cantaban mientras se está realizando la acción, adaptando su ritmo al trabajo, pero también a aquellas otras cuya letra hace referencia a una ocupación y, sin embargo, se cantan en ocasiones más relajadas, al terminar la labor, de regreso a casa, las olivareras, o las que son interpretadas en momentos de ocio: en las rondas, en el baile, en la taberna, como ocurre con las mujeres cantaban mientras escardaban, lavaban o hilaban; que se cantaba en las matanzas, al machacar el esparto o espadar el lino, que había canciones de carboneros y carreteros en las diversas actividades imprescindibles en la sociedad rural.

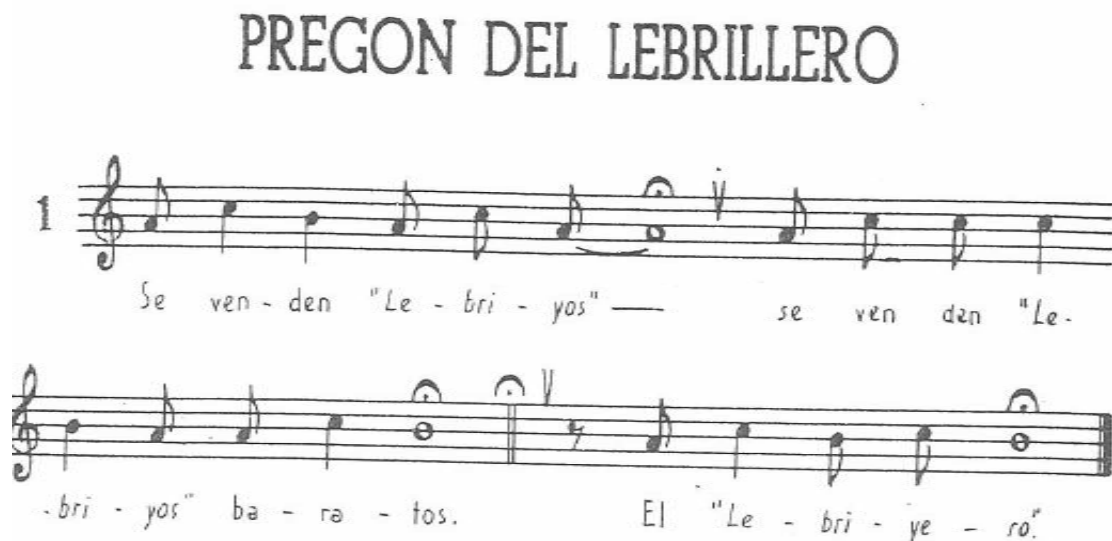
(Scarnecchia, 1998:47)

En algunas de las canciones los elementos que nos indican que pertenecen a este grupo son referencias a las faenas y es la situación en la que se desarrolla aun haciendo alusión al trabajo, agricultor, molinero, afilador, carbonero, trabajo domestico...el trabajo supone para la comunidad un proceso de socialización; estas canciones se encargan de transmitir topo tipo de saberes, en ellas el eterno tema de las relaciones hombre mujer o “la omnipresencia del amor sexual expresados mediante símbolos de la lirica

⁸³Joan Amades en su cancionero recogido en Cataluña ofrece un repertorio muy amplio de oficios que se acompañaban de canciones para realizar alguna de las actividades que les eran propias y, a buen seguro, que esto se puede hacer extensible a toda la Península. (Scarnecchia, 1998:47).

popular" (Madrigal Rodríguez, 2008: 94-95) donde "aparece combinado lo concreto del trabajo, la abstracción de la sexualidad en su sentido más mítico y el gozo material del amor sensual". (Goldberg, 1981: 41).

86- Pregón del lebrillero



(Torres, 105)

Otra muestra, versos sin ninguna relación entre ellos, en la que sólo se hace alusión al trabajo en su última estrofa el afilador⁸⁴, pese a ser uno de los más antiguos y populares de entre los que la tradición nos ha legado.

⁸⁴ El personaje del afilador, anuncia su llegada, con el chiflo en carretón o bicicleta, pregonando su trabajo por las calles: *afilo navajas, tijeras y cuchillos* tiene poca literatura Ramón Gómez de la Serna que los niños, casi siempre crueles en sus pequeñas obsesiones, perseguían a estos personajes gritándoles: "El carro español y el burro francés", aludiendo a la tradición de que fuesen originarios de Francia los afiladores (Díaz)

<http://www.funjdiaz.net/lapartitura1.cfm?ID=220>

consultado el 13 /6 /2009

87- El afilador

EL AFILADOR

M. J. = 104

Soy un po-bre a-fi-la-dor, ven-go de le-ja-nas
 tie-ras por un mar-to a-fi-lo yo cu-chi-lli-tos y ti-
 je-ras. El a-fi-la-dor, si, si, la plu-ma pa-ra es-cu-
 bir, el a-fi-la-dor, no, no, la plu-ma y el bo-ra
 dor.

(Torres, 14)

Es muy significativo que el tema del amor sobresalga y se olvide la cruda realidad cotidiana, porque no creo que estas personas que recorrían las tierras de España por la necesidad tuviesen motivo alguno de contento.

88- De segadores

CANTO DE SEGADORES

M. 1 = 84

Yo he vis-to un ba-gar-to a-rar y a una chi-cha-ra en ca-
mi-sa y un sa-po i-ba de-trás
y un sa-po i-ba de-trás, el po-bre muer-to de-
ri-sa.

(Torres, 245)

89- Trilleras

TRILLERAS

M. 1 = 69

Ya va el sol tras-po-nien-
do por el ce-re-al te
al Bol-si-Ello del a-mo-
le en-tra tem-ble — que

(Torres, 243)

En este caso el adorno musical no sirve para comprender el significado del texto sino para lucimiento del cantor sobre un punto culminante de la canción. Son cantos en los que a través de los floreos y vocalizaciones los intérpretes se lucen con total libertad.

Romances

Dentro de las de trabajo he incluido estos romances difundidos en toda la península; la canción del carbonero ha sido catalogada por Piñero Ramírez (1998:217) como *canción en serie abierta* formada por una serie de seguidillas estructurada métricamente. Personajes importantes en estas canciones son la madre que hace de confidente y el carbonero," cuando en la lírica castellana aparece al comienzo el evocativo madre como receptora de las palabras de la joven se trata de canción de confidencia amorosa...". (Piñero Ramírez, 1998: 237).

90- Que con el tin tin

QUE CON EL TIN TIN

M. 1 = 112

Ma. dre mi car. bo - ne - ro no vi - no a - no - oye
y lo es - tu. ve. es - pre - ran. do par. ta par do. ce: que con el tin
tin que con el tin - te - ro, que va de pa. so mi car - bo -
ne - ro.

(Torres, 257)

Los temas narrativos, legendarios, relativos a viejas historias aparte de su importancia didáctica en la cultura de transmisión oral, atestiguan un estadio elemental y arcaizante del lenguaje musical que revela caracteres muy peculiares del ritmo de un idioma.

(Manzano, 1986: 358)

91-Madre mi carbonero

MADRE MI CARBONERO

M. J = 80

Ma-dre mi car-bo - ne - ro vie-ne de ye - rez
 y en el bal - si - llo tra - e las cas-ca - be - res. Sin de no-te
 ma-dre, con el di - ne - ro que sea de - por-ta mi car-bo
 ne - ro, car - bon de en - ci - na, car - bon del bue-no, ma-re ma
 ni - a, lo va ven - bien - do.

(Torres, 111)

La expresión *no tiene cuenta con el dinero*...es indicador de carácter ligero o del *espíritu juerguista que se gasta el dinero con otras mujeres* (Piñero Ramírez, 1998: 245-246). El estribillo *pregona carbón* está documentado en la poesía erótica española de la época aurea, carbón tiene valor de *penis*, *teste*...picar también ha sido usado en literatura con un significado erótico, carbón de picar, excitar, “un doble sentido en el que lo erótico y lo obsceno tiene fácil cabida”. (Piñero Ramírez, 1998: 238).

Otra de las figuras populares más tratadas en la literatura y también en la música, incluso en la culta, han sido las referencias al molino, la molinera y el molinero; su situación durante años en las afueras de los pueblo a las orillas de los ríos ha sido lugar de encuentro y distracción, mientras esperaban turno, y por supuesto, al estar aislados, propiciaba el encuentro entre enamorados. Sin embargo, aunque en un principio la figura del molino fue presentada como un mal en la literatura medieval existen composiciones musicales ligadas a la

iglesia, datan del siglo XVI y se conservan en el *Cancionero de Upsala*, que lo presentan como “un beneficio para el alma”. (Flores Arroyuelo, 1993:152).

La figura del molinero era vista como un ser marginal y ladrón se le acusaba de quedarse con más grano de lo que merecía su trabajo: la maquila,... pero también aparece “la figura del molinero enamorado que requiere amores a la campesina que llega al molino para que le muelan una ración de trigo”. (Flores Arroyuelo, 1993: 130).

Las connotaciones eróticas de doble sentido en el juego de palabras moler, molino. “La acción del molino, moler ha dado lugar a juegos de palabras y metáforas de carácter sexual; moler y molar en el sentido de unión sexual, cerner: como mover el cuerpo, harina igual a semen”. (Flores Arroyuelo, 1993:149) la siguiente recogida por Correas (*ibídem*, 149).

Ayer tarde, en el molino,
a la molinera ví,
y, como estaba empolvada
el polvo le sacudí.

Reminiscencias de la tradición misógina medieval que presenta a la molinera, personaje de larga tradición en el cancionero hispánico, como “un compendio de vicios y defectos”. (Magis, 1969: 235), una mujer demasiado alegre, el molino es un lugar muy concurrido y por ello frecuentado por mujercillas, centro de comentarios y de hablillas, el molino, a la par que el horno, tenía muy mala fama. (Martínez Kleiser, 1953). nº. 31.536.

92- La molinera

LA MOLINERA

M. J = 96

lle - va la mo - li - ne - ra sa - pa - tos de es -
 rol, en cam - bio al mo - li - ne - ro no tie - ne ca - mi
 son.

(Torres, 157)

93- Canción del molino

CANCION DEL MOLINO

(Monte alegre del Castillo)

7 Ven - go de mo - ler mo - re - na, de los
 mo - li - nos dea - rri - ba cor - te - joa la mo - li - ne - ra. — O - lé o -
 — lé o - lé — ven - go de mo - ler mo - re - na de los
 mo - li - nos dea - rri - ba me quie - re la mo - li - ne - ra —
 — O - lé o - lé o - lé — no me co - bres la ma -
 no me co - bra la ma -
 — qui - la que ven - go de mo - ler — mo - re - na.
 — qui - la que ven - go de mo - ler — mo - re - na.

(Ibáñez, 98)

94- Canción del molino

Dictó D.^a Petra Carpintero

CANCION DEL MOLINO

Cadalso

Allegretto

Mo - li - ne - ri - to mo - li - ne - ro; mo - li - ne - ri - to te

que - ro yo. Mo - li - ne - ro mo - li - ne - ro — mo - li - ne - ro mo - li -

no ven - gas de no - che a ver - me —

- ne - ro — por - que es - toy so - li - ta en ca - sa³ — y lo mur - mu - ra la

gen - te — mo - li - ne - ro mo - li - ne - ro. — Mo.

(Capdevielle, 237)

95- Que vengo del molino

QUE VENGO DEL MOLINO

M. 144

Ven - te con - mi — go al mo - li — no

y se - rás Pa — mo - li - ne - ra — y e - chas - ras tri

— go a Pa tor — va — mien - tras yo poi — co Pa

pie - dra. que ven — go del mo - li - no que se — mo - Pa Pa Pa

- ri - na —

(Torres, 161)

96- Como pica la pimienta

Dictó

Sra. de Alamillo

COMO PICA LA PIMIENTA

Alcántara

(De matanza)

Alegre

Cuan-do mi ma-dre ma-tò,— cuan-do mi ma-dre ma-tò.— Me man-
-zo que la ven-di-a, al mo-zo que la ven-di-a. Se la

Estribillo

-dò por la pi-mien-ta. Y co-mo que-ma. Co-mo-a-bra za
pe-di de la bue-na.

Fin

la pi-mien-ta, y co-mo que-ma.—

Se acompaña con almirces, panderos etc.

(Capdevielle, 172)

En ésta el trabajo se mezcla con unos versos en tono humorístico, los sustantivos *pica*, *pimienta*, *quema*, son palabras relacionadas con la matanza pero también admite otras interpretaciones que les dan cierto valor erótico; el enlazar estrofas sin orden ni relación es algo muy común en la tradición oral y puede ser debido a múltiples causas, desde el olvido, a la mezcla de estrofas o el cambio de letras.

En la canción lírica de la tradición moderna el cantor enlaza estrofas sin ninguna independencia ni orden, un número de coplas que no mantienen conexión temática junto a una copla de pregones se canta una de celos y otra de quintos; al lado de una seguidilla de amor gozoso se enlaza otra de trilla y otra de amor dolorido.

(Piñero Ramírez, 1998: 219)

97-Seguidillas manchegas

SEGUIDILLAS MANCHEGAS
(Higueruela)

7 Mi ma-dres la que cier - ne yo meen-ha - ri —

no yo meen-ha - ri - no yo meen-ha - ri —

- no por que di - gan los mo - zos que yo he cer - ni — o

yo meen-ha - ri - no yo meen-ha - ri —

- no por que di - gan los mo - zos que yo he cer - ni — o.

(Ibáñez, 18)

Un caso común en este tipo de canciones en el que se pueden observar lo que indicaba en la introducción a este tema y que nos contaba Demófilo y Rodríguez Marín, como clasificar este tipo de canciones ¿religiosas o de trabajo?; algo muy típico también en ellas es la religión que sirve de base para la introducción del tema del amor, propio de culturas muy antiguas en las que los cantos son una parte muy importante en esas oraciones que invocan los labradores en procesión o en la ermita a su Santo protector, durante las épocas de sequía.

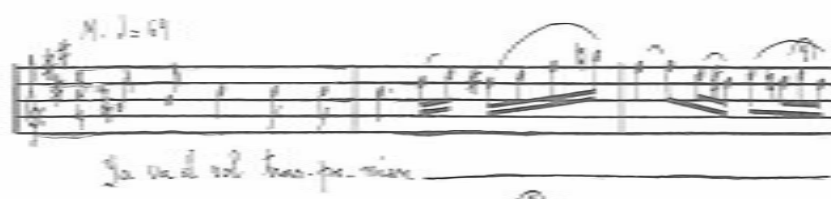
Relación texto y música

Las canciones que acompañan estos trabajos, que se hacen a menudo individualmente y a campo abierto, suelen ser más bien de tipo lento, meditativo, lírico; en las labores de campo es característico grandes melismas o floreos en todos los finales de frase que no suelen estar en las otras canciones analizadas, números 93 y 94, en este género se pueden encontrar algunas canciones de una gran belleza melódica.

Nº 93



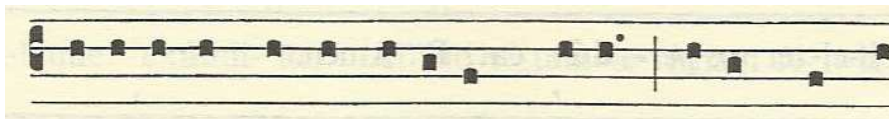
Nº 94



El ámbito sigue siendo pequeño sobre todo en los pregones que presentan frecuentemente el ritmo libre y un aspecto totalmente silábico, la nº 90, basada en tres notas solamente, es más un recitado que un canto y están presentes en la tradición oral de toda España:



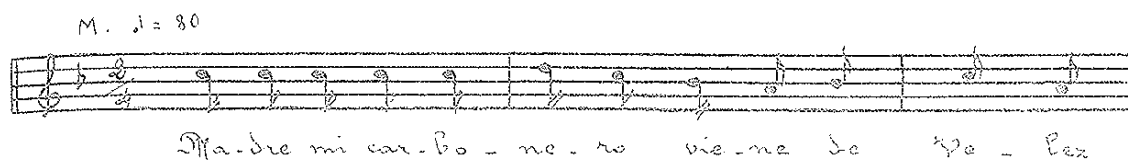
Y en casos como el anterior pregoneros, afiladores, lebrilleros...nos recuerdan los cantos salmódicos.



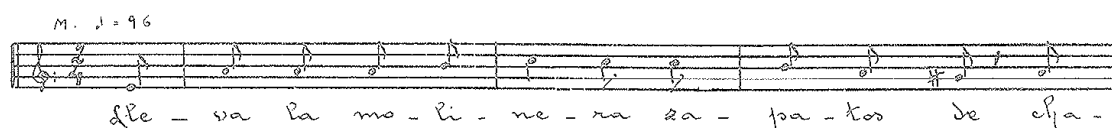
(Graduale Triplex, 1998: 820)

Y en las relacionadas con molineros, carbonero...como hemos podido comprobar ámbito pequeño, silábico sin apenas floreos “el texto en los cantos narrativos romances condiciona por último *el estilo melódico*, casi siempre silábico, pocas veces adornado, y muy excepcionalmente melismático”. (Manzano, 2010: 273):

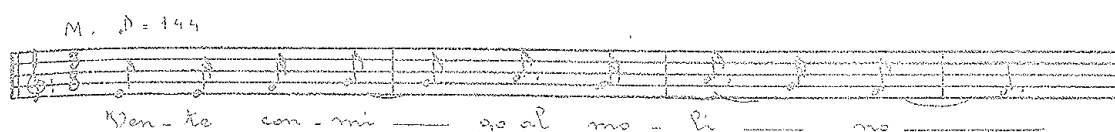
Nº 96



Nº97



Nº100



Nº 102



7.1.5. Humor

Tradicionalmente llamadas de humor aunque como se podrá advertir en su lectura el humor a veces es un poco grotesco, son 33 las canciones escogidas y se comprobará que más que de humor, muchas de ellas se podrían calificar como violentas; son narraciones supuestamente graciosas en las que se intenta ridiculizar a hombres y mujeres.

98-La campana gorda de la catedral.

Dietó

D.º Ventura Durán

LA CAMPANA GORDA

Torre de Santa María

Vivace

La cam-pa-na gor-da de la ca-te-dral
 — la su-ben y ba-jan Con se-re-ni-dad, con se-re-ni-
Fin
 -dad- con se-rè-ni-dad. An-da vèy di-lêa tu ma-dre —
 Y teen-sien-da cua-tro ve-las —
 que te me-ta en un ni-chi-to.
 que yo no te ne-ce-si-to.

(Capdevielle, 210)

99- Chata mirate al espejo

CHATA, MIRATE AL ESPEJO

M. 1 = 108

cha - ta mi - ra - te al es - pe - jo pa - ra
que te tran - qui - li - ces y ve - rás co - mo en tu
ca - ra - ya - cen fal - ta - nas na - ri - ces
E - res bo - ni - ta y e - res gra - cio - sa tie - nes la
ca - ra co - mo u - na ro - sa, si me to - ca - ra la bo - ke -
ri - a con - ti - go ni - na me ca - sa - ri - a. da bo - te -
ri - a ya me ha to - ca - do, con - ti - go ni - na ya me he ca -
sa - do.

(Torres, 215)

100- Seguidilla

SEGUIDILLA

(El Salobral)

U - na vez que te di - je a - diós An - to - nia —
to - do el pue - blo es - tá lle - no quee - res mi no - via. —
E - res de un o - jo tuer - to del o - tro biz - co —
no ha de que - rer - te na - die por ser tan feis - mo. —

(Ibañez, 27)

101- Mi nena juana

MI NENA JUANA

M. J = 84

Mi ne'-na Juana e-lla me ba-re, e-lla me
 fue-ga, e-lla le da las so-pas al ni-ño, Bo-la bo-
 lar, sa-ca com-pa-ña, que la quie-ro ver bai-
 lar, sal-tar y blin-car, co-rer por los ai-res
 co-mo los ge-rin-gos en el bai-le de-jad la
 so-la, so-li-ta y so-la que a mi m-ña le gus-ta la
 Bo-la, Bo-la bo-lar-na sa-ca com-pa-ña que la
 quie-ro ver bai-lar

(Torres, 169)

Mi nena Juana,
 ella me barre,
 ella me friega,
 ella le da las sopas
 al niño

102- Jota d e Cañicosa

JOTA DE CAÑI-COSA

(Cañada Juncosa)

Me - ne - a - te bai - la - o — ra — me - ne -
 - a bien e - sas pa - tas — pa - re - ce que vas bai - lan - do —
 — en un mon - tón — de pa - ta — tas. — Yal es - tri - bi - llo ni - ña
 yal es - tri - bi - llo — ni - ño ten cui - da - do mu - cha - cho no rom - pas
 el le - bri - llo yal es - tri - bi - llo ni - ña yal es - tri - bi - llo — ni -
 - ño ten cui - da - do mu - cha - cho no rom - pas el le - bri - llo la la la.

(Ibañez, 33)

103- Seguidillas corridas

SEGUIDILLAS - CORRIDAS

(Masegoso)

Seguidillas

8

Se - qui - di - llas co - rri - das van
A mi sue - gra la su - bo en

por tu ca - lle co - mo van tan co - rri - das no las ve na -
u - na bu - rra y la pon - go en el ra - bo pa que sees - cu -

- die no las ve na - die no las ve na - die.
- rra pa que sees - cu - rra pa que sees - cu - rra.

Jota

En es - ta ca - lle vi - vi a mi

no - via ca - la - ba - ce ra que me dió las ca - la -

- ba zas an - tes que se lo di - je ra.

Estribillo

Que no te pei - nes a lo to - re - ro que no te pei -

- nes que no te quie - ro que no te quie - ro que

no te quie - ro que no te pei - nes a lo to - re - ro.

(Ibañez, 89-90)

104- Seguidillas manchegas

SEGUIDILLAS MANCHEGAS
(Chinchilla)

Pa-ra pes-car un no-vio — se ne-ce - si —
- ta se ne-ce - si - ta Ay! ay! ay! ay! se ne-ce -
- si - ta Ay! ay! ay! ay! u-na ca-ña muy lar-ga — con mu-cha qui —
- ta se ne-ce - si - ta Ay! ay! ay! ay! se ne-ce - si - ta Ay! ay! ay!
ay! u-na ca-ña muy lar-ga — con mu-cha qui — ta.
qui — ta mu-cha qui — ta.

(Ibañez, 17)

105- Bailalá bien caballero

Dictó Srta. Jiménez

BÁILALA BIEN, CABALLERO

Pueblos de la Vera

Allegro

Bai - la - la bien ca - ba - lle - ro — que tu te
Si - no es e - sa se - rá a - tra mu - chas hay
lahas de lle - var. — A co - ger co - lo - ri - nes co - lo -
en el lu - gar. — - ri - ne - ra. — A co - ger co - lo - ri - nes me fuja tu ve - ra. —
— Me fuja tu ve - ra ni - ña, me fuja tu ve - ra. — A co -
ger co - lo - ri - nes co - lo - ri - ne — ra.

(Capdevielle, 320)

106- Vamos a la ribera

Dictó Srta. R. Huertas

VAMOS A LA RIBERA

(Ronda)

Pueblos de la Vera

Allegro

Va - mo - nos a la Ri - ve - ra — Que-un so - lo
Si pien - sas que yo te quie - ro — Por que te

Dios nos es - pe - ra — Ten - go youn bar - co de
mi - ra la ca - ra — Es cos - tum - bre que yo

ve - la — en don - de mīa - mor na - ve - ga. —
ten - go — mi - ran - do - a quien no mea - gra - da. —

(Capdevielle, 321)

107- Tú no eres de aquí

TU NO ERES DE AQUI

M. 1 = 96

Ten-go n-na no-via se-ño-res, Bo-ni-ta si Dios qui
sie-ra, Blan-ca si la Blan-que-a-ran, y m-al-ba-til la en-lu
cie-ra. Tu no e-res de a-quí, que e-res de Gra-ná
y por e-so lle-vas la to-qui-lla co-po-rá.

(Torres, 113)

108- Tanto baile

TANTO BAILE

M. 1 = 138

tan-to bai-le con el a-ma del cu-ra, tan-to bai
le que me dió ca-ren-tu-ra

The musical score is written on two staves. The first staff contains the melody and the lyrics 'tan-to bai-le con el a-ma del cu-ra, tan-to bai'. The second staff continues the melody with the lyrics 'le que me dió ca-ren-tu-ra'. The tempo is marked as M. 1 = 138.

(Torres, 119)

109- Los hombres son muy baratos

LOS HOMBRES, SON MUY BARATOS

M. 1 = 96

que yo es-toy muy ma-la que me den el
ó-ros, que na-ven-ga el cu-ra que ven-ga mi no-vio —
Por que los hom-bres, son muy ba-ra-tos, a vein-ti
cin-co den por un cuar-to, y los mu-je-ros
¡val-ga-me Dios! que n-na so-li-ta, so-
li-ta — va-le un mi-llón.

The musical score is written on six staves. The first staff contains the melody and the lyrics 'que yo es-toy muy ma-la que me den el'. The second staff continues the melody with the lyrics 'ó-ros, que na-ven-ga el cu-ra que ven-ga mi no-vio —'. The third staff contains the lyrics 'Por que los hom-bres, son muy ba-ra-tos, a vein-ti'. The fourth staff continues the melody with the lyrics 'cin-co den por un cuar-to, y los mu-je-ros'. The fifth staff contains the lyrics '¡val-ga-me Dios! que n-na so-li-ta, so-'. The sixth staff continues the melody with the lyrics 'li-ta — va-le un mi-llón.' The tempo is marked as M. 1 = 96.

(Torres, 125)

No me case mi madre
con hombre chico,
que le llevo delante
para abanico.

(Frenck, 2360)

110- Mi suegra casco de olla

MI SUEGRA CASCO DE OLLA

M. J. = 108

Handwritten musical score for 'Mi suegra casco de olla'. It consists of three staves of music in 4/4 time, marked 'M. J. = 108'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff: 'Mi sue - gra cas - co de o - lla, co - ber - te - ra del in - fier - no, ca - lla - ré que no me vi - ga que bien cer - quí - ta la ten - go.'

(Torres, 89)

111- Pensaba el tonto pensaba

Dictó D.^a Petra Carpintero

Pensaba el tonto, pensaba

Aldeacentenera

(Canción ocasional)

Airoso

Handwritten musical score for 'Pensaba el tonto pensaba'. It consists of three staves of music in 4/4 time, marked 'Airoso'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the staff: 'Pen - sa - ba el ton - to pen - sa - ba que yo por el me mo - ri - a. Y lo es - ta - ba en - tre - te - vien - do mien - tras el o - tro ve - ni - a. — D.C.'

(Torres, 191)

112- Ya ha llegado el carnaval

YA HA LLEGADO EL CARNAVAL

M. $\text{♩} = 148$

ya ha lle-ga-do al car-na-val, la fe-ria de los mu-
je-res la que no le sal-ga no-vio que a-guar-
de al a-ño que vie-ne.

(Torres, 217)

113- A la flor del romero

A LA FLOR DEL ROMERO

M. $\text{♩} = 132$

A la flor de no-me-ro, no-me-ro ver-de, el ro-
me-ro se se-ca, ya no flo-re-ce, ya no flo-
re-ce, ya ha flo-re-ci-do, la ver-guen-sa de los
hom-bres, ya se ha per-di-do. De las mu-je-res no di-go
na-da, que se van con los no-vios, de ma-dru-ga-da.

(Torres, 253)

114- Tiene mi niña un pelo

TIENE MI NIÑA UN PELO

M. J = 108

Tie-ne mi ni-ña un pe-lo, ¡va-ya que pe-
lo! que pa-re-ce vi-ru-tas de car-pin-te-ro.

ro.

(Torres, 265)

115- Con este novio

CON ESTE NOVIO

M. J = 116

Con es-te no-vio que ten-go a-Po-ra, Pe-
doy Pa-ra-ta al o-tro y el ton-to plo-ra. Y el
ton-to plo-ra y yo me ri-o de
ver la ma-la som-bra que tie-ne el ti-o

(Torres, 265)

116- Caramba y toma

CARAMBA Y TOMA

M. J = 112

Handwritten musical score for 'Caramba y toma'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo/meter is indicated as 'M. J = 112'. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, and the third staff concludes the piece with a double bar line.

Ya es-tá la ca-ma he-cha y el cu-ra en ca-ra.
ya po-ra di-ce la ni-ña, ca-ram-ba y to-ma que no se
ca-ra.

(Torres, 285)

117- Morenita ven aquí

MORENITA VEN AQUÍ

M. J = 112

Handwritten musical score for 'Morenita ven aquí'. It consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo/meter is indicated as 'M. J = 112'. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, and the third staff concludes the piece with a double bar line.

Di-go - ni - ta ven a - qui - mo-re-ni-ta ven a
ca - mo-re-ni-ta ven a - qui - te lo
di-go de ver - dad - . To - dos los Gua-nes son
ton-tos, y el que no es ton-to es "cha-la-o" ya te
ni-a un no-vio Guan por ton-to lo he des - pa-
cha-o.

(Torres, 287)

118- Si quieres que te quiera

SI QUIERES QUE TE QUIERA

M. $\text{♩} = 160$

Si quie - res que te quie - ra me has de dar an -
tes — pa - rre - lo de ma - ni - ra me
das y quan - tes. O - le ya —

(Torres, 305)

119- Dime si me quieres

DIME SI ME QUIERES

M. $\text{♩} = 88$

Yo creí - que el te - nor no - vio — e - ra.
co - ra — de ju - gue - te — y aho - ra ve - o que se
pa - sa — las fa - ti - gui — das de muer - te — ay re - no
no - na por ca - ri - dad, di - me si me quie - res no me ha - gas pe -
nar, ay re - no - no - na por ca - ri - dad; ¡pu - ña lá! di - me si me
quie - res — no me ha - gas pe - nar.

(Torres, 113)

120- Canción de rueda

CANCION DE RUEDA

M. d = 104

Si pien-sas tan-to or-gu-lló-so que por tí me de-sa
 di-no — ten-go jo mi que-rer penes-to en o-
 tro pa-no mas si-no —

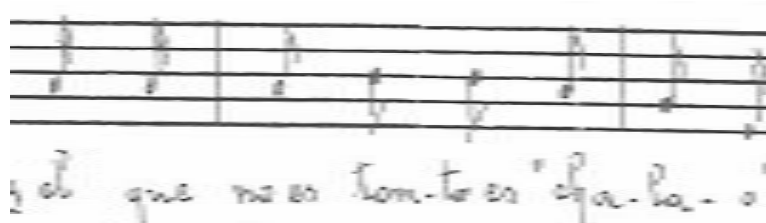
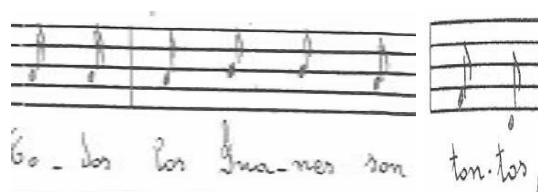
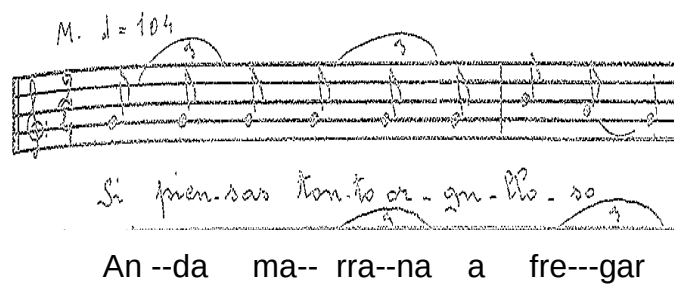
(Torres, 311)

Igual ocurre en la anterior canción de rueda, en la que la importancia radica en la letra y la música acompaña con sólo cuatro sonidos.

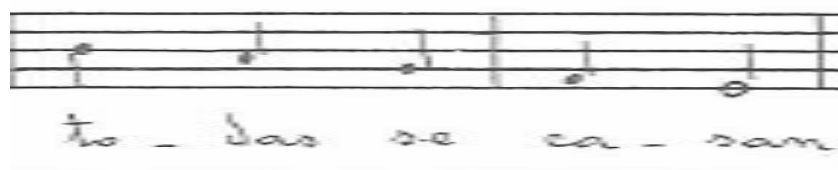
Relación música/texto

Estas canciones se acompañan con melodías y ritmos pegadizos, para unas letras que carecen de recursos estilísticos cultos, tanto musicales como literarios; la mayoría, limitándose a simples y numerosos vulgarismos, como es de esperar en canciones cantadas en situaciones de diversión; en general son las más modernas de las seleccionadas; tienen un ámbito mucho más amplio, así como saltos, que como hemos visto no es lo normal en las anteriores, y constantes cambios de compás.

Contiene esquemas rítmicos, que nos recuerdan a las infantiles de juego, repetitivos y fáciles de memorizar coincidentes con las frases despectivas hacia uno u otro sexo.



Acompañando frases importantes para esta sociedad con una melodía silábica, descendente para recordarnos nuestra obligación:



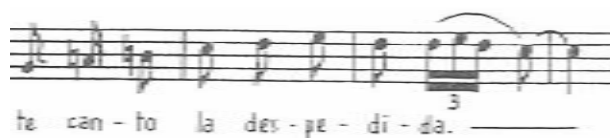
Acentuando con el floreo *novio*



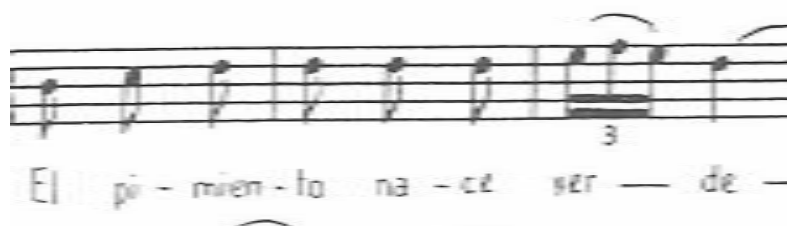
Y alargando con un extenso melisma se *necesita* para que no se nos olvide.



Acentuando el desdén del hombre con el floreo.



También las repeticiones de esquemas rítmicos coinciden con frases cargadas de connotaciones eróticas relativas a la virginidad

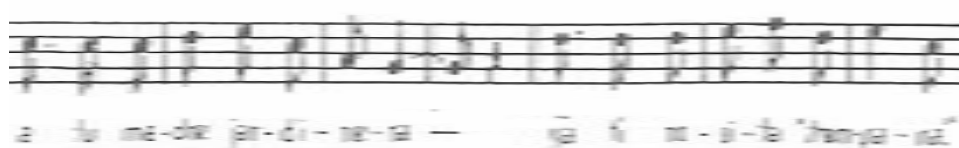




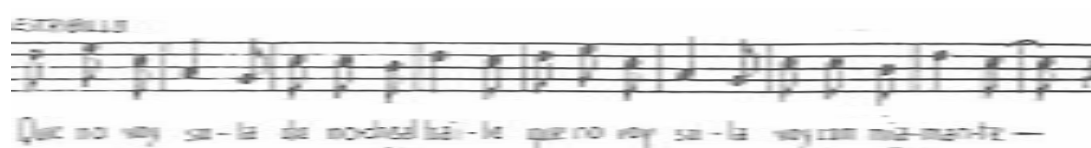
O acentuando con notas repetidas lo que piensa hacer si no consigue casarse con ella.



En la siguiente canción con figuras más rápidas y esquema rítmico desigual, él piropea a novia y suegra



Y ella le aclara con notas más largas y cierta firmeza (esquema rítmico alternado) que no necesita a nadie:



7.1.6. Religiosas

El repertorio de canciones era muy amplio, aunque en este caso sólo he escogido siete más que nada, para ver lo arraigada que estaba la religión en este periodo, ya lo hemos podido comprobar a lo largo de la investigación, los mayos a la Virgen por ejemplo. Las elegidas están integradas por los mayos a la Virgen, Rosario de la Aurora y por romances religiosos o poemas formados por cuartetos que hacen referencia a la Pasión; suelen ser una narración de la Pasión y Muerte de Jesucristo, así como un repaso de los Santos Misterios, de ahí que esté muy relacionado con el mayo a Jesucristo y al Santísimo Sacramento. En el cancionero tradicional existen numerosos ejemplos en lo que “se asocian motivos no religiosos como la baraja, el arado..., con elementos que si lo son, los misterios, la pasión, mandamientos...” (Lorenzo Vélez, 1981: 27-33).

Mayos

Paloma Díaz-Mas (1983: 141) aclara que la palabra mayo puede designar una fiesta popular, una persona, o un objeto inerte o vegetal o una canción o varias realidades a la vez; de raíces precristianas, en su origen no eran fiestas sino ritos mágicos y religiosos para atraer la primavera y vegetación; se remontan en los antiguos cultos a los árboles y a los ritos de fecundidad que se celebraban toda la península. Los mayos forman parte de un ritual que lleva acarreado cantos de alabanza a la virgen y a santos, misa, romería y fiesta.

121- A la santísima virgen del Prado

Ciertos días de Mayo se hacen unas celebraciones llamadas romerías en las que se mezcla el fervor religioso con otros elementos de culto a la naturaleza, agua, la vegetación, religión; durante estas celebraciones se trasladan las imágenes desde sus ermitas rurales a las iglesias y permanecen allí hasta el final de la primavera o el verano en que se les suele hacer la fiesta principal. En estas canciones narrativas, rogativas, alabanza o canción de

milagros; existe la creencia de que los Santos y la Virgen pueden atraer el agua, es costumbre en tiempos de sequía a sacar al santo; en otros lugares es típico trasladar la Virgen de la ermita a la iglesia a comienzos de Mayo para rogarla. (Amezcuza, 1990: 67).

En el Casar de Cáceres se celebra el lunes de Pascua o lunes de Cruces, acercándose hasta la ermita de la Virgen del Prado, situada a unos diez kilómetros de la población en un lugar que llaman La Jara.

Dictó
Sra. Domínguez de Rey **A la Santísima Virgen del Prado** Casar de Cáceres
(Para implorar la lluvia)

Allegretto movido
(voz sola)

1. Llo - ra - ba la vi - u - da llo - ra - bael jor - na - le — ro, sus
- ri - a se vió he - ri - da, del a - mor de sus hi — jos y en

Estribillo

a - yes las - ti - me — ros se ñ - i - an sin ce - sar. Ve - nid pue - bloe - le - gi - do, de -
su cle - men - cia di - jo, os voy a per - do - nar. (todos)

Fin D.C.

- vo - tos del Ca - sar, ve - nid ya vues - tra Rei - na mil gra - cias a pa - gar. 2. Ma -

(Capdevielle, 53)

A esta remota devoción alude una leyenda que hace que la Virgen, llevando cántaros de agua, ayudase a las tropas cristianas que desfallecidas luchaban contra la morisca en el lugar en que posteriormente se le erigió el santuario. La Cofradía y Mayordomía de la Virgen del Prado se encargan de la organización de los festejos, que principian a media mañana con la despedida de los caballistas por quienes no pueden acudir a la ermita. Durante el trayecto se hacen numerosas paradas para lubricar el gazonate con vino y ponche. Finalizada la misa y la consiguiente puja de los brazos de la Virgen, la imagen

es sacada en procesión, dándose la curiosa circunstancia de ser los muchachos los encargados de transportar la talla del Niño Jesús. Al atardecer de este bucólico día los romeros entran en el santuario a darle el adiós a Nuestra Señora del Prado con sus singulares rezos y cantos (Domínguez Moreno, 1997: 18, 26).

122- Mayos

MAYOS

M. $\text{♩} = 160$

Ma - re mi - a - de Pa Es - tre - pla Ma
 - re mi - a - de Pa Es - tre - pla me - dia Pa - gna
 es - tivo del por - plo to - dos ve - ni - mos a
 con - a - gri - a y an - Pe - lo
 Ma - re de es - ta Pa - sa - pa que me ta - pa, don de es - ta al san
 Bre - no, que yo quie - ro, don de es - ta Pa - ni - na Bo - ni -
 ta que yo de pe - ni - ta me, me - ro.

(Torres, 547)

En Jaén el mayo tiene diferentes significados, dependiendo de la zona. En Cambil será sinónimo de enramados nocturnos; en Bélmez de la Moraleda o Cabra del Santo Cristo, los mayos son canciones de ronda para comprometer a las mozas; en Navas de San Juan y Santisteban se llama así a las coplas devocionales de su Patrona; en Noalejo, a las canciones marianas que se cantan en este mes, y en Iznatoraf, se llama mayeras a unas estrofas que más bien parecen propias del rosario de la aurora. La Virgen de la Estrella

es la Patrona de Navas de San Juan, pueblo de Jaén, y cuenta la historia que “surgió de la tierra, llena de luz, ante los ojos de un labrador cuando estaba arando”; en la romería que celebra el uno de Mayo es costumbre cantarle por los devotos unas coplillas populares que llaman *mayos*. (Amezcuca, 1990:17, 249). En estos mayos a la virgen, junto a las nanas, quizá sean, las únicas en las que las mujeres adquieren un papel de cierta relevancia social acorde con la moral imperante, recordemos que a las mujeres se les ha prohibido siempre cantar.

Pasión⁸⁵

Son cantos religiosos, formados por estrofas de cuatro versos octosílabos. La simbología estructural del Reloj son las 12 horas durante las 24 del día, y a cada número se le asigna una interpretación relacionada con alguno de los misterios o verdades de la religión cristiana, haciendo una breve consideración sobre lo que en esa hora sufrió Jesucristo, durante su pasión. Varían las personas y los días en que se cantan, la madrugada del Viernes Santo, los viernes y días festivos de Cuaresma, después del Vía Crucis, y en la procesión del Jueves Santo; se puede apreciar en sus estrofas la sumisión y alabanza no sólo al señor, sino también a las autoridades. La mayor parte de ellos fueron introducidos en el repertorio popular por sacerdotes y frailes misioneros que se valían de ellos para la instrucción religiosa y moral. El pueblo los asimiló bien, a causa de su sencillez melódica, a pesar de que en muchos casos el estilo y el contenido de los textos no se adaptaban a la mentalidad popular. Relacionan objetos o acciones cotidianas con la Pasión del Señor, estos temas seriados también sirven para enseñar la doctrina de la

⁸⁵ En El arado se van enumerando todas las partes que forman este apero de labranza y, según la función que cumple cada una de ellas, se establece una relación con los diferentes personajes y acontecimientos de la Pasión de Cristo. Lo mismo sucede con La costurera, en el que cada uno de los útiles empleados para coser y su uso dan pie a meditar sobre una de las escenas del viacrucis, o con El reloj de la Pasión, que comenzando con el número 7, narra este acontecimiento en veinticuatro horas. Otra versión, El reloj del Purgatorio, invita a orar por las almas del Purgatorio y a “pedir a Dios la Gloria”.

Iglesia, como el catecismo cantado en fragmentos; tuvieron siempre su lugar especial en el exterior de la iglesia, en las procesiones y romerías donde queda de manifiesto una estructuración de la sociedad marcada por la religión.

123- La pasión del Señor

En la provincia de Cáceres, y sobre todo en la zona norte (El Jerte, Sierra de Gata, La Vera,...), se festeja en mayor medida el símbolo masculino que representan las distintas figuras de Cristo (cristofilia); por el contrario, la Virgen, ya sea en su versión marianista o asuncionista, se conmemora en mayor grado en la provincia de Badajoz.

(Marcos Arévalo, 2004: 287)

Dictó Francisca Moreno

PASIÓN DEL SEÑOR

Jaraiz de la Vera

Andante triste

21

La ca - de - na - mas su - a - ve, es ser - vir - a Dios ya -
Huer - to o - ran - do Cris - to su - dó san - greal con - tem -
- mar - le. Guardar los - diez - man - da - mien - tor, no que - bran -
- plar, - de su Pa - sión - el tor - men - to, Ya - lli Ju -
- tar los pre - cep - tos y en la Pa - sión con - tem - plar - la. En el
- das de - sa - ten - to le di on ós - cu - lo de - paz, -

Fin

A1

(Capdevielle, 336)

124- Padre nuestro

Dictó D.^a Petra Carpintero

Hinojal

PADRE NUESTRO

Allegretto

• Pa - dre nues - tro que es - tás en los cie - los que ni -
o - jos, son cla - ros es - pe - jos, ya die -
- ña tan qua - pa, que ma - ta de pe - lo, que ni - ña tan
- ra mi vi - da por mi - rar - meen e - llos, yo die - ra mi
qua - pa, que ma - ta de pe - lo. E - sos tus dos
vi - da, por mi - rar - meen e - llos.

(Capdevielle, 368)

125- Padre re nuestro que estás en los cielo

PADRE NUESTRO QUE ESTAS EN LOS CIELOS

M. ♩ = 138

Pa - dre nues - tro que es - tás en los cie - los
que ni - ña tan qua - pa que ma - ta de pe - lo
que bien se lo ri - za que bien se lo po - ne
que san - ti - fi - ca - do que se - a tu nom - bre.
Son tus o - jos ni - ña, son tus o - jos, son, son dos
En ce - ri - tos que a - lum - bran al sol, que a - lum - bran al
sol - que a - lum - bran al sol, y tam - bien a - lum - bran
a mi co - ra - zon

(Torres, 103)

126- Reverencia al Santísimo

Dictó Srta. Paniagua

REVERENCIA AL SANTÍSIMO
(Siglo XVI - Danza)

Portaje

Allegretto tranquillo

Si - ga - mos a - mi gas mi - as por es - ta ca -
O - cha se - rra - ni tas so - mos y nue - ve con -
lle Re - al yã la puer - ta del gui - a - dor, el
gui - a - dor ha - cien - do la re - ve - ren -
voi - ve - re - mos a po - nar. Va - mos gui - a - dor va -
cia, ays - te Di - ví - no Se - ñor. Pa - ja - ros al vue - lo jil -
mas con - ten - tos, hu - mil - deã ser - vir le, al Sa - cra - men -
que - ros can - tar, que nos des - po - sa - mos hoy, con su Ma - jes -
to, al Sa - cra - men - to. *Fin*
- tad, con su Ma - jes - tad. *Ritmo largo del Tamboril y sigue ESTROFA*
Di - ví - no y Man - so Cor - de -
no. Dul - ce Dios Sa -
cra - men - ta - do. Dul - ce Dios,
Sa - cra - men - ta - do. A vues - tras plan - tas pos -
tra - dos, hu - mil - de y fiel os ve -
ne ro; Di - ví - no Pas - tor. *Ritmo largo de Tamboril y D.C.*

(Capdevielle, 233)

Uno de los cantos de ronda y de galanteo amoroso más difundidos y más veces registrados en la tradición oral moderna es la canción seriada conocida como los mandamientos y los sacramentos de amor, reflejan muy bien los dos polos opuestos, en que se ha movido siempre la cultura del

pueblo: "el de la norma mental y moral impuesta por las instituciones desde arriba, y el de la desviación y la parodia que daban algún alivio y cierta revancha ideológicos a las clases serviles". (Pedrosa, 2008: 111,126).

Los Mandamientos y Sacramentos, tornados *a lo profano* eran cantados por los hombres para galantear a las mujeres y alabar su belleza declarándole sus sentimientos a la puerta o bajo la ventana de sus casas, solían acompañarse con los típicos instrumentos de las rondas, zambombas, almireces, guitarras, bandurrias.

127- Los sacramentos del amor

Dietó
Srta. Purificación Pacheco

Los Sacramentos de Amor (PRIMERA VERSION)

Arroyo de la Luz

Allegretto movido

29

A - qui me ven - ga sen - tar. En es - te cam - po la —
Los sa - cra - men - tos son sie - te. Las vir - tu - des mas de —
bra - do. Por ver si pue - do ex - pli - car. Los sa - cra - men - tos can - ta —
cien - to. Dios que - ra que ten - gas ni ña, Suen - te con tu ca - sa - mien —
dos. Por ver si pue - do ex - pli - car. Los sa - cra - men - tos can - ta — dos.
- to Dios que - ra que ten - gas ni ña Suen - te con tu ca - sa - mien - to

(Capdevielle, 105)

Desde la antigüedad la función simbólica de los números ha estado representada en las Sagradas Escrituras, en el caso del nº 7 por ejemplo "El séptimo día terminó Dios lo que había hecho, y descansó. Entonces bendijo el séptimo día y lo declaró día sagrado...". (Génesis, 2: 2- 4). El siete es el número vinculado con la perfección los siete dolores de la virgen, las siete palabras que pronunció Cristo en la cruz, los siete sacramentos, los siete pecados capitales...

128- Rosario de la aurora⁸⁶

Cántico que se entonaba en la iglesia para dar comienzo al rezo del Santo Rosario antes de iniciar la salida para hacer su recorrido por las calles de la ciudad en las madrugadas de las grandes festividades, y hasta hace muy pocos años, todos los domingos y días festivos del mes de Octubre. De esta forma convocaban a los fieles a que se unieran al culto a la aurora “el principio, el despertar, el alma en su expresión naciente, juventud, mito de esperanza abundancia de posibilidades, signo de todas las promesas”. (Cirlot, 1979: 90).

El cristianismo tomó esta simbología y la identificó con la Virgen, aurora-virgen y la asociación aurora-rosario como máxima expresión de la devoción mariana de este forman fundían creencias diferentes. Durante los siglos XVII y XVIII en todas las poblaciones españolas existían cofradías del rosario llamadas también *guirnalda o corona de rosas*. Durante muchos siglos los rosarios se celebraban en Semana Santa pero a partir de León XIII, por una disposición de 1886 en la que se decretó que se rezara diariamente durante ese mes en todas la parroquias dedicadas a la Virgen se celebraron en Octubre integrándose en el ciclo festivo de otoño “...en el que los espíritus reposan, la tierra duerme, las semillas germinan, en ningún pueblo o aldea falta Virgen o Santo Patrón a quien poder venerar con festejos, ofrendas, procesiones y cantos”. (Crivillé í Bargalló, 1989: 178).

En cuanto a las letras las dos seleccionadas son cantos a la Virgen, en estos Rosarios, mezclaban temas de la semana santa, rezos a la virgen y asuntos humorísticos y acompañados con instrumentos, en principio sólo por campanillas que marcaban el compás, mas tarde se unieron instrumentos como bandurrias y guitarras y después de la Guerra Civil el acordeón.

⁸⁶ Los orígenes del rosario martiano son oscuros, parece ser que en el siglo XII en los monasterios cistercienses se introdujo la costumbre de que los monjes que no sabían leer los salmos del oficio divino, que eran 150, recitaran 150 avemarías. Dominicos y jesuitas expandieron el rosario de avemarías, sobre todo después del pontificado de Pío V (1566-1572), tras el que quedó fijado en la forma que actualmente tiene. Los franciscanos mantuvieron vigente en el seno de su orden otra variedad, denominada *corona de la Virgen*, formado por siete decenas...con motivo de esta práctica y con la finalidad de su exaltación Pío V instituyó la fiesta de nuestra señora del Rosario bajo la advocación de la Señora de la Victoria por considerar que le debía la victoria de Lepanto obtenida por el bando cristiano el 7 de octubre de 1571. (Sánchez Ferrer, 1989: 89).

ROSARIO DE LA AURORA

(Peñas de San Pedro)

1

*Guilzarra y
Cafañuelos*

Un her - ma - no le di - ce a o - tro her - ma - no —
le - ván - ta — te her - ma - no
va - mos a — re - zar — no per - da - mos lo que
tan - to — va — le — por la
"con - me - nen - cia" de no ma — dru — gar.
Estribillo
Quees a - que - llo que — re - lu — ce Nies es - tre - lla
por de - trás del cam — pa - na — rio.
nies lu - ce — ro quees la Vir - gen del Ro - sa — rio.

(Ibáñez, 109)

En Albacete y provincia estuvo muy arraigada esta tradición existiendo grupos de *auroros* en Peñas de san Pedro hasta hace muy poco, “la primera cofradía de la que se tiene documentación fue creada en 1680; en 1573 Gregorio XIII la estableció el primer domingo de octubre y le dio su nombre actual. Pio X en 1913 la fijó el 7 de Octubre”. (Sánchez Ferrer, 1989: 89,101).

129- Rosario de la aurora

En Jaén se las denomina también *las despiertas* siendo muy tradicionales en sierra Magina. En los diferentes pueblos de Jaén tienen características bastante diferenciadas, en Noalejo la hermandad de la Virgen del Rosario se fundó el 1 de octubre 1583 (Amezcuza, 1992: 21, 55) tenía lugar en la Semana Santa. En la noche del sábado de gloria, el hermano mayor daba una fiesta en su casa en el que se hacía un baile para mozos y mozas. Esa misma noche se juntaban los hermanos para ensayar las coplas del *resucitao* que salían a cantar por las calles del pueblo a la madrugada y que servían de llamada a los vecinos para asistir al rosario de la aurora. (Amezcuza, 1983:19,176); en Mengibar también se remonta a varios siglos de existencia, 1793, según consta en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, legajo nº 4158.

ROSARIO DE LA AURORA

M. 1 = 112

Es Ma-ri-a la ca-ña del tri-go San to-se es la es
pi-ga y el Ni-ño es la flor y el Es-
po-ri- tu San-to es el gra-no que a-quí está en-ce-
rra-do por o-bra de Dios Her-mo-so fa-
rol que i-lu-mi-na tus lu-cas al cie-lo y
ba-jan al-sue-lo a dar-nos fer-vor

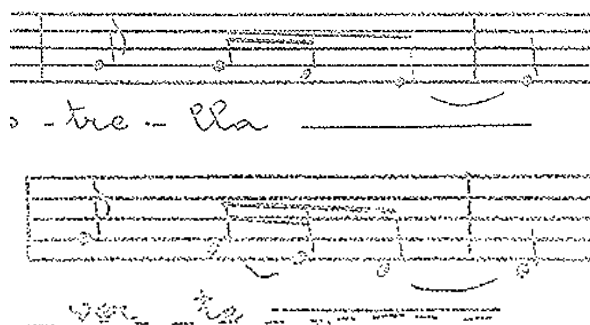
(Torres, 411)

Relación texto- música

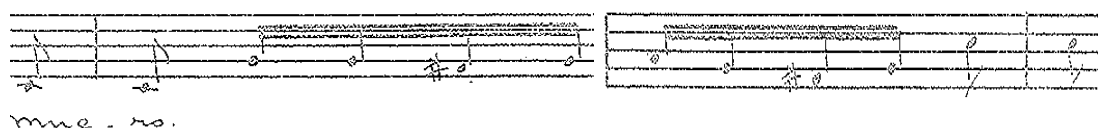
Son, en general, unas coplas cantadas con una melodía muy sencilla, no suelen tener excesivos saltos, ni melismas abundantes (a excepción de los mayos), el ámbito de estos cantos suele ser reducido y no superan la octava, aunque en este caso las nº 135-136 llegan a una 9ª, con palabras y frases que intentan conmover e incitar a sentir la religión.

Los Mayos tienen un ritmo pausado y letra en la que mezcla lo religioso con un tono burlón, a veces con cierta carga de crítica social y una enorme significación religiosa que aún se conserva en numerosas romerías de toda la península. El compás de 2/4 en la nº 128 más reposado porque el carácter de la letra así lo precisa; en la nº 70, si observamos, la melodía desciende en casi todas las estrofas, parece querer provocar emoción a través de las imágenes empleadas como son esas escalas descendentes que nos remontan a tiempos muy remotos; se puede apreciar además el lirismo que quiere expresar en música coincidente con el floreo en las semicadencias; los floreos son muy

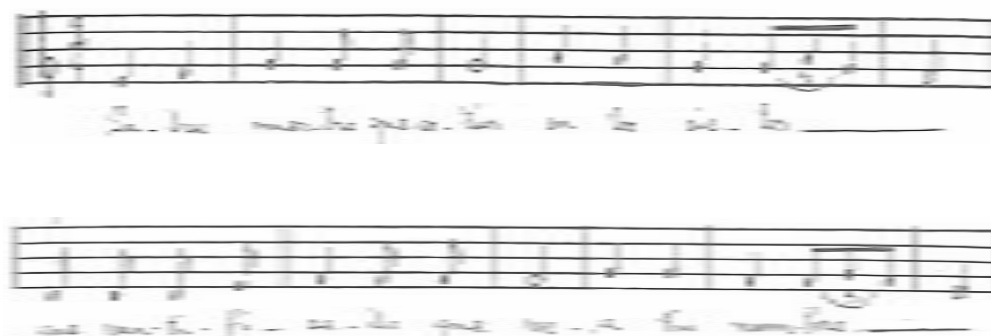
comunes en este tipo de canciones en las que normalmente la persona que canta hace los honores a la Virgen o los Santos.



y mucho más largo y amplio en la cadencia final:

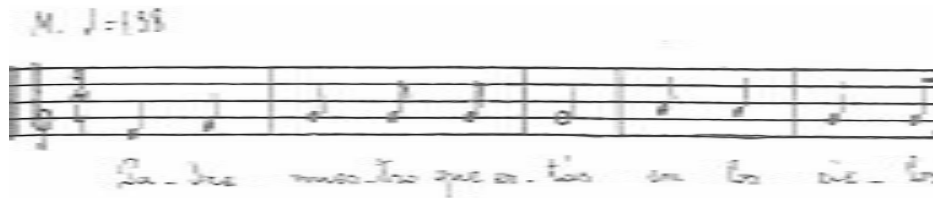


El floreo coincide con la palabra *cielos* y *tu nombre*, muy importantes en el *Padre Nuestro* remitiéndonos quizá a lo ideal, sublime....

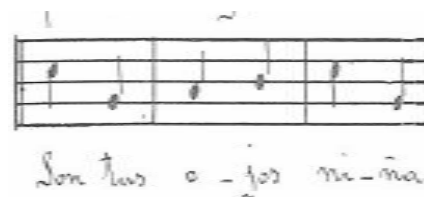


En esta canción la línea melódica por grados conjuntos, solemne, monótona (con clara intención didáctica) cuando se canta el *Padre nuestro*. Charles Butler (Marín Corbi, 2007: 36) en su descripción de la relación entre los

convencionalismos del lenguaje musical y su efecto retórico dice que " la música lenta y plana se ajusta a los asuntos tristes y graves".



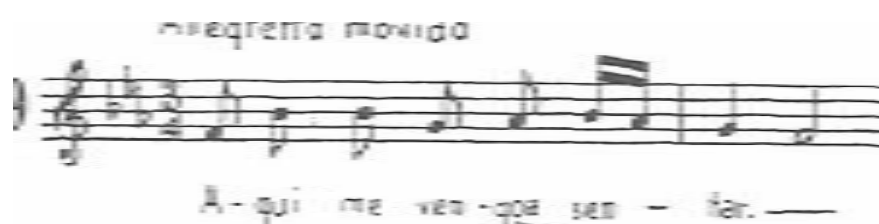
"En cambio las notas o los tiempos rápidos para los alegres y regocijantes", en el siguiente ejemplo podemos ver que la línea melódica cambia radicalmente (saltos) cuando las referencias están dirigidas a la mujer, "la alegría representada especialmente con grandes y amplios intervalos" (Mattheson *apud* Marin Corbi, 2007:39)



En las dos siguientes la caída de la melodía coincidente con las palabras *rezar* y *sentar*:



En ésta además el salto inicial de 4ª para acentuar la acción que se va a realizar.



La línea melódica en ascenso coincidiendo con la palabra *levanta*



En la canción *Los Sacramentos cantados* el floreo acentuando la palabra *cantados*.



Las frases, *la cadena más suave y en servir a Dios y amarle*, acompañada por una línea melódica en semicírculo queriendo mostrar la indisolubilidad con la religión acentuando de esta forma la obligación de todo buen cristiano.



El círculo es el elemento perfecto (Cirlot, 1979:136) representa lo celestial, en música el eterno retorno; en la simbología cristiana se identificaba

con la eternidad; en la antigüedad la cúpula redonda de las basílicas simboliza la morada de Dios en el cielo y los ábsides, semicirculares, situados en la cabeceras daban cobijo a un altar donde se encontraba la figura de Dios.

7.1.7. Sin clasificar

La he dejado para el final porque creo que inexplicablemente se *coló* en la recopilación, Capdevielle la clasifica en el apartado de *cantos varios*. Como hemos visto la simbología del agua es muy extensa, se manifiesta a través de numerosas formas generando una serie de motivos simbólicos relacionados la mayoría con las relaciones amorosas; anteriormente hemos visto que el agua cuando corre libremente es símbolo de vitalidad y cuando está estancada representa la muerte, según Eliade (1992:165) “el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacimiento”.

130- Barbina

Dictó

Hinojal

D.^a Ventura Durán
(Poetisa)

B A R B I N A

Lento

Ya no se pei-na Bar-bi — na con a-gua del po — zo
nue-vo. Aho-ra se la-va con san — gre, que de-rra-ma la Con-
-sue-lo. Bar — bi — na Bar-bi — na — pei — na — te el tu —
-pé. Que los re-sel-vis-tas — te yie-nen a ver. —

(Capdevielle, 134)

En cambio la sangre que representa la vida, lo fecundo...cuando es derramada se relaciona con la muerte "la sangre derramada como el símbolo perfecto del sacrificio". (Cirlot, 1979: 399). Esto nos lleva la siguiente explicación hermenéutica, por una parte las connotaciones que tiene la frase *la sangre derramada con la que se lava*, nos remonta a la simbología de la redención: *la sangre derramada para lavar los pecados*, la víctima inocente que debe lavar con su sangre los pecados del mundo...o también como catarsis para recuperar la pureza perdida, *supuestamente*, lavarse con sangre para purificar sus acciones "el símbolo de la sangre fue abanderado por los franciscanos en el siglo XIV llegando a convertirse en un tema obsesivo...(Urrea, 2012: 1183); de la poesía religiosa de Juan del Enzina (1468-1529) también tenemos esta muestra.

Sond despues que llagó
 su cuerpo lanca cruel
 del santo costado dél
 agua con sangre manó,
 manó para nos lavar
 del pecado y la perdicion
 que traxo la maldicion

al primer hombre en pecar...

Relación música – texto

Desplazamiento en grados conjuntos y diseños cadenciales muy simples con un ámbito de 8ª y el modo menor en consonancia con la letra, "la asociación del modo menor con la dulzura y la tristeza". (Mattersson y Rameau *apud* López Cano, 2000: 67); en este caso la tristeza, la caída, la desolación, descenso melódico reiterativo coincidente con las palabras *pozo*, *derrama*, *lava con sangre*, y con el nombre de las dos mujeres (presumiblemente una muerta y la otra abocada a la vida alegre), una y otra vez, como si quisiera recrearse en el tema.



CAPÍTULO 8

LAS MUJERES EN LOS TEXTOS DE LA TRADICIÓN ORAL Y LAS MUJERES EN LA LITERATURA. UNA LECTURA DESDE EL GÉNERO

8.1. Canción popular/ literatura culta

La historia de la literatura y la historia de la música se construyen en función del canon establecido y en este canon la figura femenina no es contemplada nada más que bajo el prisma de quien tiene el poder de establecer las normas, confinando a la mujer a la marginalidad, dejándola en el en un capítulo aparte⁸⁷. Igual ha ocurrido con el discurso musical, ya sea culto o tradicional, que pasa por plantear una revisión de las dualidades hombre /mujer, culto/ popular, fuerte/ débil que han tenido siempre consecuencias negativas para el sexo femenino; las canciones y sus letras lo dejan bien claro; en este sentido son un discurso más que representan *lo otro* y las relaciones de poder implícitas en él. Como ya he comentado antes, este trabajo no es sólo un

⁸⁷ En el año 1930 en el libro de Ángel Valbuena Prat, *Poesía española contemporánea*, solo aparecía un nombre de mujer en el último capítulo titulado "últimas tendencias" Josefina de la Torre y evidentemente su mención iba unida a su hermano Claudio, al final del párrafo nombra a Ernestina de Champourcín y Concha Méndez Cuesta; en el año 1974, Juan Manuel Rozas en *La generación poética del 27, estudio y antología*, no incluye a ninguna mujer; en 1978, *El 27 como generación*, incluye a 4 escritoras en el periodo 1891 a 1905: Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín. María Teresa León, Carmen Conde y Josefina de la Torre. Díaz de Revenga en su *Panorama crítico de la generación del 27* de 1987 sólo menciona cerrando el epígrafe: Otros poetas del 27...y Ernestina de Champourcín, mujer de Domenchina... y con error en el título de su obra. A nuestros críticos nunca se le olvida el nombre de los maridos, hermanos o mentores de las escritoras, en 1990 en *Historia de la literatura española* de la editorial Cátedra, aparecen referencias a Champourcín, Chacel y de la Torre. En la editorial Ariel nada. En el 1997 Alvar, Mainer y Navarro *Breve historia de la literatura española*: Champourcín, Méndez, de la Torre y Zambrano. (Sancho et al, 2006: 188-189).

análisis de las canciones sino, el estudio de un entramado en el que están implicadas las palabras, los sonidos, la cultura, la ideología y el género, todos ellos inmersos en un determinado contexto, sus relaciones y cómo reaccionaron ante todo ello las receptoras; la música no es simplemente un síntoma de nuestras prácticas y significados musicales “sino que actúa sobre nosotros, por su capacidad de influir en nuestras creencias, valores sentimientos o conductas, permitiendo diferentes reacciones”. (Lines, 2009:109). Los discursos manifiestan y descubren no sólo lo que los hablantes afirman sentir o hacer, sino lo que de hecho, sienten y hacen, la receptora no es sólo una oyente en este proceso comunicativo sino que se transforma en protagonista a través de la creación de nuevos significados, unos significados que tienen mucho que ver con la cultura en la que están inmersas:

Precisamente porque las identidades son construidas dentro, no fuera del discurso, necesitamos entenderlas como un producto de espacios históricos e institucionales definidas, con formaciones y prácticas discursivas específicas y con estrategias enunciativas específicas... son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida.

(Hall y du Gay, 1996: 18)

La situación de la mujer en esta época es una situación de discriminación y subordinación en relación a la del hombre; el poder en este caso, el estado y la iglesia, usaron una serie de valores morales basándose en determinados rasgos debidos a su condición biológica, que supuestamente debían cumplir las mujeres para legitimar así su dominación. “La literatura española contemporánea ha contribuido a la transmisión y reproducción en el imaginario colectivo de una serie de modelos e imágenes femeninas determinados generalmente por una concepción masculina de la realidad social”. (Nieva de la Paz, 2009:108). La marginación de las poetisas bajo el franquismo es consecuencia de la marginación que sufre en general la mujer bajo la dictadura: “Asexuada y entregada a labores domésticas o religiosas, la mujer ocupa en la ideología fascista un espacio público nulo” nombres reconocidos (Ángela Figuera, Carmen Conde, Concha Lagos, Elena Martín

Vivaldi, María Victoria Atencia, Julia Uceda...) que escasamente trascienden a las selecciones antológicas que se ocupan de la época. (Payeras Grau, 2009: 69).

Esta música, las canciones, también contiene todos los elementos necesarios para convertirse en ejecutores del poder y el control social constituyéndose de esta forma en un discurso de género, y no solo por sus letras.

En música existen por una parte, los significados intrínsecos que surgen a través de los materiales musicales y por otra los de significados evocados, que consisten en connotaciones o asociaciones que se derivan de la postura y el uso de la música en un contexto social determinado y que están dialécticamente interrelacionados ...a través de los significados de la música y las prácticas sociales se aprenden relaciones marcadas por el género...que están a su vez marcadas por con la organización histórica y social de la producción y recepción musicales.

(Green, 2001: 21)

Unas letras⁸⁸, que llevan implícitas el poder y la dominación y fueron utilizadas en pos del mantenimiento de ese poder; “los productos culturales transmiten conocimiento y experiencias, somos lo que leemos lo que oímos, lo que vemos el sujeto se construye a través de su lengua e instituciones”. (Zavala, 1992: 222).

⁸⁸ Las letras de las canciones son sencillas y pegadizas, carentes en muchos casos de valor literario. Este tipo de comunicación a través de la música se presentaría como un importante instrumento de alienación. La construcción de la identidad y sus relaciones con la música debe ser afrontada enfatizando las conexiones sociales y simbólicas, es decir, integrando el nivel social con una hermenéutica de la música popular y la construcción de la subjetividad. La historia de la música es un discurso del mito a través de la cual la civilización occidental se contempla y representa a si misma...su aspecto de historias a lo tradicional, a través de las cuales la cultura expresa el deseo de afirmar su identidad y valores. (Treitler, 1993: 23 *apud* Ramos López, 2003: 25, 49).

8.1.1. ¿Rasgos comunes?

Los temas literarios pueden ser de carácter general, universales temáticos, afectar a una época o ser propios de un autor. En cualquier caso, son, como los mitos literarios, móviles y cambiantes, y ponen en contacto la realidad extraliteraria con el texto literario a la vez que establecen conexiones entre distintos textos.

(Pulido Tirado, 2006:102)

A simple vista, la comparación entre los textos de las canciones y la escritura de estas mujeres estaría fuera de toda lógica: los textos, además de pertenecer a la tradición oral, al pueblo, son anónimos; la escritura de estas mujeres pertenece a la literatura culta y tiene una autora; pero si partimos de que, los dos son narraciones, con la palabra (escrita o hablada) como forma de transmisión; puede que entonces, se pueda vislumbrar algún tipo de relación entre texto/ escritura; los textos intentan decirnos cómo debe ser la mujer de esa época, "esa lírica cantada y bailada por la gente del pueblo;... su relación con la vida en sociedad y el mundo interior de las mujeres" (Frenk, 1993: 146); en el análisis veremos de qué forma actuaron en la conducta de la mujeres, lo que escribían estas mujeres denunciaban, entre otras cosas, esa imagen de mujer sumisa y abnegada.

"¿Qué busca la mujer que intenta abandonar el hábitat de la esfera privada? Seguramente poco más que adquirir una cierta visibilidad, al dar este paso, es consciente de que rompe las convenciones en las que vive y de las que vive, de que se lanza a un vacío inexplorado..." (Huguet, 2006: 77) y escribir era una forma de salir de lo privado y romper esas convenciones. Pero también una forma de hacerlo fue, a través de las letras de estas canciones al ser la mayoría de la sociedad, en aquellos momentos, fácilmente manipulable debido al analfabetismo; la obra de estas mujeres, educadas y cultas, tuvo que sufrir las limitaciones que les imponían la censura y la crítica. Unas y otras, analfabetas y cultas, pobres y ricas, ya fuese mediante los textos cantados de la tradición oral o mediante la escritura, en la que vertían sus esperanza, anhelos, penas..., fueron de alguna manera manipuladas; porque no debemos

olvidar que la música y literatura son construcciones discursivas que se levantan sobre la base de una determinada ideología. La imagen de la mujer en estos textos de la tradición oral es la misma que nos encontramos en otros textos de cualquier género literario, con ideas y comportamientos determinados por la sociedad en la que vivían. En todo caso, esta relación/ contraposición/ comparación, servirá para poner sobre la mesa, otra vez, la dominación sobre este género, la presión a la que estuvieron sometidas las mujeres y por qué no, para vislumbrar, si cabe un poquito más, la razón de esta eliminación, casi total, de la figura femenina del ámbito social y cultural.

Detrás de *lo que nos dicen* los textos de la tradición oral y de lo que escriben estas mujeres hay todo un universo de mecanismos invisibles en los que el poder dominante, el patriarcado, establece el comportamiento, los roles, y las funciones de cada sexo en la sociedad; por supuesto, esto no quiere decir que puede significar todo lo que se nos ocurra, ya que estos significados están dentro de unos límites que son el objeto de toda investigación literaria; la literatura, la música y todas los demás artes, además de analizarlas en términos de significante/significado, debe serlo también en términos de sentido: *lo que quiere decir, frente a lo que dice*. Creo que es interesante reinterpretar, analizar, comparar... el contenido de los mensajes, porque la literatura culta o popular, no ha de ser solo una ilustración de la exposición histórica, sino una fuente de investigación en sí misma. "El historiador que se acerca a la fuente literaria no busca en ella los valores estéticos, sino el testimonio de una forma de vida, de la encarnación social de unas creencias...". (Huguet, 2006: 76).

La literatura y la música de tradición oral forman parte de la cultura popular, fenómeno marginado durante siglos, que constituye una fuente valiosísima de conocimientos acerca de la concepción del mundo, su estudio pormenorizado arroja luz sobre cualquier sociedad, seguramente una luz más real que la que la historia nos ha mostrado. Al estar estrechamente vinculada, a la culta, debido a esa línea que se puede cruzar con facilidad, como hemos comprobado, las influencias y los préstamos de una a otra son frecuentes. En los mensajes que van implícitos en los textos sean cultos o populares y que no se *leen* a primera vista se vislumbra esa diferenciación, una diferenciación que no sólo afecta a su estructura interna formal; a lo largo de la historia tanto la forma de componer como de escribir ha estado supeditada a las normas que

imperaban en ese momento: no es lo mismo una composición del clasicismo más puro con las leyes de la tonalidad como base, que una pieza de canto gregoriano que se regía por la palabra latina o una canción popular, ni un poema del *Cantar de Mío Cid* que una poesía de Celia Viñas o *La perfecta casada* por poner un ejemplo.

El lenguaje a través de estas canciones (cantadas alegremente sin saber la mayoría de las veces lo que se decía) se constituyó de alguna manera como una estructura que condicionó la forma de actuar y de pensar de todo un colectivo; el lenguaje a través de la pluma de estas mujeres supuso la denuncia, la crítica, la necesidad de expresarse como sujeto autónomo, la toma de conciencia de la situación inferior de la mujer... llega un momento en que los grupos dominados se dan cuenta del poder del lenguaje, así como de la relación del lenguaje con otras formas de poder (Burke, 1996: 11) quizás esto, también, fue un elemento añadido para su discriminación, el hecho de que esta literatura pudiera hacer plantearse, que efectivamente tenía los mismos derechos, y eso, no le interesaba al poder dominante.

La tradición las confina al ámbito privado y la incultura las hace sumisas; al leer adquieren conocimiento, al cantar estas canciones gozas del placer de la música e inconscientemente están interiorizando unos patrones conductuales; al escribir la mujer expresa sus experiencias, inquietudes y denuncia lo que no le gusta. La imagen que estos textos reflejan es la mujer que la sociedad de entonces quería, en el capítulo final dedicado al análisis de género, veremos de qué forma el estado y la iglesia pretendían crear así a sus mujeres, pero en cuanto la mujer es portadora de la palabra, a pesar de las limitaciones y las críticas, expresa un modelo que nada tiene que ver con lo que se nos quería hacer ver; ellas expresan sus inquietudes, sus deseos sus miedos, a través de sus creaciones vemos una imagen de mujer que nada tiene que ver con los ideales que habían pensado "otros" para ellas. Al leer(cantar) y escribir, la mujer entra en contacto con otros mundos, con otras realidades, y contraviene las leyes impuestas por el poder; al saber, conocer, la mujer siente la necesidad de imaginar que algún aspecto de lo que observa y vive podría ser mejor para ella... de modo que el analfabetismo, la incultura, era un arma que al estado le interesaba, para tener control sobre ellas.

La literatura española contemporánea ha contribuido a la transmisión y reproducción en el imaginario colectivo de una serie de modelos e imágenes femeninas determinados generalmente por una concepción masculina de la realidad social.

(Nieva de la Paz, 2009: 108)

Las canciones tienen por un lado un carácter lúdico, la escritura también (por ejemplo cantar o escribir simplemente por deseo de desinhibirse o divertirse) y por otro didáctico (manuales, libros de texto). Entre las funciones pedagógicas de adiestramiento del franquismo estaba la de difundir entre los niños canciones elegidas con la finalidad de exaltar el nacionalismo.

Una de las características fundamentales de cualquier régimen totalitario es la exaltación de los nacionalismos... romances y danzas del folklore español variaron el contenido para que no supusiera ningún peligro ideológico censurando y eliminando todo lo que pudiera ser contrario a los ideales del franquismo. En el romance de *Delgadina* la sección femenina eliminó el núcleo de la historia, todo lo referente a las pretensiones incestuosas del padre hacia su hija...

(Atero Burgos, 1990: 31-32)

La canción popular de tradición oral formaba parte de la comunidad y de su vida cotidiana, ya lo hemos visto, pero la escritura de estas mujeres también llegaba a un gran número de la población, aunque en su mayoría fuera analfabeta (radio, prensa que se leían unos a otros) muchas escritoras de esta época publicaban sus relatos en revistas y diarios semanales, entre otras Carmen conde con el seudónimo de Florentina del Mar; tanto las lecturas obligadas, las que no debían leer, como las novelas rosa y las canciones tuvieron en su formación un papel determinante.

La literatura escrita por ellas se caracteriza por el deseo de cambiar una sociedad injusta, historias llenas de frustración, inadaptación, de soledad, de muerte, a veces, critican la burguesía. "Ellas son conscientes de su propia marginalidad, saben que son una anomalía social por ser mujeres que escriben, que quieren tener una proyección pública en una época en la que se

suponía que debían estar recluidas en el recinto cerrado del hogar". "Una mujer que quiere publicar, que quiere tener una dimensión pública, rompiendo lo que se consideraba como su destino natural representaba una anomalía en aquella época". (Payeras Grau, 2009: 444).

Considero igualmente que estas canciones, aunque para algunos sea imposible colocarlas al lado de las grandes obras, que forman parte de la literatura oral, deben formar parte de la literatura a secas eliminando toda esa distinción, lenguaje transmisor de mitos y leyendas pero también de realidades y en palabras de Ángeles Hermosilla (2005: 86) "concebirla como un espacio idóneo para indagar en la vida y el sentir de las personas". En las canciones podemos encontrar verdaderas historias a pesar de sus reducidas dimensiones porque en su brevedad algunas veces cuentan historias reales; si analizamos el corpus escogido y lo comparamos con fragmentos de escritos de mujeres observamos la presencia de muchos elementos comunes: la religiosidad, las presiones sociales y morales...

Esto quiere decir que la cultura y por ende el contexto en el que se inscribe cualquier obra, afecta a su estructura pero también afecta a lo *implícito* que hay en ella; en todo relato de la tradición oral, igual que ocurre con la literatura culta, existe un mensaje representado por símbolos o imágenes que subyace a lo que simplemente manifiesta. Partiendo de ello, considerando ambos un único texto, podemos entonces utilizar una amplia gama de teorías que nos ayuden en la traducción de estos mensajes, unos significados diferentes pero que podrían ser igual de verdaderos.

Estas mujeres tenían acceso a la educación, a los libros, eran, por tanto, difícilmente manipulables; aún así, sus obras, en primer lugar fueron eliminadas catalogándolos de literatura femenina, después criticadas, y cuando no se tenía opción, censuradas y obligadas a reescribir; a pesar de ello, a partir de 1940, la narrativa femenina experimenta un gran auge, tanto por la cantidad, como por la calidad de sus obras; hacia los años 70, gracias a las numerosas investigaciones, estudios de mujeres y programas de doctorado, se ha empezado a reconocer su labor, a equipararla con la de los hombres de su generación y a ver a la mujer escritora con otros ojos. La falta de interés y los estereotipos adjudicados a la escritura femenina ha sido la causa de que algunas obras escritas por mujeres "fueran olvidadas, perdidas o simplemente

ignoradas...parecía *natural* que las mujeres cultivasen la poesía amorosa y confesional, pero no que fuesen demasiado impúdicas o invadiesen otros terrenos literarios". (Oviedo, 2002: 250).

8.1.2. Textos de la tradición oral/ literatura culta escrita por mujeres

Las mujeres escriben poesía, novela, cuento...y en su escritura expresan, a veces, la corrupción que existe en las sociedades que las dominan, "se quejan de las injusticias del mundo, e incluso, usan la literatura para interrogar al pasado y ser más críticas o condescendientes con los males de su propio mundo". (Huguet, 2006: 9). Pero las mujeres también pueden expresar su opinión cantando..."y las utilizan para expresar sentimientos o ideas dentro del margen que la cultura dominante les deja". (Fernández Poncela, 2002:128).

Muchas estas canciones de tradición oral acompañaron los sinsabores e ilusiones de las mujeres de este periodo, cuando ellas cantan, igual que cuando escriben, la represión, la sumisión y la violencia sufridas, no solo dan testimonio de sus experiencias, sino que denuncian una realidad sufrida por el sexo femenino a lo largo de la historia; recogen la evidencia de una realidad encubierta con toda clase de argumentos sociales, políticos y económicos que sólo pueden desmontarse decodificando los mecanismos ideológicos de opresión y coacción que subyacen en una sociedad patriarcal. A la vez que denuncia son testimonio de lo que se ha tenido como normal o cotidiano y una forma de oponer resistencia; contar, cantar o narrar es tomar conciencia de los mecanismos ideológicos que las han mantenido en esa situación de sumisión pero también es la capacidad de reacción ante ellos.

El hecho de intentar relacionar estos textos es porque siendo como son una fuente histórica importante y a la que no se le ha dado la importancia necesaria es, en el caso de las canciones, porque en ellas se puede indagar y aportar datos a la historia conocida, la literatura oral tradicional es parte fundamental de la actividad social del pueblo y la escritura de estas mujeres porque ellas también vivieron la represión, la censura, a otro nivel dado su estatus; la escritura de estas mujeres ayudará a conocer esa realidad y su relación con la problemática derivada de su condición femenina, porque como

apunta Lacan (1977: 287) “todos los textos actúan como mediadores del orden ideológico patriarcal”.

Seguidamente haremos un breve repaso (la investigación no da para más) entre los textos y comprobaremos que son muchas las similitudes entre ellos, similitudes que tiene que ver con la situación de las mujeres a lo largo de la historia y quedan reflejadas perfectamente, mujeres que aun perteneciendo a clases diferentes, unas analfabetas y otras muy preparadas, vivieron la opresión, las restricciones sociales, el arrinconamiento, la indiferencia y en un momento dado se rebelaron, “en la escritura se refleja ese estado de dependencia al que las volvieron a someter y también la evolución aunque lenta, más aparente que profunda, como cuentan numerosa escritoras”. (Nieva de la Paz, 2009: 38) y en las canciones porque son el producto de una exhaustiva selección para mantener ese sometimiento.

Voy a intentar que no parezca tan disparatada esta asociación partiendo de un nexo común: el género. El género como construcción cultural se ajusta perfectamente a ello; nace el momento en que se le asigna diferentes papeles a hombre y mujer asociando la perfección y lo positivo a lo masculino, y el mal y lo negativo, *lo otro*, a lo femenino; el papel que jugaron música y literatura en su formación fue fundamental, las lecturas obligadas, las que no debían leer como las novelas rosa y por supuesto estas canciones, iba encaminado a lo que el estado quería conseguir.

8.2. Canción y narrativa, una mirada crítica

El reconocimiento de que las mujeres tienen una historia propia supuso un cambio global de paradigma histórico, una revisión de los presupuestos tradicionales, una nueva forma de interrogar a los documentos, tras comprobar que la unilateralidad de la mirada androcéntrica había conducido a considerar al varón de clase media y raza blanca como unidad de medida de lo humano.

(Sau, 1981: 217)

La perspectiva del género tiene la capacidad de explicar la situación de opresión a la que estuvieron sometidas las mujeres, poniendo sobre la mesa,

una vez más que lo masculino y lo femenino son construcciones sociales y de relaciones de poder, y porque estos textos son otra evidencia de cómo se producía esa interiorización de las reglas impuestas por el patriarcado (el patriarcado es constitutivo del orden social y político, distribuye los roles, crea estereotipos...) a lo largo de la historia. "El género como construcción social y al mismo tiempo simbólica es un concepto fundamental para entender porqué las autoras cuentan ciertas cosas de sí mismas y silencian otras". (Arriaga, 2003c: 37, 48).

Antes he comentado que ambas, canciones y la escritura, tienen en común una serie de factores religiosos, ideológicos, culturales, pero además llevan implícitos el estigma de la subordinación y sumisión, aunque esto no quiere decir que lo asuman y nada más, sino que supone una lucha silenciosa para rebelarse con lo que la historia les ha impuesto; por ello, junto a la capacidad de reflexionar sobre ellas mismas y sobre su modo particular de ver el mundo que las rodea, son frecuentes los planteamientos existenciales como la búsqueda de identidad, la soledad o la libertad, todo ello siempre desde una perspectiva femenina, marcada por la maternidad, o por el fuerte arraigo del estereotipo de mujer de su casa o ángel del hogar y las relaciones familiares; ellas se debaten entre el papel de madre y esposa, el miedo al rechazo por parte de la sociedad, y la lucha por sus derechos como ser humano; unas mujeres que reclaman fuertemente el derecho a la educación como paso previo a la mejora de su condición de mujer.

Estos textos, como si de un manual de conductas se tratara, intentan modelar a las mujeres, algo por otra parte relativamente fácil, debido a la incultura en la que estaban inmersas; Anna María Fernández Poncela marca una diferencia entre el discurso de las letras de las canciones y la vida cotidiana real, pero señala que de alguna manera ambos universos se retroalimentan; la literatura escrita por estas mujeres, también hubiera servido como manual, si las hubieran dejado: manuales de los cuales, todas las demás mujeres hubiesen podido aprender; en la literatura, las escritoras proyectan sus anhelos, sus infelicidad; critican la pasividad y el sometimiento, sin embargo su obra, cuando no olvidada, fue criticada, censurada, anulada y a veces expropiada. "El control ejercido sobre el uso del lenguaje y el potencial

semántico y expresivo de la lengua forman parte del control de los sectores dominantes...". (Fernández Poncela, 2002: 128).

8.2.1. El modelo de mujer ideal como construcción histórica inscrito en los textos

De entre las categorías analíticas propuestas por la historia de las mujeres ha sido la perspectiva de género la que ha marcado una renovación más profunda del conocimiento histórico. Concebida como un instrumento de análisis social y cultural, esta noción alude a una construcción histórica, variable, dinámica, conformada por dos proposiciones interconectadas: un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen a los sexos y una forma primaria de relaciones de poder que permite comprender los significados de lo femenino y lo masculino como elementos culturales y definir los comportamientos que se consideran apropiados para cada sexo.

(Scott, 1996: 265)

El hecho de ser mujer me da la posibilidad de descubrir desde mi mirada⁸⁹ de mujer, esta vez fuera de la ventana, a través de las canciones y de la escritura, de distinguir y visualizar las diferencias impuestas con el fin de identificar qué les impedía desarrollar todas sus potencialidades dentro de la sociedad, una sociedad que simboliza todo en función de esa diferencia: un mundo para ellos y otro para ellas, con funciones y comportamientos atribuidos e impuestos a lo largo de la historia. Como sostiene Teresa de Lauretis, es evidente que existe "una construcción social del género que los individuos asumen a través de discursos y representaciones que provienen de instituciones sociales (la escuela, la familia, medicina, lenguaje, derecho...) pero también de prácticas culturales, (literatura, arte)". (De Lauretis, 1999: 60 *apud* Arriaga 2003c: 37, 48).

⁸⁹ Las *miradas* desde el género llevan más de medio siglo, de existencia desde que las antropólogas estadounidenses *Margaret Mead* y *Rut Benedic* en las décadas de 1920, 1930 plantearon una nueva perspectiva desde la cual se pudieron reelaborar los conceptos de hombre y mujer, y sus respectivas roles en la familia y la sociedad. (Torres Ramírez, 2005: 63).

Lo que queda patente en la escritura de mujeres de la época, por ejemplo en *Primera memoria*, Matute, intenta mediante la protagonista, Matia, dar voz al género femenino criticando el discurso dominante:

La abuela decía que ya era demasiado crecida para ir al naranjal, sola con ellos y pasar tres noches fuera de casa. (Como si no fuera sola con ellos siempre). Pero el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía muy importante... ¡Nunca, qué locura, nunca! ¡Una jovencita con esos muchachos!

(Matute, 1989: 87)

Y en los textos de las canciones, como buen manual de conductas que fueron:

No vengas de
noche a verme
porque estoy
solita en casa
y lo murmura la gente.

(Capdevielle, 237)

Tradición y apariencias intentando ser esa mujer recatada para la que ha sido preparada.

Estaba enamorado, ciertamente. Pero ella aún no había confirmado con palabras la evidente aceptación a su cortejo. Mantenía esa fingida resistencia adusta que las muchachas pueblerinas solían mostrar ante sus pretendientes, como táctica de buen ver en chicas honestas. La situación producía en Emilio irritación y desconcierto.

(Soriano, 1951: 103-104)

Observamos como unos elementos considerados como legítimos y racionales y que han pasado desapercibidos, en realidad no lo son; gracias a la perspectiva de género, como elemento de análisis, podemos visualizar las diferencias impuestas en razón de sexo por el patriarcado, “hubo un tiempo muy lejano en el que a la mujer se le asignó el papel de guardadora y transmisora de la moral que la sociedad precisaba mantener y era la única responsable de los fracasos”. (Torres Ramírez, 2005: 116).

Descubrir nuestras *antepasadas*, ese pasado hay que darlo a conocer y transmitirlo para acortar es distancia entre lo que somos y lo que hemos sido; esencialismos, universalismos, de lo natural y de las definiciones simplificadoras y reductoras, para abrirlos a la pluralidad y a nuevos interrogativos, imprescindibles en las ciencias vivas, en las ciencias que se ocupan de la condición de quienes habitan el mundo y son mortales.

(Arriaga Flórez, 2003c: 37, 48)

8.2.2. La construcción del género

El género es una representación, pero tiene implicaciones concretas y reales, tanto sociales como subjetivas, en la vida de las personas; el arte y la cultura constituyen un grabado de la construcción del género; esta construcción ha seguido un recorrido histórico que continua, en la actualidad, en los medios de comunicación, las escuelas públicas y privadas, la familia, los tribunales y la universidad, entre otras instancias e instituciones; paradójicamente, la construcción del género se realiza, también, a partir de su propia deconstrucción, mediante los discursos que intentan rechazarlo o minimizarlo como una representación ideológica falsa.

(Lauretis, 2000: 7-8 *apud* Ramos Medina, 2005: 24)

Para conocer una época de la historia, de la tradición, de la literatura, de la cultura... no sólo se debe acudir a la documentación escrita, la historia no solo se ha hecho por personajes famosos, la historia la han hecho también

personajes anónimos, hombres y mujeres; y en nuestra historia, la del mundo, la historia universal se ha obviado la figura femenina incluyéndola en un genérico *hombre* que lo único que ha hecho es eliminarla. Como ocurre con cualquier investigación con una cierta base científica, el estudio del papel asignado a la mujer a lo largo de la literatura y de la música hay que enmarcarlo dentro del universo apropiado teniendo en cuenta la perspectiva de la época.

En los años cincuenta, la mayor parte de las observaciones de los censores hacen referencia a la moral, cualquier indicio de erotismo, las relaciones sexuales fuera del matrimonio católico o cualquier otro asunto alejado de la propaganda que el Régimen imponía a la mujer era perseguido con especial ahínco.

Pero eso no era Viky. Viky era algo más que una falda y una blusa; mucho más que unos guantes y un bolso barato. La falda cubría unas caderas finas, unas piernas que debían ser muy largas a juzgar por la estatura de la muchacha.

Y lo que estaba censurado y no apareció es lo siguiente:

La blusa no ocultaba del todo unos senos redondos, incitantes en su misma candidez. Y el cabello de Viky...

(Carmen Kurz)⁹⁰

Las escritoras son mujeres que “mediante su escritura intentan la libertad personal y luchan instintivamente por salir del lugar donde la sociedad patriarcal persiste en situarlas “. (Torres Ramírez, 2005: 122). La novela escrita por ellas representa a veces la mísera realidad, esto justifica también la relación de estos textos con la literatura culta, ellas utilizan las formas vigentes elaboradas por el hombre para sus propios fines a veces no siendo conscientes del discurso que realizan aportando sus puntos de vista desde su condición de

⁹⁰ Fragmento censurado perteneciente a la novela *La vieja ley* de Carmen Kurz, pág.9 del manuscrito. (Montejo Gurruchaga, 2006: 411).

mujer: de su diferencia, de sus experiencias en el anonimato a la que ha sido relegada manifestando su situación y sus circunstancias.

Las escritoras y sus apreciaciones explicitadas en poemas, textos narrativos o comedias representan *el hablar contra el guardar silencio*; Matute comenta con respecto a lo que significaba la escritura para ella: fue el medio de comunicarse con el mundo exterior, la liberación o como decía Martín Gaité: una tarea solitaria encaminada al autodescubrimiento, “las autoras han definido su afición a la literatura como la manera de vivir con deseada libertad e independencia”; (Zovko *apud* Arriaga Florez *et alt.*, 2009: 662); la lucha contra las presiones a las que están sometida y sus propias ideas, textos que reflejan la concepción que una determinada época tiene de los sujetos (hombre y mujer) representados y en los que ellas pretenden “reivindicar su propia identidad”. (Rosal Nádales *apud* Arriaga *et alt.*, 2009: 465).

Soy como esa isla que ignorada
late acunada por árboles jugosos
en el centro de un mar que no me entiende,
rodeada de NADA,
sola, solo...

(Gloria Fuertes)⁹¹

Las lectoras también vieron de esta forma que no estaban solas, que otras sentían y padecían lo mismo, se produce un diálogo entre escritora/ lectora, entre canción/ intérprete... como vemos sólo el conocimiento, la educación es la base de la libertad, salir de la ignorancia como ya proponía Concepción Arenal es la vía desde donde se puede salir de la pobreza, delincuencia y la prostitución; de hecho su desarrollo individual, su libertad comienza en el momento en que expresan el rechazo a una sociedad que les exige la subordinación. Ellas frente a lo propuesto por el patriarcado hacen uso

⁹¹ Su primer libro de poemas *Isla ignorada* fue publicado en 1959.

de la “ironía como recurso retorico y otra forma de estar en el mundo”. (Rosal Nádales *apud* Arriaga Flórez *et al*, 2009: 468).

8.2.3. La certeza de la distinción de los sexos en los textos

Al leer los textos literarios, las investigadoras pudieron comprobar cómo la clasificación de todos los seres humanos en hombres o en mujeres se ha acompañado de una programación social de los comportamientos distinta para cada género, interiorizados de tal manera que reproducen en la literatura esos patrones de conducta: los hombres aparecen como los dueños del discurso, de la autoridad, el sexo femenino, en cambio, aparece como lo débil y su mundo se circunscribe al ámbito privado.

El personaje femenino es el resultado de las ideas estéticas que laten y forman parte del creador: su ideal estético que se construye en un molde distinto al masculino, modelado a partir de una realidad suya subjetiva y tamizada o sea las ideas del creador sobre las mujeres y su ubicación en la sociedad.

(Ibeas y Millán, 1997: 337)

Esto sirve también para las canciones porque aunque ellas son anónimas, la mayoría se remontan a tiempos lejanos como hemos comprobado en la clasificación, o sea en algún momento fueron creadas por alguien y según los modelos dominantes “...el criterio sociológico espacial y simbólico tiene especial importancia para conocer la ideología latente en ellos”. (Ibeas y Millán, 1997: 340) no olvidemos que el patriarcado también se remonta a tiempos inmemoriales. La mayor parte de estas canciones y de los textos cultos se constituyen en discursos que expresan cierto sentir y tienen una función determinada, producto y reflejo de la sociedad en la que se inscribe. Dentro de los textos, ya sean canciones o fragmentos de escritura femenina, está inscrita la desidia a la que es abocada la mujer, sólo importa su pureza, su moral o su belleza:

la niña que es bonita
¿porqué se aflige?
¿porqué se aflige?
(Ibáñez, 101)

Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo, recuerdo, era la preocupación constante de mi abuela por mi posible y futura belleza. Por una supuesta belleza que debía adquirir, fuese como fuese.

Es lo único que sirve a una mujer, si no tiene dinero.

La belleza, pues, era el único bien con que podía contar en la vida. Sin embargo, aquella belleza era todavía algo inexistente y remoto, y mi aspecto dejaba bastante que desear, en el concepto de mi abuela.

(Matute, 104)

Los contrastes patentes en la sociedad española se reflejan en los personajes y la lucha interior que sufren casi todos ellos; el ambiente real se caracterizaba por la resignación; en esta sociedad patriarcal es tan importante casarse que Marta incluso está dispuesta a comportarse como una tonta, puesto que así resultaría más fácil encontrar pareja :

... A los hombres les gustan las tontas, para engañarlas...
Bueno, pues a ser tontas. O a parecerlo.

(Medio, 1959: 98)⁹²

Mi madre es la que cierne,
yo me enharino
pa que digan los mozos que
yo he cernió...

⁹² Dolores Medio. *El pez sigue flotando*, 1959.

O la lucha entre lo que se debe y se quiere hacer, la mujer, por convencionalismos sociales, es la que tiene que cuidar de sus mayores renunciando a sus propios deseos y a su propia identidad para ser una mujer virtuosa encerrándose en casa para cuidar de Tata, su antigua criada.

....está furiosa. ¡Otra vez este cuento del asilo! Está visto que a Tata le agrada irritarla. Trabaja toda la tarde sobre la máquina, sacándose los ojos y partiéndose las costillas hasta dolerle el pecho y al final ¡un disgusto con la vieja! Y todo por este cantar de siempre. Indudablemente Tata quiere irritarla.

(Medio, 29)

Cuando salgas de la iglesia
repara y mira hacia atrás.
Los padres que te han criado
no los vayas a olvidar.

(Capdevielle, 226)

El acto de asumir el proceso de escritura significa en sí mismo un reto, una rebelión ante el poder. La escritora gallega Emilia Pardo Bazán a finales del siglo XIX pondrá de manifiesto las presiones, los tabúes, y los clisés que actúan sobre las mujeres, y reclama para las mujeres el derecho a la educación y al trabajo; en su obra *Un viaje de novios* de 1881, la escritora deja constancia de una realidad social “el destino primordial de las mujeres es conseguir un marido que les permita ascender en la escala social”. (Gómez- Ferrer Morant, 1996: 60)

Quiso el señor Joaquín, a su modo, educar bien a Lucía... enseñaron a Lucía a chapurrear algo de francés y a teclear un poco el piano; ideas serias, perdone usted por Dios; conocimientos de la sociedad, cero, y como ciencia femenina, ciencia harto más complicada y vasta de lo que piensan los profanos, alguna laborcica tediosa e inútil,

amén de fea; cortes de zapatillas de pésimo gusto, pecheras de camisas bordadas, faltriqueras de abalorio.

(Pardo Bazán, 1947: 82 *apud* Gómez- Ferrer Morant)

Cuando las mujeres comprueban que efectivamente se han ido reproduciendo los patrones impuestos y que los hombres aparecen como los dueños del discurso, de la autoridad, el arquetipo del ser humano y la mujer lo otro, comienza un atisbo de emancipación de ellas contra el patriarcado.

Yo soy más clara que el agua,
que corre por esos caños
al que quiero doy palabra
y al que no lo desengaño.

(Capdevielle, 356)

Quítate de esa esquina
galán, que llueve.
deja correr el agua
por donde viene.

(Capdevielle, 137)

María Teresa León⁹³ escritora, guionista de cine, actriz, directora, autora, ensayista, dibujante, poeta... denuncia sobre todo, la falta de cultura del pueblo español y la condición social de la mujer, frecuentemente mutilada, por una sociedad patriarcal, en su capacidad y derecho a ser por y para ella misma, ya antes del exilio hace una decidida defensa de la mujer que vive en el medio rural. "Ella consideraba que el derecho a la educación, debiera ser prioritario para cualquier ser humano" (Torres Nebrera, 1995:18). En *Las*

⁹³ El exilio franquista y su muro de silencio sobre todo lo que fuera republicano y comunista hizo que esta autora fuera desconocida en España. La rebelión militar del general Franco les sorprende en Ibiza. Durante la guerra, María Teresa vivió en Madrid, fue secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas, asiste al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, fue miembro de la Junta de Defensa y Protección del Tesoro Artístico Nacional, que trasladó cuadros del Museo del Prado y de Escorial, fundó con Alberti la revista *El Mono Azul*, fue vicepresidenta, con Antonio Machado, del Consejo Nacional de Teatro, organizó las Guerrillas del Teatro y dirigió el Teatro de Arte y Propaganda de Madrid.

peregrinaciones de Teresa, de 1950, situada en el marco de la Guerra Civil española; retrata personajes condicionados por las clases sociales, siendo el género femenino el núcleo esencial de la obra. Con estas palabras destaca la autora la situación en la que vive la mujer, a la que se le ha arrebatado su identidad y sin embargo, poseedora de una enorme fortaleza moral: "La mujer ha sido demasiadas veces condenada a la sumisión y a la explotación por la iglesia".

La actitud de espera femenina remarcada por la autora; los roles genéricos perpetuados socialmente...en las que la mujer ostenta siempre la situación de subordinación, el sentimiento de inferioridad: "a pesar de la connotación negativa que supone el menosprecio hacia el propio ser, es inevitable observar en el comportamiento de Teresa una innegable capacidad de entrega y sacrificio que se considera con asiduidad inherente a la condición femenina". (Torres Nebrera, 1995: 20).

¡No, por favor! ¿Para qué iba a cambiar su vida por la insignificante existencia de Teresa? Una mujer es algo tan ignorante!
(León, 296)

Aunque pueda parecer que María Teresa León ofrece una visión subjetiva de la vida, "sus recuerdos, el sentimiento de nostalgia y melancolía son, en realidad, un reflejo de lo que aquí estaba ocurriendo y que ella en parte había vivido". (Rodrigo: 1996: 110).

Te prohibimos que entregues tu vida por la de Teresa. ¿No entiendes? Una mujer es un poco de humo en nuestro incendio...
(León, 218)

En este texto del Cancionero de Cáceres, podemos ver expresado también la situación de subordinación y el sentimiento de inferioridad al considerar que, sin *su hombre*, su vida no tiene valor.

Ay no me dejes sola
sola no me dejes, no,

porque si sola me dejás
de pena me muero yo.
(Capdevielle, 238)

Soriano en la caracterización de sus personajes revela varios aspectos de las relaciones entre los hombres y las mujeres en la sociedad franquista, la desigualdad, condena la discriminación, la realidad de estas mujeres a las que se les como una única salida el matrimonio, en una entrevista realizada en 1959 (Montejo Gurruchaga, 2006: 409), "la mujer española, civilmente, está en perenne tutela, lo primero que habría que hacer sería una revisión completa del Código Civil" y añade "la falta de derechos acarrea como consecuencia la ausencia de deberes y de responsabilidades".

O el de la violencia unida a la humillación que se siente al ser golpeada:

Pero apenas entraron en la alcoba la cogió por los hombros, no muy rudamente, no se lo permitía su extrema lasitud, y, quedósela mirando, sin proferir palabra, muy de cerca, arrojándole al rostro el aliento avinado. Ella no pudo evitar un movimiento de repudio y una exclamación airada:

¡Estás borracho!

Simultáneamente, con velocidad repentina y violenta, como por obra de resorte, la mano derecha de Emilio, ancha y dura, cayó sobre la mejilla izquierda de Ana.

¡Dios mío!- dijo ella sólo, mirándole de hito en hito.

Y en su ser hubo el tremendo derrumbamiento que experimenta una mujer normal ante la primera bofetada del esposo y cuya trascendencia suele ignorar el hombre.

(Soriano, 1951: 171-172)

Dicen que se ha vuelto loca
al sentirse maltratada
a la puerta de una venta

solita y abandonada.

Como quieres que te quiera
si siempre me estas pegando
como si mi cuerpo fuera
una piedrita de mármol .

(Capdevielle,213)

El tema de Dios también es abordado en la obra de un número considerable de poetas, independientemente de su ideología; Celia Viñas⁹⁴, con una visión muy avanzada de la realidad y la toma de conciencia del aislamiento y la miseria, no fue muy bien vista en determinados sectores con sus escritos.

Deja que yo te cante alegremente
te han cantado los otros, los mendigos
yo misma triste por un mapa roto
por una catedral bombardeada
por un niño sin piernas ni sonrisa
por los libros que el fuego consumía
por los poetas muertos de soldados,
con un pájaro en sangre en su costado,
por las almas sin cuerpo y los cuerpos
sin alma, Dios, sin alma Dios altísimo.

(Viñas, 2006: 109)

⁹⁴ Con *El Canto alegre al Señor*, de Celia Viñas obtuvo Primer Premio del Concurso Poético Religioso de Valencia, en mayo de 1952. A pesar de ser fervientemente religiosa, sus biógrafos resaltan el carisma y la personalidad entusiasta de esta autora, siempre volcada en acercar la cultura a sus alumnos y en definirla como una mujer abierta, vital y aperturista, quizás excesivamente aperturista y avanzada para aquellos años y sobre todo en una capital como Almería. (Soler Arteaga apud von der Walde y Reinoso, 2009: 298).

Este texto va dirigido al pueblo en general, la obligación de todo cristiano:

La cadena más suave
es servir a Dios y amarle,
guardar los diez mandamientos
no quebrantar los preceptos
y en la pasión completarle.

(Capdevielle, 336)

Entre visillos de Carmen Martín Gaité hace una crítica a la sociedad de la posguerra, el tema principal de la novela es la vida femenina de los años cincuenta, los tabúes, la angustia, el temor a la soltería. Aspectos de conservadurismo y la figura del padre de familia como el derecho obre decidir que han de hacer los demás:

Usted ahora- le dije a Natalia-, a ver si arregla con su padre lo de la carrera. (Martín Gaité, 255)

Si te vas a casar con Miguel, haz lo que él te pida. A él es a quien tienes que darle gusto. (*Ibídem*, 74)

Esa me la llevo yo,
esa me la he de llevar
esa se viene conmigo
si su madre me la da.

Si su madre me la da...
(Torres, 291)

No me rondes la casa
porque mi madre
no te quiere por dueño,
puedes marcharte.

Vete, galán, y a mi casa
no vuelvas a rondar.

(Capdevielle, 242)

Estas canciones tomadas de dos de los tres cancioneros objeto de estudio, forman parte de lo cotidiano, igual las cantan las niñas en sus juegos, como las adultas en sus quehaceres y en las fiestas, todo ello forma parte del *entrenamiento* desde la infancia, con la consiguiente interiorización de los mensajes: la mujer es educada para buscar un buen novio y casarse, *una buena mujer* se realizará con el matrimonio y la maternidad, sin un hombre a su lado, no es nada,” la iglesia católica y la Sección Femenina y por supuesto los textos objetos de estudio, se les decía cómo vestirse, cómo divertirse y cómo vivir mediante programas de radio, libros revistas”. (Sancho Rodríguez *et al*, 2006: 22).

:

Con el sí, sí, si
con el sa, sa,sa
la que no tenga novio,
no se puede casar.

(Torres, 291)

Ojos que te vieron ir
por el Caminito Llano.
Cuándo te verán volver
con la licencia en la mano.

(Capdevielle, 24)

...Mercedes, la hermana de Natalia, pues va a cumplir treinta años y está todavía sin novio, según las amigas a causa de su mal carácter: “Y es lo malo, que ya no se casa, qué se va a casar. Con el carácter que tiene. ¿Tú crees que va a encontrar quien la aguante?

(Martin Gaite, 226)

Si piensas tonto orgulloso,
que por ti me desatino ,
tengo yo mi querer puesto
en otro paño más fino.

(Torres, 311)

En *Los enanos* (1962) Concha Alós nos ofrece una visión realista de la postguerra española, patética y desgarrada a la vez; su narrativa ofrece un retablo de mujeres doloridas e infelices a causa del frecuente maltrato que padecen y heroínas que destacan por su ataque al régimen patriarcal, en su escritura utiliza palabras y expresiones no demasiado convenientes para una mujer, "...se considera infradignatum que una mujer utilizara términos y expresiones soeces...". (Nieva de la Paz, 2009: 229- 230).

A lo largo de sus páginas podemos ver el ideal de mujer española promulgado por la ideología patriarcal y católica, mujeres que se alejan de ese ideal y el abuso psicológico y físico. La ley ha reconocido siempre el derecho de los hombres de todas las clases sociales a pegar a sus mujeres siempre que no las mataran o les produjeran excesivos daños. (Sancho Rodríguez *et al*, 2006:19) al que se expone para poder salir de la situación en la que viven.

Ellas, son conscientes del poco valor que tienen, por el hecho de ser mujeres en esa sociedad machista, de su insignificancia:

Lo bueno hubiera sido nacer hombre...
Los hombres, bestias que gritan a la noche su deseo y su furia.
En mi pueblo las mujeres no pintan nada, valen menos que un burro,
que una orza de aceite...

(Alós, 1962: 185)

El día en que me casé
me dijo el cura en la iglesia
ahí te entrego a esa mujer ,

si se tuerce la enderezas
con la vara de Mermez.

(Ibáñez, 38)

Este párrafo es muy explícito, mujer alejada del ideal, que sólo ve en el matrimonio, la única salida a su miserable existencia, aún a costa de perder su dignidad como persona.

Hay uno que quiere casarse conmigo, yo...la verdad voy con muchos. La vida manda. Y la vida es también un vestido un cigarrillo...Ahora este parece que va en serio. Es viudo. Es viejo. Se quiere casar.

Bueno si la repugnancia no es muy grande y no está enamorada de otro.

¿Enamorada?! No me haga usted reír! eso está bien para el cine y las novelas .

(Alós, 1962: 23)

Me casé con el viejo
por la monea,
la monea se acaba.
caramba y toma
y el viejo quea.

(Torres, 285)

CAPÍTULO 9

La historia de España, más que la de ningún otro país es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros, y limitados a referir las biografías de una larga cáfila de reyes y magnates, con cuyos exóticos nombres y otras tantas fechas se abrumba la memoria de los niños, incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y resultados, a costa de una empalagosa e indigesta erudición, a propósito sólo para amenguar su inteligencia y saturarlos de una irresistible pedantería.

(Machado y Álvarez, 1986)

9.2. Análisis crítico de género

En los anteriores análisis hemos podido comprobar cómo esas canciones nos dicen mucho más de lo que a primera vista parece, esas metáforas, tópicos, motivos nos cuentan historias no dichas o dichas pero no entendidas; es increíble o al menos interesante ver, como en esas pocas líneas esta inscrita la historia de la dominación masculina, la mayoría de las veces una historia completa; estrofas que encierran la subordinación la sumisión, el amor...; mediante estas canciones, seleccionadas, se consiguió reproducir, espontánea e inconscientemente, la herencia de la tradición cultural pero también del sistema patriarcal, de esta forma se interiorizaba sin apenas percibirlo esos modelos de mujer que les interesaba mantener. Con estas canciones el gobierno franquista encontró también una forma para difundir valores, para así consolidar la identidad de la colectividad, de esta forma las

estrategias de control ideológico y social quedaban legitimadas y las diferencias justificadas; así comportamientos, gestos, creencias se impusieron.

El análisis consiste en descifrar los mecanismos mediante los que la sociedad española impone a hombre y mujeres modelos diferentes, la reproducción durante siglos del modelo femenino de *ángel del hogar* que ha sido construido por medio de unos elementos y unas instituciones, localizar y analizar qué tipos de símbolos culturales son los que actúan en la formación de esa identidad femenina y que hacen que esas relaciones de dominación parezcan naturales; poder simbólico lo llama Bordieu. “Todo lenguaje poético tiene un sentido literal, designativo, como lo tiene cualquier enunciado lingüístico, pero alcanza su plenitud cuando es interpretado en un sentido simbólico, metafórico”. (Trapero, 2008: 18).

Los comportamientos que tienen estas mujeres en su vida cotidiana, y que se reflejan en estas letras pasividad, sumisión ha sido por los elementos dominantes que influyen ampliamente en sus condiciones de vida, tres son los elementos: la dominación la exclusión y el derecho sobre ellas. En el capítulo 7 comenté que una de las funciones pedagógicas de adiestramiento del franquismo consistió en difundir entre los niños canciones, romances y danzas del folclore español (elegidas) con la finalidad de exaltar el nacionalismo, manipularon el contenido para que no supusiera ningún peligro ideológico censurando y eliminando todo lo que pudiera ser contrario a los ideales del franquismo o considerado antimoral. Los canciones fueron insertadas en un discurso nacional de valores, costumbres y modelos para que sirvieran mejor a sus fines: enseñar a las niñas a ser verdaderas mujeres, la máxima dicha de ser mujer, casarse, y las mujeres reciben información de modo sencillo y aparentemente inocuo; una información transmitida mediante simbologías y costumbres que tiene que ver con los ritos de paso; no hay nada mejor que ser esposas y madres con la consiguiente negación de todo lo relacionado con el cuerpo, el placer, y la inteligencia.

El análisis crítico y detallado de estos textos nos permitirá descifrar significados culturales concretos; Demófilo decía que “las coplas había que estudiarlas como material científico” y Rodríguez Marín: “el pueblo narra su

vida entera en larguísima serie de coplas...” (Baltanás, 2004: 334)⁹⁵. Estas canciones formaron parte del aprendizaje básico e integral del ser mujer, la configuración de la identidad femenina está condicionada por un conjunto de prácticas materiales y simbólicas que les permiten identificarse entre ellas y distinguirse del otro; estas prácticas tienen un trasfondo cultural, ideológico y social y sólo pueden ser entendidas a partir de su análisis en un contexto determinado, la cuestión de la identidad es una característica fundamental en estas canciones donde queda perfectamente expresado lo que las instituciones, estado e iglesia quiere de sus mujeres, su lugar en la sociedad y cómo deben ser sus relaciones.

Ahora voy a agrupar esos textos, para que de una manera fácil podamos ver como de *canción en canción* se van construyendo esas identidades y cómo llegaron a convertirse las mujeres que vivieron esta época en esas *mujeres ideales* que el estado quería. En todas estas canciones y como ya apuntara Goldberg (1981:41) la mujer tiene un papel importante pero totalmente tradicional, “en ellos se recogen todos los tópicos referidos a la mujer: La mujer es una criatura casi celestial... No es constante... Mata. Es bella. Interesada. Admirable. Milagroso portento (lo hermoso y discreto). De vida airada...”.

9.1.1. Construyendo identidades a través de las canciones.

La identidad de todo ser humano, de todo sujeto real, se constituye desde un sistema de códigos: imaginarios, discursos, valores, prácticas, actitudes cotidianas que tiene un origen histórico- social, en el caso que nos ocupa, las mujeres, al sentirse en situación de desigualdad frente al hombre, mantienen y acatan por un deseo de autoafirmación, de sentirse igual al grupo que está en su misma situación.

La identidad cultural o las características que definen un colectivo es un proceso activo, se construye o transforma según determinadas

⁹⁵ *Discurso de recepción leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, 1905, p. 7. Reproducido en El alma de Andalucía, Madrid, 1929, p. 19.*

circunstancias históricas e implica siempre la relación entre el conocimiento que tienen los miembros de un grupo de su propia realidad y esa misma realidad.

(Rodríguez Becerra, 1984: 152)

La construcción de las identidades, por tanto, es una construcción sociocultural erigida sobre discursos ideológicos y normativos que articulan, codifican y perfilan nuestras conductas, experiencias y percepciones; “no podemos considerarlos como un conjunto de signos descifrables aisladamente sino como un *mundo* que tomado en su totalidad realiza cierto modelo abstracto (mitológico, religioso o de otro género”. (Lotman, 1979: 199-200). En esta época las instituciones que gobiernan vuelven al ideal tradicional de la mujer sumisa, ángel del hogar, como hemos podido comprobar en capítulo 1ª, en el que se ha hablado de la educación diferenciada de hombres y mujeres; a ellas se las intentaba instruir con novelas, folletines y otras lecturas recomendadas y la canción fue un elemento más en ese proceso de construcción del modelo de mujer deseado; la canción refleja (en su música y letra) las convenciones sociales y para las receptoras supuso un proceso de creación de identidad al tener la necesidad de identificarse con su mismo grupo.

En los siguientes textos veremos reflejada los modelos mujer-esposa, mujer-madre, mujer-hija, mujer-trabajo y cómo se va configurando ese ideal, cómo siente, piensa y se rebela; textos que nos hablan de sus virtudes y defectos, calificativos que se utilizan en función de su condición de mujer, la separación de los sexos, sus relaciones con el varón, su lugar en la sociedad, el matrimonio, como desde pequeñas han interiorizado primero y aceptado después la dominación masculina; todo ello nos dará un retrato del *modelo* que quería el Gobierno y la Iglesia; algunas de las metáforas que aparecen en ellos son herencia de la literatura culta, aunque adaptadas a las circunstancias: los protagonistas pertenecen la mayoría a una población rural; en general reflejan la tradición, lo que se podía o no decir; como se debía actuar para ser una buena mujer o no; la subordinación de la mujer al varón; las relaciones entre hombre y mujer etc. el trabajo de la mujer en el medio rural; la pobreza, y la situación de un país que intenta resurgir después de la guerra no es lo más

característico, nada extraño si consideramos que estas canciones, como ya he dicho anteriormente fueron recopiladas bajo unas estrictas *consideraciones*.

En primer lugar veremos cómo con el juego se nos va separando en grupos diferentes: los juegos de corro y comba para ellas, los juegos de correr y saltar para ellos; niñas y niños aprenden su lugar y su función desde que son pequeños sin ser conscientes de que este rito, esta costumbre los separará definitivamente. “Al parecer natural la división de espacios se convierten en normales, obvias sin posibilidad de ser cuestionadas”. (Bourdieu *et al*, 1998: 16).

En segundo lugar, a partir de entonces, cada grupo se dedica a lo que le ha sido asignado: para ellas el paso de niña a adulta supone el aprendizaje de sus labores comenzado en la infancia, éste ha dado su fruto y ahora lo llevan a cabo; “...la visión dominante de la diferencia sexual se da incluso en las divisiones interiores de las casa, en la típica oposición masculino/ femenino (Bourdieu *et al*, 1998:16); mientras tanto ellos se dedican a instruirse (los que podían) hasta la llegada de prestar el servicio militar; en este periodo que es el de la vuelta a las relaciones hombre-mujer en el que aún teniendo cada uno su espacio, su mundo, se produce un acercamiento, el noviazgo y la boda va a ser el periodo último en el que van a compartir algo cegados por el amor.

Por último, tras la maternidad, a veces antes, llega el deterioro de las relaciones, comienza a fluir la verdadera esencia de cada uno, aquello que han imbuido desde pequeños aflora: el machismo siempre, la violencia a veces sólo que ellos pueden evadirse casi nunca.

9.1.1.1. Contexto

El poder lo representa y ejerce en la familia el hombre, padre, esposo o hermano, un poder que nace de las estructuras ideológicas y educativas de género y se ubica “en la oscuridad de los esquemas prácticos del habitus en que se halla inscrita la relación de dominio, con frecuencia inaccesible a la toma de conciencia reflexiva y a los controles de la voluntad” (Bourdieu y Passeron, 1995: 2); el conjunto de costumbres y deberes sociales, impreso en estas canciones, nos habla de cómo naturalizamos e interiorizamos las relaciones de poder, convirtiéndolas así en incuestionables y también nos

determina los límites dentro de los cuales es posible pensar y actuar, todo ello a través de un trabajo de socialización, frecuentemente imperceptible.

...la violencia simbólica inscrita en las divisiones del mundo social en las relaciones de dominio y explotación que se han instituido entre los sexos y las mentes, bajo la forma de los principios de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según distinciones reducibles a la oposición entre masculino y femenino. El sistema mítico ritual es continuamente confirmado y legitimado mediante las prácticas mismas que determina y legitima.

(Bourdieu *et al*, 1998:18)

9.1.1. 2. Miseria

Ya se ha casado Inesilla
con el hijo del brillante
como eran muchohermanos
no lleva el dote muy grande.

Por dote lleva Inesilla
una cama de pinares
un colchón sin ataderas
que la lana se le sale.

Un cesto pa la costura
sin hondón y sin asares,
un candil sin garabato
que la aceite se le sale.

Unas enaguas pajizas
con una alforza muy grande
que las heredó Inesilla
de la aguela de su madre.

unas medias camineras
que no tienen carcañales.

Ahora vamos a Bartolo
que este dote sobresale.
como eran
muchoshermanos
tampoco lo lleva grande.

La camisa del brillante
era de lienzo sencillo,
que le picaba la arista
como púa de martillo.

La chaqueta que llevaba
era de paño chamorro
por andar de boda en boda,
llevaba rotos los codos.

los calzones de Bartolo
 eran de paño casero
 parecían una ceranda,
 toda llena de agujeros.

Aquí se acaba el corro
 de Inesilla y el brillante
 aunque el dote era muy chico
 el cariño era muy grande.

Los zapatos que calzaban
 de treinta puntos y un poco
 los llevaba enchancletados
 porque le estaban muy cortos.

(Capdevielle, 101)

El sustantivo: carcañal: calcañal (talón), frases como: sin ataderas (asas), *los calzones llenos de agujeros*, *el lienzo de la camisa*, *zapatillas rotas*, *las enaguas amarillas* (amarillas por el uso o la antigüedad) etc. son todos signos que nos remiten a la situación de pobreza que se estaba viviendo en la mayoría de las poblaciones rurales. El gobierno se encargaría de ocultar la realidad quería dar una imagen ideal al exterior de prosperidad, cuando el país estaba sumido en la miseria y las familias apenas tenían para comer.

Si las prácticas musicales tradicionales están relacionadas con procesos sociales de cambio y son a la vez referentes identitarios a nivel personal y colectivo hay que inferir que dichas prácticas se prestan a ser utilizadas con fines políticos, la utilización política de la música es particularmente visible tanto en los procesos de folklorización del repertorio tradicional, como en los intentos políticos de imponer identidades culturales metonímicamente construidas.

(Pelinsnki, 1997:42)

9.1.1.3. Religión y el temor de lo sagrado

Los siguientes no darán una visión global de lo que era la sociedad en esos años; un retrato casi perfecto de la sociedad rural, con la iglesia como valor fundamental y lo que se espera de la mujer en función de su sexo, la religión se articuló en uno de los pilares de la vida cotidiana de la mayoría de

los españoles, ya fuese voluntaria e impuesta, adjudicando papeles socializadores a hombres y mujeres.

Las prácticas religiosas constituían una forma de integración social que permitía olvidar a los españoles los trágicos hechos acaecidos durante la guerra...no obstante eso no significaba la total integración de la población en los dictados de la religión, la propia iglesia se lamentaba de que la indiferencia religiosa era casi absoluta en el medio rural a pesar de que el control del párroco y las autoridades locales era muy estricta.

(Garrido, 1997: 530)

Este otro va dirigido al pueblo en general, la obligación de todo cristiano:

La cadena más suave
es servir a Dios y amarle,
guardar los diez mandamientos
no quebrantar los preceptos
y en la pasión completarle.

En el huerto orando
Cristo sudó sangre
al contemplar de su pasión,
el tormento, y allí Judas desatento,

le dio un ósculo de paz.
si queréis saber cristianos
de aquestos diez mandamientos
el señor que los compuso
fue Cristo redentor nuestro.

(Capdevielle, 336)

Los mandamientos de amor enhebran cuartetos que, siguiendo el hilo conductor de los diez mandamientos de la ley y cristiana, bien marcados a son de catecismo y vara de maestro, en las mentes de todos los sujetos del pueblo, van desgranando alabanzas a la amada y ternezas amorosas, volviendo a lo humano o a lo profano lo que, en su origen, era una estructura verbal e ideológica a lo divino, de signo religioso, moral, admonitorio contrafactum poético, extenso y complejo y atrevido a muchos les debieron parecer, sin duda, irreverentes.

(Pedrosa, 2008: 111,126)

Con los Sacramentos ocurre otro tanto:

Aquí me vengo a sentar
en estos campos labrados
para ver si puedo explicar
los sacramentos cantados.

El cuarto es la comunión;
tómala con gran anhelo
si te mueres esta noche
derechita iras al cielo...

El primero el bautismo
tú ya estarás bautizada
que te bautizó la iglesia
para ser buena cristiana.

El séptimo es matrimonio;
es lo que vengo buscando
pero lo que estoy sintiendo
que tu no me dices cuando.

El segundo es confirmación
tú ya estarás confirmada
que te confirmo el obispo
para ser mi enamorada.

Los sacramentos son siete
las virtudes más de ciento,
Dios quiera que tengas niña,
suerte en tu casamiento.

(Capdevielle,105)

9.1.1.4. La dictadura: conservadurismo e hipocresía

Esa religiosidad y la superstición que se desprende de los textos son signos de *la incultura* que al Estado le interesaba, porque de esta forma serían fáciles de manipular; en este periodo de la historia de España no se podía hablar de *según qué cosas*, Franco tenía una especial aversión a los *rojos*, todo lo que se salía de lo que él consideraba fuera de la *norma*. “Los signos responden a presupuestos ideológicos y sociales y artísticos infamia/ honra, miseria/ dinero, libertad/ dependencia, escepticismo/ fe, marginalidad /inserción y desmitifican el orden social establecido”. (Carrillo, 1983: 359).

En textos como el siguiente que son difíciles de encontrar, es el único que hay en los tres cancioneros:

Ya no se peina Barbina
con el agua del pozo nuevo
Ahora se lava con sangre
que derrama la Consuelo.

Barbina Barbina péinate el tupe
que los reservistas te vienen a ver.

(Capdevielle, 134)

Las significaciones simbólicas del agua remiten a las tradiciones más antiguas son fuente de vida, regeneración y purificación cuando corre y cuando está estancada es símbolo de muerte; pero también según “testimonios de la lírica medieval el agua revuelta o turbia precede al encuentro sexual o es símbolo de esa unión”. (Piñero Ramírez, 2010: 252).

Las connotaciones sexuales implícitas en la canción las encontramos en el agua y la sangre que en este caso al estar estancada una y derramada la otra, nos cuenta en el primer verso que ya no podrá utilizar el agua porque ella ya no es pura, lo que más tarde nos resuelve el pareado posterior al relacionar el arreglo de la mujer con la llegada de los reservistas; muerte en

vida o muerte real...es desgarradora la vida de las mujeres obligadas a prostituirse por una u otra razón en la postguerra española.

9.1.2. Formación de identidades

La identidad se define en relación a la diferencia y en esa definición /formación de identidad, las costumbres, las formas de vida, ideas y valores propios de un grupo en conjunto se convierten en un discurso que se transmite, infiltra (en las mentes) y reproduce de manera natural; ese discurso en conjunto se erige en poder, un poder que actúa sobre todo el grupo ...”y conforme se va autolegitimando también se va institucionalizando Bordieu...⁹⁶; nacer en una determinada sociedad implica la aceptación inconsciente de las normas implícitas en ella (habitus) que por otra parte solo necesitan su orden natural. “De todas las formas de persuasión oculta, la más implacable es la que se ejerce simplemente por el orden de las cosas”. (Bourdieu y Wacquant, 2005: 142-143). La influencia del juego en la socialización de las niñas es muy importante y los contenidos, diferentes para uno u otro sexo, cruciales en su formación” moldeando las mentes infantiles a través de los textos niños y niñas absorben el mundo que les envuelve”. (Díaz Roig y Miaja *apud* Fernández Poncela, 2006: 14).

Las canciones no son algo inocente ni siquiera en este tipo de canción sino un medio de reproducir lo que se está viviendo. La tradición oral sólo reproduce, literariamente, lo que ya existe en la práctica diaria y que la educación, la cultura y la vida social se encargan de desarrollar desde la infancia. actúan como un discurso ideológico de valores, costumbres y moral

⁹⁶ Estructura estructurantes (esquemas de clasificación que orientan las practicas y los discursos)que organizan las practicas y su percepciones también estructura estructurada(lo social se interioriza en el sujeto para que concuerde con lo impuesto) Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la *diferencia* constitutiva de la posición, el habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantes (como productos del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales. (Bordieu, 1988: 170-171).

que cumplen el objetivo de adoctrinar a las niñas, para comportarse acorde con su condición de mujer, perpetuando así los roles sexuales.

La mujer comienza a perder su identidad en la medida que la moral y la cultura del medio la señalan para determinados oficios o actividades, le proscriben determinadas cosas y le impone otras, le indica cómo debe comportarse o cómo debe pensar y, en general, la encuadra dentro de determinados esquemas y fórmulas de la sociedad en la que vive.

(Lorenzo Gradin, 1990: 537)

9.1.2.1. La separación de los sexos

En primer lugar veremos cómo con el juego se nos va separando en grupos diferentes: los juegos de corro y comba para ellas, los otros para ellos; niñas y niños aprenden su función desde que son pequeños sin ser conscientes de que este rito, esta costumbre los separará definitivamente y se ubica “en la oscuridad de los esquemas prácticos del *habitus* en que se halla inscrita la relación de dominio, con frecuencia inaccesible a la toma de conciencia reflexiva y a los controles de la voluntad”. (Bourdieu y Passeron, 1995: 2).

En segundo lugar, a partir de entonces cada grupo se dedica a lo que le ha sido asignado: para ellas el paso de niña a adulta supone el aprendizaje de sus labores comenzado en la infancia, este ha dado su fruto y ahora lo llevan a cabo; mientras tanto ellos se dedican a instruirse (los que podían) hasta la llegada de prestar el servicio militar; en este periodo que es el de la vuelta a las relaciones hombre-mujer en el que aún teniendo cada uno su espacio, su mundo, se produce un acercamiento; el noviazgo y la boda va a ser el periodo en el que van a compartir algo cegados por el amor; por último, a veces antes, tras la maternidad, llega el deterioro de las relaciones, comienza a fluir la verdadera esencia de cada uno, aquello que no han imbuido desde pequeños aflora: el machismo, la violencia...sólo que ellos pueden evadirse siempre, ellas a veces.

Las siguientes canciones reconstruirán una imagen de la mujer acorde con el modelo por la sociedad, en ellas veremos cómo era educada para las labores domesticas desde la misma infancia, algo que se puede comprobar en muchas letras de canciones infantiles; ya he comentado antes que el Nacional Catolicismo tenía como objetivo formar “mujeres para Dios, para la patria y para el hogar”.

El modelo al que habrá de parecerse lo más posible es al de María, la madre de Dios, cuya iconografía presidirá todos los espacios recordando la sagrada misión femenina por excelencia, adornada por las virtudes que su persona encarna: dulzura, pureza, bondad, abnegación, entrega, modestia, obediencia.

(Alcántara Sacristán, 2006: 170)

9.1.2.1.1. Niñez

De forma tan sencilla como cantar estas canciones primero escuchándolas de nuestras madres, después jugando, mas tarde en casa, en las fiestas, en el campo...las mujeres aceptan como algo natural que tienen lugares diferentes en la sociedad. "Los discursos sobre el mundo social, aunque se presenten como científicos, constituyen casi siempre estrategias de imposición simbólica que develan el sometimiento por la fuerza interna de la razón". (Bourdieu, 1988: 251-311).

Mediante un trabajo de socialización, imperceptible, anónimo y difuso se realiza una somatización progresiva de las relaciones de dominación sexual: se impone una construcción social de la representación del sexo biológico, fundamento de todas las visiones míticas del mundo y se inculca una *hexis* corporal que es una verdadera política incorporada.

(Bordieu y Wacquant, 2005: 146-147).

Con canciones de corro, juegos, rueda... las niñas aprenden desde pequeñas cual va a ser su función en la vida, Salas Romo (2010: 77)

“considera al individuo como configurado o determinado por la sociedad...” esto ocurre en todas las canciones, valgan como ejemplo estas seis, cada una de ellas recogida en una región diferente; en ellas podemos apreciar de qué manera, ya desde la infancia las niñas asumen su cometido, la maternidad, el cuidado del hijo, fundamental en la vida de esta mujer española.

Tengo una muñeca
vestida de azul,
con su camisita
y su canesú.

La saqué a paseo
me se constipó,
la tengo en la cama
con mucho dolor.

(Ibáñez, 72)

A las mujeres les estaba vedado el estudio o el aprendizaje de un oficio, y los únicos conocimientos con que se les aleccionaba giraban en torno al que iba a ser su papel futuro en la comunidad: ser esposa y madre, por consiguiente, ser ama de casa y criar.

(Calero Fernández, 1998: 44)

Los trabajos asignados a cada sexo están bien diferenciados, cada uno asume el papel que *le corresponde* “el modelo cultural las hace emerger como sujeto”. (Salas Romo, 2010: 72). Como vemos todos los oficios asignados a la mujer se sitúan en el ámbito de la casa, dejando para ellos los típicos masculinos, esto es evidente en los textos de las canciones infantiles, así éstos asocian a la mujer tareas como ir a la compra, hacer la comida, coser y bordar, mientras al hombre se le relaciona con actividades como vender y profesiones como la de zapatero, carpinteros....

El lenguaje además de ser el reflejo de las ideas usos y costumbres de generaciones anteriores, es el medio en torno al cual estructuramos nuestra forma de aprender la realidad, es por esto que nuestros conceptos creencias y conductas están influenciados por la lengua que hablamos, en nuestro universo verbal forjado históricamente, la subordinación de la mujer se deja notar en los conceptos, la estructura y el uso.

(Ballarin, 2001: 17)

San Serenin
de la buena,
buena vida,
hacen así
así las lavanderas,
...las planchadoras,
...las costureras

Así, así, así
los zapateros,
los carpinteros,

los blanqueadores.

(Torres, 65)

“El juego sirve para transmitir ideas mitos costumbres leyendas canciones“. (Fingerman *apud* Cerrillo *et alt.*, 2008:166), muchas canciones de corro, comba y pasillo reflejan aspiraciones próximas a la búsqueda de novio mediante ellas las niñas viven y forman parte de la sociedad compartiendo con adultos juegos y entretenimientos y sus ritos ceremonias y simbolismo son similares a las de los adultos. (Fingerman, 1970: 69, *Ibídem*). Las canciones infantiles tienen una importancia fundamental porque todo lo que se aprende en la infancia de forma natural, “el saber que es transferido libremente y

libremente aprehendido y utilizado...la enseñanza libremente aceptada en la casa en la calle es la enseñanza que mejor asimila el niño y conserva durante el resto de su vida". (Sciacca, 1965 *apud* Cerrillo y García Padrino, 1990: 35). En el siguiente texto de esta canción infantil queda reflejado el servilismo de la mujer⁹⁷, las niñas, jugando a elegir pareja, o a cortar la flor, ensayan de forma rudimentaria las decisiones cruciales de su futuro. (Pelegrín, 1989: 367-368).

Este corro es un jardín
y las niñas son las rosas
y yo como jardinero
me tiro a la más hermosa.
(Torres, 191)

Estas canciones han tenido tradicionalmente funciones endoculturales, muchas veces de signo sexista: algunas canciones de corro o comba de las niñas reflejaban aspiraciones muy próximas a la búsqueda de novio, por ejemplo, mientras que las canciones masculinas eran portadoras de actitudes de afirmación violenta y competitividad más marcadas.

(Pedrosa y Moratalla, 2002: 40).

Si, si, con el sí,
sa,sa con el sa,sa
la que no tenga novio,
no se puede casar.
(Ibáñez, 72)

⁹⁷ En los juegos de corro en los que todas son niñas, una de ellas hace de varón, los textos en los que la niña hace ese papel expresan claramente la posición privilegiada de éste, que puede elegir entre todas las chicas cuál ha de ser su esposa (en el juego, otra niña escoge para formar pareja), frente a la actitud expectante de la elegida. Respecto a esto Sebastián Díaz Iglesias, profesor de antropología de la UNED, hace un estudio publicado en la *Revista de Antropología Iberoamericana*, en el que nos habla de la situación de las mujeres a través de las canciones tradición oral.

Con ellas se profundiza en los tópicos culturales poniendo al descubierto como la identidad femenina es formada a partir de esquemas estereotipados que desvirtúan su personalidad como individuo “para someterla al genérico de los arquetipos que relegan a la mujer a un lugar secundario, la mujer así mantiene unos roles muy definidos e inamovibles en el tiempo”. (Arriaga Flórez *et alii*, 2008: 195,197). Igual que la siguiente en la que se aprecia como en el verso *Aquí te espero...* las niñas interiorizan esa sumisión desde pequeñas de una manera natural⁹⁸ “el sistema normativo de referencia moldea el discurso dominante o institucional con unos valores y una ideología hegemónica”. (Fernández Poncela, 2005b: 14).

Aquí te espero
caballero,
con la capa
y el sombrero...

(Torres, 32)

Esos dos que van bailando,
que parejillos que son,
si los viese el padre cura
le echaba la bendición.

(Torres, 293)

Hay varias canciones que no son propias del mundo infantil, reminiscencia, de canciones de adultos que se han retomado en el mundo infantil (Fernández Poncela, 2006:41), igual ocurre con los temas del

⁹⁸ ...el lenguaje refleja pues el sistema de pensamiento colectivo, y con él se transmite una gran parte de la forma de pensar, sentir actuar de cada sociedad...El lenguaje verbal a través de las canciones señala lo que los niñas y niños deben hacer...el lenguaje va a ser uno de los vehículos más importantes en la transmisión y configuración de estereotipos sexistas, desde el momento en que nacemos la sociedad nos está obligando a comportarnos de una determinada manera según seamos mujer o varón, haciendo que veamos de una manera natural ese comportamiento.(López y Madrid Izquierdo, 1998: 15, 25).

romancero⁹⁹ son los mismos que constituyen los del universo femenino “la niña explora en el universo del romancero el lugar que le depara la sociedad” (Cerrillo y García Padrino, 1990: 48) el aprendizaje de la condición femenina la desprotección, la desgracia de no ser varón, la reclusión de los atributos femeninos y la condición de ser sometida.

Mi carbonero,
no vino anoche,
le estuve esperando,
hasta las doce.
(Capdevielle)

Tratan de meterme a monja,
tratan de meterme a monja.
En un santo monasterio,
en un santo monasterio
(Capdevielle)

Niñas y niños conservan, reproducen e intercambian sus informaciones y experiencias; en sus juegos “inconscientemente perpetúan los testimonios realmente primitivos” (Demófilo, 1883 *apud* Cerrillo, 2005: 71) y también van aprendiendo cual es su función en la vida. El juego se convierte en una actividad social, al ser cantadas en la calle, colegio, a través del cual la niña aprende a relacionarse con los demás. Las canciones infantiles “... ofrecen una parte importante de la tradición cultural de la colectividad en la que se produce y practica...como modelo pedagógico sencillo y eficaz...”. (Cerrillo y García Padrino, 1990: 35).

De esta forma, el primer paso ya está dado realmente aceptan que ese es su papel, muchas mujeres se sienten realizadas siguiendo en todo momento las pautas inscritas en este modelo cultural establecido, el orden simbólico, el poder simbólico ya ha echado sus redes de forma natural, la mujer sin darse

⁹⁹ Los romances servían tanto para el tratamiento de los comportamientos candorosos de los niños como para la sátira de las prácticas sociales de los adultos o para el apunte histórico o biográfico edificante. (Cerrillo y García Padrino, 1990: 68).

cuenta va asumiendo que, *ese y no otro es su lugar*. En la España mayoritariamente rural la familia de carácter tradicional, en la que dominaban los valores de autoridad patriarcal que se articulaba en torno al matrimonio, su actividad procreadora y el trabajo doméstico, además de que el simbolismo de la funciones madre y ama de casa le conceden cierto prestigio, la única función en la que son apreciadas socialmente.

9.1.3. El poder simbólico y sus repercusiones. Los ritos de paso y la separación de los sexos.

Todos los temas giran en torno a la formación de mujer ángel del hogar: la abnegación, la sumisión, la belleza y la subordinación femenina, los valores morales y religiosos y el matrimonio como metas para cumplir su objetivo en la vida: madre y esposa. Los condicionamientos, la presión continua ejercida por las instituciones que tienen el poder en sus manos, ese orden natural impuesto que pasa inadvertido la mayoría de las veces está actuando, el mecanismo de la dominación en marcha, la violencia simbólica es un hecho del que no se es consciente. (Bourdieu-Wacquant, 2005: 167).

9.1.3.1. Adolescencia, hacerse hombre

El paso de la niñez al mundo de los adultos para los hombres era la realización del servicio militar, sin embargo son muy poquitos textos los que se han encontrado en estos cancioneros, extraño dado que el servicio militar era obligatorio; en ellos también se puede apreciar los roles atribuidos a cada sexo: el enamoramiento y la pena por la marcha del amado para la novia; la fuerza asociada a la protección de ella, para él. Las mujeres (madre y novia) están ligadas a sentimientos y emociones, el hombre en cambio, manteniendo su papel de *macho fuerte y protector*:

Al trasponer una esquina
yo vi tu cara llorando.
Como soy quinto,
mi madre llora,

y mi morena se queda sola.

(Capdevielle, 204)

Igualmente las pocas canciones que hacen referencia a los maridos que están en la guerra; (después de la Guerra Civil, España lleva sus tropas a Alemania entre 1941-42, la llamada *División azul* estaba formada por grupos de voluntarios) vemos cómo los textos nos remiten claramente a diferencias y modelos tradicionales de género: mujer enamorada, sumisa vulnerable y dócil tal como lo requería la estructura social; el hombre fuerte y viril va a luchar por su patria.

Esta calle la rondan los mozos,
los que van a la guerra
voluntarios y forzosos.

(Capdevielle, 337)

¿Hay señora una limosna
para un pobre desgraciado
que de la guerra ha llegado?

Dele madre una limosna
aunque yo no la comiera
solo porque a mí me salve
el que tengo yo en la guerra.

(Capdevielle, 218)

Ay que dolor, cayó,
el soldadito es mi amor.
se lo llevan a Cuba,
ay qué será de mi.

Le pegan un balazo
ya no puede venir,
ay que dolor cayó,

el soldadito es mi amor.

(Torres, 121)

En este caso hace referencia a la *Guerra de Cuba*, denominada por algunos el desastre de 1898, con el resultado de la independencia de Cuba y la pérdida, por parte de España, del resto de sus colonias en América y Asia.

El amor puede obnubilar tanto la mente del enamorado, que expresa su desconfianza de esta forma:

Al regresar de la guerra
las balas no me han matado
y vengo a ver si me cumples
la palabra que me has dado.

(Torres, 149)

Este también lleva implícita esa desconfianza e infravaloración de la novia, en cambio la madre es representada como la única que siente su marcha; según se deduce la *novia* es una mujer a la que no le importa nada, sólo le interesa casarse ya que éste constituye el estado ideal al que debe aspirar una mujer, dándonos también una imagen de carecer de toda moral:

Las madres son las que sufren
que las novias no lo sienten
se juntan cuatro borrachos
y con ellos se divierten.

(Capdevielle, 218)

Los quintos cuando se van
se dicen unos a otros:
mi novia me espera a mí,
hasta que le salga otro...

(Capdevielle, 168)

Los hombres también lloran por amor, esto tampoco es muy normal en estas canciones, es más común echarles la culpa a las mujeres. “La expresión de los sentimientos sufre una paradoja continua entre deseo y control de la amada, esta situación provoca felicidad o infelicidad en igual medida”. (Urióstegui, 2007: 65).

Soñé que el fuego se helaba,
soñé, que la nieve ardía,
soñé que el fuego se helaba
y por soñar imposibles
soñé que tú me querías.

(Ibáñez, 91)

En la Edad media en las albas y las alboradas, donde las aves que cantan al alba anuncian la llegada o la partida de los aman en las rondas de enamorados aparecen muchas veces el pájaro, como animal cómplice en el amor, el pájaro mensajero, el pájaro traicionero.

(Barrios Manzano, 2004: 301, 357)

Quisiera verte morena
donde cantan las perdices
ya te haría yo cumplir
la palabra que me diste.

Si te cogiera morena
donde cantan las perdices
ya te haría yo cumplir
la palabra que me diste.

(Ibáñez, 36)

La fuente, un arroyo, el río o el mar, como símbolos, sus aguas estarán asociados a la vida erótica y la fecundidad; algunos de los símbolos permanece

vigente en las diferentes tradiciones: a la fuente, se le agrega el adjetivo *fría* es típico de la tradición galaico portuguesa.

Dile que no voy,
que no voy,
que no venga,
dile que no voy

a la fuente por agua,
dile que no voy ,
que no fui,
dile que no voy
a la fuente por ti.

(Torres, 299)

La queja del amado también tiene esa influencia:

Como quieres
que le diga
a tu madre,
madre mía

y a tus hermanas
cuñadas ,
si tú no quieres ser mía.

(Torres, 293)

Hace culpable de su pena a la mujer, se siente con derecho a ello, ellas siempre son las responsables de los comportamientos o actitudes negativas del hombre, "...el discurso público de la dominación no se propone conquistar la aprobación de los subordinados, sino asombrarlos e intimidarlos para que obedezcan eficaz y permanentemente". (Fernández Poncela, 2002: 74). Por el contrario él se considera el compañero ideal que necesita toda *buena mujer* y que su comportamiento para con ella depende en gran medida de la actuación de ella.

Después de quererte un año
dice que te quiero poco
¡mala centella te caiga!
¿quieres que me vuelva loco?.

Cuando a un hombre
ya le salen
las lagrimas
en su cara

es porque ya no le cogen
en el fondo de su alma.

(Torres, 556)

9.1.3.1.2. Adolescencia, hacerse mujer

La mujer es educada para buscar un buen novio y casarse, lo hemos visto anteriormente en las canciones infantiles, *una buena mujer* se realizará con el matrimonio y la maternidad. Estas canciones forman parte de lo cotidiano, igual las cantan las niñas en sus juegos, como las adultas en sus quehaceres y en las fiestas, todo ello forma parte del *entrenamiento* con la consiguiente interiorización de los mensajes; "para muchas mujeres suponía un verdadero rito de tránsito cuando dejaba a su familia y más si se iba a vivir a otra localidad". (Olarte Martínez, 2011a: 6). Las diferencias entre mujer y hombre cuentan con una larga tradición fundamentada en innumerables prejuicios acerca de la inferioridad de las mujeres tanto biológica como intelectual y moral. "Dios y la naturaleza habían distribuido las cualidades entre hombres y mujeres". (Ballarín, 2001: 36).

En la puerta de la iglesia
hay un guijarro redondo,
la primera que lo pise
deseguida tiene novio.

(Ibáñez, 37)

La temática del matrimonio, el noviazgo es muy común en estas canciones, reminiscencias de coplas y romances que por azar llegaron a ser canciones infantiles... “ese paso o rito de tránsito social que está inscrito en el deber ser de hombres y mujeres, para alcanzar su adultez unos y su valoración de ellas”. (Fernández Poncela, 2006: 41).

9.1.3.1.2. 1. Católicas, tímidas, recatadas y obedientes

La iglesia, reconocida la religión católica por la Constitución de 1812, tenía un fuerte influjo en las costumbres y la vida cotidiana de España de comienzos del siglo XIX sobre un colectivo de mujeres masivamente analfabetas, la iglesia desaconsejaba la instrucción de las mujeres y sostenía su inferioridad.

(Ballarin, 2001: 33)

Las canciones además de ser una herramienta para divertirse y desarrollar el lenguaje oral, el ritmo y la melodía facilitan el aprendizaje la memorización. Son un gran instrumento pedagógico y de socialización¹⁰⁰, el peso de la religión, la ideología y su imaginario tienen mucha importancia en este tipo de literatura producto de una determinada sociedad y que se plasma en todos los aspectos de su vida cotidiana.

Padre nuestro que
estas en los cielos
qué niña tan guapa,
que mata de pelo.

Qué bien se lo riza,
qué bien se lo pone,

¹⁰⁰ ver Bravo Villasante, 1989; Cerrillo, 2005; Fernández Poncela, 2005; Rodríguez Almodóvar, 1993.

que santificado
sea tu nombre.

(Torres, 103)

La mujer debe ser muy religiosa y una alternativa al matrimonio es la de meterse a monja, aunque esto quedaba para las clases privilegiada, era también una forma de acceder a la cultura

Ocho serranitas somos
y nueve con el guiador,
haciendo la reverencia
a este Divino Señor.

Pájaros al vuelo
jilgueros cantar,
que nos desposamos hoy
con su majestad.

(Capdevielle, 234)

"La relación de la mujer con la cultura era algo limitado a grupos específicos, las monjas y sobre todo las nobles..." (Garrido et al., 1997: 234) en pleno siglo XX, esto seguía así.

Un civil me dio un capullo
y un sargento me miró,
me puse más encarnada
que el capullo que me dio.

(Torres, 269)

Ya han dado, ole, ole, ole
lo ha dicho el sereno
hoy mi novio
me ha pedido un beso,

yo le he dicho
con mucho rubor
Ande usté, ande usté
caballero, eso no,
eso no.

(Capdevielle, 137)

No vengas de
noche a verme
porque estoy
solita en casa
y lo murmura la gente.

(Capdevielle, 237)

Y hacendosas para sus labores, estos papeles femeninos serán los más destacados y valorados, y representan la cara positiva de la *mujer ideal*. Todo lo que quebrante esto será considerado inadecuado:

¿Estás de matanza, moza?
tus chorizos quien comiera.

Atados por esas manos
tan gorditas y morenas.
No te pongas colorada
que ofenderte no quisiera.

La matanza que otro año
aten tus manos morena
colgar quisiera en mi casa
para a tu lado comerla.

(Capdevielle, 172)

La sumisión implica de alguna manera el reconocimiento del poder y al mismo tiempo el temor de que quien lo posee pueda usarlo en contra de

quien se encuentra en situación de inferioridad, por ello las mujeres tuvieron que tomar como alternativa unas salidas como la obediencia, docilidad, espíritu de sacrificio etc. Para la Iglesia las diferencias entre hombre y mujer eran de origen divino, y los consideraba complementarios mientras que a la mujer se la asociaba con la sensibilidad y el sentimiento, al hombre se le asignaba la inteligencia y la fuerza.

También la mujer expresa sus sentimientos asumiendo en este caso que es propiedad del hombre:

...en el vagón, se va mi dueño,
se va mi amor, se va la prenda
que adoro yo.

(Torres, 187)

Ay no me dejes sola
sola no me dejes, no,
porque si sola me dejas
de pena me muero yo.

(Capdevielle, 238)

...si pasa malos ratos galán
perdona, que tú has de ser
el dueño de mi persona.

(Capdevielle, 32)

9.1.3.1.2.2. Casta, pura, tradicional y bella

La virginidad es algo muy importante; el símbolo de la mujer-paloma se asocia con la belleza de la amada; blanca con pureza:

Si yo he de ser el dueño
de tu persona, levanta
y dame un beso blanca paloma.

(Capdevielle, 32)

Quítate niña ese luto
que me da fatiga el verte,
guárdalo para sí ¿ cuando
de mí se acuerde la muerte .

(Torres, 554)

En la siguiente que procede de un antiguo romance, además del recato que se espera de ella, vemos reflejada la religiosidad y la prohibición de casarse primos hermanos¹⁰¹, la iglesia junto con el ejército, fueron dos de las instituciones sociales más importantes en España durante siglos; nos da una idea de la importancia determinante de la religión católica en estos rituales, algo también manifiesto por las constantes referencias a la iglesia y al cura, en este caso el *Santo Padre*.

Dame la mano prima
no quiero primo
no quiero primo
no quiero primo,
que está la carta en Roma
y no ha venido.

(Ibáñez, 24)

En los siguientes veremos cómo han de ser las mujeres según el Estado y la Iglesia, para la sociedad la mujer era o debía ser un *objeto bonito* sin ninguna otra cualidad, "la mujer debe ser muy mujer, muy bella, muy atractiva". (Reina, 1939: 23 *apud* Ballarín, 2001: 114) éste es bastante explícito:

...la niña que es bonita

¹⁰¹ Canon 1091: 1. En línea recta de consanguinidad, es nulo el matrimonio... 2. En línea colateral, es nulo hasta el cuarto grado inclusive. En el cuarto grado de la línea colateral (primos hermanos). Este impedimento se considera de ley eclesiástica. El ordinario puede dispensar del impedimento. Código de Derecho Canónico. Promulgado por la autoridad de Juan Pablo II Papa Roma 25 Enero de 1983. Título VII del matrimonio. Disponible en:

<<http://www.iglesia.cl/osorno/matrimonio.htm>>

(Consultado: 24 de Mayo 2008)

¿porqué se aflige?
¿porqué se aflige?
(Ibáñez, 101)

O este, un cuerpo bonito vale mucho:

¡Este cuerpo, este talle,
este bonito meneo,
este cuerpo saleroso
que vale tanto dinero.
(Torres, 93)

La belleza y la estética, son atributos asociados a la mujer, con la utilización de adjetivos y sustantivos como símbolo de belleza y femineidad, que encontramos en estos textos se da por hecho que siendo bonita se va a tener todo, un modelo de mujer que la sociedad incentivaba. (Díaz Iglesias, 2006: 47).

...qué niña tan guapa,
que mata de pelo.
Qué bien se lo riza,
qué bien se lo pone...
(Torres, 103)

Éste también es una buena muestra de ello, la cabellera como símbolo de femineidad:

Qué buena mata de pelo
que tiene la labraora
que a mí me tiene sin sueño
y a todo el mundo enamora
(Torres, 554)

Porque es también un deber de la hija cuidar en la vejez a sus progenitores, además se considera una obligación social.”Deberes de la niña para su familia:”hacer que las niñas se acostumbren a amar y cuidar a sus hermanos pequeños, una hermana es una buena madre”. (Ballarin, 2001:176)

Aunque mañana te cases
y tengas un buen marido,
a estos tus queridos padres,
no los echés en el olvido.
(Capdevielle, 259)

Cuando salgas de la iglesia
repara y mira hacia atrás.
Los padres que te han criado
no los vayas a olvidar.
(Capdevielle, 226)

La hija es considerada útil y necesaria en la vejez, “la instrumentalización de la maternidad y concretamente la de las hijas mujeres está clara, más allá de todo el amor maternal y el deber social”. (Fernández Poncela, 1994: 82). Todos los anteriores nos remiten a un modelo de mujer inculta, analfabeta y dependiente; un modelo que interesaba mantener a la moral burguesa católica de aquellos años.

9.1.4. Paso al nuevo estado

Noviazgo

Se ponía gran empeño en el noviazgo, que se recomienda no demasiado largo:

Ojos que te vieron ir

por el Caminito Llano.
Cuándo te verán volver
con la licencia en la mano.

(Capdevielle, 24)

Por supuesto tenían que ir acompañadas con una persona de confianza:

Tan pequeñita y con novio,
si lo supiera tu madre
no te dejaba salir
ni a la puerta de la calle.

(Capdevielle, 25)

A la una te rondo
porque a las doce
tienes una vecina
que me conoce....

(Capdevielle, 297)

La madre, personaje femenino abnegado, bondadoso y confidente “de las madres depende que las hijas sean virgencitas cristianas o Venus paganas. Se prohíbe bajo expresa condena, pintarlas, pasearlas, adornarlas”. (Padre Vicente Jiménez en Alcántara Sacristán *et al*, 2006: 163).

Madre, mi carbonero
no vino anoche
y lo estuve esperando
hasta las doce.

Con el tin, tin ,
con el tintero,

que va de paso
mi carbonero.

(Torres, 257)

Todos los mineros madre,
llevan en el pantalón,
una manchita de barro ,
que me roba el corazón.

(Ibáñez, 96)

No me rondes la casa
porque mi madre
no te quiere por dueño,
puedes marcharte.

Vete, galán, y a mi casa
no vuelvas a rondar.

(Capdevielle, 242)

Esa me la llevo yo,
esa me la he de llevar
esa se viene conmigo
si su madre me la da.

Si su madre me la da
yo le voy a regalar
un tilín, tilín de seda
y una toquilla encarná.

Y una toquilla encarná
que parte los corazones
y veras que guapa está
la niña que se la pone.

(Torres, 291)

En los años de la posguerra una alternativa a la soltería era el matrimonio para salir de la estrechez y la miseria (Garrido *et alt.*, 1997: 528) como se pone de manifiesto.

Para pescar un novio
se necesita, se necesita
ay, ay, ay, ay
se necesita...
una caña muy larga
con mucha guita...
(Ibáñez, 17)

9.1.4.1. Boda

Los textos de las canciones de boda nos ofrecen los modelos interiorizados tradicionales de hombre y mujer: la presencia en estos textos de símbolos que remiten a la virginidad que debe acompañar a la novia hasta el momento de su boda, en este caso *moza* quiere decir, joven y pura; son una muestra más de cómo la dictadura consiguió una regresión al pasado después de los derechos conseguidos tras la Constitución de 1931, (acceso a la cultura, divorcio, mejoras laborales...).

Por el sí que dio la niña
a la puerta de la iglesia
por el sí que dio la niña
entró libre y salió presa.
(Capdevielle, 259)

En la cultura española de este periodo el casarse para la mujer era junto con el tomar el hábito las únicas salidas; hasta el siglo XVII los padres eran los

que decidían; en esta época incluso en las clase pudientes las jóvenes debían casarse con gente de su condición, la falta de amor no era la razón y si la posición. En las sociedades rurales no ocurría esto pero aun así, el matrimonio era “el status social más reconocido después de la maternidad”. (Olarte Martínez, 2011b: 9)

En esta vemos como es el novio y la madre los que deciden.

A la harina, a la harina,
al salvao, al salvao,
al pimienta picante,
colorao, colorao.

A los títeres tocan,
yo te pago la entrá,
si tu madre lo sabe
qué dirá, qué dirá.

Que diga lo que quiera,
lo que quiera decir
yo te quiero y te adoro
y me muero por ti.

(Torres, 107)

O este otro, uno de esos símbolos es el color blanco, *ramito blanco*, la pureza, como sinónimo de virginidad, y metáforas para comparar a la belleza de la mujer con las flores *rosa*, *clavellina* para designar a la mujer como frágil y sensible:

Esta mañana
bajé a mi huerto
corté una rosa
y un pensamiento,

y el pensamiento
era de gloria
y ahora lo lleva
puesto la novia.

Puesto la novia
y la madrina
que me parecen
dos clavellinas.

Ese ramito blanco
que has estrenado
significa pureza,
la que has llevado...
(Capdevielle, 184)

9.5. LA REAFIRMACION DE LA IDENTIDAD FEMENINA

9.5.1. La violencia simbólica

El mecanismo de la dominación, de la violencia simbólica según Bourdieu, se ha llevado a cabo, la interiorización ya está hecha; las siguientes reafirmaran lo asumido, "la violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas". (Bourdieu, 1999: 173). La mayoría están cantadas por hombres en las que el tema del amor el halago, la belleza de la elegida son los símbolos a través de los cuales se termina de formar a la mujer ideal; para reforzar esas enseñanzas y convencer a la mujer de la vida de felicidad que le proporcionara el matrimonio y la maternidad, una de las características definitorias de la identidad femenina dentro de los esquemas tradicionales y que dan lugar a esas diferencias de género se encuentra la ideología romántica que subyace en ellas, un juego de

amor y seducción que responde a las necesidades de esa sociedad patriarcal que propugna el matrimonio como única meta para la mujer.(Huguet, 2010).

Forman parte de las llamadas *coplas masculinas*, como son albas, rondas, mayos...textos en los que la mujer es objeto del canto:

Por la calle abajo viene
con la vihuela en la mano,
una partida de mozos,
la ronda viene cantando...

(Capdevielle, 209)

Ellos recorrían las calles del pueblo entonando canciones:

He tenido atrevimiento
de ponerme aquí a cantar
habiendo tan buenos maestros
y yo tan mal oficial.

(Ibáñez, 64)

En todas estas canciones la mujer es piropeada, elogiada y admirada¹⁰², pero profundizando en los textos veremos cómo tras esos elogios se esconde la subordinación, esa interiorización de la dominación realizada por los hombres a lo largo de la historia; estos textos de la tradición oral adaptan muchas veces los antiguos motivos poéticos a las necesidades expresivas del momento, utilizando una serie de recursos literarios como la comparación, hipérbole, metáfora, símbolo...como diría Ramírez Castañón (Uriostegui, 2007: 66) "una simbiosis muy fructífera de lo popular y tradicional con lo culto; así, por ejemplo, en los sustantivos, además de las ya características formas de nombrar a la mujer: moza, morena y zagala están los de tipo cancioneril señora y niña".

En la antigua lírica era común utilizar recursos que permitían varias lecturas, algunas de las cuales llegan a ser contradictorias entre sí... como los

símbolos de la *mañana fría* asociada al alba, el cortar la rosa florida, la entrega de prendas personales relacionadas al cortejo (la cinta y el cordón), los árboles como lugar para el encuentro amoroso, el uso de posesivos que explicitan la posesión del amante sobre la amada, animales para designar la virginidad (blanca paloma como metáfora de la Virgen María); muchos de ellos son diálogos entre los enamorados, otros, confidencias a la madre que hace de cómplice, guardián y hasta parte en la *transacción* que supone casar una hija.

Vamos al tren
morena mía
muy bien
para embarcar

y a Barcelona llegar
mi corazón lleno
de pena y dolor
y ay amor.

Tengo pena si te veo
y si no te veo, doble
no tengo más alegría que
cuando mientan tu nombre.

(Capdevielle, 34)

Por entrar, por entrar
en tu cuarto,
un ratito de conversación
vino la justicia nueva,
prisionero me llevó.

Que dolor, que dolor
y qué pena,
qué dolor para la mi morena.

(Capdevielle, 262)

Los diversos sentimientos expresados metafóricamente:

Manojitos de alfileres
me parecen tus pestañas
que cada vez que me miras
me los clavas en el alma.

- (Torres, 299)

También vemos como la religiosidad impregna todo el texto decía Demófilo que para conocer la religiosidad del pueblo no solo debemos buscar en las canciones religiosas, en las de cuna, "sino que debemos buscarla en el umbral de la vida, y en el último peldaño de ella, que es cuando, al parecer, la debilidad del hombre necesita más de este consuelo". (Baltanás, 2004: 325).

Anda y rézale a la Virgen
y dile que no entro a verla,
que me da vergüenza izirle
que te quiero más que a ella.

(Capdevielle, 311)

La mujer es equiparada con las flores, por su suavidad y el aroma que desprenden: el origen del tópico "coger flores", ya lo comenté en el capítulo 7, nos remonta hasta los clásicos, dentro de la simbología tradicional la flor es un símbolo sexual, erótico, "rosa en capullo", igualmente puede ser el reflejo de la virginidad no mancillada; "rosa de los rosales" quiere hacer alusión a la máxima pureza, "La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección". (Cirlot, 1979: 390).

Voy a la iglesia y me siento,

en los cancelles,
por ver a mi morena
que a misa viene.

Mira que airoso desde aquí,
me parece toda una rosa.
Ay que dolor me ha venido,
a la violeta,
si será mi morena
que está en la puerta.

Ay que olor me ha venido
a rosa fina,
si será mi morena
que está en la esquina.

(Capdevielle, 27)

"La rosa es la doncellez (o la doncella misma) el hombre la "corta" (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente, la muchacha corta flores para darlas a su amigo". (Frenk, 1984: 70).

La fragilidad, la sensibilidad, la violeta, son también atributos asociados a la mujer, algo que resulta obvio en las muchas metáforas que podemos encontrar en estos textos y que se refieren a la mujer, como una delicada flor:

Eres bonita
y eres graciosa,
tienes la cara
como una rosa.

Si me tocara
la lotería
contigo niña
me casaría.

La lotería niña
ya me ha tocado,
contigo niña
ya me he casado...
(Torres, 215)

En este nos encontramos con el símbolo *de cortar la flor* como equivalente a robar la virginidad:

Vengo de subir al árbol,
vengo de cortar su flor,
vengo de hablar con mi dama
tres horitas de reló.

Y después de haber subido
y haber pisado la nieve,
ahora dice mi morena:
¡caramba!, que no me quiere
(Capdevielle, 89)

La relación hombre-mujer, la diversidad que hay en los diálogos amorosos entre el elogio y la declaración; "los símbolos esencialmente femeninos: la cinta, los cabellos, la puerta y la morena". (Urióstegui, 2007: 64).

El hombre expresa así su amor desde todos los ámbitos, en fiestas en el trabajo:

Vayan pasando,
vayan pasando,
que si tu llevas miedo,
yo voy temblando.

la jota quieren que cante,
la jota yo no la sé,
por darle gusto a mi amante,

la jota yo cantaré.

(Ibáñez, 89)

Vengo de moler morena,
de los molinos de arriba ,
cortejo a la molinera,
olé, olé.

Vengo de moler morena
de los molinos de arriba,
me quiere la molinera,
olé, olé.

No me cobra la maquila,
que vengo de ...

(Ibáñez, 98)

Si me llevan que me lleven
a la cárcel del amor,
no me llevan por cobarde
ni por mal trabajador.

que me llevan por robarle
a una niña el corazón.

(Torres, 275)

Para expresar los sentimientos de amor y amistad, “en la fidelidad han buscado las más bellas metáforas, en las infidelidades, en el abandono del hogar, en el retorno; cuando aparecen representados los animales, “unas veces con carácter simbólico y otros como testigos y cómplices” (Barrios Manzano, 2004: 301) representando a la vida agrícola, ganadera, pastoril, y sus relaciones con la religión y la ronda explican en sus textos generalmente escenas de la vida cotidiana.

Cuando dejo las mulas
yo vengo a verte.

Jota.

Antonio, divino Antonio,
alfiler de mi corbata,
cinta de mi escapulario,
cadena que al cielo lleva,

Antonio ,divino Antonio.
ay que la vi ,que la vi ,
y no la pude pillar.

Cuando dejo las mulas
yo vengo a verte.

Ay...

(Ibáñez, .87)

Por un beso de tu boca
diera yo la Catedral
el jardín de Los naranjos
y el Palacio provincial.

Y sal a bailar salero
salero sal a bailar
que tiene usted para mí,
la gracia de Dios, salá.

(Torres, 255)

Debajo de tu ventana,
de tu ventana debajo,
he de hacer la sepultura
si contigo no me caso.

Debajo de tu ventana,
de tu ventana debajo ,

no ha de pasar ningún mozo,
ni por guapo ni por majo.

(Ibáñez, 36)

Madre mía de la estrella
media legua estas del pueblo
todos venimos a verte
con alegría y anhelo.

(Torres, 547)

Los animales en estrecha relación con el mundo real y cotidiano:

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro,
ya no puede mi mula
tirar del carro.
Ábrela morena la ventana...

(Torres, 99)

Los pájaros asociados al galanteo:

A coger colorines,
colorinera.

A coger colorines
me fui a tu vera,
me fui a tu vera, niña,
me fui a tu vera.

A coger colorines,
colorinera...

(Capdevielle, 320)

Seguridad, firmeza y valor, se presentan cómo características tradicionales del ser hombre/varón:

Una tarde fresquita de mayo
cogí mi caballo me fui a pasear
por la senda donde mi morena
gentil y risueña solía pasar.

yo la vi que cortaba la rosa
yo la vi que cortaba el clavel
yo la dije jardinera hermosa.
¿me das esa rosa del lindo vergel?
(Ibáñez, 71)

Una tarde fresquita de mayo
cogí mi caballo me fui a pasear
por la senda donde mi morena
gentil y risueña solía pasar.

Yo la rosa te la cortaría
yo, la rosa te la cortaré...
(Ibáñez, 71)

La belleza morena símbolo femenino de la lírica popular en el que confluyen las dos tradiciones con enorme armonía y equilibrio; " de ahí que la morena mate de amor o haga posible la existencia de ojos oscuros, inadmisibles en la lírica cortesana". (Urióstegui, 2007: 66) como modelo de belleza de la lírica española, en contraposición a la belleza del periodo clásico:

Tus ojos, morena
me matan a mí
y no me ha matado
la Guardia Civil.

la guardia ,la guardia
la guardia mayor
tus ojos ,morena,
la que quiero yo.

(Torres, 563)

El hombre del pueblo canta a la mujer morena, bien porque lo sea desde su nacimiento o porque se ponga así con el trabajo en el campo de exposición al sol.

Aire que lleva el aire,
aire que el aire me lleva,
aire que me lleva el aire,
el aire de mi morena.

Las barandillas del puente
se menean a tu paso
a ti solita te quiero
de las demás no hago caso.

(Ibáñez, 86)

En esta en cambio parece que el hombre prefiere otro tipo de belleza, el del periodo clásico también representativo de otra clase social:

Decoloradita mía,
no te des con colorete.
Mientras más descolorida,
más firme estoy en quererte.

(Capdevielle, 75)

El sustantivo *rubia* como *canon de belleza* en la poesía clásica de la Edad de Oro: el rostro es el centro de esta belleza, se habla de su cabello

rubio, de su tez, del color blanco, de su frente, de sus cejas, de sus ojos, de su boca, de su cuello, de sus dientes... y el adjetivo *blanca* como sinónimo de pureza y virginidad:

...por allí pasó ,
una niña muy guapa
que me enamoró.

Rubia de cabello,
blanca de color,
estrecha de cintura
así la quiero yo.
(Ibáñez, 74)

Dime tu rubita quien
te peina el pelo,
me lo peina un estudiante,
me lo peina un marinero.

Dime tu rubita
quien te peina el pelo,
que niña tan guapa,
que mata de pelo.
(Capdevielle, 347)

El uso de diminutivos como *moñico*, *carita*, alude a conceptos de sensible, dulce, pequeña... asociándolos al género femenino; *ángel* como símbolo de la bondad.

Ayer me dijo un ángel
que no hay en la tierra
mira, mira,
mujeres tan bonitas

como las manchegas
mira, mira.
la del moñico de a libra,
los rizos de cuarterón,

el cuerpo como una palma
la carita como el sol.

(Ibáñez, 80)

“Verbos en imperativo, para representar el deseo y control de la amada, influencia del amor cortés”. (Uriosteguí, 2007: 65)

Levántate morenita,
levántate resalada,
levántate y dame un beso
que me voy de madrugada
levántate.

(Torres, 293)

La mi morena resalada
con vara y media
se hace una saya.

(Ibáñez, 96)

A tu puerta llaman puerta,
a tu ventana, ventana,
a tu madre jardinera
y a ti rosita temprana.

(Ibáñez, 38)

9.1.5.2. La opinión de los hombres sobre las mujeres

El patriarcado es la manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia, y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres y la sociedad en general según la visión discriminatoria y patriarcal: es la que engaña y seduce y maltratos físicos, ejercidos por el sexo masculino contra el femenino, en el que se manifiesta la idea sexista de la inferioridad de las mujeres.

(Lerner, 1990: 340-341)

Los hombres creen que las mujeres están llenas de defectos, según ellos son interesadas, despilfarradoras, holgazanas, pecadoras, débiles, charlatanas, el no ser bonita también es un defecto a sus ojos, incluso el pasar de una edad determinada es motivo de burla ya que implica que se quedará para *vestir santos*, frase muy popular hasta hace bien poco, (yo me atrevería a decir que incluso ahora) que significa poco menos que no ha sido *digna* de que ningún hombre se fije en ella. Son desvergonzadas, pecadoras: el pecado original demostraba que la mujer “era la puerta del diablo, la senda de la iniquidad, la picadura de la serpiente, en una palabra, un objeto peligroso”. (San Jerónimo en Ballarin, 2001: 36). “Para las hembras, su educación estaba en la casa, con todos los quehaceres. Y es que las pasiones de la mujer son a su entender: la cólera, la vanidad, la envidia, el pique, la seducción”. (García Figar, 1943:138 *apud* Alcántara Sacristán *et al.*, 2006:164).

Todo esto lo vamos a ver reflejado en las siguientes canciones, los textos que vienen a continuación están llenos de palabras malsonantes, despectivas, discriminatorias y misóginas todas ellas; de ellos se desprenden comparaciones grotescas y mensajes que transmiten violencia, ya comenté en la introducción cómo por medio del lenguaje se podía discriminar sin apenas darnos cuenta, y todos ellos son una buena muestra de ello.

Que sólo las mueve el interés

Si quieres que te quiera
me has de dar antes
pañuelo de manila
medias y guantes
¡olé ya!

(Torres, 305)

Marujilla, Maruja del Rabalejo
,¿para qué te has casado
caramba y toma
con ese viejo?.

Me casé con el viejo
por la monea,
la monea se acaba.
caramba y toma
y el viejo quea.

(Torres, 285)

Si te portas bien
te voy a comprar
tres metros de tela
pa un delantal.

(Capdevielle, 366)

Junto con el supuesto *interés* de la mujer por el dinero, aparece algo muy típico de esta época: la figura del torero como símbolo de la valentía y masculinidad; el toro, representante de los excesos del género masculino. Según ha estudiado Pilar Barrios Manzano en primavera y verano se desarrolla la fiesta de los toros, dentro de ese repertorio es el animal que más canciones ha generado:

Caminito de Santa Lucia
me dijo un gitano
que si lo quería.

Al momento
le dije que no,
que para gitano
no me peino yo,

que me peino
para un buen torero
que mate los toros
con sal y salero.

(Capdevielle, 35)

Es conveniente que las mujeres sean de inferior condición, así seguirán sintiéndose superiores y con derecho a someterla; él se considera perfecto y quiere mantener su dominio, justificándolo con la decencia y la religiosidad:

Son tan buenos mis pañales
como los que te pusieron
hija de tan buenos padres
lo que no tengo es dinero
la vergüenza es lo que vale.

Si por pobre me desprecias
pregunta por mi linaje
aunque soy pobre no tengo
ninguna rama que esgaje
que todas llegan al cielo.

(Torres, 556)

Despilfarran sin sentido el dinero en caprichos.

Los tres ríales que te di pícara,
¿dónde los tienes?

(Capdevielle, 210)

Es interesante ver como el pobre molinero solo tiene un camisón
mientras ella es una despilfarradora a expensas del trabajo de su marido:

Lleva la molinera
zapatos de charol,
en cambio el molinero
no tiene camisón.

Lleva la molinera
ricos collares
de la harina que sale
de los costales.

(Torres, 157)

En la España franquista la mujer no podía salir sola a la calle, mucho menos ir al baile, si lo hacía, era objeto de todas habladurías, “es necesario desde los cauces de la iglesia y del estado el control moral de la mujer, puesto que, ésta es por naturaleza, transgresora del orden masculino, pecadora...”. (Alcántara Sacristán, 2006:176).

Perder la cinta del pelo
no te debe entristecer
que una mujer en el baile
qué menos puede perder
(Capdevielle, 190)

Abrela morena la ventana

ciérrala rosita temprana.

Ya ha cerrado tu madre,
la ventanilla,
por donde tú me dabas
tantas cosillas.

(Torres, 99)

Encerrado en estas canciones, el discurso de género, subliminalmente actúa ese “lenguaje como una forma de coacción para evitar que las mujeres se desvíen de la norma desvalorización también su capacidad racional, para evitar que sean libres y con iniciativa propia”.

Hay un gran menosprecio y subvaloración hacia las mujeres acompañado por la necesidad de control sobre ellas...señalar verbalmente, violentar de forma simbólica y desvalorizar a las mujeres, tal vez para paralizarlas y *ponerlas en su lugar*, seguramente de forma preventiva, evitando el desarrollo de su autonomía y poder de decisión sobre su cuerpo, sus vidas y destino en general.

(Fernández Poncela, 2002:72)

Y salga usted
que la quiero ver saltar,
brincar y andar por el aire,
esta es la jerigonza del fraile,
los frailes frailucos,

ay que niña con tantos corrucos
y dejarla sola, solita y sola,
sola y bailando,
a esta niña le gusta el fandango

(Torres, 171)

Menosprecio y subvaloración hacia las mujeres acompañado por la necesidad de control sobre ellas; seguramente el *fandango* aquí tenga además otro significado, que no es precisamente el gusto por bailar este baile sino el jolgorio y la fiesta; o la calentura del siguiente que tampoco en este caso tiene que ver nada con que el pobrecito esté enfermo y tenga fiebre.

Tanto bailé
con el ama del cura,
tanto bailé
que me dió calentura.
(Torres, 119)

En este texto se da por hecho que las mujeres son todas unas pérdidas, y que los hombres no tienen vergüenza porque dejan que ellas lo hagan:

La vergüenza de los hombres,
ya se ha perdido,
de las mujeres no digo nada
que se van con los hombres
de madrugada.
(Torres, 253)

También se ve reflejada la desconfianza hacia la mujer: las mujeres no son de de fiar:

Al regresar de la guerra
las balas no me han matado,
y vengo a ver si me cumples
la palabra que me has dado.
(Torres, 149)

Mezcla de ironía y despecho:

Hombres, no les toméis cuentas
a los pobres e las mujeres.
Yo se las tomé a la mía
y me ha pesado mil veces.
(Capdevielle, 210)

Y de burla:

Y sal Serafina y se refinaba
y con la paleta,
su madre le daba,
y sal Serafina....
y con la paleta
su madre le dio.
(Torres, 109)

Anda vete y no te vayas
ya te podías haber ido,
pa la falta que me has hecho
aunque no hubieras venido...

Eres más alta que un huevo
más derecha que una hoz
más negra que una morcilla
¡buenas noches nos de Dios,
(Torres, 277)

Aunque el *tono cómico* y la excusa de tratarse de una broma, intenta suavizar la dureza del mensaje, la ironía y el sarcasmo son dignos de mención, por la falta de respeto que de él se desprende:

Tengo yo una novia señores,
bonita si dios quisiera,
blanca si la blanquearan
y un albañil la enluciera.
(Torres, 113)

Si tuviera una naranja
contigo la partiría
pero como no la tengo
te canto la despedida.
(Ibáñez, 32)

Los siguientes pretenden ser graciosos:

Chata mírate al espejo
para que te tranquilices
y verás como en tu cara
hacen falta unas narices.
(Torres, 215)

Tiene mi niña un pelo
¡vaya con el pelo!,
que parecen virutas
de carpintero.
(Torres, 265)

En la siguiente, hace burla de la supuesta poca gracia para bailar, comparando a la mujer con un animal con objeto de ridiculizarla:

Menéate bailaora,
meneas bien esas patas
parece que vas bailando
en un montón de patatas
(Ibáñez, 33)

Vemos nuevamente el desprecio hacia el sexo femenino aludiendo a carnaval y feria como si de ganado se tratara, ironía y parodia para intentar ridiculizarlas. “Ser insultado es una de las normas de agravio lingüístico que uno aprende, los seres humanos somos seres lingüísticos porque necesitamos el lenguaje para existir) al ser insultada/o, una/o es degradado y menospreciado”. (Butler, 2004: 16).

Ya ha llegado el carnaval
la feria de las mujeres
la que no le salga novio
que aguarde al año que viene.
(Torres, 217)

Y si no lo es, ella estará obligada a serlo o parecerlo:

Si yo fuera dorador
lo primero que doraba
era tu mata de pelo
que te cuelga por la espalda.
(Capdevielle, 347)

Porque si no, es posible que no la quieran:

... quítate la madroñera,
que te lo pido por Dios,
que no te voy a querer ,
quítate la madroñera,
que te voy a aborrecer
(Torres, 251)

Péinate tú con esos peines,
péinate cariño mío,
que te quiero ver peinadita
a la orillita del río.

(Torres, 105)

Siempre es el hombre el que decide:

Eres como yo quiero
ramito de yerbabuena
ni eres alta, ni eres baja,
ni eres rubia ni morena.

(Capdevielle, 327)

El hombre siempre en su papel de protector:

Tan pequeñita y con luto,
dime quien se te murió,
si se te ha muerto tu amante,
no llores que aquí estoy yo.

(Capdevielle, 25)

En los siguientes podemos apreciar que les ocurrirá si son capaces de negarse a su *obligación como mujer* “a lo largo de la historia se ha visto a la soltera como algo antisocial que no cabe en ninguna esfera de la vida, es el antimodelo de la mujer ideal.” (Nieva de la Paz, 2009: 39).

:

Tu veras, tu veras, tu veras
lo que a ti te va a pasar

que me voy a ir con otra
y a ti te voy a dejar.

Tu veras, tu veras, tu veras
lo que a ti te va a pasar
que por tonta y presumida
el novio te va a dejar.

(Torres, 275)

Hemos comprobado que esa violencia, implícita o invisible, convierte en natural lo que es una práctica de desigualdad social, que comienza por medio del menosprecio y la desvalorización de lo femenino; las mujeres sin apenas percibirlo aceptan la inferioridad y la que es peor llegan a considerarlo lo mejor para ellas; la violencia simbólica se confirma como una estrategia de los grupos dominantes para mantener el control de los subordinados

9.1.5.3. La cruda realidad

Normalmente después del matrimonio es cuando la mujer se da cuenta de que su lugar en este mundo es la casa y el resto del mundo es del hombre. En el siguiente volvemos a ver otra vez como es el hombre el que sale a trabajar fuera, al espacio público; la mujer espera en el ámbito cerrado de su casa:

A la mancha por trigo
se fue mi pepe
se fue mi pepe
se fue...

se llevo cuatro cuartos
me trajo siete
se fue mi pepe
se fue mi pepe.

(Ibáñez, 19)

Adiós torre del casar
que lejos te vas quedando
en el corral de la legua
mis ojitos van llorando.

Ella me miraba y yo no la vía.
yo le decía adiós, prenda mía.

(Capdevielle, 47)

Tampoco refleja la realidad mujeres y hombres, familias enteras, tenían la necesidad de ir a otras regiones en busca del sustento dadas las circunstancias por las que atravesaba el país.

9.1.5.3.1. Infidelidad y maltrato

Amor mío vienes tarde
y te quieres ir temprano ,
he conocido que tienes,
amores por otro lado.

(Ibáñez, 95)

La mujer toma la palabra para expresar lo que siente en igualdad de condiciones, le canta al hombre por su tardanza, el origen de este motivo aparece ya en las *jarchas* y en las *cantigas gallego-portuguesas*:

Las doce han dado,
mi amor no viene.
Alguna picarona
me lo entretiene.

Me lo entretiene,
me lo entretiene,

va pasando la hora,
mi amor no viene.

(Capdevielle, 239)

Hay en estas melodías retazos de la visión femenina del mundo, diálogos de la madre o cuidadora... el tema de la madre abnegada sería reflejo o producto de la realidad de ésta, tanto física como emocionalmente hablando.

Ella de forma mecánica exorcizaría sus propios demonios, expresando sentimientos mientras ostenta el papel de víctima adjudicado socialmente y asumido personalmente, y a la vez se libera a través de la queja en el canto. Es un camino bidireccional, de identificación reproducción-resignación y de expresión-liberación-desahogo.

(Fernández Poncela, 2005a: 211)

Esta noche no hay coche
porque el cochero
ha pillao una mona
la está durmiendo .
Ea la nana nanita ea
los cominitos madre
y alcarabea(bis)

Ese niño chiquito
no tiene a nadie
lo parió una gitana
lo echó a la calle.

ea la nana...

A este niño chiquito
¿Qué le daremos?

Caldo de caracoles
Que cría cuernos
(Torres 21)

El maltrato (de palabra)

Si quieres que yo te quiera
te has de lavar con romero,
que te se quite el resabio
de los amores primeros.
(Capdevielle, 328)

Báñala bien, caballero,
que tú te la has de llevar.
si no es esa, será otra,
muchas hay en el lugar.
(Capdevielle, 320)

El lenguaje empleado para dirigirse a ella es bastante explícito, el demostrativo *esa* tiene unas connotaciones machistas en la que es tratada como *objeto*; “Ciertas palabras o ciertas formas de dirigirse a alguien operan no solo como amenazas contra su bienestar físico, sino que tales expresiones alternativamente preservan y amenazan al cuerpo”. (Butler, 2004: 21). Además lleva implícito que a la mujer se la conquista con el dinero, parece ser que es una forma de tenerla contenta, son consideradas propiedad de los padres, una inversión o un objeto que se puede cambiar, comprar o vender, normalmente es la madre quien negocia con el novio:

Esa me la llevo yo,
esa me he de llevar.

Si su madre me la da
le tengo que regalar

un vestío de terciopelo
y una toquilla encarná.
(Torres, 163)

En definitiva son de su propiedad:

Ya está casado Perulo
y dice con gran placer,
ahora sí que tengo yo
quien me pueda a mi coser.
(Capdevielle, 127)

Por ello las pueden maltratar, de palabra menospreciándola:

Este corro es un jardín
y las niñas son las rosas
y yo como jardinero
me tiro a la más hermosa.
(Torres, 191)

En esta vemos de nuevo la subordinación a la que está sometida la mujer, el hombre esgrime sus armas imponiendo su voluntad.

Esta noche la ronda
l'as dado tarde
que me estoy desnudando
para acostarme.

Si te estás desnudando
vuélvete a vestir
que muchos malos ratos
paso yo por ti.
(Capdevielle, 32)

En los siguientes se pueden *oír* la falta de respeto hacia las mujeres, se puede comprobar cómo recurren a la desvalorización, a la ironía e incluso a la violencia, "el lenguaje opresivo hace algo más que representar violencia; es violencia". (Morrison *apud* Butler, 2004: 23).

Anda marrana a fregar
que el agua ya está caliente,
el estropajo te llama ,
desde mi casa se siente.

Pa coser un delantal
necesitas a tu madre
y para pelar la pava
no necesitas a nadie.

(Torres, 311)

En este texto se vuelve a apreciar otra vez, junto a la superstición y la ignorancia, la violencia verbal; el cuervo aparece como signo de *mal agüero*:

Los ojos de mi morena
Santa Lucía los guarde,
y si no son para mí,
venga un cuervo y se los saque.

(Capdevielle, 333)

En este podemos apreciar otra vez la discriminación; parece ser que es ella la que quiere casarse a toda costa:

Paseaba un artesano
con una chica, con una chica
que hacía nueve años
que se querían, que se querían.

Ella lo quiere,
ella lo ama,
y ella busca el querer
y otras se casan y otras se casan.

(Capdevielle, 212)

Que contenta esta la novia
porque tiene cama nueva
está más contento el novio,
porque va a dormir en ella.

(Capdevielle, 313)

El castigo si no consiente en casarse (aún cuando eso suponga tener que pasar penalidades como el ser maltratada) es la soledad, o lo que es peor quedarse soltera, entonces serán catalogadas como *solteronas*, algo que estaba mal visto por esta sociedad, porque implica que no son nada *deseables para los hombres*:

Las connotaciones metafóricas de solterón sugieren generalmente libertad sexual, solterona al contrario puritanismo y castidad, según ellos lo peor que le puede pasar a una mujer es quedarse sola, no tener a un hombre al lado., se suponen que ellos pueden elegir entre casarse o no y que por tanto no casarse no excluye de ninguna manera su disfrute de actividad sexual, pero si una mujer no se casa se supone automáticamente que nadie la deseó.

(Lakoff, 1995: 75)

A lo largo de la historia la mujer ha sido discriminada, humillada y vejada de mil maneras diferentes; a modo de ejemplo para la iglesia la mujer solo podía ser entendida como *virgen* o como *diablo*...; Para la sociedad occidental sigue siendo inquietante que nos neguemos cada vez más a ser sólo las madres de nuestros hijos o mujeres de nuestros maridos; fruto de ello

son los abusos, exclusiones, violencia y crímenes que aún hoy se siguen realizando contra nosotras en todo el mundo.

“A ellas debe exigírseles sumisión, pero con firme suavidad, una dependencia que no llegue a identificarse con la esclavitud”. (Alcántara Sacristan, 2006: 162). Antes se solía decir: *esto es lo que te ha tocado, resignación hija*, no existía el divorcio y la mujeres estaban obligada de por vida a llevar esa cruz:

Mi suegra porque la quiera
me ha regalado un rosario
teniendo yo con su hijo
corona, cruz y calvario.

(Capdevielle, 137)

Una violencia, que a veces, era producto de esos matrimonios concertados, pero se producía en todos los estratos de la sociedad estas canciones aluden a ella.

El día en que me casé
me dijo el cura en la iglesia
ahí te entrego a esa mujer ,
si se tuerce la enderezas
con la vara de mermez.

(Ibáñez, 38)

El maltrato hacia la mujer, tanto de palabra como de hecho, no estaba mal visto, incluso se podría decir que de alguna manera lo aconsejaban, “el padre poseía la autoridad directamente asignada por Dios y la familia en su conjunto le debía obediencia.....a la mujer se le asignaba *el cetro del amor* que se ofrece voluntariamente y respetuoso a la autoridad incuestionables del varón”. (Garrido *et al*, 1997: 530).

Dicen que se ha vuelto loca
al sentirse maltratada,

a la puerta de una venta,
solita y abandonada.

Como quieres que te quiera
si siempre me estas pegando,
como si mi cuerpo fuera
una piedrita de mármol
(Capdevielle, 255)

Yo creí que el tener novio
era cosa de juguete
y ahora veo que se pasan
las fatiguillas de la muerte.
(Torres, 113)

Al contrario que pasa con la madre que a veces es la única tratada con consideración, las suegras han sido siempre motivo de broma en todo tipo de literatura oral, (Torres Ramírez, 1995: 175,183) en estas canciones no podía ser de otra manera; en algunas de ellas se puede observar la burla con el sólo propósito de causar risa:

Como quieres morena
que vaya a verte,
si le temo a tu madre
más que a la muerte...
(Ibáñez, 84)

Si me caso y tengo suegra
ha de ser con condición,
que si al año no se muere
la tiro por el balcón.
(Capdevielle, 309)

Me dijiste que entrara

que estabas sola
y estaba allí tu madre
la picarona.

Como tu madre tiene
tan mala cara
el susto de aquel día
no se me pasa.

(Torres, 249)

Los gatos han sido comparados muchas veces con las mujeres, el gato representa la traición, (al perro se le asocia con la fidelidad al hombre/varón, claro está). "Se considera un animal traidor pese a su apariencia de tranquilidad y amistad, tienen una mirada indescifrable a veces, otras provocativa, misteriosa casi siempre...". (Fernández Poncela, 1994: 84).

...cuando me dieran la nueva
de que tú no me querías,
hasta el gato de mi suegra
me miraba y se reía.

(Capdevielle, 328)

Pero en los siguientes, además de la risa, queda reflejada nuevamente, la falta de respeto que se desprende a través del lenguaje:

La literatura oral tradicional, es un camino importante para rastrear la violencia simbólica y verbal contra las mujeres, inscrita en el imaginario social, como parte de permanencias e invariantes que configuran una constante histórica a lo largo de las distintas épocas, y con peso relativo y funciones diferentes, a pesar de la visibilidad de los cambios.

(Fernández Poncela, 2002: 63, 76)

Tiene mi suegra un diente
con él me muerde.
¿No hay un picapedrero
que se lo quiebre?.

(Torres, 265)

Mi suegra de regalo
me dio una taza, sí.
Cada vez que la miro
le quiebro un asa, sí.
(Torres, 155)

A mi suegra la subo
en una burra
y la pongo en el rabo
para que se escurra,
para que se escurra.
(Ibáñez, 89)

Mi suegra cascó de olla,
cobertera del infierno,
callaré que no me oiga,
qué bien cerquita la tengo.
(Torres, 189)

9.1.6. El sexo femenino se rebela

Si deseamos huir de explicaciones descalificadoras como las que atribuyen a las mujeres poco coraje para intentar una modificación de su condición de sometimiento, deberíamos profundizar en los mecanismos defensivos y compensatorios de que se han valido las mujeres como autoprotección y resistencia a la situación de

subordinación, no sin antes dejar de recordar que lo que ha caracterizado a los grupos dominados es precisamente la interiorización de la dominación.

(González de Chávez, 1998: 308-309)

Pero a pesar de su incultura y con la sabiduría que da la experiencia, las mujeres, esbozan sus propias estrategias (las escritoras lo hacían con su pluma y un lenguaje culto para eludir la censura), ya fuese para salir de lo que se les asignaba por sus sexo, o bien para conseguir lo que se espera, un novio; porque aunque todo giran en función de la diferenciación y separación de los sexos, como dice Cros (Salas Romo, 2010: 80), “las diferencias entre los sujetos se corresponden con la mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y a los pensamientos que le son propuestos”; en el siguiente además del trabajo domestico asignado a la mujer se puede apreciar cómo ellas asumen ese papel de mujer de su casa hacendosa, porque es lo que ellos quieren, eso es lo que se espera de ellas.

Mi madre es la que cierne
yo me enharino...
porque digan los mozos
que yo he cernío
que yo he cernío...

(Ibáñez, 18)

Aunque también nos encontramos con la mujer opuesta al *ideal*, mujeres que salen de lo que se considera *decente*, representando una crítica a la sociedad, dejando de ser sumisa para burlarse de su opresor "...y diseñaban su mundo generando discursos alternativos a las estructuras dominantes: el derecho a elegir pareja, el derecho a una educación, el derecho a su autonomía como persona". (Juliano, 1998: 117,120).

Yo soy más clara que el agua,
que corre por esos caños,
al que quiero doy palabra

y al que no, lo desengaño.

(Capdevielle, 356)

Y emplean también la burla y el desprecio hacia el otro sexo.

Con este novio
que tengo ahora,
le doy la lata al otro
y el tonto llora.

Y el tonto llora
y yo me río
de ver la mala sombra
que tiene el tío.

(Torres, 265)

Las mujeres en un intento, de huir de una realidad adjudicada durante siglos, de reafirmar una identidad que no es la que le ha sido impuesta se rebelan:

Yo no quiero un hombre chico
aunque me lo den de balde,
un hombre chico parece
un perro sentao en la calle.

Los mocicos de hoy en día,
cuando tienen un real,
los cambian en centimillos
para que les suene más.

(Torres, 311)

En el siguiente se percibe una rebeldía ante la sumisión impuesta, de una manera subliminal, ellas responden de esta forma, aunque entonces no

fueran conscientes de que gracias a estas actitudes de rebeldía estaban trazando el camino para conseguir lo que hoy tenemos. "...una alternativa para ellas que a la vez les servía de evasión ya que no podían aspirar a otro mundo mejor, dejando al descubierto el valor simbólico de las actitudes, el comportamiento y el discurso de las mujeres...". (Quilez y Sauret, 2002: 76).

Si piensas tonto orgulloso,
que por ti me desatino ,
tengo yo mi querer puesto
en otro paño más fino.

Un José me hizo un nudo
un Juan me hizo una cadena,
un Manuel me desató
¡viva su gracia morena!

En los siguientes el tono *cómico*, algo no muy común en estos textos, vemos a una mujer diferente a los modelos asignados para ella, aunque nos da una imagen de mujer interesada a la que sólo le importa el exterior:

Todos los juanes son tontos
y el que no es tonto es chalao,
yo tenía un novio Juan
por tonto lo he despachao.
(Torres, 287)

Pensaba el tonto
pensaba que yo por él
me moría
y lo estaba entreteniando
mientras el otro venía.
(Capdevielle, 178)

Tú te crees que yo te quiero
soy un poquito guasona
porque te miro y me río,
tu no lo has comprendío.

(Capdevielle, 152)

Ya se van
los buenos mozos
y aquí solo quedan
los tuertos, mancos
y cojos.

(Ibáñez, 35)

Eres de un ojo tuerto
de otro bizco,
no ha de quererte nadie
por ser tan feísmo.

(Ibáñez, 27)

Igual que hacen ellos, las mujeres también los comparan con animales
y además los llaman gandules.

Los mocitos de hoy en día
son como el pavo real
muchas alas, mucho pelo
y poca formalidad.

Los mocitos de hoy en día
son como el ungüento azul
que se lavan y se peinan
¡Dios nos libre de un gandul!

(Torres, 217)

Hablar de sumisión, dependencia, represión, conformismo... implica dos acepciones algo o alguien que somete (poder) y algo o alguien sometido; traspolado esto a las relaciones hombre/mujer, el hombre representaría el poder y la mujer el sometimiento; esto es lo que quería el Estado y en gran parte lo consiguió, aunque muchas de ellas idearon otras estrategias para poder llevar o sobrellevar ese sometimiento:

Ellas parecen ser las dependientes emocionalmente y aceptadoras de su propia subordinación, lo que es cierto es que esto es una conducta asignada, en la que ella parece aceptarlo, opción razonable no obstante porque la sociedad le negaba todo el apoyo al considerarla una eterna menor de edad, no solo es un problema de falta de concienciación o con respecto a la opresión, sino de falta de alternativas para enfrentarse a ello, teniendo en cuenta la situación.

(Juliano, 1998: 29)

Quítate de esa esquina
galán, que llueve.
deja correr el agua
por donde viene.

(Capdevielle, 137)

Lo femenino considerado desde siempre como lo débil, inseguro y tradicional, pero ellas que no se ven así,"... no debemos olvidar el nivel de ser subjetivo, estrechamente vinculado a la cultura y al lenguaje..." pero"... que también nos permite tomar conciencia de nosotros mismos, la autorreferencia y reflexividad". (Salas Romo, 2010: 73) adoptan otras actitudes:

Muchas con el achaque
de tomar el fresco,
se van a la ventana
con mucho silencio.
Su madre las llama,
Mariquilla cierra la ventana,

la voy a cerrar,
que estoy viendo.

La gente pasar.
y era porque estaba
con su novio
pelando la pava.

(Torres, 101)

Pero también a través de sus reflexiones personales, ellas adoptan una actitud que rompe con los estereotipos y normas impuestas y expresan sus deseos tomando la iniciativa; nos cuenta Ángeles Hermosilla (2000: 11) que “la imagen que tradicionalmente la lírica ha ofrecido de la mujer relegada al papel de la amada... ahora se convierte en sujeto *deseante*”, es decir ella es la que ahora expresa sus deseos, ahora le toca a ella exigir una identidad distinta de la que durante siglos se ha marginado.

Que buena noche que hace
para ir a la verbena.
coger un tablón muy grande
y dormir en la perrera.
Que yo no voy sola
que el amor me lleva.

(Torres, 101)

La noche yo la he pasado
a la orillita del río,
con el corazón, don, don,
con el cariñito mío.

(Capdevielle, 346)

Que no voy sola
de noche al baile,
que no voy sola,
voy con mi amante.

(Ibáñez, 38)

CONCLUSIONES

En la introducción comenté que en esta investigación el análisis musical iba a transcender lo puramente musical para entrar en otros ámbitos, y que el hilo conductor que iba a guiarla era el análisis crítico del discurso de género con el que se intentaba dar respuesta a las varias cuestiones planteadas: fundamentalmente la influencia que habían tenido estas canciones en la construcción de identidades, en concreto en la identidad femenina; las cuestiones planteadas eran las siguientes: si habían sido manipuladas para conseguirlo; si este tipo de literatura popular de tradición oral afectó de igual forma que la literatura culta; y si la relación música-texto había tenido alguna incidencia en la consecución de esos objetivos; tras los diferentes análisis realizados, he podido constatar, que efectivamente todos ellos han influido igualmente en la construcción de esos modelos perseguidos por el Estado y la Iglesia corroborando que los mensajes y valores transmitidos concuerdan perfectamente con lo que la sociedad franquista deseaba inculcar en las mentes de la población española, unos mensajes y valores que arraigados en el imaginario colectivo ayudaron a perpetuar esa ideología. Corroborando también que este tipo de música para la España de la dictadura sirvió de nexo entre la población y el poder para así poderlas manipular a su gusto.

Una lectura atenta a estas canciones desde la perspectiva de la crítica de género ha permitido descubrir que éstas, además de ser objeto de diversión, fueron seleccionadas para transmitir, socializar, construir y perpetuar un modelo de mujer con los valores que el poder hegemónico deseaba; en todas ellas, en mayor o menor medida se encuentran los elementos de los que se sirvió para conseguirlo y que junto con las lecturas recomendadas constituyeron un perfecto manual de cómo debe ser la mujer ideal; reproducen

el machismo y la misoginia de la época, y fueron un medio más para adoctrinar a sus ciudadanos. En los cancioneros de la Sección Femenina, las marchas, himnos y canciones patrióticas, utilizadas para exaltar el espíritu nacional, no formaban parte de lo que se debía recoger, porque esas canciones estaban destinadas a la formación de los varones, por ello no aparece ninguna en estos tres cancioneros, a las mujeres se les reservaba otro tipo de educación, la formación religiosa y la formación como ama de casa y madre, principios doctrinales de la escuela franquista.

Además la hipótesis central propuesta al inicio de esta tesis doctoral se ha confirmado de forma suficientemente convincente con los indicios existentes y los argumentos aportados, ello ha sido posible a través de los diferentes análisis utilizados: formal, estructural y lingüístico, etnomusicológico y semiótico, junto con el análisis crítico del discurso de género, han sido un instrumento eficaz que me ha permitido comprobar cómo se configuran las identidades de género, en concreto la identidad femenina en un contexto institucionalizado, la España de la dictadura.

La investigación realizada además ha puesto de relieve las enormes dificultades con las que se encuentran las mujeres todo lo que es compartido por las mujeres a pesar de sus diferencias culturales en la sociedad en las que le ha tocado vivir, a la hora de ejercer su libertad y decidir sobre su propia vida como son las situaciones y las prácticas sociales, y que al hombre varón se le considere como el centro y la medida de todas las cosas, modelo de referencia y a nosotras como seres dependientes y subordinados, una sociedad eminentemente sexista que legitima esa subordinación de la mujer a través de despreciarla y desvalorizarla intentando con ello anular su voluntad.

En primer lugar ha quedado patente el uso dado por la Sección Femenina a canciones y bailes, esta música iba dirigida sobre todo al control de la población femenina y a mantener la hegemonía de quien lo promovía (Estado e Iglesia) con una orientación ideológica claramente dictatorial; todo estaba organizado en sus más mínimos detalles, aunque como hemos comentado antes se sirvieron de otros instrumentos de difusión como los concursos de bailes, coros y la labor de maestras y maestros, figuras muy importantes al tener que transmitir un programa oficial en el que quedaba reflejada la educación diferenciada para niños y niñas (capítulo 1º: "La

educación de las mujeres”); ambos estaban obligados a respetar un programa que contenía una serie de características que las diferenciaban claramente de los destinados a la formación de la población masculina, los destinados a ellos otorgaban prioridad absoluta a contenidos políticos y heroicos; los de la Sección Femenina, en cambio, se centraban en la recopilación y difusión de repertorios de tipo folklórico y religioso. Las canciones recopiladas por estas tres mujeres, además de ser unos documentos que tienen su importancia histórica, formaron parte del modelo cultural hegemónico y contenían unos mensajes totalmente intencionados, canciones y bailes *eran lo políticamente correcto*, es decir fueron cuidadosamente seleccionadas añadiéndoles algunos toques pintorescos si era necesario para poder representar el espíritu nacional.

En segundo lugar en relación música-texto (ya comenté en la introducción que consideraba imprescindible en cualquier investigación de la que sea participe la música) y su estudio semiótico era necesario por su implicación en la construcción de esas identidades; esa interacción verbal y musical, ambos procesos integrantes de un mismo discurso, que a la vez se complementan, supeditan y se alternan, planteado de esta forma se posibilita el descubrimiento de las significaciones implícitas en el texto verbal; hemos podido comprobar que en muchas de ellas texto y música se complementan y en otros casos (capítulos 2º y 3º) no existe una clara convergencia entre palabra y texto, pero en todas ellas, texto y música, se funden para llegar a expresar ciertos sentidos o significados .

Ante lo expuesto, lo que si queda claro es que la música puede que no sea un lenguaje al uso, pero sí un comunicador importante, de expresión, de emociones, de percepciones y por supuesto una gran herramienta pedagógica producto de una cultura determinada; estas canciones llevan impresas costumbres, mentalidades y prácticas con unos usos y funciones determinados por el contexto; pese a no ser tan claro como el lenguaje verbal, son portadoras de una información que adopta un valor simbólico cuando los componentes de un grupo o comunidad la hacen suya, transmitiendo en una pequeña estrofa y con el mínimo de palabras un mensaje, sus textos contienen tradiciones, creencias, reglas... en el que está reflejada esa relación entre la comunidad y su contexto, y utilizada a veces para controlar a su miembros.

A partir del análisis de los signos musicales ha quedado patente que esas relaciones son mucho más que coincidencias literario-musicales, ya hemos comentado antes que el significado de la música cobra sentido en el contexto en el que se manifiesta, en algún momento de la historia se crearon y unieron para, mover afectos y pasiones de las/os oyentes a voluntad del compositor; los objetivos principales de la música barroca eran mover las pasiones y los afectos, mediante los materiales musicales empleados, se podían saber cuáles eran las ideas o información que la composición pretendía transmitir, en el caso de estas canciones, al ser seleccionadas, retocadas y la mayoría de ellas muy antiguas, nos puede dar idea del mensaje implícito, es decir la ideología que querían transmitir.

Por otro lado, la música vocal o instrumental, ha sido siempre una gran herramienta pedagógica, ésta labor pedagógica de la música está más que documentada, en la antigua Grecia existía una idea muy arraigada de que la música influía decisivamente en la formación de la personalidad individual, la música junto con la gimnasia eran consideradas actividades fundamentales en la educación de niños y jóvenes, fomentando su uso didáctico hasta llegar a una cierta politización de la música; Damón, en el siglo V a. C, con su teoría del *ethos*, retomada después en el Renacimiento y germen de la teoría barroca de los *afectos*, relacionaba cada música con un comportamiento o *ethos* determinado. Platón, siguiendo esta teoría, planteaba que la música podía modelar el comportamiento de una persona si se utilizaba conscientemente en su proceso de formación y según él diferentes músicas podían configurar diferentes personalidades, por tanto no es nada absurdo pensar que estas canciones, esos signos que para algunos no significan nada más que sonido, ayudaron a crear y mantener determinados modelos de hombres y mujeres.

En tercer lugar la comparación texto culto/texto popular ha servido para demostrar que la sociedad real y los mundos de lo popular no van cada uno por su lado, sino que sus caminos se entrecruzan más de lo que a veces imaginamos y hemos constatado que estos textos influyeron de forma definitiva en su aprendizaje; por una parte la literatura popular ha sido materia de la que se han nutrido hombres y mujeres para sus composiciones; por otra, canciones y escritura, fueron determinantes en la formación del ideal femenino buscado por el gobierno de esta época y ambas están marcadas e influenciadas por la

dictadura y a la vez son fruto de ella, por ello he creído conveniente acudir a esta narrativa porque han sido testigo y reflejo de una realidad acontecida de la que se han ocultado o al menos no contado toda la verdad.

Los textos de las canciones analizados incluidos los fragmentos antes comentados, manifestaciones folklóricas y textos cultos, son coincidentes en temas e intereses que afectan directamente al mundo femenino constituyendo todo un repertorio que puede considerarse como un autentico manual de conductas, obviamente impuesto, detrás del cual se encuentra otra vez la eterna historia del patriarcado, el hombre que se erige en dueño y señor de todas las cosas, legitimando ese poder del que están impregnadas canción y narrativa. Hemos podido comprobar que se advierten bastantes coincidencias, tratan los mismos temas y acontecimientos que afectan por igual a la personalidad de las receptoras; describen la situación, la denuncian, la critican, pero sobre todo demuestran el afán por salir de ese modelo impuesto.

Canción popular y literatura culta fueron testigos presenciales de una época y a la vez victimas de ella: seleccionadas unas y censuradas otras, sus textos nos *hablan* y nos dicen cómo son y deben ser las mujeres, las dos son testimonios que ilustran perfectamente ese modelo femenino deseado; mujeres que a través de estas dos expresiones culturales manifiestan sus deseos e intereses. Las canciones al ser elegidas presentan el modelo cultural dominante encaminado a una pretendida interpretación didáctica o moral, los escritos son o deben ser el reflejo de lo que el Estado quiere. Las dos fueron marginadas de una u otra forma, en el caso de la canción, al no poder cantar lo que se quería o en la forma que se quería; en la escritura, la censura hace que estas mujeres no puedan hablar de ciertas cosas prohibidas al sexo femenino, aunque en realidad estas mujeres se las ingenian para denunciar esa situación a la que ha sido abocado de una forma tal que no pueda ser censurada. También en la canción se cuestionan esos modelos impuestos con una actitud desafiante estableciendo o marcando el camino para salir de esa situación, la rebelión para poder conseguir un poco de libertad individual y en las relaciones con la sociedad en general y los hombres en particular pero sobre todo por la necesidad de poder elegir por ellas mismas .

Aunque no todas participaran en estas prácticas, recibían desde diferentes ámbitos todos los mensajes contenidos en los textos aun

perteneciendo a ambiente culturales e ideológicos diferentes; canción, novela, poesía, como prácticas culturales que son, superan sus propios ámbitos y se ubican en el imaginario compartido por la comunidad, a través de ellas hemos podido comprobar los argumentos que utiliza el poder dominante y la violencia simbólica implícita. En definitiva, las dos transmiten mensajes muy bien articulados en torno a la ideología imperante y sirvieron como refuerzo y potenciación de los estereotipos marcados por el patriarcado: mujer bondadosa, sumisa y ángel del hogar.

Desde el principio mi propósito era aportar a la historia de la música y a la historia general otro punto de vista desde el cual se comprobase que efectivamente estas canciones, además de formar parte del legado histórico cultural, nos podían informar sobre la vida de las mujeres en un periodo reciente de la historia de España, en las que estas canciones formaban parte de su día a día, un discurso plagado de imágenes, signos y símbolos que fueron muy importantes en su formación y en la perpetuación de estereotipos.

En este sentido la canción popular mucho más que una simple composición utilizada para entretener o celebrar determinados acontecimientos sociales hizo un buen trabajo pedagógico e ideológico, la música se integraba en todas las actividades bajo la apariencia de simples melodías que se cantaban en determinados momentos y las receptoras, una colectividad prácticamente analfabeta, por tanto estas canciones eran las idóneas. Alguien dijo alguna vez que es imposible conocer a un grupo social sin consultar sus canciones porque ellas contienen una riqueza conceptual mucho mayor... adoptando una perspectiva crítica, en ellas hemos hallado un entramado de alusiones aparentemente intrascendentes que esconden en realidad otros significados más importantes como son la moral, la tradición, el conservadurismo... El análisis crítico de género ha sido fundamental en esta investigación interdisciplinar y ha permitido demostrar como son construidas las identidades, dos identidades dos modelos, dos ejemplos a seguir, un modelo hegemónico de masculinidad y otro de femineidad o sumisión perpetúa, la eterna diferencia.

Canciones que estaban fuertemente politizadas, en las que hemos podido ver como se interiorizaba desde la infancia los papeles asignados a cada sexo, como se acudía a la religión como forma de solventar los

problemas...todo ello manipulado por la estructura social. Las canciones que representaban la situación del país después de la guerra no estaban contempladas dentro de su cometido, ni las tensiones entre políticas diferentes, porque los criterios de la selección que tuvieron estas mujeres obedecían a unos conceptos de tradicionalidad que no tenían nada que ver con la realidad; hemos observado también el mantenimiento de estereotipos sexuales en los que el sexo masculino detenta el poder y el femenino la subordinación, todo ello reforzado por la fuerza que el empleo del lenguaje sexista imprime a los textos; en definitiva creo que mediante la *relectura y reinterpretación* de estos textos he podido contribuir un poco más a la *re-construcción* de la historia de las mujeres en la dictadura, sus inquietudes, formas de vida, relaciones.

Pero, además, este trabajo supone la reivindicación, otra vez el ocultamiento al que han sido confinadas las mujeres, la autoría del trabajo realizado por mujeres con la misma calidad, a veces más, que la que realizaron sus coetáneos varones; mujeres que no aparecen en los anales de la historia, mujeres no reconocidas en su trabajo de escritoras, folkloristas, solistas, compositoras...La inmensa mayoría de las españolas, las que no tuvieron oportunidades, a las que no se les dio opción, vivieron de manera especial esta discriminación, otras, las privilegiadas, lo vivieron de otra manera, quizás más suavizada pero no por ello menos represiva.

Mujeres cultas como las escritoras, mujeres del pueblo, folkloristas como nuestras protagonistas...todas las mujeres que vivieron la dictadura, tienen características comunes: mujeres que sufrieron la represión por el solo hecho de serlo; fueron criticadas, ocultadas y su trabajo no fue apreciado hasta años más tarde, en el caso de las privilegiadas, en el caso de las anónimas, aún se sigue obviando su labor; quizás con estudios de este tipo reconoceremos el trabajo importante, imprescindible, ocultado desde siempre, que ha tenido la mujer para poder afirmar de una vez, que sin su existencia la Historia de la humanidad no habría sido posible.

Ángela Capdevielle, María del Carmen Ibáñez, y María Dolores Torres, tres mujeres admirables que llevaron a cabo una labor en un campo en el que no sólo había hombres, aunque es cierto que eran mayoría; gracias a estos trabajos, manipulados o no por el estado, tenemos hoy unos textos entrañables, y lo que es más importante, son el fruto del trabajo realizado por

mujeres. Canciones encantadoras y sencillas, interesantes todas, pero en ningún momento inocuas, y el hecho de estudiarlas bajo una perspectiva crítica en un contexto socio-político determinado no es el de hacer que pierda ese encanto; más bien ha servido también para sacar a la luz a tres mujeres casi desconocidas (ignoradas a la fuerza) aún en los campos en los que se movían, la ocultación sistemática por el poder hegemónico de la figura femenina. Es decir, diferenciar entre lo que significa respetar y mantener un repertorio de este tipo como lo que es, una manifestación muy importante desde un punto de vista lingüístico, musical y oral, pero que sus mensajes son inexactos, manipulados y propios de otra época; todo ello es crucial para comprender cómo se producen estas identidades de género que dan pie a las desigualdades y la necesidad imperiosa de investigar de qué forma se construyen esas diferencias, para evitar que se vuelvan a producir.

En definitiva, estas canciones no eran sólo un fenómeno sonoro con una función determinada, eran un discurso determinante y determinado por el contexto, como una expresión cultural condicionada por las instituciones sociales que dominan, hemos visto que se constituyen un fenómeno cultural y simbólico mediante el cual despliegan estrategias de poder, ellas llevan impresas los lugares que nos corresponden a cada sexo y la transgresión de esas directrices socialmente establecidas supone la discriminación, la marginación, e incluso dependiendo de los momentos históricos la sanción. Poder y violencia simbólicas impresas en sus textos, un poder y una violencia que sigue existiendo, y mucho me temo que si no ponemos los medios lo seguirán haciendo. Este estudio no es sólo una historia de mujeres, es la historia de la discriminación por cualquier causa, raza, género, religión y clase social.

Observemos atentamente nuestra sociedad: noticias, publicidad, medios de comunicación, lecturas....

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aceves Lozano, J. E. "Prácticas y estilos de investigación en la historia oral contemporánea". *Historia y fuente*. Seminario de Historia Oral del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Vol. 1- 4. Nº 12. (1994) pp. 143-150.

Aguilera, M. Adell, J. y Sedeño, A. *Comunicación y música I*. Editorial UOC. Barcelona. 2008.

Aguilera Sastre, J. (Coord.). *María Martínez Sierra: feminismo y música*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño. 2008.

Agundez García, J. L. "Cuentos de la tradición oral II". *Revista de folklore*. Tomo 18b. Nº. 212. (1998) pp. 48-57.

Alcántara Sacristán, M. D. y Gómez García, M. B. (Ed.) *De mujeres, sobre mujeres y educación*. Servicio de Publicaciones. CEDMA. Málaga. 2006.

Aliaga, V. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y literatura del siglo XX en Francia y España*. Universidad de Valencia. Valencia. 2001.

Alín, J .M. *El cancionero español de tipo tradicional*. Taurus. Madrid. 1968.

Alonso, C. "Felipe Pedrell: La difícil convivencia de lo popular y lo culto". *Recerca Musicològica*. XI-XII. (1991-1992) pp.305-328.

Alonso, S. *Música, literatura y semiosis*. Biblioteca nueva. Madrid. 2001.

Alonso, S. y Abbate, C. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Arco Libros. Madrid. 2002.

Alós, C. *Los enanos*. Plaza y Janés. Barcelona. 1962.

Álvarez Cañibano, A. *et allí*. (Eds.). *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. INAEM. Madrid. 2008.

Amezcuá, M. "La santa hermandad de la virgen del rosario de Noalejo". *Revista de folklore*. Tomo 3. Nº. 29. (1983) pp. 169-176.

_____. "Las fiestas de mayo en la provincia de Jaén". *Revista de folklore*. Tomo 10. Nº 109. (1990) pp. 17-24.

_____. "Las despiertas y Rosarios de la Aurora, una tradicional devoción mariana en la comarca de Sierra Mágina". *I Asamblea de Estudios Marianos*. Actas de Jaén. (1992) pp. 21-55.

Anta Felez, J.L. "Servicio militar y veteranía". En Francisco Checa y Pedro Molina (Eds.). *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el mediterráneo*. Icaria. Barcelona. 1997.

Arriaga Flórez, M. "Retórica de la escritura femenina." En Genara Pulido Tirado. (Coord.). *La Retórica en el ámbito de las Humanidades*. Universidad de Jaén. 2003a. 23-30.

_____. "Literatura comparada y literatura comparada en femenino. El caso de las escritoras españolas e italianas". *Revista del grupo de investigación filología alemana*. Nº. 3. Universidad de Sevilla. Sevilla. (2003b) pp. 411- 422.

_____. "Desconfianza y delirio en autoras autobiográficas". En María del Mar Gallego y Eloy Navarro (Eds.). *Razón de mujer*. Alfar. Sevilla. 2003c.

_____. "Mujeres y Literatura". (2009) pp. 1-14. En <http://www.fmujeresprogresistas.org/visibili9.htm> 20/

Consultado 11/08/2010

Arriaga Flórez, M. *et alii*. (Eds.). *Mujeres espacio y poder*. Grupo de investigación escritoras y escrituras. Arcibel Editores. Sevilla. 2006a.

_____. *Desde Andalucía: mujeres del Mediterráneo*. Arcibel Editores. Sevilla. 2006b.

_____. *Escritoras y pensadoras europeas*. Arcibel Editores. Sevilla.2007.

_____. *Feminismos e interculturalidad*. Arcibel Editores 2008.

Asenjo Barbieri, F. *Cancionero Musical de Palacio*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1890.

Asensio, E. *Romance perdido de Inés de Castro. Cancionero Musical luso-español*. Salamanca. Sociedad Española de la Historia del Libro. 1989.

Asensio Llamas, S. "Las instituciones o la construcción de realidades a través de la música". En Ramón Pelinski y Vicent Torrent (Coor.). Actas del III Congreso de la Sibe. Benicassin. (1998) pp.241-260.

_____. "Música y política en un reestudio de músicas populares". En Ramón Pelinski. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal. Madrid. 2000.49-64.

_____. *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana: A la memoria de Martínez Torner*. CSIC. Madrid. 2010.

_____. "Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España". *Arbor*. Vol. 187. Nº. 751. (2011) pp. 857- 874.

Asiain Ansorena, A. "Símbolos y superposiciones culturales y religiosas sobre el otro excluido en la literatura oral navarra". *Zainak*. Nº18. (1999) pp.115-147.

_____. "El estudio y la preservación del patrimonio oral: hacia una antropología de la mente corporizada". *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional* nº 4. (2004) pp. 175-219.

Atero Burgos, V. (Ed.) *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos. (España-argentina)*.Universidad de Cádiz y universidad de Sevilla Sevilla.1996.

Atero Burgos, V. "La adúltera del cebollero un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana. *Tavira*. Universidad de Cádiz. Nº. 3. (1986) pp. 5-17.

_____. "La niña que no quiere ser monja en la tradición romancística andaluza".1989.

_____. "El romancero infantil. Aproximaciones a otro nivel de la tradición". *Draco*. Universidad de Cádiz. (1990) pp.13-35.

_____. *Romancero de la provincia de Cádiz*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Cádiz y Diputación Provincial de Cádiz. 1996.

_____. *Manual de encuesta romancero andaluz*. Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz. Cádiz. 2003.

Aviva Garribba." El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. *Lyra mínima oral en los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares. 2001. 531-539.

Baca Martín, J. *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los proceso auditivos*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2005

Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México. 1982.

Baltanás, E. "La lírica como atalaya de la vida humana en el siglo XIX: Francisco Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez y los orígenes ideológicos de los cantos populares españoles". En Pedro Manuel Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (Eds.). *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam*. Fundación Machado y Universidad de Sevilla. 2004.

Ballarín, P. *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Síntesis Educación. Madrid. 2001.

Baquero Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Planeta. Barcelona. 1970.

Barrios Manzano, P. "Música de tradición oral. Los cancioneros, la danza, el baile". En Marco Arévalo (Coord.). *Los animales en la cultura extremeña*. Carisma. Badajoz. 2004. 301-357.

Barthes, R. *et alt. La Semiología*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.1974.

_____. *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona. 1993.

_____. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. 2009.

Becerra, G. "Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente". *Revista Musical Chilena* N°59. 1958. En

<http://www.gbecerra.scd.cl/crisis3.htm>

Consultado 11/08/2010

Beltrán, A. "Tradición Oral, costumbrismo y literatura popular en Aragón". En José Carlos Mainer Bagué y José María Enguita Utrilla (Coords.). *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*. CSIC. Zaragoza. 1999. 19-49.

Blaking, J. "¿Qué tan musical es el hombre?" *Desacatos*. Revista de Antropología Social. N° 12. México. (2003) pp. 149-162.

Blanco Ruiz, C. *Las claves de la música de M^a Dolores Malumbres*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño. 2009.

Blanquer, A. *Análisis de la Forma Musical*. Piles. Valencia.1989.

Blasco Herranz, I."Las mujeres de la Sección Femenina de Falange: sumisión, poder y autonomía". *Gerónimo de Uztariz*. N° 21. (2004) pp.55-66.

Bobes Naves, M. C. *La semiología*. Síntesis. Madrid. 1989.

Bourdieu, P. *Cosas dichas*. Gedisa. Buenos Aires. 1988.

_____. *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona.1999.

Bourdieu, P. Hernández Rodríguez y Montesinos. *La masculinidad: aspectos sociales y culturales*. Ediciones Abda Yala.1998.

Bourdieu, P. y Passeron, J. C. *Respuestas por una antropología reflexiva*. Grijalbo. México. 1995.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI. Madrid. 2005.

Burke, P. *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza. Madrid. 1996.

Busquet, J. *Lo sublime y lo vulgar*. UOC. Barcelona. 2008.

Butler, J. *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis. Madrid. 2004.

Calero Fernández, M.A. "Sobre los oficios femeninos en el refranero español: la mujer y la costura". *Paremia*. Nº 7. Madrid. (1998) pp. 43-52.

Cámara de Landa, E. *Etnomusicología*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid. 2003.

Camino Rentería, M.J. "Los elementos del lenguaje musical". En <http://musicamaestroolmoen2x4.jimdo.com/1%C2%BA-eso-uu-dd-de-m%C3%BAsica/1%C2%AA-u-d-los-sonidos-de-la-m%C3%BAsica/los-elementos-del-lenguaje-musical/>

Consultado el 8/9/2007

Campos Fonseca, S. "La revolución silenciosa de caperucita encarnada (Costa Rica 1916)". *Música y estudios sobre las mujeres. XX Aniversario de Feminine Endings*. (1991-2011). *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Nº 15. (2011a) pp. 1-36.

www.sibetrans.com/trans

Consultado 15 de Abril de 2012.

_____. "Entre la izquierda liderada por la República y el falangismo?". *Compositoras españolas, una ecuación fundamental*. *Diagonal*. Revista del Centro Ibérico y Latinoamericano de Música (Cilam). Universidad de California. Riverside (UCR), vol. VII. (2011b) pp.1-20. En

http://www.academia.edu/login?cp=/attachments/4119605/download_file&cs=&tcw=1

Consultado 9/10/2012

Canon 1091. Código de Derecho Canónico. 25 Enero de 1983. Título VII del matrimonio. Promulgado por la autoridad de Juan Pablo II Papa. Roma. En

<http://www.iglesia.cl/osorno/matrimonio.htm>

(Consultado: 24 de Mayo 2008)

Cantón Delgado, M. *La razón hechizada. Teorías antropológicas de la religión*. Ariel. Barcelona. 2009.

Capdevielle, A. *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Diputación Provincial de Cáceres. 1969.

_____. "Ángela Capdevielle". Publicado el 14 Julio de 1920 en *Europa Press*

<http://www.lukor.com/literatura/noticias/0407/14163212.htm>

Consultado 29/08/2009

Capitán, A. *Homenaje al profesor Alfonso Capitán*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia. 2005.

Carmona, F. Hernández, C. y Trigueros, J.A. *Lírica Románica Medieval. Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII*. Universidad de Murcia. Murcia. 1986.

Caro Baroja, J. *La Estación de Amor*. Taurus. Madrid. 1979.

_____. *Ritos y mitos*. Istmo. Madrid. 1990.

Carrillo, F. "La vida del pícaro (1601): testimonio contextual de la picaresca".

AIH. Centro virtual Cervantes. (1983) pp.367-366. En

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_038.pdf

Consultado el 3/6/2011

Casalmiglia, H. y Tusón, E. *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Ariel. Barcelona. 1999.

Casares Rodicio, E. (Dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. III. SGAE. Madrid. 2000.

_____. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. V-VI. SGAE. Madrid. 1999-2002.

Casero-García, E. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Editorial Nuevas Estructuras. Madrid. 2000.

Castañón Rodríguez, M.A. "El profesorado de educación musical durante el franquismo". *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*. Vol. 12. Nº. 4. (2009) pp. 97-107.

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=217014941009>

Consultado 29/08/ 2011.

Catalán, D. "[El archivo del romancero, patrimonio de la humanidad](http://cuestadelzarzal.blogia.com/2010/081502-11.-la-geografia-folklorica_y-la-exploracion-de-regiones-hasta-el-momento-poco-e.php)". En http://cuestadelzarzal.blogia.com/2010/081502-11.-la-geografia-folklorica_y-la-exploracion-de-regiones-hasta-el-momento-poco-e.php

Consultado 20/7/2009)

Celaya, G. *La voz de los niños*. Laia. Barcelona. 1981.

Cerrillo, P. y García Padrino, J. (Coord.) *Poesía infantil y teoría y crítica e investigación*. Susaeta Ediciones. Universidad de Castilla la Mancha. 1990.

Cerrillo, P. (Coord.). *La Voz de la Memoria: Estudio Sobre el Cancionero Popular Infantil*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2005.

_____. "Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánicas". *Revista de Literaturas Populares*. VII-2. (2007) pp. 318-339.

Cerrillo, P. y Sánchez Ortiz, C. (Coord.) *La palabra y la memoria. Estudios Sobre Literatura Popular Infantil*. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca. 2008.

Cioranescu, A. *Estudios de Literatura española y comparada*. Universidad de la Laguna. 1952.

Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona. 1979.

Conde Peñalosa, R. *Las mujeres novelistas y novelas de mujeres en la postguerra española 1940-1965*. Fundación Universitaria Española. 2004.

Cousillas, et allí. (Ed.). *Literatura y cultura popular en el nuevo milenio*. Universidad da Coruña. A Coruña. 2006.

Crivillé i Bargalló, J. *Historia de la música española VII. El folklore musical*. Alianza Editorial. Madrid. 1989.

_____. "La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral". *Revista de Musicología*. Vol. 28. Nº 1. (2005) pp. 389-418.

Crofton, I. y Fraser, D. *La música en citas*. Robinbook Ediciones. Barcelona. 2007.

Cruces, F. et alt. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trota. Madrid. 2008.

Cruz, Rodríguez, M.A. "El acceso de las mujeres a la educación como eje fundamental para su promoción y participación". *Sumuntán*. Nº 24 (2007) pp. 9-29.

Cruz Rodríguez, M.A. Díez Bedmar, M. C. y Sancho Rodríguez, M. I. *Educación de las mujeres en la provincia de Jaén, una visión histórica*. Publicaciones de la Universidad de Jaén. Jaén. 2006.

Cuesta Bustillo, J. (Dir.). *Historia de las mujeres en España: siglo XX*. Tomo II. Instituto de la Mujer. 2003.

DECRETO 27 de Septiembre de 1943.Ministerio de Educación Nacional. BOE 10 de Octubre. Art. 1345.

Deyermond, A. "Las imágenes populares en cancioneros musicales". En Carlos Alvar, cristina Castillo, Mariana Maserá y José Manuel Pedrosa. *Lyra mínima oral en los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del congreso.1998.Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares. 2001.*

Díaz Iglesias, S. "Construcción de modelos de género a través de la tradición oral en Extremadura. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol.1 Nº.1. (2006) pp. 40-61.

Díaz González, J. "Recopilaciones de folklore musical en Castilla y León (1862-1939)". *Revista de folklore*. Tomo 11b. Nº. 128. (1991) pp. 68-72.

_____. "El afilador". En

<http://www.funjdiaz.net/lapartitura1.cfm?ID=220>

Consultado el 13/6/2009.

Díaz-Más, P."El mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha". *Jornadas de estudio del folklore castellano-manchego*. Consejería de Educación y Cultura de Castilla- La Mancha. (1983) pp.140-153.

Díaz Morlán, I. *Emma Chacón, una compositora bilbaína*. BBK. Bilbao. 2000.

Díaz Viana, L. (Coord.).*Aproximación antropológica a Castilla-León*. Antrhopos. Barcelona. 1988.

Díaz Viana, L."Cuatro canciones de la guerra de África". *Revista de folklore*. Tomo 1a. Nº 3. (1981) pp. 24-26.

_____. *Rito y tradición en Castilla León*. Ámbito.Valladolid.1984.

_____. *Canciones populares de la guerra civil*. Taurus. Madrid. 1986.

Digon Regueiro, P. "El significado de la música y el contexto social en educación musical. *Kikiriki. Cooperación educativa*. Quadernsdigitals.net. Nº 57. (2000) pp. 46, 52.

Domínguez Moreno, J.M. El mayo festivo por las tierras cacereñas". *Revista de folklore*. Tomo 17a. Nº.193. (1997) pp. 16-28.

_____. "El retrato erótico femenino o en el cancionero extremeño 1: son tus muslos dos columnas". *Revista de folklore*. Nº 307. Tomo 26 b. (2006) pp. 3, 16.

Eco, U. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona. 1986.

_____. *Signo*. Traducido por Francisco Serra Cantarell. Labor. Barcelona. 1988.

Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Taurus Humanidades. Madrid 1992.

_____. *El mito del eterno retorno*. Alianza. Madrid. 2000.

Espuny Tomas, M.J. "Aproximación histórica al principio de igualdad de género: el empleo femenino después de la guerra (II)". *IUS labor*. Vol. 1. Edición virtual. Barcelona. 2007.

Estudio. *Revista de arte*. 1989. En

<http://www.revistadearte.com/2009/09/13/el-colegio-%E2%80%99Cestudio%E2%80%99D-una-aventura-pedagogica-en-la-espana-de-la-posguerra/>

Consultado el 8/7/10

Fernández Poncela, A. "Cuando las mujeres hablan o en boca cerrada no entran moscas. Diferencias de género según el refranero popular". *Revista Nueva Antropología*. Nº 46. México. (1994) pp. 69-98.

_____. *Estereotipos y roles de género en el refranero popular*. Anthropos. Barcelona. 2002.

_____. "Canción de cuna, arrullo o desvelo". *Anales de Antropología*. Vol. 39-II. (2005a) pp. 189-213.

____. "Amor idealizado, llanto y traición en la canción romántica". *Boletín americanista*. Nº 55. México. (2005 b) pp. 101-122.

____. "Género y canción infantil". *Política y Cultura*. Nº. 26. (2006) pp. 35-68.

Fernández Rodríguez-Escalona, G. "Significado musical y significado lingüístico". *Anuario musical*. N.º 63. (2008) pp. 203-230.

Flores Arroyuelo, F.J. *El molino: piedra contra piedra*. Universidad de Murcia. Murcia. 1993.

Frenk, M. *Estudios sobre lírica antigua*. Castalia. Madrid. 1978.

____. *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México. El Colegio de México. 1984.

____. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En Alan Deyermond y Ralph Penny. *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano de Literatura II*. Castalia. Madrid. (1993). 139-159.

____. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Española". En María Isabel de Toro Pascua. (Ed.). *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Vol. 1. (1994) 41- 60.

____. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En Piñero, P. (Ed.). *Lírica popular/ Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio*. Universidad de Sevilla. Fundación Machado. 1998.

____. *Nuevo corpus de la antigua lírica. Siglos XV-XVII*. Fondo de Cultura Económica. UNAM. México. 2003.

____. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica. UNAM. México. 2006.

Frenk, M. y Pedrosa, J.M. "Nuevas supervivencias de canciones viejas". *Revista de Literaturas Populares*. VIII-2. (2008) pp. 291-318.

Fuertes, G. *Isla ignorada*. Torremozas. Madrid. 2007.

Fusi, J.P. *Un siglo de España. La cultura*. Marcial Pons Editores. Madrid. 1999.

García Ascot, R. *Cielo Bajo*. En

<http://www.residencia.csic.es/bal/exposicion/obra/seccion/obra156.htm>

Consultado 7/8/20010

García de Enterría, M.C. "Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales". En María Antonia Virgili Blanquet *et alt.* (Eds.). *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1660-1750*. Valladolid. 1997. 169-170.

García Lanciano, J. (Dir.). *Tradición oral en la provincia de Albacete*. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real. 2001.

García Lorca, F. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Aguilar. Madrid. 1972.

_____. *Canciones españolas antiguas: para canto y piano*. Unión Musical Ediciones. Madrid. (1958). 2003.

García-Matos Alonso, C. "Presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos". *Revista de folklore*. Nº 278. Tomo 24 a. (2004) pp. 51-56.

Garrido, I. *et alt.* (Eds.). *Historia de las mujeres en España*. Síntesis. Madrid. 1997.

Garrido Gallardo, C. L. Martínez González. F. y Ruiz Hillo, M. (Coords). *Los músicos del 27*. Centro de Documentación Musical. Universidad de Granada. 2010.

Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona. 2003.

Guillen, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica. 1976.

Giroux, H. *La Inocencia robada*. Morata. Madrid. 2003.

Goldberg, R. (Ed.) *Tonos a lo divino y a lo humano en la música escénica*. Támesis Books Limited. London. Madrid.1981.

Gómez- Ferrer Morant, G.” La educación de las mujeres en la novela de la restauración”. *Scriptura*. Nº12. (1996) pp. 51-75.

Gómez, N. Núñez, G. y Pedrosa, J.N. *Folklore y literatura oral: ensayo de historia, poética y didáctica*. Grupo Editorial Universitario. Granada. 2003.

Gómez Pellón, E. *Tradición oral*. Aula de etnografía. Universidad de Cantabria. 1999.

González, A. (Ed.). *La copla en México*. El Colegio de México. 2007.

González de Chávez, M A. *Feminidad y Masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.1998.

González Martínez, J. M.”Valores interrelacionales en los textos heterosemíóticos”. En Homenaje a D. Luis Rubio. *Estudios románicos*. Vol. 1. Nº 4. 1989. 501-506.

_____. “El fenómeno musical en la teoría de la literatura”. En José Antonio Hernández Guerrero. (Ed.). *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz. 1990. 149-154.

_____. *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia. Murcia.1999a.

_____. Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario”. *Imafronte*. Nº 14. (1999b) pp. 71-78.

_____. ”Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musical y literaria. *Imafronte*. Nº. 18. (2006) pp. 19- 27.

_____. *Semiótica de la música vocal*. Universidad de Murcia. Murcia. 2007.

_____. “Factores condicionantes en la transposición literatura- música”. *Anuario musical*. Nº 64.Pp. 259, 278. Enero /Diciembre. 2009.

González Valle, J.V. Música y retórica... una nueva trayectoria de la *Ars música* y la *Música práctica* a comienzos del Barroco". *Revista de Musicología*. Vol-10. Nº 3. (1987) pp. 811-842.

_____. "J. S. Bach: técnica de composición como *explicatio textus*". *Anuario musical*. Nº. 57. (2002) pp. 158.

_____. "Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fray Manuel Correas (XVII)". En Virgine Dumanoir. *Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento*. Casa de Velázquez. Madrid. 2003. 117-124.

_____. "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del ritmo en la monodia litúrgica y polifonía medieval". (I)". *Anuario Musical*. N º 62. (2007). Pp.39-74.

Graduale Triplex. *Graduale Romanum Pauli PP.VI. Cura recognitum y rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum*. Abbaye Saint Pierre de Solesmes. Solesmes. France. 1998.

Grabner, H. *Teoría general de la música*. Akal Música. Madrid. 2001.

Gramsci, A. *Cultura y Literatura*. Ediciones península. Barcelona 1972.

Grandi, R. *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información*. Bosch. Barcelona. 1995.

Granger Carrasco, E. "¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute". *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Nº 16. Servicio de Publicaciones. UCM. Madrid. (1998) pp. 103-111.

Green, L. *Música, género y educación*. Morata. Madrid. 2001.

Greimas, A. J. y Courtes, J. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid. 1982.

Guillen, C. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Crítica. Barcelona. 1985.

Hall, S. "Estudios culturales: dos paradigmas". *Revista colombiana de sociología*. 1992. Nº 27. (2006) pp. 233, 254.

Hall, S. y du Gay, P. *Cuestiones de identidad cultural*. Amorroutu Editores. 1996.

Hermosilla Álvarez, M.A. "La construcción del sujeto lirico de las mujeres. *La manzana poética*. Nº 4. (2000) pp. 8-13.

_____. "Posibilidades etnoliterarias en un soneto de Quevedo". C.S.I.C. *RDTP*. LX. 1 (2005) pp.85-97

_____. "La voz femenina en la lírica española actual". En Salvador Crespo Matellan *et alii* (Eds.). *Teoría y análisis de los discursos. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ediciones de la Universidad de Salamanca. Servicio de Publicaciones de la universidad de Extremadura. Salamanca. 2009. 187-195.

Hernández Guerrero, *et alt.* (Eds.). *Retórica, Literatura y Periodismo*. Actas Del V Seminario Emilio Castelar. Servicio publicaciones universidad de Cádiz. Cádiz. 2004.

Huguet, M. "Feminismo: Heroínas de andar por casa". *Claves de la razón práctica*. Nº. 168. Progreso Editores. Madrid. (2006) pp. 70-77.

Ibáñez, M.C. *Cancionero de la provincia de Albacete*. Diputación de Albacete. Albacete.1984.

Ibeas, N. y Millán, M. A. (Eds.). *La conjura del olvido*. Icaria. Barcelona. 1997.

Idirin, M." *Las compositoras vascas reciben un homenaje a su trabajo en un concierto*". *deia.com*. Noticias de Bizkaia. 12/6/2010. En

<http://www.deia.com/2010/06/12/ocio-y-cultura/cultura/las-compositoras-vascas-reciben-un-homenaje-a-su-trabajo-en-un-concierto>

Consultado el 9/10/12

Iglesias Slicaru, C. "Moralejas en su salsa": los distintos aspectos del lenguaje paremiológico en el discurso poético del romancero tradicional". *Paremia*. Nº 8: Madrid. (1999) pp. 289-294.

Iser W. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción de Manuel Barrito. Taurus. Madrid. 1987.

Jiménez Becerra, A y Torres Carrillo, A. *La práctica investigativa en Ciencias Sociales*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. 2004. 127-128.

Jiménez Cano, J. M. "Problemática metodológica en el análisis de los fenómenos textuales y pragmáticos." *Anales de la Universidad de Murcia. Letras XLI*. (1984) pp. 299-370.

Jiménez Cavallé, P. "La música en Jaén 1900-1960". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*. Nº. 204. (2011) pp. 251-294.

Juliá Díaz, S. et al. *La España del Siglo XX*. Marcial Pons Editores. Madrid. 2007.

Juliano, D. *Las que saben. Subcultura de mujeres*. Horas y horas. Madrid.1998.

Kirpatrick, S. *Mujer modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Cátedra. Madrid. 2003.

Kramer, L. "Música y poesía: Introducción". En Silvia Alonso. (Ed.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Arco Libros. Madrid. 2002. 29-62.

Kurtz, C. *La vieja ley*. Planeta. Barcelona. 1956.

Labajo, J. *Pianos voces panderetas, apuntes para una historia social de la música en España*. Ediciones Endymión. Madrid.1988.

_____. "Política y usos del folklore en el s. XX español". *Revista de Musicología*. Vol. XVI. Nº 4. SEM. Madrid. (1993) pp.1988-1997.

_____. "La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la guerra civil española". *Arbor*. Vol. 187- 751. (2011) pp. 847- 856.

Lacan, J. *Escritos, teoría orden simbólico del lenguaje y la cultura*. 1977.

Lada Ferreras, U. *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Giersa. Barcelona. 2003.

_____. La dimensión pragmática del signo literario". *Estudios Filológicos*. Nº 36. (2001) pp. 61-70.

Lakoff, R. *El lenguaje y el lugar de la mujer*. 1995.

Lamas, M. "La antropología feminista y la categoría género". *Nueva Antropología*. Vol. VIII. México. (1986) pp.173-198.

Lambeck, M. Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII. Versión abreviada de la tesis doctoral. Vol. II. UAB. 1999.

Lambeck, M. y Josa, L. (Eds.). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII* (I). Libro de Tonos Humanos (1655-1656). C.S.I.C. Vol. I. Institucion Milá i Fontanals. Barcelona. 2000.

_____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa. Vol. II. Sociedad Española de Musicología. C.S.I.C. Madrid. 2006.

_____. *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. C.S.I.C. Vol. IV. Universidad de Barcelona. Barcelona. 2010.

Ledesma, D. *Folk-lore ó Cancionero salmantino*. Maxtor. Valladolid. 2008.

León, T. *Las peregrinaciones de teresa*. Cátedra. Madrid. 1959.

Lerma Martínez, F. *La cultura y sus procesos*. Ediciones Laborum. Murcia. 2006.

Lerner, G. *La creación del patriarcado*. Critica Barcelona .1990.

Ley de Instrucción Pública del 9 de Septiembre de 1857.(Ley Moyano). Moyano). Art.5.

Lines, D. *La educación musical para el nuevo periodo*. Morata. Madrid. 2009.

López, A. y Madrid, J. M. *Lenguaje, sexismo, ideología y educación*. Editorial KR. Murcia. 1998.

López Cano, R. *Música y retórica en el barroco*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.

_____. "De la retorica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiotico d el os tonos humanos de José Marín (ca 1618-1699)". Tesis doctoral. Valladolid.2004. En

<http://lopezcano.org/Articulos/DRCC/0.indice.pdf>

Consultado el 11 de Agosto 2009.

_____. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". 2005. En

<http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html>

Consultado el 11 de Agosto 2009.

López Tamés, R. *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia. Murcia. 1990.

Lorenzo Arribas, J.M. "De cómo y cuándo se empezó a escribir e investigar sobre mujeres. En Rosa Iniesta Masmano. (Ed.) *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rivera Mota. Valencia. 2011.107-138.

Lorenzo Gradín, P. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Universidad de de Santiago de Compostela. Salamanca. 1990.

_____. "La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto" en Pedro Piñero Ramírez y Antonio J. Pérez Castellano. (Eds.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Fundación Machado y Universidad de Sevilla. Sevilla. (2004).189-208.

Lorenzo Vélez, A. simbología del numero en el folklore y la canción tradicional. *Revista de folklore*. Nº 3. (1981) pp. 27-33.

Llovet, J. Teoría literaria y literatura comparada. Ariel. Barcelona. 2007.

Lotman, I.M. "Valor modernizante de los conceptos de "fin" y "principio". En Juri Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid. Cátedra. 1979. 199-200.

_____. *Estructura del texto artístico*. Istmo. Madrid.1982.

_____. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid. 1996.

_____. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la comunicación y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid.1998.

Luengo Sojo, A. "El arquetipo de mujer de la Sección Femenina: contribución de la actividad musical a la consecución de un modelo." En Mary Nash *et alt.* (Eds.). *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz. 1999. 163-198

Machado, A. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. Espasa Calpe. Madrid. 1981.

Machado y Álvarez, A. *El folk-lore andaluz*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla.1986.

Madrigal Rodríguez, E. "Quehaceres placenteros: canciones de trabajo en la lírica de tipo popular". *LEMIR*. Nº. 12. Universidad de Valencia. (2008) pp. 93-112.

Magis, C. *Lírica popular contemporánea*. El colegio de México. 1969.

Manchado Torres, M. "Caminos escondidos bajo techos de cristal. Perspectivas feministas en torno a la discriminación de las mujeres en la creación musical". En Rosa Iniesta Masmano. (Ed.) *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rivera Mota. Valencia. 2011. 9 -36

Manzano, M. "Relación entre música y texto en la música popular de tradición oral". *Anthropos*. Nº166/167. (1955) pp.1-18.

_____. "La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español". *Revista de musicología de la SEDM*. Vol. IX. Nº2. (1986) pp. 357-398.

_____. "La música en España hoy: el folklore musical". *Boletín informativo de la fundación Juan March*. Nº 204. (1990a) pp. 3-18.

_____. "¿Música de raíz popular en el cancionero musical de palacio? Ponencia en el Simposio Musical. "el cancionero de palacio". Madrid. (1990b) pp.1-35.
http://www.miquelmanzano.com/pdf/musica_de%20raiz_popular_en_el%20cancionero_de_palacio.pdf

Consultado 3/5/2009

_____. *Cancionero leonés*. Vol.1. Tomo1. Diputación Provincial de León. León. 1993.

_____. "La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos". *Nassarre X*. 1. Zaragoza. 1994.

_____. *La jota como género musical*. Alpuerto, 1995.

_____. *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. CIOF- INAEM Ciudad Real. 2010.

Marcos Arévalo, J. "Los rituales festivos: Patrimonio inmaterial, aplicación didáctica y proyecto de investigación en Extremadura". En Enrique Barcia

Mendo (Coord.) *La tradición oral en Extremadura*. Junta de Extremadura. Mérida. 2004.

Marín Corbí, F. "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música". *Nasarre. Revista aragonesa de musicología*. Nº 23. (2007) pp. 11-52.

Marrades Millet, J. "Música y significado". *Teorema*. Vol. XIX. (2000) pp. 5-25.

Martí i Pérez, J. "Hacia una antropología de la música". *Anuario Musical*. Nº 47. (1992) pp. 196, 225.

_____. *El folklorismo: Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona. 1996.

_____. "La tradición evocada: folklore y folklorismo". En Eloy Gómez Pellón et al. *Tradición oral*. Aula de etnografía. Universidad de Cantabria. 1999.

_____. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva. Barcelona. 2000.

_____. "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *Revista Transcultural de Música*. 2002. En

<http://www.sibetrans.com/trans/a234/musicas-invisibles-la-musica-ambiental-como-objeto-de-reflexion>

Consultado 23/11/2009.

Martín Camacho, J.C."Las canciones populares como material de estudio para la etnolingüística. El ejemplo del folklore extremeño". *Revista de Estudios Extremeños*. Vol. 59. Nº. 3. (2003) pp. 993-1016.

Martín Gaité, C. *Entre visillos*. Destino. Barcelona.1958.

Martín Moreno, A."Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro, la música y las artes plásticas del Siglo de Oro". *Edad de Oro XXII*. Universidad Autónoma. Madrid. (2003) pp. 321-360.

Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*. Real Academia Española. Madrid.1953.

Martins Rodríguez, M.V. "Un modelo de propaganda nacional-sindicalista: la sección femenina de falange". *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. Congreso de la asociación de Historia Contemporánea. Universidad de Cantabria. 2010.

Masera, M. "Las nanas, ¿una canción femenina?". [*Revista de dialectología y tradiciones populares*](#). Tomo 49. Cuaderno 1. (1994) pp.199-220.

____. *Que non dormiré sola, non: la voz femenina en la antigua lírica tradicional*. Azul. Barcelona. 2001.

____. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares*. Nº.1. (2004) pp.134-156.

____. "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo". En Aurelio González. (Ed.). *La copla en México*. El Colegio de México. México. 2007. pp. 189-203.

____. "Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta". *Destiempos*. México. Nº15. (2008) pp. 82-95.

Matute, A. M. *Primera memoria*. Destino. Barcelona. 1989.

Mayordomo, A. (Coord.). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Universidad de Valencia. Valencia. 1999.

Medio, D. *El pez sigue flotando*. Destino. Barcelona. 1959.

Mendoza, A. y Cerrillo, P. (Coords). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Ediciones de la UCLM. Cuenca. 2003.

Merlo, P. (Ed.). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*. Fundación José Manuel Lara. Sevilla. 2010.

Merrian, A. "Definiciones de musicología comparada y etnomusicología. Una perspectiva histórico-teórica". En Francisco Cruces et al. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta. Madrid. 2008. 59-68.

_____. "Usos y funciones de la música". En Francisco Cruces *et alt.* *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta. Madrid. 2008.

Mitjana, R. *Cancionero de Upsala*. Instituto de España. 1980.

Molino, J. "Hecho musical y semiología de la música". Traducido por Alí Bouchoud, Jorge Sad y María Julia Milán. *Musique in jeu*. Nº 17. (1975) pp. 37-62.

_____. En Michael Payne *et alt.* *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Paidós. Barcelona. 2002.

Montejo Gurruchaga, L." Dolores Medio en la novela española del medio siglo. El discurso de su narrativa social". *EPOS*. Vol. XVI. (2000) pp.211-225.

_____. "La narrativa realista de Concha Alós". *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. 27. (2004) pp. 175-190.

_____. "La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra". *Arbor*. Nº. 719. (2006) pp.407-415.

Morales Blouin, E. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Porrúa. Madrid. 1981.

Moratalla López, "Aspectos ideológicos de la transcripción de cuentos de tradición oral". *Revista Cuenca*. Nº38. (1991) pp. 137-151.

Morris, C. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós. Barcelona. 1985.

Muñoz, A. "La revista *feminal* (1907-1917): paradigma de la música de salón catalana de principios del siglo XX". *Sinfonía virtual*. (2012) pp.1-17.

Muñoz Molleda, "Textos de las canciones" En Canciones de la posguerra con motivo de los legados de Elena romero y de Antonio Fernández-Cid.

Departamento de Actividades Culturales. Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. (2012) pp. 20-43. En

<http://www.march.es/musica/musica.asp>

Nácar Fuster, E. y Colunga, A. *Sagrada Biblia*. Biblioteca de autores cristianos. Madrid.1970.

Nagore, M. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al sur*. nº 1 (2004) pp.1-10.

<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Consultado el 3/8/2010

Naranjo, C. "Forma significativa en el bolero de Ravel". *Revista de música arte y proceso*. Nº 8. (1999) pp.21-26.

http://www.agruparte.com/agrupartepublicaciones/articulos_de_interes/claudio_naranjo/mas_sobre_el_bolero_y_algo_sobre_la_subdominante.html

Consultado el 8/3/2010.

Nash, M. et alt. (Eds.). *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz. 1999.

Navarro García, J. L. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial. Sevilla. 2002.

Nettl, B. et alt. *Música Folklórica y Tradicional de Los Continentes Occidentales*. Alianza música. Madrid. 1985.

Nettl, B." Últimas tendencias en etnomusicología". En Francisco Cruces et alt. *Las culturas musicales*. Lecturas de etnomusicología. Trota. Madrid. 2008.115-153.

Nielfa Cristóbal, G. (Edit.) *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política y cultura*. Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense. Madrid. 2003

Nieva de la paz, P. (Coord.). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi. Ámsterdam. 2009.

Ong, W. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. Fondo de cultura económica. México. 1980.

Olarte Martínez, M. "La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española". En David Hidalgo, Noemí Cubas y María Ester Martínez. *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. (2011) 71- 83.

_____. "La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo de los pioneros españoles sobre el ciclo vital". *Revista transcultural de música*.15. (2011b) pp 1-31. En

http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_09_Olarte.pdf

Consultado el 6/8/2012

Orden de 20 de Agosto de 1940. Ministerio de Educación Nacional. BOE 5 de Septiembre. Art. 1502.

Orden 21 de Julio de 1941. Ministerio de Educación Nacional. BOE 3 de Agosto. Art. 1353.

Otero, L. *La Sección Femenina*. EDAF. Madrid. 1999.

Oviedo, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.

Pardo Bazán, E. *Obras completas I*. Aguilar. Madrid. 1947.

_____. *Un viaje de novios*. Alianza Editorial. Madrid.(1881).2003.

Pastor Pérez, L. "La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular". En Pedro M. Pinero Ramírez (Ed.) *Lírica popular / lírica tradicional*.

Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez. Universidad de Sevilla y Fundación Machado. Sevilla. 1998. 257-72.

Payeras Grau, M. *Poesía española de posguerra.* Prensa Universitaria. Palma de Mallorca. 1986.

_____. *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950).* Servicio de publicaciones UNED. Madrid. 2009.

Paz, O. *El arco y la lira. Fondo de cultura económica.* México. 1996.

Pedrell, F. *Cancionero Musical Popular Español.* Tomo 1. Valls. Barcelona, 1919.

Pedrosa, J.M. y Moratalla, S. *La ciudad oral.* Madrid: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid. Madrid. 2002.

Pedrosa, J.M. "Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral". En Piñero Ramírez, P. y Pérez Castellano, A. J. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam.* Fundación Machado. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2004.

_____. *Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma.* Universidad de Alcalá. 2005.

_____. "Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito". *Revista de Literaturas Populares.* VI-1 (2006) pp. 96-127.

_____. "Las calles empedradas. Canción y fórmula". En Aurelio González (Ed.). *La copla en México.* 2007. 223-228.

_____. "Los mandamientos del amor y los sacramentos de amor: lirica a lo divino e inversiones profanas (de la edad media a la tradición oral moderna)". *Revista de folklore.* Tomo 28ª. Nº328. (2008) pp.111-126.

_____. "¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?". *Simposio sobre literatura popular.* Fundación Joaquín Díaz. (2010) pp. 31-38.

Peirce, C.S. *Obra lógico-semiótica.* Taurus. Madrid. 1987.

Pellegrin, A. "Romancero infantil". En Pedro Piñero, Virtudes Atero, María Jesús Ruiz y Rodríguez Baltanás, E. (Eds.). *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz. 1989. 355-369.

_____. "Romances del repertorio infantil en América". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Nº. 30. (2001) pp. 69-95.

Pelinski, R. *Presencia del pasado en un cancionero Castellonense*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaume I. Castellón. 1997.

_____. *Invitación a la Etnomusicología*. Akal. Madrid. 2000.

Pérez Castellano, A.J. "Las coplas de quintos en el cancionero lírico de Encinasola" *XI Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva*. Encinasola. (1997) pp. 307-327.

Pérez Ollo, F. "Emiliana de Zubeldía: años europeos". *Cuadernos de Sección Música*. Nº6. Donostia. Eusko Ikaskuntza (1993) pp.105-20.

Pérez Zalduondo, G. "La utilización de la figura y la obra de Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)". *Recerca Musicològica*. Nº. XI-XII. (1992) pp. 467- 487.

_____. "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951). En Henares, I. L. et al. (Eds.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo. (1936,1956)*. Universidad de Granada. 2001. 83-104.

_____. "Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)". *Arbor*. Vol. 187. Nº. 751. (2011) pp. 875- 887.

Picó Pascual, M. A. "Teresa Matarredonda Aznar, folklorista". *Revista de folklore*. Tomo 16a. Nº 185. (1996a) pp. 177-180.

_____. "La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I)". *Revista de folklore*. Nº 187. Tomo 16b. (1996b) pp. 3-13.

____. "María Teresa Oller Benlloch, una vida de entrega al estudio del folklore musical valenciano". *Revista de folklore*. Tomo 19a. Nº 222. (1999) pp. 214-216.

Pineda Novo, D. *Antonio Machado y Álvarez. Vida y obra del primer flamencólogo español*. Ed. Cinterco y Fundación Andaluza de Flamenco. Madrid. 1991.

Piñeiro Otero, M.T. "La guerra, madre la guerra. Imágenes de la madre en las canciones del bando republicano durante la Guerra Civil". En Mercedes Arriaga *et al.* *Feminismos e interculturalidad*. Arcibel. Sevilla. 2008. 331-350.

Piñero Gil, C. *Los estudios de género en la música*. Universidad de Oviedo. 2001.

____. "Los estudios sobre las mujeres y de género en la Música: su presencia en la Universidad". En Ana Álamo Marisa Luceño. (Eds.). *Actas del I Congreso de metodologías aplicadas y enfoques creativos en Educación Musical*. Enclave Creativa Editorial. Madrid. (2008) pp. 419-429.

Piñero Ramírez, P. *Lírica popular, lírica tradicional. Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez*. Fundación Machado. Universidad de Sevilla. Sevilla. 1998.

____. "Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6. (2008) pp. 44.

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.pdf>

Consultado: 12 de Enero de 2009.

____. "Poesía flamenca: lyra mínima, los símbolos naturales". *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, Nº 38. (2010) pp.241-266.

Piñero Ramírez, P. y Atero V. (Eds.). *El Romancero de la tradición moderna*. Fundación Machado. Sevilla. 1987.

Piñero Ramírez, P. et alt. (Eds.). *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. 1989.

Piñero Ramírez, P. y Pérez Castellano, A. J. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Fundación Machado. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2004. 481-498.

Poncio, A. *La revolución Bajtiniana: El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Cátedra. Madrid. 1998.

Porro Fernández, C. "Fondos musicales en la institución Milá i Fontanals. Misiones y concursos en Castilla y León. (1943-1960). La provincia de Ávila. I ". *Revista de folklore*. Nº. 27b. (2007) pp. 79-92.

Poyatos, F. *La comunicación no verbal* III. Ismo. Madrid. 1994.

Prades Plaza, S. "El pasado de la nación. La historia de España en Arbor: 1944-1956". En Oscar Aldunate León e Iván Heredia Urzáiz. (Coords.). *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 2008.

Pulido Rosa, I. "El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la lírica popular". En Pedro Manuel Piñero Ramírez y Pérez Castellano, A. J (Coord.). *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam*. Fundación Machado. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2004. 269-280.

Pulido Tirado, G. (Edit.). *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Universidad de Jaén. Jaén. 2001.

_____. *Literatura y arte*. Universidad de Jaén. 2002.

_____. *Estudios culturales*. Universidad de Jaén. Jaén. 2003a.

_____. *Debate actual de la literatura*. Diputación Provincial de Jaén. Jaén. 2003b.

_____. *Tematología. Una introducción*. Universidad de Jaén. Jaén 2006.

Quiles Faz, A. y Sauret, T. *Prototipos e imágenes de mujer en los siglos XIX y XX*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga. 2002.

Rabazas Romero, T. "Mujeres, las víctimas olvidadas de la posguerra". *El País*. 20 Abril 2008. Disponible en:

<http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News&file=article&sid=618>

Consultado: 12 de Enero de 2009.

Ramírez Almazán, M.D. "Pilar Contreras de Rodríguez: nuevas indicaciones bio- bibliográficas". *Elucidario*. Nº. 7. (2009) pp. 169-182.

Ramos López, P. *Feminismo y Música*. Narcea. Madrid. 2003.

Ramos Medina, D. "Enfoques, debates y fuentes para reconstruir la Historia de las mujeres". *Gerónimo de Uztariz*. Nº. 21. (2005) pp. 23-38.

Ramos, M. D. y Vera, M. T. (Coords.). *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*. Anthropos. Barcelona. 2002.

Randel, D. *Diccionario Harvard de música*. Alianza. Madrid.1970.

Real Decreto del 28 de Diciembre de 1939.

Rey García, E. "Algunos aspectos de la vida musical hispánica en la edad media". En Miguel Ángel García Guinea. *Vida cotidiana en la España medieval*. Polifemo. Madrid. 1998. pp. 85-106.

Reyes Cabrera, J. "Canciones populares de Jaén: Melenchones y otras canciones populares. Recuerdo a Lola Torres". *Boletín De Estudios Giennenses*. Nº 126. Instituto de Estudios Jienenses. Jaén. (1986) pp. 15- 55.

Rice, T. En Francisco Cruces *et al.* *Las culturas musicales. Lecciones de etnomusicología*. Trota. Madrid. 2001.

Riemann, H. *Fraseo musical*. Labor. Barcelona. 1928.

Rivas Hernández, A. *De la poética a la teoría de la literatura, una introducción*. Universidad de Salamanca. Salamanca 2005.

Rivera Carretas, M.M. *Textos y espacios de mujeres (Europa IV – XV)*. Icaria. Barcelona. 1995.

Rodrigo, A. *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Compañía Literaria. Madrid. 1996. 89 – 125.

_____. “Mujer y exilio 1939”, en María José Jiménez Tome e Isabel Gallego Rodríguez. *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Universidad de Málaga. Málaga. 2005.

_____. *Una mujer en la sombra*. Algaba Ediciones. Madrid. 2005.

Rodríguez Almodóvar, A. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Universidad de Murcia. Murcia. 1989.

_____. “El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular *La niña que riega las albahacas*)”. *Demófilo*. Fundación Machado. Sevilla. (2005) pp. 1-7.

Rodríguez Becerra, S. (Ed.) *Antropología cultural de Andalucía*. Departamento de Antropología y Folklore. Instituto de Cultura andaluza. Sevilla. 1984.

Rodríguez Marín, A. *Cantos populares españoles*. En Baltanás. (Edit.). Editorial Renacimiento. Argentina. 2005.

Rodríguez de la Torre, F. "Recuerdo de una musicóloga: Doña María del Carmen Ibáñez (1895-1962)". *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Nº.7. (1992) pp.145-161.

Roma Riu, J. "Sara Llorens, una maestra de la investigación folklórica". *Tantàgora*. Nº 14. (2012) pp.16-23.

Román, A. *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión libros. Madrid. 2008.

Romeu Figueras, J. *Cancionero musical de Palacio, Siglos XV y XVI*. C.S.I.C. Barcelona.1965.

Rosal Nádales, M. "Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación". En Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez y Estela y Mercedes González de Sande. (Eds.) *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*. Arcibel Editores. Sevilla. 2009. 465-480.

Sabín, J. M. y Hernández Sandoica, E. *La dictadura franquista. (1936-1975)*. Akal. Barcelona. 1997.

Salas Romo, E. "Sobre la consideración sociotextual del sujeto". En Antonio Chicharro Chamorro y Francisco Linares Alés (Eds). *Sociocrítica e interdisciplinariedad*. Dauro. Granada. 2010.71-84.

Salas Villar, G. *La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM. Madrid. (2009) pp. 90, 101.

Salazar, A. *La música contemporánea en España*. Madrid. 1927.

Sancho Rodríguez et al. (Coords.). *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*. Servicio de publicaciones Universidad de Jaén. Jaén 2006.

Sánchez Ferrer. *Los mayos y las fiestas de primavera en Albacete*. V Jornadas de Etnología de Castilla la Mancha. Centro de Estudios Castilla la Mancha. Toledo.1989.

Sanz Villanueva. *Historia de la literatura española. El Siglo XX*. Editorial Ariel. Barcelona. 1985.

Sarget Ros, M.A. " La canción popular infantil: un recurso pedagógico". *Garoza* Nº 2. (2002) pp. 201-219.

Sau, V. *Diccionario Ideológico Feminista*. Vol. I. Icaria. Barcelona. 1981.
_____. ¿Qué es el feminismo? En Alicia Gil Gómez. y Dora Sales Salvador. (Eds.). *Mujeres: mediar para reconocer otros mundos en este mundo*. Universidad Jaume I. Castellón. 2000.187-202.

Scarnecchia, P. *Música popular y música culta*. Icaria. Barcelona. 1998.

Scott, J."El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Marta Lamas. (Ed.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México. 1996. 265-302.

Schmidt, S. J. *Teoría del texto*. Cátedra. Madrid 1977.

Schneider, M. *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. Paidós. Barcelona. 2002.

Soler Arteaga. M.J. "Celia viñas, Almería en el corazón". En von der Walde, L. y Reinoso, M. (Eds.). *Mujeres en la literatura. Escritoras*. Editorial Grupo Destiempos. México. 2009. 297-315.

Soler i Ámigo, J. "Joana Vidal, folklorista". *Perfiles*. Cossetania Ediciones. (2010) pp.9-77.

Soriano, E. *Caza menor*. Saturnino Calleja. Madrid. 1951.

Stefani, G. *Comprender la música*. Paidós. Barcelona. 1987.

Suárez Ávila, L. "Fernán Caballero, pionera en la recolección del romancero oral". *Culturas populares*. Nº 5. (2007) pp.5-7.

Suárez Fernández, L. *Crónicas de la Sección Femenina y su tiempo*. Asociación Nueva Andadura. Madrid. 1993.

Supici, I. "Sociología musical e historia social de la música" *Papers. Revista de sociología*. (1988) pp.79-108.

Surallés i Calonge, A. "Palmira Jaquetti". *Revista d'etnologia de Catalunya*. Nº. 21. (2001) pp. 168.

Taillot, A. "A prueba del tiempo: las intelectuales antifascistas españolas entre silencio oficial y lucha por la memoria". *HAOL*. Nº 19. (2009) pp. 29-39.

Tarasti, E. "Los signos en la historia de la música. Historia de la semiótica musical". *Redalyc*. Nº 19. (2008) pp.15-71.

Tejero Robledo, E. "La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer". *Didáctica de la Lengua y Literatura*. Vol. 14. Universidad Complutense. (2002) pp. 211-232.

Temes, J.L. "Música sinfónica de María Teresa Prieto". *Cuadernos de Música*. Archivo de Música de Asturias. En

<http://www.vivirasturias.com/asturias/oviedo/prieto-maria-teresa/es>

Consultado el 13/03/2009.

Torres Nebrera, G. *Los espacios de la memoria: la obra literaria de María Teresa León*. Ediciones Latorre. Madrid 1995.

Torres Ramírez, I. "Del patio a la plaza. Las mujeres en las sociedades mediterráneas". Universidad de Granada. Granada. (1995) pp.175-183.

_____. *Miradas desde la perspectiva de género*. Estudios de las mujeres. Narcea. Madrid. 2005.

Torres Rodríguez, M. D. *Cancionero popular de Jaén*. Diputación provincial de Jaén. Instituto de Estudios Gienenses.1972.

Trapero, M. "El folclore literario-musical desde la investigación: pasado, presente y futuro". II Jornadas Nacionales *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XX*. Diputación Provincial de Jaén y CIOFF. (2005) pp. 163-196.

_____. "El ingenio en la oralidad". *La voz y el ingenio*. IV Simposio sobre Patrimonio Inmaterial. Ureña. Junta de Castilla y León. Fundación Joaquín Díaz. (2008) pp. 6-33.

Trapero, M. y Esquenazi, M. *Romancero tradicional y general de Cuba*. Gobierno de Canarias. Centro de Investigación Juan Marinello. Madrid. 2002.

Urióstegui Carlos, E. "El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares*. Vol.7. Nº. 1. (2007) pp.61-85.

Urrea, P.M. *Cancionero*. Vol. III. En María Isabel Toro de Pascua. (Ed.). Instituto de Altos Estudios Aragoneses. Aragón. 2012.

Van Dijk, T. "El análisis crítico del discurso". *Anthropos*. Barcelona. Nº. 186. Septiembre- Octubre. (1999). Pp. 23-36.

Vansina, J. *La tradición oral*. Labor. Barcelona. 1966.

Vázquez Recio, N. "Pervivencias de la antigua lírica popular en el cancionero andaluz moderno a la luz de una canción de calañas (Huelva). En Carlos Alvar *et alt*. (Eds.). *Los géneros breves de la literatura tradicional*. Universidad de Alcalá. 2001. 345-352.

_____. *Una yerva enconada. Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*. 2000.

Vega, M. J. "Poesía y música en el quinientos: la fantasía aristocrática". *Res Pública Litterarum*. Nº 9. (2006) pp. 1- 29.

Vega Rodríguez, P. "Artículos de etnografía y costumbres en la prensa leonesa: canciones y cantares (1922-1928)". *Culturas populares*. Revista Electrónica. Nº 2. (2006) pp.1-48. En
<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/vega.pdf>
Consultado 12/12/2011

Velasco Maíllo, H. "El folklore y sus paradojas". *REIS* Nº 49. Centro de Investigaciones Sociológicas. (1990). Pp. 123-144.

Velerda, F. "Distinciones académicas de la compositora Francisca Velerda". *ABC*.
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/12/02/085.html>
Consultado el 8/8/2009

Villalta, L. *O outro lado da música, a poesía: relación entre ambas artes na historia da literatura galega*. Ed. A Nosa Terra. Vigo. 1999.

Viñas, C. *El canto alegre del señor*. Ediciones de la Torre. Madrid. 1952.
_____. *Celia Viñas para niños y jóvenes*. Ediciones de la Torre. Madrid. 2006.

Viñas Piquer, D. *Historia de la crítica literaria*. Ariel. Barcelona. 2007.

Viñuela Suarez, L. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. KRK Ediciones. Oviedo. 2003.

Ynduráin, D. *Historia y crítica de la Literatura española. Época contemporánea. 1939-1974*. Tomo 1.Vol. 8. Editorial Crítica. Barcelona.1981

Zamacois, J. *Tratado de Armonía*. Vol. I. Labor. Barcelona.1984.

_____. *Formas musicales*. Labor. Barcelona. 1985.

Zappelli, G. *La huella creativa*. Universidad de Costa Rica. 2003.

Zavala, I. M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Espasa Calpe. Madrid.1992.

Zavala, M."Semblanzas de Elena Romero". En canciones de la posguerra con motivo de los legados de Elena romero y de Antonio Fernández-Cid.

Departamento de Actividades Culturales. Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. (2012) pp. 44-47. En

<http://www.march.es/musica/musica.asp>

Zechetto, V. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Abya-Yala Ediciones. Ecuador. 2002.

Zovko, M. "Las mujeres protagonistas en la novela de postguerra". En Mercedes Arriaga, Ángeles Cruzado Rodríguez y Estela y Mercedes González de Sande. (Eds.) *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*. Arcibel Editores. Sevilla. 2009. 651-667.

Zumthor, P. *Introducción a la poesía oral*. Taurus. Madrid.1987.