

Revista
de Historia de las Vegas Altas
Junio 2014, nº 6, pp. 3-14

**EL CICLO VITAL DE LA MUJER EN LOS TEXTOS DE MÚSICA TRADICIONAL DE
DON BENITO Y SU COMARCA**
María Teresa Hidalgo Hidalgo

Resumen Abstract

En la comarca de Vegas Altas del Guadiana se conserva aún hoy un inmenso legado de música tradicional, en el que las mujeres han desempeñado un papel trascendental. Como informantes y conocedoras de este patrimonio intangible han sido claves para gran cantidad de trabajos de recopilación. Como partes de un ciclo vital musical, han cantado en diferentes momentos de su vida textos que son un claro reflejo de los roles y estereotipos asociados a su género y que le vienen marcados desde la sociedad y cultura a la que pertenecen. Las mujeres han llenado con sus cantos diversos espacios, dejando sus sonidos a modo de huellas imborrables por incalculables senderos. Este artículo pretende sacar de la invisibilidad estas acciones ligadas a las mujeres, en este territorio tan concreto, rescatando además parte de este gran patrimonio musical, a partir de un repaso por los textos de música tradicional recogidos mediante trabajo de campo en varias localidades de la comarca.

PALABRAS CLAVES: Mujer, música tradicional, etnomusicología, Don Benito, Vegas Altas del Guadiana.

In the region of Vegas Altas del Guadiana an immense legacy of traditional music, in which women have played a major role is still preserved today. As informants and knowledgeable of this intangible heritage have been key to many papers collection. As parts of a musical life cycle, they have sung at different times of his life texts that are a clear reflection of the roles and stereotypes associated with their gender and that are marked from the society and culture to which they belong. Women have filled their songs with different spaces, leaving their indelible sounds like a fingerprint for untold trails. This article seeks to draw from these actions linked invisibility of women, in this very specific territory also bailing part of this great musical heritage, from a review of the text of traditional music collected through fieldwork in various locations in the region.

KEYWORDS: Female, traditional music, ethnomusicology, Don Benito, Vegas Altas del Guadiana.

EL CICLO VITAL DE LA MUJER EN LOS TEXTOS DE MÚSICA TRADICIONAL DE DON BENITO Y SU COMARCA.

María Teresa Hidalgo Hidalgo

Introducción.

La música constituye un elemento importante de transmisión, reproducción y afianzamiento de formas de vida, comportamientos y actitudes. La música de tradición oral de forma particular contribuye a la transmisión de modelos propios de una época y sociedad determinadas. Un análisis concreto de los textos de estas canciones puede permitir acotar y esclarecer los roles y estereotipos asociados al ciclo vital de la mujer. Reconocidos musicólogos de la talla de Alan Merriam han señalado a lo largo de los años como a partir de los textos de las canciones tradicionales es posible golpear rápidamente los mecanismos protectores para llegar a una comprensión de los elementos distintivos de una cultura.

En las últimas décadas del siglo XX empiezan a surgir corrientes tanto antropológicas como etnomusicológicas, preocupadas por rehacer una historia cultural, que se cimiente en una igualdad de géneros y en remarcar la importancia de la mujer como agente hacedora y transmisora de cultura, intentando liberar las disciplinas de posiciones androcentristas. Tal y como plantea Pilar Ramos, "Con el postmodernismo se cuestionan las nociones fundamentales de la etnomusicología y a su vez se abren nuevas corrientes, como puede ser la mujer en la música" (Ramos, 2003, p.37).

La necesaria ruptura con estas primeras limitaciones en referencia al papel cultural de la mujer, dará lugar a que durante el siglo XXI, se hayan desarrollado gran cantidad de trabajos siguiendo una misma línea, y aunque pioneros, la falta de nuevos enfoques han empezado a convertir estos trabajos en un lugar común y han terminado sosteniendo líneas de trabajo cada vez más petrificadas, del tipo, mujeres intérpretes, mujeres en el piano o mujeres compositoras (1). La mujer a estudiar dentro del contexto musical era aquella capaz de escribir en clave de sol, y la bibliografía en referencia a biografías de mujeres ilustres o historias de mujeres, fueron las líneas dominantes en España desde la década de los 50.

De ahí la necesidad de airear los sótanos de la disciplina y empezar abrirse a la complejidad humana y a la gran cantidad de estudios más allá de un rescate de nombres de mujeres y "música culta". Este artículo, que muestra los resultados de un minucioso trabajo de investigación desarrollado en la localidad de Don Benito y su comarca, pretende seguir una línea novedosa que aporte un reciclado punto de vista, a estos estudios sobre música y mujeres, reivindicando una investigación de tipo cultural y social que se preocupe no sólo por los nombres, sino también por los contextos, y por la vía clave de transmisión de la música tradicional, las canciones, que se convierten en un recurso esencial.

"Ciertamente la categoría de mujer que se muestra en los textos de canciones tradicionales acaban imponiéndose como realidades, proponiendo un orden y confiriéndoles un fundamento que hace concebirlas como algo natural. Estas categorías, musicalmente establecidas y reforzadas, en el ámbito social son de importancia primario en tanto en cuanto determinan posiciones, relaciones y límites a éstas" (Díaz, 2006, p.53)

A lo largo de este texto se va a llevar a cabo un análisis del ciclo vital de la mujer descrito a partir de las evidencias que aportan las canciones de tradición oral, recogidas mediante trabajo de campo de forma mayoritaria en la localidad de Don Benito, y otros puntos de la comarca de las Vegas Altas del Guadiana, como son Villanueva de la Serena y Santa Amalia, y La Haba, perteneciente a la comarca de La Serena. En total se llevó a cabo una recogida de 31 canciones de tradición oral, que han sido clasificadas en cinco fases: canciones de cuna, canciones infantiles, canciones de ronda, canciones de boda y canciones de defunción. Debido a la memoria etnográfica de las informantes, todas mujeres y pertenecientes a esta zona geográfica, el análisis nos mostrará a través de las canciones el ciclo vital de las mujeres en el entorno durante el siglo XX.

1. Canciones de cuna.

El primer estadio del ciclo vital, es el relacionado con el nacimiento y la dependencia del recién nacido con respecto a su madre. Es en este momento cuando entran en juego las canciones de cuna. El poeta Federico García Lorca, en su conferencia sobre las nanas llegó a decir que "España usa sus melodías para teñir el primer sueño de sus niños" (Lorca, 1928). Y en cierto modo así es, estas primeras canciones además de buscar que los niños duerman, tiñen sus sueños del color de la realidad de quienes tiernamente les cantan.

Las canciones de cuna que encontramos en esta comarca, suelen estar más ligadas a las madres y a las abuelas, ya que solían ser ellas quienes se encargaban del hogar y por consiguiente, del cuidado de los hijos. En muchas de estas canciones el papel de protección de los recién nacidos se intercalaba con las tareas domésticas, poniendo de manifiesto desde este primer momento, las actividades que aparecen asociadas a la mujer y dejándolo patente en el recuerdo de sus nuevas generaciones, tal y como se muestra en la siguiente nana:

Nana de Manoli

"Si el mi niño se durmiera/ un terroncito de azúcar yo le diera./ Duérmete mi niño, no llores más/que viene el coco y te cogerá./ Duérmete mi niño que tengo que hacer,/ lavar los pañales y ponerme a coser./ Ro ro ro ro/ bendita la madre que te parió./ Ro ro ro ro,/ bendita la madre que te parió./ El mi niño está dormido/ y no quiero despertarle,/ los muchachos de la escuela están contando reales./ Duérmete mi niño,/ duérmete ya./ Duérmete mi niño,/ que vendrá tu papá" (2).

Un elemento muy común, en estas nanas, es la aparición de una figura represiva, que incite a los niños/as a dormir a partir de un sentimiento de miedo. Son figuras características como el lobo o el coco, reales o imaginarias, estas figuras son parte de su entorno más cercano, dando lugar a una mayor identificación con aquello que se le está cantando.

"Dentro de la música tradicional, de esta comunidad especialmente ligada al sector primario, agricultura y ganadería, aparece de continuo descrito el ambiente más significativo de su vida, basadas en esas necesidades primarias en el vivir día a día, con los animales que les acompañan. Entre las canciones que se hacen para arrullar al niño, induciéndole al sueño, destacan los supuestos cantos de los pájaros que despiertan al niño y el tópico del lobo como animal maligno" (Barrios, 2002, p. 304)

Tal y como se muestra en la siguiente nana recogida, las madres, solían adaptar el texto de estas canciones, para que formaran parte de un ámbito más cercano al del niño. Los hermanos o hermanas, pasan a formar parte de la unidad familiar del niño también en las canciones. Las familias solían ser numerosas, la madre tenía que hacerse cargo a veces de más de tres hijos, es por ello que establecer una serie de pautas y conductas comunes en todos, le facilitaba la labor y el día a día. Los hermanos mayores, eran una muestra de los pasos a seguir para los más pequeños y también compartían en innumerables ocasiones la labor de su cuidado.

Duérmete niña chica

"Duérmete niña chica, / que viene el lobo, / y se lleva a los niños, / que duermen poco. / Como Manolo, / como Atanasio, / como Joaquín, / duérmete niña chica, / que viene a por ti/ que viene a por ti."

"Refiriéndonos a las nanas, nos situamos ante un repertorio melódico monótono y repetitivo, caracterizado por típicas fórmulas, entre las recogidas aparecen: (na, na), (ro, ro), (ea, ea)" (Díaz, 2006, p.42). En las nanas de las comarca de Vegas Altas, estos elementos juegan un papel muy importante, la mayoría de las nanas recogidas, contienen este repertorio de fórmulas diminutas con las que a través de la monotonía y la repetición se produce una sensación de relajación en el niño que finalmente le lleva al sueño. Muchas de estas repeticiones siguen el ritmo de balanceo propio del cunear de la madre al bebe.

Levántate Segunda

"Levántate Segunda,/ Levántate al instante,/ Que el niño pide agua,/ Levántate y no tardis,/ Ro ro ro ro ro,/ El niño se durmió,/ Ro ro".

Las nanas, aun siendo un repertorio ligado a la infancia, reflejan sentimientos y emociones que la madre expresa a su hijo.

“En algunos sitios como en Portugal, las canciones de “embalar” tienen temática religiosa, en otros sitios es normal utilizar Romances de Pliego y en otros muchos sitios, la madre contrafracta una melodía conocida con un texto improvisatorio en función de lo que le sugieren sus sentimientos y su corazón” (Olarte, 2005)

IMAGEN 1: MATERNIDAD



FUENTE: Imagen cedida por la informante J. Hidalgo de su fondo personal.

Esta primera interacción musical madre-hijo/a después del nacimiento, muestra ya una diferenciación en cuestión de género. Las canciones de cuna, forman parte de uno de los repertorios más recordados por las informantes. Aunque la memoria en esta primera infancia, es muy selectiva, y son pocas las situaciones y sensaciones que más tarde se recuerdan, las nanas, al mostrar la unión con personas tan cercanas y desprotegidas, forman parte de los gratos recuerdos que la colectividad mantiene.

La mujer que muestran estas canciones, es una mujer, que tiene que hacerse cargo de las labores del hogar a la vez que preocuparse del cuidado de varios hijos, por ello utiliza algunos recursos en estas manifestaciones musicales para facilitarse las actividades, ya sea con el uso de secuencias repetitivas que inciten al sueño, personajes que sugieren temor o comparativas con los hermanos ya mayores.

El primer sueño aparece teñido de la realidad de una mujer, que canta su cotidianidad y empieza a tomar al bebe como oyente, a quién no solamente intenta dormir, sino transmitir toda una serie de sentimientos y emociones.

2. Canciones infantiles.

Las canciones infantiles recogidas muestran de una manera muy clara aquello que la sociedad pretendía transmitir a los niños y niñas.

Las canciones infantiles que la niña manejaba en su infancia estaban relacionadas con juegos como el corro o la comba. Entre las canciones infantiles recogidas, las que predominan son las referentes a juegos de corro, la interacción entre niñas en este tipo de juegos de manera habitual permitía la creación y uso de canciones muy diversas. Estas canciones, no están exentas de roles y prototipos de género. En muchas, se incluyen textos que buscan la preparación de la niña a la vida doméstica y a la total sumisión a las órdenes normalmente de la madre. Apareciendo el padre como represor de las conductas inapropiadas.

La asociación madre e hija, se manifiesta como una relación de sumisión mutua al rol paterno y en-

señanza, aprendizaje entre ambas, la hija debe obedecer a su madre, ya que es la que debe transmitirle las actividades y conductas asociadas a su sexo y que en un futuro deberá también desempeñar. La siguiente canción de corro, muestra como la niña debe anteponer el mandato de la madre, al juego, sin dejar de renunciar al favor de sus amigas.

Buenas Tardes Amiga

"Buenas tardes amiga,/ me voy a retirar./ Espérate un poquito, / que vamos a jugar./ Por hoy es imposible./ Pues que tienes que hacer./ Lo que mi buena madre,/ me sirva disponer./ Un beso quiero daros./ Nosotras a tí dos./ Adiós amigas mías,/ Adiós, adiós, adiós./ La espada de mi cadete,/ dicen que la tengo yo,/ la tiene una amiga mía,/ clavada en el corazón".

La aparición de la figura del padre como sancionador, se muestra también en estos textos infantiles. Mientras la madre es la que instruye y dispone, teniendo que ser obedecida, tal y como mostraba la canción anterior, es el padre sin embargo, el que aparece como figura de dominación y de firmeza, imponiendo los castigos.

En Cádiz hay una niña

"En Cádiz hay una niña./ Que Catalina se llama, ¡ay sí!./ Que Catalina se llama./ Todos los días de fiesta,/ su padre la castigaba, ay sí!./ su padre la castigaba./ Porque no quería hacer, lo que su madre mandaba, ay sí!./ lo que su madre mandaba [...]".

Las labores que las madres encomendaban a las hijas, iban dirigidas sobre todo a la esfera doméstica. Así estas primeras canciones asocian a la niña con tareas como cocinar, lavar o planchar o el cuidado de los más pequeños.

Las cuestiones de la ronda, a la que deberá enfrentarse la niña una vez haya adquirido cierta madurez, empiezan a mostrarse también en estas canciones. Son habituales los diálogos entre un hombre y una mujer, en el que se proponer salir o iniciar una relación.

"La mayor parte de estos textos presentan diálogos en los que aparecen al menos dos personajes: un chico pretendiente y una chica pretendida. Las niñas en sus juegos reproducen estas situaciones de galanteo, pasando de un personaje a otro y dramatizando a veces, especialmente en los juegos de corro, acciones presentes en el texto, a modo de preparación, para cuando, pasados unos años, en realidad deban enfrentarse a tales situaciones." (Díaz, 2006, p.47)

Al pasar por Toledo

"Al pasar por Toledo me corté un dedo,/ me hice sangre, / y una niña muy guapa,/ me dio un pañuelo para limpiarme./ Le dije sevillana,/ rosa temprana, clavel de amor./ Vente conmigo al baile,/ y bailaremos en el balcón./ El vapor, va por agua,/ va por arena,/ va por el sol./ Se despide llorando./ Adiós morena./ Adiós, Adiós".

Estas canciones de juegos en los que niña habla por boca del hombre, muestran una posición privilegiada por parte del mismo, ya que es el hombre el que puede elegir con que chica empezar a rondar o incluso con que chica quiere casarse. Mientras que la chica a veces ni siquiera puede rechazar esta petición, por miedo a quedarse soltera o bien es la que lamenta el rechazo del hombre.

Para mayor identificación con el propio sexo estas canciones infantiles suelen tener como protagonista a una niña o mujer que es la que maneja o aparece como agente en la situación. Tal y como muestran por ejemplo las canciones recogidas "*Soy la reina de los mares*" o "*La señorita Pepi*". En algunos casos aparecen también como canciones en primera persona.

Soy la reina de los mares

"Soy la reina de los mares,/ ustedes lo van a ver,/ lo van a ver./ Tiro mi pañuelo al suelo,/ y lo vuelvo a recoger, a recoger./ Pañuelito, pañuelito,/ quién te pudiera tener,/ guardadito en el bolsillo,/ como trozo de papel,/ de papel".

Los valores sociales de las canciones tradicionales infantiles, les otorgan un lugar importante para construir modelos de género y hacer que los niños y niñas se identifiquen con uno u otro. En el caso concreto de las canciones infantiles no son sólo los textos los que muestran una diferenciación de género, sino también los mismos juegos y formas en los que estas canciones hacen su aparición.

Jugando a la pelota.

"A mí una los hombres fuman,/ y las mujeres fuman papeles,/ y los chiquillos fuman pitillos,/ y las muchachas cogen la plancha,/ para planchar los vestiditos de su mamá./ A mí una y a mis dos,/ la media vuelta y el caracol".

Las niñas empiezan a familiarizarse con situaciones a las que deberán hacer frente, las labores y la ronda, son temáticas muy utilizadas. Llama la atención en estas canciones su preparación desde tan corta edad hacia el matrimonio, como fin último al que debe llegar para dejar su estatus de niña y pasar al de la mujer, así como el miedo a quedarse soltera. Las situaciones de respeto hacia su madre y su padre, aunque desde diferentes perspectivas también se muestran de una manera bastante clara.

3. Canciones de ronda.

La concepción clásica de ronda es la que define este tipo de canciones como el arte de cantar a las mujeres, en las que éstas actúan como receptoras y nunca como intérpretes. Aunque en este tipo de canción la mujer aparece como receptora, hemos podido comprobar que la realidad es muy diferente.

Tal y como dice Bonifacio Gil "el empleo de rondas de enamorados ha decaído bastante en la provincia de Badajoz", (Gil,1931, p.57) hecho que se puede observar si se establece una comparativa con el uso que todavía hoy se siguen dando a las canciones infantiles o de cuna, que se continúan utilizando de manera habitual.

"Formaba parte de un repertorio de juventud, propia de las mozas casaderas, donde la improvisación corría por la boca de los jóvenes que o piropeaban o ironizaban a las jóvenes a las que iban cantando, y que la mujer ha sido la encargada de difundirlo en el ámbito doméstico, fuera del contexto propio de la ronda donde se improvisaba" (Olarte, 2011)

Con respecto a este tipo de canciones, merece la pena mencionar algunas peculiaridades, que se pueden observar en los ejemplos recogidos.

La exaltación de la femineidad de la mujer, aparece como un rasgo que se debe cuidar, sobre todo a la hora de las relaciones sociales y en las salidas a los espacios públicos, ya que de ello depende, en gran medida que el hombre centre su atención en la mujer. La galantería o zalamería del hombre, se pone de manifiesto al resaltar o exagerar, las cualidades de la mujer por encima de las de un grupo determinado, apareciendo incluso, casos de exaltación identitaria a las mujeres pertenecientes a su propia comunidad. "Los textos como ya es de prever, consisten en anhelos amorosos, quejas, y alabanzas a la muchacha a la que se ronda con descripciones muy poéticas y a veces bastante humorísticas sobre sus encantos" (Gil,1931, p.57)

La canción que se recoge a continuación constata estos actos de galantería por parte de los mozos, hacia las mozas y por otra parte la preferencia hacia aquellas mujeres pertenecientes a su entorno y concretamente a su comunidad. Este hecho era bastante común, ya que una de las normas sociales no escritas, que durante mucho tiempo han pervivido en la conciencia extremeña es la de la unión entre personas de una misma localidad, lo que en términos antropológicos se denomina endogamia.

"La tierra no era apreciada únicamente por su valor económico, sino por su valor social con el resto de la comunidad. El carácter corporativo de la familia y la organización doméstica del trabajo, se han asociado en una organización interna de la autoridad en la familia de tipo patriarcal y al predominio de los intereses colectivos sobre los individuales. Este tipo de familia iba relacionada a una edad temprana del matrimonio de la mujer, a la presión por que se casaran todos los miembros de la familia y a la consideración de la soltería como un estigma social. La movilidad geográfica y social era considerada escasa y la endogamia local era el resultado de normas matrimoniales restringidas tanto social como geográficamente." (Bestar-Camps, 1999, p.81)

Las muchachas extremeñas

"Las muchachas que van a la plaza, / que pintaditas y que guapas van,/ sobre todo si van arreglaitas,/ y con la faldita bien ajustá./ Y los hombres al verlas pasar,/ las contemplan con

gran ilusión, / al momento se van detrás de ellas, / y le hablan de amor. / Son las mozas extremeñas, / las que nosotros queremos, / son sus ojos tan bonitos, / como la luna de enero. / ¡Ay extremeña!, / ¡cuánto te quiero!, / ¡Ay extremeña!, / ¡ Por ti, me muero!."

En estas canciones de ronda, en las que la sexualidad se empieza a hacer patente en los mozos y mozas a los que va dirigida, comienzan a aparecer una serie de imposiciones sociales y tabús con referencia a la mujer. En la ronda, la mujer debía atraer la atención de los hombres, pero manteniendo siempre su condición de inocencia y virginidad. La conducta social establecida como válida, era aquella, en la que la mujer se mantenía virgen hasta el matrimonio. Por ello, en algunas canciones se hace referencia, a la necesidad de ser cauta ante las posibles proposiciones contrarias a este hecho del género masculino. Y sin embargo, no se suele hacer referencia de manera explícita al acto sexual, haciéndose visible como el ideario social modifica a través de metáforas aquello prohibido, evidenciando los temas tabús.

IMAGEN 2: DE NIÑA A MUJER



FUENTE: Imagen cedida por la informante J. Hidalgo de su fondo personal.

"En la tradición oral se ha considerado que la obscenidad alcanzaba un nivel mayor a nivel verbal, que consistiría en emplear palabras indecorosas, porque ofenden el pudor, el decoro de las personas" (Domínguez, 2006, p.3). Debido a esto, en algunas canciones aquella terminología ligada al sexo no aparece de forma explícita, excepto en aquellas canciones cuya función es la picaresca y el humor considerado de adultos. "El tópico de los tabús lingüísticos, ha servido para explicar en muchas ocasiones, las diferencias sociales entre los hombres y las mujeres." (Buxó, 1991, p.70.)

El estudiante

"Un estudiante, / que siempre me seguía. / Me decía vida mía, / te quiero con pasión. / Mira que en Mayo, / termino mi carrera, / y en esta primavera, / nos podemos casar. / Con el estudiante un día, / en el baile me cité, / y loca pos sus promesas, / mi amor todo le entregué. / Chiquilla quiero, / besar tus labios rojos, / y ver tus lindos ojos, / que queman al mirar. / Y en el corazón, / que me latía palpitante, / oí una voz que me decía, / con mucho dulzor. / No pienses más, / en el amor del estudiante, / que es una farsa del amor. / Las flores ya florecieron, / y Mayo se marchitó, / amor que me quiso tanto, / en Junio se me acabó."/

La canción del estudiante que se acaba de mostrar, es un ejemplo clarísimo de dos requisitos imprescindibles que las mozas tenían que tener en cuenta en el acto de la ronda. En primer lugar, no dejarse influir por aquellos a los que no conocían de su entorno cercano, ni de aquellos que por diversas circunstancias no podían estar durante un largo periodo de tiempo en la misma ciudad, ya que esto generaba desconfianza. En segundo lugar, no entregarse al acto sexual antes del matrimonio.

En algunas canciones, también se evidencian, estas prisas, por dejar de estar soltera, y pasar a tener un status diferente. En la edad de rondar el ideario social marcaba una serie de actuaciones inadecuadas tanto para el hombre como para la mujer. Del mozo que rondaba se esperaba que, supiera mantener el pacto social no escrito, de respeto hacia la moza, hasta el momento de la pedida al padre de la misma, así como todo un ritual previo de cortejo.

La canción que se expone a continuación muestra algunas evidencias de la posesión masculina en referencia a la mujer "Mi novia es la más guapa" y "ha de ser mía" son algunas de las frases que lo reflejan. Con el noviazgo y el posterior matrimonio, se entendía que la muchacha dejaba de ser posesión del padre que debía encargarse de mantenerla, y protegerla de las actuaciones sexuales previas al matrimonio (y honrarse de esta manera, no sólo a sí misma, sino a toda la familia) para pasar a disposición del novio que se apropiaba de estos atributos, tan decorosamente guardados.

Los mozos de Villanueva

"Los mozos de Villanueva, / van murmurando que no me caso, / porque dicen que mi novia, / anda con otro, / yo no hago caso. / Y a los mozos, / que van a rondar, / siempre les suelo cantar. / Mi novia es la más guapa, / que hay en tó Villanueva, / y aunque se oponga el mundo, / ha de ser mía, / pues yo la quiero".

Las oposiciones por parte de alguna sección de la población, a la ronda entre dos mozos, es otro de los temas que aparece en este tipo de canción de manera muy habitual. En la canción anterior, se observa como el mozo se enfrentaba a la oposición de sus amigos, para seguir con su novia. La familia formaba una parte muy importante de todo este ritual de cortejo, para que se llevara a cabo y terminase con el final esperado (es decir la boda) debía existir un pacto y una aceptación entre las familias, sobre todo por parte del padre de la novia que era a quién se pedía la mano de la muchacha.

La canción de ronda es manifiestamente uno de los repertorios que más permite profundizar en los roles asociados a la mujer, al ser ésta una etapa de imposiciones sociales y cuidado de temas tabús. Las diferentes actuaciones dependiendo del género se hacen muy visibles y permite analizar de una manera muy clara todo el entramado de relaciones entre géneros que empiezan a estar presentes. Todo esto forma parte del aviso previo a uno de los ritos de paso que las canciones tradicionales reflejan como más importantes, el paso de la mujer de soltera a casada, o de moza a mujer. Es en este momento cuando se produce la muerte simbólica de la "moza" y aparece un nuevo reflejo de la misma, en la mujer casada que debe hacer frente a nuevas situaciones.

4. Canciones de boda.

La boda, tal y como se refleja en las canciones tradicionales, supone un rito de paso de gran importancia de la mujer, que pasa de ser dependiente del padre a independizarse y formar un hogar con su marido. En las canciones se muestran de manera muy clara los estatus por los que la mujer se sucede, desde una condición inicial normal, de vida familiar bajo la supervisión del padre o cabeza de familia, a un estado marginal en el que debe guardarse de realizar ciertas actitudes durante todo el periodo de ronda y noviazgo y un estado normal final, en el que ya inicia su nuevo recorrido con el marido. "En el climax de los ritos de transición del ciclo de la vida, el individuo renace (neófito) como persona nueva y más madura, se le enseñan sus nuevos roles, y es de nuevo apto para incorporarse a la vida comunitaria." (Marcos Arévalo, 2000, p.15)

Francisco Tejada Vizuete refiere que las alboradas, rondas, y romances de boda, "no son tan abundantes en la Baja Extremadura pero si superabundantes en la Alta Extremadura" (Vizuete, 1980). Sin embargo, en la comarca de Vegas Altas del Guadiana, aún se conservan algunas canciones relacionadas con este rito. Su importancia se muestra, en tres momentos diferentes, en los que la música se hace protagonista, durante todo el proceso ritual. Los días anteriores a la boda, en los que se efectúa la pedida de la novia, con sus correspondientes canciones, durante el acto mismo de casamiento en el que se canta, y durante la noche de bodas.

Como manifestación anterior al propio acontecimiento de la boda, aparecen las canciones de pedida. "El pedío se hacía yendo los padres del novio a casa de la novia con los invitados de ambas partes. Después de exponer el padre del novio el objeto de la visita tiene lugar el refresco. Después se

verifica, por parte de los padres del novio, la entrega de la novia." (Gil, 1931, p.120)

Durante el día mismo de la boda, aparecen algunos tipos de alboradas, que se cantaban por la mañana, con instrumentos tradicionales ante las casas de los novios. Antes de la boda o después se cantaban también una serie de canciones, donde se hacía referencia a las cualidades que la mujer debía llevar al altar, como son la pureza o la lealtad hacia su futuro esposo.

La Iglesia se Ilumina

"La iglesia se ilumina cuando tú entras,/ y se llena de flores donde te sientas/, donde te sientas niña; ya te saliste,/ ya se queda la iglesia solita y triste./ Lleva la novia una estrella,/ en la punta del zapato,/ lleva la novia una estrella,/ con un letrado que dice: viva quien se va con ella,/ ole, ole, ole, ole,/ viva quien se va con ella./ Ese ramito blanco que has estrenao,/ significa pureza la que has llevao,/ la que has llevao niña, la que has llevao,/ ese ramito blanco que has estrenao".

En estas canciones el análisis de los textos muestra cómo existen una serie de vínculos de la joven que se casa con determinados objetos simbólicos, ligados a características como la pureza, requisito que se venía inculcando desde etapas anteriores como primordial. La asociación del color blanco con la pureza no tarda en aparecer, ya sea haciendo referencia al ramo o los vestidos. Aparece el doble sentido de estrenar algo nuevo y blanco a la vez que estrenarse en su matrimonio. Debido a los tabúes impuestos en este sentido, que no favorecían la comunicación ni el conocimiento de la temática de tipo sexual, la muchacha llegaba a este momento de su vida con un gran desconocimiento, lo que favorecía una actitud de incertidumbre, miedo y sumisión.

IMAGEN 3. MATRIMONIO



FUENTE: Imagen cedida por la informante J. Hidalgo de su fondo personal.

La noche de bodas constituía otro de los momentos en los que aparecen canciones de tipo tradicional, cuando los novios estaban en su nueva casa algunos miembros de la familia esperaban en la puerta, cantando una serie de canciones y acompañándolos durante la madrugada. "De bodas también se conservan en diferentes formas como alboradas que se cantaban en las madrugadas para despertar a los novios el día de la boda" (Barrios, 2004, p.304)

Esta noche a la novia

"Que contenta está la novia,/ que va a salir de soltera,/ más contento está el novio,/ porque va a dormir con ella./ Esta noche a la novia,/ esta noche a la novia,/ esta noche a la novia, / le toca decir acuéstate primero,/y apaga el candil./ El novio le dio a la novia,/ un anillo de oro fino,/ y ella su pureza que vale más que el anillo" (3).

Las actitudes que deben tener los novios en la noche de bodas, es uno de los temas más recurrentes. Al igual que en la ronda, el hombre es quién debe tomar la iniciativa, mientras la mujer aparece como subordinada y totalmente desconocedora de las actitudes con las que va a encontrarse. En

estas canciones suele aparecer también un cierto tono satírico, vinculado ya a la ruptura con los tabúes de tipo sexual.

Otro aspecto de análisis importante en las canciones de boda es la distribución que ya se va estableciendo con referencia a la esfera de producción. El marido va apareciendo como el encargado de proveer la riqueza al nuevo grupo familiar, mientras que la mujer aporta a la unión la riqueza "espiritual". Estos vínculos con respecto a la esfera de producción, van a influir en otros aspectos como la relación espacio público asociado al hombre y espacio privado asociado a la mujer, que puede ser analizado también a partir de los textos de música tradicional.

5. Canciones de defunción.

La última etapa del ciclo de la vida, la constituye la madurez y el fallecimiento de los individuos. Durante todo el recorrido por el ciclo vital, se ha evidenciado como las canciones son un reflejo de la vida y roles de las mujeres, teniendo cada una de estas fases una serie de peculiaridades que nos han permitido conocer datos de gran interés.

De la senectud de la mujer no se conservan canciones específicas. Las referencias a la mujer ya anciana son muy pocas, más allá de algunos casos de canción satírica. Puede deberse a que en este sentido, la mujer ya ha completado la función social que la sociedad había determinado para ella, casarse y sobre todo tener y criar a unos hijos. Anteriormente cuando hablábamos de ritos de paso, se hacía referencia a las diferentes etapas que los siguen, la mujer anciana está inmersa en el punto de espera ya que se encuentra entre la calmada situación de haber completado sus funciones y a la espera de la finalización de las mismas. En esta etapa la mujer no actúa desde una posición tan activa como en las anteriores, es más bien la que se encarga de revisar y controlar que las nuevas generaciones sean quienes se ocupen de cumplir todas las funciones que les han sido entregadas por la colectividad.

En el caso del fallecimiento del marido, antes que la mujer, la misma deja de lado muchas de sus funciones y actividades en pro de mostrar la pérdida de su marido y también varón sustentador. El periodo de luto va a teñir de negro, no sólo su ropa, sino también su vida cotidiana. Mostrar socialmente el dolor, da lugar a una pérdida reconocida y compartida por la comunidad. En este caso tan concreto, la mujer dependiente durante muchos años del marido, se siente en cierto modo perdida en el mundo y lo que puede hacer es reivindicar la posición de éste en el grupo aun cuando no se encuentra entre ellos con unas conductas determinadas.

Mediante el trabajo de campo no se recogió ninguna canción de esta etapa. Bien es cierto, que aunque algunos folkloristas referencian la existencia de las mismas en la Baja Extremadura, la pervivencia de éstas en la mente de las nuestras informantes es casi nula. Matilde Olarte, cita la existencia de canciones de ánimas dentro del repertorio popular español (Olarte, 2011).

En la cultura extremeña, el fallecimiento de una persona dentro del núcleo familiar, supone un sentimiento conjunto de dolor y de empatía con aquellos que más lo sienten. Esta última fase está marcada en gran medida por la muestra del dolor desde un punto de vista social. Es por ello, que se toman medidas que neutralicen los posibles resquicios de alegría o de pretensiones de seguir inmediatamente con el cauce de la vida, durante un periodo establecido de tiempo. La mujer llevará a cabo una serie de actuaciones ligadas a poner de manifiesto exteriormente su dolor, por ello aparece el luto en las vestimentas, que se mantendrá durante un periodo de tiempo, y que engloba incluso festejos como las bodas.

En el caso concreto de que en la familia de una novia que va a contraer matrimonio, ha fallecido alguien en el periodo que el luto establece el vestido que la misma deberá usar durante el matrimonio habría de ser negro. La mujer también debía encargarse del velatorio, en muchas ocasiones incluso de la preparación del fallecido. "Los rituales en torno al fallecimiento son estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas" (Olarte, 2011)

En este último rito de paso el camino de la vida a la muerte, también aparece acompañado de canciones tradicionales y la mujer sigue teniendo un papel que desempeñar. Las llamadas "plañideras" además de ser un gran ejemplo de esto no sólo aparecen en esta zona concreta, sino en toda la región y gran parte de España.

La mujer en muchas culturas está asociada a los rituales tanto de vida como de muerte, en cierto sentido se busca que al igual que cuidan de sus hijos, honren a los que no están. Ya el antropólogo Levi-Strauss hablaba de la importancia de estos opuestos vida/muerte en la vida cultural de cualquier persona, ya que es a través de los diferentes opuestos es como se afianzan diferentes normas y conductas (Levi-Strauss, 1979).

En el caso de la mujer, los opuestos vida/muerte, le siguen durante el ciclo vital, quedando en sus manos no solamente traer al mundo y cuidar a los hijos, si no también ayudar y cuidar a aquellos que no pueden valerse por sí mismos ya en sus últimos años y hacerse cargo además de todo aquello que conlleva el fallecimiento de una persona cercana. La siguiente canción de ánimas, muestra el ideario social, en torno a las almas que perecen y todo el recorrido que hacen hasta llegar al otro lado del camino.

Canción de ánimas

"A la una un fuerte grito,/ el corazón me devora,/ nadie se acuerda de mí,/ dice el ánima más sola./ A las dos entre las llamas,/ se oye, con tristes lamentos./ Acuérdate de las almas,/ que están pasando tormentos./ A todo mortal convidan,/ las almas en general,/ para que alivien sus penas,/ en el reloj que va a dar./ A las tres, en general,/ las ánimas nos avisan,/ para que las aliviemos,/ con oraciones y misas./ Herederos a las cuatro,/ nuestras penas hacéis dobles,/ porque no habéis repartido,/ esa limosna a los pobres./ [...]"

"Ciertamente la categoría de mujer que se muestra en los textos de canciones tradicionales acaban imponiéndose como realidades, proponiendo un orden y confiriéndoles un fundamento que hace concebirlas como algo natural. Estas categorías, musicalmente establecidas y reforzadas, en el ámbito social son de importancia primario en tanto en cuanto determinan posiciones, relaciones y límites a éstas" (Díaz, 2006, p.53)

A partir de las canciones es posible hacer un recorrido por el ciclo vital de la mujer, prestando atención a los roles que se asignan a su género. Convirtiéndose la música en un elemento de transmisión, reproducción y afianzamiento de formas de vida, comportamientos y actitudes.

Las canciones tradicionales mantienen una función social aplicadas a un contexto concreto, que en algunos casos pueden tener una doble acción, ya sea orientando o reconduciendo determinadas comportamientos o haciendo evidentes algunos problemas sociales cuyos valores reconocidos o no, terminan siendo rechazados o validados (4).

NOTAS AL PIE

(1) En este sentido se manifiesta Susan CAMPOS, en un interesante artículo para profundizar ¿Una Musicología Trans- Feminista?, en: <http://www.susancampos.es/blog/genero-cuerpo-musica/>

(2) La melodía de esta canción es una adaptación realizada por dos musicoterapeutas extremeños, Manuel Sequera y Ana Domínguez sobre el texto de una canción tradicional extremeña.

(3) Esta canción ha sido tomada como ejemplo del "*Cancionero Popular Extremeño*" de Antonio Guisado Tapia.

(4) M^a Jesús, BUXÓ, *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991, p. 200.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARRIOS, P. (2002): "Los animales en la música de tradición oral. Los cancioneros, la danza y el baile", en MARCOS, J. (coord.), *Los animales en la cultura extremeña*, Badajoz, Editorial Carisma.

BARRIOS, P. (2004): *Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura*, Fregenal de la Sierra, Federación Extremeña de Folklore.

BUXÓ, M.J. (1991): *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona, Editorial Anthropos.

- DIAZ, S. (2006): "Construcción de modelos de género a partir de textos de la tradición oral en Extremadura (España)", en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol 1, Núm. 1, pp. 40-61.
- DOMÍNGUEZ, J.M. (2006): "El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño", en *Revista de Folklore*, Núm. 307, pp. 1-8.
- GIL, B. (1931): *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- GUISADO, A. (2002): *Canciones populares extremeñas*, Mérida, Consejería de cultura.
- LEVI- STRAUSS, C. (1977): *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- MERRIAM, A. (1992): *Anthropology of music*, Chicago, Northwestern University Press.
- MARCOS, J. (2000): *Etnología Regional de Extremadura*, Badajoz, Junta de Extremadura.
- OLARTE, M. (2005): "La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical" en *El conocimiento del pasado*, Salamanca, Plaza Universitaria, pp. 407-424.
- OLARTE, M. (2011): "La mujer española vista a través de la mirada urbana: los primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la Guerra Civil Española" en *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra audiovisual*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 71-8.
- RAMOS, P. (2003): *Feminismo y Música*, Madrid, Narcea.