

Canciones de las mujeres trabajadoras en su ciclo vital en la España rural: de las nanas a las petitorias

Dra. Matilde Olarte (Universidad de Salamanca,
España)

Universidad de Guanajuato
Guanajuato (México), 09/09/2015



“La canción popular en los trabajos de campo, fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)”. (MINECO, ref. HAR2013-48181-C2-2-R

Objetivos de la clase magistral:

- Mostrar la imagen de la mujer española y la música popular como creadora e intérprete de música vocal e instrumental
- Mostrar el valor de ese trabajo de creadora e intérprete
- Constatar que en la música popular la mujer tiene un papel prioritario como artífice de la improvisación, y del arraigo de la música en las tareas cotidianas.

Fuentes primarias para el repertorio musical del ciclo vital

Materiales que muestran las transformaciones que sufre una fuente primaria y original en sus distintos procesos para convertirlo en material comercial y vendible, para difundirlo al público. 4 grandes bloques:

- Grabaciones de campo comerciales, donde el material etnográfico se presenta en su estado real sin modificaciones, como son la edición de las grabaciones de Manuel García Matos del año 78, las recopilaciones de romances de José Manuel Fraile Gil de 1992, y las grabaciones extraídas del archivo de los programas de radio “Raíces” y “El Candil” realizadas entre 1985 y 1994
- Grabaciones de campo comerciales y arregladas, que han recopilado los propios músicos que luego las adaptan para su difusión comercial, como son las realizadas por Joaquín Díaz, Ángel Carril, Gabriel Calvo, Ángel Rufino, Eusebio de Mayalde y Judith Cohen, en las numerosas versiones editadas por Saga, la Diputación de Salamanca y diversos sellos comerciales
- Canciones recopiladas en archivos o cancioneros, y que grupos de investigación se encargan de sacar a la luz, como es el caso de las ediciones del Consorcio de Fomento Musical de Zamora
- Repertorios cuyo origen fueron grabaciones de campo, pero que edita un grupo musical que interpreta esa música pero que no la ha recopilado, como puede ser la del Nuevo Mester de Juglaría, la de Milladoiro o las incursiones de Jordi Savall en repertorios tradicionales.

Fuentes secundarias del papel prioritario de la mujer a través de la tradición oral:

- testimonios puntuales de la actividad musical de las mujeres en la Prehistoria
- en la España romana
- en la cultura árabe
- en la España medieval
- en la cultura judía sefardita

Repertorio musical del ciclo vital o ciclo de la vida

- Está articulado con aquellas ceremonias que jalonan la vida de la mujer y del hombre y que marcan, con claros ritos de tránsito, los cambios en su vida (su estatuto o su estado) y su pertenencia a la comunidad
- Cada rito tiene sus propias canciones, que pueden pertenecer a los tres géneros poético-musicales del repertorio de tradición oral. Muchas de estas canciones del ciclo vital han sido y son ejecutadas en las fiestas que acompañan las distintas ceremonias: nacimiento, bodas, difuntos, etc.

Cfr. WEICH SHAHAK, Susana. *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación, 1992, p. 17

- “En las fiestas también los hombres cantan, pero aun entonces lo hacen siguiendo a alguna de las mujeres que llevan la voz cantante; estas mujeres son muy apreciadas por su buena voz y por su conocimiento de las canciones específicas, por lo que a veces se les puede pedir participar en las ceremonias como cantantes semiprofesionales”.

Primera parte: testimonios puntuales de la actividad musical de las mujeres

- en la Prehistoria
- en la España romana
- en la cultura árabe
- en la España medieval
- en la cultura judía sefardita

Antigüedad

- Mujeres intérpretes, que componen sus danzas y cantan bien solas o acompañadas
- Los comienzos de manifestaciones musicales en las civilizaciones avanzadas antiguas nos muestran la aparición de ciertos instrumentos de viento y percusión con el hombre de Neardental
- Interpretan repertorio de canciones de trabajo y canciones festivas

En la Península Ibérica:

- Primeros vestigios de una incipiente cultura musical en yacimientos importantes del Paleolítico
- Instrumentos musicales que, bajo forma aparente de objetos comunes, son utilizados para las primeras formas de expresión musical
- Primitivos instrumentos de percusión: idiófonos de golpeo, de rascado, de entrechoque, o sacudidores, y con primitivos aerófonos libres, de soplo y zumbaderas

4 especies de pequeños objetos paleolíticos identificados como 'instrumentos' musicales:

- Planchuelas roncadoras, que emiten sonidos por cada 1 de sus 3 vértices
- Objetos dentelados rascadores: conchas de vieiras con perforaciones que se usan como crótalos y para producir sonidos por frotación, y dientes de sílex con muescas para producir sonidos rascando las estrías con un punzón
- Huesos abiertos en una o dos de sus extremidades
- Bastones macizos o huecos que se entrechocan, que se pueden percutir con un hueso duro, o utilizar como cuernos sonoro si se perforan en su extremidad aguda

En el arte de las pinturas rupestres:

- Junto con la aparición del arco de caza - emparentado con el arco musical-, siempre tocado por hombres, nos encontramos con escenas de danzas, algunas de ellas ejecutadas por mujeres
- Como en las representaciones del arte paleolítico hay pocas referencias a cómo se ejecutaba la música en estas danzas, nos vemos obligados a interpretaciones globales de los contextos y funcionalidad de dichos instrumentos musicales

En el epipaleolítico imagen de la mujer como danzante en el arte rupestre:

- Danzas en corro más propias de las mujeres mientras que las danzas individuales corresponden a hombres

Ejemplos de mujer intérprete, danzando entre otras mujeres, y portando a veces los instrumentos necesarios para marcar la rítmica

-cueva de la Saltadora en el Barranco de Valltorta: grupo de 3 mujeres, una sola con los brazos en forma de cruz y 2 pareadas que la siguen con los brazos en ángulo recto, como si la primera fuera la maestra de danza, y el coro la pareja que le responde

-cueva de la Vieja de Alpera: dos mujeres, entre el numeroso grupo, girando hacia su izquierda, probablemente al son de un instrumento, quizá un 'plectum', que porta la que está a la derecha.

-cueva de Dos Aguas: dos mujeres, un agachada y otra erguida, danzando al son de la rítmica que les marca los idiófonos de entrechoque que portan

España romana: puellae gaditanae (las famosas bailarinas gaditanas)

-citadas por primera vez por Estrabón de Posidonio, que describe cómo fueron embarcadas por Eúdoxos, explorador de las costas de África, en Cádiz, a finales del s. II a. C., para un viaje a través del Atlántico, con el fin de deleitar y encantar a los reyezuelos de las tribus negras costera

-como las posteriores cantadoras y danzaderas medievales, interpretan canciones de trabajo, ya que formaban compañías que se desplazaban par actuar en galas particulares, en casas de gente muy rica que podía costearlas para sus orgías; cantaban y danzaban, con gestos y letras provocadores, que se difundían rápidamente entre el público, llegándose a poner de moda incluso en ciertos ambientes, llegándose a identificar el adjetivo de cantos "gaditanos" como cantos obscenos y procaces

-estas jóvenes artistas estaban explotadas por un amo que era el que decidía sobre las actuaciones de la compañía



Esclavas cantantes o *jawari* en harenes



- Las *jawari* eran entregadas al califa como parte del botín de la conquista; a veces se las ofrecía uno de sus gobernadores; a veces se las enviaban como regalo los que tenían esperanzas de mejorar su posición con al Mahdi
- Desarrollar sus habilidades intelectuales, como el aprendizaje del *fiqh* (conocimiento religioso) o de la poesía, o cultivar su talento musical para tocar el laúd o cantar, eran las únicas vías que se abrían a estas mujeres, a veces árabes, pero muy a menudo extranjeras arrancadas de su país de origen y que tenían que sobrevivir en un medio extraño
- El precio de una *jarya* aumentaba de acuerdo con su educación y su dominio de las artes, por eso su educación llegó a ser una productiva ocupación que proporcionaba sólidos beneficios a quienes se dedicaban a ello

- Durante los reinados de al Mahdi y de su padre (s. VIII) fue el esplendor de estas escuelas, ya que contó con la figura señera del persa Ibrahim al Mawsili -y posteriormente también su hijo-, maestro de música y de canto árabes que frecuentó la corte de los dos califas, y fue el 'primero en instruir a las hermosas *jawari*' y en darles una elaborada educación poética, musical y de canto, creando una escuela regular con 80 estudiantes residentes que se formaban con él, además de las propias; no sólo infundieron a la música y el canto nuevos ritmos y melodías originarios de su cultura y de las esclavas extranjeras, sino que también enriquecieron la poesía y el canto con palabras y conceptos persas
- Eran tratadas como obras de arte, y de ahí su inversión monetaria

- Las múltiples victorias de estos sultanes permitieron la esclavización de grandes porciones de los pueblos conquistados, y los palacios se llenaron de *jawari* que llevaron con ellas su propia cultura y exotismo
- Las había persas, kurdas, romanas, armenias, etíopes, sudanesas, hindúes y bereberes. Harun al Rashid tenía un millar de *jawari*. Al Mutawakkil (847-61), 4.000
- Los harenes se convirtieron en lugares del mayor lujo, en donde las mujeres más hermosas del mundo exhibían sus diferencias culturales y su dominio de diversas habilidades y conocimientos como bazas de triunfo para seducir a califas y visires, ya que para conquistar a estos hombres era preciso maravillarlos en los campos que los fascinaban -astrología, matemáticas, *fiqh* e historia-, pero en la cima se hallaban la poesía y el canto, y, como decía un escritor de la época, "para cantar, las de La Meca no tienen parangón"
- Su repertorio pertenece a las canciones de trabajo

Cfr. MERNISSI, Fátima. *Las sultanas olvidadas*. Barcelona: Muchnik, 1997, p. 72

- "Los historiadores han quedado muy impresionados por la imagen de Yazid II, un califa tan locamente enamorado de su esclava poetisa y cantante que entró en trance y pronunció frases incoherentes (...). Un día, mientras Hababa cantaba, Yazid experimentó un placer tan grande que estalló: "¡Quiero salir volando!". Hababa le dijo: "Comandante de los fieles, si abandonas la *umma* [comunidad de la fe] también nos abandonas a nosotras. ¿Quién nos cuidará?". Cuando Hababa murió accidentalmente durante una comida campestre, tras atragantarse entre canción y canción con una semilla de granada, la pena de Yazid fue tan grande que se olvidó del mundo y de su deber, de los fieles y de los infieles. (...) Yazid fue el primero y quizás el último califa que murió de una enfermedad a la que entonces no se había dado importancia: el amor de una *jarya*, de una esclava"(...)

- "Sharya, una *jarya* que había comprado Ibrahim, otro hijo del califa al Mahdi, quien se proclamó artista a pesar de ser príncipe, le costó 300 dinares cuando élla compró. Le hizo tomar lecciones durante un año, durante el cual se la eximió de todo trabajo doméstico. Ella se dedicó a estudiar y practicar. Cuando se cumplió el año, al Mahdi convocó a los expertos para que la evaluaran, y éstos le dijeron que si la ponía en venta su valor se elevaría a 8.000 dinares, esto es, 26 veces su primer precio. Unos años más tarde un comprador potencial oyó hablar de ella y de su increíble talento y ofreció 70.000 dinares (233 veces el precio inicial)".

Juglaresas medievales en España: repertorio de ida y vuelta

- Fuentes primarias sobre adaptaciones de música incidental (creada por Kurt Sschindler) a textos creados por Irene Lewishon y estrenadas en 1920-30 en la Neighbourhood Playhouse de Nueva York



Grabaciones en disco de alumno de Kurt Schindler en España

- 2 programas dedicados a este músico en *Músicas de Tradición Oral* de RNE (2014):
- <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musicas-de-tradicion-oral/>

- Las canciones del ciclo de la vida relacionadas con el nacimiento han perdurado en nuestros días gracias a la tradición sefardita
- Las canticas o cantes de parida, las canciones de nacimiento, están íntimamente ligadas a la ceremonia de la circuncisión del niño varón, a sus ocho días de vida; este rito marca la entrada del niño en la comunidad, formando parte del pueblo; durante esta ceremonia se entonan las plegarias indicadas, en hebreo, y luego las canciones en judeo-español, que cumplen importantes funciones antes y después de la circuncisión, y que se han transmitido recogiendo las creencias populares en torno al alumbramiento

Las letras de estos cantos de nacimiento nos muestran diferentes actitudes de parientes y conocidos hacia la mujer que ha dado a luz un niño o a una niña:

“Las que parían los niños
comían los buenos vicios,
las que parían las niñas
comían flacas sardinas,
de la rabia que tenían
pelean con las vecinas”

En estas canciones tradicionales se compara la alegría de que nazca un varón frente a la preocupación de es niña al acarrear más problemas y gastos como el ajuar y la dote:

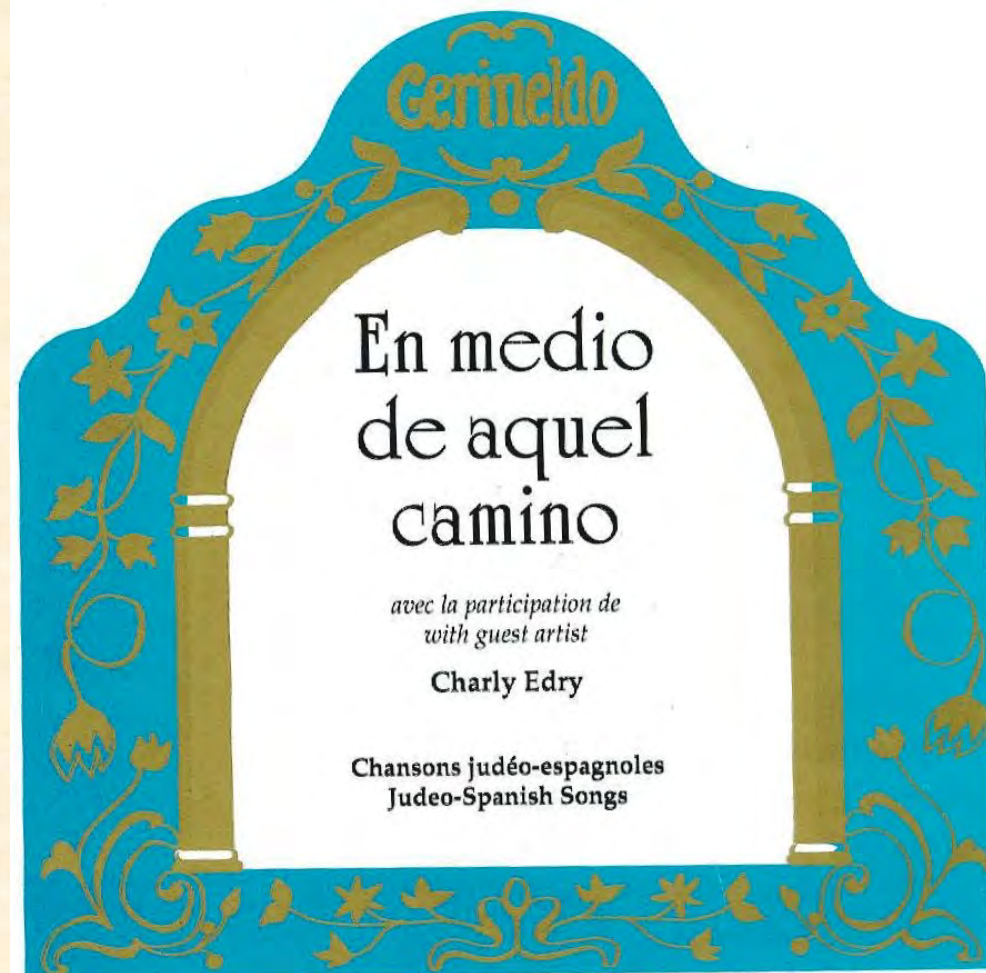
“Quien niño cría, oro fila
quien niña cría, lana fila
a la fin del año
o poliada o podrida”

De acuerdo con los preceptos religiosos, el tiempo de la tradicional “cuarentena”, el que la esposa debe permanecer alejada del esposo, varía: 7 semanas si es niño, 3 si es niña:

“Las que son paridas de hijo echan cortinas y hacen riso visitadores por sus cortijos.

Las que son paridas de hija se echan en cama como unas hazinas, y se arregalan con las vecinas”.

Canción de parida “El nacimiento de Abraham”,
recogida por el grupo de investigación de Oro Anahory-
Librowicz y grabada por Judith Cohen en *En medio de
aquel camino*; muy popular entre los sefarditas
marroquíes y orientales



El siguiente repertorio que la mujer protagoniza son las canciones relacionadas con la infancia, con sus dos categorías funcionales:

- las canciones de cuna interpretadas por adultos
- el repertorio infantil de juegos y cantinelas

- Las nanas, ligadas a la esfera vital femenina, implica una rítmica constante, que viene dada por la cuna o soporte donde se duerme al niño –propio o ajeno-, o por el instrumento de trabajo
- Las melodías son muy sencillas, monótonas, para conseguir el fin previsto, y se aprenden de madres a hijas por tradición oral; a veces se permiten un melisma final como único adorno a la sobriedad de la línea melódica
- Los textos son versos breves que se repiten, y un “arrorró” final como refrán para textualizar el melisma, que puede acompañar al movimiento tranquilo de “arrullar” al bebé
- En algunos sitios, como en Portugal, las canciones de “embalar” tienen temática religiosa, haciendo referencia a la Sagrada Familia, reflejo de la multiseccular devoción popular; en otros sitios es frecuente utilizar romances de pliegos de ciego como canciones de cuna, seguramente por la monotonía musical que implica el romance; y en otros muchos sitios, la madre contrafacta una melodía conocida con un texto improvisatorio en función de lo que le sugieren sus sentimientos y su corazón

Cfr. Garcia Lorca, Federico, conferencia “Las nanas infantiles”

<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm>

- “El grupo más completo de canciones de cuna, y el más frecuente en todo el país, está compuesto por aquellas canciones en las cuales se obliga al niño a ser actor único de su propia nana. Se le empuja dentro de la canción, se le disfraza y se le pone en oficios o momentos siempre desagradables (...).

- El niño es maltratado, zaherido de la manera más tierna: "Vete de aquí; tú no eres mi niño; tu madre es una gitana". O "Tu madre no está; no tienes cuna; eres pobre, como Nuestro Señor"; y siempre en este tono. Ya no se trata de amenazar, asustar o construir una escena, sino que se echa al niño dentro de ella, solo y sin armas, caballero indefenso contra la realidad de la madre (...)
- Podríamos hacer un mapa melódico de España, y notaríamos en él una fusión entre las regiones, un cambio de sangres y jugos que veríamos alternar en las sístoles y diástoles de las estaciones del año. Veríamos claro el esqueleto de aire irrompible que une las regiones de la Península, esqueleto en vilo sobre la lluvia, con sensibilidad descubierta de molusco, para recoger en un centro a la menor invasión de otro mundo, y volver a manar fuera de peligro la viejísima y completa sustancia de España".

La nana sefardita, Nani, Nani , que la tradición sitúa durante la expulsión de los judíos en España, recogida en Marruecos y editada por Savall en su recopilación de canciones de cuna, narra el sentimiento de una mujer ante la infidelidad del marido, le cierra la puerta y le reprocha su relación con otra mujer; es el diálogo de una mujer herida con su interlocutor más cercano que no puede comprenderle:

Nani, nani

Nani quiere el hijo,
el hijo de la madre,
de chico se haga grande.

Ay, dúrmete mi alma,
dúrmite mi vista,
Ay, que tu padre viene,
con muncha alegría.

Ay, avriméx mi dama,
avriméx la puerta,
que vengo cansado
de arar las huertas.

Avrir no vos avro,
no veníx cansado,
sino que veníx
de onde nuevo amor.
Ni es más hermoza,
ni es más valida,
ni ella llevaba
más de las mis joyas.

- En el repertorio infantil, nos encontramos con todas las canciones de juego, de pelota, de comba, de goma o de corro, que han sido el cauce para transmitir oralmente viejos romances como “La viudita del Conde Laurel”, “Monjita por fuerza” o “En Sevilla un sevillano”
- Muchas de estas canciones infantiles tienen como protagonista a la mujer, que es la dueña de la situación: “Soy la reina de los mares”, “Cantinerita niña bonita” o “Estaba la pastora”
- Todas las canciones infantiles se han transmitido desde el s. XV hasta nuestros días a través del Cancionero Europeo Antiguo

Cfr. vva, "Rondas y juegos infantiles"

http://www.ceibal.edu.uy/userfiles/p0001/image/contenidos/pdfs/diez_grieco.pdf

CANCIONERO EUROPEO ANTIGUO

En el Continente Americano, y por lo tanto en la República Oriental del Uruguay, se mantiene el "Cancionero Europeo Antiguo" a través del "Cancionero Infantil, integrado por una enorme cantidad de "canciones-juegos", "rondas", que totalizan unas cien melodías a una voz sin acompañamiento instrumental, que son especies de "Romances", "Arrullos", "Villancicos", "Juegos dramáticos".

A este grupo pertenecen "Yo la quiero ver bailar" conocida desde el siglo XVI, no siendo más que "El baile de la gerigonza²"; "M ambrú" que lo ubicamos a partir del siglo XVIII y "Se va, se va la lancha" que apareció alrededor del siglo XIX.

Se conservan alrededor de treinta y dos "Romances", entre los que se destacan "El Gerineldo", "La Delgadina", "La cautiva", "Las señas del esposo".

Finalmente debemos considerar la canción más popularizada y socializada, denominada "Arrorró", melodía prefigurada en una Cantiga de Alfonso el Sabio.

- Dentro del repertorio infantil, destaca la canción tradicional “En Sevilla un sevillano”, basada en el romance de la Doncella Guerrera, de raíces medievales
- Este conocido romance ha llegado hasta nosotros a través de canción infantil, generalmente de comba, que siempre han cantado mayoritariamente las niñas
- Su texto nos describe la fortaleza de la hija más pequeña de un noble, que ante la disyuntiva del deshonor que se cierne sobre su padre por no tener ningún hijo varón que vaya a la guerra con su rey, su hija le libra de esta infamia disfrazándose de caballero; es de admirar que sólo la descubrieron por su feminidad, pero bien oculta por su gallardía y valentía en los combates
- Es el clásico tema popular que la literatura “culturizó” como en la versión de la comedia *Twelfth Night* de Shakespeare
- Escuchamos la versión que interpreta Joaquín Díaz comparándola con una versión más larga recogida por Judith Cohen a comunidades sefarditas, que nos presenta un simpático diálogo entre el príncipe y su madre, pidiéndole consejos para adivinar si su paje es hombre o mujer, y así saber si puede desvelar su amor a ella

En Sevilla un sevillano

En Sevilla un sevillano (bis)
cuatro hijos le dio Dios (bis)
y tuvo la mala suerte (bis)
que ninguno fue varón (bis).

La más pequeña de todas (bis)
la tira la inclinación (bis)
de ir a servir al rey (bis)
vestidita de varón (bis).

No vayas hija, no vayas (bis)
que te van a conocer (bis)
tienes el pelo muy largo (bis)
y dirán que eres mujer (bis).

Si tengo el pelo muy largo (bis)
madre, me lo cortaré (bis)
y con el pelo cortado (bis)
un varón pareceré (bis).

No vayas hija, no vayas (bis)
que te van a conocer (bis)
tienes el pecho muy alto (bis)
y dirán que eres mujer (bis).

Si tengo el pecho muy alto (bis)
madre, me lo oprimiré (bis)
y con el pecho oprimido (bis)
un varón pareceré (bis).

Cómo me he de llamar, madre (bis)
cómo me he de llamar yo (bis)
Don Marcos, hija, Don Marcos (bis)
Don Marcos el corredor (bis).

Han estado peleando (bis)
y nadie la conoció (bis)
nada más el hijo del rey (bis)
que de ella se enamoró (bis).

La doncella guerrera

Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón
todo al que ella no fuere
su casa estará en prisión.

Reventad me seas, Alda,
pues me parte el corazón
siete hijas que he parí
y entre ellas ningún varón.

Todas callan a una vez
ninguna le ha respondió
sino es la más chiquita
que en buena hora nació.

No maldigáis a mi madre
no la maldigareis vos
dadme armas y caballos
y a la guerra me iré yo.

Estrechéseis pues la niña
de hembra no de varón
con el corpiño mi padre
los apretaría yo.

De sus cabellos la niña
de hembra y no de varón
con el sombrero, mi padre
me los taparía yo.

Dos años estuvo en guerra
y nadie la conoció

sino fue mi pobre rey
que en sus ojos se prendó.

Madre, mi soldadito
no se si es hembra o varón
Convídala tú, hijo mío
a la mar a navegar;
y si acaso mujer fuese
el agua la ha de asustar.

Ya la he convidado, madre,
a la mar a navegar;
yo me he quedado a la orilla
y ella se tiró a nadar.
Convídala tú, hijo mío
a la sedas a comprar;
y si ella mujer fuese
las sedas le ha de gustar.
Ya la he convidado, madre
a las sedas a comprar;
yo me tirado a las sedas
y ella se tiró a un puñal.

Convídala tú, hijo mío
a las flores a cortar;
y si ella mujer fuese
las flores le han de gustar.
Ya la he convidado, madre
a las flores a cortar,
yo me he tirado a las flores
y ella se tiró a un zarzal

- Siguiendo el Ciclo Vital, nos encontramos con el repertorio de canciones de juventud
- En las rondas de enamorados, dirigidas a las mozas “casaderas”, las mujeres tenían la oportunidad de manifestar su agrado o disconformidad con el mozo con que la comunidad la emparejaba
- La improvisación corría por boca de los jóvenes que o piropeaban o ironizaban a las chicas que iban cantando
- La ronda que recogió García Matos en su recopilación del folclore español, sólo interpretada por hombres, carece de los diálogos femeninos

MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA

INTERPRETADA POR EL PUEBLO ESPAÑOL

Realizador: Profesor M. GARCIA MATOS

CASTILLA LA VIEJA / ISLAS CANARIAS



Vol. 1



Cfr. Pandero y pandereta en tierras leonesas

- <https://www.youtube.com/watch?v=geucyv-w8z0Y>



- Como canciones de fiesta, qué mejor representación que la del día de las mujeres, la Fiesta de las Águedas, donde dice la tradición que es el único día donde manda la mujer, aunque todos sepamos que es sólo leyenda...
- Aquí presentamos una jota “Ven y ven y ven”, cantadas por la Cofradía de Águedas de San Frontis (Zamora) y que canta el dolor por el tema del amor no aprobado por la madre y no correspondido por su amante:

Por ti Rosa, por ti Rosa,
ven y ven y ven,
pasé yo la mar salada,
ay, ay, ay, ay, ay.
La pasé en el mes de enero,
ven y ven y ven,
cuando llovía y nevaba,
ay, ay, ay, ay, ay,
Pañuelos de vaya, vaya,
ven y ven y ven,
van vendiendo por la calle,
ay, ay, ay, ay, ay.
Madre, cómpreme usted uno,
ven y ven y ven,
antes que el hombre se vaya,
ay, ay, ay, ay, ay.
Mi amante, cuando se fue,
ven y ven y ven,

me dijo que no llorara,
ay, ay, ay, ay, ay.
Que echara penas al aire,
ven y ven y ven,
pero que no le olvidara,
ay, ay, ay, ay, ay.
Cómo quieres que el sol salga,
ven y ven y ven,
si lo tienes en prisiones,
ay, ay, ay, ay, ay,
Siendo tú la carcelera
ven y ven y ven
de los presidios mayores
ay, ay, ay, ay, ay.
La otra noche soñé yo
ven y ven y ven
que los negros me mataban
ay, ay, ay, ay, ay,
Y luego fueron tus ojos
ven y ven y ven
que enfadados me miraban
ay, ay, ay, ay, ay.

- Finalmente, las canciones petitorias por los difuntos, están tradicionalmente en boca de mujer
- Cierran el ciclo vital del individuo
- Piden por las ánimas, oraciones y aceite para las velas



CONCLUSIONES

- Desde la antigüedad la mujer es la informante, por excelencia, de toda la tradición musical de canciones y romances que van unidos al acontecer del ciclo vital del individuo
- En el ámbito cotidiano la mujer ha vivido con la música, formando parte de su acontecer de cada día: desde las canciones para dormir a sus hijos, y así poder seguir trabajando, hasta las rondas juveniles donde podía expresar con chanzas e improvisaciones sus preferencias o animadversiones masculinas, a las despedidas de solteras, o las canciones petitorias por los difuntos.

- Esta visión general de los que han cantado, y todavía cantan las mujeres, nos permite afirmar que ellas son la principal fuente de información sobre la tradición oral musical
- Es verdad que todos cantamos, pero en todo trabajo de campo quien siempre canta al recopilador, y busca a vecinas y amigas para que también canten a esos desconocidos que se introducen en su hogar, son las mujeres
- Todos los que hacemos este tipo de trabajo contamos con este dato, y sabemos la importancia del componente femenino en estos análisis de campo
- Sin ellas sería imposible el trabajo de campo.

**MUCHAS
GRACIAS**