

Olarte Martínez, Matilde (2011). “Discursos musicales y discursos del cuerpo en la España de los años veinte. 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 E. Martínez Quinteiro et aliis (eds.), *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual* (pp. 71-83). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. [ISBN 978-84-7800-152-1]

En este artículo queremos mostrar la mirada de los primeros investigadores en folklore español, que procedían de Alemania y Estados Unidos, y que buscaban a la mujer rural de la España de los años 20 como fuente de la oralidad de nuestras costumbres populares, desde las canciones y danzas hasta la indumentaria. Para este fin, vamos a centrarnos en dos aspectos interesantes:

-La pervivencia del repertorio folklórico de cantos y danzas del ciclo vital gracias su principal informante, la mujer

-Cómo son vistas estas mujeres rurales por la mirada urbana, españolas frente a las miradas de investigadores extranjeros

Los ojos escrutadores de los investigadores extranjeros que, en sus trabajos de campo en la España rural de los años 20, posan su cámara sobre el día a día de la mujer trabajadora española, la ven en el día a día en su casa, en el campo, en el mercado, en las romerías, y nos plasman su mirada incrédula ante la penuria de la España rural de los años 20. Frente al desarrollo económico norteamericano y alemán antes del *crack* del 29, ellos se encuentran con la pervivencia de antiguas tradiciones y costumbres ligadas a las actividades de la mujer cotidiana durante su ciclo vital, que recogen por escrito y visualmente; estos trabajos de campo recopilados, que en su mayoría permanecen inéditos¹, no son sólo pequeñas obras de arte, sino que forman una concatenación de imágenes que, como toda historia oral, hablan con voz propia.

¹ Sobre el estado de estos fondos, cfr. Olarte Martínez, Matilde, “Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: *Bienvenido Mr. Schindler*”, *Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional*, Granada, Editorial de la Universidad / CDMA, 2009, pp. 95-111; Olarte Martínez, Matilde, “El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20”, *Revista de Musicología XXVI* (2009) (en prensa)

1. ¿POR QUÉ LA MUJER RURAL ESPAÑOLA?

Es ingente la cantidad de material etnomusicológico recopilado en España en las dos décadas anteriores a la Guerra civil por investigadores, españoles y extranjeros, atraídos por los elementos musicales que definían lo popular y lo español, y que buscaban muchas veces en esos repertorios puntos de inspiración para sus propias investigaciones sobre la oralidad de su propio país y de otros en donde estudiaban puntos comunes de análisis y reflexión. Entre estos investigadores había muchos músicos que, sintiéndose herederos de la tradición oral musical, encontraban en las canciones del ciclo vital del individuo su propia inspiración compositiva.

En los materiales de campo que se recopilaron en España desde 1914 hasta 1936, la mayoría de ellos tienen como principal informante a la mujer rural como portadora del repertorio musical del ciclo vital. Estos trabajos de campo constituyen una gran fuente de investigación, ya que comprenden tanto fuentes musicales primarias como secundarias y extramusicales de gran importancia; entre ellas, destacamos los borradores de campo y los diarios de estas recopilaciones de folklore; las fotos realizadas durante dichos trabajos de campo; los arreglos vocales que escribieron esos compositores utilizando dichas melodías como *cantus firmus* (y que se interpretaban en los conciertos de música española en el extranjero); las cartas que se intercambian músicos, intérpretes e investigadores en torno a estos trabajos de recolección de lo popular, y el tema de la composición de música utilizando temas populares; o las transcripciones de las melodías recopiladas a informantes femeninas y que no han sido publicadas todavía en ningún cancionero. Por eso, estos trabajos de campo nos ofrecen este aspecto de la historia viva de España, a través de la mujer rural española.

Todos los investigadores en oralidad saben que, en España, de manera destacada, 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; el ámbito cotidiano ha sido el contexto donde la mujer ha vivido con la música, formando parte del quehacer de cada día; desde su infancia hasta su muerte; partiendo de las canciones de cuna (cantadas por la madre para dormir a sus hijos y así poder seguir trabajando), pasando por las canciones infantiles (herederas en la actualidad del repertorio del cancionero antiguo que se llevó a América desde el siglo XVIII y que se

ha convertido en un repertorio de ida y vuelta²), las rondas juveniles (donde podía expresar con chanzas e improvisaciones sus preferencias o animadversiones masculinas), las despedidas de soltera, culminando con las canciones de boda (que suponían su cambio de *status* social), y terminando con el repertorio de canciones petitorias por los difuntos (cantadas, como las nanas, por otras mujeres a la mujer o al hombre que ha culminado su ciclo vital). La mujer es la principal fuente de información sobre la tradición oral musical, y al hacer trabajo de campo se constata que quienes siempre cantan al recopilador, y buscan a vecinas y amigas para que también canten a esos desconocidos que se introducen en su hogar, son las mujeres, y que ellas son las depositarias, en gran buena medida, de esta oralidad.

En España, la gran riqueza del repertorio musical tradicional del ciclo de la vida todavía 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 estado y el posible cambio de posición social que puede conllevar) y su pertenencia a la comunidad. Cada rito tiene sus propias canciones, que pueden pertenecer a los diferentes 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. No se puede negar que 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.

Empezando por las canciones del ciclo de la vida relacionadas con el nacimiento, en España este repertorio se ha mantenido vigente gracias a la tradición sefardita, ya que 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, y los textos de las canciones recogen la diferenciación de género tan presente en las creencias populares, ya que la actitudes que tenían los parientes y amigos hacia la mujer que había dado a luz era muy distinta si era 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

² Cfr. sobre este tema tan poco conocido en España, el estudio de Fornaro, Marita y Olarte, Matilde, *Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay*, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República del Uruguay, 1998.

que tenían/ pelean con las vecinas”³. También se compara la alegría de que nazca un varón frente a la preocupación de una niña, al acarrear más problemas y gastos como el ajuar: “Quien niño cría, oro fila; quien niña cría, lana fila; a la fin del año o poliada [apolillada] o podrida”; además, de acuerdo con los preceptos religiosos, el tiempo de la tradicional “cuarentena”, en la que la esposa debe permanecer alejada del esposo, varía ostensiblemente, siete semanas si es un niño o tres si es una niña: “Las que son paridas de hijo/ echan cortinas y hacen riso/ visitantes por sus cortijos./ Las que son paridas de hija/ se echan en cama como unas hazinas,/ y se arregalan con las vecinas”.

El siguiente repertorio que la mujer protagoniza son las canciones relacionadas con la infancia, en sus dos categorías funcionales, las canciones de cuna interpretadas por adultos y el repertorio infantil de juegos y cantinelas. Sabemos que el repertorio de nanas, ligado 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 y 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. En cuanto a la temática, suele ser también muy sencilla; 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 España se han utilizado frecuentemente romances de pliegos de ciego como canciones de cuna, seguramente por la monotonía musical que implica el romance, y a los que la madre podría *contrafactar* una melodía conocida improvisando unas estrofas según el estado de ánimo que se encontrara en esos momentos⁴.

Siguiendo el repertorio infantil que llega hasta la actualidad, 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

³ Cfr. los textos de estas canciones y de las siguientes que presentamos, en las canciones recopiladas por la investigadora canadiense Judith Cohen, fruto de sus trabajos de campo en comunidades sefarditas de todo el mundo. Entre los diversos discos grabados e interpretados por su grupo Gerineldo, destacamos los dos siguientes: Gerineldo, *En medio de aquel camino*, Montreal, 1994, CD G 1094. Gerineldo, *Cantos judeo-españoles. Me vaya Kappará*, Madrid, Tecnogasa, 1995, KPD-10.941

⁴ Aquí quiero destacar una concatenación de hechos que pasa por alto a la vista de los especialistas en este repertorio. La conferencia pionera que dio Federico García Lorca, en 1928, sobre el “patetismo de la canción de cuna española” (*sic*), fue encargada por Melchor Fernández Almagro, que era a su vez gran amigo de Kurt Schindler (uno de nuestros investigadores extranjeros pionero en trabajos de campo en España), a su vez compañero de Ruth Anderson (la segunda investigadora en oralidad más destacada), y que habían recopilado numerosas nanas con estos textos tan demoledores en anterioridad a la conferencia citada, y además en diversas regiones españolas nunca estudiadas como muchos pueblos de Soria, Ávila, Cáceres y Badajoz. Cfr. el texto de dicha conferencia donde se hablan de estos romances de desengaño y tragedias en: Federico García Lorca, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 147-76.

Laurel”, “Monjita por fuerza” o “En Sevilla un sevillano”, cuyas melodías proceden del repertorio musical de *ordo cathedralis* que perdió su vigencia con la implantación del gregoriano en España a partir del siglo XII, y que encontró en los textos del romancero su mejor porteador. 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”. Como ya hemos indicado, los inmigrantes españoles fueron los portadores de este repertorio en América, y ha sido estudiado como una aportación cultural tradicional muy importante, ya que comprende aspectos musicales, textuales y coreográficos⁵.

Como repertorio de juventud, propia de las mozas “casaderas”, eran las rondas de enamorados, donde la improvisación corría por 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. Y como canciones de fiesta, el repertorio de canciones de águedas para el día de las mujeres, muy presente en toda la península y que los recopiladores extranjeros encontraban fascinante.

Sin duda el repertorio más completo de la lírica tradicional cantado por y para la mujer es el de las canciones de bodas, por el gran número de melodías que se interpretaban para las distintas ceremonias de que solía constar. Una de las primeras canciones importantes era la pedida de mano, que incluso los sefarditas lo formalizaban ante notario y era firmado ante el rabino, estipulando a su vez las condiciones económicas de la boda –ajuar y dote-, y la multa que tendría que pagar cada parte si rompieran el compromiso; las mujeres presentes solían cantar, durante esta ceremonia, sus cantares de boda. Otra tipología de canción se cantaba durante la fiesta de la tasación del ajuar de la novia por lospreciadores (personas importantes de la comunidad cuyo encargo era preciar o poner un precio o equivalente en dinero a cada una de las cosas expuestas, con el fin de sumarlo más tarde en el contrato de matrimonio), y donde se describía el ajuar que la familia de la novia preparaba para ella, y que después de la exposición en esa fiesta se guardaba en arcas que eran enviadas a casa de los padres del novio para que lo guardaran hasta el día de la boda; generalmente los textos son seriados, y las protagonistas son las dos consuegras, una que puja para que su hijo obtenga mayor dote, y otra que no quiere endeudarse con la dote de esta hija (sobre todo

⁵ Fornaro y Olarte 1998, pp, 3-8.

si todavía le quedan más hijas con dotes que dar). Otras melodías son las que acompañan a los desposorios, a la bendición del padre antes de la boda, a las endechas y enhorabuenas de después de la boda, y las canciones del convite. Este tipo de canciones eran una forma colectiva femenina de despedida del grupo o estadio al que hasta entonces había pertenecido la novia, ya que para muchas mujeres suponía un verdadero rito de tránsito cuando dejaba a su familia y más si se iba a vivir a otra localidad⁶.

El último jalón del ciclo vital donde la mujer también cobra especial protagonismo es en las canciones de difuntos. El repertorio de ánimas solía ser interpretado por plañideras profesionales, mujeres especializadas que eran pagadas para acompañar a la familia de duelo; los cantares eran escogidos según la condición del difunto (o mujer u hombre, soltera o casada, joven o anciano), agregando cantares que se iban improvisando según la situación. Las mismas plañideras eran las que, anualmente en la víspera del día de Todos los Difuntos, recorrían la localidad con cantos petitorios pidiendo dinero para celebrar las misas por las ánimas del purgatorio, con cantos que recordaban la necesidad de tener presentes a esas personas que habían muerto pero que eran futuros intercesores para los que fueran generosos con sus limosnas.

Todas estas melodías cuyas características hemos expuesto brevemente, forman el *corpus* del repertorio del ciclo vital, donde la mujer ha sido siempre el principal informante en los trabajos de campo.

2. ¿QUIÉNES SON LOS AUDACES EXTRANJEROS, PIONEROS EN RECOPIRAR LA ORALIDAD ESPAÑOLA?

Durante la década de 1920 hay una actitud de gran interés hacia los elementos etnomusicológicos que definieran lo popular y lo español por parte de instituciones públicas españolas como el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes, y de ciertas instituciones norteamericanas públicas y privadas con las que establecen colaboraciones e intercambio de investigadores como son la Casa de las Españas (Universidad de Columbia) o la Hispanic Society of America (Nueva York).

Gracias a las investigaciones previas⁷, hemos constatado que dos son los principales recopiladores de este material de trabajos de campo que todavía permanece

⁶ Cfr. todas estas canciones en Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry in Spain*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941.

⁷ Cfr. Olarte 2009, 95-111, y Olarte 2010 (en prensa).

en su mayoría inédito: Kurt Schindler y Ruth Anderson. El primero, el músico alemán Kurt Schindler, estuvo guiado en sus primeras incursiones de campo en España por mujeres intelectuales como Pilar Madariaga, Caridad Castellanos, Henriette Bagger o Margo Palmer, que le informaron de las costumbres populares musicales del ciclo vital y le prestaron numerosas ayudas en los trabajos de campo que realizó durante más de una década⁸. La segunda, la fotógrafa norteamericana Ruth M. Anderson, realizó importantes trabajos de campo en España sobre fiestas populares, danzas e indumentaria, haciendo numerosas fotos de las actividades musicales y cotidianas de estas mujeres rurales que fueron, para ella especialmente (como hace constar en sus diarios) sus informantes incondicionales. No dejamos de lado la labor recopilatoria de otros investigadores, como los norteamericanos Alice D. Atkinson, Georgiana Goddard King, Arthur Byne o Margaret E. Jackson, pero pensamos que los trabajos de campo más completos han sido los realizados por Schindler y Anderson.

Estos materiales nos permiten trazar unas coordenadas muy completas sobre el repertorio musical tradicional del ciclo vital, así como constatar tanto el protagonismo de sus mujeres como informantes privilegiadas en las investigaciones en torno a lo popular y lo español, así como la imagen de la mujer española que se recogen en ese repertorio popular transmitido entre esas mujeres rurales por tradición oral. Estos investigadores pudieron constatar, por tanto, que la mujer española fue, en esos años, la principal fuente de información sobre la tradición oral musical, ya que como ya se ha visto, ella es la informante por excelencia de toda la tradición musical de canciones y romances que van unidos al desarrollo del ciclo vital del individuo.

Los años en los que realizan sus trabajos de campo, el período comprendido entre 1921 y 1936, era uno de los momentos más complejos debido a los numerosos cambios culturales y sociales que se daban en la España rural y urbana, lo que se convirtió en punto de atracción para los estudios de la tradición oral musical en la España rural

⁸ A pesar de las afirmaciones de Israel Katz en las voces sobre este músico en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.) y en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, si nos guiamos por las fuentes secundarias que se conservan de este autor en varios archivos, comprobamos que él permaneció la mayoría del tiempo, entre 1920 y 1935, en Europa (principalmente España, pero también en Austria, Alemania, Francia, Italia y Portugal), y justo por no residir permanentemente en Nueva York se encontró con tantas hostilidades en el ámbito musical e intelectual neoyorkino que frecuentaba.

*Dos personalidades bien contrastadas*⁹

El primer investigador citado es el músico Kurt Schindler (1882-1935). Nacido en Berlín, de familia judía, hijo de un acaudalado banquero (su familia poseía también un sanatorio de reposo en la capital alemana), fue el modelo de niño prodigio, estudiando Musicología y Composición musical en Berlín y Munich, colaborando desde 1902 como músico con autores de la talla de Mahler, Lorenz o Strauss, y dirigiendo las Óperas de Stuttgart y Würzburg. A través de la numerosa correspondencia con sus padres que se conserva, se constata cómo su carrera musical estuvo muy apoyada, en sus inicios, tanto económica como moralmente por su familia; por eso, se comprende la profunda crisis personal a la que este músico se enfrentó cuando sus padres murieron repentinamente por un revés económico. Esto le llevó a dar un radical giro a su vida, yéndose a Nueva York a buscar fortuna donde había triunfado como director de orquesta invitado. A pesar de haberse instalado en esta ciudad, no dejó de viajar a Europa frecuentemente, y fruto de sus numerosos trabajos de campo en Rusia fueron sus cuatro ediciones de canciones folklóricas rusas (1911-1919).

A pesar de que se ha señalado la fecha de 1919 como su primer viaje a España buscando música popular, realmente fueron viajes de trabajo como director de la *Schola Cantorum* y como organista y director del *Templo Emmanuel* de Manhattan, visitando a músicos y organistas españoles afamados ya en el extranjero. Sus trabajos de campo comenzarán, según nos narran sus cartas conservadas, en el verano de 1920, y seguirán los veranos de 1922-23, verano de 1925, y a partir de diciembre de 1927, establecerá una sucesión de estancias prácticamente anuales hasta 1935, viajando sólo a Nueva York para trabajar de forma muy esporádica en el Bennington Collage, o para sus estancias hospitalarias en el Monte Sinaí de Manhattan, y recuperándose en un sanatorio austríaco de la enfermedad que le iba consumiendo.

En todos estos viajes a España y Portugal, Schindler contó con los fondos económicos de diversas instituciones públicas y privadas de Estados Unidos y de España; por una parte, estaba la ayuda económica de la Hispanic Society of America, a través de su presidente Huntington, que le pagaba por recopilar y comprar bibliografía y ediciones de música española, y fotografías de sus trabajos de campo en España; por otra parte, estaba la financiación del Departamento de Español de la Universidad de

⁹ Todos los datos biográficos que se presentan en este apartado son fruto del Proyecto I+D “Etnomusicología en España: 1936-1975. Fuentes Historiográficas Castellanas” (BHA2003-09244-C03-02), y de dos movilidades para personal investigador de la Universidad de Salamanca para trabajar en los fondos de la Hispanic Society of America y el Lincoln Center de Nueva York.

Columbia, donde contaba con el apoyo incondicional de los catedráticos Federico de Onís y Ángel del Río; también recibía la ayuda del Centro de Estudios Históricos (donde también trabajaba Onís); y, en menos medida pero no menos importante del Museo Numantino y la Sociedad Económica Numantina de Amigos del País, ya que Blas de Taracena consiguió que le subvencionaran a Schindler sus numerosos trabajos de campo en Soria y provincia.

En España Schindler recorrió prácticamente todas las regiones, recopilando un extenso repertorio de música popular, transcripciones musicales y danzas tradicionales. Fue a sitios donde nunca había ido un investigador de folklore, y realmente debía de encontrarse a gusto entre las personas que trataba porque iba y volvía, y le costaba regresar a Estados Unidos. Una de las grandes aficiones de Schindler fue la fotografía, donde la mujer española ocupa un claro papel protagonista; buscaba reflejar esa tradición oral musical que iba transcribiendo y arreglando para voz y coro; a la vez que recopila en discos de aluminio las canciones de sus trabajos de campo, fotografía a sus informantes, y da cuenta de ello en sus conferencias sobre la música en diversas regiones españolas; un ejemplo de entre miles se reflejan en las fotos tuyas que presentamos, unas de tantas que permanecen, junto con sus cartas, dispersas en diferentes archivos de España y Estados Unidos.

La segunda persona que plasmó su mirada sobre la mujer rural española fue Ruth Anderson, trabajadora de la Hispanic Society of America, y que coincidió muchas veces con Schindler en sus trabajos de campo en España, y con quien se intercambiaría material e informantes. En España Anderson es conocida gracias a las exposiciones recientes que la Hispanic Society organiza en colaboración con diferentes entidades españolas (Fundación Caixa Galicia en 2009-2010, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en 2004-2005, Filmoteca de Castilla y León 2002-2003), pero el material que se conserva en los fondos fotográficos de la Hispanic Society sobre sus trabajos de campo españoles es ingente.

Ruth Mathilda Anderson Nacida en Nebraska, formada por su padre (quien le acompañó en algunos de sus trabajos de campo en España), estudió fotografía en la afamada escuela *Clarence H. White School for Photography* de Nueva York, quien la recomendó para un trabajo en la Hispanic Society of America en 1921, donde

permaneció hasta su jubilación en 1968. Según datos de la citada Hispanic Society¹⁰, en 1923, Anderson hizo el primero de los cinco viajes que realizaría a España en los años veinte: 17 de marzo a 3 de julio de 1923 (todo el país); 29 de julio de 1924 a 28 de agosto de 1925 (Galicia y Asturias); 14 de noviembre de 1925 a 31 de mayo de 1926 (Galicia y León); 29 de diciembre de 1927 a 28 de abril de 1928 (Extremadura y Castilla); y 5 de octubre de 1929 a 17 de noviembre de 1930 (Castilla, León y Andalucía).

Cuando Anderson regresó de la última de estas expediciones, se centró en un estudio profundo sobre la indumentaria popular española, fruto de sus extensos trabajos de campo en esas regiones españolas citadas, publicando varios libros y artículos sobre el tema, únicos hasta el momento. Su último trabajo de campo sobre la mujer rural española sería de 1948 a 1949), pero cambiando el enfoque de folklore y costumbres populares a indumentaria popular, campo en el que se estaba especializando, y que le llevó a que en 1954 fuese nombrada conservadora de trajes de la Hispanic Society (cargo que ocupó hasta su jubilación).

Estas expediciones fotográficas marcaron toda su carrera; no sólo le permitieron adquirir una experiencia directa vital, sino que además esas obras le proporcionarían un material primordial para su trabajo. Hoy sus imágenes ocupan un lugar destacado en la colección, ya que constituyen documentos vívidos de costumbres y lugares que, en numerosos casos, ya no existen. Además, junto con su colección de más de 14.000 fotos, se conservan varias fuentes primarias muy interesantes, como su diario, sus cuadernos de campo, los diarios y cuadernos que su padre completó cuando la acompañó en sus primeros viajes, y gran cantidad de datos personales de los informantes que iba conociendo y tratando, y a quienes volvió a ver en las expediciones de después de la guerra civil, constatando los horrores de la guerra para las mujeres rurales españolas, su principal punto de estudio y de interés personal

3. PROPUESTAS

Ante todo este material de campo, en su mayoría inédito, se ve claramente la necesidad de hacer un análisis pormenorizado de las diferentes ópticas históricas con

¹⁰ Cfr. para esta información la concisa biografía sobre esta artista en el catálogo: Vvaa, *Viaje de Ida y Vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*, Toledo, Empresa Pública D. Quijote de la Mancha, 2007.

que estos investigadores han captado la vida cotidiana popular de la mujer rural española, a través de las canciones que constituyen su ciclo vital, en el período comprendido entre 1914 y 1936. Para ello es necesario seleccionar y contextualizar el corpus fotográfico ya recopilado que se encuentra disperso en archivos -privados y públicos- y en asociaciones de hispanistas, utilizando como base la relación intrínseca entre historia etnográfica y fotografía de trabajo de campo, aceptando esta última como punto de partida y herramienta principal del trabajo y no como complemento.

Toda la labor recopiladora de estos investigadores demuestra con claridad dónde se sitúan las primeras fuentes etnomusicológicas españolas. Todavía se sigue pensando que en la España de la Posguerra la labor de folkloristas adscritos al recién creado Instituto Español de Musicología (IEM, CSIC, Barcelona) y la obra de los controvertidos Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y JONS, habían sido las fuentes primarias y principales del corpus etnomusicológico que definen en la actualidad nuestro repertorio de folklore.

Después de revisar todo el material de estos trabajos de campo, se nos plantea claramente: ¿qué interrumpió la Guerra del 36 en el desarrollo de la etnomusicología en nuestro país? Pensamos que tanto las actuaciones esporádicas en los años 40 de músicos e investigadores españoles pertenecientes a la Sección de Folklore del antiguo IEM, como de los trabajos que en esta materia llevaron a cabo otros colaboradores del Centro, así como la labor realizada por el profesor García Matos al frente de la Cátedra de Folklore del Conservatorio de Madrid, respondían a un esquema anteriormente trazado sobre el folklore español, sin saber ni su procedencia ni su preparación previa en materiales comparables (recordemos sólo las ediciones de canciones folklóricas rusas de Schindler recopiladas en trabajos de campo anteriores a los españoles).

Un primer descubrimiento novedoso y muy importante ha sido descubrir y comprobar la labor pionera del músico alemán Kurt Schindler, que fue el primer etnomusicólogo que hizo trabajo de campo antes de la guerra civil en las localidades de las regiones antes denominadas Castilla la Vieja y Castilla la Nueva; por eso, después de la Guerra Civil, se continuó con los planes recopilatorios que él había trazado.

Otro hecho es constatar que, por medio de cartas, informes e incluso recibos, la labor recopiladora de este músico y folklorista, estuvo auspiciada, en todo momento, desde los años 20, por tres instituciones públicas y privadas que confiaron tanto su dinero como sus esperanzas en el comienzo de formación de un repertorio folklórico español: la institución privada *The Hispanic Society of America*, el departamento de

español de la Universidad de Columbia, y el Centro de Estudios Históricos del gobierno español. Esta gran cantidad de material musical que se recopiló en nuestro país en esos primeros años permanece en la actualidad mayoritariamente sin catalogar, y algunos de ellos en unas condiciones físicas de conservación muy deficitarias, como es el caso del material de la Casa de las Españas (Universidad de Columbia); o sin un sitio adecuado y disperso en archivos y estanterías de diferentes despachos y pasillos como pasa en la Hispanic Society of America, institución que busca desde hace años una nueva sede más amplia y de más fácil acceso a investigadores. Todo este material, debido a la ausencia de catalogaciones, y a las difíciles condiciones de consulta, permanece inédito a los etnomusicólogos interesados en los conceptos de folklore, lo popular y lo español en la música popular de tradición oral.

Un tercer hecho, derivado de los dos anteriores, es que las contribuciones al estudio del folklore musical llevadas a cabo por Schindler y Anderson han sido mucho más numerosas y completas que las que aportaron a ese repertorio otros investigadores españoles. En el caso de Schindler, además de las recopilaciones de cantos, costumbres, indumentaria, oficios, tanto en soporte audio como fotográfico y manuscritos musicales, se ha encontrado numerosas armonizaciones de canciones populares españolas que él realizó personalmente con las canciones populares que encontraba en España, para que fueran interpretadas para el coro *Schola Cantorum* que él dirigió en la ciudad de Nueva York, con la consiguiente difusión de este material popular en estos conciertos que él presentaba y donde acudían numeroso público. Se puede constatar el éxito que este repertorio tenía entre los intérpretes y espectadores, por los numerosos recortes de periódico y notas al programa de conciertos, y por las cartas de felicitación que él recibe y que permanecen inéditos en los archivos antes citados.

El cuarto resultado ha sido cotejar que parte de los datos que se derivan de las fuentes primarias y secundarias antes citadas, coinciden con pequeños datos aislados en nuestro país recopilados después de la Guerra Civil en diferentes archivos y bibliotecas. Por una parte, en la Biblioteca Nacional, Servicio de partituras, registros sonoros y audiovisuales; por otra, en el Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz, sección de grabaciones de campo y archivo de catálogos folkloristas; y en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid. Estos materiales encajan perfectamente con el gran *corpus* anterior encontrado, y nos permiten trazar el plan de trabajo de la recopilación de nuestro folklore, que aunque fue iniciado por estos investigadores, fue luego continuado (pero no iniciado), en menor medida, por algunos miembros y colaboradores

de la sección de Folklore del citado IEM. Estas afirmaciones no se han podido realizar con rotundidad antes, primero por la ausencia de conocimiento de la totalidad del *corpus* norteamericano, segundo por la falta de contraste con el pequeño *corpus* español, y tercero porque el cancionero de Schindler de 1941 no recoge más que 1/12 de su recopilación de canciones, y solamente esta fuente, sin hacer ninguna referencia a epistolario, fotos, borradores de campo, libros sobre la cultura española, informes a instituciones, etc. Así mismo, se puede afirmar plenamente que la labor de otras instituciones en los años 40, como los Coros y Danzas de la Sección Femenina, no fueron ni los pioneros en la recopilación de lo popular, ni los guardianes de la tradición, como se puede constatar por la existencia de este material ingente, que como ya hemos dicho, permanece todavía pendiente de publicación en bibliotecas, pasillos y sótanos de diversas instituciones.

Como propuestas para el futuro, pensamos que es muy necesaria la continuidad de esta investigación, y para ello planteamos los siguientes objetivos:

1º El estudio interdisciplinar de todo este legado de trabajos de campo, para ver cómo se plasman las fiestas populares y la cotidianidad de las gentes, tanto en los diversos reportajes de cantos y danzas como en sus intérpretes femeninas

2º El examen de los estudios inéditos e intercambio epistolar sobre la vida y costumbres españolas a través del repertorio del ciclo vital, que servía como base teórica para que los músicos buscaran un estilo compositivo de vanguardia que imperaba en esa época.

3º El análisis y contextualización interdisciplinar de dicho repertorio, sistematizado desde una perspectiva histórico-musicológica, para conseguir ver ese ciclo vital del individuo con la mirada de sus autores y recopiladores.

4º la perspectiva de la imagen de la mujer vista desde las propias fuentes femeninas, tanto en las letras de estas canciones populares, como la visión identitaria de la mujer rural, a través de sus repertorios musicales de trabajo específicos y de sus cantos y bailes para bodas y fiestas.

5º La divulgación de resultados mediante una *web*, donde se puede mostrar tanto los estudios de investigación como una selección de las imágenes estudiadas, y una grabación de dichas recopilaciones en versión original y en las versiones armonizadas para coro que realizaron algunos de los músicos colaboradores en los trabajos de campo de Schindler y Anderson.

Por tanto, podemos decir que gracias a este estudio, hemos podido constatar la importancia de estas fuentes para el estudio del folklore español, que dan una nueva señal de identidad en nuestros días. Y, de manera especial, la importancia de la imagen de la mujer en nuestro folklore, como principal universo a explorar, tanto como informante de dichos trabajos de campo, como transmisora y recopiladora a su vez de costumbres etnográficas como bailes, indumentaria y canciones infantiles.