

**PERSONAJES FEMENINOS
EN LOS MÁRGENES CULTURALES:
BREVE ESTUDIO SOBRE LA CARACTERIZACIÓN
DE LAS MUJERES EN ROMANCES
Y CANCIONES DE TRADICIÓN ORAL
FEMALE CHARACTERS AT THE SIDE LINES:
A BRIEF STUDY ON THE PORTRAYAL
OF WOMEN IN ROMANCES
AND SONGS FROM ORAL TRADITION**

Carmen PÉREZ RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca

RESUMEN

Los diferentes géneros de la literatura oral como cuentos, leyendas, canciones, proverbios, entre otros, han inspirado y son el sustrato de las grandes obras de la literatura canónica, hegemonicamente masculina; sin embargo, tanto hombres como mujeres siguen transmitiendo a través de la voz y la memoria saberes tan antiguos como enigmáticos. Para la gente sencilla apartada del mundo de las letras, relatos, tonadas y refranes han sido medios de aprendizaje y entretenimiento; tanto es así que la cultura imperante, por medio de autoridades civiles y religiosas, ha velado por mantener unos límites más o menos infranqueables. Bajo estas estructuras de dominación, el acceso a la lectura y escritura fue más tardío para las mujeres, y su reconocimiento en el canon literario sigue siendo escaso en nuestros días. En este breve estudio, nos interesamos por el papel de la mujer dentro de la literatura oral y nos proponemos analizar los personajes femeninos que aparecen en canciones y romances.

Palabras clave: literatura oral, romances, canciones, mujer, personajes.

ABSTRACT

Several oral poetry genres like stories, legends, songs and proverbs have inspired the main masterpieces of canonical

literature and are their cultural background, which is predominantly masculine; however, men as well as women have been transmitting through voice and memory a kind of knowledge so ancient as enigmatic too. Besides, tales, melodies and common sayings have been the only way of learning and having fun for modest people away from literary texts; that is the case for dominant culture to keep some more or less unassailable limits, through civil and religious authorities. Under these structures of domination, the access to reading and writing was late for women and their recognition in canonical literature continue to be essential nowadays. This brief paper attempts to recognize the role of woman at oral poetry and we are interested in studying female characters in romances and songs.

Keywords: oral poetry, romances, songs, woman, characters.

1. INTRODUCCIÓN: DE LA ADORACIÓN A LA PERSECUCIÓN

En las sociedades matriarcales las mujeres poseían un *status* y unas funciones vastamente reconocidas por la comunidad a la que pertenecían. Mujeres sabias, curanderas, que conocían a través del legado de incontables generaciones la medicina de la tierra; parteras y nodrizas, que lograban que la llegada a la vida del recién nacido fuese óptima o que evitaban subrepticamente la concepción de nuevos miembros al grupo cuando, puntualmente, existían dificultades para su integración; cultivadoras y recolectoras que conocían bien los ciclos lunares, además de lavanderas, hilanderas, cazadoras e incluso guerreras. Sus trabajos eran múltiples y, a la vez, uno solo: se encargaban del mantenimiento armónico de la tribu.

Por sus grandes poderes ancestrales, las figuras femeninas fueron objeto de culto y elementos naturales como la tierra, la cueva, el manantial, que eran símbolos de feminidad, de vida y refugio, sirvieron para erigir templos que con el paso del tiempo albergarían diferentes prácticas espirituales, y hasta algunos de los ritos cristianos que perviven hoy en día. Esas mujeres con conocimientos excepcionales a las que se llegó incluso a venerar, con el tiempo, tuvieron que ocultarse y desarrollar sus prácticas al margen de la sociedad para no ser perseguidas, acusadas y condenadas por las autoridades religiosas y civiles. (Torquemada,

2010: 660). Aunque la religión cristiana llevaba siglos persiguiendo las prácticas esotéricas paganas heredadas de antiguas tradiciones, tenemos constancia de que es a partir de finales del siglo XV y principios del siglo XVI cuando este hostigamiento se centra en las mujeres. Por entonces, el manual del perfecto cazador de brujas, el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las brujas* era el libro más editado después de la Biblia y en él se presenta un minucioso análisis de los atributos y comportamientos femeninos poniendo bajo sospecha no sólo a incontables curanderas, hechiceras, echadoras, adivinadoras, parteras, locas, prostitutas, sino también a mujeres de todo tipo que, por su condición de mujer, eran potenciales aliadas del demonio (Cohen, 1991: 101). En España, los procesos inquisitoriales contra las mujeres que desarrollaron actividades trascendentes difíciles de explicar con los conocimientos de la época son menos numerosos que en el resto de territorios europeos, pero no por ello menos dañinos. Esquemas mentales de víctima y verdugo siguen, a menudo, latentes en nuestra sociedad.

Queremos conocer los discursos que se transmitieron de una generación a otra clasificando a las mujeres en buenas y malas, dignas de la vida en sociedad o proscritas.

Memoria y voz han logrado conservar hasta nuestros días numerosos documentos musicales en forma de cancioneros a los que acudimos para interesarnos por los personajes femeninos que no encajan, cuya sola presencia incomoda, que desestabilizan al prójimo, quien, a su vez, no duda en culpabilizar y favorecer un clima de desconfianza hacia las mujeres. La relación de la feminidad con lo intangible perpetúa un temor irracional en nuestras sociedades posmodernas. Numerosas mujeres virtuosas se escondieron para evitar el conflicto y son muchas las que trabajarán, bailarán y cantarán en los márgenes de lo bien visto. Estos personajes femeninos marginales han dejado una gran huella en la literatura oral, siendo romances y canciones¹ buena muestra de ello.

En primer lugar, nos ocuparemos, analizando un romance y su intertexto, de los personajes femeninos repulsivos. En segundo

¹ En el presente estudio haremos referencia a las páginas del cancionero donde se encuentra el texto y no al número de canción atribuido por el editor.

lugar, estudiaremos personajes femeninos atractivos que aparecen en diferentes coplas y tonadas. En tercer lugar, analizaremos los raros casos de personajes femeninos que defienden su integridad, con todo lo bueno y lo malo, a través de canciones de menor arraigo.

1.1. Mujeres maldicientes y malditas

En pleno siglo XXI, nos resulta terriblemente intrigante que los habitantes del entorno rural se ruboricen y resten credibilidad a las creencias mágicas populares por las que se les pregunta (Gómez, 2017: 235). Y es que la relación directa del ser humano con la dimensión sobrenatural es problemática y se ha tratado de diferente forma según la religión, la época, o la cultura de la que se trate.

En el contexto cristiano europeo, dentro de la magia realizada por mujeres, numerosos autores hacen una distinción clara entre la bruja, que ha efectuado un pacto con el diablo para desempeñar sus artes maléficas, y la hechicera, menos maligna por carecer de dicho contrato (Vidal-Luengo, 2008: 2), aunque también perseguida. En el ámbito jurídico inquisitorial también se distinguía entre las actividades sortilegas y las heréticas, siendo estas últimas conocidas como brujería y caracterizadas por la intervención del demonio (Torquemada, 2010: 663). Por su parte, los taumaturgos también fueron hostigados por el Santo Oficio; sin embargo, la concepción de la masculinidad no se ha visto perturbada por ello, mientras que lo misterioso femenino se ha vuelto peyorativo en nuestro marco cultural.

Aunque no encontramos la palabra *bruja* como tal, en algunos romances aparecen personajes femeninos que invocan al demonio como en *La madre maldiciente*, en el que esta: “Echara una maldición / y alzó los ojos al cielo: / “Venid demonio, *llevailo*² / a mi niño el más pequeño”. Sin embargo, poco antes de que esto ocurra, la Virgen intercepta al pequeño cristiano y lo lleva a los cielos. Se trata de un romance con carácter moralizante, que en la

² Utilización arcaica de la segunda persona del imperativo plural en “-ai” (Calabuig, 2001: 418). Los arcaísmos morfosintácticos o léxicos son una de las grandes riquezas de la literatura oral. En las canciones recogidas por el Maestro Haedo a principios del siglo XX apreciamos esta riqueza que, sin duda, se va perdiendo en otras recopilaciones más modernas.

última estrofa dice así: “A esta mujer maldiciente / echar a su boca un freno / para que en ella escarmienten / las mujeres de este pueblo” (Calabuig, 2001: 486)³. Nos preguntamos qué podría haber pasado para que las mujeres del pueblo desearan el infanticidio de sus benjamines y necesitaran un escarmiento.

Se puede tratar de un romance local o copla, en la que se recoge una anécdota escabrosa acontecida en las proximidades. Sin embargo, encontramos otros ejemplos en romances como *La infiel asesina*, también conocido como *La infanticida* (Calabuig, 2001: 477), recopilados por el Maestro Haedo en San Martín de Castañeda y posteriormente por Miguel Manzano en Vigo de Sanabria, como *La madre cruel* (Manzano, 1982: 449). Nos resulta curioso que las variantes recogidas con anterioridad empiezan narrando los antecedentes de dicha mujer, que era “esclava del divino sacramento” en *La madre maldiciente* y que “la casaron sus padres”⁴ en *La infiel asesina*. Estos antecedentes se pierden en *La madre cruel*, recopilado unas décadas después, y con ellos una valiosa información respecto a este personaje que responde al extendido arquetipo de la “mala mujer” que forma parte de numerosas tradiciones orales. Por su situación geográfica colindante con Galicia, Portugal y León, la comarca de Sanabria es rica en tradiciones e influencias y si estudiamos minuciosamente sus pueblos, encontramos fronteras que no están en los mapas (Cortés Vázquez, 1992: 10). Aunque estos romances se recogieran en la comarca sanabresa, pueden haber llegado a ella a través de tradiciones galaicoportuguesas, castellanas o europeas.

Tanto en los romances citados recopilados por M. Haedo como en los del cancionero de M. Manzano queda manifiesto el deseo

³ Carecemos de referencia respecto al pueblo en el que Maestro Haedo recopiló este romance a principios del siglo XX. Por sus similitudes temáticas y léxicas con los otros romances recopilados en Sanabria por él mismo y por Miguel Manzano entre 1972-1978, es probable que se recogiera en la misma comarca. Entre ambos periodos, Luis Cortés Vázquez dedica varios viajes a la comarca sanabresa en 1947, lo que le permite conocer de viva voz numerosos y bellísimos ejemplos de literatura de tradición oral y dar buena cuenta de ello en sus estudios.

⁴ Estos antecedentes reproducen la temática de las canciones de *malcasada*, comunes a otras regiones europeas como Francia. En el caso de las brujas, se consideraba que éstas realizaban un pacto con el diablo, muchas veces casándose con él.

de la pérdida del hijo. Lo que no sabemos de *La madre maldiciente* es la razón de su terrible deseo, mientras que las otras madres dan muerte a su hijo para que éste no desvele al marido la relación extramatrimonial de la mujer. *La madre cruel* y *La infiel asesina* amenazan al hijo: “me las pagarás, soplón”, “parla, parla, parlanchín, ya verás tu parladera” y llevan a cabo el crimen narrado con mayor o menor crueldad: “vivo le sacó los ojos, vivo le sacó la lengua” (Manzano, 1982: 449). En todas ellas aparece la intervención divina de la virgen, bien sea para salvar al pequeño como en *La madre maldiciente*, o para desvelar el crimen. Aparece también el demonio; el lugar que ocupa es extremadamente significativo. En las canciones más antiguas, el demonio se encuentra en las primeras estrofas, cuando la mujer conjura la maldición (*La madre maldiciente*) o cuando se enamora de otro hombre (*La infiel asesina*); y en las últimas, aparece vencido por la Virgen o llevándose a la mujer infiel, respectivamente. En las composiciones recogidas en la década de los setenta, el demonio sólo aparece al final, perdiéndose así su implicación en el origen del infanticidio.

La voz del personaje femenino, que conjura la maldición en *La madre maldiciente*, se vuelve contra ella en *La infiel asesina* y en *La madre cruel*: “Venid demonios, llevaila” y los demonios debaten si partirla o llevarla entera, en la versión recopilada por M. Manzano, y si partirla o echarla a la hoguera en la versión recopilada por M. Haedo. El fuego, supuestamente purificador, al que arrojaban a las brujas se pierde según avanzan los tiempos y aparecen elementos nuevos, como los demonios en *La madre cruel*, que sin debate previo, más resolutivos que los anteriores “en la puerta del infierno ponen a la tabernera”, profesión que no deja de ser sospechosa para un personaje femenino, como veremos más adelante.

1.2. Mujeres hechiceras

En algunas coplas las mujeres aparecen como hechiceras, “uno de los grupos de “heterodoxias” más interesante desde el punto de la antropología social y de la cultura popular y una de las formas de marginalidad más perdurables a través de los siglos.” (García, 1986: 152). Y no solo a través de los siglos, sino que, en otras culturas, en otros espacios, también encontramos el

personaje-tipo de la hechicera, como mujer relacionada con lo irracional, que es capaz, gracias a su sabiduría, de ayudar a otros personajes u obstaculizar su camino. Por ejemplo, en la biografía árabe de tradición oral abundan estos personajes, que, como muestra Vidal-Luengo en su estudio, poseen diferentes recursos para desempeñar sus artes mágicas: usan maleficios y encantamientos contra los héroes, les proporcionan tretas y astucias para superar los retos, poseen dotes curativas e incontables instrumentos mágicos, engañan a través de apariciones antropomórficas, adivinan el porvenir, seducen con su inusual belleza a los hombres para hechizarlos y que actúen para su propio interés personal, arrebatan niños indefensos, transmiten sus conocimientos a sus hijos, entre otras muchas prácticas comunes en la literatura universal. “Del mismo modo que las princesas cristianas conversas, estas mujeres huyen de un entorno sexual y social opresivo: padres que preservan su virginidad a toda costa, aislamiento, incesto, [...]” (Vidal-Luengo, 2008: 14). Son mujeres marginales, en el límite entre magia y religión, entre el bien y el mal, personajes que nunca llegan a ser asimilados por la cultura dominante y por ello siempre aparecen como duales, intrigantes y sospechosos.

Al igual que en el romance anterior, en el que los ojos de *La madre maldiciente* acompañaban la maldición, en la siguiente copla, la mirada de la mujer es esencial para el hechizo:

Dama del cabello rubio,
 tus ojos a mí me hechizan,
 tus labios son dos corales,
 tus mejillas iluminan.
 Tus mejillas iluminan
 esos tus finos colores,
 me pareces cuando miras
 la virgen de los Dolores (Calabuig, 2001: 159)⁵.

Por una parte, muchas de las canciones consultadas para este estudio nombran a la virgen cuando hablan del encantamiento de la mujer hacia el hombre, quizás dejando claro que el amor que

⁵ Copla recogida por M. Haedo en Villavendimio (Zamora) en 1910. Cuarteta octosilaba 6/8.

sienten no es “cosa de brujas” sino fruto de algún designio divino. Por otra parte, se podría atribuir al hechizo la idealización de la mujer o su divinización, al transfigurarse ésta en una imagen mariana.

La importancia de la mirada a través de la cual las mujeres hechizarían a los hombres sigue apareciendo en numerosas tonadas, podríamos decir que casi de forma obsesiva: “Ojos negros, cara blanca / tiene aquella labradora / la que con sus ojos mata / y a los hombres enamora” (Calabuig, 2001: 188)⁶.

En la copla primera de este apartado, el hecho de que se nombre a la virgen de los Dolores y no a otra nos muestra quizás el sufrimiento que padece el personaje masculino al ser hechizado por la mirada de la dama, lo que nos daría una dimensión dual de la mujer: fuente de placer y dolor. En este mismo sentido, podemos apreciar en la tonada anteriormente citada, esa doble naturaleza de la mirada humana, por una parte, destructiva, ya que “mata” y, por otra parte, creadora de emociones tan placenteras como las que se dan en la fase del enamoramiento.

2. NI MALA, NI SANTA: MUJER. VOCES FEMENINAS CONTRA EL DISCURSO ESTABLECIDO

En las tres canciones anteriormente tratadas, el sujeto lírico predominante es masculino, utilizando la segunda o tercera persona del singular para referirse a la mujer. En los pocos casos en los que ésta habla, sus palabras se vuelven contra ella, como comentamos en *La madre maldiciente*. Sin embargo, en canciones destinadas al pasodoble o baile *agarrao*, siendo este mucho más moderno por acortarse considerablemente la distancia entre los danzantes, podemos encontrar un sujeto lírico femenino. Bien es cierto que la mayoría de las canciones que hemos tratado en primer lugar, procedentes del territorio sanabrés, son versiones de romances cuyos temas están bien arraigados en literatura oral tradicional castellana (Cortés Vázquez, 1992: 151) y, por lo tanto, responden a los criterios canónicos.

Al igual que en otros cantares ya señalados, los ojos del

⁶ Tonada recogida en San Cebrián de Castro al informante Juan Manuel Prieto en 1925. Cuarteta octosílaba con estribillo $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$.

personaje que entona el siguiente tema, ojos de mujer, no se libran de estar bajo sospecha y, tratándose de un caso moderno⁷, destinado a bailarse en parejas que juntan sus cuerpos, ella se defiende ante tales acusaciones:

Dicen los de la ribera
 que soy bonita
 y que enamora a cualquiera
 mi personita,
 dicen que con mis ojitos
 doy desazones
 y que robo a los mocitos los corazones.
 Yo no he nacido ladrona,
 no tengo culpa de nada,
 ni que ellos en mi persona
 tengan fija su mirada
 ni que cuando pase me digan así
pandereterita me muero por ti.
Pandereterita hermosa,
 panderetera,
 no te vayas si no quieres
 que yo me muera (Manzano, 1991: 622).

Vemos aquí que el sujeto activo ya no es la mujer que *mata* con sus ojos, sino que es el hombre el que muere en primera persona. Enamorar a cualquiera, dar desazones con sus ojos, robar corazones, atraer y fijar la mirada de los hombres... no es culpa de la joven, no es una ladrona y ella bien lo dice. ¿Por qué se tendría que defender? El personaje femenino en este caso no deja de ser el complemento agente de la acción destructora; además, el ochenta por ciento de los versos de esta composición corresponde al discurso indirecto de los hombres.

No debemos perder de vista que tanto mujeres como hombres cantaban estas canciones y que la letanía que culpabiliza a la mujer estaba en boca de todos y todas, siendo este discurso el que materializa un pensamiento que se ha ido forjando con el paso del

⁷ La canción de *La panderetera* es un caso peculiar, que se puede tomar como ejemplo de lo excéntrico en la literatura oral. Miguel Manzano lo sitúa en el último apartado de su cancionero: “Géneros decadentes tardíos y asimilados”.

tiempo de muy diversas formas. Según Eva Lara Alberola, quien analiza minuciosamente el ente ficcional de la bruja en nuestro país, es a partir del siglo XVI cuando se generan una serie de textos jurídicos y literarios que gestan, transforman y reproducen el arquetipo de la bruja (2012: 149). No obstante, los tratados inquisitoriales y las muestras literarias en castellano no hubieran servido para difundir esta figura maléfica en las diferentes capas sociales sin el acervo oral.

Las acusaciones a las que se someten los jóvenes personajes femeninos de las canciones de tradición oral no son muy diferentes a las acusaciones que se hicieron a las brujas. En una profunda reflexión sobre el origen y las implicaciones de las persecuciones a mujeres heterodoxas en nuestro país, Esther Cohen comenta que “La mirada de la bruja es como la del otro, la del extraño, que a través de la mirada es capaz de robar el alma, de seducir, de usurpar o que puede hacer caer en un abismo a quién se refleja en sus ojos” (1991: 111). Situando a la mujer en el campo del otro, del enemigo, de lo repulsivo y, al mismo tiempo, atractivo por sus poderes seductores, incontables canciones tradicionales dan cuenta de aquello que, en la literatura canónica, se conoce como “encantamiento philocaptio”, es decir, el hecho de que se utilicen diferentes prácticas para dirigir hacia la enamorada los deseos del hombre al que ama (Molero, 106). Normalmente estos deseos hechizados provocan un final trágico: bien conocido es el caso de *La Celestina*. Por su parte, la literatura de tradición oral también expone las funestas consecuencias de las acciones del personaje femenino⁸ al que se atribuye toda la responsabilidad.

Una de las formas más recurrentes de inculpación es, como hemos visto, la mirada a través de la cual la mujer llevaría a los hombres a la perversión. Muestras de la importancia de los ojos femeninos y su relación con viles propósitos son numerosísimas en el cancionero tradicional castellano. Hemos consultado otros

⁸ El amante de *La sacrilega* (Calabuig, 2001: 476), por consejo de ésta, no confiesa en misa la relación sexual extramatrimonial. Al dar la mujer a luz un niño con gusanos, éste le dice: “Son tus pecados, traidora, / Mira lo que te han causado, / Anda vete a los infiernos, / Allí está tu enamorado.” El homólogo, *El sacrilego*, roba objetos consagrados, las consecuencias, claro está, no serán las mismas.

ejemplos de composiciones anónimas procedentes de un manuscrito de principios del siglo XVII, custodiado por la Biblioteca Nacional y transcrito por José María Alín en el *Cancionero Tradicional*: “Ojos matadores / tenéis, señora, / ¿cómo la justicia / no los ahorca?”; “Tienen vuestros ojos / el padre alcalde, / que aunque roban y matan / no hay quien los hable.”; “Dióte el cielo, señora, / los ojos negros, / porque traigas luto / por los que has muerto”. “Cautivaron mi alma / tus ojos negros, / ¡echa la cadena, / que se va el cuerpo!” (Alín, 1991: 418-440). De nuevo la mirada de la dama mata, roba, cautiva e induce deseos carnales que por normativa religiosa debieran ser reprimidos.

En los versos anteriores, no hay voz femenina y descubrimos el despertar de la sexualidad a través de sujetos masculinos. Volviendo de nuevo a los siglos de persecución de la heterodoxia con nombre de mujer, el *Martillo de las Brujas* señala las diversiones carnales de éstas, que son, a su vez, comunes al resto de mujeres y, al indicar lo voluptuoso de la sicalipsis femenina, está desvelando el imaginario sexual de los redactores (Cohen, 1991: 103). Las imaginaciones más perversas no se quedaron en el tintero; no obstante, ellos no fueron perseguidos ya que eran siempre las mujeres las que inducían al hombre a apartarse de lo religioso.

En la literatura de tradición oral también vemos como los pensamientos lujuriosos de los hombres se cuelan de manera implícita. En el estribillo de *El mandil de Carolina*, canción de baile *agarrao* muy extendida en el noroeste peninsular, el sujeto lírico masculino, un “señor”, se dirige a la joven, que aún no está casada pero sí enamorada, para preguntarle si bailó y con quién. La voz femenina se limita a responder afirmativamente a la primera cuestión desvelando el acercamiento a su enamorado para resolver el segundo interrogante. El mandil, llamado asimismo delantal, cubría la parte delantera de la mujer y, como ocurre en otras canciones⁹, se relaciona con la sexualidad femenina. En una

⁹ Como en la siguiente canción de *águedas*: “Debajo de mi mandil / Tengo un racimo de uvas / con permiso de mi padre / ven a ver si están maduras” (AEDS, 2004: 13). Las *águedas* de la provincia de Zamora se reúnen el 5 de febrero en la ciudad para festejar el día en que canonizaron a Santa Águeda, mártir a la que cortaron los pechos y patrona de las mujeres. Se trata de una tradición antigua que secreta modernidad ya que las mujeres cantan en primera persona temas sexuales o escatológicos sin reparo.

versión recopilada en el pueblo sanabrés de Ungilde, el sujeto lírico desvela en la última estrofa su pensamiento libidinoso: “El ruiseñor cuando canta / mete el rabo entre a silgueira / también yo lo metería / en una chica soltera” (Madrid; Jambrina; González, 1986: 56).

Las niñas bonitas y los ojos que enamoran son motivos de culpa recurrentes de romances y canciones. Muy escasos son los personajes femeninos que, como *La panderetera*, alzan su voz en defensa propia dentro de un contexto discursivo masculino y dominante, al menos en los cancioneros consultados para el presente estudio. Encontramos otros versos de pretendida articulación femenina en *La pertenera*, composición en la que un sujeto lírico masculino y otro femenino dialogan:

La pertenera se ha muerto
y la llevan a enterrar,
le han echado poca tierra
y ha vuelto a resucitar.
No llamarme pertenera,
que ese nombre es un castigo,
que ese nombre es la bandera
que estoy llevando contigo.
Quién te puso pertenera,
no supo ponerte nombre,
tenía que haberte puesto,
la perdición de los hombres.
Aquí termina la historia,
de la pobre pertenera,
ella que ya se creía
reina de cielos y tierra (AEDS, 2004: 8).

El personaje femenino presentado es realmente singular ya que resucita y toma la palabra en primera persona. Recordamos una tercera estrofa que no aparece en la grabación referenciada en el que un sujeto masculino se muestra en un primer momento de acuerdo con la mala elección del nombre para rematar proponiendo otro aún más penoso. En la primera y última estrofa podemos deducir que la voz corresponde a una tercera persona a modo de narrador extradiegético, muy común en los romances. Esta tercera persona, que al principio parece narrar los hechos desde fuera, al final emite su juicio y desvela antecedentes sobre el personaje

femenino que parecía creerse con grandes poderes. Es esa fuerza o energía femenina la que sigue abrumando y a la que se intenta repetidamente dominar a través de represalias vengativas, en este caso, solamente verbales: a través del nombre público otorgado, la mujer cumplirá condena.

El caso de *La pertenera* no es único, en múltiples canciones se refieren a los personajes femeninos mediante términos que, aunque no dejan de ser formas del lenguaje, son hirientes, ya que tratan de señalar la desenvoltura femenina que es negativa a los ojos de la sociedad y de la Iglesia. Pocas son los personajes que se defienden y cuando lo hacen, como es el caso extraordinario de *La pertenera*, ya es demasiado tarde.

Si “pertenera” sería una mala mujer, de vida disipada y alegre; “sandunguera” se refiriere a la mujer que tiene sandunga, es decir, gracia, o salero. El término es aplicado en la siguiente canción destinada al baile:

I

Anda sandunguera
menea la saya
que ayer por la tarde
bien la meneabas.
Anda sandunguera
menea el mandil
que de un garrotazo
apago el candil.

II

Las niñas bonitas
son como leones
que con sus miradas
roban corazones.
Roban corazones
con facilidad
La Virgen del Carmen
qué bonita está (Calabuig, 2001: 336)¹⁰.

Como *El mandil de Carolina*, esta canción hace referencia a la indumentaria femenina: la “saya” y el “mandil”, prendas que

¹⁰ Tonada de Baile recogida por el M. Haedo en Puebla de Sanabria entre 1920 y 1925. Se trata de una cuarteta hexasílaba en estructura rítmica de ¾.

cubrían las extremidades inferiores de las mujeres y que están asociadas con el despertar de las pasiones masculinas, originando sentimientos de atracción y repulsión a partes iguales. En esta tonada de baile, el sujeto reprocha a la mujer lo que hizo “ayer”, lo que nos da pie a interpretar que el término “sandunguera” es usado de forma peyorativa. Además, el modo verbal imperativo supone la orden del sujeto sobre la mujer que está obligada a bailar si no quiere que estalle la violencia del “garrotazo”.

En la segunda parte, aparece el motivo recurrente de las “miradas” femeninas que “roban corazones”. Las ladronas en este caso son “niñas”, mujeres de corta edad, o con poca experiencia, que por ser “bonitas” poseerían un enorme poder sobre el hombre, lo que explicaría la comparación de estos personajes femeninos con los “leones”, animal extremadamente fuerte, símbolo de poder y orgullo. Después, la voz lírica se refiere a la Virgen del Carmen por su belleza; se trataría, como vimos anteriormente, de quitarle pecaminosidad al asunto. También podría ser un eufemismo y que, como en la segunda parte de la primera estrofa, apareciese una expresión violenta o grosera. Sería también posible la aparición de un nombre de mujer, intercambiable según la persona que lo cantara, hecho muy común en las canciones tradicionales.

En esta tonada la mujer no tiene voz, mas posee la saya, el mandil y el garbo con el que las mueve. Ese salero o “sandunga” es quizás una energía femenina seductora de mentes que, al percibir a la vez una belleza inusitada y una portentosa habilidad, discrepan a la hora de interpretarlo como moralmente correcto. Con esa gracia extraordinaria, el hecho de salir de casa por simple diversión y no por trabajo o devoción parece sospechoso especialmente por la noche: “El sol le dice a la luna /a dónde vas bandolera / mujer que anda de noche / nunca trae cosa buena”¹¹.

Trabajos nocturnos como el de prostituta o tabernera e inclinaciones alcohólicas son reprendidos especialmente a las mujeres¹² y más si su vestimenta no es religiosamente aceptable.

¹¹ Canción de jota recopilada en la comarca de Aliste (Zamora).

¹² La borracha, La tabernera son canciones recopiladas por M. Manzano. Otras profesiones desempeñadas por mujeres que dan comida, bebida y cama a los hombres aparecen en el cancionero de M. Haedo (Calabuig, 2001: 410-427). Dedicaremos el espacio que requieren en futuros estudios.

Un ejemplo es el de “Ramona” a la que se llama “retrechera” por salir a la calle con un vestido que deja ver sus pantorrillas siendo una mujer de fácil acceso ya que, como dice la canción, de cualquiera se enamora (Manzano, 1982: 190).

Otras tonadas con un aparente sujeto lírico femenino, ya que dice “mi novio” en primera persona, instan a las mujeres a salir, eso sí, siempre que sean morenas y tengan salero: “Una morena con sal, / ha de salir a la calle, / una blanca, siendo sosa, / donde no la vea nadie” (Manzano, 1982: 188). El desparpajo de la mujer sirve aquí no sólo como incentivo a otras para que se atrevan a ausentarse del hogar, sino como argumento excluyente.

En muchas composiciones consultadas se asocia el hecho de ser “morena” o “mora” con tener hábitos de vida contrarios a lo que la moral cristiana imponía. De hecho, en algunas, a la “morena” se le llama “demonio de mujer”. (Manzano, 1982: 428). Mientras que las “blancas” están frecuentemente asociadas a la pureza de la Virgen y a una forma de vida acomodada, ya que no trabajaban a la intemperie recibiendo la inclemente luz solar. En el caso de las canciones analizadas, el aislamiento de la comunidad se debe a terceros y no a la voluntad de la mujer, como en *La infiel asesina*. La energía femenina enclaustrada se manifiesta de muy diversas formas y suele tener un final trágico o cuanto menos paradójico.

3. CONCLUSIONES: DE UN ESTUDIO PARCIAL A LA CANCIÓN ACTUAL

Hemos tratado de analizar algunos personajes femeninos que están presentes en diferentes canciones y romances, prestando atención especial a los más excéntricos. Su presencia se debe a su voz, su cuerpo, sus prendas y su energía, elementos de los que intentamos extraer los rasgos característicos, aun sabiendo que la investigación puede ser y será más completa y, por lo tanto, más certera. Partiendo de la relación que puede haber entre los tratados inquisitoriales y las canciones tradicionales, vemos como los discursos persecutorios abundan en los cancioneros consultados y que son escasas las voces femeninas que se manifiestan para defenderse y cuando lo hacen, son otras mujeres, de otro rango o de otra religión, sobre las que cae la responsabilidad.

Nos gustaría ver cómo estos motivos siguen presentes en la canción popular actual. Por ejemplo, a través de la canción *Mala mujer* de C. Tangana, cuyo videoclip ha sido visualizado por millones de personas y que sigue vehiculando arquetipos fuertemente arraigados en nuestra sociedad. Por su parte, Nathy Peluso defiende la gracia que la caracteriza en su canción *La sandunguera* que consigue sobrepasar la decena de millones de visualizaciones. También Becky G. con el reciente videoclip de la canción *Mala santa* está siendo escuchada por millones de personas. Si salimos del contexto hispanohablante, numerosas cantantes anglófonas de origen africano o afroamericano manifiestan su inquietud por preservar la energía procedente de una herencia matrilineal, como Princess Nokia y su tema *Witches* o Sampa the Great con *Energy*¹³.

Esa herencia matrilineal de los poderes femeninos ancestrales en la literatura de tradición oral como romances, canciones, cuentos y leyendas es un importante objeto de estudio. Esperamos continuar con esta investigación comparando cancioneros de diferentes países.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alín, J. M. (1991) *Cancionero tradicional*. Madrid: Editorial Castalia.
- Asociación Etnográfica Don Sancho. (2004). *Báilenlo luego* (1ª edición) [CD-ROM]. Valladolid: Armando Records.
- Calabuig Laguna, S. (2001) *Cancionero Zamorano de Haedo*. Zamora: Dip. Provincial de Zamora.
- Cohen, E. (1991). “La bruja, el diablo y el inquisidor”. *Acta poética*, 12, pp. 99-119.
- Cortés Vázquez, L. (1976³) *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria: textos leoneses y gallegos*. Salamanca.

¹³ Todas las referencias musicales aquí citadas se encuentran en la plataforma de libre acceso YouTube©. Pertenecen al género actualmente conocido como “música urbana” cuyas raíces las podemos encontrar en el movimiento cultural del hip-hop surgido en USA hace ya más de cuatro décadas y que se manifiesta de diversas formas según el territorio que lo adopte. Para la rapera francesa Keny Arkana, la canción sigue siendo el modo de dar voz a lo marginal, como hace en su tema “Le syndrome de l’exclu”.

- Gómez Turiel, P. (2017) *Colectivismo y tradición en el municipio de rabanales*. Zamora: Ayuntamiento de Rabanales y Fundación Fomento Hispania.
- Lara Alberola, E. (2012) La bruja como ente ficcional en la tradición hispánica áurea: una nueva aproximación al controvertido fenómeno de la brujería a la luz de la literatura. *Estudios Humanísticos Filología*, 34, pp. 141-167.
- Madrid Martín, P., Jambrina Leal, A. y González Matellán, J. M. (1986). *Música Tradicional Sanabria*, vols. 2-3-4-5. Zamora: Centro de Estudios de Folklore.
- Manzano Alonso, M. (1982). *Cancionero de Folklore Zamorano*. Madrid. Editorial Alpuerto.
- Molero, C. M. (2003). La Magia en la Literatura: Magas, Brujas y Hechiceras. En M. Saz (Presidencia), simposio llevado a cabo en el XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Madrid.
- Ronnberg, A. (2011) *Le livre de symboles. Réflexions sur des images archétypales*. Colonia: Editorial Taschen
- Torquemada Sánchez, M. J. (2010). ¡Esto es cosa de brujas! *Cuadernos De Historia Del Derecho*, vol. extraordinario, pp. 659-676.
- Vidal-Luengo, A. R. (2008). Mujeres en la frontera entre el bien y el mal: brujas y hechiceras en la sira (biografía árabe de tradición oral). En L. Serrano-Niza y M. B. Hernández Pérez, *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica* (pp. 1-17). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.