

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical". *El Conocimiento del Pasado*. Salamanca, Plaza Universitaria, 2005, pp. 407-24. [ISBN 84-89109-48-6].

Resumen

En este artículo queremos mostrar la imagen de la mujer española como creadora e intérprete de música vocal e instrumental, tanto 'culta' como popular, así como el valor que tiene este trabajo femenino. Al hablar de música popular recordamos el papel preponderante de la mujer como artífice de la improvisación, y del arraigo de la música en las tareas cotidianas que realiza. Para describir estas imágenes mostraremos testimonios puntuales de la actividad musical de las mujeres en la Prehistoria, en la España romana, en la cultura árabe, en la cultura judía y en la actualidad, a través de la tradición oral.

Abstract

In this article we want to show the image of the Spanish woman as composer and interpreter of vocal and instrumental music, also for classical and popular music, as well as the importance of this feminine role for the musical composition and interpretation. On popular music we remember the preponderant paper of the woman with the musical improvisation, and with the music for the daily jobs at home and in their different jobs that she realizes. To describe these images we will show punctual testimonies of the musical activity with oral tradition by women in the Prehistory, in the Roman Spain, in the Arabic culture, in the Jewish culture and nowadays.

Palabras clave: imagen de la mujer, música popular, informantes femeninas en trabajos de campo

Keyword: women image, popular music, women on field works

LA IMAGEN DE LA MUJER Y LA MÚSICA COMO TRANSMISORA DE LA  
TRADICIÓN ORAL

Matilde OLARTE MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

La intención de este artículo es mostrar la imagen de la mujer española y la música como creadora e intérprete de música vocal e instrumental, así como del valor de ese trabajo. Al hablar de música nos referimos tanto la música llamada 'culta' como la música popular, ya que nadie duda de su papel como artífice de la improvisación, y del arraigo de la música en las tareas cotidianas. Para describir estas imágenes mostraremos testimonios puntuales de la actividad musical de las mujeres en la Prehistoria, en la España romana, en la cultura árabe, y en la cultura judía, a través de la tradición oral.

Desde la antigüedad tenemos noticia de 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. En el caso de la Península Ibérica, podemos ver en yacimientos importantes del Paleolítico los primeros vestigios de una incipiente cultura musical, y son numerosos los instrumentos musicales que, bajo forma aparente de objetos comunes, son utilizados para las primeras formas de expresión musical (que nos recuerdan el acompañamiento musical que ejercen ciertos instrumentos de trabajo de uso cotidiano en la música popular como la tabla de lavar, la escoba, la mesa camilla, la lata de atún...). Entre éstos primitivos instrumentos de percusión que se han conservado nos encontramos con idiófonos de golpeo, de rascado, de entrechoque, o sacudidores, y con primitivos aerófonos libres, de soplo y zumbaderas; Los pequeños objetos paleolíticos que pueden identificarse como 'instrumentos' musicales, que siguen existiendo en la actualidad en ciertos pueblos de culturas primitivas, son de 4 especies:

- planchuelas roncadoras, que emiten sonidos por cada 1 de sus 3 vértices
- objetos dentelados rascadores, como 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

Otra manifestación musical la tenemos en el arte de las pinturas rupestres, donde 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; no obstante, 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.

Hay que esperar a la época posterior, al epipaleolítico, para analizar la imagen de la mujer como danzante en el arte rupestre. Mientras que las danzas individuales siempre corresponden a hombres, las

danzas en corro son más propias de las mujeres<sup>1</sup>. Podemos observar en estas transparencias primitivas danzas de iniciación, bien de mujeres solas o mujeres jóvenes guiadas por una adulta; algunos ejemplos; el primero, las mujeres de la cueva de la Saltadora en el Barranco de Valltorta, nos presentan un 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. En la cueva de la Vieja de Alpera, vemos a 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. Un tercer ejemplo lo encontramos en la cueva de Dos Aguas, donde aparecen dos mujeres, una agachada y otra erguida, danzando al son de la rítmica que les marca los idiófonos de entrechoque que portan. Con estos ejemplos vemos a la mujer intérprete, danzando entre otras mujeres, y portando a veces los instrumentos necesarios para marcar la rítmica.

Los siguientes testimonios de mujeres músicas los encontramos en la España romana, y en concreto, 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 costeras<sup>2</sup>. Su actitud recuerda a las cantadoras y danzaderas medievales, ya que estas "puellae gaditanae" formaban compañías que se desplazaban para 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; se acompañaban de castañuelas o crócalos de choque, como los que vemos en esta transparencia de instrumentos de la época romana. Desgraciadamente, estas jóvenes artistas estaban explotadas por un amo que era el que decidía sobre las actuaciones de la compañía.

---

<sup>1</sup> Cfr. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española.1. Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*. Madrid: Alianza Música, 1983, pp. 28-30.

<sup>2</sup> Cfr. GARCÍA Y BELLIDO, A.. "Bailarinas gaditanas". *Veinticinco estampas de la España antigua*. Madrid: Austral, 1981, pp. 102-5.

Otras mujeres explotadas eran las esclavas de los harenes, que podían ver trucar su mala suerte en buena, si el arte que la esclava ejercía –la canción, la poesía, la pintura, etc- llegaba a ser sublime, por el efecto que la “belleza” y el poder ejerciera sobre su amo, dependiendo de ella el acontecer del pueblo, como se recoge por algunos testimonios: "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"<sup>3</sup>.

A veces estas esclavas cantantes o *javari* 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 Mahdí, y evidentemente a veces, si tenían talentos excepcionales, eran compradas. 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 Mahdí 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 *javari* 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

<sup>3</sup> Cfr. MERNISSI, Fátima. *Las sultanas olvidadas*. Barcelona: Muchnik, 1997, p. 72.

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. Mernissi nos habla de "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 ella 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)"<sup>4</sup>.

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".

Dejando ya a las esclavas árabes y pasando a la cultura judía, me gustaría hacer un recorrido completo por el repertorio musical del ciclo de la vida<sup>5</sup>, que 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

<sup>4</sup> Cfr. MERNISSI, Fátima. *Op. Cit.*, p.73.

<sup>5</sup> Para presentar esto, voy a utilizar diversas fuentes. En primer lugar, ejemplos de 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. En segundo lugar, están las 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. En tercer lugar están las canciones que están 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. En cuarto lugar están los 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. Todos son materiales muy interesantes, y ahora los presentamos en este artículo para comprobar las transformaciones que sufre una fuente primaria y original en sus distintos procesos para convertirlo en material comercial y vendible, para difundirlo al público.

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. Como ha señalado Susana Weich<sup>6</sup>, 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.

Empezamos repasando las canciones del ciclo de la vida relacionadas con el nacimiento. Han perdurado en nuestros días 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; 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. Así, en las letras de estos cantos de nacimiento, nos encontramos: las diferentes actitudes que tienen los 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”; también 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: “Quien niño cría, oro fila; quien niña cría, lana fila; a la fin del año o poliada o podrida”; además, de acuerdo con los preceptos religiosos, el tiempo de la tradicional “cuarentena”, el que la esposa debe permanecer alejada del esposo, varía ostensiblemente, 7 semanas si es un niño o 3 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”.

---

<sup>6</sup> Cfr. WEICH SHAHAK, Susana. *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación, 1992, p. 17,

Un ejemplo lo constituye la 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*; es 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 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, 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 muy sencilla, versos breves que se repiten, y un “arorró” 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 multisecular 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... La nana sefardita, “Nani, Nani”, que la tradición sitúa durante la expulsión de los judíos en España, que se recogió recientemente en Marruecos, y que ha editado Savall en su reciente 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; este diálogo de una mujer herida con su interlocutor más cercano que no puede comprenderle, es una constante en el género de las nanas<sup>7</sup>:

Nani, nani  
Nani quere el hijo,  
El hijo de la madre,  
De chico se haga grande.

Ay, dúrmete mi alma,  
Dúrmite mi vista,  
Ay, que tu padre viene,

<sup>7</sup> Cfr. *Ninna Nanna (ca. 1500-2002)*. Alia Vox 2002, AV 9826.

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 llevava  
Más de las mis joyas.

Siguiendo 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”. Dentro de esta faceta tan importante de nuestro Ciclo Vital, queremos ahora presentar una canción tradicional, 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. Vamos a ver la versión que interpreta Joaquín Díaz que es la que muchas personas hemos cantado de pequeñas, y luego 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<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. DÍAZ, Joaquín. *Cien temas infantiles*, v. 1, Madrid: Fonmusic, 1996, y Gerineldo. *Cantos judeo-españoles. Me vaya Kappará*, Madrid: Tecnogasa, 1995.

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 versión sefardita es la siguiente:

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.

Estrechéis 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.

Una canción 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, como las que recogió García Matos en su recopilación del folklore español<sup>9</sup>.

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”, cantadas por la Cofradía de águedas de San Frontis (Zamora)<sup>10</sup>, 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

<sup>9</sup> Cfr. GARCIA MATOS, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España*, [10 CD], vol. 1-6 y 10. Barcelona: Hispavox, 1979 (1ª ed.: 75).

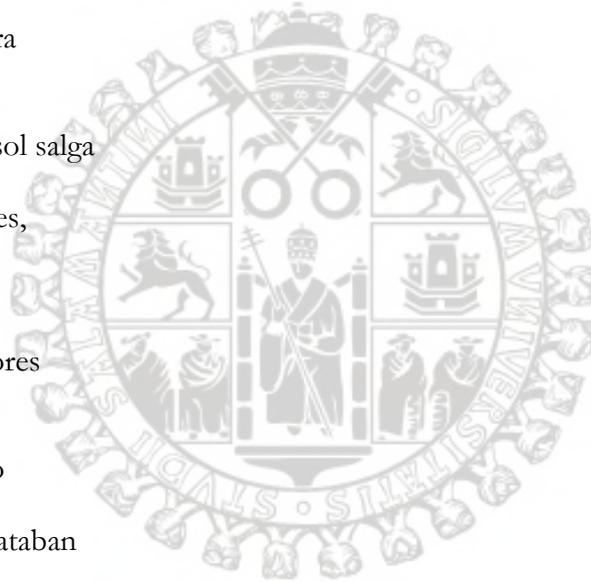
<sup>10</sup> Cfr. el disco *Rasgos. Tierra del Pan. Ciudad de Zamora*, VA-708799

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.



Para concluir, en este artículo hemos pretendido demostrar cómo 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. Como se ha ido ya desarrollado en otros artículos de esta misma monografía, ha sido el ámbito cotidiano donde 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.



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA