La mujer como objeto pasivo y elemento activo en el contexto etnomusicológico cántabro:
Las rondas de mozos del Valle del Saja (Cantabria)

Zaida Hernández Rodríguez[1]

Resum
Les rondes de mossos en la provincia de Cantabria són una expressió musical de la cultura de transmissió oral que reflexa una tradició adscrita a una societat d'àmbit rural actualment en vies de desaparició.
Aquest estudi pretén abordar el paper de la dona en es rondes de mossos del Valle del Saja dins del context etnomusicològic càntabre que, fins el moment, ha estat relegat –en l'imaginari col·lectiu– a la participació d'aquesta com un element més bé passiu. La recopilació i l'anàlisi del seu repertori, així com les entrevistes realitzades als seus actuals components, revelen que el paper passiu assignat a la dona a nivell societal, no correspon amb el que ha desenvolupat al llarg del segle XX com element actiu.

Resumen
Las rondas de mozos en la provincia de Cantabria son una expresión musical de la cultura de transmisión oral que refleja una tradición adscrita a una sociedad de ámbito rural actualmente en vías de desaparición.
Este estudio pretende abordar el papel de la mujer en las rondas de mozos del Valle del Saja dentro del contexto etnomusicológico cántabro que, hasta el momento, ha estado relegado –en el imaginario colectivo– a la participación de ésta como elemento más bien pasivo. La recopilación y el análisis de su repertorio, así como las entrevistas realizadas a sus actuales componentes, revelan que el papel pasivo asignado a la mujer a nivel societal, no corresponde con el que ha desarrollado a lo largo del siglo XX como elemento activo.

Abstract
The *rondas de mozos* in the province of Cantabria are a musical expression of the oral cultural transmission which reflects a tradition ascribed to society in the rural context, which is currently disappearing.
The research hopes to address the woman's role in the *rondas de mozos* in the Saja's Valley within the ethnomusicology Cantabrian context which previously, has been relegated –in the collective imagination- to the woman's participation as a passive element. The compilation and analysis of their repertoire, as well as the interviews conducted with the current members, suggest that the passive role assigned to the woman on a societal level, does not correspond with the role which has been developed during the XX century, as an active element.

INTRODUCCIÓN
Este trabajo se desprende de una investigación etnomusicológica realizada en el contexto geográfico del Valle del Saja, en la provincia de Cantabria, y que abarca las dos únicas rondas que se han conservado en la actualidad en dicho espacio: la *Ronda Salines* –Cabezón de la Sal–, y la *Ronda La Fuentona* –Ruente–.
Los grupos actuales de ronda de mozos se han estudiado para el presente artículo, principalmente por medio del trabajo de campo –entrevistas realizadas a los integrantes de las mismas, grabaciones de ensayos y conciertos–, tratando de establecer la función y el repertorio que estos grupos han desarrollado a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. Los cambios en el contexto socio-político que afectaron al contexto rural, agrícola y ganadero en el que se desenvolvía la sociedad montañesa del valle, produciendo cambios en el tejido social que afectaron a la evolución de los grupos de ronda; éstos, trataron de adaptarse a la paulatina pérdida de su contexto.
La ronda de mozos pasa a constituirse, ya entrado el siglo XX, como un grupo de hombres que se reunían tras las tareas agrícolas y ganaderas diarias en un lugar concreto del pueblo para comentar la jornada y compartir los problemas comunes relacionados con su actividad diaria. Se trataba de un momento de distensión laboral y familiar por parte de la sección masculina del colectivo perteneciente a este ámbito rural, en el que surgían los cantos que iban a desarrollarse a posteriori.

NOTAS SOBRE CONTEXTO SOCIO-CULTURAL
El contexto socio-cultural –de ámbito rural– al que estaban adscritas las rondas en el Valle del Saja, no era estrictamente dependiente de un patriarcado heteronormativo en cuanto a la articulación de jerarquías de poder y espacio en torno al género. Estudios antropológicos, etnomusicológicos y aquellos relacionados con la práctica musical desarrollados dentro del ámbito rural cántabro (RIVAS, 1991; RIVAS 1994; TUZZI, 2010), han demostrado que en este contexto cultural específico, la importancia del rol de la mujer a nivel societal[2] era mayor.[3]
El ámbito rural en el que se originaron y desarrollaron, estaba definido por un carácter de binariedad sexual asumido en dicho contexto social. Éste hecho –registrado en este estudio desde finales del siglo XIX–, legitimaba la funcionalidad de estos grupos socio-musicales como un proceso "natural" dentro del discurso biologicista.
La sociedad rural del valle del Saja no se definía por los roles asumidos dentro del patriarcado heteronormativo, en el que generalmente el contexto espacial externo pertenecía al elemento masculino: bares, iglesia, plazas, etc. y el contexto espacial interno –casa y familia–, quedaba más bien relegado al elemento femenino. La inversión de los roles de género, o la no diferenciación de éstos dentro del uso de los espacios públicos y privados, viene señalado en algunos estudios etnomusicológicos como el de Grazia Tuzzio antropológicos como el de Ana María Rivas.[4]

1. EL PAPEL DE LA MUJER COMO *OBJETO PASIVO*
El papel de la mujer dentro de las rondas de mozos ha estado relegado a nivel societal durante las últimas décadas a *objeto pasivo*. El rol de la mujer a la que se rondaba, quedaba por tanto relegado a la escucha activa pero no participativa como parte del ritual de cortejo dentro del canto de ronda como texto musical escenificado, como es el caso que nos ocupa. Este hecho es debido, en gran parte, a la supuesta funcionalidad originaria para la que se crea o por la que surge este grupo socio-musical y que determinaba a su vez los integrantes, todos ellos de sexo masculino.
Las otras funciones de las rondas de mozos se repartían entre los cantos de marzas y los Quintos, tradiciones ambas que, durante las últimas décadas, estaban en manos de los mozos solteros del pueblo[5], tras las misas y en los días grandes.[6]
En origen –y hasta donde se ha podido documentar–, las funciones de los grupos de ronda de mozos incluían el cortejo de la mujer mediante los cantos, no así la puesta del ramo –que debía hacerse en solitario por el propio interesado en la moza–; generalmente se realizaba la noche del día de San Juan o la madrugada de la víspera del Domingo de Ramos, y éste solía ser de camelias[7]. Otro de los momentos en los que la moza asumía un papel de escucha activa pero no participativa era en el momento en el que era rondada la víspera del rito matrimonial y tras la misa de la boda. Encontramos en este caso concreto una contradicción dentro de la normativización no escrita de la utilización de los espacios públicos y privados. La dicotomía en la utilización del espacio como masculino/femenino y público/privado en la escenificación externalizada del canto de las rondas de mozos, confiere el espacio público-externo al elemento masculino y el privado-interno al femenino, entendiendo que la escucha de la mujer se produciría en el espacio interno de la casa, a través de la ventana, en la que ésta –la casa–, actuaría como elemento de división espacial y física entre ambos; mientras que el espacio ocupado por el hombre estaría en el contexto espacial externo, tras los muros de la casa.
La propia nomenclatura de este grupo social define a priori: la edad y tipología de género de los integrantes, así como la funcionalidad para la que se formó en origen: hombres jóvenes y solteros cuyo objetivo era tratar de conquistar una moza a través de la música –o al menos intentarlo– ‹‹Los que rondan son los mozos, y ole morena, los casados a la cama››.[8] Por tanto, por su propia denominación, definiría un grupo específico dentro del colectivo de ámbito rural del que fueron asumiendo ese rol en concreto, pero probablemente, no así en su definición nomenclatural, puesto que

esas canciones formarían parte del repertorio heredado junto al resto de los cantos colectivos como los de trabajo, el espacio común, las fiestas, etc. en el que este grupo de ronda se conformaría con un carácter asociativo espontáneo, pero con vínculos con la normatividad: cuándo y dónde rondar a una moza; edad; sexo o la puesta del ramo.
Los cambios en la organización interna y externa del contexto rural no datan de fecha concreta aunque los cambios producidos durante el siglo XIX, en el que comienzan a aparecer elementos ajenos a ese contexto rural de forma más continuada que en siglos anteriores, se imbrican en el modo de vida agrario y ganadero del valle, produciéndose un proceso en el que esas asociaciones de índole más bien espontáneo, comienzan a tomar consciencia como grupo socio-musical coral –en este caso concreto–.
Durante las primeras décadas del siglo XX, con motivo de la recopilación y la búsqueda de la salvaguarda de este tipo de patrimonios culturales, surgen figuras –ajenas en su mayor parte al sistema organizativo interno del ámbito rural- con la intención de preservación de este tipo de tradiciones, utilizando plataformas de expresión como los *Coros Campesinos* o las *Rondas de Mozos*, extrapolando esas tradiciones dentro de un contexto ajeno al originario que tendía hacia una progresiva institucionalización y cuya pérdida comenzaba a hacerse patente.
La inclusión de un nuevo tipo de estructura asociativa de índole normativo con el reconocimiento de un *status* social vinculado a la salvaguarda del patrimonio musical de transmisión oral, fue el hecho que propició la fosilización de este tipo de sociedades corales con el paso de las décadas.
El repertorio[9]
El estudio y análisis del repertorio actual de las rondas indican que la función desarrollada –principalmente durante las siete últimas décadas– por la mujer como mero receptor de este hecho musical es errónea en muchos de los casos en los que se asume que la mujer no tenía un papel participativo activo en dicho repertorio.
En dicho estudio, se ha tratado de determinar qué niveles de participación existieron partiendo del repertorio conservado por las rondas actuales. Dichos niveles se han establecido en torno al texto literario y musical, distinguiendo los siguientes:
• Escucha activa pero no participativa –*objeto pasivo*–
• Participación activa vocal
• Participación activa vocal e instrumental

1.1 Escucha activa pero no participativa

En este primer bloque se señalan los cantos en los que la mujer no tendría una participación directa en la interpretación, aunque sí en la escucha activa. El rol de la mujer como elemento ajeno al grupo que interpretaba los cantos y como receptora del ritual de cortejo.
Las características comunes de este repertorio son las siguientes:
– Grupo socio-musical masculino frente a una mujer.
– Texto literario con referencia a una mujer, pero sin participación de ésta.
– Texto musical escenificado.
– No en todos los casos los cantos han sido aprendidos por transmisión oral heredada.
– No requiere acompañamiento instrumental.
– Carácter silábico en origen a una sola voz, actualmente, por terceras.
– Inestabilidad tonal, pero tendente hacia la estabilidad.
– Caídas, retorneos y arrastres[10] propios de la zona del valle del Saja.

*Somos los mozos del pueblo tío Juan**.** Ronda Salines –Cabezón de la Sal–*
Este canto pertenece al elenco de recopilaciones de Matilde de la Torre en Cabezón de la Sal según las fuentes orales. La primera sección de la canción se interpreta a una sola voz y en un registro inusualmente grave en relación al resto del repertorio. Aunque ni en el texto literario ni el musical se recoge la participación femenina, si el hecho del canto de ronda y la mención a la molinera.
El trabajo armónico en los finales y las últimas estrofas denota una armonización de la pieza por parte de Matilde de la Torre o Don Ramón Laza Bedia. El final se cierra mediante una cadencia perfecta, los grados segundo, quinto y tónica para finalizar.
1. Somos los mozos del pueblo, tío Juan.[bis].

2. Que venimos a rondar, tío Juan, tío Juan, tío Juan
Juan, Juan, Juan y Juan, a rondar.

3. Siempre viví en la montaña
y morir en ella quiero,
que corre el aire mas puro
y estás mar cerca del cielo,
la, la, la, la, la, etc.

[dúo] tenor y bajo.
4. A la puerta del molino,
hay un ratón con un lente,
[coro]
la,la,la,la.etc.
[dúo]

5. mirando a la molinera
como sorbe el aguardiente
[coro]
la, la, la, la, etc

[coro]
6. El peral del molino, no tiene peras,

7. que se las ha comido, la molinera,

8. la molinera, niña, la molinera,

9. El peral, del molino no tiene peras.
Aquí están los mozos niña

Este canto de ronda ha sido incorporado por Mariano –*Ronda la Fuentona*–una vez que fue escuchada en Reinosa11, y por tanto, no ha sido aprendida por transmisión oral heredada. Se trata de un canto propio del rito de cortejo en el que el grupo de hombres ronda bajo la ventana a una moza.
Es una incorporación extraída del Cancionero de Córdova y Oña (1980: Vol. II: 206) que tan solo contiene dos tramos melódicos, las estrofas añadidas (Córdova, 1980: Vol. II: 245) se han ceñido a la melodía original, y no se han incorporado nuevos tramos melódicos:
1. Aquí están los mozos, niña
Los que vienen a rondar,
Asómate a la ventana,
Que te queremos cantar.
2. Que te queremos cantar,
Asoma la cara, sí;
Que la ronda no se irá
Hasta no verte salir.
3. Ay, que ventanas tan altas
Ay que lindos miradores
Ay que niña tan bonita
Que roba los corazones
Que roba los corazones

4. Y el mío ha sido el primero
Ay que niña tan bonita
Quiero olvidarla y no puedo.

El palo pinto
Esta es la canción interpretada a una sola voz por los miembros de la *Ronda La Fuentona*, que todos los componentes se aúnan en decir que es la que les representa como grupo. Es típica de Cabuérniga y no se ha encontrado recogida en ningún cancionero de los consultados.
Pertenece a la transmisión oral. Según señala Carlos Pérez Balbás y el actual director, Mariano Alfonso González12, esta canción les fue enseñada a la ronda por el abuelo de éste último, Avencio González. El significado de la letra hace alusión a los palos con los que se protegían los mozos cuando transitaban por los caminos como protección personal y de apoyo, y en el momento en el que la ronda a la moza se hacía sin el apoyo del grupo.
Jujío
1. Cuando con mi palo pinto
Y el clavel sobre la oreja
Bajo desde el monte al valle
A rondar la mi morena [Bis]
2. [Estribillo] No tengo miedo a los mozos
Que encuentro en la carretera
Ni me dan miedo los lobos
Que aúllan como siniestran
3. Porqué tengo yo un buen palo
Y una mano que no tiembla
Porqué saben que yo voy
A rondar la mi morena

[Estribillo]
No tengo miedo a los mozos
Que encuentro en la carretera
Ni me dan miedo los lobos
Que aúllan como siniestran
4. Porqué tengo yo un buen palo
Y una mano que no tiembla
Porqué los hombres y lobos
Hacen muy igual pareja
[Iujuju]

Los que rondan son los mozos

Propia de una canción de ronda, recoge la pugna entre solteros y casados a la hora de ir a rondar. Este tipo de pugna es propia de las marzas, y se recogen las disputas existentes entre los grupos de solteros y casados, resueltas en algunos casos dejando los años bisiestos para los casados y el resto para los grupos de ronda de mozos solteros.

Es una obra que alterna el coro con las partes solistas en los dos primeros incisos melódicos y en los restantes a dos voces, que comprenderían la segunda parte de las estrofas dos, cinco y siete, así como en el estribillo.13

1. Los que rondan son los mozos, olé morena
Los casados a la cama

2. La niña que tiene amores olé morena
Que se asome a la ventana

[estribillo]
3. Que con una campurriana
me tengo de casar yo
porque me han dicho mis padres
que para amores Campoo

4. La fuente que cría berros olé morena
Siempre lleva el agua fría

5. La niña que tiene amores olé morena
Siempre está descolorida

3. [estribillo]

6. Para qué quieres el pelo olé morena
Si no lo sabes peinar

7. Para qué quieres amores olé morena
Si no los sabes amar

3. [estribillo]

Siempre que salgo en la noche 14

Este canto de boda es tradicional del valle de Cabuérniga.15 La tradición de la canción exigía que se cantara en dos ocasiones, la primera de ellas en la alborada, en la que los mozos acudían la noche anterior a la casa de la moza que al día siguiente habría de ser esposa. A la puerta se cantaba la que había de ser la enhorabuena por el matrimonio próximo.

La canción se interpretaba a una sola voz, con alternancia de solista y coro y sin acompañamiento musical. Es eminentemente silábica y la tonalidad no está definida, tiene arcaísmos relacionados con la modalidad.

1. Siempre que salgo en la noche
a cantar la enhorabuena
a un tiempo me da alegría
y acá dentro me da pena [Bis]

2. Me da pena porque siento
que siendo buena y hermosa
te despides de soltera
y perdemos una moza [Bis]

3. [solista] Informado estoy señores,
informado muy de veras
Que os casáis a la mañana,
quiera Dios para bien sea.

4. [solista] Si os unís en matrimonio,
que con vuestro amor desea
Y yo de mi parte vengo,
a daros la enhorabuena.

5. Quédense con Dios y adiós,
queden con Dios caballeros
Vendremos a la mañana,
para ir a misa con ellos [Bis]

6. Adiós
Vivan los novios
Al día siguiente, y a la puerta de la iglesia, se cantaba la letra que despedía a la novia como esposa y cantando *se la entregaban* al marido. El texto literario revela la protección paternalista de la mujer y la connotación social del paso de la mujer de la soltería al matrimonio, así como el androcentrismo en este tipo de ritual. El contexto espacial privado-interno en este texto musical escenificado, está protagonizado por la figura femenina, mientras que el público externo –calle donde se ronda y la iglesia–, por la figura masculina, asumiendo en este rito la *entrega* en el espacio público-externo de la mujer de un hombre a otro.

1. Siempre que salgo en la noche
a cantar la enhorabuena
a un tiempo me da alegría
y acá dentro me da pena (bis)

2. Me da pena porque siento
que siendo buena y hermosa
te despides de soltera
y perdemos una moza (bis)

3. Novio la esposa te entrego
para que vivas con ella
si le has de dar mala vida
déhala moza soltera (bis)

4. Una flor entró en la iglesia
nevadita de rocío
entró triste y salió alegre
al lado de su marido (bis)

Marzas

Los Sacramentos de Amor

En origen, esta tradición pertenece a prácticamente toda la costa atlántica de España y parte de las zonas interiores que lindan con la mencionada costa, pero es actualmente en Cantabria uno de los lugares donde se sigue manteniendo.

Era habitual que las rondas acompañaran sus cantos con diferentes instrumentos. En este caso, se ha recogido el acompañamiento de las marzas mediante un idiófono de adaptación por parte de ambas rondas, *Salines* y *La Fuentona*. En algunas ocasiones se emplearon instrumentos musicales como acompañamiento tales como panderetas, carracas, pitos y acordeón.



Ronda la Fuentona. Febrero de 2009

Una de las melodías más conocidas en toda la región es el canto de marzas (Montesino, 1992), interpretado en la última noche de febrero, dando paso al mes que le concede el nombre, Marzo.

Los Sacramentos de amor, se cantan a día de hoy en todo el Valle, y es la única, de todas las canciones de ronda recopiladas hasta el día de hoy que mantiene el acompañamiento instrumental.

La clasificación de este canto petitorio responde a diferentes tipologías, por un lado, en la clasificación más general, estaría incluida dentro de las canciones profanas, con un tema religioso, los sacramentos, modificado para ser un tema profano dedicado al amor. Pertenece a su vez, a la canción de ronda marcera de hombres, y ha de ser incluida dentro de las Canciones de Carnaval. Se trata así mismo, de una canción narrativa seriada o enumerativa y estaría acompañada en este caso por un idiófono golpeado de adaptación, procedente del ámbito rural, en un primer momento se trataría de un almirez, que fue sustituido a principios del siglo XX en la zona de Ucieda, Ruente y Cabuérniga por la parte superior metálica de los postes de luz con base de madera que se instalaron en las zonas rurales.



Ronda la Fuentona. Detalle. Febrero de 2009

La percusión del idiófono se realiza no solo en el acompañamiento del propio canto de marzas, sino también en el camino transcurrido por las calles del pueblo, para llamar la atención de los vecinos en el silencio y la oscuridad que presentan las silenciosas noches de febrero.

En algunas ocasiones, se han recogido testimonios en los que las Marzas eran acompañadas de berronas o berros, bígaros y campanos, como puede ser el ejemplo de Ruimbraga o Ruinvieja para acompañar las Marzas Rutonas.

Según Córdova y Oña, existieron grupos de marceras, las mozas marceras de Pascua vestían de blanco con prendidos y cintas de colores y se acompañaban de ramasqueros o galanes. Igualmente podían llevar palos, cachavos y ahijadas labradas.

*Los Sacramentos de amor*16

Los Sacramentos de Amor
Niña te vengo a explicar [Bis]
Asómate a la ventana
Y los podrás escuchar [Bis]
El primero es el Bautismo
Ya sé que estás bautizada [Bis]
Que te bautizó el cura
para ser buena cristiana [Bis]
Segundo, Confirmación
Ya sé que estás confirmada [Bis]
Que te confirmó el Obispo
Para ser enamorada [Bis]
El tercero es Penitencia
Esa me la echas a mí [Bis]
Que el estar contigo a solas
No lo puedo conseguir [Bis]
El cuarto, la Comunión
Recíbela con Anhelo [Bis]
Que si la recibes bien
Irás derechita al cielo [Bis]
El Quinto, la Extremaunción
De extremo a extremo te quiero [Bis]
Ni contigo ni sin ti
Tienen mis males remedio [Bis]
El sexto es el orden
Yo cura no lo he de ser [Bis]
Que en los libros del amor
Toda mi vida estudié [Bis]
El séptimo es matrimonio
Es lo que vengo a escuchar [Bis]
Y aunque tus padres no quieran
Contigo me he de casar [Bis]

En determinadas zonas de la región, como ocurría en ciertos valles del Sur, los marceros entregaban a cada mujer, un huso para que hilaran durante ese año. Este utensilio se hacía de una vara de acebo, con uno de los extremos terminado en tres puntas.

1.2 **Participación activa vocal: El canto silenciado**

Los casos en los que se ha constatado una participación activa de la mujer sin acompañamiento instrumental dentro del repertorio analizado son escasos. La participación en los ejemplos mencionados en este apartado era de índole colectivo.

En esta sección se han recogido todas aquellas obras en las que se presume una participación activa femenina, y cuyos rasgos principales son:

– Grupo socio-musical vocal mixto.
– Texto literario con diálogo entre hombre y mujer.
– Texto musical escenificado
– Participación activa de ambos en la interpretación.
– No en todos los casos los cantos han sido aprendidos por transmisión oral heredada.
– Sin rasgos de acompañamiento instrumental.
– Carácter silábico en origen a una sola voz, actualmente, por terceras.
– Inestabilidad tonal, pero tendente hacia la estabilidad.
– Inclusión de partes solistas femeninas y masculinas en el texto musical.
– Caídas, retorneos y arrastres propios de la zona del valle del Saja.

Carretera de Carmona –Desde Renedo a Selores–

El texto literario indica la participación de índole colectivo en la interpretación, así como la participación de femenina en el canto de la 5ª estrofa. La parte solista comienza en la segunda sección, está interpretada por un hombre, con un ritmo más libre y con un número mayor de retorneos, así como los trinos de la primera parte de la canción alcanzan la total duración de la nota, puesto que éste adorno suele estar reservado para las notas de mayor extensión métrica.

[coro]
1. Desde Renedo a Selores,
siguiendo la carretera,
2. En el pueblo de Sopeña,
tengo yo la mi morena.
3. Que bonito valle,
Valle de Cabuérniga,
4. Que bonito es Valle,
valle que es mi tierra.
5. La collada, la collada,
Yo he de pasar,
6. La collada , la collada,
con mi zagal.
[solo]
7.- Carretera de Carmona,
cuando yo la paseaba.

[coro]
8.- A las doce de la noche,
Y a las dos de la mañana.
(solo) A las doce de la noche,
Y a las dos de la mañana.

[coro]
9.-Se levantan a dar pienso,
los carreteros de fama.

[solo]
10.- La Collada,
[coro] La Collada, yo he de pasar
[coro]) La Collada,
[coro] La Collada , con mi zagal.

[solo]
11.-Y si subes, la Collada, y
te asomas al Rivero.
[coro] Desde allí, verás Carmona,
la flor de los albarqueros.

12.- Para hacer bien las albarcas,
Hay que tener buena azuela,
Buen pulsu con el barrenu.
y jugar bien con la legra.
[solo]La Collada.
[coro] La Collada, yo he de pasar
[solo] La Collada,
[Coro final] La Collada, con mi zagal

Aunque me ves con Albarcas[17]

Esta canción se ha aprendido del coro ronda *Garcilasos* de Torrelavega, que al igual que las anteriores comentadas, fue aprendida por medio de la transmisión oral y se encuentra recogida en el libro *Piezas para coro Ronda* de Pepín del Río (DEL RÍO, 2004: 81-86).

La referencia a la “rayuca carbonera” de la estrofa número 7, tiene dos interpretaciones diametralmente opuestas. Según la tradición oral del valle, la “rayuca carbonera” está referida a las ligas generalmente de color negro, que sujetan la media de las mujeres a medio muslo. La segunda de las interpretaciones, se explica aplicando un criterio antropológico. Probablemente, fuera utilizado como un concepto geográfico: la línea carbonera, que aparece mencionado en diferentes temas asturianos y cántabros de tonada, puede estar referido a *tengo que irme a Asturias*, conocida como una zona minera, aunque Peñamellera no lo sea. Por otro lado, puede estar referido a una línea de tren que atravesaba en el camino y que probablemente transportara carbón para darle salida por mar.

1. Aunque me ves con albarcas,
niña no vengo de arar

2. Que vengo de sembrar ajos
a la orilluca del mar
Si quieres venir niña
si quieres venir ven [bis]

3. Dicen que somos muy niños,
vaya una razón de peso
Tus padres cuando nacieron
eran mucho más pequeños

4. Que cómo te va que como te va
Con la pluma de la pava verde
Que como te va que como te va
Que a la fuente no vienes a verme

5. No te arrimes a los robles
cuando parles con tu amante
Mira que las guapas flores
con el sol tienen bastante ay ay ay [bis]

6. Parece que te hallo fría
morenuca en el querer
Si es que estás arrepentida
dímelo y no volveré [bis]

7. Yo que soy de Lamasón
y tu de Peñamellera [solo)
Esta noche he de pasar
la rayuca carbonera [bis]

8. Lo que yo te quiero no te lo digo
Porque no te pongas engrandecido (bis)
Arre arre Majo vuelve Romero
Esta es la tonada del carretero
Esta es la tonada del carretero
Del carretero

1.3 Participación activa vocal e instrumental

Los casos en los que se ha hecho patente el papel de la mujer como elemento activo en la interpretación de los cantos están referidos a los quintos, los cantos de marzas, y en los repertorios asumidos por los grupos de ronda en la actualidad y que probablemente, como se muestra a continuación, la participación era de índole colectivo.

No puede datarse con exactitud el momento en el que se silenció el canto de las mujeres, y como consecuencia, dejaron de participar como elemento activo en los cantos repertoriales asumidos por las rondas, aunque, presumiblemente y atendiendo a los testimonios orales, durante las décadas posteriores a la Guerra Civil y el período del régimen franquista, las rondas ya habían asumido parte del repertorio colectivo y sustituido las voces femeninas. Este dato se corrobora en la recopilación de Sixto Córdova y Oña, quien durante las décadas de los 40’ y 50’, recoge en su cancionero la gran mayoría de las canciones del repertorio de ronda –clasificadas en distintos apartados– no nombra la participación de la mujer en el repertorio tratado en este trabajo.

– Grupo socio-musical vocal mixto[18]
– Texto musical escenificado
– Texto literario con diálogo entre hombre y mujer.
– Participación activa de ambos en la interpretación.
– No en todos los casos los cantos han sido aprendidos por transmisión oral heredada.
– Rasgos de acompañamiento instrumental. Panderetas[19]/Idiófono de adaptación.
– Carácter silábico en origen a una sola voz, actualmente, por terceras.
– Menor inestabilidad tonal.
– Inclusión de partes solistas femeninas y masculinas en el texto musical.
– Caídas, retorneos y arrastres propios de la zona del valle del Saja.

Al Cheriguindín

Los componentes afirman acerca de esta canción que es una de las canciones recopiladas por Matilde de la Torre, y así lo exponen en la cabecera de su repertorio, señalando que es una canción pastoril de Cabuérniga. Está así mismo

recogida en el cancionero de Córdoba y Oña (1980: Vol. II, 65), en el que no se describe la participación femenina que si existiría en la 2ª, 4ª, 7ª y 9ª estrofas.
Contrasta con la segunda sección de canción, coincidiendo la estrofa número cinco intercalando un diálogo entre el/la[20] solista y el coro; este último, realiza su intervención a modo de eco, dejando descansar la voz del solista con sus intervenciones. El solo está caracterizado por la libertad rítmica y melismática cuya tonalidad no está sujeta a las leyes tonales de la música académica.

1. Al cheriguindin, al cheriguindan

2. Escúrrelas arriba
y vuélvete a almorzar,
que el *tortu* esta en la lumbre
y la leche en el basar.

3. Se corta una rama del verde laurel,
y vuelve a nacer
pero se pierde una amante
y nunca se vuelve a ver,

4. Ay, amor del alma,
si tu fueras bueno,
ay, amor del alma,
pero no te creo.
[solo] tenor.

5. Pastor que estás obligado
a dormir por las cabañas,
cuando bajes a sopeña, si, si, ay, ay, ay ,
dormirás en buena cama.
[coro]
Cuando bajes a sopeña, si, si, ay, ay, ay ,
dormirás en buena cama.
[solo] tenor.

6.-En buena cama dormir,
en buena cama no puedo,
tengo el *ganao* en el monte, si, si, ay, ay, ay,
tengo de ir a por ello.
[coro]
Tengo el *ganao* en el monte, si, si, ay, ay, ay,
tengo de ir a por ello.

7. En mi vida he visto yo,
chaqueta de mejor talle,
que la que portabas tú,
en el baile la otra tarde.[BIS]

8. Viva la punta de arriba,
la de abajo porque no.
Los que bailan en el medio
y los que miran y yo [BIS]
Al cheriguindin, al cheriguindan,

9.-Escúrrelas arriba
y vuélvete a almorzar,
que el *tortu* está en la lumbre
y la leche en el basar.

Los Quintos

Es una canción recopilada por Matilde de la Torre según las fuentes orales consultadas. Se adscribe a la temática de la marcha de quintos, jóvenes que al cumplir la mayoría de edad eran llamados a cumplir el servicio militar obligatorio.
El término *quintos* está referido a una imposición que obligaba a cumplir el servicio militar hecha por Juan II de Castilla durante su reinado (1406-1454), y en la cual, uno de cada cinco varones debía servir en el ejército (CANGA, 1827: 190), y retomada posteriormente en 1705 por Felipe V.[21]
Este hecho en el mundo rural, supondría la pérdida temporal de una parte de la población y afectaría al conjunto de habitantes. Hecho, por otra parte, asumido y reflejado en la letra, por lo que se ha determinado que este canto se interpretaría a nivel colectivo, con la inclusión de las partes solistas de ritmo más libre, la primera una mujer –referencia a la puesta al ramo–, contestada por el hombre –con la promesa de matrimonio tras el servicio militar–.
El texto literario indica que este solo en origen debía ser interpretado por una mujer, así como la participación colectiva en el canto del estribillo y en la estrofa final, hecho que, durante las últimas décadas ha sido asumido por distintos miembros de las rondas del valle del Saja, hasta la última vez en que ha sido interpretada por la *Ronda Salines* –Cabezón de la Sal–, el 28 de febrero de 2013 durante la puesta en escena del romance petitorio de marzas.
Este canto solista –así como otros que probablemente fueran, en origen, cantados por mujeres así como los de índole colectivo– ha sido interpretado por primera vez en casi siete décadas por voces femeninas acompañadas por instrumentos.

Este hecho se debe a la voluntad de recuperación de las funciones iniciales del grupo originario formado en 1927 por Matilde de la Torre: el *Coro Folklórico Campesino* (Hernández, 2002: 25) de Cabezón de la Sal, por parte de la *Coral Voces Cántabras*, descendientes de esta primera formación de carácter normativo.

1. [Estribillo] Los quintos, los quintos,
los van a llevar,
pobrecitas madres,
como llorarán [Bis]

2. Ya se van los quintos madre,
del pueblo se va la flor,
ya no tengo quien me ponga,
el ramucu en el balcónn.

[Estribillo] Los quintos, los quintos,
los van a llevar,
pobrecitas madres,
como llorarán [Bis]

[solo] Tenor.
3. Ya se van los quintos madre,
ya se va mi corazón,
ya no tengo quien me ponga,
el ramucu en el balcón.

[Estribillo] Los quintos, los quintos,
los van a llevar
pobrecitas madres,
como llorarán.

[coro]
4. Ahora me voy al servicio,
has de guardarme el querer.
Cuando me den la licencia,
contigo me casaré.

[Estribillo] Los quintos, los quintos,
los van a llevar
pobrecitas madres,
como llorarán.

5. Bayoneta calada,
pide el gobernador.
Se llevan a los quintos,
qué pena, qué dolor.

6. Si los llevan, que los lleven
que la guerra del moro,
no es de mujeres,
que es de los hombres,
que en ella mueren.

Que con la luna madre

Al igual que la anterior, es una recopilación de Matilde de la Torre de la zona de Cabezón de la Sal.

Pieza vocal también a dos voces por terceras, al igual que el resto del repertorio, aunque comienza con la emisión de la primera frase a una sola voz, como una llamada de atención en una progresión ascendente, que luego repetirán a dos voces, comenzando por un intervalo de cuarta (si-mi), para proseguir con el resto de versos de la primera estrofa.

Es una pieza conformada por otras dos, creando así un pout-pourrí que se cierra con la misma estrofa de entrada de manera cíclica, aunque con un cambio evidente de la tonalidad, pero creando una estabilidad en esta última parte a nivel armónico, puesto que comienza y acaba en tónica, con un intervalo de sexta, y como es habitual tanto en la ronda Salines como en la Fuentona, abriendo el matiz hacia el forte, y una anticipación por parte de algunos de los miembros de la ronda.

1. Que con la luna madre
Que con la luna madre, que con la luna iré,
que con el sol no quiero, porque me quemaré,
y de mañanuca yo madrugaré.

2. Carretera, carretera, carretera de Puentenansa,
la pasea mi morena, cuando viene de madrugada.
Carretera, carretera, carretera la de Selores,
por ella se marcharon, para siempre los mis amores.

3. Era, era de latón(bon, bon, bon),
bon, bon, bon, era de latón,
de latón, de latón era, era de latón,
el cacharru de mi abuela.

4. Mi amante me cartea desde la guerra,
que si no estoy casada que me detengan.

era, era de laton, bon, bon, bon,
bon, bon, bon, era de laton,
de laton, de loton, era, era de laton,
el cacharru de mi abuela.

5. Por que te quiero muchu, llora tu madre,
ya te querré, poquito, dila que calle.

Era, era de latón, bon, bon, bon,
bon, bon, bon, era de latón,
de latón, de latón era, era de latón,
el cacharru de mi abuela.

A buscar caracoles, madruga un tuerto,
con un ojo cerrado y el otro abierto.
Que con la luna madre, que con la luna iré,
que con el sol no puedo, porque me quemaré.

Los Amores de Renedo

El siguiente ítem es en sí mismo un conjunto de diferentes canciones. Se encuentran en la recopilación de Sixto Córdova y Oña y en el libro de Pepín del Río.

1. [coro] Los amores de Renedo
Los amores de Renedo
No pueden bajar a Valle
Los amores de Renedo
Se están quedando en la calle
Vente conmigo al molino
Y sé la mi molinera

2.-Pondrás maíz en la tolva
pondrás maíz en la tolva
Mientras yo pico la piedra
Vente conmigo al molino
Y sé la mi molinera

3. [altos] El primer amor que tenga
Y ha de ser un primo mío
Que aunque no tenga dinero
Tenga la sangre conmigo

4. [bajos] Tenderé tenderé tenderé
[coro] El pañuelo en el prado morena
No lo tienda usted

5. [dúo] Tendí el pañuelo en el prado
Los picos sobre la hierba
Cuanto más diga la gente
Más quiero a la mi morena

6. [bajos] Tenderé tenderé tenderé
[coro] El pañuelo en el prado morena
No lo tienda usted
El pañuelo en el prado morena
No lo tienda usted
[Jujío]

Esta versión no se recoge en ninguno de los dos cancioneros señalados. En el de Córdova y Oña (1980: Vol. II: 99) se recogen todas las partes de la canción pero en secciones separadas y en distintas zonas geográficas. En el libro de Pepín del Río (DEL RÍO, 2004: 130-135), el texto revela que ambos protagonistas se lamentan de que sus amores no tengan la solución que esperan, el matrimonio. En conjunto, esta última es la que mayor coherencia tiene a nivel semántico.
La tercera de las estrofas a la que se hacía mención en primer término de este epígrafe, es recogida por Sixto en su cancionero, e incluida en la sección novena: *Canciones individuales de mujer* (Córdova, 1980: Vol. II, 254).

CONCLUSIONES

El presente trabajo trata de dar a conocer el papel tanto como *objeto pasivo* como *elemento activo* que la mujer ha desarrollado dentro de estos grupos musicales mediante el estudio de sus obras, de las que se señalan algunos ejemplos.
En el transcurso del estudio se encuentra una dicotomía evolutiva y funcional respecto a estos grupos socio-musicales de ronda de mozos. Por un lado, la derivación repertorial de los grupos de ronda, en la que se asumen cantos que corresponderían a la interpretación colectiva, incluyendo y silenciando aquellos en los que la mujer participaba de manera activa en la interpretación.

Por otro, la derivación o evolución de estos grupos, inicial y tradicionalmente masculinos, ha hecho incluso que una denominación innecesaria (los mozos y el hecho festivo de participar en una actividad de cortejo o socializadora a

pasar a identificar la acción socializadora del grupo (los mozos) con su actividad (el cortejo) que los diferenciaba social y genéricamente) pase en un primer momento de ser probablemente anónima, a *Ronda de Mozos*, de ahí pasó a coro-ronda (organización establecida mediante parámetros de grupo socio-musical y folclorista), cuya evolución final derivó en la formación de masas corales (organización estatutaria). Actualmente todas ellas son asociaciones socio-musicales de carácter normativo como consecuencia directa de la descontextualización espacial y antropológica del ámbito en el que inicialmente se crearon. Marcada a su vez por la tendencia hacia la profesionalización y el carácter disciplinar del aprendizaje, y una creciente falta de relevo generacional.

Este cambio normativo interno, que afecta al sentido identitario grupal, viene producido por el cambio en la semanticidad grupal dentro del contexto en el que se han desarrollado estos grupos.

Actualmente, y ya desde finales del siglo XX, ambas rondas han incluido a mujeres en sus ensayos y en algunos de los cantos, como el de las marzas. Aunque no se puede hablar de una nueva designación del papel de la mujer a nivel participativo, puesto que Sixto Córdova y Oña, ya señalaba a los grupos de marceras de Pascua.

El papel de la mujer a lo largo del siglo XX ha sido cambiante y de carácter evolutivo a nivel societal por los cambios socio-culturales y políticos acaecidos durante el periodo analizado. Durante las primeras décadas del siglo XX tuvo un papel activo participativo directo, tanto a nivel individual como colectivo, en algunos de los cantos, como se ha analizado en el repertorio. Éste pasó a ser relegado como *objeto pasivo* a un nivel de escucha activa en todos ellos, y actualmente se está tratando de recuperar ese papel original que ésta desarrollaría.

El objetivo principal del análisis ha sido tratar de definir los distintos niveles de interacción en esta práctica musical y la participación activa y pasiva de la mujer en las actividades musicales llevadas a cabo por las rondas de mozos durante el período señalado.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE DEL RÍO, H. (2001): *Escenas Cántabras. Apuntes del natural,* Santander, Colección: Cuentos y Cuentistas de Cantabria.

CALDERÓN, C. (1984): *Matilde de la Torre y su época,* Santander, Edit. Tantín.

CANGA ARGÜELLES, J. (1827) *Diccionario de hacienda*.

CÓRDOVA Y OÑA, S. (1980): *Cancionero popular de la provincia de Santander,* 4 vol., Santander, Edit. Excma. Diputación Provincial de Santander.

DEL RÍO, P. (1997): *Torrelavega. Apuntes para su Historia*,Torrelavega, Edit. Caja Cantabria.

DEL RÍO GATOÓ, J. (2004): *Piezas para coro Ronda*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y deporte del Gobierno de Cantabria.

HERNÁNDEZ URCULO, J. (2002): *Coral Voces Cántabras, 75 años de Historia (1927-2002),* Santander, Consejería de Cultura, Turismo y deporte del Gobierno de Cantabria.

MONTESINO, A. (1992): *Las Marzas, Rituales de Identidad y Sociabilidad Masculinas*, Santander, Límite.

ORTNER, SHERRY B. (1974). ‹‹Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza a la cultura?››, dentro Michelle ZIMBALIST R. y LAMPHERE L. (ed.), *Mujer, Cultura y Sociedad*, Stanford, Stanford University Press.

RIVAS RIVAS, ANA MARÍA. (1991). *Antropología Social de Cantabria*. Madrid: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria.

(1994). ‹‹Tiempo de canción, tiempo de creación: la representación de la identidad››, dentro *Meridies. Revue d´ anthroplogie et de sociologie rurale de l´Europe du sud* 19/20 (1).

TUZI, GRAZIA. (2010). ‹‹La pandereta es de las mujeres: strumenti musicali ed identità di genere››, dentro *TRANS-Revista Transcultural de Música* 14 (artículo 20), http://www.sibetrans.com/trans/a26/la-pandereta-es-de-las-mujeres-strumenti-musicali-ed-identita-di-genere [consulta: 3 de octubre de 2012]

WEB

http://www.cabezondelasal.net [consulta: 6 de agosto de 2009]

http://rondalafuenton.com [consulta: 29 Diciembre de 2009]

NOTAS

1. El presente artículo se ha llevado a cabo con el apoyo de la Beca predoctoral PCTI del Gobierno del Principado de Asturias (referencia BP12016). La autora forma parte del proyecto Ópera, Drama lírico y Zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional (Referencia: HAR2012-39820-C03-03).

2. Término utilizado en diferentes artículos para definir un estado que implica una perspectiva incluida en el ambiente social de una comunidad, para contraponerlo al término individual. Guerra, Ernesto. 2005. "Norbert Elias y Fernando Braudel: dos miradas sobre el tiempo". *Argumentos*, número especial 48-49, p. 125.

3. (R., 1991:116). […] hombre y mujer colaboran indistintamente en todas las faenas agrarias de la explotación familiar, dentro de ésta nadie es insustituible, todos saben hacer de todo. La familia como unidad económica y sociocultural demanda de sus miembros la superación de cualquier dualidad en razón de su sexo, edad o estado.

4. (R., 1991:127-128) El hombre a través de los cantares de rabel aparece como sujeto activo, provocador, incitador, seductor; la mujer se presenta como agente pasivo que sufre las consecuencias de los vaivenes de esa relación. El rabelista actúa en la cocina, en el centro doméstico […] mientras él canta, los hombres escuchan y las mujeres hilan, cosen o tejen, […]. La pandereteras, por su parte, canta en la calle, fuera del ámbito doméstico, […] en cualquier sitio adecuado para bailar. […] los cantares de pandereta son su vehículo de expresión, cualquier mujer puede sentirse identificada con los hechos, acontecimientos, situaciones y sentimientos que en ellos se recogen.

5. Tradiciones explicadas en la sección del repertorio de las rondas.

6. El ámbito urbano encontramos rondas contratadas actuando en ciudades distintas a la propia. Como puede ser una de Santander. *El Liberal*.- 18 de Febrero de 1915. Hemeroteca digital nacional española. http://hemerotecadigital.bne.es/ , [consulta: 15 de noviembre de 2012]

7. Anexo de entrevistas. Carlos Pérez Balbás. Pg 270. Extraído de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, ZAIDA, Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo. 2010.

8. Canción: Los que rondan son los mozos.

9. El análisis y la transcripción del repertorio mencionado se encuentra en HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo

10. La nomenclatura utilizada es la propia de las rondas. Caídas: finales de frase. Arrastres: Glisandos. Retorneos: Trinos.

11. Anexo de entrevistas. Mariano Alfonso González González. Pg. 280. Extraído de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo.

12. Anexo de entrevistas. Entrevistas a Carlos Pérez Balbás, pg. 267 y Mariano Alfonso González González, pg 280. Extraído de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo.

13. La cuarta estrofa, ha sido añadida por Mariano Alfonso González, recogida de las Coplas dialogadas de hombre y mujer, recogidas en el cancionero de Sixto Códova. Coplas dialogadas de hombre y mujer. (C., 1980: Vol. II: 300).

14. La interpretación que se recoge en el presente trabajo ha sido recopilada durante uno de los ensayos cantada previa petición para poder ser recogida y transcrita. Anexo videos 30-4-2009. Extraído de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo.

15. Anexo videos 30-4-2009. Extraído de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo.

16. Anexo audiovisual de HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Z. (2010): *Las Rondas de Mozos en el Valle del Saja*. Trabajo Inédito depositado en la Universidad de Oviedo. Anexo video VIII.

17. Esta obra contiene varias canciones que fueron recopiladas en los cancioneros de Córdova y Oña:
Parece que te hallo fría. (C., 1980: Vol. II: 226).
Yo que soy de Lamasón. (C., 1980: Vol. II: 178).
Se oye rechinar el carro. (C., 1980: Vol. II: 97).
Arsenal de coplas de labores, para variar. (C., 1980: Vol. II: 110).

18. En la actualidad, algunas de las obras son interpretadas con la inclusión de la mujer.

19. El estudio de la pandereta como uso de la misma en espacios públicos y por la mujer principalmente, así como su simbología dentro de la sociedad cántabra se encuentra analizado en: (T., 2010).

20. No se ha podido constatar que la 5ª estrofa estuviera interpretada por una mujer.

21. Real orden de 7 de marzo de 1705.