

HISTORIA Y MEMORIA VIVA: LA LABOR COMPILATORIA DEL CORO AÑORANZA DE HIGUERA DE LA SIERRA, EJEMPLO PARA UN CANCIONERO DE LA SIERRA DE ARACENA Y PICOS DE AROCHE

Daniel M. Lacal y Mónica Belchi Garfía

RESUMEN

Presentar aspectos donde encajen la historia, la memoria y la biografía, junto a los contenidos de la etnomusicología es el afán del presente artículo. En este afán, los ejes de nuestra propuesta pasan por presentar la visión que de Higuera de la Sierra nos aporta una de las fundadoras e integrantes del Coro Añoranza, su labor de compilación-preservación de la memoria y el cancionero que se inscribe en estas tareas. Del trabajo que actualmente abarca dos fases dentro de 2007 y 2016, y que incluye la compilación del material sonoro, presentamos aquí la entrevista realizada a Amalia Rufo Muñoz. Esta entrevista nos sirvió para establecer un guion con el que tratar de entender la motivación que les llevó a formar el coro y realizar una labor de compilación de antiguas canciones, poder establecer una tipología por contenidos de las mismas, y, finalmente, abordar las remembranzas debidas al cancionero y al coro, a la música que formó y forma parte de Higuera de la Sierra. Todos, elementos que nos han permitido ampliar las expectativas depositadas en este y en futuros trabajos, así como en las posibilidades de ahondar en sus contenidos y extrapolarlos a otros ámbitos más allá de lo estrictamente local y que nos hagan comprender la región, sus influencias y el modo en que se conjugan.

I. PRESENTACIÓN

En la página web del Máster Oficial en Patrimonio Musical de la Universidad Internacional de Andalucía encontramos que la preocupación por el Patrimonio Musical es algo relativamente reciente y con grandes lagunas en el estudio y especialización sobre el mismo, a pesar de su importancia como punto de partida de todas las actividades musicales: investigación, interpretación, gestión o docencia. De ahí que se propongan profundizar, especialmente en el español y latinoamericano, con el objeto de su estudio y revalorización en algunos casos y de su recuperación y puesta a punto en otros, puesto que constituye una de las más significativas características de la cultura española y latinoamericana y está aún por estudiar en una buena parte e incluso por conocer en toda su dimensión y realidad (UNIA s.f.).

Esta referencia nos sirve para poner de relieve que si bien el creciente interés por la música – su estudio en la universidad y el bachillerato, el aumento de alumnos en los conservatorios, la afluencia a los conciertos– parecían anunciar un cambio de sensibilidad fructífero y prometedor (López de Osaba 1983: 5); este cambio, a la luz de los más actuales acontecimientos ha quedado, tras la última legislatura –2011-2015– presidida por el Popular Mariano Rajoy Brey, entre la inocencia de la evolución soñada y el drama de lo devenido junto a la instauración del IVA cultural del 21%, los programas educativos cada vez más regresivos para materias como la música –reforma educativa de la LOMCE–, o la reducción de las convocatorias públicas de empleo relativas a la materia. Además, se ha de hacer notar que los programas universitarios españoles ofertados en materia de Música- o Etnomusicología son exactamente siete: Granada, Oviedo,

Valladolid, Salamanca, Barcelona –Autónoma– y dos en Madrid –Complutense y Autónoma–. Aunque este hecho, paradójicamente, haya supuesto ventajas para la incorporación al mundo laboral, precisamente, por tratarse de un mercado no saturado por el exceso de titulados. A este respecto es interesante leerse el reciente artículo de Ana Torres en *El País* (2016), donde se hace un recorrido por el pasado y el presente de la disciplina, sus estudios y recorrido práctico-profesional en España.

En países como Estados Unidos, por ejemplo, son pocas las excepciones dentro de la correspondencia Universidad-grado o posgrado de Música- o Etnomusicología. Junto a lo que se les ha de reconocer la consolidación de una disciplina que, a partir de 1950,¹ ve como su escuela de etnomusicólogos comienzan a basarse en teorías y métodos antropológicos desde los que enfatizar el estudio de la cultura musical y la función y el papel social de la música. Para ello proponen estudiar los instrumentos utilizados, los textos de las canciones, la tipología y clasificación de la música, el papel y la categoría social de los músicos, la función de la música en relación con los demás aspectos de la cultura y la música *per se*, como actividad creativa (Crivillé i Bargalló 1983: 30). Y no es menos importante lo que desde esta escuela en adelante se consigue, pues quién no tiene conocimientos de tantos géneros musicales de exportación habidos en la corta historia estadounidense: de las músicas indígenas norteamericanas al Blues, del Rhythm'n Blues al Rock o el Jazz; mil veces retratados bajo todos los formatos y difundidos masivamente para crear poliédricas místicas asociadas al ser y la historia estadounidense.

Cuestiones todas que nos han de llevar a una primera valoración: la capacidad e importancia de generar investigaciones que desde nuestro patrimonio musical sirvan para crear contenidos allí donde los estudios están por hacerse y, de este modo, poder ofertarlos dentro de nuestra ya de por sí amplia oferta de patrimonio cultural.

La importancia de este estudio implica, como señalamos en el título y el resumen, conjugar la vocación teórica de la que nace este trabajo: historia –memoria y biografía– y etnomusicología; donde este último factor comporta un cancionero –músicas y letras– en el que la historia queda fosilizada. Debido a que el modo esencial de transmisión de los cancioneros populares es la oralidad, obtenemos o podemos disponer de un objeto que es al mismo tiempo estático y dinámico: no sólo son creaciones de un tiempo determinado, pongamos el de su momento de composición, sino que, y además, la oralidad opera sobre ellas en adaptaciones y evoluciones. Lo que en la obra de Josep Crivillé i Bargalló aparece resumido al esbozar las aportaciones de Francisco José Fétis como: la historia de la música abraza la del género humano (1983: 27). Historia que, relacionada ya desde sus orígenes con la memoria, la biografía o la observación participante y el trabajo de campo, nos permite posicionarnos, más si cabe en este caso, como poseedores de la historia, del relato o escritura, frente a quienes tienen el discurso, es decir, la relación, vivencia o experiencia, para conjugar forma y contenidos (Mignolo 1992: 90).

Cabe decir, por último, que más allá de los diversos aspectos que atañen al desarrollo histórico de Higuera de la Sierra, en este momento del trabajo, se trata de aportar el testimonio, en este caso, de un miembro de su colectividad –Amalia Rufo Muñoz– en torno a una actividad, cancionero y cronología asociadas. Sin embargo queremos destacar nuestro interés por que la producción historiográfica aun por hacerse de Higuera de la Sierra, y por extensión de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche, pueda construirse a partir de sus manifestaciones culturales, utilizando además para ello los testimonios directos de quienes conservan la memoria de aquellos acontecimiento pretéritos.

II. EL PUNTO DE PARTIDA: EL CORO AÑORANZA

La labor previa de recopilación llevada a cabo en la localidad por las fundadoras –Amalia Rufo Muñoz y Carmen Muñoz– e integrantes del Coro Añoranza, posibilitó rescatar un cancionero que de otro modo se hubiera perdido o bien quedado en progresiva regresión respecto a su uso y posibilidades de conocimiento. Su labor compilatoria nos sirve para recuperar un tiempo que, tal vez, de otro modo hubiera sido más complejo de restablecer. El cancionero derivado de esta labor, presente desde al menos el siglo XIX hasta nuestros días –teniendo en cuenta para esta cronología las edades de quienes entrevistamos o tuvimos noticias a partir de las mismas–, nos puede permitir dilucidar aspectos socio-económicos, ideológicos, políticos y artísticos de Higuera de la Sierra así como de poblaciones asociadas que han influido en ésta o se han visto influenciadas por la misma. A su vez, este cancionero, ha de permitirnos llevar a cabo un cuadro más amplio del fenómeno musical en Higuera de la Sierra, mostrando y analizando grupos y/o formas asociativo-musicales más allá del mencionado coro.

Las citadas integrantes se dedicaron no sólo a recordar viejas canciones sino que, además, grabaron de entre quienes mayores que ellas en el pueblo todavía tenían en su memoria las mismas, al objeto de recrear un tiempo ya extinto. De este modo consiguieron reunir alrededor de treinta temas y, junto a ellos, toda una serie de pautas implícitas. Canciones donde se entremezcla lo religioso con lo profano o lo reivindicativo, más o menos soterrado, con el puro divertimento. Un ámbito de creación espontáneo en donde cualquier motivo puede ser cantado y en el que las letras, en ocasiones foráneas, recrean lugares inexistentes en el pueblo pero que, y a su vez, nos han de servir para ver las migraciones que este acogía e interrogarnos sobre cuándo y en base a qué se producían. Pues no sólo la principal actividad industrial del pueblo, el corcho, traía gente al mismo: los veraneantes, las minas de Río Tinto, son otros de los motivos que variaban la composición de naturales-foráneos en Higuera de la Sierra. También estas canciones nos han de permitir indagar en el lugar que los hombres y las mujeres han ocupado en el pueblo, así como sus puntos de encuentro. Dentro de las mismas pudimos escuchar antiguas nanas, villancicos o fandangos de la sierra, éstos últimos, de especial importancia en la zona de Almonaster la Real.

Toda una serie de canciones que agrupamos, por temáticas generales, atendiendo a las siguiente tipología: (I). Las nanas y la intimidad del ámbito privado-doméstico; (II). De amor: canciones de ronda o serenatas; (III). Religiosas: a la Virgen del Prado y cancionero para misas, entierros y festividades –comuniones, bodas, bautizos, romerías y villancicos–; (IV). Sociales: de pobres a ricos, insurrectos y canciones de carnaval, vinos y quintos; (V). De trabajo, migrantes y paisajes y temáticas exóticas a Higuera de la Sierra; (VI). Sevillanas y fandangos.

Aunque la entrevista que presentamos a continuación se concibió como una charla dividida en tres bloques: (I.) Semblanza del coro. Idea de su constitución, desarrollo y recorrido del mismo, (II.) Canciones por temáticas y (III.) Conexiones entre sus recuerdos, lo que las canciones les evocan, y la de quienes se las transmitieron –qué recuerdan ellas del mundo de sus mayores–; la lógica autónoma de las conversaciones determinó unos contenidos y orden diferentes que presentamos a continuación.

¿De dónde surge y de quién fue la idea de formar el Coro Añoranza?

Pues fue la idea mía. Íbamos para Sevilla, mi hija y yo. Y en el camino le digo: niña, a mí me gustaría preparar un coro, un coro de hombres y mujeres, de voces. Porque aquí hay muy buenas voces de hombres. Y me gustaría... Se lo dije a Carmen Muñoz, porque Carmen siempre tuvo muy buen oído. Ella siempre las canciones se las sabía muy bien, la pobre. Y tenía muy buen oído,

todas las hermanas, todas, con muy buen oído. Y yo fui a su casa, y entonces dice ella, bueno, pues sí, pues vamos. Y cogimos y nos liamos a buscar gente para el coro, pero de casa en casa.

¿Y cómo recibió la idea Carmen?

Muy bien, muy bien. Porque a ella le gustaba mucho cantar. Total que fuimos de casa en casa. Antes cantaban también muchachos y eso, y dijeron que sí, que sí que ellos cantaban. No me acuerdo cuantos habían, había unos pocos.

¿Empezaste primero por las voces o ya directamente buscasteis también que hubiera músicos?

No, ni músicos ni nada. Nosotras solas, con la guitarra. Porque entonces tocaba la guitarra Antonio, el de la guitarra. Y Antonio dijo que sí, que él venía a tocar. Él cambiaba mucho las voces y las letras. Y entre todos oye, pues mira, nos íbamos a su casa... me mandaban llamar y nos íbamos los tres: Carmen, Antonio y yo. Con la guitarra pues íbamos aprendiéndolas y ya empezamos con la gente, con los muchachos del pueblo. Empezamos a ensayar e íbamos a ensayar a casa de Carmen, más que nada en su casa.

Empezaron por remontarse a la memoria de las canciones de su infancia, al repertorio de la escuela. Este dato nos pareció interesante por la idea que representa de un tiempo circular en el que desde la vejez se vuelve a lo primero: del tiempo de crecimiento y primera educación, las primeras experiencias y la entrada y visión desde la infancia del mundo de los adultos, a la posterior revisión de esta relación ya en la vejez.

Ese era entonces el primer objetivo, la primera intención, ir y tocar en las casas, ¿no?

Sí, porque además nosotros sabíamos canciones de la clase. De la escuela sabíamos nosotras muchas canciones. Y Wenceslao, cuando fuimos al barrio, nos dio muchas ideas. Porque cantaban muy bien, él y su hermano.

Nos interesa especialmente, aunque no sólo, el trabajo que hicisteis buscando a quiénes tenían o se acordaban de antiguas canciones. Creo recordar que Wenceslao os fue de mucha ayuda en este sentido.

Canciones antiguas y además muy buenas voces. Wenceslao y más gente, mucha gente. El hermano también. Los dos cantaban muy bien. Yo no lo conocía de juventud ni nada. Ellos seguían cantando pero sin exhibirse en este sentido. Que no era un coro ni nada. Sino, por ejemplo, llegaba la fiesta del Prado. Y en el Prado, cantaban “Flor bella encantadora”, le cantaban coplas a la virgen, él y su hermano. Y la gente se quedaba allí más tiempo escuchándolos cantar.

¿Y a ellos la educación musical les venía de familia o era que habían recibido formación?

No, de eso ni hablar siquiera. Ellos cantaban a su aire. Porque es que aquí antiguamente había una filarmónica.

¿Eso en la época de él?

En la época no, bastante mayor. Porque yo fui a casa de Crisanto García Díaz para que me diera las letras.² Es él quien nos dio muchas letras de las canciones antiguas. Y me dijo que antiguamente su padre no, su tío, que era hermano de Pilar “la de Julio”. Pilar y Juana “la francesa”. Pues de esa familia son. Y entonces ellos tenían una filarmónica, el hermano que se llamaba... ¡Ay cómo se llamaba el hermano que no me acuerdo! El hermano de Pilar “la de Julio”. El hermano se llamaba Carlos, me parece a mí.

Entonces aparte de Wenceslao teníais más gente que os facilitó canciones ¿Tú sabes quién sabe esas letras?

Juanita “la de Estrella”. Porque su padre se lo cantaba [canciones de insurrectos³].

Y tú tenías querencia por recordar esas canciones...

Las queríamos recordar, Carmen Muñoz y yo fuimos porque Wenceslao, en los bares, cantaba esas canciones.

¿Cómo hicisteis para recuperarlas? Porque eso se grabó y fuisteis incorporándolas al repertorio del coro. Me contaste que llevabais grabadoras y las poníais.

Eso, eso, las grabadoras. Un día de frío, ¡no me quiero ni acordar! Carmen Muñoz con la grabadora, y yo que tenía una capa para que nadie nos viera, y fuimos a casa de Wenceslao y allí grabamos las canciones.

¿Y esas cintas? Sería muy interesante tenerlas...

Esas cintas las tienen que tener en casa de Carmen. Porque yo no las tengo, yo no tengo ni radiocasete ni nada de esas cosas. Yo no, yo cantaba con ellas.

Esas canciones también las escribisteis, ¿no? Teníais unos libros donde las pasasteis para memorizarlas y recordarlas.

Cada una teníamos nuestra canción. Porque para cantar, creían la gente que sabíamos solfeo, y nosotros no sabíamos nada, si no es que las canciones las llevábamos en los libros esos.

De todas las canciones que teníais sería interesante saber qué tipos de canciones había o de qué temas trataban estas.

Pues tipos de canciones eran más bien todas del norte. Del norte, porque la maestra como era del norte nos enseñaba las canciones.⁴ Porque a la maestra el sur no le gustaba mucho, ¿eh? Le gustaban los fandangos de Huelva, pero las sevillanas, no quería sevillanas. No le gustaban las sevillanas. Nos decía: ustedes cuando vayáis a alguna reunión bailaréis los fandangos de Huelva. Y nos enseñó una sobrina de ella que estaba en la Sección Femenina.⁵

Eran del norte, estas... [Canta] “Suelta el remo, batelera, que me altera tu manera de remar/ Suelta el remo porque temo vayamos a naufragar”... porque ella era bilbaína.

Se podía ver que dentro del cancionero del coro había, al menos, cuatro tipos de canciones: las serenatas.

En los bares cuando se reunían las cantaban. Porque “el Moño”, y quién eran los otros. Pepe “el de Julián”, el hermano de Clara y de Juanita.⁶

Cantaban a las muchachas, porque a mí también me cantaban. A mí también me cantaron una vez. Yo me ponía desde la persiana a escuchar y ya está, yo no salía ni nada. Yo me enteraba y cantaban eso, [canta]: “Suelta el remo, batelera, que me altera”... En la ventana escuchando y sin salir y sin nada. Eso era así. Mi padre y mi madre: eso es para ti, eso es para ti. Digo bueno, pues ya está. Y yo escuchaba... Mis padres no me decían nada, que yo me asomara ni yo me asomaba... Eso era de medianoche al día, no te vayas a creer que... a lo mejor a las cuatro de la mañana, a las tres o a las cuatro era la hora de la Serenata. Y ya está, y se paraban aquí y allí, donde las ventanas. Donde sabían que yo me acostaba, por ejemplo.

Después estaban las canciones religiosas: a la Virgen del Prado.

Esas canciones las cantaba mi madre con un cura que había aquí que se llamaba Don Enrique López Pichardo.

¿Y tu madre las aprendió de este señor?

De Don Enrique, claro. Yo he visto a Don Enrique López Pichardo en la iglesia arriba, porque tocaba el órgano.

Estas canciones de la Virgen del Prado también tienen su momento de cantarse.

Él [Don Enrique López Pichardo] era el que las inició, porque las cantaba mi madre. Esas canciones él fue... ¡Ay, cállate! Si yo tenía por ahí hasta las canciones y todo. Espérate, verás. Es que me parece que aquí puse yo las... Que estaban las novenas de la virgen. Eso es cuando la virgen viene... eso lo tengo yo.⁷ Aquí viene. Viene la novena y vienen las canciones. Mira. La novena, el día de la Ascensión. En mayo se trae la virgen y se le hace la novena aquí. [Y normalmente se celebran también las comuniones de los niños en esa semana]. Esta gente, Wenceslao cantaba mucho en el prado, el hermano y él. La “Salve Popular”, aquí está, no ves. [Otro título que se menciona es “Gloriosa Virgen del Prado, Lucero resplandeciente”].

Y luego había otros temas de canciones que se cantaban contando lo que tenían los ricos, lo que tenían los pobres. Las canciones de pobres a ricos.

Eso del pobre al rico, eso fue de cuando la guerra.

¿Eso quién lo cantaba?⁸

Eso lo canta Juanita “la de estrella”. Los Insurrectos. Tú le dices que te cante esa copla del pobre al rico, que eso fue la guerra, la cosa del pobre al rico. Aquí había entonces muchos ricos y muchos pobres. Más pobres que ricos.

Y eso dónde se cantaba, ¿se cantaba en la calle, en las casas?

La cantaban en los bares. En los bares lo cantaban mucho.

¿Y las dejaban cantar sin más problemas? ¿Se decía algo que pudiera molestar?

No, porque no nombraban a nadie.

Y luego había otro tipo, ¿las que cantaban cuando se trabajaba? ¿Esas las retomasteis en el coro?

Cuando trabajaban en el corcho. Juanita “la de Estrella” se las sabía [menciona otra vez los temas de Insurrectos]. Pero yo es que no me las sé. Sí que había. Eran ese tipo de canciones que el trabajador... Estaba con el patrón. Porque había muy pobres muy pobres y muy ricos muy ricos, ¿sabes?

Y esas canciones quién las traía aquí, ¿las había ya y eran propias del pueblo?

Eso de toda la vida. De toda la vida las he oído yo. Porque yo después he oído decir que aquí había una filarmónica. Esas canciones son de toda la vida porque yo se las he oído cantar a Antonio Ramírez. Mi marido no porque mi marido no cantaba, no sabía cantar y no cantaba.

No hemos hablado de los instrumentos. ¿Qué tipo de instrumentos que usabais en el coro?

Piano. Nada más que el piano. Ya después a última hora guitarra, pero eso ha sido ya a última hora. Cuando hemos cantado ya después de mayor. Los pajaritos también. Yo es el que tocaba. Se llena de agua y suena como un pajarillo... Y el triángulo, la pandereta. Pero esto más que nada [el pajarillo de agua] es... [Canta]: “Yo bajo del monte por ver al zagal/ traigo un pajarillo que sabe cantar/ Verás cómo canta que lindo que es/ su trino gracioso te ve a complacer/ Te va a complacer/ Te va a complacer/ escuchad, escuchad, pues canta bien lindo, pues canta zagal, al recién nacido que está en el portal”... Y entonces decíamos la primera voz: [Altos-agudos]

“Escuchar”; y saltaba la segunda: [Bajos-graves] “Escuchar... Escuchar/ Escuchar”... Y ahora salía yo con el pájaro. Y ya tocábamos el pajarillo: “Que lindo, que bello/ Que gloria, que gloria nos da/ Pues sigue cantando al rey celestial/ Pues sigue cantando al rey celestial/ Celestial/ Celestial”... Y ya está. Y salíamos cantando con el pajarito. Lo llenábamos de agua.

Hemos estado hablando de personas que, como Wenceslao o la maestra Dña. Mercedes, habitaron un tiempo ya extinguido y que nos aportan una cronología de algo más de un siglo: de los siglos XIX y XX a la actualidad. A partir de todas aquellas canciones y vivencias, ¿qué recuerdos tienes de aquellos tiempos y cómo ves que ha evolucionado el pueblo desde que eras pequeña hasta el día de hoy?

Sí, con Wenceslao, sí. Wenceslao es que cantaba muy bien, pero los demás también lo sabían. Porque mi madre nos enseñó a nosotros la salve de la virgen, que está aquí. La salve de la virgen nos la enseñó a mi hermana y a mí. Porque mi madre cantaba también en el coro con Enrique el cura. Mi madre iba con el siglo. Porque siempre me lo decía a mí ella.

[El pueblo] No ha evolucionado tanto. Yo lo veo igual. El pueblo no ha evolucionado. [Antes] Eso sí. Se veía más gente, y claro se han tenido que ir a trabajar a Sevilla, a Barcelona. Ahora mismo ya no hay ni coro ni nada. Ahora mismo está peor el pueblo, está peor que antes. Ya no hay coro, ya no canta nadie. Por ejemplo hoy sí, la música, la música es la que ha evolucionado algo. Los músicos sí, los chiquillos y eso sí, pues mira. [La banda de música] Antes también había banda. También había una banda más chica. Con Librado y el hijo.

Y en aquella época, cuando vosotros erais más o menos jóvenes, ¿había mucha gente que se iba fuera a trabajar y a qué lugares?

Sí que se iban. Pues en Barcelona hay mucha gente y en Sevilla también. Pues igual que te hemos preguntado por la gente se iba fuera a trabajar, ¿qué gente era la que venía al pueblo? ¿Recuerdas que viniera gente a trabajar?

La gente que venía al pueblo eran... no, a trabajar no, venían a veranear. De eso sí me acuerdo yo. Más veraneantes que ahora. Venían de Sevilla. De otro pueblo no sé yo que vinieran. Venían de Sevilla, sí. Los Mubovis de la óptica de Sevilla venían aquí a veranear. Unos primos de los Mubovis. Me acuerdo yo. Juanito Poderón, que vivían en la casa de aquí arriba.

CONCLUSIONES

La dimensión musical juega un papel fundamental en la construcción de las culturas de los pueblos. Es en sí, un elemento profundamente ligado a lo cotidiano, presente en todos los ámbitos de la vida y de ahí su valor como catalizador para mostrar la vertiente histórica, económica, social, política, etnográfica y emocional de las poblaciones.

El patrimonio sonoro- musical, es un bien cultural especialmente vulnerable, por lo inmaterial de su existencia y por la transformación de su legado con el paso y uso de las generaciones.

Realizar una recopilación, catalogación y análisis del mismo es, sin duda, una forma de garantizar su conservación, trasmisión y puesta en valor como bien para el futuro.

La idea de investigar en una población rural la actividad musical de un coro suponía para nosotros posicionar y empoderarlo en el papel que, sin duda, tiene en la población en la que existe, como baluarte histórico-artístico de una tradición recogida y conservada que seguía viva y que evolucionaba y se transformaba en la realidad cotidiana.

Esta tradición tomaba de esta forma otra dimensión, más plural y extensa, fuera de las fronteras de lo netamente puntual de su existencia en esta población y nos mostraba una red mucho más amplia conectada con otros puntos, con otros paisajes... que en sí dibujaba la dimensión tan amplia que estas letras y música traían consigo.

Nuestra propuesta recogía la compilación de canciones realizadas por el Coro Añoranza, quienes habían llevado a cabo un trabajo de recopilación de canciones vivas en el pueblo en su fundación, y que lo posicionaban en un siglo anterior de la propia creación del Coro. Esto nos colocaría en unas coordenadas cronológicas entre el siglo XIX al XXI, con más de 30 canciones, que permanecen a día de hoy vivas en la población.

El trabajo de entrevista directa con la Co-fundadora del Coro Añoranza, suponía para nosotros una riqueza muy significativa, ya que en sí, es el único testimonio vivo de esa experiencia investigadora protagonizada por dos mujeres, anterior a nuestra labor de investigación y que les llevó a recopilar un patrimonio musical de nuestro pueblo con una trayectoria de casi 200 años de existencia.

La labor de reconstrucción de las canciones de tradición oral y de activación de la memoria del Coro Añoranza nos ha de servir de ejemplo para revivir los saberes creativos de los pueblos y sus significaciones, mostrando la función social de la música y los músicos y el lugar que ocupó el Coro en la vida de la población y la comarca.

Así, a través del estudio y clasificación de estas canciones, pudimos establecer bloques temáticos de análisis y con ello el estudio histórico-antropológico que de cada uno de ellos se extrae.

Interesante fue el estudio de las canciones en el ámbito familiar con nanas y sonos cantadas en el hogar. El análisis del amor, de aquéllas de ronda o serenatas, para llevar a cabo una profundización sobre las relaciones de género, el proceso de cortejo y los patrones de comportamiento estereotipados.

De las canciones religiosas, pudimos hacer un análisis de la estructura compositiva de la vida social y moral de las poblaciones.

La profundización en los procesos de reivindicación, con el análisis de las canciones de insurrectos o carnaval y el amplio abanico de canciones dedicadas a los vinos y a los quintos, como el proceso de madurez para el hombre y la partida a la milicia. Las canciones de trabajo, migrantes, paisajes y temáticas exóticas a Higuera de la Sierra, aportaban un estudio significativo por la aproximación a la procedencia de estas letras y el viaje que las mismas habían realizado hasta nuestra población; el estudio de las herramientas de trabajo, del rol de la mujer y el hombre en esas tareas; el análisis del paisaje, los escenarios descritos en las canciones, los sonos y letras de las canciones de trabajo... O canciones que, mayoritariamente vinculadas a la fiesta, nos enseñan cómo se vivía ésta, dónde y cuándo, resultando especialmente importantes.

Podemos concluir nuestro trabajo, afirmando que en sí, el mismo, pretende ser un esquema representativo de una labor investigativa mucho más extensa, que incluye catalogación y registro de canciones y análisis histórico y antropológico de las mismas. Esto nos permite encuadrarlas para desvelar así cuál era su procedencia, cómo, dónde y por qué se interpretaban, qué significaban sus letras y qué análisis social, estructural, económico, político, geográfico o emocional se podía extraer de ellas.

REFERENCIAS

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep 1983, *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Alianza editorial, Madrid.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo 1983, “Presentación”, en Josep Crivillé i Bargalló, *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Alianza editorial, Madrid, pp. 5-6.
- MIGNOLO, Walter 1992, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en Luis Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana 1: Época colonial*, Cátedra, Madrid, pp. 57-102.
- TORRES, Ana 2016, “¿Por qué Historia de la Música es una de las carreras con menos paro?”, *El País*, Edición digital, consultado el 25 de marzo de 2016: http://economia.elpais.com/economia/2016/02/19/actualidad/1455882196_999569.html
- UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA s.f., *Máster Oficial en Patrimonio Musical*, consultado el 8 de marzo de 2016: <http://www.unia.es/oferta-academica/masteres-oficiales/ver-masteres-oficiales/item/patrimonio-musical>

¹ Para un breve bosquejo histórico de la etnomusicología como disciplina: Crivillé i Bargalló 1983: 25-32.

² Crisanto García Díaz aparece asociado también durante la entrevista a la producción del corcho y a los ingleses de Río Tinto. En el primer caso, remite del mismo modo a un tiempo pasado “que se ha perdido”, pues se nos dice “se ha perdido el corcho. Y se hacían los taponos. Y las mujeres hacían taponos de corcho. Me acuerdo yo de la maquinita. Vivían en la casa donde vive Reme. Crisanto y esa gente eran los que la trajeron. Porque la fábrica de Crisanto es donde está ahora lo de los reyes. Aquí venían catalanes. Yo me acuerdo que vinieron catalanes, amigos de Crisanto”. En relación a los ingleses de Río Tinto, preguntada por quiénes venían en busca de gente que cantara bien para sus fiestas, nos cuenta que “es que resulta que aquí como había también el corcho pues se enterarían y se llevaban a los cantores a su casa para que les cantaran. A ‘el playa’, que yo se lo he oído contar, cantaba muy bien. Wenceslao era de después, ‘el playa’ era más viejo. ‘El playa’ y unos pocos, ‘el comino’. Yo de cuando cantaba ‘el playa’ en los sitios así, no me acuerdo, porque ‘el playa’ era bastante mayor que yo. Cantaba bien, y trabajaban en el corcho, el Crisanto y todos los contrataban. Y vinieron unos ingleses para ver yo no sé qué y se los llevaron ahí a las minas. A sus fiestas. Y los contrataban dos o tres días. Y eso se lo he oído yo contar a Crisanto. Que cantaban tan bien que se los llevaron los ingleses. Aunque alguno sabía español, porque aunque había ingleses pero aquí había mucho jaleo con lo del corcho, muchos trabajadores del Corcho. ‘El playa’ y toda esa gente eran trabajadores del corcho. Yo me acuerdo cuando pasaban las mujeres de trabajar en el corcho. De hacer los taponos”.

³ Más adelante la entrevistada, contextualiza, da una posible definición de las canciones de insurrectos cuando pasamos a hablar de las canciones del pobre al rico y de las que tienen que ver con el trabajo. Aparte de éstas, lo que sí se puede asegurar es que las canciones de insurrectos reflejan el clima posterior a la guerra civil y las heridas abiertas de la misma, en muchos casos, aún vigentes. Recientes son los trabajos de José Antonio Jiménez Cubero: *A vida o muerte. Guerrillas anti-franquistas en las sierras del norte de Sevilla. 1937-1951*; y de Félix Sancha Soria: “El final de la guerrilla republicana en las sierras de Aroche y Aracena”.

⁴ Dña. Mercedes, la profesora vasca migrada a Higuera de la Sierra, es, entre otras cosas, el principio de la educación musical de muchas de las integrantes del Coro, siendo ella misma quien en su momento las formó y educó para cantar en un coro cuando eran pequeñas e iban a la escuela. Asimismo, la figura de la maestra ocupa una de los más amplios apartados dentro de la conversación mantenida, que entre otras cuestiones nos proporcionó información sobre su familia: “el padre era jefe de las minas de Río Tinto, un tío muy... Si tú vieras al hermano, el hermano era un hombre que no se podía hablar con él. Así muy serio. A mí me puso un día a servirle la mesa. Mira, era un tío con una cara, muy serio. Un tío con mucha aristocracia, mucho mando y mucha categoría. Ves el padre... ella siempre contaba de las minas de Río Tinto. Y ella vino aquí yo no sé por qué. Vino el día que se

bautizó Rosarito Rincón. Porque ella lo decía”. Algún ejemplo de las escuelas, y maestras/os, rurales en aquellos tiempos pasados: “a mí no me pegaba mucho. Pero yo era muy distraída. Y yo las matemáticas no rompía. Tu no ves, la gramática, el leer, la limpieza en el cuaderno, eso sí, eso siempre me ponía... Pero lo que es los problemas. Yo es que no los comprendía. Que yo le dijera que no los comprendía. Pero es que no se le podía ni hablar. Una mujer que no podías ni sentarte con bulla en los pupitres. Los pupitres eran de esos que se levantaban. Fíjate tú, un día que nevó a mares, y mi madre dice: ustedes mañana no vais al colegio. Digo, no, yo no voy a ir. Porque yo sabía que como no fuera me iba a castigar un mes en su casa. Y los domingos nos castigaba para no salir, en su casa, nos dejaba para comer. Y como no era mandaba una niña a por nosotros y el castigo era el doble. El castigo en su casa y la clase era fuera aparte. Nos ponía tarea. Pero fíjate tú, nos castigaba en su casa y no podía decir, bueno, pues estúdiate la lección para mañana. Bueno, pues nada, mañana... no. Sino cuando tú venías a lo mejor a las diez de la noche de su casa mareada, cansada, sin merendar, sin beber... Y nosotros estábamos de la escuela... entonces echaba un caño de agua así, porque entonces no había todavía ni tuberías en las casas ni nada de eso. Un caño de agua tremendo y no nos dejaba ir a beber. Sino de la escuela a su casa castigada. Pero vamos, a lo mejor toda la clase entera”. La formación musical que les impartió así como actividades relativas que había en el pueblo: “ella formó un coro, y sí, yo estaba en el coro. Nos empezó a enseñar solfeo. Yo nada más que se hasta la lección doce de solfeo. Yo ya no se más. Nos empezó a enseñar solfeo pero después las canciones las cantábamos nosotros sin solfeo. Nos empezó a enseñar solfeo por gusto de enseñárnoslo. A unas pocas: a mi hermana...; mi hermana ya llegó a tocar el piano. A través de ella claro. Ella era muy estricta, ¿sabes? Y además ella tenía mucho amor propio. El pensar ella, porque entonces había el coro en la iglesia y cantábamos en la iglesia, que cogiera otra el coro sin que fueran sus niñas, que éramos nosotros. Nosotros cantábamos en la iglesia, en el coro de la iglesia. Y cantábamos con ella también. Tocaba el piano y tocaba el melodio de la iglesia. Las canciones de ella no las podíamos cantar en ningún sitio. Nada más que... después las hemos cantado, después que ella ya se ha muerto y esas las cantábamos en las reuniones. Pero esas canciones no eran diferentes sino que eran todas del norte. Ella traía las canciones de casa... de Sevilla, como se llama la casa de... traía las canciones. En un libro, por ejemplo, venga, vamos a cantar esto. ¡Ea!, pues a cantar. Pero ella nos la enseñaba del libro tocando el piano. Ella era profesora de piano. Y nos las teníamos que aprender nosotros de memoria”. Y sobre las filiaciones político-sociales de la maestra, su sentimiento encontrado respecto a algunas zonas de Andalucía y los resultados –o para qué– eran formadas algunas de las niñas: “ella era Requeté, de la boina colorada y el traje caqui. Ella no era de Falange. Decía Doña Mercedes que este pueblo era fino. Aparte de que sea un pueblo y todo, este pueblo es fino. Porque la gente de Sevilla, de cerca de Sevilla ella no las podía ver. Decía: yo es que no puedo ver a esa gente, en comparación con ustedes, ustedes sois distintas completamente. Porque es que yo no sé lo que pasaba que no teníamos ni estudios, nada más que la escuela, pero yo creo que en la escuela la maestra nos llegó a enseñar hasta primero de ingreso, sí. Porque a alguna le enseñó ella hasta idiomas y todo. Algunas siguieron de señoritas de compañía, como fue Eulalia. Eulalia Martínez, esa que estaba en el asilo. Esa fue señorita de compañía de los niños de la Huerta del Llano. Del cortijo de la Huerta del Llano. De gente bien, de gente rica. Y ella le dio clases a esos niños. Y Marcelina... Teníamos una maestra que era muy fina y ella las preparó. Y había una época que estaba Eulalia, estaba Marcelina, la hermana de Angelita, estaba Clarita Muñoz. Toda esa gente eran todas muy listas”.

⁵ La Sección Femenina –además de, entre otros, el esperpento de los modelos de conducta femenina– realizó una compilación de canciones y danzas folklóricas depositadas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (Crivillé i Bargalló 1983: 44). Pueden localizarse en el Catálogo de la Biblioteca de la RESAD.

La presencia y el proceder de los vencedores de la guerra civil española se manifestaba también en actos como la celebración del día la victoria. Lo que se nos narra del siguiente modo: “aquí hacían teatro los ricos, los riquitos, y yo también trabajé. Y los pobres, porque la gente de Doña Mercedes también trabajábamos. Yo trabajé jugando al diábolo en *Los Piropos*, de los hermanos Quintero. De José María Gabriel y Galán dije una poesía: *La Pedrada*; me acuerdo de aquello perfectamente... El primer año de la victoria aprendimos una jota. El 1 de abril. Y aprendimos a bailar la jota con unas mañicas que estaban aquí. Y los muchachos... Se hacía una fiesta en el pueblo de los muchachos del pueblo. De la gente de la escuela, pero mira, la mar de bonito. Bailábamos la jota, pero vestidas de baturro y todo. Bailábamos las sevillanas y después bailábamos la jota. Había unas mañicas... Las mañas que estaban aquí eran primas hermanas de Otilio. Se murió el padre de ellas, lo cogió el tren

en Zaragoza y lo mató. Y se vinieron a veranear aquí al pueblo y se quedaron aquí a vivir. La madre tenía una paga y si tu vieras lo bien que bailaban la jota. Y nos enseñaron a nosotras”.

⁶ Los bares nos planteaban la cuestión de hasta qué punto las mujeres participaban de ámbitos diferentes al doméstico y en qué modo lo hacían, a lo que obtuvimos por respuesta: “no, no es que yo entrara [en los bares], es que yo a lo mejor pasaba por la puerta y me enteraba. Hombre, estando yo ya novia sí que lo cantaban. Y lo cantábamos en la reunión nuestra. Y cantábamos todos juntos. Por ejemplo, ¿qué año sería? Yo que sé. Yo tenía entonces 22 años, me acuerdo estupendamente. Yo entraba con mi novio. Yo sola no. Las mujeres y los hombres entraban... Nosotras hacíamos una reunión grande. Por ejemplo tal día como hoy [30 de enero]. Antes estaba yo recordándolo. Nos metíamos nosotras en los bares y con las tapas. Y entrábamos en los bares y allí en cuanto ya se bebían dos copas pues ya estaban todos cantando. Antonio Ramírez se sabe todas esas canciones estupendamente, además cantaba muy bien”.

⁷ La edición que nos enseña Amalia es de 1930 a cargo de Antonio Mantero, cuyo padre era boticario del pueblo, y contemporáneo de Don Enrique López Pichardo, cura del pueblo.

⁸ Se le pregunta por quién/es lo cantaban entonces y ella responde por quien lo canta todavía o aun las recuerda.