

FOLKLORE MUSICAL EXTREMEÑO

La canción extremeña en el folklore español. Comparaciones textuales e influencias recíprocas.

El aspecto que más nos interesa poner de relieve en las referencias y comparaciones que vamos a consignar, es la personalidad que corresponde a Extremadura dentro del folklore español. Para ello fijaremos nuestra atención, de un lado, en aquellos ejemplos de nuestra colección que puedan ser objeto de estudio comparativo, y de otro, en los que carezcan de este extremo; el primero, porque justifica la reciprocidad folklórica a través del tiempo y de los pueblos; y el segundo, porque acusa la integridad autóctona de la música extremeña, justificaciones ambas de la fisonomía artístico-popular de Extremadura.

Como trabajo de investigación, no pretendemos, ni con mucho, referirnos a toda la producción nacional que pudiera ser comprobada documentalmente con los ejemplos de nuestra obra. Para ello serían necesarios muchos elementos de que no podemos disponer. Nos contentaremos con expresar cuanto no es conocido, sin perjuicio de que en su día am-

pliemos este estudio en la proporción e interés convenientes.

Al parangonar los textos musicales prescindimos de enunciar los ejemplos, ya que el lector podrá fácilmente colegirlos.

Sólo nos limitaremos a la parte musical. No obstante, aludiremos a la poética en aquellos casos en que circunstancialmente se requiera.

Sección I.—Romances.

1. «Delgadina».—Por más que tenga diferencias de compás, ternaria con binaria, lleva algunos esquejes melódicos de cierta semejanza, y comunes cadencias en los tres hemistiquios últimos, con la canción asturiana 251 que se halla en el tomo II del Cancionero de Pedrell (1), recogida por D. Ramón Menéndez Pidal.

8 y 9. «Los peregrinos».—El metro de estos romances usábase con profusión en el siglo XVII. Lope de Vega (2), verbigracia, escribió así algunos. El poeta Rengifo clasificó en calidad de romances aquellos que formaban cuarteta romanceada de seguidilla, razón que nos indujo a que figuraran en esta sección, como asimismo el número 20. Los antes expresados conócense en varias provincias, entre ellas Asturias, cuya colección publicada por Torner (3), canción 183, contiene una versión, que creemos incompleta, con diversas variantes. Igualmente, Salamanca (véase cancionero de Ledesma) (4), sección VI, romances, número 2, con el título «Otra pelegrina», de desarrollo parecido a los nuestros.

(1) Felipe Pedrell. *Cancionero musical popular español*. Eduardo Castels, impresor-editor. Valls (Cataluña).

(2) *La Dorotea*, primera parte, acto segundo.

(3) Eduardo M. Torner. *Cancionero musical de la lírica asturiana*. Madrid. Nieto y Compañía. 1920.

(4) Dámaso Ledesma. *Cancionero salmantino*. Madrid. Imprenta alemana. 1907.

19. «Diego Gil».—Tiene estrecho contacto cadencial con la «Muñeira coreada para gaita», procedente de Darbo (Cangas-Galicia), primera frase de ésta, que publica Pedrell en su *Cancionero Musical* (1), como lo demuestran los giros progresivos descendentes. En la gallega resulta de un compás más en cada período, por alargamiento de la última nota. Asimismo con dos asturianas (Torner, números 286 y 257) (2); la primera con apoyatura y la segunda sin ella, ambas en cada fragmento. Literariamente es de tradición extremeña.

21. «La cautiva».—Posee alguna hermandad melódica con la asturiana de Torner (3). En cuadratura y ritmo guarda mayor identidad, salvo la nota adicional, a modo de suspiro, carente en la de Asturias

23. «Los pajaritos».—Las canciones 28 y 29, cantos sagrados, sección III, de la colección de Olmeda (4), conservan el principio de nuestro romance. El estribillo, en forma de romancillo, música del primero, acusa el mismo sentido rítmico. En los dos últimos versos coincide la melodía, con excepción en el nuestro, de un floreo inferior del penúltimo compás. Aparte ligeras variantes, se identifica con el ej. 17 de Ledesma (5).

24. «El caballero Don Marcos».—Musicalmente nos parece incompleto este canto. En el sentido estético resulta horrorosamente pesado cantar un largo trozo poético sobre un corto período musical. La segunda versión (véase en nuestra obra, número 101), tiene en cambio bien definida la sensación melódica, como lo prueban sus dos períodos, de claro

(1) Ob. cit., t. II, núm. 291.

(2) Ob. cit.

(3) Ob. cit. núm. 93.

(4) *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, por el presbítero don Federico Olmeda. Sevilla, 1903.

(5) Ob. cit., cantos religiosos, sección 5.^a

complemento, lo que parece comprobar cuanto anteriormente hemos apuntado. En su principio, conserva contacto melódico con la 112 de la colección de Torner, ya dicha.

26. «Las tres niñas».—La leonesa número 127 del libro de Fernández-Núñez (1), se considera en su primera frase, del mismo origen que la nuestra, derivando, en su segunda, hacia otra forma melódica. Tiene distinciones de figuración y ritmo, pero idénticas notas musicales en el principio.

(2) «La bastarda».—La música correspondiente al primer verso de este ejemplo, posee en su contorno melódico los elementos primordiales de la número 43, primer período de la obra citada de Olmeda, bailables al agudo. Igualmente, la música del primero y tercer verso e interjecciones intercaladas a modo de muletillas, en el número 5, romances, 6.^a sección, del mencionado libro de Ledesma.

31. «El entremés».—Salvo variantes musicales y distinción de letra, es de la misma génesis melódica que la 54 de la colección infantil de Montalbán (2).

34. «Gerineldo».—Afirma Durán en su *Romancero general* (3) que es en extremo popular en Asturias. No creemos lo sea menos en Extremadura, donde todos lo cantan. Conocemos en la actualidad quince versiones musicales y diez literarias, incluídas las inéditas que obran en nuestro poder, razón para sugerir ese extremo. Menéndez Pidal en el artículo *Sobre geografía folklórica* (4), considera este romance de uso general en toda la península, juicio que podemos confirmar en lo que concierne a Extremadura.

39. «Los nabos».—Está muy generalizado en España.

(1) Manuel Fernández-Núñez. *Folklore leonés*. Madrid, 1931. Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

(2) *El corro de las niñas*. Sesenta canciones populares infantiles, por R. Montalbán. Unión Musical Española. Madrid-Bilbao, 1894.

(3) Agustín Durán. *Bibl. de Auts. Esps. Madrid*. 1849. Rivadeneyra.

(4) Ensayo de un método. *Rev. de Filología Española*. 1920.

Hay aquí algunas distinciones de valores y cambio de varias notas, muy pocas. Es hermana gemela de la 109, de Torner, obra dicha.

41. «El corregidor y la molinera».—En los modernos cancioneros poéticos y musicales que tienen este conocidísimo romance, donde alterna el verso ordinario con el romancillo o corto, no hemos visto completa la composición. En el nuestro es solamente donde existe íntegra la versión. Durán, ob. cit., lo publica con el título de «El molinero de Arcos», número 1.356. Tiene metro uniforme y describe la acción en Arcos de la Frontera. Describe el mismo asunto, con la diferencia de que el audaz seductor es un depositario del Pósito local. Alarcón aprovechó este regocijante asunto en su magnífica novela *El sombrero de tres picos* (1), llena de gracia y encantadoras narraciones.

Musicalmente lleva rasgos melódicos de cierta identidad, con diferencias agógicas y rítmicas, el número 40, parte musical del ya dicho *Cancionero Salmantino*, de Ledesma. Letra (número 29) y música son incompletas, esta última por no tener más que la que respecta a los versos cortos.

43. «Gerineldo».—Sexta versión musical. La segunda mitad de este romance, con excepción de diferencias rítmicas, coincide, en cuanto a su dibujo melódico, con la música de los dos últimos versos de la melodía (360) y parte de los mismos de la siguiente (361), del mencionado libro de Torner.

47. «Mariquita».—Salamanca (2) nos muestra uno de la misma procedencia, no obstante las variantes y distintas terminaciones de grado, mas no de acorde.

60. «Las tres comadres».—El período musical del 2 por 4

(1) Colección de escritores castellanos. Obras de D. Pedro A. de Alarcón. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra. 1920.

(2) Ledesma, ob. cit., número 14. Tonadas de segundo orden, grupo segundo.

tiene íntima relación, a excepción del *fa sostenido*, con el penúltimo de la melodía 323 del *Cancionero de Donostia* (1), única concomitancia que hemos advertido hasta ahora, lo que prueba la gran distancia que folklóricamente separa el país vasco de esta región.

86. «La cautiva».—Separando el orden rítmico y agógico, guarda estrecha relación melódica la segunda mitad del nuestro con la 149, también su segunda mitad, del asturiano de Torner, ya mencionado.

101. «El caballero Don Marcos», segunda versión.—Tiene idéntica cuadratura, no rítmica ni melódica, con la 112 del de Torner. Es indudable que ésta ha sufrido corrupción en su segunda mitad por el alargamiento de las notas en los compases 10 y 11 (las dos negras y la que sigue con puntillo), lo que hace destruir el principio rítmico, de suyo uniforme, y, por el mismo motivo, la frase; transformándose en irregular. Lógicamente pensando, hace presumir que las notas de esos dos compases debieran quedar reducidos a uno, resultando en corcheas, como ya indica el principio de cada fragmento.

102. «La Tonã de la Rambla».—Con la misma ideología intencional está compuesto un romonce toponímico que se refiere a numerosos pueblos de la provincia de Salamanca, dado a la luz por Ledesma en su colección, ya aludida, con el número 23, sección sexta.

Sección II.—Canciones de ronda.

5. «Las tres hermanas», romance.—Los pequeños estribillos que siguen a cada hemistiquio, «lah zarabandilla, zarabandilla, dilla, zarabandill'andá», forman, con ligeras variaciones, el estribillo de la *Tirana del Zarandillo*, de la tonadilla

(1) P. José Antonio de Donostia (O. M. C.) *Euskal Eres-Sorta*. (Cancionero vasco.) U. M. E. Editores.

«Los novios y la maja», de Esteve y Grimau (Pablo). Data del año 1799, según cita Pedrell en su *Cancionero Musical* (1).

10. «Catalina».—Parte del mismo tronco musical que la leonesa número 104, de Fernández-Núñez (2).

11. «El pájaro bobo».—El contenido de estas cuartetitas de seguidilla en forma dialogada, a excepción de la última, está muy popularizado en toda la nación. Guarda estrecha analogía con las canciones 20 y 247 del citado Cancionero de Torner.

15. «Arbolá».—El estribillo «¡Ay! Chana, cuánto te gustan las *arbeyana*», úsase en Salamanca (3), más ampliado, y en León (4), cuyos ritmos coinciden en parte con la música por nosotros recogida, atribuyéndose en la letra la misma procedencia.

20. «Levántate, morenita».—La letra es muy conocida en Santander (5), Asturias (6), Burgos (7) y Salamanca (8).

21. «La despedida es corta».—En el trabajo de Torner *La canción tradicional española* (9), consta una canción, que dicho folklorista transcribe en notación moderna, de Juan Vázquez, nacido en Badajoz y educado en Andalucía, la cual

(1) Ob. cit., t. IV, ej. 117.

(2) Ob. cit.

(3) *Cancionero de Ledesma*, ob. cit. número 6, tonadas de segundo orden, grupo segundo.

(4) *Antología musical de cantos populares españoles*, del P. Antonio Martínez. Barcelona. MCMXXX. Isart Durán.

(5) *Cantos de la montaña*. Col. de cancs. popul. de la prov. de Santander, de R. Calleja. Madrid, 1901. Número 80. Tonadas de ronda.

(6) Torner, ob. cit., número 84.

(7) Olmeda, ob. cit., número 2. Canciones de varias clases.

(8) Ledesma, ob. cit., número 57. Tonadas de primer orden, grupo primero.

(9) *Folklore y costumbres de España*, pág. 192, t. II. Casa Edit. Alberto Martín. Barcelona, 1931.

guarda estrecho parentesco melódico con la nuestra. Hemos de excluir ciertas diferencias de entonación modal. La de ritmo es más profunda, pero no así la de cuadratura, si se tiene presente la conversión figurativa. El contorno melódico también lo hemos oído en Asturias.

23. «Llevas en tu manteo». — Asturias (1) y Andalucía (2) participan del espíritu intencional de estas coplas. De la primera acusa analogías melódicas, mas sólo en su principio y muy levemente, teniendo más puntos de contacto la andaluza, primera copla, «Corraleras sevillanas», página 84.

28. «Catalina», segunda versión.—Como variante del número 10, pueden hacerse semejantes consideraciones respecto a León (3), teniendo en el comienzo más identidad.

29. «En esta plazuelita». — Los tres versos (¡Cómo ha llovido/hasta los naranjales/han florecido!) que se hallan fuera de la música, tienen verdadero sentido de estribillo de seguidilla, que pudiera muy bien pertenecer poéticamente a la segunda cuarteta. Al poseer esta canción estribillo suelto, estimó el anónimo cantor que el verdaderamente propio, o sea el de los tres versos mencionados, figurase como resto de una copla estrófica, suprimiendo tres compases, que equivalen al primer verso imaginario, ya que le sigue el estribillo *ad libitum* que en realidad figura. En Asturias (4) conócese también esta canción, principalmente el estribillo suelto de seguidilla, y una parte del que consta como de tal calidad en la canción. Asimismo Burgos (5). En cuanto a la música, se

(1) Torner, ob. cit., número 249.

(2) *Flores de España*. Album de cantos y aires populares. Transcritos para piano por Isidoro Hernández. U. M. E. Editores. Madrid.

(3) Fernández-Núñez, ob. cit., número 104.

(4) Torner, ob. cit., número 244.

(5) Olmeda, ob. cit., estribillos de las canciones 20 y 28. Bailables al agudo.

supone de la misma tradición una melodía de Salamanca (1), por contener ciertos dibujos melódicos iguales.

Sección III. — De las faenas del campo.

8. «Pastor, que estás en la sierra».—Las cuartetos primera, tercera y quinta de la canción 403 y siguientes hasta la 408 inclusive, colección mencionada de Torner son en construcción hermanas gemelas de las nuestras e incluso las mutilillas (éstas figuran en las otras versiones, *vide* números 12, 17 y 33). Musicalmente no concuerdan con aquéllas, si bien guardan unas y otras el principio rítmico, en particular las numeradas con 404-408.

Torner en su concienzudo estudio *La canción tradicional española*, obra citada, descubre las fuentes y evoluciones de tan interesante canción, principiando con el *Romance de una gentil dama*, de Wolf (2); sigue con Menéndez Pelayo (3), Torner, ejemplo antes dicho, las tituladas *El cazador y la pastora* (4) y *Lcs dos pastores* (5). Estas últimas tienen el encanto del diálogo, donde el personaje invocado rechaza las tentadoras ofertas, pero prefiere un sencillo vivir o respetar su primitivo amor. En las nuestras decae el interés por carecer de respuesta las diversas invocaciones. Dicho folklorista atribuye en el susodicho trabajo una tradición antigua, principalmente a la música, que es la que parangona en su carácter evolutivo con otras de diversas regiones.

(1) Ledesma, ob. cit., número 1. Epitalamios, sección 4.^a

(2) *Primavera y flor de romances*. Berlín, 1856. t. II, número 145.

(3) *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid, 1900. t. X, página 193, núm. 25, que la tomó del cuento «¡Pobre Dolores!», de Fernán Caballero. Madrid. 1857, págs. 210-211.

(4) *Asturias gráfica*. Oviedo, 1919, año I, núm. 2.

(5) *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. I, núm. 2. University of Liverpool, 1924.

La nuestra, que aquí nos ocupa, es una transformación completa de la tradicional andaluza, no sólo en su aspecto rítmico, aunque conserva ligeros rasgos, sino en el tonal y cadencial. Rítmicamente guarda analogía con el ejemplo número 3, correspondiente a Asturias y León, y con el número 4, versión de Extremadura, aunque no completa. En el orden melódico conserva también parecido con el número 4, en el que Torner ya apunta como signo evidente de evolución, la nuestra del número 17. Véase. Esta canción conócese asimismo en Valencia, Castilla la Nueva, Tetuán (Marruecos) y Baleares, cuyos ejemplos constan en el artículo mencionado de Torner.

13. «Por la Sierra Morena».—Musicalmente tiene puntos de conexión con la 9 de Salamanca (1).

14. «En mayo y en mayo era», romance.—Aunque en su principio conserva las mismas trazas que el romance tradicional «El prisionero» (2), no se trata de esta composición, sino de un asunto bíblico con contaminaciones modernas. En la obra de Olmeda (3) aparece en la terminación de las características «marzas» el comienzo de aquél, considerándose como un añadido caprichoso.

15. «Una palomita blanca».—El período principal guarda reminiscencias melódicas con el romance viejo de Salinas (de su libro *De musica libri septem*), recopilado por Pedrell (4).

17. «Pastor que estás en la sierra», tercera versión.—La música que abarca la cuarteta del ejemplo 441 del libro de Torner, tantas veces sacado a colación, contiene en su di-

(1) Ledesma, ob. cit. Sec. 2.^a, grupo 1.^o.

(2) Durán, *Romancero general*, ob. cit., núms. 372, 1453 y 1454. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, número 69.

(3) Ob. cit., págs. 70 y 71.

(4) Ob. cit. t. I. número 26.

bajo melódico cierta correspondencia con la nuestra, descontando el *mi bemol*, que le hace desvirtuar algo el parecido.

Deduciendo la diferencia modal, existe más identificación con Salamanca (1).

20. «La zorra».—Estas seguidillas, con estribillo irregular y muletillas—de enlace literario en su mayoría—, son resultantes de multiformes cuadraturas, razón de que las que se cantan en Asturias (2), de nexos comunes, tengan concomitancias rítmicas, aunque alejadas melódicamente.

24. «Esta noche ha llovido».—La conversión modal, mayor por menor o viceversa, es muy susceptible en la música popular. En nuestro *Cancionero* existen numerosos casos, lo mismo en la autóctona que en la relacionada con otras regiones.

Burgos (3) y Salamanca (4) tienen relación con nuestra melodía. De la primera: varios dibujos melódicos distintos, salvo algunas variantes en el primero y tercero que se encuentran plasmados, pero con diferencia modal; aquélla en mayor, aun con elementos del menor (segundo tetracordo), la nuestra en menor, pero con rasgos del mayor, aunque independientes de la idea genuina modal. El segundo ejemplo de la burgalesa muestra los mismos caracteres respecto a la música del primer verso. En la salmantina guarda en su primera frase las mismas células melódicas.

28. «Se han cavado las viñas».—Por las noticias que da

(1) Ledesma, ob. cit. Sec. 2.^a Grupo 1.^o

(2) Torner, *Canc. Astur.*, ob. cit. número 98 y nota del mismo número.

(3) Olmeda, ob. cit. núms. 4 y 13. Canciones de varias clases, cantos romeros.

(4) Ledesma, ob. cit. número 12, tonadas de primer orden, grupo primero.

Ledesma (1) de su canción número 2, «que se canta en algún pueblo cercano a Béjar», supónense usadas ambas en una misma comarca, dada la proximidad del pueblo donde fué recogida la nuestra (Baños de Montemayor). Salvo una ligera variante en el penúltimo compás, es idéntica a la nuestra.

BONIFACIO GIL.

(Continuará.)

(1) Ob. cit. Sec. 2.^a, grupo 2.^o