

FOLKLORE MUSICAL EXTREMEÑO

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

(CONCLUSIÓN)

Sección VII.—De cuna.

3. «Duerme, niño, duerme».—Esta cuarteta, de metro irregular, procede de la forma seguidilla. Creemos haya sufrido alteraciones métricas, lo mismo en la música que en la letra, por cuanto en la canción número 9, de esta misma Sección, expresa con fidelidad la indicada distribución poética, siendo también su ritmo musical de factura uniforme. Veamos las dos letras:

NÚMERO 3

Duerme, niño, duerme,
duerme, que viene el ceco,
y se *yevan loh niño*
que duermen poco.

NÚMERO 9

Duérmete, niño, duerme,
que viene el coco
y se llevan los niños
que duermen poco.

Es muy conocida en toda España. Véanse: *Cancionero bur-*

galés, de Olmeda (1), *Cancionero salmantino*, de Ledesma (2), *Cantos y bailes populares de España* (Murcia), de Inzenga (3) y *Cancionero pop. vasco*, de R. María de Azcue (4).

Sección VIII.—Religiosas.

3. «El Rosario de la Aurora».—Estribillo: *Hermánoh, vení...* (Véase nota en el número que sigue).

6. «Canto de ánimas». Un devoto, por ir al rosario...—Esta copla es muy conocida en la tradición oral. La suele seguir el estribillo de la canción núm. 3, de esta Sección, que es también popular en otras regiones, principalmente en Castilla la Vieja (5). Aunque con algunas variantes, encontramos la copla en las colecciones murcianas de Verdú (6) e Inzenga (7).

11. «A nuestra Señora», de rogativa.—El contorno melódico y rasgos cadenciales de esta canción nos recuerda una de Salamanca (8). La de esta provincia, por la naturalidad del 7.^o grado, *sol*, acusa mayor tradición que la nuestra, incluso en el ritmo. Mas no quiere decir que sea de mayor riqueza que la extremeña.

(1) Ob. cit., ej. núm. 2, primera letrilla, Canciones de cuna. Véanse, y lo mismo cuando se trate de obras ya citadas, los dos cuadernos anteriores de esta REVISTA.

(2) Ob. cit., núms. 9 y 12, Canciones de cuna, Sección 2.^a.

(3) Núm. III del cuaderno dedicado a MURCIA. Ob. y edic. citadas.

(4) Ob. cit., págs. 215-3 del tomo II, Canciones cuneras.

(5) Cantos sagrados, Sección 3.^a del citado Cancionero burgalés, de Olmeda.

(6) José Verdú. *Colección de Cánticos Populares de Murcia*, canción número 20. Vidal Llimona y Boceta. Editores propietarios. Barcelona.

(7) Ob. y edic. cit., ej. núm. XV.

(8) *Cancionero*, de Ledesma, ob. cit., núm. 6, Cantos religiosos, Sección 5.^a.

*Sección IX.—Canciones características de danza
e instrumenta'es.*

2 y 14. «La jerigonza o Ciringoncia».—En la colección de Olmeda (1) aparece una canción con el título de «La peringosa». Conserva los rasgos característicos de tan famosa canción de baile, salvando, con la nuestra del núm. 2, variedades notables de ritmo. El principio de la letra es también distinto.

Figura, asimismo, en otros cancioneros peninsulares, entre ellos el asturiano de Torner (2), titulada «La Geringosa». Contiene dibujo melódico distinto. Convirtiendo la figuración del compás (una parte de seis por ocho, como aparece en la de Torner, por un compás de tres por cuatro del núm. 2, de la nuestra), la coincidencia rítmica es exacta, salvo detalles insignificantes que no son del caso señalar.

Los títulos, como vamos viendo, varían notablemente. Además de los expuestos, hemos oído en Extremadura el de *jeringonza*.

En Murcia (3), colección de Verdú, canción 36, también se usa este baile, al que titulan «Parrandas del medio». Comienza con uno de los varios ritmos introductores de la *parranda*, para variar seguidamente y entrar en el peculiar de la *geringonza* (así expresa su letra), la cual tiene algunas variantes. Luego le sigue otra parranda, de género distinto.

Estas versiones, incluso las nuestras, proceden, por lo menos, del siglo XVI, ya que en el libro del maestro Fuenllana, *Orphenica Lyra*, Sevilla, 1554, existe esta canción bailable y que su autor denomina «La Girigonza». El ejemplo núm. 14,

(1) Ob. cit., núm. 27 (y final del 28), Grupo III, Cantos coreográficos, Bailables vocales.

(2) Ob. cit., núm. 48.

(3) Ob. cit., pág. 110 y siguientes.

de nuestra colección, es una reminiscencia del de Fuenllana, tanto rítmica como melódica.

En el trabajo de Torner *La canción tradicional española* (1) vemos la gran extensión que dicho baile tiene en España, pues, además de los sitios mencionados, se usa en Zamora, Salamanca y Sevilla. Esta ciudad guarda en dicho baile muchos puntos de contacto con el núm. 14, originario de Alcuéscar (Cáceres).

No obstante figurar la nota en nuestro original de música, se nos olvidó consignar en el libro que esta versión de Alcuéscar, escrita en *Sol mayor*, alterna en el transcurso del baile con el tono de la quinta (*Re mayor*).

7. «Venimos de la Corchuela».—A excepción del último período de la cuarteta, tiene la música de ésta notable semejanza, aparte pequeñas variantes rítmicas y alteración de intervalos, con la canción núm. 314, del muchas veces mencionado *Cancionero asturiano*, de Torner.

Sección X.—Esquileos.

3. «Y la parra al suelo vino».—Para buscar concomitancias con esta hermosa canción, tenemos que hallarlas por partes sueltas. Así, para la música que abarca la cuarteta, la encontramos en la colección burgalesa, de Olmeda (2). Forma un nexo común melódico. Las diferencias rítmicas y agógicas se han desarrollado, a no dudar, en el transcurso del tiempo, lo mismo que las variantes de notas.

Para la música del estribillo hemos tenido que consultar otro cancionero: el asturiano, de Torner (3). Principalmente el coro, lleva los principales rasgos melódicos del principio y

(1) *Folklore y costumbres de España*, ob. cit., págs. 127-8.

(2) Ob. cit., ejemplo 8, Canciones a lo llano, Sección 2.^a, Grupo II.

(3) Ob. cit., núm. 171, pág. 60.

también del final. Este no guarda tanta semejanza. La música estrófica del de Torner participa igualmente de los principales esquemas melódicos que lleva el coro.

Sección XI.—Pregones.

En los ejemplos musicales que expusimos en la parte literaria acerca de los diseños más característicos que sobre pregones se oyen en Badajoz, consta un fragmento de concepción melódica, pág. 158, quinto renglón pautado y que abarca desde su comienzo hasta la nota *si*, que acusa semejanza melódica con los dos primeros miembros de frase (principalmente el segundo) de la canción 316, del tan repetido cancionero asturiano, de Torner.

Sección XII.—De varias clases.

1. «La molinera».—La letra, y lo mismo la de los números 2 y 33, es muy popular en toda España. En la versión que exponemos, no resulta limpia la honradez profesional de la molinera. Participa del mismo espíritu literario e intencional el núm. 18, Bailables al agudo, de la colección burgalesa, de Olmeda. En este mismo libro vemos otra copla que se refiere a la *tabarnera* (núm. 5, Canciones de varias clases, pág. 78).

Musicalmente figura en algunas regiones: Asturias, cancionero de Torner, ejemplo 421, que contiene los mismos dibujos melódicos, si se excluyen variantes sin importancia (la letra y lo mismo el estribillo, conserva la misma intención y construcción); la numerada con 424 coincide el principio rítmico. Colección asturiana de Hurtado (1), ej. núm. 50, con más semejanza que la de Torner. Salamanca (2), con la misma génesis

(1) *100 Cantos populares asturianos...* por José Hurtado. Unión Musical Española. Madrid. 1890.

(2) *Cancionero*, de Ledesma, núm. 54. Tonadas de Primer orden, Grupo 1.º.

melódica que la nuestra, sin olvidar, para el mismo concepto, el núm. 33, expresado al principio de esta nota. País Vasco (1), que contiene el mismo género musical.

5. «Somos los quintos navarros».—Aunque entre diferentes grados de la escala, se encuentran dibujos melódicos desinenciales, análogos a una canción salmantina (2).

6. «Ya se van los quintos, madre».—Es de todos muy sabida. La hemos visto en la obra de Ledesma (3) (Salamanca) y en la del P. Martínez, versión de Ciudad-Real (4).

7. «Tú, que vives en la plaza».—La letra del estribillo guarda estrecho contacto con el de la canción 96, del cancionero montañés, de Calleja (5).

Dice así la letra del nuestro:

Por el mirador
te vi *de* bajar
y me pareciste
serena del mar.

9. «El afilador».—La música, comprendida en la cuarteta, tiene su contorno melódico notable parecido con la tonadilla general, primera frase, «Los serranos inocentes», de Laserna, que data de 1770.

12. «La mía morena».—Conserva la música puntos de contacto con las canciones 13 y 53 de *Cantos de la Montaña* (6), principalmente con la primera. La letra está reflejada en la canción 126 del *Cancionero asturiano*, de Torner.

(1) *Cancionero popular vasco*, de Azcue, ob. cit., canción núm. 200-15, tomo III. Danzas.

(2) Canción núm. 9, Tonadas de Segundo orden, Grupo II, de la colección de Ledesma, ob. cit.

(3) Núms. 15 y 24. Rondas y pasacalles. Sección 2.^a, ob. cit.

(4) Canción 72, segunda cuarteta, de la *Antol. Musical de Cantos populares españoles*, ob. cit.

(5) Ob. cit. Tonadas de ronda y cantos romeros.

(6) Ob. cit. de Calleja, Tonadas de ronda.

Una canción de León, recogida por Pujol Alonso, que se encuentra en el *Cancionero español*, de Pedrell, tomo II, número 285, se asemeja en un todo (letra y música), salvo ligeras variantes. La letra de la nuestra es más completa.

21. Expresa así la cuarteta, cuyo primer verso utilicé como título de la composición:

El *cantal* de loh gallego,
cantal que nunca se acaba,
empieza con el *lerenle*
y acaba con la *laranla*.

Estribillo: ¡Ay! *la - la - ran - la - la*, etc.

Procede, sin duda, de un *Alalá*, cuya cuarteta dice así:

O cantar d'ó galleguiño
e cantar que nunca acaba:
comienza con *tailalila*
e acaba con *tailalala*.

Es de suponer que los trashumantes gallegos la importaran a Extremadura, o que los extremeños de igual oficio la trajeran de Galicia. En todo caso, los naturales de Extremadura la adoptaron y aprovecharon con fines humorísticos e irónicos sobre la musa gallega en lo que a monotonía fonética respecta, como parece demostrar el largo estribillo de nuestro ejemplo, el cual se alarga tres veces más de como lo hemos escrito aquí.

El espíritu fonético de la cuarteta y su estribillo figura en el folklore gallego. Véase a tal efecto *Cantos y Bailes populares de España* (1), cuya variante del texto gallego citado es ésta:

(1) Ob. cit. de Inzenga. Cuaderno de GALICIA, núm. IX, canto popular de Pontevedra.

O cantar d'os barrosiños
 e cantar que nunca acaba:
 comenza con *taina - nina*
 y acaba con *taina - nana*.
 La - la, etc.

En el *Cancionero popular vasco*, de Azcue (1), vemos las dos cuartetos gallegas apuntadas, las que su autor publica por hallar concomitancias con una canción de su propio libro (número 60, pág. 101).

24. «Adiós, Teresa bonita».—Musicalmente, tiene la misma génesis melódica que una canción de Burgos (2).

En la colección montañesa, de Calleja (3), encuéntrase conceptos melódicos parecidos a la nuestra. Por figuración, conserva idéntica cuadratura. En la letra coinciden las figuras onomatopéyicas. Parece tener cierta relación literaria con la 2.^a y 3.^a coplas nuestras. Al sentirse él defraudado dice (texto de Calleja):

El día que tú te cases
 se harán dos cosas a un *tiempu*:
primeru será tu boda, *sí, sí*,
 segundo será mi *entierru* | y adiós.

29. «La pobr'e la Carolina».—Convirtiendo en figuras de seis por ocho la música del primer verso, coincide el dibujo melódico con la correspondiente a los versos 1.^o y 3.^o de la canción 279 de la colección asturiana, de Torner.

30. «Cuando una extremeña quiere», tercera cuarteta.—En las folías canarias (4) vemos la misma composición. Véase:

(1) Ob. cit. Tomo III. Danzas, pág. 102.

(2) Colec. de Olmeda, núm. 4, Esquileos. Grupo 4.^o (Cantos romeros).

(3) Ob. cit. Tonadas de ronda, núm. 66.

(4) «Notas de una breve excursión a las Islas Canarias», por Francisco de las Barras de Aragón. Rev. de la *Sdad. de Antropología, Etnografía y Prehistoria*. Actas y memorias. Tomo V, pág. 215. Año 1926. Madrid. Museo Antropológico nacional

Cuando una canaria quiere
al que la sabe querer,
de tanto querer se muere
y muerta quiere también.

48. «Niña, si vas al tren».— Tanto en sus contornos melódicos como en los cadenciales, conserva en la copla la misma procedencia (acentuándose su identidad en el estribillo) con la canción núm. 191, titulada *Copla estudiantil*, recogida en Santander por el P. Otaño y que Pedrell publicó en su *Cancionero es: añol*, ob. cit., tomo II.

La música del estribillo lleva también igual célula melódica que uno de los pasajes (seis compases de la quinta pauta), de la canción 325, baile de gaita, de la tantas veces citada colección asturiana, de Torner.

56. «Si vas a la carretera».— El final de este ejemplo coincide su dibujo melódico, aunque desvirtuado rítmicamente, con una canción asturiana (1).

57. «Dicen que ya no me quieres».— En el *Cancionero salmantino*, de Ledesma (2), existe una melodía que, salvo ligerísimas excepciones, es hermana gemela de la nuestra. La letra, incompleta en ambas colecciones, es distinta, pero concurren en sus figuras onomatopéyicas.

En una canción leonesa, recogida por Fernández-Núñez (3), obsérvase ritmo análogo, atribuyéndose la misma procedencia, no sólo por las mismas muletillas, sino por los relieves cadenciales y melódicos. Estos últimos son de mayor parecido en el final, descontando las apoyaturas de la nuestra.

63. «Por la *caye* abajito».— Puede decirse que el último número de mi *Cancionero* es un tríptico melódico, dividido de esta forma:

(1) *Cancionero astur.*, de Torner, núm. 389, ob. cit.

() Ob. cit., núm. 19, Tonadas de Segundo orden, Grupo 2.º.

(3) *Folklore leonés*, ob. cit. núm. 117, pág. 59.

Primera melodía: *primera repetición*.

Segunda melodía: *segunda repetición* y, sólo musicalmente, primeros compases que median entre la segunda y tercera repetición, música episódica que conduce por modulación a la

Tercera melodía: *tercera repetición, más doce compases anteriores*.

Para más claridad hablaré de *repeticiones*, al comparar su música y letra con otros cancioneros.

La letra la vemos en varias provincias: Burgos (1), letra de la segunda repetición: acusa algunas coincidencias rítmicas (1.º y 2.º verso) e incluso melódicas. Salamanca (2), letra de la tercera repetición: lleva poco texto poético. Asturias (3), de la tercera repetición: denuncia una misma procedencia.

En la nota de la propia canción (256) expresa Torner que dicha composición la transcribió Navarro y Ledesma en su libro *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, como «canción propia de los gañanes manchegos». La transcripción musical la llevó a cabo don Manuel Manrique de Lara para el señor Navarro Ledesma, melodía que nos es desconocida.

León es la región que mayor relación guarda con el ejemplo que estamos estudiando. A excepción de la primera repetición y los primeros compases modulatorios y episódicos que están entre la segunda y tercera repetición, puede decirse que conserva toda su música y letra.

(1) *Canc. pop. de Burgos*, ob. cit. de Olmeda, ej. núm. 5, Bailables al agudo, Sección 2.ª, Cantos coreográficos.

(2) Colección de Ledesma, ob. cit., núm. 9, Tonadas de Segundo orden, pág. 49.

(3) *Canc. mus. de la lírica pop. asturiana*, ob. cit., de Torner, canción núm. 256 y nota del mismo número.

(De mi *Cancionero* véase núm. 46, 6.ª Sección, donde se verá la música y letra que abarca la tercera repetición, con muchos puntos de identificación).

A don J. Pujol Alonso se debe tan preciosa composición. Pedrell la publicó en su ya citado *Cancionero español*, tomo II, ejemplo 278. La letra de la 2.^a y 3.^a repetición tiene con la de Pujol análoga expresión. La música de la segunda repetición de mi colección acusa en su principio, con el canto aludido, concomitancias rítmicas. En los finales de fragmento afluyen los esquejes melódicos. En la mía supone una excepción la música comprendida en el tres por cuatro, algo antiestética, lo mismo en el aspecto tonal y melódico que en el rítmico. En cuanto a la 3.^a repetición se aproxima más al segundo período de la de Pujol, lo mismo en lo que concierne al ritmo que en la cuadratura, No sucede así en la tonalidad, ya que en la recogida por mí invade a menudo el modo mayor, alternando constantemente con el menor, que es el predominante.

RESUMEN

De los cuatro centenares, colmados, que integran nuestro primer tomo de canciones, he sacado unas 140 notas bibliográficas sobre comparaciones textuales e influencias recíprocas, causa que pudiera atribuirse a falta de personalidad folklórica de Extremadura, o, cuando menos, a su diminuta representación. Nada más lejos de esto.

Aún tengo anotadas otras citas, referentes a textos poéticos, que no me he cuidado de apuntarlas todas en este trabajo, ya que mi interés consistía, principalmente, en sacar a colación lo relacionado con el folklore musical.

A noventa alcanzan las de este carácter. De ellas, habrá que deducir algunas, ya que sólo se refieren a coincidencias rítmicas; otras, a fragmentos sueltos, etc.

Es notorio que algunas colecciones publicadas o trabajos sueltos no hayan llegado a mis manos; que por no conocerse en su integridad el folklore de otras regiones (Castilla la Nueva, parte de Castilla la Vieja, parte de Andalucía, etc.), no es

posible hacer cábalas sobre las influencias mutuas de Extremadura con el resto de España; que no abundando los estudios musicológicos acerca de la paternidad folklórica de cada región, aunque lo considero poco menos que imposible, no nos es dable completar la documentación. No obstante, nos puede servir de guía cuanto hemos hecho hasta el momento.

Por detenidos estudios realizados en la mayoría de los cancioneros peninsulares conocidos, he podido llegar a la plena convicción de que ninguna región española disfruta folklóricamente de plena independencia musical (nada digamos de la literaria). Las causas y razones todos las sabemos. Extremadura tenía que ser una de tantas en ese aspecto; pero conserva mejor rango que otras en esa misma independencia. Por ejemplo, ahí tenemos a Asturias y Santander, donde llegan a confundirse sus canciones, si ha de excluirse la música de danzas y algunas otras formas de canción; Valencia con Murcia, Cataluña con Baleares, Navarra con Aragón, etc. Sin embargo, en concepto general, admito esa independencia entre regiones determinadas, no vecinas, con otras lejanas, naturalmente con sus excepciones.

En el caso concreto de Extremadura diré que Cataluña, Canarias y Navarra poseen, con relación a aquella región, un folklore completamente autónomo.

De Aragón no hemos estudiado su folklore, pues la única colección que hay publicada (Cancionero de Teruel, de Arnaudas) no ha llegado a mi poder. En cuanto a la forma de *jota* coinciden con Extremadura en ritmo y velocidad, no todas, mas no en cuadratura ni en melodía.

Musicalmente se acercan a Extremadura: Baleares, Murcia, Valencia, Castilla la Nueva y Norte de Africa *en un cuarto por ciento*; Galicia, *en un medio*; Andalucía y País Vasco, *en tres cuartos por ciento*; Castilla la Vieja, *3'25 por ciento* y Asturias y León (región), *en un 7'75*, precisamente las dos iguales. En la letra supera en influencia Asturias. Mas conviene advertir

que, en sentido folklórico estricto, no existen de León colecciones completas.

Con todo lo anotado podemos atribuir a Extremadura un honroso puesto en el folklore español.

Badajoz 7 de agosto 1937, II Año Triunfal.

BONIFACIO GIL.

Addenda et corrigenda: En el primer cuaderno del presente año (1936, tomo X), pág. 54, línea 9, debe expresar el número 29, cifra ordinal del romance «La bastarda», en vez de (2), como erróneamente consta.