

FOLKLORE EXTREMEÑO

I.—Extremadura y la posible «regionalización» de su música popular. II.—La tradición en la canción extremeña y su evolución.

(Comunicación enviada al III Congreso Internacional de Musicología que se celebró en Barcelona en abril de 1936. Fué leída por el docto musicólogo y compositor don Francisco Pujol).

Al aparecer en los primeros meses de 1882 el *Folklore Andaluz*, consecuencia de la creación del *Folklore Society* en Londres, en 1878, surgió, como filial de aquél, *Folklore Frex-nense*. Tuvieron ambos efímera vida, fundiéndose en una sola revista, el *Folklore Bético-Extremeño* (1), primeros destellos de la sabiduría popular extremeña. En esta última vemos la positiva representación folklórica de esta región. Si bien su contenido es esencialmente literario, en sus páginas apreciamos que varios de sus coleccionistas lamentan no poseer conocimientos musicales para completar sus búsquedas poéticas. Mas en otras dan noticias más halagüeñas: algunos colaboradores habían recogido canciones populares (v. pág. 343 de la obra últimamente citada), ejemplos que por desgracia se han extrañado (2).

(1) Fregenal de la Sierra, 1883-84. Rara revista de la que sólo se conocen cinco o seis ejemplares.

(2) Hemos seguido las huellas a los herederos de esos incipientes

Los numerosos trabajos de don Rafael Plata de Osma, que vieron la luz en la *Revista de Extremadura* (1), como asimismo los curiosos trabajos folklóricos que publicó en obritas sueltas (2); los *Juegos infantiles de Extremadura*, por Sergio Hernández de Soto (3); algunas canciones extremeñas que Rodríguez Marín y Pedrell publicaron, respectivamente, en sus obras *Cantos populares españoles* (4) y *Cancionero musical popular español* (5); varias canciones de los siglos xv, xvi, xvii y xviii, que Jesús Aroca imprimió en «Mundial Música», de Valencia, entre las que se hallan algunas extremeñas, y las noticias que recogimos en Badajoz sobre existencia de canciones, autóctonas; todas estas obras e informaciones nos han llevado a la plena convicción de que Extremadura poseía un rico bagaje folklórico-musical.

Bajo los auspicios del Centro de Estudios Extremeños comenzamos nuestras excursiones. Estas, fueron coronadas por el éxito.

El total contenido ideológico de una conferencia que sobre música extremeña dimos en diciembre de 1926 en el Ateneo

folkloristas. Uno de ellos, de quien se suponía en su poder tan interesantes documentos, hállase actualmente recluído en el Hospital Psiquiátrico de Mérida, según carta de uno de sus familiares, haciendo imposible cualquier indicio sobre el paradero de aquéllos.

(1) Cáceres. *Geografía popular de Extremadura*, tomo I, año 1893, págs. 320-325; *Otoño popular*, íd. 363-380; *Invierno popular*, t. II, 1900, págs. 112 y sigs.; *Primavera popular*, íd. págs. 260-270; *Verano popular*, ídem 360-7; *La mi «nochebuena»*, íd. 643 y sigs.; *Geografía popular de Extremadura*, t. v, 1903, págs. 277-281; *Las tablas. La nochebuena en Albalá*, t. vi, 1904, págs. 628-32.

(2) *Coplero de lilas blancas*, Cáceres, 1918. *Demosofía extremeña: La musa religiosa popular y la musa de los contares*. Cáceres, 1917 y 1918 respectivamente, y otros.

(3) Folklore español. *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Director: Antonio Machado y Alvarez. Madrid. 1886. Tomos II y III.

(4) Sevilla. 1883. Tomo v, melodías 4 y 29.

(5) E. Castells, Impresor editor. Valls-Cataluña. Tomo I, núm. 7.

de Badajoz, cuando ya poseíamos 150 ejemplos, fué aceptado por el docto auditorio.

Animado con este ambiente continuamos nuestras investigaciones por las dos provincias, llegando a reunir un considerable número de documentos folklóricos, de indudable interés y novedad.

Con todos los materiales recogidos acometimos la publicación del tomo primero del *Cancionero popular de Extremadura* (1) que, en unión de otra obra sobre la provincia de Cáceres, aún inédita, de Magdalena R. de Mata, fué premiada en el Concurso Nacional de Música de 1932. Las críticas, tanto nacionales como extranjeras, fueron favorables, extremo que no apuntamos a nuestro haber, sino al de la región que proporcionó material de positivo sabor y valor.

Otras tentativas de varios coleccionistas extremeños, principalmente del actual director de la Coral Placentina, señor García Matos, de quien tenemos las mejores referencias acerca de la ingente obra que está realizando, nos confirma el interés que despierta el resurgir folklórico de Extremadura.

Los modernos estudios que tratan de folklore en general mencionan a esta región como una de tantas que contribuyen a la difusión del lirismo popular de la Península. Asimismo figuran melodías extremeñas en recientes antologías de cantos españoles. Muchas corales de España, y en particular las de Extremadura, incluyen en sus programas canciones de este país. Compositores de zarzuelas se inspiran en asuntos y motivos de música extremeña (2), como igualmente es objeto de tema para escritores y periodistas (3). En suma: Extremadura,

(1) E. Castells, Casa citada. Centro de Estudios Extremeños. Badajoz. 1932.

(2) Moreno Torroba en su popular zarzuela «Luisa Fernanda». Chamizo en «Las brujas» y otra que tiene en preparación con el maestro Luna.

(3) *Estampa*, revista gráfica. Número correspondiente al 16 de abril de 1929. *Cantos y bailes populares de Extremadura*, por Antonio Otero Seco.

aunque tardíamente, va imponiendo en el ambiente folklórico su propia personalidad.

Ahora bien; debe observarse que por la conocida apatía de los naturales y su temperamento poco solidario, la música extremeña no ha llegado a una *regionalización* práctica. Existe, eso sí, numeroso material de música popular; mas se trata de arte localizado, con excepción de un buen número de melodías que se conocen en varias comarcas de una misma provincia y también en núcleos urbanos de la región. Mejor podríamos decir que muchas de sus canciones son regionales, pero sin haber llegado a destacarse como tales.

Dado el material regionalizable, serán precisos, para destacarlo ante el mundo folklórico, muchos factores: completar la recogida de los ejemplos; seleccionar los que estén libres de ingerencias exóticas; difundir de estos últimos los que más se conozcan en las dos provincias, publicando colecciones sueltas de fácil adquisición que permita el uso en todas las escuelas de Extremadura; celebrar concursos para premiar las mejores obras folklóricas de todo orden; organizar festivales populares en los que se destaque el uso de trajes típicos de cada comarca, así como también su coreografía e instrumentos peculiares; resucitar las costumbres de antaño, lo mismo las profanas y religiosas que las interpoladas de ambos caracteres; mantener con unción las que aún existen, etc.

Estos son los puntos de más importancia. ¿Será posible llevar todos ellos a la práctica? Lo dudamos. En Extremadura, principalmente en la provincia de Badajoz, el canto es por esencia individual, lo mismo que su carácter. Es manifiesta la afición al llamado *cante flamenco* y *cante jondo*, artes monódicas que están en contradicción con la música artístico-colectiva. La apatía general, la poca cultura en los bajos fondos sociales; la ausencia de incentivo para el conocimiento y amor a la espiritualidad de la Naturaleza y la carencia de solidaridad, son las

causas primordiales de que Extremadura no haya llegado a una compenetración regional de sus canciones autóctonas.

II

Advertencia preliminar:

A fin de que el presente trabajo no pierda unidad de exposición, creemos conveniente repetir en esta REVISTA la publicación del primer ejemplo musical y las coplas de una canción procedente de Guareña, debiendo aclarar que el estudio que de aquél y éstas hacemos es desde otros puntos de vista.

La tradición más antigua de los cantos que hemos recogido reside en el siguiente, transcrito en Aceuchal (Badajoz). Se pu-

Lento

1

(1) Pa-ra cuan-do me ca-se, pa-ra
a-ho-ra me fal-ta no-via, a-ho-ra

cuando me ca-se ya ten-go un can-dil;
me fal-ta no-via y ca-ma on-de dor-mir.

(1) El primer mordente, sólo cuando repite.

2

(63 = d.)

3

Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-di-to pu-li-do, quiénte

zo-gie-ra es-la no-che tres ho-ras a mi-al-be-drí-o.

blicó en esta misma REVISTA, t. IX, 1935, cuad. 2.º (Ej. n.º 1).

Posee las principales facturas de la tendencia meridional:

carácter indolente, tristón, melismas (adornos melódicos), desinencias cadenciales que van al primer grado de la escala andaluza (véase ej. n.º 2), armónico unas veces, melódico otras.

A esta melodía concedemos excepcional importancia por conservar casi intactas las principales fisonomías arábicas, que tanto influyeron en el SW., S. y SE. de nuestra Península.

Aun dentro del purismo tradicional, vemos cómo se va introduciendo la ingerencia europea, signo evidente de evolución, como veremos en el ejemplo n.º 3.

Si bien figura en nuestro *Cancionero* (lo hemos apuntado en *lá menor* para facilidad visual, véase n.º 33, 1.ª Sec.), consideramos preciso anotarlo aquí por hacer más asequible el estudio.

El comienzo y el final han sido suplantados por la escala menor europea. De los cuatro hemistiquios que abarca la música, tres tienen su terminación en el primer grado de la gama andaluza; contando el primero de aquéllos como tercero del tetracordo ascendente. Este romance es el que más define el folklore representativo de Extremadura: módulos andaluces con ingerencias modales europeas.

En nuestra obra es muy abundante este carácter y parece mayor su uso en la provincia de Badajoz que en la de Cáceres, extremo explicable por la diferenciación geográfica e histórica. Badajoz, más próxima a Andalucía y en cuya historia existieron relaciones musulmicas más intensas y duraderas; Cáceres, fuera de contacto andaluz y por tanto más atraída por León y Castilla.

Veamos cuanto respecta a la situación histórica:

Si bien Badajoz y Cáceres estuvieron sojuzgadas en su integridad al reino visigótico (460-711), sin que ejercieran predominio los cambios territoriales con los otros pueblos que se establecieron en la Península, no lo fué así antes del 460, ya que a principios del siglo V, por no mencionar épocas anteriores, estuvo repartida la actual Extremadura entre alanos y vándalos silingos. Estos últimos dominaron en la parte sur de esta demarcación regional hasta que fueron desalojados

por los visigodos, quienes también vencieron a los suevos, dueños éstos anteriormente del campo alano.

Extremadura formó parte integrante de la España árabe desde 711 a 1072, gran espacio de tiempo para la aclimatación oriental. A partir de este año hasta 1230 estuvo bajo la férula de León y Castilla, lo mismo parte de la provincia de Cáceres que la de Badajoz; y resto de la última al imperio almorávide, razón de que un buen sector territorial de la provincia pacense acuse una fisonomía más andaluza que la cacereña. Estas circunstancias históricas, la variedad respectiva de vecindad regional, los extensos focos de aislamiento en una y otra provincia y las diversas comarcas geográficas (Las Hurdes, Valle de Plasencia, La Vera, Campo Arañuelo, parte de La Jara, Las Villuercas, La Serena y Tierra de Barros), hacen concebir que la canción extremeña, tradicional y contemporánea, no se especifique dentro de una sola representación.

Por los datos que obran en nuestro poder nos es dable adelantar estas impresiones, a las que daremos cima cuando recojamos los documentos que aún andan esparcidos en muchos pueblos, vírgenes de exploración folklórica, cuyas delimitaciones haremos en el tomo segundo de nuestra obra, previo estudio de la geografía popular y somero examen de las costumbres, indumentaria y diferencias fonéticas del dialecto extremeño. Por ello, el folklore musical de esta tierra habrá que significarlo más por la variedad que por la unidad.

En el desarrollo de la música tradicional andaluza vemos cómo su escala va siendo reemplazada por el modo menor europeo y también por el mayor. En nuestro *Cancionero* existen tres cantos (III Sección, números 17 y 33 y XII Sección, número 24) que denuncian semejanza modal y tonal con el ejemplo que de Extremadura publica Torner en su estudio *La canción tradicional española* (1), como ejemplo de evolu-

(1) *Folklore y costumbres de España*, tomo II, pág. 30. Alberto Martín. Barcelona, 1931.

ción al modo mayor de una canción antigua andaluza. De las cinco versiones que poseemos (la de la Sección XII sólo la mencionamos como variante musical), cuatro constan ya en nuestra obra (Sección III, ya aludida), rico presente de la tradición musical, aunque se hayan borrado los principales módulos andaluces: ausencia de melismas, un pasaje conducente a la cuarta del tono y el modo menor característico, pero conservando un acusado relieve rítmico, sin duda por contener igual sentido poético. En el aspecto literario, carecen también las nuestras, a excepción del ejemplo que vamos a exponer, del primitivo carácter dialogado, como lo atestigua un buen número de romances cuya fuente tradicional estudia amplia y primorosamente Torner en el trabajo mencionado.

Ahora presentamos el que conservamos inédito, no carente de interés. (Ej. n.º 4).

4

(144 = ♩) "Pastor, que estas en el campo"

Par-tor, que es-tás en el cam-po y duer-mes en-tre te-
 Res-pon-del vi-ya-no vi: Yo con-ti-go no he tra-
 rro-ne si te ca-sá-rah con-mi-go, si, si dur-mieras en-
 ta-do, ten-go en la sie-rra el ga-na-do, sí, sí Ya-yi me ten-
 tre col-cho-ne. Ya-dió.
 go que ir. Ya-dió.

La letra es más interesante que la de las otras versiones que figuran en nuestra colección, por contener las características del diálogo. Si nos hemos de atener al comienzo poético, es hermano gemelo del que publica Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1). No hemos encontrado el complemento de la letra; mas nos será fácil hallarla en el pueblo de donde procede: Barcarrota, Badajoz.

(1) Madrid, 1900. Tomo x, pág. 193, núm. 25.

Contiene la rareza bimodal, en la misma armadura de clave, según se observa en su final, aunque no impide que al armonizarse pueda dar término también en el tono de origen. Lleva una *sexta dórica*, de excelente contraste con la sexta natural que aparece en el compás siguiente. El ritmo es fiel en su discurso evolutivo.

De la *jerigonza* o *cirioncia* ha conservado Cáceres [*] la tradición de tan famoso baile del siglo xvi, cuya muestra original se halla en la obra para vihuela del maestro Fuenllana, *Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554. Aunque está muy difundida en el área peninsular, las nuestras llevan rasgos independientes

5

All.^o mosso (192 = ♩)

Que la que-ro ver bai-lar, sal-tar y brin-car y an-dar por el

ai-re; que's-tar son je-rin-gon-zas de un frai-le Dé-ja-la so-la,
Bus-que com-pa-ña,

rò-la bai-lan-do; quea mi ni-ña le gus-tan los tan-go
com-pa-ña bus-que, quea mi ni-ña le gus-tan los dul-ce.

6

(202 = ♩)

sal tar, sal tar y brin car y an-dar por el ai-re, que's-tar

son ci-rin-gon-cias de un frai-le.

[*] Recientemente he transcrito una versión en la misma capital de Badajoz. Posee ritmo binario y su letra comienza de modo distinto al de las versiones que vamos a exponer. Usanlo los niños en sus juegos de corro.

de las que conocemos: dos de Asturias, una de Zamora, otra de Salamanca, otra de Sevilla, dos de Burgos, dos de Murcia y la de Fuenllana.

En Trujillo se conoce ésta. (Véase nuestro *Cancionero*, Sección ix, núm. 2). (Ej. n.º 5):

Otra, de Alcuéscar, con el título de «La *Ciringoncia*». Tiene más carácter coreográfico. (Véase núm. 14 de la Sección aludida y la parte literaria de la misma, donde se describe el uso del baile y el resto de la letra). (Vide ej. n.º 6):

Este ejemplo es una reminiscencia del de Fuenllana. De menores proporciones el nuestro, conserva ligeros rasgos

7

Juan Vázquez

Gil. Canc. pop. de Extremadura. S. II. pág. 54, n.º 21

melódicos y concordancias rítmicas, por lo que sospechamos guarde tradición directa de aquél, salvando las diferencias que ha sufrido a través de cuatro siglos que le separan. En cuanto a su uso como baile tiene puntos de contacto con el de Sevilla. Así se desprende de cuanto indica Torner en su citado trabajo *La canción tradicional española* (págs. 127-8).

Siguiendo las huellas de la música del siglo xvi, encontramos en nuestra obra una canción de ronda de estrecho parentesco melódico con una de Juan Vázquez, nacido en Badajoz



Fig. 5.^a—Ermita de San Jorge (Cáceres). Rincón de la capillita.

Fot. Martín Gil.

y educado en Andalucía, que Torner consigna con notación moderna en su repetido estudio (pág. 129). Veamos: (ej. n.º 7).

Este contorno melódico también lo hemos oído en Asturias, región que tiene en su música un 5 por 100 de concomitancia textual con Extremadura [*]. (Véanse datos que obran en el material que presentamos en el Concurso Nacional de Música de 1932, Junta Nacional de Música y Teatros líricos. Velázquez, 29. Madrid).

Con los ejemplos a la vista eludimos aclarar las diferencias modales, rítmicas, de valores, etc., pero que no excluyen los rasgos esenciales de identidad melódica y de cuadratura, salvando la conversión figurativa.

Las letrillas de Góngora, de fuente tradicional folklórica y que tanto influyeron para el futuro de su época en la poesía popular española, también dejaron su esencia en la de Extremadura:

Que no hay tal andar como estar en casa,
que no hay tal andar como en casa estar.

GÓNGORA.

En Extremadura se oye así:

... que no hay, Rabadán,
como adorar a Cristo,
como a Cristo adorar.

La que Correas expresa en su *Vocabulario*, página 219, guarda más contacto poético con la nuestra. (Dice así la de Correas):

No hay tal andar
como buscar a Cristo;
no hay tal andar
como a Cristo buscar.

[*] Por estudios posteriores debidos a la ampliación documental, el porcentaje de identidad musical de Asturias con Extremadura alcanza un 7'75 por 100. *Vide* en esta misma REVISTA, tomo X, año 1936, cuad. 3.º, mi trabajo titulado *La canción extremeña en el folklore español. Comparaciones textuales e influencias recíprocas*.

Torner, en su reciente libro *Temas folklóricos* (1), considera esta letra y la de Góngora como «imitaciones profanas de una canción popular de aguinaldo de Navidad, cuyo estribillo es el que recoge Correas», obra y página citadas. Esta composición se encuentra en Asturias, Salamanca, Santander y, como hemos apuntado, en Extremadura. En unos y otros sitios toma más extensión y está dedicada al Nacimiento de Cristo o a su Vida, Pasión y Muerte, con interpolación de santas figuras de uno y otras, describiendo en cada hora (de una a doce) un hecho suelto.

La que nosotros recogimos comienza de esta forma (véase *Cancionero*, Sección VI, núm. 39):

Rabadán, que ya va a dar la una;
veréis al Niño en la cuna
en el portal de Belén;
que no hay Rabadán,
como adorar a Cristo,
como a Cristo adorar.

(Continúa hasta las doce horas).

Torner aduce en la última obra mencionada (pág. 77) que el canto de su colección asturiana (2) es «de las más hermosas del grupo de las de Navidad» y la más perfecta de otras variantes de su misma obra e incluso de las de otros cancioneros regionales, concepto que compartimos nosotros, no sólo por la belleza de su música, sino por la distribución en coro y estrofas a solo, que en este tipo de canción es muy característica. Su letra posee también indudable interés.

La música del nuestro no ofrece variante con la de Torner; mas la encontramos en el estribillo del canto núm. 3 de la Sección x. Esquileos. (V. ej. n.º 8).

La de Torner es esta. (V. ej. n.º 9).

(1) Faustino Fuentes. Música, pianos y librería. Arenal, 18. Madrid.

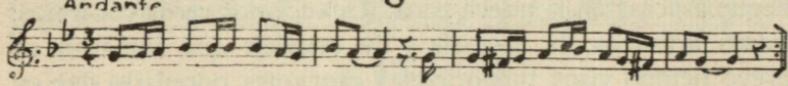
(2) *Canc. pop. de la lírica asturiana*, Madrid. 1920, núm. 171, pág. 61.

La música estrófica también participa de los principales esquemas melódicos que lleva el coro.

Aunque nos es dable comprobar otros ejemplos creemos suficiente lo expuesto para evidenciar la herencia o fuente, según el caso, de la tradición extremeña. Aun cuando se transcribiese todo el material peninsular y se concordase documentalmente su evolución—contando que el texto musical no es de fácil identificación como lo es el literario—, quedaría, como queda en lo conocido, un número considerable de canciones

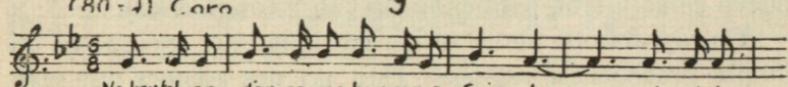
8

Andante



9

(80-1) Coro



No hay tal an—dar co—mo bus—car a Cris—to no hay tal an—
dar co—mo a Cris—to bus—car que no hay tal an—dar.

de origen incierto, como son: las de ambiente contemporáneo (que, lejos de factible atribución a un determinado vínculo regional, no son tampoco de la Península ni acaso exactamente europeas), y las que se derivan textualmente de las composiciones antiguas de entronque popular y erudito, teniendo en cuenta que el erudito puede tener origen popular y éste ser modificación del erudito.

La característica más definible en cada capa geográfica es la que, libre de esas dos tendencias, contenga rasgos esenciales melódico-rítmicos, consustanciales con su lenguaje y fonética peculiar. Ayudan a estos poderosos elementos, las danzas e instrumentos que hayan perseverado en los usos y costumbres respectivos. Con esto no queremos decir que esas expresiones sintéticas sean caudal cuantitativo, pues aun en muchos de esos

cantos hemos observado contaminaciones de unas y otras conducciones por las que hacen dudar de su autenticidad. Resumiendo: el folklore musical positivo de cualquier comarca o demarcación geográfico-histórica es aquel que posee, generalmente en corto número, fórmulas melódico-específicas, por lo general con antecedentes documentales que se refieran al mismo territorio, y que en todo caso queden perennes en la conciencia del pueblo, bien para renovarlas a través del tiempo, dentro de los giros o esquemas autóctonos, bien para adaptar a éstos la música exótica que por relaciones biológicas llegue a posar en la nueva zona. (Conocemos casos concretos: trozos artísticos de zarzuela y de *couplets* que tomaron en breve tiempo visos folklóricos, y canciones populares que en nuevo clima fueron perdiendo sus rasgos originarios).

Consignaremos ahora varias canciones que apreciamos de limpia procedencia regional. Esto no nos asegura que sean auténticamente extremeñas; mas da paso a sospecharlo por existir muchas variantes en Extremadura, no haberse oído sus rasgos genuinos en otras regiones y coincidir con la fisonomía arcaica de su propio ambiente.

IV

(92 = ♯) Gil. Canc. pop. de Extr.^{ra} s. VI, n.º 3 = Campanario, Badajoz

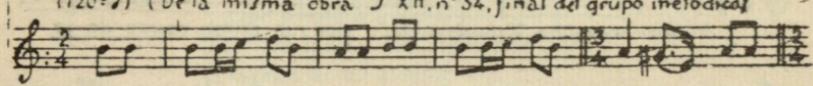
II

Cuanto hemos descrito antes para los dos primeros ejemplos de este estudio, con preferencia del segundo, podemos trasladarlo a varios de los que siguen. (Ej. n.º 10).

En Torrejoncillo (Cáceres) toma otro aspecto el carácter tonal: elementos del modo mayor en el segundo tetracordo del menor europeo (v. ej. n.º 11), con terminación perfecta, en lugar de la pequeña cadencia. (Ej. n.º 12).

12

(120 = J) (De la misma obra *S. XII, n.º 34, final del grupo melódico*)




13

(184 = J)

*Se pa-se-a-ba Li-sa—ar—da por sus al—tor co—
rre—do-res, con un ves-ti-do de se—da que le ta-pa los ta-co-nés.*

Como contraste interprovincial, en Oliva de Mérida (Badajoz) se canta con interpolaciones cromáticas, unas veces como parte integrante de sensible cadencial (incluyendo la modulación pasajera al cuarto grado), otras, como simples floreos.

Las melodías que se incluyen hasta el final, con excepción de la numerada con la cifra 18, son inéditas y fueron recogidas por nosotros (v. ej. n.º 13).

Como complemento de lo anteriormente dicho, en Arroyo del Puerco (Cáceres) está ausente el cromatismo melódico-cadencial y el de floreo, si bien la canción recogida en este pueblo conduce a los mismos reposos armónicos, con la diferencia de sustituir a la sensible el segundo grado. (El sostenido en la anacrusa tético-masculina es independiente para cuanto acabamos de decir). (Ej. n.º 14).

Siguiendo los tipos de cantos con escala andaluza e ingenierías europeas, mostraremos otra, de esencia particularísima: ritmos complicados y encantador contraste tonal en la secuencia terminal (v. n.º 15), que hace extremar la melancolía. Acre-

(184-d) 14

le pa-se-a-ba "Cri-sel-da" por su á-l-toh co-rre-do-re

con un ves-ti-do de se-da que le ta-pa suh ta-co-ne.

15

(168-d) 16 *Tempo giusto*

De San Juana San Pe-dro van cin-co dí-a, tu-yar

con lah mih pe-na, tu-yar son. lah mih pe-na; tu-yar y mí-a.

cienta su rareza la interrupción en el decurso poético de esa secuencia, precisamente en el tercer verso repetido de la seguidilla. Esta carece de estribillo. Fué recogida en Oliva de Mérida (Badajoz) (v. ej. n.º 16).

En Guareña (Badajoz) úsase una canción, al parecer judaizante, si hay que atenerse a cuanto indica la letra:

La espada de mi amante
tiene un letrero (1):

(1) Este verso hace confuso el espíritu interpretativo del resto de la seguidilla. Tenemos noticias del mismo pueblo de que también se susti-

que ha de bañar en sangre
de un nazareno.
(Tralará, lará, lará, etc.).

En el mismo punto se conoce también con un estribillo
suelto, «No, no, que no voy sola, no», ajeno al de seguidilla.
Sirve de unión y complemento a la segunda cuarteta:

Que si sola me fuera,
sola «me fuera»; (var. «volviera») (2)
la espada de mi amante
me defendiera.

La música de la primera versión literaria dice así:

(100 = ♩)

La es-pa-da de mi-a-man-te, la es-pa-da de mi-a-man-te tie-ne un le
tre-ro: que ha de ba-ñar en san-gre. que ha de ba-ñar en san-gre de un na-za
re-no. Tra-la-rá, la-rá, la-rá, la-rá, la-rá, la-ra-ra-ro-a

Segunda versión (ej. n.º 18):

tuye por este: «tiene dos filos». Mas el asonante no concuerda con el
cuarto verso, lo que hace sospechar que la copla tenga vicios de adapta-
ción. Más tarde hemos encontrado otra variante con diverso sentido
literario:

La espada de mi amante
tiene tres puntas;
por si acaso se ofrecen
tres muertes juntas.

No obstante, la primera es la más popular.

(2) El poeta extremeño Luis Chamizo, oriundo de dicho pueblo, nos
aseguró, después de publicado el verso primitivo en nuestra colección
(véase pág. 128), que el verdadero es el de la variante, lo que devuelve a
la copla un sentido lógico.

Estas dos canciones se desvían de los dos tipos anteriores. La escala menor europea tiene ya pleno dominio. La segunda melodía guarda mayor riqueza melódica que la primera y alcanza su difusión al partido de La Serena y pueblos limítrofes de Cáceres: La primera, aun repitiendo con mucha insis-

18

(100 = ♩) Publicada (V. Sección VI, n.º 32)

La es-pa-da de mi a-man-te tie-ne un le-tre-ro: que ha de ba-ñar en
 san-gre de un na-za-re-no. No, no, que no voy so-la, no.

19

(192 = ♩)

Pa-ra la Cruz de ma-yo me loo-fre-cis — te u-na mu-ñe-
 ca ru-bia. u-na mu — ñe-ca ru-bia y me la di — is-te

tencia el giro del segundo tetracordo, acusa superior lirismo.

A fin de que esta comunicación no abarque límites desproporcionados, omitimos comentar los dos ejemplos que nos restan.

Uno es: «*Baile de pandero*», en Arroyo del Puerco (Cáceres). Usase en la fiesta de la Cruz (v. ej. n.º 19).

Al acompañar con pandero, se coge éste con la mano derecha y se bate con la izquierda. La parte grave, más fuerte que las débiles; aquella, en el lado inferior y las otras en el superior.

El otro: «*Rondeña*» (ej. n.º 20), de Pinofranqueado (Hurdés-Cáceres), es un baile popular que hoy se emplea para ronda. Acompañarle instrumentos de percusión.

Diremos únicamente que en el último se aleja todo vestigio de tradición. Aunque no está exento de interés, lo apun-

20

(206 = 1) *Allegro mosso*

De los ca-ños de la fuen-te, mi-ra, có-mo co-rre el
 a-gua de los ca-ños de la fuen-te; a-sí co-rre la her-me
 su-ra por tu ca-ra re-bo-ni-ta. A la tu ven-ta-na hay un jardín do-
 ra-do, pa-que se di-vier-tan los e-na-mo-ra-dos. Los e-na-mo-ra-dos y los de la
 bo-na; a la tu ven-ta-na hay u-na na-po-la.

tamos aquí por la curiosidad que puede suponer al lector conocer una canción de la comarca más aislada del resto de España.

FINAL

Con todo lo expuesto, esperamos que el lector forme buen concepto de Extremadura en lo que a folklore respecta, sin contar otras manifestaciones que no son de la índole de cuanto vamos hablando. En nuestra obra podrá encontrarse un extenso número de canciones que, a buen seguro, no ha de rebajar el interés de las que aquí se mencionan.

No obstante el pausado desenvolvimiento de Extremadura en este importantísimo ramo de la vida cultural, creemos con firmeza que esta excelente región no escapará á los expertos ojos de los musicólogos más destacados.

BONIFACIO GIL,



Fig. 3.^a—Nuestra Señora del Salor (Cáceres). Portada N.

Fot. Martín Gil.