

# EL CANTO DE RELACIÓN EN EL FOLKLORE INFANTIL DE EXTREMADURA

## CONSIDERACIÓN PRELIMINAR

Interín ordenamos para su publicación los materiales de la copiosa colección de «Juegos y cantos infantiles de Extremadura», obra que preparamos en colaboración con la infatigable y culta folklorista extremeña doña Isabel Gallardo, nos proponemos adelantar una muestra—cual es la del título que nos ocupa—del folklore que usan los niños de Extremadura, reputada por nosotros como una de las fisonomías mas águdas en el concierto folklórico de España e Hispanoamérica.

Con respecto a los propósitos anunciados podemos decir: hasta el presente, y examinadas las colecciones españolas que sobre temas infantiles conocemos, ninguna región sobrepasa a Extremadura en la cuantía y valía de esta clase de folklore. Su vastísima ejemplificación musical y literaria, recogida toda ella de la tradición oral, no sólo ha bastado para completar un tratado de tipo regional, sino que ha supuesto también una importante contribución para otro libro de carácter nacional (que igualmente tenemos en ordenación y estudio), en el que están incluídas todas las regiones españolas.

Esta abundancia, no exenta de belleza lírica y tipismo, la

atribuimos a la riqueza imaginativa del niño meridional de la Península. Por ello, a las regiones andaluza y murciana las consideramos pletóricas de folklore infantil, ateniéndonos al que conocemos, de la primera—entre otras publicaciones—, en la revista «El folklore andaluz» (Sevilla, 1882-83), «Cantos populares españoles», de Rodríguez Marín, 5 tomos (Sevilla, 1882-83), cuyo primer volumen está destinado—casi íntegramente—a esta clase de manifestaciones y en su mayoría procedente de la región aludida; y de la segunda «Cancionero popular murciano», de Alberto Sevilla (Murcia 1921), que lleva un capítulo con canciones de cuna y rimas infantiles. De la propia Extremadura, enmarcada en este estudio dentro del ámbito meridional, conocidos son de todos—como lo anteriormente apuntado—los «Juegos infantiles de Extremadura» («Biblioteca de las Tradiciones populares españolas», tomos II y III, Madrid 1884), de Sergio Hernández de Soto.

A la vista de estas expresiones literarias, y muy en particular la últimamente citada, concebimos desde un principio que la música—en la mayoría de los casos—no podía estar ausente del texto poético por muy abundante y variado que éste fuese. Efectivamente, en las primeras búsquedas nos hemos encontrado con tal bagaje de textos musicales, que de recoger en todos sus ejemplos las variantes de cuya existencia sospechamos—a juzgar por las que ya tenemos, después de breves intentos por conservar algunas de ellas—, se necesitarían muchos volúmenes en donde plásmar las distinciones de cada canción o juego infantil. Esto por lo que respecta a Extremadura. De Andalucía podríamos decir lo mismo, si tenemos en cuenta la apreciable cantidad que del mismo género hemos recopilado tras breves propósitos.

Dentro de este exordio, ajeno al tema que vamos a tratar pero que juzgamos preciso reseñarlo, hemos de decir que todo cuanto se relaciona con el folklore de Extremadura, lo mismo musical que poético, debemos darnos prisa en publicar lo ya

recogido. Por trabajos folklóricos y cartas que nos llegan de Hispanoamérica tenemos la certeza de que Extremadura es la región que más ha influido en el ambiente folklórico de aquella, extremo que los folkloristas del Nuevo Continente han enunciado en sus obras, después de conocer nuestro «Cancionero popular de Extremadura» (Valls-Cataluña 1932). Centro de Estudios Extremeños, Badajoz), única colección que se ha publicado de música popular en esta región.

En los Cancioneros de Puerto Rico y Méjico vemos —en muchos de sus ejemplos— que existen giros, y hasta frases enteras, que coinciden en un todo con las tonadas extremeñas, incluyendo el texto poético.

Don Vicente T. Mendoza, en su inconmensurable obra «El romance español y el Corrido mexicano». Estudio comparativo (México, 1939) dice a este propósito (págs. 195-6): «Si puedo aseverar desde luego, con fundamento, que los antecedentes de este género lírico (el romance de relación) se encuentran en Extremadura, España. Al realizar la investigación literario-musical acerca del corrido mexicano, logré darme cuenta de que la música regional española que mayor influjo tuvo en nuestro país fué, sin duda, la extremeña. En nuestros corridos pude identificar una gran cantidad de romances, con sus nombres, con la misma métrica, la misma rítmica y la misma manera de desarrollarse. En cuanto al género en que me ocupó, puedo decir que si bien es verdad que existen también Romances de relación en el «Cancionero Salmantino», recogidos en Alba de Tormes, se conservan con mayor integridad y abundancia en tierras de la Extremadura baja, en Badajoz, y no solamente son los romances y música extremeña los que poseemos en México, sino también el dialecto extremeño con su fonética y giros propios. La razón de esto quizás sea una facultad especial de asimilación para esta música y dialecto, quizá por existir una mayor afinidad entre nuestra idiosincrasia y la extremeña.

Indudablemente fueron los soldados y la gente del pueblo los que trasplantaron la música extremeña.....»

El Dr. Andrés Sas, de Lima (Perú) nos dice en una de sus cartas: «Las fórmulas conclusivas que Ud. indica en las pp. 10 y 12 de su «Folklore musical extremeño» son muy características y, a primera vista, (1) muy parecidas a algunas que suelen figurar en muchas de nuestras canciones criollas, reminiscencia, o más bien elementos biológico-musicales injertados por antepasados españoles».

Doña María Cadilla de Martínez, de la Universidad de Puerto Rico, nos dice en 1935: «Recibí su (aquí un adjetivo elogioso que omito) «Cancionero popular de Extremadura». Interesantísimo. En él descubro cantares que me son familiares, que han sido transportados a nuestra tierra [Puerto Rico] por nuestros progenitores».

Don Vicente T. Mendoza, ya citado, Presidente de la Sociedad Folklórica de Méjico, nos dice en 1939: «..... Mi obra «El romance español y el corrido mexicano» establece ligas estrechas de parentesco entre ambos géneros, literario y musical..... Como usted verá (al enviarnos dicho libro), si no hubiera sido por su «Cancionero», yo jamás hubiera podido probar el estrecho parentesco entre nuestros corridos y el romance español. Doy a usted, entonces, las gracias por el bien que ha hecho al arte de mi país, produciendo un Cancionero de tal naturaleza».

Don Eugenio Pereira Salas, de la Universidad de Chile, nos escribe en 1941: «Por noticias de nuestro común amigo don Vicente T. Mendoza, supe la aparición de su interesante libro «Cancionero popular de Extremadura», en el cual acopia Ud. los datos que permiten rastrear el origen extremeño de algunos villancicos muy populares en Chile..... Trabajo desde hace años

---

(1) Las fórmulas a que alude en el indicado folleto, figuran en forma esquemática, por lo que no le era posible enjuiciar de modo preciso.

en establecer el aporte de España en la formación del cancionero criollo chileno, y desde ahora espero con ansia el momento de disponer de su obra. Estoy seguro de antemano que voy a encontrar en sus páginas muchas sorpresas de interés».

Podríamos especificar nuevas pruebas de la influencia extremeña en el folklore hispanoamericano, concepto que nada nos sorprende si tenemos presente las huellas que de todo orden dejaron allí los conquistadores y colonizadores extremeños, pero que no obsta para que nos cause emoción el exponer testimonios fehacientes acerca de la tradición que en aquellas tierras esparció el saber popular de Extremadura; mas creemos baste con lo expuesto para recomendar, a quienes puedan y deban, la pronta publicación de las obras folklóricas que al efecto estén preparadas. Sería un inapreciable servicio a la causa cultural de la Hispanidad.

\* \* \*

Como más tarde veremos, los cantos de relación se presentan en muy variados aspectos: en la forma romance (1), en simples formulillas, en versos paralelísticos, en cuartetos encadenados (salvados en muchos casos los estribillos que se agrandan paulatinamente), abundando el metro irregular, que en muchas ocasiones cae fuera del discurso poético.

Su uso no es exclusivo de Extremadura, no ya dentro del género infantil, sino del folklore en sus múltiples particulari-

---

(1) No hay que confundirlos con las llamadas «relaciones o corridas», composiciones que en la mayoría de los casos no son sino lo que pudiéramos llamar «narraciones versificadas», tales como «El Corregidor y la molinera», «Don Petiongo» (El indiano)..... El que podemos denominar propiamente romance es «La toná de la Rambla», publicado (como los dos anteriores títulos) en nuestra colección y en los «Dictados tópicos de Extremadura» (Badajoz, 1933), de Antonio R. Rodríguez Moñino.

dades. Existen en toda España, bien como tipo nacional, (1) bien con las características de cada región. Mas podemos señalar hasta el momento que en Extremadura, por los ejemplos inéditos y publicados, (2) es donde más abundan.

El origen de ellos tiene que ser antiquísimo. Ya en «La Haggadá» (o Hagada), libro de leyendas, anécdotas, proverbios y narraciones del pueblo judío que contiene también parábolas y fábulas, formadas por tradición popular en torno a los grandes hechos bíblicos—por lo que puede considerarse como una obra folklórica—, vemos un canto de relación que Enrique Heine menciona en el «Rabino de Bacharach», cuya obra («La Hagada») la califica de «libro extraño, rara mezcla de leyendas antiguas, historias maravillosas referentes a la estancia en Egipto, relatos singulares, controversias, plegarias y cánticos para las festividades». Helo aquí (3):

Un chivito, un chivito, mi padrecito compró un chivito; dió por él dos escudos (2). ¡Un chivito! ¡Un chivito!

Vino un gatito, se comió al chivito que mi padrecito compró en dos escudos. ¡Un chivito! ¡Un chivito!

Vino un perrito, mordió al gatito que se comió al chivito..... (4).

Vino un palito, pegó al perrito que mordió al gatito.....

Vino un fuegoito, que abrasó al palito que pegó al perrito.....

(1) Un ejemplo de modelo español lo tenemos en «La tarara», canción de todos conocida, compuesta de cuartetas relacionadas en las que se intercala un estribillo.

(2) En nuestro «Cancionero» existen muchos cantos, romances y narraciones versificadas de relación, y muy particularmente en las secciones 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>.

(3) El texto lo hemos tomado de las «Páginas escogidas» de Enrique Heine, versión de E. Díez-Canedo, Casa Edit. Calleja. Madrid. MCMXVIII.

(4) Para simplificar omitimos las terminaciones. Se completan con los textos respectivos anteriores.

Vino una agüita, que apagó el fueguito que abrasó el palito.....

Vino un buyecito, se bebió el agüita que apagó el fueguito.....

Vino un carnicerito, que mató al buyecito que se bebió el agüita.....

(Terminación con el texto completo):

Vino un angelito que mató al carnicerito que mató al buyecito que se bebió el agüita que apagó el fueguito que abrasó el palito que pegó al perrito que mordió al gatito que se comió al chivito que mi padrecito compró en dos escudos. ¡Un chivito! ¡Un chivito! (1).

Los antecedentes más o menos directos de los cantos de relación, bien pueden buscarse (dentro del espacio peninsular) en la primitiva poesía luso-española, lo mismo erudita que popular.

He aquí algunos ejemplos literarios:

«Cantar de amigo», de Martín Códax (siglo XIII), de «Las siete canciones de amor», descubiertas por Pedro Vindel (Madrid 1915).

Ay ondas que eu vin veer  
se mi saberdes dizer  
porque tarda meu amigo  
sen mi.

Ay ondas que eu vin mirar  
se mi saberdes contar  
porque tarda meu amigo  
sen mi.

Canción con estribillo del Rey don Dionís, número 172 en el «Cancioneiro da Vaticana» (edic. paleográfica de Monaci. Halle 1875):

(1) Nótese la concomitancia de relación que tiene este canto con el ejemplo n.º 10, correspondiente a Extremadura,

Levantou-s'a velida,  
 Levantou-s'alva,  
 e vai lavar camisas  
 é-no alto.  
 Vai-las lavar alva.

Levantou-s'a lauçana,  
 levantou-s'alva,  
 e vai lavar delgadas  
 e-no alto.  
 Vai-las lavar alva (etc.)

Amador de los Ríos, en su «Historia crítica de la literatura española» (vol. V, página 293), publicó un canto encadenado, también con retornelo, que lo extrajo de uno de los Cancioneros manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional. Trátase de la descripción del «Arbol del amor» y comienza así:

A aquel árbol que mueve la foxa  
 algo se le antoxa.

Aquel árbol del bel mirar  
 façe de manera flores quiere dar:  
 algo se le antoxa.

Aquel árbol del bel veyer  
 façe de manera quiere florecer:  
 algo se le antoxa (etc.)

En el «Cancionero musical de los siglos xv y xvi», publicado por Asenjo Barbieri (Madrid 1890), aparecen bastantes composiciones encadenadas. A vía de ejemplo mencionamos el número 434, de autor anónimo:

Perdí la mi rueca  
 Y el huso non fallo  
 Sí vistes al,  
 Al tortero andar.

Perdí la mi rueca  
 Llena de lino;

Hallé una bota  
Llena de vino;  
Si vistes al,  
Al tortero andar.

Perdí la mi rueca  
Llena d'estopa;  
De vino fallara  
Llena una bota;  
Si vistes al,  
Al tortero andar (etc.)

En otros muchos Cancioneros antiguos, como en el de «Ajuda» (edic. crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1904, 2 volúmenes) se encuentran numerosos cantos de relación, de cuya constancia prescindimos, dados los ejemplos precedentes, por evitar su prolijidad.

P. Henríquez Ureña, al tratar de esta clase de poesía en su tratado «La versificación irregular en la poesía castellana» (Madrid, 1933, 2.<sup>a</sup> edc.), dice: «Después del siglo xv la fórmula paralelística y la encadenada (de relación), ya en combinación o ya separadamente, resurgen de tarde en tarde en la literatura española: más a menudo a través de los poetas portugueses —como Gil Vicente— que de los castellanos».

Al seguir la trayectoria de nuestra literatura podemos colegir, a propósito del anterior párrafo, que la poesía encadenada decayó a partir de la indicada centuria.

Si en muchos casos la poesía erudita tiene sus antecedentes en la popular y ésta en la erudita (este último caso por transformación), cabe sospechar que los ejemplos que van a continuación, todos de Extremadura, son de época moderna o relativamente moderna.

El orden que nos proponemos corresponde al uso que hacen los niños, según las edades, de menor a mayor.

## 1

## GALAPAGUITO

Es el más simple de todos. Usase en Badajoz para los primeros entretenimientos del niño de cuya descripción—como de los demás—prescindimos aquí. La mayoría de estas formulillas fueron dictadas por doña Isabel Gallardo, a quien mostramos nuestro reconocimiento por habernos facilitado también los textos poéticos.

## 2

## LOS CABALLITOS DEL MARQUÉS

Versión de Villanueva de la Serena. Tiene más de relación que de encadenamiento.

(Véase ejemplo musical número 2).

## 3

## EL PIN, PIN

Es muy conocido en toda España, principalmente en Castilla, Cataluña, Murcia, Andalucía y Extremadura. Debemos advertir que en este trabajo, por no hacerlo interminable, no van todos los cantos de relación (1). Omitimos también algunas formulillas, como las que estamos reseñando, por no encorralar el interés que en el mismo perseguimos.

Versión de la comarca de La Serena:

---

(1) Desde luego van solo—y aún nos dejamos muchos—los que tienen carácter infantil. Los que no lo tienen, ya figuran, como dijimos, en nuestro *Cancionero*, más otros inéditos que aparecerán en su día en el 2.º tomo.

Pín, pín,  
salamacatín, (var. salamacatín)

vino la pollita  
por su sabanita;

sábana redonda,  
vino por la polla;

polla del pollar,  
vino por la sal;

sal de morrueco,  
vino por el trueco;

trueco de avellanas,  
vino por la cama;

cama de monte,  
alza la mano y ponte.

## Variantes de Zafra (1).

= sal menuda

= para la cuba;

= cuba de barro,

= tapa caballo;

= caballo morisco,

= tapa tobisco.

*Allegro.* (3.) *1.º Giro* - - -

*Pín, pín sa-ma-la-ca-*

*pín vi-no la po-lla-ta-*

*2.º Giro* *Seguim*

el texto literario se va aplicando al musical,  
bien el primero o el segundo giro.

(1) Del trabajo de Sergio Hernández de Soto, *Juegos infantiles de Extremadura*, ob. cit.

(Por exigencias de ajuste nos vemos precisados a que los ejemplos musicales núms. 1 y 2 vayan detrás del núm. 3).

*Allegro Moderato* (D.)

Ga-la-pa-qui-to, an-da que  
Ga-la-pa-qui-to, an-da que an-  
anda, Ga-la-pa-qui-to, de-ba-jo del  
tu-vo, Ga-la-pa-qui-to, de-ba-jo del  
an-que en-vo.

4

### LOS DIEZ PERRITOS

ENTRETENIMIENTOS Y CANCIONCILLAS PARA LOS NIÑOS DE CUATRO  
AÑOS EN ADELANTE

De este ejemplo tenemos tres versiones, todas de Badajoz, De Palencia y Soria conservamos otras que discurren de manera distinta a las de Extremadura. Doña María Cadilla, en sus

*Allegretto.* (2).



Los ca-ba-lli-tos del mar-



qués tres ce-le-munes se co-mpañal mes:



U-no le cas-ta-ñas, que  
O-tro de be-llo-tas, que



om-da, que om-da,  
tro-ta, que tro-ta,



y e-tro de pi-ño-nas. ¡ que



co-re, co-re, que co-re...!

«Fuegos y canciones de Puerto Rico» (San Juan, Puerto Rico, 1940), publica un ejemplo muy parecido al nuestro, lo mismo que el que figura en «El romance español y el corrido mexicano» (ob. cit.), de Vicente T. Mendoza. Este folklorista pone una nota a continuación del texto, que dice: «Los antecedentes de esta curiosa Relación aparecen en Portugal y en la Baja Bretaña, en las siguientes fórmulas de ensalmos:

Nasceram dez meninas  
metidas dentro d' um folle;  
deu—lhe o tangro—mangro n'ellas,  
nao ficaram senao nove (etc.)

Recogida en Peñafiel, Portugal, por Coelho. Publicada en el «Boletim da Sociedad de Geographia de Lisboa». (Sin música).

#### LAS NUEVE GLÁNDULAS HERMANAS

Novem glandulae sorores,  
octo glandulae sorores (etc.)

Novem fiunt glandulae  
octo fiunt glandulae (etc.)

«Marceli Burdigalensis, de medicamentis empiricis».  
J. Grimm Klein. «Schriften», II, 123. 3. (Sin música).»

#### TEXTO DE EXTREMADURA

(De cada tres versos repite siempre el primero).

Yo tenía diez perritos,  
uno no come ni bebe;  
no me quedan más que nueve.  
De los nueve que me quedan,  
uno se comió un bizcocho;  
no me quedan más que ocho.  
De los ocho que me quedan,  
uno se comió un mollete;  
no me quedan más que siete.

De los siete que me quedan,  
 uno se lo llevó el rey;  
 no me quedan más que seis.  
 De los seis que me quedaban,  
 uno se mató de un brinco:  
 no me quedan más que cinco.  
 De los cinco que me quedan,  
 uno se mató de un salto:  
 no me quedan más que cuatro.  
 De los tres que me quedaban,  
 uno se murió del sol:  
 no me quedan más que dos.  
 De los dos que me quedaban,  
 uno se murió de un susto:  
 no me queda más que uno.  
 De ese uno que me queda,  
 a ese lo mató un becerro:  
 ¡no me queda ningún perro!

*Moderato.* (H.)



Yo te-ri-a diez pes-rri-tos,



u-no no ca me ni be-be: no me



que-dan más que me-se.

## BODAS DE PIOJOS Y PULGAS

He aquí una narración versificada, a modo de fábula de relación, que encierra verdadero interés. Procede de Villanueva de la Serena. Guardamos otra de Orellana la Sierra (Badajoz). En nuestro «Cancionero» publicamos una versión de Hervás (Cáceres) con la letra incompleta. Hasta ahora sólo conocemos—fuera de la región—varias muestras andaluzas que Antonio Machado de Alvarez («Demófilo») dió a la luz en «La Enciclopedia» (año IV, núm. 12) y que más tarde reprodujo (sólo la más completa, con unas variantes) D. Francisco Rodríguez Marín en sus «Cantos populares españoles», t. I (ob. cit.), y otra de la provincia de Madrid que recogió el malogrado folclorista Kurt Schindler (1).

Don Vicente T. Mendoza, en «Anales del Instituto de Investigaciones estéticas (México, 1940, cuaderno n.º 6), hace un estudio detallado de tan famoso canto de relación, enunciado su origen español (andaluz y extremeño) y su notable difusión en Hispanoamérica. Presenta 13 ejemplos. Uno de ellos de Chile; otro del Perú, que aparece en el t. III de las «Tradiciones peruanas», de R. Palma (Edic. Calpe) y los restantes del país mejicano o de influencia mejicana, ya que varios fueron recogidos en los territorios que pasaron a poder de los Estados Unidos. Otro de ellos parece tener ascendencia cubana.

El citado folclorista, con su probada competencia, no le atribuye mucha antigüedad, dado que no figura en los cancioneros de los siglos XVI-XVIII. Mas al final de su trabajo recoge una versión más precedente de Mérida (Yucatán), en idioma maya, con su música y traducción castellana, por cuyo fenómeno simbiótico supone de origen más remoto del que en un principio atribuía (un siglo aproximadamente); pudiéndose, por

(1) Véase su monumental obra *Música y poesía popular de España y Portugal*. New York, 1941.

tanto, calcular dos o más siglos, dada la lentitud en adaptarse a otra lengua una manifestación popular ajena.

La canción catalana «L' oreneta i el pinsà», de la colección de Mn. Francisco Baldelló titulada «Cançons de tot arreu» (Barcelona, 1936, Librería Berdaguer), nos hace recordar la composición que presentamos, si bien son otros los «personajes» y discurre de otro modo. Comienza así:

L' oreneta i el pinsà,  
*tan tu-ru-ru-ru-ra,*  
 se'n volien maridar,  
*tan tu-ru-ru-rà.*  
 El día que es van casar  
 no tien per menjar (etc.)

Igualmente recuerda la fábula de las bodas de «Don Repollo y doña Berza», que tan donosamente describe nuestro Quevedo en su «Parnaso Español», Musa VI, rom. III.

Presentamos dos versiones musicales a) y b). La primera es la que mayor influencia ejerció en Méjico. De siete ejemplos con música que expone el Sr. Mendoza, cuatro de ellos acusan el mismo ritmo de la versión a), de Orellana la Sierra. Veremos ahora la parte literaria:

Los piojos y pulgas se quieren casar:  
 Por falta de trigo no se casarán.  
 Y dice la hormiga desde su hormiguero:  
 —Háganse las bodas, yo llevo un grano.  
 —Pobres de nosotros, trigo ya tenemos:  
 Por falta de carne no nos casaremos.  
 Y dice el bobito desde su alto cerro:  
 —Háganse las bodas, yo llevo un becerro.  
 —Pobres de nosotros, carne ya tenemos:  
 Por falta de vino no nos casaremos.  
 Y dice el mosquito, de su mosquitero:  
 —Háganse las bodas, yo llevo un pellejo.  
 —Pobres de nosotros, vino ya tenemos:  
 Por falta de agua no nos casaremos.  
 Y dice la rana desde su gran charco:

—Celebren las bodas, yo lleno los vasos.

—Pobres de nosotros, agua ya tenemos:

Por falta de cama no nos casaremos.

Y dice el erizo, con su suave lana:

—Háganse las bodas, yo pongo la cama

—Pobres de nosotros, cama ya tenemos:

Por falta de casa no nos casaremos.

Y el topo responde, desde su topera:

—Háganse las bodas, yo haré casa nueva.

—Pobres de nosotros, casa ya tenemos:

Pero sin padrinos no nos casaremos.

Y el grillo y la grilla dicen muy contentos:

—Háganse las bodas, padrinos seremos.

—Pobres de nosotros, padrinos tenemos,

Por falta de cura no nos casaremos.

Y dice el lagarto, en su cueva oscura:

—Háganse las bodas, que yo seré el cura.

—Pobres de nosotros, cura ya tenemos:

Mas sin convidados no nos casaremos.

Gallinas y gallos se ofrecen gustosos

Para ir a las bodas de pulgas y piojos.

Salen de la iglesia todos muy alegres,

Pero en el camino los novios se pierden.

—Señores ¿qué pasa? ¿Dónde están los novios?

—Se los han comido gallinas y pollos.

Por la abundancia de la asonancia «e-o» parece más bien un romancillo. Acaso lo fuera en un principio, sufriendo más tarde la corrupción de «aquélla». (Véase música núm. 5).

## 6

## A. E. I. O. U.

De escaso valor significativo, consignamos este canto como muestra de variedad. Se relaciona con las vocales del abecedario y parece derivarse del ya conocido

A. E. I. O. U.,

más sabe el borriquito que tú.

Por la forma nos recuerda el de Vittorio Imbriani, en «L. canzonette infantili pomigianesi» (Bologna, MDCCLXXVII).

A! Te voglio veni'a truvà!  
 E! Quanno màmmeta nu' nc' è!  
 I! Voglie sagli'!

(184)

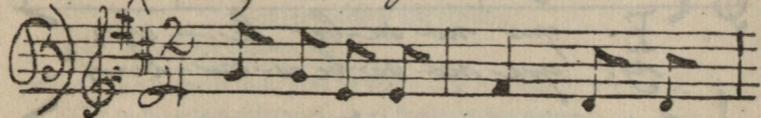
(5.)



El pi-o-jo y la pul-ga se quie-ren ca-



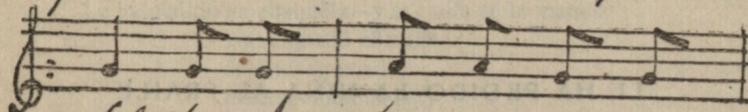
sar (por falta de trigo no se ca-sa-rán.)



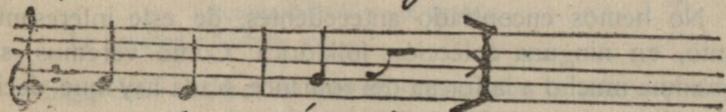
los pi-o-jos y pul-gas se



• quie-ren cas-sar: — por



fal-ta de tri-go no se



ca-sa-rán.

O! Nu' mme ricere no!  
U! 'Na vota sola e po'niente cchiù!

Nuestra versión es de Badajoz. El término Gurugú es un barrio situado al lado de la estación del ferrocarril de la misma ciudad.

(1 = 112) (6)

A: *Mari-quinta la "Chai-lá";*

E: *que no sabe le-er;*  
U: *que no sabe es-cri-bir;*

C: *que el no-vio la de-jó;*  
U: *que va-ya al "Gu-rú-gú."*

7

## LE HA PEDIDO LA NIÑA AL FRAILE

DE LA SECCIÓN «CANCIONES DE CORRO»

No hemos encontrado antecedentes, de este interesante canto, en ninguna colección folklórica. Como veremos, se aproxima mucho a la forma del romance. Nada hay que decir de lo disparatado de la letra.

Le ha pedido la niña al fraile,—le ha pedido y le pidió,  
Le ha pedido sus hebillas—y el fraile se las mandó:

Ya se quedó el fraile  
desenhebillado y sin cordón.

Le llevaron a Lisboa,—desde Lisboa a Borbón;  
Le metieron en la cárcel,—le prendieron por ladrón.

Le ha pedido la niña al fraile,—le ha pedido y le pidió,  
Le ha pedido sus zapatos—y el fraile se los mandó:

Ya se quedó el fraile  
desenzapatado,  
desensebillado y sin cordón.

Le llevaron a Lisboa, etc.

Le ha pedido la niña al fraile,—le ha pedido y le pidió,  
Le ha pedido sus calcetas—y el fraile se las mandó:

Ya se quedó el fraile  
desencalcetado,  
desenzapatado,  
desensebillado y sin cordón.

Le llevaron a Lisboa, etc.

Le ha pedido la niña al fraile,—le ha pedido y le pidió,  
Le pidió sus pantalones—y el fraile se los mandó:

Ya se quedó el fraile  
desempantalonado,  
desencalcetado,  
desenzapatado,  
desensebillado y sin cordón.

Le llevaron a Lisboa, etc.

Le ha pedido la niña al fraile,—le ha pedido y le pidió,  
Le ha pedido su chaqueta—y el fraile se la mandó:

Ya se quedó el fraile  
desenchaquetado,  
desempantalonado,  
desencalcetado,  
desenzapatado,  
desensebillado y sin cordón.

Le llevaron a Lisboa, etc.

Siguiendo así, por el mismo orden, con la sotana y demás prendas de vestir del pobre fraile, hasta acabar con todas; des-

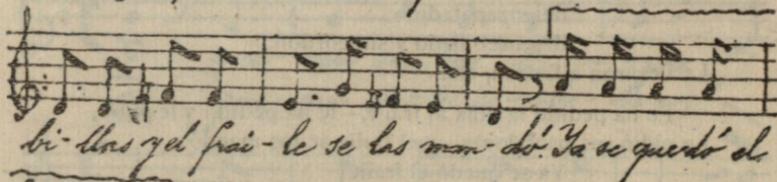
pués de lo cual retroceden, volviendo la oración por pasiva, hasta llegar al punto donde empezaron, o sea las hebillas.



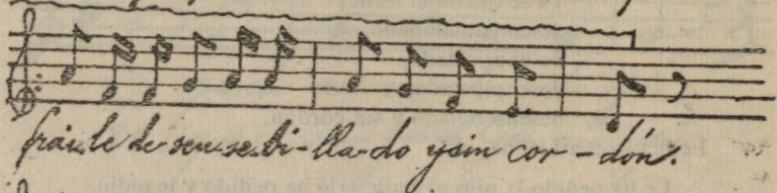
Le ha pe-di-do la mi-ña al fra-ile; le ha pe-



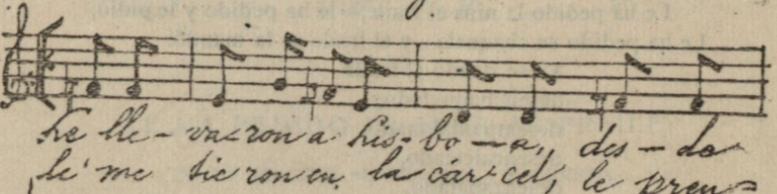
di-do y le pi-dió; le ha pe-da-do sus he-



bi-llas y el fra-ile se las man-dó. Ya se quemó el



fra-ile de su se-ñi-lla-do y sin cor-dón.



Se lle-va-ron a his-bo-a, des-de  
le me-tie-ron en la car-cel, le pren-



his-bo-a a Bor-bón;  
dic-ron por la-drón.

Como la mayoría de las canciones de relación extremeñas, el comienzo y el final tienen siempre la misma música. Según se ha visto por la letra, a las «hebillas» le van siguiendo: «sus zapatos, sus pantalones, su chaqueta», etc. Sobre la música que hemos acotado se van añadiendo—con el mismo diseño melódico—las prendas de que se va desprendiendo el fraile. He aquí—en relación con dicha música—el desarrollo final, que puede servir de ejemplo:

Ya se queda el fraile de su chaqueta -  
 ta, de su pantalón de su calce -  
 do y sin cor-dón.

8

## EL GAVILÁN

Curiosa y original canción de corro con mímica. Usase en Santiago de Carbajo (Cáceres).

El gavilán,  
 siembra su trigo  
 y así lo siembra (acción de sembrar)  
 el gavilán....

y así me enseñan  
a mí a bailar. (Giran las niñas sobre sí mismas).

El gavilán,  
siembra su avena  
y así lo siembra  
el gavilán, etc.

Del mismo modo siguen sembrando todos los granos (cebada, mijo.....) Después, haciendo los ademanes propios, los escardan, luego los siegan, más tarde los trillan y finalmente los guardan.

Despacio. (♩) *accelerando*

El gasvi-lán; siem-bra su  
poco a poco hasta llegar <sup>su a-</sup>  
ce-a

tri-go ya-si — lo siem-bra el  
ve-nas la <sup>ce-a</sup>  
ba-da — — — — — *Allegro.*

ga-vi-lán... ya si — me en-

se-ñan a m'as bai-lar.

## LA BURRA ENFERMA

No menos original y gracioso es este ejemplo que recogimos en la capital pacense, dedicado también para los corros con mímica. Como el anterior, tampoco lo hemos visto en ninguna colección, signo de tipismo regional. Prescindimos de describirlo.

A mi burra, a mi burra  
le duele la cabeza,  
y el médico le manda  
una gorrita negra;  
una gorrita negra,  
zapatito lilá,  
lilá, lilá.

A mi burra, a mi burra  
le duele la garganta,  
y el médico le manda  
una bufanda blanca;  
una bufanda blanca,  
una gorrita negra,  
zapatito lilá,  
lilá, lilá.

A mi burra, a mi burra  
le duele el corazón,  
y el médico le manda  
jarabe de limón;  
jarabe de limón, —————  
una bufanda blanca,  
una gorrita negra,  
zapatito lilá,  
lilá, lilá.

Se va aplicando la música que figura en la segunda repetición, cuyo fragmento se repite tantas veces como versos se vayan añadiendo; terminando como indica el ejemplo musical.

A mi burra, a mi burra  
le duele la barriga,  
y el médico le manda  
una fajita lila;

una fajita lila, ————— Téngase en cuenta la explicación marginal.  
 jarabe de limón,  
 una bufanda blanca,  
 una gorrita negra,  
 zapatito lilá,  
 lilá, lilá.

A mi burra, a mi burra  
 le duele la pezuña,  
 y el médico le manda  
 que se corte las uñas;  
 que se corte las uñas, ————— Téngase en cuenta la explicación marginal.  
 una fajita lila,  
 jarabe de limón,  
 una bufanda blanca,  
 una gorrita negra,  
 zapatito lilá,  
 lilá, lilá. (Véase ejemplo musical núm. 9).

## 10

## CANCION DE LA MORA

Recogida en Higuera de Vargas (Badajoz). Lo mismo la letra que su música, tienen verdadera significación lírica. Recopilamos en Andalucía otra versión musical, que no resta en belleza a la de Extremadura. En la letra apenas existen diferencias.

También hemos visto otro ejemplo de la provincia de Soria que recopiló Kurt Schindler en la obra antes mencionada, que publicó—con una Introducción de Federico de Onís—el Hispanic Institute de los Estados Unidos de América.

En el «Cancionero popular gallego», de Pérez Ballesteros, volumen XI de la «Biblioteca de las tradiciones populares españolas», vemos una versión que posee el mismo tronco de la nuestra. Veamos:

Estando a *silva* (zarza)  
 nó-o seu lugar  
 veu a mora  
 par'a pillar...  
 mora n-a *silva*

*Tempo giusto* (9)

El mi bu-rra a mi bu-rra le  
y el mi de-co le man-da u-

due le la ca-be-ra,  
na go-ri-ta ne-gra;

na go-ri-ta ne-gra, na pa-ti-to li-

la, li-la, li-da. *De f. a. con las  
letras que se siguen y así*

u-na bu-fun-da blan-ca, *Ma-*  
u-na go-ri-ta ne-gra. *De f. a. D.  
con la letra  
que se sigue  
y saltar  
aquí.*

pa-ti-to li-la, li-la, li-la

silva n-o chan,  
o pobre d'o chan (suelo)  
de todo tèn man.

Estando a *mora*  
n-o seu lugar,  
veu o polo  
par'a pilar... etc.

En el Valle de Méjico se conoce un ejemplo, casi idéntico al nuestro, que publica el Sr. Mendoza en su obra ya mencionada. Comienza así:

Estaba la rana cantando debajo del agua;  
cuando la araña se puso a cantar,  
vino la mosca y la hizo callar.

Y termina:

Callaba el hombre al cuchillo, el cuchillo al toro, el toro al agua,  
el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al perro,  
el perro al gato, el gato al ratón, el ratón a la araña,  
la araña a la mosca, la mosca a la rana  
que estaba cantando debajo del agua;  
cuando el hombre se puso a cantar,  
vino su suegra y lo hizo callar.

El mismo musicólogo supone sea antecedente de esta relación la que recopila como juego de prendas D. Francisco Rodríguez Marín en sus «Cantos», t. I, pág. 148 (1), ob. c., que principia:

Esta es la bota  
que buen vino porta  
de Cádiz a Rota.

y concluye (advertimos que el sabio folklorista andaluz, según dice en su libro, no la recuerda íntegra):

Aquí está el ratón  
Que royó el cordón  
Que amarró el tapón  
Que tiene la bota  
Que buen vino porta  
De Cádiz a Rota.

(1) Nota 171 sobre el ejemplo 202.

## TEXTO DE EXTREMADURA:

Estando la mora en su lugar,  
vino la mosca y la hizo mal:  
la mosca a la mora,  
en su moralito sola.

Estando la mosca en su lugar,  
vino la araña y la hizo mal:  
la araña a la mosca,  
la mosca a la mora,  
en su moralito sola...

Estando la araña en su lugar,  
vino la rata y la hizo mal:  
la rata a la araña,  
la araña a la mosca...

Termina como lo anterior.  
Ténganse en cuenta los textos  
posteriores.

Estando la rata en su lugar,  
vino el gato y la hizo mal:  
el gato a la rata,  
la rata a la araña...

Estando el gato en su lugar,  
vino el perro y le hizo mal:  
el perro al gato,  
el gato a la rata...

Estando el perro en su lugar,  
vino el palo y le hizo mal:  
el palo al perro,  
el perro al gato...

Estando el palo en su lugar,  
vino el fuego y le hizo mal:  
el fuego al palo,  
el palo al perro...

Estando el fuego en su lugar,  
vino el agua y le hizo mal:  
el agua al fuego,  
el fuego al palo...

Estando el agua en su lugar,  
vino la vaca y la hizo mal:  
la vaca al agua,  
el agua al fuego...

(Terminación con la letra completa):

Estando la vaca en su lugar,  
vino el toro y la hizo mal:  
el toro a la vaca,  
la vaca al agua,  
el agua al fuego,  
el fuego al palo,  
el palo al perro,  
el perro al gato,  
el gato a la rata,  
la rata a la araña,  
la araña a la mosca,  
la mosca a la mora,  
en su moralito sola...

NOTA: Al llegar al último verso de esta canción, se retrocede y se sigue cantándola hacia atrás, de bicho en bicho; esto es, al revés de como se empezó, hasta llegar al punto de partida.

*Allegretto Moderato (50.)*

Es-tan-do la mo-ra en su lu-  
gar, vi-no la mos-ca y la hizo mal la mos-ca a la  
mora, en su moralito so-la.



(ss.)

Jua - qui - ni - yo - da - gua - ó - fúe a por  
a - gua y sa - jo - go.

En Extremadura sólo es declamado.

En Nuevo Méjico (Estados Unidos), la letra principia:

Periquito el labrador,  
muerto lo llevan en un colchón...

Véase: Espinosa, «New-Mexican Spanish Folklore», en el «Journal of American Folklore», 1916, págs. 520-21, y «Romancero nuevo mejicano», en la «Revue Hispanique», 1915, págs. 545-46.

En la República Dominicana, el comienzo es éste:

Abejón del abejón,  
muerto lo llevan en un serón...

De P. Henríquez Ureña, «La versificación irregular...», obra citada, cuyo autor la considera de procedencia española, para lo cual cita la colección de Rodríguez Marín («Cantos populares españoles»), n.º 180, que expresa así:

Periquiyo 'l aguaó  
fué a la fuente y s' ajogó...

El texto nuestro dice de este modo:

Juaniyo el aguaó  
fué a por agua y s'ajogó.  
Muerto lo yevan en un serón.

El serón era de esparto,  
muerto lo yevan en un zapato.

El zapato era de un viejo,  
muerto lo yevan en un peyejo.

El peyejo era de aceite,  
muerto lo yevan a San Vicente.

San Vicente está cerraó,  
muerto lo llevan por los *tejaó*.

Los *tejaó* no tenían *teja*,  
muerto lo yevan por las *cayeja*.

Las cayejas estaban *obscura*,  
muerto lo yevan a la sepultura.

Por no hacer interminable este artículo, nos abstenemos de apuntar nuevos documentos de esta modalidad del folklóre infantil, modalidad que, por su número y calidad, colocan a Extremadura en un punto muy destacado como demarcación folklórica.

BONIFACIO GIL