

La lírica popular extremeña en el tránsito del siglo XIX al XX.

M.^a ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

PANORAMA HISTÓRICO

El auge del folklorismo en el siglo XIX es un hecho que no por repetido puede considerarse definitivamente agotado para los estudios desde los distintos campos del saber (Antropología, Historia y Crítica Literarias, etc.). Quedan rincones aún oscuros; se arrastran convencionalismos de difícil disolución que vician ciertas conclusiones; la labor de «collecting materials» fue copiosa, pero falta a veces el análisis del *corpus* conseguido, etc.

El folklorismo se cultiva, incluso sale a la luz antes de que se tenga conciencia clara de su carácter de disciplina, muy ligado a la literatura. El escritor costumbrista, desde siempre pero con especial diafanidad en el Costumbrismo decimonónico, desea recoger los testimonios de hábitos sociales, ritos, ceremonias... con el fin de evitar la desaparición y el olvido ante la volubilidad de la historia¹. Visto lo anterior se comprende que en la narrativa decimonónica afloren refranes, salmodias, cuentecillos, cantos..., integrados en marcos diegéticos cultos y compartiendo habitáculo con materiales letrados.

Si bien no resulta exclusivo de la ideología reaccionaria, abunda en ella el presupuesto de conservar y rescatar piezas de este tipo para preservarlas de la «lima inexorable de las horas». Esto se acentúa cuando subyace un humus romántico que impulsa a la valoración de lo popular, y esencialmente de las expresiones artísticas orales, por considerarlas -con tesis nacionalistas- espejo del alma de la colectividad. En este cruce de caminos desempeña su labor Fernán

¹ La finalidad de la escritura desde esa perspectiva coincide con la percibida en sus orígenes, según ya anunciaba el mito de Thaus y Themus, narrado por Platón. La escritura es un arma para conservar los hechos en la memoria, aunque arrojadiza y con posibilidad de causar efecto contrario, pues al confiar en la fijación que produce, el hombre pierde su capacidad de reterner en la mente, de memorizar y transmitir de forma oral.

Caballero, hija de un intelectual formado en las ideas románticas alemanas (Nicolás Böhl von Faber) y de una española nacionalista a ultranza (Francisca Larrea). A Cecilia Böhl se le debe la capacidad de aunar la imbricación de abundantísimo material folklórico en las novelas (a veces a todas luces excesivo) y una eficiente tarea recolectora. Prueba su carácter de pionera de la recopilación *per se* es la publicación en Sevilla en una fecha tan temprana como 1859 de los *Cuentos y poesías populares andaluces* (Impr. de la Revista Mercantil), continuada en 1877 por los *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (Madrid, Fortanet). Muchos de estos materiales fueron coleccionados en períodos más tempranos, pues hay constancia de su existencia en los años en que Cecilia, como Marquesa de Arco Hermoso, vive en Dos Hermanas donde despliega su labor recolectora entre los campesinos.

Fernán y su generación - aquéllos que publican a mediados del XIX e incluso antes, como D. Preciso con su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* de 1805, Emilio Lafuente Alcántara con su *Cancionero popular* o Segarra con sus *Poesías populares* (1862)- son folkloristas «avant la lettre». Con frecuencia interponen «filtros» bastante subjetivos a la hora de transmitir: acomodan, retocan, reconstruyen, hacen «collages», intercalan en obras cultas, etc. A veces no se sabe dónde llega el pueblo y dónde la creación de autor, sobre todo porque se impone la moda de las imitaciones cultas².

No hay que olvidar tampoco la existencia de una vía de llegada al folklore sólo en apariencia antagónica, aquélla que se liga a tendencias progresistas tales como el positivismo, el darwinismo o el krausismo. A la par que penetran estas ideas, nacen instituciones que las representan; de este modo se funda la Sociedad Antropológica Española en 1865 y el Museo de Antropología de Madrid en 1875. En Sevilla, siguiendo presupuestos Krausistas, Antonio Machado y Núñez, rector de la Universidad, y Federico de Castro auspician la Sociedad Antropológica y la Revista Mensual de Filosofía y Ciencia (1869-1874), creando un ambiente adecuado para que en él desempeñe su labor una figura de la talla de Antonio Machado y Álvarez, hijo del Rector y padre de los poetas Manuel y Antonio.

Cuando Antonio Machado y Núñez se marcha a Madrid, en la Institución Libre de Enseñanza se fomenta este interés por las manifestaciones populares y

² Los folkloristas de la generación siguiente reprueban la escasa «pureza» de lo presentado. Por ejemplo, L. Giner Arivau denuncia la reconstrucción culta que hace Durán del romance de «Don Bueso» y propone buscar más versiones populares que lo completen. Publica sus ideas en la revista *El Folk-lore Frexnense y Bético-Extremeño* (1883-1884), reproducción facsímil en Badajoz, Sevilla, 1987, págs. 195-197.

por ello es explicable la labor de musicología de Eduardo Martínez Torner en la Residencia de Estudiantes, o la relevancia de los formantes folklóricos en la obra de escritores cercanos a este ambiente, como Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o los llamados neopopularistas de la Generación del 27 (Lorca y Alberti sobre todo). La onda expansiva alcanza incluso a Miguel Hernández, especialmente en su libro último *Cancionero y romancero de ausencias*³.

De forma paralela, el Centro de Estudios Históricos, con Menéndez Pidal al frente, sirve de eje al estudio del Romancero tradicional y de impulso a nuevas investigaciones demóticas.

LA APORTACIÓN EXTREMEÑA A LOS CANTOS POPULARES ESPAÑOLES DE F. RODRÍGUEZ MARÍN

Sea por vía progresista o por cauce reaccionario, a través de la orientación antropológica de los estudios históricos o por la homologación de materiales en la literatura, el folklorismo florece especialmente en la segunda mitad del siglo XIX y en concreto en el sur peninsular. Además de Antonio Machado y Álvarez, en lo que concierne a la lírica destaca Francisco Rodríguez Marín, erudito que culmina una amplísima labor de recolección, publicada bajo el título *Cantos populares españoles* en 1881⁴.

La obra pretende ser -y es- un catálogo detallado de los cantos en las distintas zonas de España. Sin embargo, en las notas se aprecia un conocimiento mucho más vasto, pues continuamente se ponen en relación poemitas nacionales con los de otros territorios, sobre todo con los procedentes de países mediterráneos. Hay páginas que pueden considerarse verdaderos ejercicios de comparatismo, trazados en una época en que la disciplina se halla en ciernes. Y más novedoso resulta los cotejos cuando se establecen entre dos ámbitos colaterales y de continua intersección, pero tan distintos como la creación folklórica y la literaria⁵.

³ Vid. mis libros *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Exma. Diputación Provincial, 1992; *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Un. de Extremadura, 1992 y *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Un. Extremadura, 1995.

⁴ Utilizo la edición de Madrid, Atlas, 1881. Cito tomo y página; cuando se trata de un cantar, sólo el número.

⁵ Establece las diferencias entre ambos ámbitos sucinta pero certeramente F. LÁZARO CARRETER en «El folklóre como forma específica de creación», en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.

Estas notas de Rodríguez Marín son un germen que fructificará más de cincuenta años después en estudios como el capital de Eduardo Martínez Torner (musicólogo vinculado a la Institución Libre de Enseñanza) titulado *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*⁶.

El Bachiller de Osuna asocia por doquier los cantares a composiciones cultas de los clásicos, bien porque compartan imágenes similares o porque el testimonio más antiguo parece un ancestro de lo que corriendo el tiempo y la transmisión a través de la memoria de generaciones será, por ejemplo, la cancioncita acabada de escuchar a una niña que juega. Las letras de Longo o poetas latinos se asientan junto a las de los escritores españoles como Cervantes -cuya obra había estudiado Rodríguez Marín en profundidad-, Quevedo -a quien se recuerda especialmente en el tratamiento jocoso de ciertos temas-, Lope de Vega, Torres Villarroel, Mesonero Romanos, Ruiz de Alarcón, etc. No sólo saca a la luz la lírica culta, sino la novela y el teatro, géneros abiertos tradicionalmente a la inserción de cantos, e incluso a veces otras modalidades como la literatura ensayística o didáctica. La Biblia también es punto de contraste y en especial el *Cantar de los cantares*, pieza que contiene un sistema tropológico en lo relativo a la vinculación entre miembros humanos y naturaleza que se difundirá extensamente.

Además del cotejo con cantares de otras lenguas, las notas proporcionan información diversa: procedencia geográfica de las composiciones, fuente escrita u oral, y en este caso muchas veces indicación del nombre y de datos biográficos o profesionales de los informantes, etc.

Rodríguez Marín acude a fuentes escritas antiguas como *Los días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro, y contemporáneas, como son los cancioneros folklóricos publicados en su época, es decir, los compendios de D. Preciso, Segarra, Fernán Caballero, Machado y Álvarez, Lafuente Alcántara... No sólo consulta los del ámbito andaluz, pues ambiciona presentar un gran compendio del folklore español; por ello usa materiales que le envían estudiosos de distintas regiones: Murguía en Galicia, Milá y Fontanals en Cataluña, J. Monterola en el país Vasco, etc. La sola mención de estos nombres, con la perspectiva histórica actual, hace visibles algunos nudos de la gran red que forman las manifestaciones de interés por el folklore en el siglo XIX en sus múltiples vertientes: compilación, inserción en obras cultas... Por ejemplo, en la Historia de la Literatura se reconoce la importancia de la publicación de los *Cantares galegos* de Rosalía de Castro.

⁶ Madrid, Castalia, 1966.

Sin embargo, podría sorprender un poco la dedicatoria de esta obra a Fernán Caballero si no adivinásemos el común gusto por las manifestaciones demóticas; se comprende mejor la valoración del folklore por parte de la poetisa gallega a la vista de las relaciones de su esposo, M. de Murguía, con los estudiosos andaluces.

La mención de Milá y Fontanals sirve de punto de engarce entre los estudios del Romancero de finales del XIX, llevados a cabo por el filólogo catalán y por Durán -emparentado con Machado y Álvarez- y la labor emprendida por Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Este enclave será parcialmente responsable de la tercera gran generación de folkloristas, que opera sobre todo a partir de los años veinte del siglo que ahora acaba.

Los libros y artículos de importantes estudiosos europeos (Pires, Leite de Vasconcellos, Sèbillot, Atger, Marcoaldi, Schuchardt, Hoermann, Humboldt...) también son consultados por Rodríguez Marín y sus hallazgos incluidos en las notas aclaratorias sobre elementos concomitantes.

Algunos estudiosos incluso envían conjuntos inéditos que ellos mismos han recogido, actuando así de «informantes de segundo grado», ya con el deseo de incrementar la magna compilación del Bachiller de Osuna, ya como colaboración a las publicaciones cercanas, por ejemplo la revista sevillana *La Enciclopedia*.

Rastreando pacientemente estas noticias puede dibujarse la aportación de los folkloristas extremeños a los *Cantos populares españoles*. Atentos a las menciones locales y a las referencias explícitas del propio F. Rodríguez Marín, se deslinda el origen extremeño de algunos cantos. Todo ello ayuda a conocer los centros de interés por el folklorismo en la Extremadura del siglo XIX. Por otra parte, se presenta un haz de cantos de donde puede derivarse el análisis de las peculiaridades de la lírica agavillada en esos años. Extremadura aparece entonces como uno de los primeros lugares en España de interés por el folklore con visos científicos. No en vano, las aportaciones de los estudiosos extremeños a las revistas sevillanas *La Enciclopedia* o *El Folklore Andaluz* son numerosas y cuatro tomos de la *Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas* (1883-1886) se dedicaron al folklore de nuestra región.

1. Centros de interés por el folklorismo en la Extremadura del siglo XIX

La revista *El Folklore Frexnense y Bético-Extremeño*, publicada en Fregenal de la Sierra poco después (1883 y 1884) aporta pruebas de la actividad de acopio y estudio en los ámbitos extremeños, siempre abiertos a las colabora-

ciones foráneas. E incluso contiene datos sobre la relación entre miembros autóctonos, como Luis Romero y Espinosa, y el propio F. Rodríguez Marín. En una carta publicada en la citada revista en 1883 éste agradece a aquél «las continuas remesas de cantares que se ha servido de enriquecer mi cancionero». Recordemos que Romero y Espinosa era también amigo de Demófilo, a quien probablemente había conocido durante su estancia en la universidad sevillana y con quien colaboró en *La Enciclopedia*⁷.

1.1. Luis Romero y Espinosa

En efecto, en los *Cantos populares españoles* el nombre de Luis Romero y Espinosa, calificado con insistencia de «amigo», aparece mencionado en nueve casos: una vez para citar su colección de «Dichos locales españoles» y las restantes como autor de las llamadas por Rodríguez Marín «Comunicaciones». En ellas el extremeño aporta noticias sobre los siguientes puntos:

- Maneras de ejecutar juegos. Romero y Espinosa explica los movimientos manuales paralelos al recitado del «Pipirigaña», del que envía dos versiones:

«Esta cancioncilla y la precedente corresponden a un juego que consiste en amontonar las manos varios niños y golpear las unas con las otras, gracias a la especie de baraje que les dan, por la colocación alternativa» (T. I, pág. 131, nota n° 23).

También ilustra la manera de «representar» la cantilena «Soy biudita» con estas palabras:

«Niños y niñas formados en rueda cantan en coro, mientras el director les va pasando revista. Éste sólo lleva la voz una vez cantados los cuatro primeros versos y repite *ni contigo* tantas veces cuantas son las niñas que desdeña; al terminar abraza a la preferida y ésta ocupa el centro de la rueda, para dirigir, comenzando de nuevo.» (T. I pág. 132, nota n° 31).

El folklorista frexnense envía, en palabras de Rodríguez Marín, una «detallada y metódica descripción» del uso en Fregenal del «juego de las chinas» (T I, págs. 164-167, nota n° 187), que omito precisamente por su larga extensión, pero deo constancia.

- Sentido local de modismos (ej. «se llama *tocar los pitillos* a imitar, con los dedos pulgar y de enmedio, el sonido de las castañuelas», T I, pág. 143, nota 73).

⁷ Vid. el estudio preliminar de Javier MARCOS ARÉVALO a la edición facsímil de *El Folklore Frexnense*, op. cit. págs. I-XXXVI.

- Posible interpretación de algún módulo un tanto críptico. Los versos «Cigüeña, cigüeña, / tu casa se quema, / tus hijos se van. / Mándale una carta, / qu'ellos volverán.» (123) son explicados por Romero y Espinosa así:

«¿Qué quiere decir esta cantinela? Quizá aluda el segundo verso a los ardores de la canícula, que hacen emigrar a las cigüeñas. Vienen a criaren febrero y se van antes de agosto.» (T I, pág. 145, nota 79).

En consecuencia, una información acerca del medio geográfico donde surge el cantar puede servir para entenderlo.

- Versiones musicales de las letras transcritas. (T V, pág. 128, notas 28 y 29).

- Información sobre usos curativos populares, en concreto sobre las fiebres tercianas (T I, pág. 443, nota 58). El ensalmo imprescindible para la curación es: «-Dios te guarde, zarzamora. / -Ven con Dios en esta hora. / Vengo por un vestido / de esas tus verdes hojas, / para un enfermo, que le des salú» (1067). La planta mencionada será la que, recogida de una manera ritual, haga desaparecer la enfermedad. Datos del mismo tipo, pero destinados a curar el herpes, son proporcionados por otro extremeño, Francisco Sánchez-Arjona (T I, pág. 443, nota 57).

-La «comunicación» de Romero y Espinosa puede ser plurivalente y cubrir varios campos de información. Así, el cantarillo «Manita tuerta / llega a tu puerta. / Si no me lo das, / al infierno te vas.» no se entiende sin la explicación del sentido local del apelativo del primer verso, pero tampoco sin descifrar el código mímico que lo acompaña, datos que proporciona el fundador del *Eco de Fregenal*:

«*Manita-tuerta* (Extremadura) es, como el *cancón*, el *bu*, la *mano negra*, etc. un ser mítico con que se asusta a los niños. Estos suelen recitar la formulilla del texto cuando piden alguna golosina que come otro: es un conjuro con el que están ciertos de que se les otorgará lo que piden, por el miedo que infunde *manita-tuerta*. Mientras recitan tales versillos, vuelven la mano hacia el codo, torciéndola de un modo especial.» (T I, pág. 149, nota nº 108).

En conclusión, las «comunicaciones» de Romero y Espinosa constituyen aclaraciones de la contextualidad, o de lo que con término anglosajón se denomina «performance»⁸.

⁸ Vid. Para el uso de «contextualidad» vid. SÁNCHEZ ROMERALO, F.: «La edición del texto oral» en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos*, Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, London, Tamesis Book Limited, 1990,

Varias son las vías de acercamiento a los poemitas folklóricos y quizá en ello se cifre su valor. La aproximación filológica, aun sin perder la palabra como eje, no debe dejar de lado la «polifonía de información» originada por la puesta en escena, proveniente de usos restringidos de ciertos términos y de la explicación de costumbres y formas rituales.

Romero y Espinosa, sobre todo en lo que atañe a la sección de «Rimas infantiles», completa y contribuye a presentar un retrato más fiel del acto comunicativo. Por ejemplo, sus explicaciones dan sentido a los pronombres en la rima: «Soy biudita, / lo manda la ley, / quiero casarme / y no hayo con quién. / Ni contigo, / ni contigo / sino contigo, / qu'eres mi bien» (75). El yo corresponde al niño que recita, al emisor, y el tú de los cuatro versos finales a los sucesivos integrantes del coro a los que se pasa revista. Podemos presuponer que la coplita no consta de ocho versos, tal y como aquí se presenta, sino que puede alargarse o reducirse dependiendo de los participantes. Ello manifiesta la falta de fijeza propia de los géneros orales. Al igual que un cuento crece por imperativos del momento en que se narre (el niño todavía no se duerme), puede verse también reducido a la mínima expresión si Morfeo acude pronto. No sólo las fórmulas de comienzo o de cierre son susceptibles de modularse, también otros aspectos como la propia extensión de la pieza, algo muy diferente a lo que sucede en las letras cultas, dado el carácter «literal» de estos mensajes. La misma maleabilidad se aprecia en el «Recotín, recotán» (83), que se repite si el receptor no adivina la palabra preguntada.

1.2. Otros folkloristas extremeños

Aparte de Romero y Espinosa, Rodríguez Marín cita la actividad de la sociedad «El folklore Frexnense» -cuyo órgano de difusión fue la revista del mismo nombre-, en concreto su conocimiento de «un interrogatorio que ha hecho circular por las provincias extremeñas y andaluzas» (T III, pág. 235) sobre cantos locales. No es gratuito, por tanto, entrever que los módulos que contienen topónimos extremeños procedan del propio Romero y Espinosa o del círculo de la revista que dirigía, entre quienes descollaba Matías Ramón Martínez, otro de los folkloristas extremeños, educado también en Sevilla y en contacto con los krausistas⁹.

págs. 69-77. Para el significado de «performance» vid. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

⁹ Vid. PECELLÍN LANCHARRO, M.: *El Krausismo en Badajoz: Tomás Romero de Castilla*, Dip. de Badajoz, 1987.

Asimismo manda información al Bachiller de Osuna una persona desde Llerena, villa donde había residido «La mujer de los cuentos», es decir, doña Cipriana Álvarez Durán de Machado, madre de Demófilo¹⁰.

También sirven de informantes Francisco Sánchez Arjona, ya mencionado, y su hermano Eduardo, entonces muy pequeño. El primero envía la explicación de una fórmula curativa, que ya se ha constatado. El niño le dicta la rima «Estaba un fraile cenando», hecho que prueba la diversidad de personas encuestadas; no sólo son folkloristas sino los propios usuarios, como este niño o una gitana que habla frecuentemente en las notas¹¹.

A veces parece incluso que el propio Rodríguez Marín hubiese visitado personalmente Extremadura, pues señala al referirse a un juego de sillita de manos que empieza «-De Francia vengo, señores, / de por hilo portugués...»: «Así comienza una versión extremeña que no he podido recoger íntegra» (TI, págs. 167-168, nota 190). También cita unos párrafos de las «Notas» a los «Cinco cuentezuelos populares andaluces» publicados por él en *La Enciclopedia* (año IV, 726-727) donde refiere la costumbre de las mozas de Zafra de acercarse a la ermita de Belén para sobarle las piernas a S. Cristóbal con el fin de pedir novio (TI, pág. 435, nota 20). Una de las melodías copiadas al final de la colección de cantos lleva la nota «Oída por mí a persona de Zafra (Badajoz)» (TV, pág. 128). Y esta misma localidad «y algún otro pueblo de Extremadura» se citan como origen de la nana y su tonada «-Gitana, gitana, / gitana e mi bía» (pág. 34, nota 4)¹².

¹⁰ Se trata de Álvarez Barcia que explica el juego infantil del «Recotín, recotán» (83) citando una publicación precisamente de Machado y Álvarez (T I, pág. 137, nota 44). Desde Llerena envía «Las cinco demandas. Cuento popular» para *El Folk-lore Frexnense y Bético-Extremeño*, op. cit., págs. 274 y sigs.

¹¹ PECELLÍN LANCHARRO, M.: en *Literatura en Extremadura*, t. III, Badajoz, Universitat Editorial, 1981, pág. 119 y 120 aporta una sucinta información bio-bibliográfica sobre los villafranqueses José y Francisco Sánchez-Arjona, residentes en Sevilla y por ello quizá cercanos al círculo de Rodríguez Marín. El primero escribió un libro precisamente titulado *Cantos y cuentos* (1877).

¹² Recordemos que en esta zona y en el folklorismo posee mucho auge, pues en ella, y en pueblos cercanos como Villafranca, desarrolla su labor Sergio Henández de Soto, colaborador asiduo de Romero y Espinosa. A él dedica su libro *Juegos infantiles de Extremadura* (1884) (Vid. los interesantes datos aportados en la introducción de S. Rodríguez Becerra y J. Marcos Arévalo en la edición moderna: Cádiz, Editora Regional de Extremadura, 1988). En Zafra se crea en 1883 uno de los «folklores locales» o grupos de interés por la materia, regentado por Miguel García Vera, siguiendo el ejemplo de Romero y Espinosa en Fregenal. Vid. MARCOS ARÉVALO, J.: *Op. cit.*, pág. XX. Machado y Álvarez, el maestro y amigo de

En algunos casos Rodríguez Marín cita alguna variante extremeña de las piezas, pero no el informante. Por ejemplo, en «La purga y er piojo / se quieren casá» (179) precisa cierto cambio léxico en el verso «pegó un boletío», que en Extremadura se convierte en «rebolío» (T I, pág. 154, nota 133). Como se ve, Rodríguez Marín se halla sumamente atento a cualquier indicio que remita a las peculiaridades de cada zona y más aún cuando de cuestiones lingüísticas y especialmente léxicas se trata, pues éstas son los ingredientes más genuinos del «nacionalismo» de las piezas.

2.2. Estudio estilístico de los cantos extremeños

Las letras extremeñas, al estar expresadas en el común idioma español, no presentan diferencias tajantes respecto a las andaluzas, murcianas, castellanas... Es más, incluso cantos de distintas lenguas contienen fuertes semejanzas, como el mismo Rodríguez Marín apunta en sus notas, porque la oralidad imprime un sello quizá más marcado que el de la pertenencia a una determinada comunidad; con ello se rebate un tanto la tesis de Herder y del Romanticismo alemán que ve en los poemas populares las peculiaridades de la colectividad que los originó. El Bachiller de Osuna, consciente de la cuestión, argumentaba: «Las más de nuestras coplas no son privativas de un pueblo, de una provincia, ni siquiera de uno de los antiguos reinos, sino comunes a muy diversas y distantes regiones» (T V, pág. 134).

También los intelectuales de la época, como Nicolás Díaz y Pérez -ligado al krausismo sevillano- escribe una carta a *El Folk-lore Frexnense* insistiendo en que «la unidad no puede jamás excluir la variedad, porque las naciones no porque sean un conjunto de pueblos confederales dejan de ser naciones»¹³ y aplica estos presupuestos al folklore.

Personas educadas en entorno krausista como Juan Ramón Jiménez conjugarán la defensa de lo uno y lo diverso, del nacionalismo volcado hacia lo cosmopolita. No es gratuito que el creador de Platero se haga llamar «El Andalúz Universal» y lance alegatos punzantes contra el excesivo localismo por pecado y falta de miras.

Rodríguez Marín, tenía familia en Zafrá y quizá a través de él lleguen materiales al Bachiller de Osuna. En Burguillos, el mismo año de publicación de los *Cantos populares españoles*, 1881, Matías R. Martínez funda la sociedad «El folklore de Burguillos».

¹³ *Ibidem*, pág. 204.

Al analizar los cantos extremeños deseo adoptar esta perspectiva: resaltar los rasgos que remiten a la comunidad que los ha forjado y de la que, a la vez, son espejo. Pero quiero evitar el sentido restrictivo, no considerando negativas las semejanzas con módulos de otras comunidades sino índices de un patrimonio lato y común. El concepto de originalidad, tan empleado como sinónimo de calidad en las letras cultas del siglo XX -antes operaba la mimesis como motor del proceso creativo-, no es un factor de pertinencia en el folklore. Para éste, la base es la repetición, motivada por necesidades mnemotécnicas; ahora bien, dentro del carril desbrozado por las reiteraciones, también cabe la innovación que vence al estatismo y al anquilosamiento. Este principio, proyectado al estudio de las manifestaciones de ciertas zonas -como la extremeña que seguidamente abordaré- equilibra la balanza entre los rasgos genuinos (localismos léxicos, particularidades fonéticas, topónimos...) y los comunes a la lírica popular española o, incluso si lo preferimos, de ámbito occidental.

Las secciones de los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín donde se declara la pertenencia extremeña son:

2.2.1 Nanas.

Mi niño se va a dormir;
ojalá y fuera verdad
y le durara el sueñito
tres días como a San Juan. (24)

La cuarteta octosílaba con rima romanceada, tal vez la estrofa más común en el folklore, toma visos de canción de cuna en tanto sintetiza en el primer verso los componentes definitorios: el sujeto poético que se identifica con la madre y de ahí el posesivo «Mi», el niño que aparece explícito y el acto que se persigue, expresado doblemente mediante el verbo «dormir» y mediante una forma de sufijación diminutiva propia de Extremadura, según constata en nota el propio Rodríguez Marín: «*Sueñito por sueñecito*. Así se suelen formar los diminutivos en Extremadura, de donde procede esta nana.» (T I pág. 35). Los tres versos restantes enfatizan el deseo de que el niño duerma, pero la gracia de esta canción de cuna radica precisamente en que la vehemencia volitiva se expresa con una hipérbole tal que supone una ironía (ninguna madre quiere tener a su hijo dormido tres días).

El símil «como a San Juan» remite a la leyenda que aparece en nota:

«Cuéntase que San Juan Bautista, que es amigo de bulla, celebraba su día (24 de junio) con ruidosos festejos, de los cuales eran indicios las grandes tronadas que suele haber en esa época del año. Para evitar tales alborotos, el Señor le hace dormir tres días sin interrupción, a contar desde la víspera del suyo; de suerte que el santo no puede celebrarlo, porque cuando despierta ha pasado ya. En la provincia de Badajoz es muy vulgar un dicho que confirma la exactitud de que existe la expresada creencia. Véase: «Si San Juan supiera / cuando es su día, / atronara los cielos / con alegría» o bien «El cielo con la tierra se juntaría» (T I, pág. 35).

Más que de un simple dicho se trata de una seguidilla perteneciente a la larga serie temática que gira en torno a San Juan y a su festividad¹⁴.

En un apéndice de la sección, Rodríguez Marín suma otros dos ejemplos de canciones de cuna, cuya procedencia es Badajoz:

Duérmete, niñito mío,
que tu madre no está en casa,
que se la llevó la Virgen
de compañera su casa. (T V, pág. 11)

Duérmete, niño de cuna,
que a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol.
Duérmete, niño, a-la-ro. (T V, pág. 11)

Persiste la fórmula encarnada en el imperativo y en la increpación al niño, con la variante como rasgo de la oralidad. La primera nana llama la atención porque el sujeto poético ya no es la consabida madre, sino alguien que la sustituye. Sorprende asimismo el motivo que contiene: la orfandad, expresada de manera

¹⁴ Sólo tomando como ejemplo la revista contemporánea *El Folklore Frexnense* encontramos un artículo de T. J. Pires que recoge 67 «cantigas a San Joao» primordialmente en una zona tan cercana a Badajoz -donde San Juan es el patrón- como Elvas (*Ibidem*, págs. 199-203) y otro de Z. Consiglieri Pedroso que, además de cantares y romances, explica los ritos llevados a cabo en el solsticio de verano (*Ibidem*, págs. 234-239).

eufemística acudiendo a la perífrasis «que se la llevó la Virgen / de compañera a su casa». Este tipo de trasfondo trágico llamó poderosamente la atención de un gran conocedor de la tradición: Federico García Lorca. En su conferencia «Canciones de cuna españolas» escribe:

«Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; /.../ España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. /.../ La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad.»¹⁵

Lorca reproduce incluso con escasísimas modificaciones la nana que estudiamos, señalando su procedencia cacereña. Desconocemos si la escuchó de viva voz o la conoció a través de fuentes escritas, pero su aserto prueba tanto la difusión extremeña de la coplita como la importancia nacional del folklore de nuestra región, que impresiona al gran escritor granadino.

La segunda cancioncilla se caracteriza por las menciones indirectas al lecho, enser muy nombrado en este «género», siguiendo la tónica común en el folklore de aludir al entorno. Parece entablar ciertas concomitancias con oraciones infantiles como las «Cuatro esquinitas tiene mi cama», pues en ambos casos aparecen elementos celestes, bien los ángeles que guardan, o, como ahora, la luna y el sol, que por otra parte frecuentemente constituyen denominaciones afectivas del niño.

Quizá responsable de la configuración del contenido sea la fuerza de la rima «cuna»-«luna», que hila además las connotaciones de nocturnidad de ambos términos y propicia, de otro lado, un tipo de cuarteta octosilábica (dos pareados aconsonantados) que no es el más difundido. Si en la nana anterior el folklore se desviaba de las normas letradas y repetía la palabra «casa» en situación de rima, ahora no duda en utilizar una expresión vacía de significado codal como «a-la-ro» para ligarla con «sol». Lo lúdico y lo melódico sobrepasan los meros requerimientos de la letra, aquí vislumbrada como simple soporte.

¹⁵ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1991, pág. 284.

En la misma sección de la «Nanas» incluye el Bachiller de Osuna algunas con recelos, pues no portan las marcas que las definen como género. «En Zafra y en algún otro pueblo de Extremadura» dice que se escucha:

-Gitana, gitana,
gitana e mi bia,
¿en dond'has andao
que no parecías?

-En una reoma
h'estao metía,
jaciendo carceta,
ganando mi bía.

Gitana, gitana,
¿poi qué, poi qué,
siend'usté mi quería,
m'ha pisao un pie?

Gitana, gitana,
gitanita y no (sic),
echem'ust'un baso
d'agua de limón. (TI, pág. 34).

Estamos ante un romancillo en hexasílabos, formando grupos tetrásticos, una de las variantes que adopta el romance moderno¹⁶. La rima se constituye en factor de organización de las cuartetas, pues normalmente cambia al pasar de una a otra, aunque en este caso las dos primeras mantienen similar asonancia y es la distribución de las voces del diálogo el elemento de cambio. Esta relación entre

¹⁶ Tomás Navarro Tomás constata: «Al lado del modelo común de asonancia sostenida, sin definida división en cuartetas, se practica el romance formado por una serie de cuartetas con cambio de rima de una a otra. Esta modalidad, común en los corridos mexicanos, se da también con abundancia en la Península y en los demás países de lengua española.», *Métrica Española*, Madrid, Guadarrama, 1972, pág. 546.

el romance y las cuartetos internas llevó ya a estudiosos de la época, como Joaquín Costa, a plantearse el parentesco entre ambas formas. En el presente romance la fuerza de la rima es tal que incluso uno de los versos, «gitanita y no» (marcado con *sic* por Rodríguez Marín) rompe la lógica, sólo por necesidades rítmicas, hecho, por otra parte, nada extraño en composiciones cuya finalidad es ser cantadas¹⁷.

Sin salir de los predios métricos, se observa la importancia de la transcripción de la copla, que pretende acercarse a la pronunciación. El segundo verso «gitana e mi bía» hubiera roto la isometría de haber sido transcrito en la forma canónica «gitana de mi vida». El intento de plasmar la fonética -aunque utilizando el alfabeto convencional- comporta, además de información sobre procedencia geográfica del canto, grupo social, etc., un respeto hacia la métrica. La supresión de la *d* intervocálica en los participios («metía», «quería», «andao», «pisao»), y en sustantivos («bía», «reoma»), la confusión de la *l* trabada y la *r* («carceta»), la caída de la primera vocal ante palabra que por sonido vocálico comienza («dond'has», «siend'usté», «échem'ust'un baso / d'agua»), la aspiración de ciertas haches («jaciendo»), la desaparición de la consonante final en «usté» y la forma peculiar de la pregunta «¿poi qué?» remiten efectivamente a zonas dialectales extremeñas cercanas al andaluz y a un informante de escasa cultura.

Si este romancillo causó recelos al antólogo a la hora de clasificarlo como nana, pues de él están ausentes los formantes consuetudinarios que he mencionado en el análisis anterior, sólo la situación comunicativa le confiere tal carácter, es decir, el uso para arrullar a un bebé. El diálogo podría llevar a creer que se trata de una composición en la que un amante se queja por la ausencia y al final se siente desdeñado, según se manifiesta en la tercera estrofa (la gitana pisa el pie del sujeto lírico), aunque no cesa en su constancia afectiva; por ello pide «un baso d'agua de limón». Recordemos que el limón se emplea simbólicamente como requerimiento de amores¹⁸.

Sin embargo, marcas irracionales como la explicación «En una reoma / h'estao metía», aunque se pliegan a las connotaciones mágicas con que se suele

¹⁷ COSTA, Joaquín: *Tratado de Política. Sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1889, págs. 166-167.

¹⁸ Rodríguez Marín, al recopilar las coplas que contienen la fórmula «Me tiraste un limón», rastrea estos valores en la cultura occidental e incluso en la India. Vid. asimismo D. Devoto, *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, y mi análisis sobre el uso por parte de Miguel Hernández en su soneto «Me tiraste un limón y tan amargo» en *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, op. cit.

pintar el mundo de los gitanos, tienen un aire de rimas infantiles, muy dadas a este tipo de asociaciones.

2.2.2. Rimad infantiles.

Este grupo es el de aportación extremeña más nutrida, pues Romero y Espinosa y personas de su círculo (Sergio Hernández de Soto) se sintieron por él interesados. En cuanto a características estilísticas y actos que acompañan a las cantilenas, se pueden establecer los siguientes apartados:

- Juegos basados en el movimiento de las manos. Se computan como extremeñas dos versiones del «Pipirigaña» (la tercera va sin procedencia, pero yo personalmente también la he escuchado en Ribera del Fresno) y una del «Recotín, recotán». Parecidas son las letras de los «juegos de chinas» (n.º 207) y de divertimentos similares (n.º 209).

Pipirigaña.

Jugaremos a cabaña,
 los perros en el monte,
 las gayinas en el conte,
 conte real
 para dir por sal,
 sal menuda
 para la cuda,
 cuda de barro,
 caballo morisco,
 tapa tu bisco (sic). (69)

Pipirigaña.

jugaremos a cabaña,
 con el agua que cayó,
 la gayinita se la bebió.
 ¿Dónde está la gayinita?
 Poniendo el güebo.
 ¿Y el güebo?

Los frailes se lo comieron.
¿Dónde están los frailes?
Diciendo misa.
Tap'usté esa marabilla (sic). (70)

Pipirigaña,
mata lagaña
un cochinito
bien pelaíto.
¿Quién lo peló?
La pícara vieja
qu'está'n el rincón.
Alza la mano
que te pica el gayo,
con un moño azú
y el otro canario. (71)

Recotín, recotán,
de la bera-bera-ban.
Del palacio a la cocina.
¿Qué tiene la mano encima?
Si hubieras dicho /campana/
No pasaras tanto mal
como tienes que pasar. (83)

En el medio
de mi arco,
con perejil
y culantro.
-Daca el cuarto.
Digo a usté
que no quiero,
con perejil
y romero.
Arroyo mi juego

porque me lo llevo.

Si no me lo llevara,

tampoco lo arrayara.

Esta que va volando

como las golondrinas

en el verano,

en el pico lleva flores,

en las alas

alegrías

y en el corazón

amores.

En ti espero,

vidamía. (207)

Cordoncito de oro traigo

que se me viene quebrando,

preguntando, preguntando

cuántas hijas tiene el rey.

Que tenga las que tuviere,

con ellas me mantendré

y de todas las que tenga

escojo la más mujé.

Esta escojo por esposa.

Sarga'usté, cara de rosa.

Si usté n'ha comido nada,

comerá usté una ensalada,

comerá usté una perdiz

con su pico y su nariz. (209)

La heterometría de estos cantos (normalmente compuestos por versos de arte menor que oscilan desde el tetrasílabo al octosílabo, independientemente de por donde se corte en la transcripción gráfica) hace que sobresalga como patrón métrico la rima, potentísima, ya que además de ser consonante posee una capital función estructuradora y de avance del texto. La isotopía fónica sirve para ir enlazando un verso con el siguiente. Los cambios de rima y la progresión se

consiguen por técnicas de reiteración como la anadiplosis («Las gallinas en el conte, / conte real / para dir por sal, / sal menuda / para la cuda, / cuda de barro...»), por sucesivas preguntas que retoman la respuesta anterior (rima 70), por expresiones que marcan movimiento e ilación («Del palacio a la cocina»), por anáforas de diverso grado («Escojo la más mujé. / Esta escojo por esposa») y por procedimientos léxicos de derivación que a veces conviven con los anafóricos («Cuántas hijas tiene el rey. / Que tenga las que tubiere, / con ellas me mantendré / y de todas las que tenga»... «Si usted no ha comido nada / comerá usted una ensalada, / comerá usted una perdiz», «no pasaras tanto mal / como tienes que pasar») y por especie de estribillos con variación («con perejil/ y culantro»... «Con perejil/ y romero»). Todo ello conforma una organización estructural muy bien delineada, aunque dúctil, cuya importancia como cauce creativo es quizá superior a los contenidos que se mencionan.

Las series de elementos que se van engarzando no atienden tanto a al significado de los vocablos como a su significante; no olvidemos que estamos ante un lenguaje cuya función es eminentemente lúdica y no referencial y por eso abundan las llamadas «jitanjáforas» o uso de un léxico vacío de significación codal («pipirigaña», «recotín, recotán») y de voces que son meros apoyos rítmicos («Cucú, tras, tras»). Esto da pie a asociaciones aparentemente irracionales, que nos parecen «surrealistas». Precisamente un eximio cultivador de esta estética, Rafael Alberti, advertía que antes que en los experimentos vanguardistas franceses, el surrealismo se hallaba en germen en las cantilenas infantiles y cita incluso algunas extraídas de los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín¹⁹. Efectivamente, comparando los trabalenguas n° 198 («En el campo hay una cabra / ética perlética, pelapelambétrica, pelúa, pelapelambría...») y n° 199 («Madre, notrabe, sipilitrabe, ¿voy al campo blanco, tranco, sipilipitrango, / por una liebre, tiebre, notiebre, sipilipitiebre?...») y el poema que en el libro *A la pintura* dedica Alberti a «El Bosco» se advierte que los primeros son evidente el modelo. El mundo onírico e irracionalista del pintor del «Jardín de las delicias» se plasma acudiendo al potencial de sugerencias fónicas que estos juegos populares proporcionan.

En las rimas extremeñas sorprenden algunos términos que no parecen propiamente jitanjáforas, pues no se originan a partir de reiteraciones de fonemas,

¹⁹ ALBERTI, Rafael: *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jedna un Leipzig, Verlag von Wilhelm Gronau W Agricola, 1933.

sino que en apariencia son normales, pero en realidad no pertenecen al sistema lingüístico común. Me refiero a «bisco», «conte», «cuda». Alguno quizá sea un localismo, pero me inclino a creer que son creaciones neológicas por necesidades de rima. Como por los mismos requerimientos se dice, abandonando toda lógica, que la mujer escogida comerá una perdiz «con su pico y su nariz».

Precisamente a finales del siglo XIX el movimiento literario modernista cultiva el verso libre rimado, modalidad que desdeña el isosilabismo en favor de la isotopía fónica mencionada. Las cantilenas, los trabalenguas, las «letanías» populares... no se hallan muy alejadas de sus orígenes. Juan Ramón Jiménez con su lucidez crítica decía «en el Modernismo se ve el pueblo» y no se equivocaba, porque una de las vías para buscar lo pretendidamente exótico se halla para estos artistas finiseculares en indagar en los ancestros y en la tradición. Y la potencia de la rima en el citado tipo de verso libre recuerda en exceso al folklore.

Si las interrogaciones vienen motivadas por la presencia de un receptor (el niño a quien se recita el poemilla o el contrincante en el juego), existen otras marcas textuales de la mímica que se acompasa con la letra; por ejemplo las menciones de la mano («Alza la mano», «Tapa tu mano»), de las chinas y los actos que las ponen en movimiento, bien de manera directa («Juego de chinas», «Arroyo mi juego») o indirecta («A componer las sillas» se exclama cuando se colocan en orden las piedrecitas). También surgen increpaciones a una segunda persona («Tapa tu bisco», «Tap'usté esa marabilla», «que te pica el gayo», «Si hubieras dicho... no pasaras... como tienes», «-Daca el cuarto / Digo a ustedé», «Sarga ustedé, cara de rosa»). La simultaneidad del recitado y la ejecución del juego se advierte asimismo en la afloración de deícticos («Esta escojo por esposa», «Esta que va volando»).

Los elementos que se mencionan están tomados del ámbito que rodea a los participantes, normalmente rural; así, destaca la mención de animales domésticos (gallinas, gayo, caballo, cochinito), que suelen atraer la atención de los niños. En el juego de chinas la golondrina es un símil de la piedra que se lanza al aire. El poema se alarga al adherir atributos positivos que el pueblo confiere a tal ave, pues se dice que arrancó los clavos a Cristo. En virtud de las connotaciones, el poema 207 toma visos amorosos, pues otra de las funciones encomendadas de forma figurada a los pájaros es ser mensajeros de amores. Todo se mezcla, con tal de que los formantes sean populares y que el ritmo de la letra se acompase con la música y con los movimientos del juego.

La lengua utilizada es similar en los niveles diatópicos y diastráticos a la de la nana antes comentada. Se constata el uso del yeísmo («gayinita»), aunque curiosamente en la misma cantilena se transcribe con la forma canónica, tal vez

por inercia; asimismo asistimos a la pérdida de ciertas consonantes finales («azú», «usté», «mujé»), rasgos propios del sur de Extremadura. También aparecen vulgarismos como «dir», «güebo», «arrayo».

- Fábulas jocosas en verso. Se recoge la siguiente versión de «La purga y er piojo»:

La purga y er piojo
se quieren casá;
por farta de trigo
no lo han hecho ya.

Arrunrun
que del arma 'rrunrun.

Salió una jormiga
de su jormigá:

-Hágase la boda;
yo daré un costá.

-Contentos estamos:
ya trigo tenemos,

pobres de nosotros
que carne queremos.

Y respondió un zorro
desde lo art'ún cerro:

-Hágase la boda:
yo daré un becerro /.../

Estando la boda
con gran regocijo,

bino un gato negro,
se yebó er padrino.

Biendo la cigüeña
e'r pleito mar parao,
pegó un boletía

y se fue ar tejao.
 Biéndose'r piojo
 en tar soledá,
 agarró su purga
 y se fue a' costá. (179)

Reproduzco parcialmente la rima porque las intervenciones sucesivas de los animales que van tomando la voz son paralelas a la de la hormiga. La elasticidad para alargarse o acortarse y los procedimientos de avance textual son similares a las otras rimas estudiadas. Estamos ante una modalidad en verso de los «cuentos antropomórficos» o fábulas, con la singularidad del tono jocoso, nueva prueba de la escasa restricción de asuntos a géneros determinados. Al igual que un refrán puede convertirse en copla, una fábula puede ser cuento o rima infantil.

La muletilla «Arrunrun...», además de ir marcando las intervenciones, también desempeña una función similar a las fórmulas «Arrorro», «Ea, ea», si la rima se utiliza como canción de cuna, hecho en absoluto insólito.

Tal vez lo más interesante desde el punto de vista estilístico sean las pinceladas descriptivas de los miembros de este bestiario, puntos de apoyo de la ironía. El mosquito habla «desd' una tinaja» y es el encargado de proporcionar el vino, escena que recuerda las metáforas con que Quevedo caricaturizaba a los borrachos. De la cigüeña, elegida como madrina, se destaca con una parodia de los epítetos épicos su «pescuezo y gayina». La misma técnica aplicada al ratón hace que sobre éste caigan los atributos de «corteza y tocino». El erizo se dispone a ofrecer la cama «tendiendo sus lanas»; en este último caso la ironía es flagrante, pues deviene de la equiparación de las púas con la suavidad de la «lana» que se precisa para el lecho.

Así pues, la índole jocosa se consigue al provocar el choque entre el ascenso de categoría que supone la personificación de los animales y después caricaturizarlos mediante la inversión de los «epítetos épicos». Se ahonda más en lo humorístico al mezclar los comportamientos antropomórficos (la boda deseada), que nos transportan de inmediato al mundo de la ficción, y las conclusiones finales: el gato que, actuando como un animal de la realidad, deshace la reunión. Cervantes, el gran maestro de los juegos realidad-ficción, ya había probado la comicidad resultante de usar estos recursos.

Desde el punto de vista dialectal, junto a rasgos comunes a las rimas anteriores, se observa la aspiración de la **h** en «jormiga» y «jormigá», mientras que en el verbo «hacer» es muda. Se recogen estructuras de gran vigencia en el sur

de Extremadura, como «desde lo arto`un cerro», «agarró su purga y se fue», o palabras que el propio Rodríguez Marín apunta como localismos de esta zona. («boletío»).

A pesar de no ser exactamente una fábula, pues la prosopopeya de los animales no es general, los muchachos extremeños también recitaban composiciones como la que comienza «Estaba un fraile cenando» (182) con recursos similares a los estudiados anteriormente.

- Invocaciones que acompañan la aparición de fenómenos naturales (accidentes atmosféricos, entes celestes, animales...).

Que llueva, que escampe,
que llora la vaca
por un becerrito
que está en Villafranca. (105)

Luna lunera,
cascaballera,
llena de migas
y bien caballera.
Sale`l caballito blanco,
alumbrando todo el campo.
Sale`l caballito negro,
alumbrando todo el cielo.
Salen las monjas,
con sus toronjas.
Salen los frailes
con sus costales.
Sale Periquillo
tocando el pitillo. (116).

Cigüeña, cigüeña,
tu casa se quema,
tus hijos se van.

Mándale una carta,
qu'ellos volverán. (123)

Los elementos cuya aparición constituye el motivo que impulsa al canto normalmente aparecen resaltados por recursos de reiteración, como la geminación («Cigüeña, cigüeña»), las antítesis en estructura paralela («Que llueva, que escampe») o peculiares derivaciones en las que algún término es un neologismo con función rítmica y lúdica («Luna lunera / cascaballera»). Recordemos la antigüedad de estos recursos, que ya encontramos en el Romancero Tradicional.

Mientras los cantos 105 y 123 adoptan configuraciones métricas canónicas y abiertas para multitud de temas, el 116 mantiene la estructura típica de las rimas infantiles que ya hemos comentado. El predominio del paralelismo crea las pautas de avance y llega a ser tan poderoso que, unido a la rima, arrastra incluso a los significados, según se aprecia en los versos 9-10 y 11-12. Si se pueden adivinar las asociaciones irracionales que unen «caballito negro» y «caballito blanco» (movimiento antitético) o «campo» y «cielo» (perspectiva vertical), más dudosas parecen «monjas» y «toronjas», «frailes» y «costales» o «Periquillo» y «pitillo». Los potentes efectos de la rima como motor compositivo y en este caso también de la anáfora, superan incluso la lógica del poema en cuanto a los significados.

2.2.3. Ensalmos.

Rodríguez Marín recoge un ensalmo relacionado con la curación de males de la garganta, en el que se invoca obviamente al santo al que se le atribuye potestad curativa especial:

«San Blas bendito,
que s'ajoga est'angelito.» (1060)

Posee una estructura muy simple, cercana a la de múltiples refranes, ya que consta de un par de miembros delimitados por la rima consonante y, aunque heterométricos, formados por dos unidades tan operativas en el folklore como el heptasílabo y el octosílabo. El «que» con valor expletivo, que sin embargo enfatiza la invocación, también desprende esencia popular, al igual que los fenómenos dialectales del que destaca la aspiración de la hache o la peculiar metáfora sacroprofana que llama al niño «angelito», pródiga en las canciones de cuna por el sobrepujamiento que aporta y por la afición del pueblo a mezclar lo divino con

lo humano. La versión paródica se consigue sólo al cambiar la dirección de la imagen y seleccionar un término inferior en la escala. Rodríguez Marín apunta:

«Señó San Blas,
que s'ajoga este animal» (nota 51, pág. 441).

Puesto que las hibridaciones genéricas acercan el ensalmo al refrán, también éste puede tomar cariz de copla si se atiende a su estructura paralelística y a la métrica. Así sucede en el que el Bachiller de Osuna plasma al hilo de lo anterior, señalando que también lo ha recogido en Extremadura:

«Los trisantos de febrero:
Santa Brígida el primero,
el segundo Candelero (La Candelaria)
y el tercero gargantero (San Blas).» (nota 51, pág. 441).

Otras fórmulas curativas mezclan creencias religiosas (de ahí las menciones a Dios, que sobrepasan el mero saludo) con reminiscencias de la magia profana (diálogo hombre-naturaleza y personificación de ésta). Así se entrevé en esta fórmula que anotó Romero y Espinosa, pronunciada en los ritos de curación de las fiebres tercianas:

«-Dios te guarde, zarzamora.
-Ven con Dios en esta hora.
-Vengo por un vestido
de esas tus verdes hojas,
para un enfermo, que le des la salú.» (1067)

2.2.4. Además de los módulos analizados, Rodríguez Marín incorpora **cantos locales** donde se mencionan explícitamente pueblos extremeños. Su estudio, como parte de un corpus más lato, corrió a cargo de A. Rodríguez Moñino en *Dictados tópicos de Extremadura*²⁰.

²⁰ Badajoz, Antonio Arqueros, 1931.

