

USOS DE LA POESÍA POPULAR

*En el recuerdo
de Frau Lieselotte von Caprivi*

La tradición oral moderna emplea la poesía popular y la adapta a diversas facetas de la vida diaria, actividades laborales y ocasiones festivas del calendario anual. Muchas canciones se usan para acompañar bailes y danzas, o para deleitar algunos acontecimientos lúdicos; pero otras se especializan para dar ritmo a los trabajos mecánicos del mundo rural y, en este sentido, se ocupan de los oficios como una más de las múltiples realidades por las que se ha interesado la lírica popular.

Estas últimas, cuyo ámbito es conciso y particularizado, se vinculan a los momentos más representativos del ciclo vital en la sociedad agrícola y encuentran su razón de ser en el marco de unas ocupaciones humanas concretas. Tienen carácter «funcional» y su temática es variada, aunque, con el paso del tiempo y la mecanización de las tareas rurales, el primitivo carácter funcional se pierde y la poesía popular deja de prestar sus servicios a los fines para los que fue creada.

Este estudio se basa en el análisis de un conjunto de cantares procedentes de la tradición oral de la provincia de Cáceres y recopilados en los Cancioneros de Manuel García Matos¹, Bonifacio Gil², Francisca García³ y Pedro Majada Neila⁴. Se ha seleccionado el conjunto de textos catalogados bajo la etiqueta de «trabajos agrícolas»⁵, por tratarse de una sección que ha iluminado, desde los orígenes de la lírica popular, una importante línea temática⁶.

¹ *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, 1982 (en adelante, M.G.M.).

² *Cancionero popular de Extremadura*, tomo I, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1961 (2.ª ed.) y *Cancionero popular de Extremadura*, tomo II, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1954 (B.G., I y II).

³ *Cancionero Arroyano*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1985 (F.G.).

⁴ *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984 (P.M.N.).

⁵ Las coplas se seleccionan según un criterio temático basado en los acontecimientos del año agrícola, tal y como hace Bonifacio Gil, cuando declara —en el volumen II de su *Cancionero popular de Extremadura*— que para la ordenación estacional de los textos ha tenido en cuenta «el año agrícola, comenzando por las melodías de *arado* y *siembra* y terminando con las de *vendimia*»; en el tomo I agrupaba las coplas en varias secciones, con la misma intención: de «arado», «escarda», «acarreo», «siega», «espigueo», «pastoreo», «pimentera», «vendimia», «aceituneras» y lo que él considera «de uso indistinto», donde se incluyen composiciones de tema amoroso casi siempre en el marco de la vida pastoril o agrícola (tomo I, págs. 65-73).

⁶ Vid. Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, pág. 221.

En estas composiciones llama la atención un hecho que, de alguna manera, puede servir como punto de partida metodológico para clasificarlas: aunque se recogen como «canciones de trabajo», «de las faenas del campo» o «de faenas», no todas ofrecen las referencias léxicas necesarias para acreditarlas como «cantos de siega», «de trilla», «de siembra», «de aceituneras» o «de pastores». En algunas, las alusiones directas a estas actividades son escasas o inexistentes, y en este sentido se puede establecer una distinción doble, por una parte entre aquellas coplas que contienen marcas léxicas y temáticas relacionadas con las tareas del campo y, por otra, las composiciones que, sin proporcionar siempre esas referencias, se adaptan al contexto cultural de las labores rurales y se interpretan en su marco. La materia es, en la mayoría de los casos, amorosa, y contienen en sus versos todos los tópicos y recursos literarios de la poesía de tradición oral; pero la única convención para adscribirlas al grupo de los trabajos rurales es la situación comunicativa en la que se desarrollan, de ahí la necesidad de estudiarlas en relación con el concepto de *performance*⁷ o representación del mensaje poético, término admitido por Zumthor y otros investigadores de la poesía oral para poner de relieve la importancia del contexto en la recepción de esta lírica.

* * *

La economía rural se sustenta sobre los pilares de la agricultura y la ganadería: la vida del individuo descansa en el aprovechamiento y la explotación de las tierras y los animales, que le proporcionan los bienes necesarios para subsistir. En este ambiente se puede situar todo el conjunto de cantares que, en las recopilaciones de la provincia de Cáceres, tienen como analogía temática la alusión al trabajo de los campesinos.

Abundan las composiciones relacionadas con la acción de arar la tierra, la siembra, la siega y la trilla, con referencias a los aperos de los que se sirve el campesino para desarrollar sus labores. A simple vista, se trata de textos con un escaso artificio literario en los cuales sólo la comprensión del léxico permitiría aclarar los contenidos. Pero esta afirmación no es del todo real. Con frecuencia, encontramos módulos poéticos –sobre todo romances– en los cuales el campo semántico del trabajo rural constituye un motivo secundario para desarrollar contenidos simbólicos de carácter muy distinto. Estas ideas pueden ser ilustradas a partir del análisis de un romance que la tradición ha ofrecido como canto de segada, acompasando el ritmo de la siega al del poema; se trata de una versión de la conocida historia de la princesa y el segador⁸,

⁷ Vid. Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, pág. 33 y *passim*.

⁸ Documentado por Bonifacio Gil en Fuenlabrada de los Montes. Como variantes de este texto se recogen, entre otras, «La princesa y el segador», en *El Romancero judeo-español en el Archivo*

donde el vocabulario peculiar de la siega adopta un juego de dobles sentidos que apuntan hacia el tema de la insaciabilidad sexual femenina; en la tradición cacereña se conoce bajo el título de «La Bastarda»:

El Emperador de Roma / tiene una hija muy guapa
 que ni duqueh ni marqueseh / no había quién le agradara.
 Un día de más *caló*(r) / tres segadoreh pasaban,
 y le dice a uno d'elloh, / aquél que máh le guataba.
 Y le dice : -*Segadó*(r), / ¿quieres segar mi senara?
 -Y esa senara, señora, / ¿dónde la tienen sembrada?
 -No ehtá en cerro ni en *verea* / ni en umbría ni en cañada,
 ehtá entre doh fuerteh *colunah* / que la sohtienen mi *arma*.
 -Esa senara, señora, / yo no me atrevo a segarla.
 -Siéguela *uhté*, *segadó*(r), / que se le dará la paga.-
 Y a eso de la media noche, / cuando la dama *ehpertaba*,
 y le dice: -*Segadó*(r), ¿cómo andah con la senara?
 -Ya llevo siete gavillas / y voy a por la manada.-
 Su padre, de que oyó ehto: / -Dime, niña, ¿con quién *habla*(s)?
 -Padre, tú ehtarás soñando; / yo hablo con la criada.-
 Y el segador, que oye éhto, / s'echa abajo de la cama.
 Como no entendía loh pasoh, / treh vueltah le dió a la sala.
 S'ha levantado la dama / y a la puerta le llevaba;
 le ató dohciento doblones / en un pañuelo de Holanda;
 valía más el pañuelo / qu'el dinero que llevaba.
 Y le dijo al *segadó*(r): / -Vuelva *uhté* otra vez mañana.
 -Sí, señora, volveré, / pero serán las *espalda*(s).

(B.G., II, pág. 118)⁹

de Menéndez Pidal (*Catálogo-índice de romances y canciones*), ed. de Samuel G. Armistead, con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols. (Q. 4); y «La Princesa y el Segador», en Paloma Díaz-Mas, *Poesía oral sefardí*, La Coruña, Col. Esquío de Poesía, 1994, págs. 110-111.

⁹ El mismo Bonifacio Gil, en Herrera del Duque, documenta un romance de contenido similar, titulado «La gentil dama y el rústico pastor»; en esta ocasión, la muchacha ofrece al pastor un fruto tan simbólico como la *manzana*, que tradicionalmente se relaciona con la seducción femenina: «-Pahtor, si vienes a verme / el domingo en la mañana, / para que tú te diviertas / te he de dar una manzana.- / Rehponde el infame vil: / -Eso no me da la gana; / tengo el ganado en la sierra / y *ayí* me tengo que *í*(r). / -Pahtor, si vienes a verme / el domingo a mediodía, / para que tú te diviertas / t'he de traer un tranvía.- / Rehponde el infame vil: -El demonio que lo guía; / tengo el ganado en la sierra / y *ayí* me tengo que *í*(r). / -Pahtor, si vienes a verme / el domingo por la tarde, / para que tú te diviertas / t'he de tener un gran baile.- / Rehponde el infame vil: / -El demonio que lo baile; / tengo el ganado en la sierra / y *ayí* me tengo que *í*(r). / -Te compro unoh *zapatiyo*(s) / bordadoh con *antejuela*(s) / para que tú te loh pongas / cuando vengah de la sierra.- / Rehponde el infame vil: / -Buenas son mis *arbanzuela*(s); / -Pahtor, qu'ehtás enseñado / a dormir entre *jarone*(s) (= de jara) / si te casarah conmigo / durmierah entre *colchone*(s).- / Rehponde el infame vil: / -Buenos son esoh *peñone*(s); / tengo el ganado en la sierra / y *ayí* me tengo que *í*(r). / -Fijate en mi cinturita/ y en mi matita de pelo, / y también en mi hermosura./ -De Dihh te venga el consuelo.-» (II, pág. 114).

La ambigüedad se resuelve cuando se interpreta el sentido del término *senara*, que aparece en el verso 10 como una propiedad privada de la princesa, mediante el uso del posesivo («mi *senara*»); este sustantivo se refiere a la «porción de tierra que dan los dueños a los capataces o a ciertos criados para que la labren por su cuenta»¹⁰, significado que entiende el segador dentro de su vocabulario habitual. Pero, a medida que se avanza en la lectura de los versos, se observa cómo el vocablo admite una explicación distinta, porque se ha utilizado con un valor metafórico, válido dentro del ambiente que dibuja el romance. Y es la misma princesa la que resuelve la ambigüedad que ella ha establecido por la semejanza de la *senara* con el pubis de la mujer:

–No ehtá en cerro ni en *verea* / ni en umbría ni en cañada,
ehtá entre doh fuerteh *colunah* / que la sohtienen mi *arma*.

Es decir, la *senara* se encuentra fuera de su ubicación acostumbrada (lejos de la *verea*, la *cañada* o la *umbría*, términos que, desde el punto de vista semántico, representan la familiaridad del agricultor con el terreno), en un lugar imaginario entre dos hipotéticas *columnas* que, en virtud de un procedimiento metafórico, son las piernas femeninas. La mención a la *cama*, en el verso 32, descifraría íntegramente el uso figurado y simbólico de una expresión que pertenece al vocabulario de la agricultura:

–Esa *senara*, señora, / yo no me atrevo a segarla.

De esta forma, la locución *segar la senara* se emplea como recuerdo de un viejo símbolo de fornicar, que no es una asociación accidental o subjetiva, puesto que aparece explotada en la poesía popular por una larga tradición de textos de asunto amoroso¹¹.

Si nos centramos en el ámbito de la vida cotidiana, nos encontraremos con una serie de composiciones cuyo asunto principal es el mundo del trabajo campesino, fondo temático que se puede diversificar en varios contenidos peculiares. Analizados desde la perspectiva individual de los protagonistas, muchos de estos versos se expresan en primera persona y, en más de una ocasión, el protagonista lírico asume el papel de presentarse y explicar las circunstancias cotidianas de su oficio, de una manera emotiva, ágil y breve:

¹⁰ D.R.A.E., s. v.

¹¹ Paloma Díaz-Mas explica, refiriéndose a la versión medieval de Jaume d'Olesa, que la esencia de este romance es «el rechazo, por un rústico, del ofrecimiento sexual de una dama de superior condición, situación inversa a la de la *pastorela* francesa medieval, que presenta el intento de seducción de la pastora por un caballero». E interpreta esta modificación como resultado de un intento de moralizar a partir del romance. (*Romancero*, Barcelona, Biblioteca Clásica de la Editorial Crítica, 1994, pág. 332).

Cada vez que voy a arar,
 le digo a mi mula *güelva*
 [¡Tesa¹², Dorá!]
 me acuerdo de los amores
 que tuve en el barrio verde.
 [¡Arre, Triguera!]

(Pinofranqueado, Hurdes. M.G.M., pág. 271)¹³

La copla se inicia con una de las fórmulas típicas de los cantos de ronda que, en otras situaciones, aflora como punto de arranque cuando se va a expresar una noción de reiteración, tal y como sucede en este ejemplo. Aparte del retrato que se hace de la escena de arar, con referencia a la acción (a través del verbo *arar*, el sustantivo *mula*, el imperativo dialectal *tesa* 'recula', 'retrocede' y la voz *arre* para azuzar a la bestia¹⁴) se desarrolla una situación amorosa en el recuerdo del labrador que permite distinguir dos planos: el cotidiano, del trabajo rutinario de arar, y el amoroso, con la alusión a *los amores*, donde el uso del plural evoca una relación menos seria. Con buen criterio explica Bonifacio Gil en su *Cancionero popular de Extremadura* que:

El contacto directo con la Naturaleza ha debido originar en el cantor popular un sentimiento de altos ideales, casi taumatúrgicos. Al verse solo en el campo (refiriéndome a las canciones de *arado* y de *faenas indeterminadas*) echa su fantasía a volar, creando acentos líricos de suma originalidad y expresión. [...] Se siente hasta filósofo [...], quejándose al propio tiempo de no ser correspondido en sus amores [...], satírico [...], enamorado y festivo¹⁵.

Otros textos, desde la misma voz poética del protagonista, exponen las penas y adversidades que deben sufrir aquellos que viven del trabajo agrícola y ganadero, y las preocupaciones sociales que laten en el fondo de estos oficios, con un estilo sencillo que permite constatar objetivamente la dureza de las faenas:

Todo el día estoy al sol
motilando las ovejas¹⁶,
 los dedos llenos de callos
 de las malas *estijeras*.

(Guijo de Galisteo, M.G.M., pág. 272)

¹² «*Tesa* significa 'recula'. Es el grito que hace el labrador a la bestia cuando la reja del arado tropieza con una peña» (nota del recopilador).

¹³ Con la siguiente variante: «Cada vez que voy a arar, / *estiro* de los ramales, || [Ven acá, Castañal] || me acuerdo de mi morena / que vive en calles reales. [¡*Güelva!*]» (Guijo de Granada).

¹⁴ Cfr. Vicente García de Diego, «Voces a los animales», R.D.T.P., XVIII, 1962.

¹⁵ B.G., II, pág. 113.

¹⁶ *avejas*, como se transcribe en el Cancionero de García Matos, debe ser una errata en este verso.

La selección del vocablo *callos* no es gratuita, puesto que refuerza las consecuencias negativas del trabajo en las manos de esquilador. No es una herida sangrante, sino una «dureza»¹⁷, que en este caso se le ha producido en los dedos por el roce de las tijeras. En el plano del significado, el sustantivo *callo* tiene connotaciones peyorativas que refuerzan la rusticidad del trabajador expresada en los vulgarismos *motilando* y *estijeras*¹⁸ puestos en su propia voz.

Pero la denuncia llega a ser mucho más eficaz cuando se plantea una situación general en la que los azares de la vida de los trabajadores se contemplan desde un plano diferente:

Se han cavado las viñas
sin echar mantas,
sin echar mantas,
porqu'el amo y el ama
no las aguantan,
no las aguantan.

¡Viva el amo y el ama,
también las viñas,
vivan los labradores
que las *cautivan*!¹⁹

¡Viva el ama, el ama,
que amo no tiene!
A uno lo llevó el diablo,
y a otro, lo lleve.

(BG, I, págs. 71-72).

Los primeros versos sugieren que la relación entre ambos estamentos es armoniosa: las viñas se han cavado tal y como deseaban los dueños que se hiciera, «sin echar mantas». Pero estos términos configuran un enunciado que, si se interpreta en su acepción literal, carece de sentido lógico: ¿qué es *echar mantas*? El D.R.A.E., bajo la entrada *manta*, explica la expresión *echar mantas*, como «echar pestes»; es decir, las viñas han sido cavadas por los campesinos sin manifestaciones de rebeldía, actitud que transforma la aparente armonía inicial en una dependencia servil. La copla avanza con elogios y vítores a los propietarios, a la tierra y a los labradores; pero este planteamiento idílico no triunfa y enseguida brota el reproche en cuatro versos que aclaman sólo a la dueña de las tierras cuando ha conseguido liberarse del yugo de los amos:

¹⁷ D.R.A.E., s. v.

¹⁸ De hecho, cuando se pretende en el lenguaje familiar ponderar la fealdad de una mujer se dice que es un callo. *Vid.* D.R.A.E., s. v. || 4. fig. y fam.

¹⁹ *Vid.* en el *Cancionero* de Pedro Majada Neila la siguiente variante: «Viva el amo y el ama / y también la viña. / Vivan los cavadores / que la cultivan» (pág. 101).

¡Viva el ama, el ama,
que amo no tiene!
A uno lo llevó el diablo,
y a otro, lo lleve.

El cantar conserva su carácter elogioso: suponiendo que el ama ha contraído segundas nupcias, el pueblo festeja la desaparición del amo antiguo y desea la del nuevo (al menos, lo manifiesta así, a través de la frase *llevar el diablo*). Pero, en el fondo, lo que se advierte es una crítica social que esconde el deseo de los campesinos de eliminar a los amos. «Llevar el diablo», desde este punto de vista, es una locución de desprecio, y no un símbolo de muerte: «vitoarean al ama porque es libre (como a los agricultores les gustaría ser)», porque no está sometida a la autoridad de un amo²⁰. La presentación bucólica y sentimental de las faenas deja paso a una denuncia del estado de miseria del labrador. Y, para que esta denuncia sea eficaz, se compara la vida de los campesinos con la de los propietarios de la tierra, actitud que encuentra un punto de referencia histórico en el reformismo agrario de la segunda mitad del siglo XVIII y cuyas tendencias fueron recogidas, con diferente intensidad ideológica, por escritores como Meléndez Valdés²¹.

En la misma perspectiva, algunos cantos se recrean en la contemplación de determinados trabajos, pero introducen apreciaciones subjetivas sobre las faenas y los fenómenos sociales que condicionan la relación entre el trabajador y su oficio:

Ya se v'a poner el sol
y hacen sombra *loh terrone*,
se entristecen los amos
y se alegran *loh peone*.

Ya se v'a poner el sol
y hacen sombra *lah pajita*,
se entristecen los amos
y se alegran *lah mocita*.

(BG, I, pág. 73)

Se trata de una estructura basada en el paralelismo con variaciones entre las estrofas —estructura clave de *dispositio* desde épocas remotas—, que hace

²⁰ Vid. María Isabel López Martínez, «Seriedad y parodia en coplas extremeñas (Análisis literario)», en *Antropología Cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular*, Mérida, E.R.E., 1989, pág. 659.

²¹ Vid. Juan Meléndez Valdés, *Poesías selectas. La lira de marfil*, ed. de Polt y Demerson, Madrid, Castalia, 1981, en concreto las epístolas VI (págs. 215-223) y VII (págs. 223-230), en las que se denuncia el estado de miseria de los campesinos en la España ilustrada, y el romance XV, «Los Segadores», texto en el que la crítica ha advertido influjos de Saint Lambert, Rousseau y el *Informe en el expediente de la ley agraria* (1794) de Jovellanos.

avanzar con lentitud el tema de la composición. El recurso más llamativo es el contraste terminológico que se establece entre los verbos *entristecerse* y *alegrarse* y los sustantivos *amos* y *peones*, por un lado, y *amos* y *mocitas*, por otro; *entristecerse* se relaciona con las expresiones *ponerse el sol* y con las *sombras* del terreno de los versos 1-2, en medio de una selección de términos de significado visual que completa y refuerza el campo semántico de la oscuridad. Entre los sustantivos (*peones*, frente a *amos* y *mocitas*) se originan claras diferencias de intereses materiales (que enfrentarían a los *amos* con los *peones*) y sentimentales (los *amos* frente a las *mocitas*, donde el uso del diminutivo, además, aporta una nota de ligereza, ternura e ironía). Desde el punto de vista temático, estos versos pueden ser interpretados como un pretexto para interrumpir las tareas al atardecer, con argumentos similares a los que se emplean en un canto arroyano de trilla:

Ya mi caballo no anda,
ya mi caballo murió;
todo para en este mundo,
también he de parar yo.
Ya mi caballo no anda.

(F.G.R., pág. 105)

A veces, sin incurrir en la crítica social, la denuncia y la protesta se advierten con la declaración de las difíciles circunstancias que rodean al trabajo de algunos sectores, mediante la presentación literaria de enojosas diferencias sociales:

La vida «el» aceitunero
es una vida fatal:
todo el día trabajando
y la noche sin cenar.
Pronto, pronto, pronto
y enseguida,
pobre aceitunero,
qué cansado estás.

(P.M.N., pág. 103)

Muchos de estos cantos se exponen desde la perspectiva de la voz de una mujer, que, a cierta distancia, contempla los trabajos de su enamorado e intenta buscar remedios (a veces imposibles) para aliviarle, por ejemplo mientras siega en la estación más calurosa del año, al tiempo que ella experimenta la sensación paradójica de «sudar en la sombra», en unos versos que –por su insistencia en la localización de la faena– rozan moderadamente el ámbito de los dictados tópicos²²:

²² Cfr. Carlos H. Magis, *op. cit.*, págs. 230-231.

Mi amante está en Azuaga
 segando con la *canina*...²³
 ¡Quién lo pudiera poner,
 delante del sol *cortina*!
 ¡Válgame, *Dioh*, qué *caló*!
 En la sombra estoy sudando...
 Cómo estará mi moreno
 en Azuaga segando!

(BG, I, pág. 73)

No es difícil pasar del lamento a la invocación, en una serie de canciones en las que la mujer invita al trabajador a compartir con ella una vida más confortable, acudiendo al tópico de la seducción con la cama y las sábanas, que puede entenderse como preludeo de la entrega amorosa:

Pastor, qu'estás en la sierra
 y duermes entre
 charnecas,
 terrones²⁴,
 si te vinieras conmigo
dormieras en mis
 muñecas,
 colchones.
 Pastor, qu'estás en la sierra
 y duermes
 entre l'arena
 en la majada,
 si te vinieras conmigo
dormieras en
 sábanas *nueva*,
 buena cama.

(B.G., I, pág. 67)

Una vez más, el poema se construye con la técnica del paralelismo sintáctico con variación y el contraste simbólico de términos opuestos entre sí cuando se les aplica el sema de la 'comodidad': *charnecas* y *terrones* —que se refieren a la dureza del suelo— contrastan con *muñecas* y *colchones*; la *arena* de la *majada* se transforma en *sábanas nuevas* del lecho cómodo que ofrece la mujer. Esta canción podría interpretarse como una composición amorosa que se sirve del motivo secundario de la siega como pretexto y que, desde un punto de vista formal y temático, recordaría a los cantares de serrana de la Edad

²³ Vid. D.R.A.E., s. v. *canícula*.

²⁴ La disposición tipográfica en el Cancionero y las rimas hacen pensar en la transcripción de dos versiones distintas de un mismo texto.

Media, cuyo origen se encuentra en las pastorelas francesas y provenzales y en las gallegoportuguesas²⁵.

Otro motivo muy fecundo de esta lírica es el de la exposición de los trabajos y sus costumbres características, que traducen la ambición ancestral de algunos sectores sociales:

La gala de un mayoral
es tener buenos borregos,
buenos carneros *rosquíos*
y buenas *carrancas* los perros.

Las galas del mayoral,
desde las once del día,
es montar en su caballo
y ver su ganadería.

(BG, I, pág. 68)

Cuando domina la parodia en el tono general de los versos, no es difícil desembocar en textos que alcanzan la consistencia de tópicos, sobre todo refiriéndose a oficios o estados muy concretos, por ejemplo el de la molinera, que aparece como compendio de vicios y defectos, caracterización ampliamente representada en el cancionero hispánico²⁶, tal vez como reminiscencia de la tradición misógina medieval:

Gasta la molinera
pendientes de oro
y el pobre molinero
lo paga todo.

Gasta la molinera
buenos zapatos
y el pobre molinero
no tiene un cuarto.

Gasta la molinera
ricos collares
del harina que roba
de los costales.

(BG, I, pág. 68).

A veces, el trato con la molinera se insinúa mediante una serie de figuras que evocan una relación sexual y un triángulo amoroso:

²⁵ Vid. Rafael Lapesa, «'Las Serranillas' del Marqués de Santillana», en el volumen *El comentario de textos. 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, 243-276. María Hernández Esteban, «Pastorela, ballata, serrana», en *Dicenda*, 3, 1984, 73-96.

²⁶ Vid. Carlos H. Magis, *op. cit.*, pág. 234.

Vengo de moler, morena,
de los molinos de abajo:
duermo con la molinera,
no me cobra su trabajo.
Que vengo de moler, morena.

Vengo de moler, morena,
de los molinos de arriba,
duermo con la molinera,
no me cobra la maquila.
Que vengo de moler, morena.

Vengo de moler, morena,
de los molinos de enfrente:
duermo con la molinera,
no me cobra el aguardiente.
Que vengo de moler, morena.

Todita esta calle arriba
tengo sembrado melones
y los tengo de regar,
con sangre de corazones.
Que vengo de moler, morena.

(P.M.N., pág. 105)

* * *

En todas las canciones analizadas, la referencia a un oficio era el motivo central. Otras, como ya se ha apuntado, utilizan el trabajo y las ocupaciones como marco contextual para el desarrollo de diversos contenidos. Entre todas ellas, las de tema amoroso constituyen el grupo más nutrido y el que proporciona un mayor número de variantes en el cancionero popular.

En esta línea, muchas coplas admiten la forma del monólogo femenino (que evoca diversas manifestaciones pertenecientes a un repertorio poético común: las jarchas, las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos, o las *chansons de femme* francesas y los *Frauenlieder* alemanes²⁷). De hecho, entre las coplas relacionadas con el mundo de la agricultura, el motivo laboral suele ser un pretexto idóneo para la expresión del tema amoroso, como ocurre en uno de los textos ya analizados:

Mi amante está en Azuaga
segando con la *canina*... (canícula)
¡Quién lo pudiera poner,
delante del sol *cortina*!

²⁷ Cfr. Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea», en R.F.E., XLIII, 1960, págs. 312-313. Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 120-123.

¡Válgame, *Dioh*, qué *caló!*
 En la sombra estoy sudando...
 Cómo estará mi moreno
 en Azuaga segando!

(BG, I, pág. 73)

En este grupo, tal vez las canciones de aceituneras son las más abundantes, desde el momento en que se declara, de un modo implícito, que la recogida del fruto del olivo es una tarea desarrollada por las mujeres:

A coger aceitunas
 me han convidado,
 mira qué anillo de oro²⁸
 me han regalado.
 (Al arbolé,
 al árbol en seco
 se le corta el pie.
Al arbolé.)
 El coger aceitunas
 dicen que es vicio,
 pocas habrá cogido
 la que lo ha dicho.

(Descargamaría) (M.G.M., pág. 273)

Apañando aceitunas
 quién anduviera,
 y las *avareara*
 quien yo dijera.

(Calzadilla de Coria) (M.G.M., pág. 273)

Es una copla de carácter amoroso que, sin embargo, se beneficia del vocabulario propio del trabajo de los aceituneros: *apañar* es «recoger del suelo las aceitunas que caen alrededor del árbol» y, como reflejan estos versos, es una labor que realizan las mujeres; *avarear*, en cambio, significa «golpear con una vara los olivos para que caigan las aceitunas en una red puesta a los pies del árbol» y, generalmente, es una ocupación de los hombres. Los valores semánticos de estos dos verbos son indicios suficientes para imaginar con ellos el deseo –declarado por la mujer– de una relación afectiva que haría más sencillo el esfuerzo.

El *apaño de aceitunas*, por la propia naturaleza de los cultivos extremeños, es uno de los temas recurrentes de esta poesía; en ocasiones, favorece la composición de poemas amorosos mediante estructuras enlazadas y símiles,

²⁸ Se podría pensar en la simbología erótica del anillo. La mujer alude al trabajo como una *invitación* grata para ella, en contraste con la dureza del trabajo que denuncian otras coplas.

que adoptan un tono discursivo al ofrecer como consecuencia algo que tiene muy poco que ver con el antecedente desarrollado por los primeros versos²⁹:

De la uva sale el vino,
de la aceituna el aceite
y de mi corazón sale
cariño para quererte.

La aceituna en el olivo
si no la cogen se pasa,
así te has de pasar tú
si tus padres no te casan.

(M.G.M., pág. 273)³⁰

Las dos estrofas muestran estructuras bimembres y se nutren de imágenes pertenecientes al mundo cercano de los agricultores. Comienza el cantar con dos versos de tono amoroso que indican cómo el cariño brota naturalmente del corazón del cantor, de la misma forma que el vino sale de la uva o el aceite de la aceituna. El verso 5 recupera el viejo tema poético de la fugacidad de las cosas naturales, en este caso los frutos, para establecer una equivalencia comparativa entre la brevedad de la aceituna en el olivo y la condición efímera de la hermosura femenina.

Con un tono bien distinto, la misma bimembración se percibe en una canción de trilla que dibuja de forma poética la tarea de aventar el grano; desde un punto de vista metafórico, tendría su equivalente semántico en la expresión «ir al grano», es decir, quedarse con lo esencial. De ahí el aparente cambio de tono que se advierte en los versos 3 y 4:

Cuando el trigo está en la era
se va el polvo y queda el grano,
a por la chica venimos
que la mayor tiene amo.

(Arroyo de la Luz, M.G.M., pág. 272)

En otros casos, las menciones a las faenas son tan escuetas que sólo el contexto comunicativo ayuda a situar las coplas en el marco de unas labores determinadas; las composiciones que van a ilustrar esta afirmación se clasifican en los cancioneros extremeños como «de aceituneras» y en ellas el único indicio temático sería el sustantivo *carretero*, para nombrar al individuo que carga las aceitunas, una vez recogidas, en la carreta:

²⁹ Vid. Carlos H. Magis, *op. cit.*, pág. 270.

³⁰ Con la siguiente variante: «La aceituna en el olivo / si no la cogen se pasa, || así se pasa una niña / si sus padres no la casan» (Caminomorisco-Hurdes).

Vente, carretero, vente,
 que me da pena de verte;
eha noche vas a ver
 si sirvo para quererte.

Carretero, carretero,
 vente juntito a mi vera
 qu'en la ventana d'enfrente
 una *morena* t'ehpera.

(B.G., I, pág. 70)

En realidad, es una canción amorosa puesta en los labios de una mujer que ofrece al carretero sus favores sexuales con argumentos diferentes: en la primera estrofa por medio de la referencia directa a sí misma (emplea el verbo en primera persona del singular) y, en la segunda, de una manera más objetiva, con alusión a un rasgo de su fisonomía, que la reduce a «una morena», cualidad que se explicaría por razones étnicas, aunque la morenez de la cara, para el folclore, no sea en todos los casos un símbolo de belleza³¹.

De la mención ocasional al trabajo —como ocurre en los versos anteriores— se llega a la ausencia de alusiones para dar paso a coplas de tema amoroso que podrían ser moduladas en cualquier situación:

Una paloma blanca
 como la nieve,
 me ha picado en el alma...
 ¡Cómo me duele!

Estribillo

No se va la paloma, no;
 no se va, que la tengo yo.
 Harto será, paloma,
 que tú me tienes herida
 dentro del alma.

(*Al estribillo*)

Si se va la paloma,
 ella *vorverá*,
 que qued'a *loh pichone*
 a medio *criá*.

(*Al estribillo*).

(B.G., I, pág. 72)

Se trata de una copla «de escarda» en la que se habla de la picadura simbólica de una paloma que produce una herida de amor. Los pájaros, como mensajeros de los sentimientos, son figuras habituales en la lírica tradicional

³¹ Vid. María Isabel López Martínez, art. cit., pág. 657.

y, en este caso, la misma paloma representa metafóricamente al amor de la mujer. La selección de este animal manso³² reafirma los semas de ternura, delicadeza y gracia femeninas; por eso, en toda la lírica popular, la paloma es uno de los referentes más habituales, «sobre todo cuando la copla tiene intención galante»³³.

Además del tema amoroso, también el trabajo campesino proporciona materia suficiente para componer una serie muy particular de versos humorísticos. La siega es un motivo que se presta con frecuencia a las observaciones regocijantes³⁴:

Mi marido fué a segar
 y no me quedó dinero,
 y he tenido qu'empañar
 la *faldiguera* d'enmedio.

(B.G., I, pág. 71)

Mi marido fue a segar
 y me dejó sin un cuarto
 y he tenido que vender
 el vival de su lagarto.

(P.M.N., pág. 100)

En las dos versiones transcritas se utiliza lo que podemos llamar «eufemismo mal intencionado»³⁵, no tanto para disimular una expresión vulgar, como para sugerirla eliminando su nombre malsonante. En la primera, la alusión al sexo de la mujer se advierte en el sustantivo *faldiguera*, como «bolsillo del traje femenino para guardar el dinero». La copla merece una doble lectura: una, literal, puesto que, como la mujer no tiene dinero, de nada le sirve poseer una bolsa para guardarlo; y otra simbólica, al asociar el concepto *sexo femenino* con *faldiguera d'enmedio* por su posición en la anatomía de la mujer que, al quedarse sin bienes, empeña su propio cuerpo.

En la segunda copla la alusión al sexo femenino se esconde detrás del término *vival*, que significa «madriguera»; la elección del sustantivo *lagarto* tampoco es gratuita, puesto que representaría, mediante una metáfora formal, al pene. No en vano, la tradición popular atribuye a los reptiles un simbolismo erótico relacionado con la lujuria.

³² Bruneto Latini, *Bestiario*, en *The Medieval Castilian Bestiary*, ed. de S. Baldwin, E.H.T., XXXI, 1982: «aves mansas & viven entre los omes; & non han fiel ninguna. Et muevensse a luxuria besando...» (pág. 26). «Et sabet que fallamos en la Santa Escritura que fabla de tres palomas, una de Nohe, & otra de David, & otraque aparesçio al bautismo de Ihesu Cristo» (pág. 27).

³³ Carlos H. Magis, *op. cit.*, pág. 340.

³⁴ Tal vez por el valor metafórico antiguo de *segar* con el sentido de 'fornicar', como se vio en el romance de «La Bastarda».

³⁵ Siguiendo con la terminología de Carlos H. Magis, *op. cit.*, pág. 277.

Estos juegos de palabras con visos eróticos se adivinan gracias a la técnica de la sugerencia y la huida de la expresión directa de los conceptos; a veces, una sola palabra transforma el sentido completo del poema y traslada la explicación a otro nivel, como sucede en dos versiones de una copla de siega:

¿Quién me compra una guadaña
de un corito que se ha muerto,
el *ayunque* y el martillo
y los demás instrumentos?
(P.M.N., La Garganta, pág. 98)³⁶

¿Quién me compra una guadaña
de un corito que se ha muerto?
Traigo *cachapos* y piedras
y *loh* demás *istrumento*:
Estribillo
Que ponme la mano aquí,
Catalina mía;
que ponme la mano aquí,
dond'el otro día.

(B.G., I, pág. 70)

Los sustantivos *ayunque*, *martillo*, por un lado, y *guadaña*³⁷, *corito*³⁸, *cachapos*³⁹ y *piedras*⁴⁰, por otro, justifican la adscripción del cantar al ámbito de la siega; pero el vocablo *instrumentos*, teniendo en cuenta los versos que siguen (en la segunda copla), admite dos interpretaciones: la de «herramientas de siega», como cierre de la enumeración iniciada en *cachapos*, y una lectura eufemística a partir del significado popular de los *instrumentos* con el valor de «órganos sexuales» del varón, que permite jugar doblemente con el valor literal del término y su valor equívoco.

Por último, se puede mencionar una serie de coplas clasificadas como «de matanza» que no contienen ningún término relacionado con el viejo ritual de sacrificar al cerdo y en ellas la etiqueta del trabajo se convierte en una simple excusa para aplicar variados registros humorísticos, desde unos versos puestos en los labios de una mujer relegada a las tareas de la cocina:

³⁶ El mismo Majada Neila recoge esta otra «Canción de Coritos»: «Las palomas por el prado / van diciendo: -Nieve, nieve. / Y yo digo, claro: / -Paloma, que si me quieres./ -¿Quién me compra una guadaña / de un corito que se ha muerto; / con los «jierro» y sus «gachapos» / y los demás «estruamentos?»» (pág. 99).

³⁷ D.R.A.E., s. v. «f. Instrumento para segar a ras de tierra».

³⁸ D.R.A.E., s. v. *corito*, *ta* || «3. Nombre que se ha dado a los montañeses y asturianos». || «4. Obrero que lleva a hombros los pellejos de mosto o vino desde el lagar a las cubas».

³⁹ D.R.A.E., *gachapo*, «instrumento para afilar la guadaña».

⁴⁰ Piedra que se lleva en el gachapo para afilar la guadaña.

Mi amor me pidió la mano
y yo nunca se la negué;
como ehtaba en la cocina
le di la del *almiré(z)*.
(*Estríbillo*).

(B.G., II, pág. 117).

Mediante un juego dilógico, el poeta maneja los dos significados del término *mano*, como apéndice de las extremidades superiores y utensilio culinario, de forma que, en esta situación comunicativa, la expresión «pedir la mano» modifica su sentido habitual de 'pedir en matrimonio'.

* * *

Las canciones analizadas exaltan las faenas del mundo rural o suministran ritmo y poesía a determinados oficios. Hay que estudiarlas pensando que, en la poesía popular, la recepción es siempre directa; los mismos textos aportan gran cantidad de datos, algunos de ellos tan importantes que se convierten en auténticas claves interpretativas (elementos léxicos, símiles, metáforas, símbolos); otros funcionan como simples referencias relativas a la adscripción de las coplas a unas ramas temáticas y sólo el contexto justifica la especialización para sus correspondientes ocupaciones y da sentido a esta vertiente de la poesía lírica. Hay que situarlas en el espacio histórico que las vio nacer y recordar que, si pervivieron durante siglos, debió ser porque desempeñaban una función social y tenían un significado en la vida de los individuos que las cantaban.

Bibliografía

- José María Alín (ed.), *Cancionero Tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
 José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
 Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964 (2.ª edición).
 Yvette de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, El Colegio de México, 1969.
 Paloma Díaz-Mas, *Poesía oral sefardí*, La Coruña, Col. Esquíu de Poesía, 1994.
 Paloma Díaz-Mas (ed.), *Romancero*, Barcelona, Biblioteca Clásica (Crítica), 1994.
 Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.
 Margit Frenk (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1992 (1.ª ed., México, U.N.A.M., 1966).
 Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1968.
 Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1986 y *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Suplemento*, Madrid, Castalia, 1992.

- Carmen Galán Rodríguez, «Coplas lascivas y jocosas (Navalmoral de la Mata)», en *Antropología Cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular*, Mérida, E.R.E., 1989, págs. 587-592.
- Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, 1982.
- Francisca García, *Cancionero Arroyano*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1985.
- Vicente García de Diego, «Voces a los animales», R.D.T.P., XVIII, 1962, págs. 289-338.
- Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, tomo I, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1961 (2.ª edición) y *Cancionero popular de Extremadura*, tomo II, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1954.
- María Isabel López Martínez, «Seriiedad y parodia en coplas extremeñas (Análisis literario)», en *Antropología Cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular*, Mérida, E.R.E., 1989, págs. 655-660.
- Rafael Lapesa, «'Las Serranillas' del Marqués de Santillana», en el volumen *El comentario de textos. 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, 243-276.
- Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969.
- Pedro Majada Neila, *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984.
- Ramón Menéndez Pidal, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.
- Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea», en R.F.E., XLIII, 1960, págs. 312-313.
- El Romancero judeo-español en el Archivo de Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, ed. de Samuel G. Armistead, con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.
- Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.