



Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano

José Pedro López Sánchez
Fundación Machado
Sevilla

Resumen

El Aljarafe sevillano ha sido una comarca eminentemente agrícola cuyo territorio ha estado mayormente destinado al cultivo del cereal. De este modo no resulta extraño que descubramos una rica variedad de cantos asociados o fusionados con dichas faenas. Las culturas generalmente cuentan con una poesía oral asociada al trabajo y cuyo eje temático gira en torno a dos motivos: por un lado, la alusión a la actividad agrícola del momento y, por otro lado, aquellas otras cuyo tema es el amor. La hibridación de motivos es frecuente en la lírica tradicional. En este trabajo se estudia la configuración de coplas sobre la trilla, tomando como base el amplio repertorio de muestras obtenidas en la compilación realizada a comienzos del siglo XXI en esta comarca sevillana. El artículo se centra en las marcas específicas de estas canciones, sus formas métricas y la relación trabajo campesino-amor.

Palabras clave: *literatura oral – lírica popular – canciones de laboreo.*

Abstract

El Aljarafe has been mainly an agricultural region. Its major area has been assigned to cereals'crop, thus it's not surprising to discover a rich variety of songs merged or associated with these tasks, due to the rural works are the framework suitable for the implementation of popular li-

Olivar N° 18 (2012), 277-294.



terature. Many cultures includes work songs, which essentially refers to the agricultural activity and love themes. This combination of motifs is common to traditional lyrics. In this study I shall focus on analyze specific aspects of these folksongs, their metrical forms, and the relationship between peasant labour and love.

Keywords: *oral literature – popular lyric – tillage folksong.*

1. Introducción

El Aljarafe sevillano ha sido una comarca eminentemente agrícola: buena parte de su superficie ha estado destinada al cultivo del cereal, sobre todo el trigo, la avena, la cebada o el maíz, tiñendo esta flora con sus múltiples tonalidades el paisaje de sus campos. Por tanto, la agricultura ha colmado la mayor parte de la actividad laboral propiciando la presencia abundante de jornaleros que ha determinado la explotación del campo aljarafeño. De este modo, no resulta extraño que descubramos una rica variedad de cantos asociados o fusionados con dichas faenas y, en definitiva, una abundante y significativa literatura de cuantos asuntos concierne al campo, pues son las labores campesinas un marco idóneo para la ejecución de la literatura popular. Como declara Zumthor, la generalidad de las culturas cuentan o han contado con una poesía oral, en su mayoría canciones, encaminada a sobrellevar o amenizar el cumplimiento de una labor, acompañándola. Sostiene que:

El canto hace entrar en acción, con la energía del verbo, el poder propio de la voz. A veces muy elaborada y otras reducida a unas formas breves y repetitivas, esa poesía ejerce una doble función: facilita, regularizándolo, el gesto de la mano, pero también contribuye a liberar al obrero que, cantando, se reconcilia con la materia trabajada y se apropia de lo que hace (1991:90-91).

A pesar del acierto del estudioso sobre la funcionalidad del poema, se podría decir que también se generaría una especie de simbiosis donde trabajo y canto estarían perfectamente entrelazados e interdependientes. Ya argumenta Bowra cómo “las palabras iluminan la acción y la acción da cuerpo a las palabras” (1984:31). Además, este conjunto de manifestaciones

poéticas sería una forma de entender la poesía “como medio de distracción, de enfrentamiento a una realidad cruda y amarga y, en abundantes ocasiones, como compañía” (García Mateos, 1982:161).

Conviene reseñar que, aunque es cierto que he recopilado composiciones poéticas de cada una de las distintas labores campesinas, la trilla ocupa un lugar preferente por el mayor número de muestras. Estas canciones de trabajo forman el corpus más rico y difundido por toda nuestra región, lo mismo en Huelva que en Málaga, en Jaén o en Sevilla. En todos estos lugares era fácil oír los cantos de aquellos hombres que, montados sobre el trillo y bajo los calores agosteos, iban engañando el tiempo y animando a sus bestias mientras duraba su monótono quehacer describiendo interminables circunferencias sobre la parva.

El presente estudio tratará sobre el análisis y la configuración de coplas sobre la trilla, basándome en el amplio repertorio de muestras, cerca de un centenar, obtenidas en la compilación que llevé a cabo a finales del siglo xx y principios del xxi en esta comarca situada al oeste de la capital sevillana. Para ello me centraré en las marcas específicas de estas canciones, sus formas métricas y la relación trabajo campesino-amor, lo que nos permitirá establecer una imagen certera de este tipo de composiciones.

Antes de proseguir, conviene mencionar cómo estas actividades agrarias se prestaban en especial a cruces con otras manifestaciones líricas y narrativas de la tradición oral como pueda ser el canto de romances, de flamenco, de sevillanas y otras coplas de laboreo. Circunstancia que ya se habría venido produciendo desde mucho tiempo atrás pues, a modo de ejemplo, a principios del siglo xvii, Cervantes dejaba constancia de este hecho cuando, en un episodio de la segunda parte del Quijote, pone en boca de un labrador, que al alba conduce sus mulas y el arado, el viejo romance de Roncesvalles (1981:372). Del mismo modo, Lope de Vega aún en sus comedias frecuentemente el canto de romances con alguna labor del campo (arada, siega, etc.). Así, en *El labrador venturoso*, aparece una cuadrilla de segadores ataviados con sus hoces, sus sombreros de alas anchas y sus instrumentos entonando un romance que da noticia de las desgracias de la infanta Elvira y cuyo inicio Lope imita del romance tradicional “Retraída está la infanta”¹. El hispanista N. Salomon, al respecto

¹ *El labrador venturoso* es una más de las muchas piezas teatrales lopescas que podrían citarse donde el canto del romance va unido a una actividad agraria cotidiana, como

de cómo nuestro dramaturgo introduce estas formas habitualmente en las escenas del laboreo de campo, refiere de manera precisa cómo El Fénix parece, en efecto, haber abrigado la convicción de que algunos tipos de romances podían surgir naturalmente, sin preparación cultural o literaria, como un producto bruto y espontáneo de la gente del campo. En *Con su pan se lo coma*, un romance sencillo y lleno de humor poético, va seguido de un comentario muy revelador:

Estos romances, señora,
nacen al sembrar los trigos
(1985:469).

2. Las canciones de trilla

Es claramente manifiesto que ligado y paralelo al ciclo vital del cereal (arada, siembra, escarda, siega, acarreo y trilla) existía un amplio conjunto de composiciones poéticas que acompañaban esos menesteres y cuyo eje temático giraba básicamente en torno a dos motivos: la alusión a la actividad agrícola del momento, la mayoría de ellas; y, por otro lado, aquellas otras cuyo tema no era propiamente rústico y que versaban sobre el amor en sus distintos estados. Esta hibridación de motivos, el amor y el trabajo, es frecuente en la lírica del campo, como se verá a lo largo de este estudio. Hago mías las palabras de Pérez Castellano cuando dice:

El cancionero tradicional de la sociedad campesina andaluza es un cancionero inmerso en el aquí y ahora, un cancionero enormemente preocupado por los problemas cotidianos; la fatiga del trabajo, lo agotador de la jornada laboral, la escasa recolección pero, también, por el amor, el desamor, la ausencia del novio o del marido, los celos (1999:157).

He establecido cuatro niveles para abordar el acercamiento al estudio de estas cancioncillas. Debemos advertir que la presencia de una marca no implica la ausencia de las otras, en algunos casos se producen dos marcas.

sucede con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* donde uno de los segadores entona el romance de “La mujer de Peribáñez” (Lope de Vega, 1997:99).

La primera marca hace referencia al contenido de las canciones; sus letras se refieren expresamente a algún elemento propio de la tarea. Por lo general, estos textos poéticos están relacionados con el trabajo agrícola y la vida que se genera a su alrededor. Nuestras letras hablan sobre yeguas, potrillos y mulas. Las bestias se veían alentadas por los cantos que el trillador interpretaba y que servían al animal para serenar los bríos y coger el compás. Si bien la trilla se realizaba tanto con mulas como con yeguas, estas últimas eran las más ágiles a la hora de llevar el trote y por ende son a ellas comúnmente a las que se dedica un mayor número de canciones:

Deja a la yegua torda
comer la parva,
que está criando un potro
y le hace falta.

Mi yegüita lucera
contenta está,
porque este año la trilla
se va a acabar.

Estas caballerías estaban tan familiarizadas con estos cantos que nada más oírlos entonar empezaban a dar vueltas sobre la era. De este modo lo refería Arnaudas:

[...] y tanto se repite, en cuanto lo oyen comenzar las caballerías a quien las guía, hallándose paradas delante del trillo, comienzan a andar, y ya no hay necesidad de animarlas para ello, mientras siguen oyéndolo (1982:251-252).

Estos cantos se ejecutaban en un escenario único, la era. La mies o parva tendida en la era se volvía tres veces, hacia el centro, a una orilla y a otra, como descubre nuestra coplilla:

El cantar de la trilla
ya lo sabemos:
primero va a la orilla
y luego al medio.

Después se amontonaba hacia el lado de donde procedían las corrientes de aire, en esta comarca, de la zona de Huelva, cuya presencia era muy particular pues venía acompañada de un intenso y agradable aroma de las marismas y los muchos pinares que allí existían, siendo éste indicio de una buena jornada para el aventador. Como decimos, cuando comenzaba a soplar el aire en la era se efectuaba la labor de aventado, donde varios hombres empuñaban los bieldos y lanzaban la parva hacia lo alto, aireando el grano con objeto de que el viento se llevara la paja, menos pesada que el grano que caía a plomo a montón, y así dividir ambos:

Ya está la parva hecha,
vengan los biergos,

lo que se necesita
que corra viento.

Cuando la llegada del viento se hacía esperar y la permanencia en la era se prolongaba indefinidamente ocasionando la irremediable separación del hogar se aprovechaba este motivo para, con coplas de tono humorístico y sobre las sospechas de adulterio que se cernían sobre el sexo femenino en general, hacer burla del hombre casado². Esta ausencia se toma como momento propiciatorio para los amores extramatrimoniales de la esposa, como es el caso de nuestra canción, donde además se percibe una cierta sátira anticlerical con la inclusión de un personaje como el fraile que se beneficia del alejamiento del marido para gozar de la mujer³. Además, otro elemento que refuerza esta escena lasciva es el del aire, que simboliza al amigo, al amante: ⁴

Aire, aire,
aire y más aire,

²El tema de la esposa que recibe a su amante aprovechando la ausencia de su consorte es muy popular en la generalidad de los pueblos europeos ya desde la Edad Media y que ha continuado hasta hoy, lo mismo en forma de cuento que de balada. Unos ejemplos de lo que decimos, por citar sólo algunas muestras, puede verse en el *Romance de Albañiña* o en la *Nana de la mujer adúltera*.

³Un interesante estudio centrado en el cancionero popular de la época áurea y dedicado a estos personajes puede verse en M. Frenk, 2006:316-328.

⁴Una detallada exposición del viento-aire como símbolo erótico puede verse en M. Frenk, 1998:167-171.

mi marío en la era
y yo con un fraile.
Aire, aire
y más aire, aire.

Inmediato a la limpieza y ensacado del cereal se disponía su acarreo y posterior almacenamiento en soberados y graneros para manutención del ganado durante el período invernal y para el propio consumo⁵. Suponía un momento de alegría, la culminación de todo un ciclo con la recogida del cereal limpio y los graneros llenos. Momento óptimo para que las parejas de prometidos, dinero en mano, contrajeran matrimonio, como atestiguan algunas de nuestras coplillas, como ésta, recogida en Albaida, Bormujos y Sanlúcar la Mayor, aunque en esta ocasión parece que este propósito no llega a formalizarse:

Ya está la parva hecha
y el grano en casa,
y ahora dice la niña
que no se casa.

Como ya advirtiera Caro Baroja, existe una conexión evidente entre la recogida del cereal, la fecundidad y los epitalamios. Nos dice:

La conexión de la idea de cosecha con la de fecundidad y, por lo tanto, con la de ciertos ritos y concepciones en torno a nupcias, bodas y sus fiestas, es algo que se establece de modo claro, examinando algunos textos folklóricos de distintas épocas, que, en primer término, se refieren al trigo como fruto representativo de la fecundidad y al rito de arrojarlo a los novios (1984:36).

De igual manera, Lope de Vega en *La madre de la mejor*, probablemente compuesta sobre 1610-1612, desarrolló de forma amplia este tema de la fecundidad del campo en consonancia con la fecundidad humana⁶.

⁵ Una descripción detallada sobre el proceso de la trilla, aventado y acarreo del trigo, referido a la provincia palentina, puede verse en S. Cousteau y C. Padilla, 1979:32-36.

⁶ Véase Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega*, 1880-1913: III, pp. 358b-359a. Este tema, el ciclo del cultivo del cereal y su relación con el proceso de procreación de la hembra, aparece extensamente tratado por E. Morales Blouin, 1981:10.

Dentro de este primer apartado hallamos otro grupo de canciones cuyos motivos están cargados de intención y compromiso; de denuncia ante la desigualdad social, y que origina una conciencia de clase. Esta angustiosa realidad se constata sobre todo en las alusiones a los dueños o amos de las tierras y en la exposición de los pesares que deben soportar. Nada como sentir en sus propias carnes aquellas prolongadas jornadas al sol para reafirmar esa diferenciación entre ambos estamentos, dando lugar al canto social, de reivindicación, si bien, nunca de forma violenta sino más bien insinuante:

Miro pá' el cielo y digo
a mi manera,
que los panes de trigo
pa' el pobre fuera.

El trillado (r) en el campo
de estrella a estrella,
mientras pasan los amos
la vida buena.

A esa mula de punta
le gusta el grano,

aligera y no comas
que viene el amo.

Ya está la parva hecha,
señor nostramo,
danos nuestro dinero
que ya nos vamos.

Pero también aparecen relacionadas con ella otras muchas que versan sobre el amor. Como advertíamos, estas composiciones no sólo se van a ceñir a la labor que se está llevando a cabo, sino que los asuntos amorosos entran de continuo. En ocasiones, es la persona amada la que canta con añoranza sobre el ser querido, como sucede con estas bellas tonadas:

De la era vengo
linola, chiquilla,

de sacar el grano
de las gavillas;
y voy a verte,
que me duele el alma
de tanto quererte.

Mi mulilla lucera
sabe el camino

pa' ve a mi molinera,
es mi destino.

Otras muestran el deseo sexual o las ansias, pensamientos ligeros, por lograr a la amada que es de rango social superior y que le permitiría salir del suplicio de ese trabajo tan duro:

Arre, mulita torda,
campanillera,

¡a la hija del amo
quién la cogiera!

Dale a la mula torda,
campanillera,
¡si la hija del amo
a mi me quisiera!

Aunque, en repetidas ocasiones, la actitud y el tono que adoptan estos poemitas revierten en un canto picaresco y erótico, lleno de dobles sentidos y donde salen a la luz el uso metafórico de términos agrícolas como el “biergo” de nuestra primera canción, o términos del hogar como “chisme”, “caldera”, “tizne” de la segunda, con evidente significado connotativo sexual (véase Piñero, 1999:340):

En la era Baldomero
hay un portugués,
con el biergo en la mano
vamos a volver.

Esta noche me caso,
me llevo un chisme,

me llevo la caldera
aunque me tizne.

La segunda marca tiene que ver con el uso de apóstrofes, pronunciados arreos y llamadas de atención o afecto bien a sus bestias de labranza que llevaban sujetas de las bridas, bien al grupo que acompañaba para alentarlo en su faena, que se solían intercalar entre cada coplilla, y siempre detrás de los versos cortos, a veces incluso entre verso y verso, aunque estos añadidos, sello verdaderamente inconfundible, no forman métricamente parte de ellos:

Esta yegüita torda
tiene un potrillo. *¡Vamos!*
Si no me lo asujeta
lo coge el trillo. *¡Vamos! ¡Quillo, vamos a volverla!*

Con cuatro mulas viejas
estoy trillando *¡Dale, mula!*
Entre vuelta y revuelta
les voy cantando. *¡Helaaaaa, mulita torda!*

Siendo en numerosas ocasiones estas exclamaciones las que nos ayudan a distinguir, junto con su melodía o el referirse su letra a una faena determinada, la naturaleza o la función de la canción, ocurriendo a veces que, ante la falta de estas marcas, puedan utilizarse indistintamente unas y otras letras en cualquier labor. Como ya declarara Bonifacio Gil:

El carácter de la canción (siembra, siega...) se distingue en muchas ocasiones por la música, muy especialmente por las onomatopeyas o por los llamamientos que se hacen al ganado para animarles en sus movimientos (arada, trilla...) (1982:8).

Como tercera marca encontramos un importante grupo de muestras que podríamos decir que no son expresamente de ningún tipo, pues no se alude para nada a la actividad laboral que se está ejecutando, pero que los encuestados afirman que se cantan en la trilla. Así hallan cabida un significativo conjunto de ellas que se entrega a los contenidos humorísticos, son letras que buscan el disparate o simples juegos triviales:

Una pulga saltando
rompió un lebrillo,
la tinaja del agua
el perrenguillo.

En la era Margarita
sembré piñones,
nacieron calabazas,
cogí melones.

No faltan tampoco las que adoptan un tono más grave transmitiéndonos enseñanzas filosóficas universales:

Ya me decía mi mare,
ella me decía a mí,
que fuera tomando el tiempo
como lo viera venir.

Ya mi caballo no anda,
ya mi caballo murió,
todo acaba en esta vida,
también he de acabar yo.

Dicen que no me quiere
tú ni tu madre,
si una puerta se cierra
ciento se abre.

Ya hicimos referencia al motivo del amor cuando aparecía en el escenario concreto de la era. Pero también surge de manera general, sin que aparezca vinculado expresamente a las actividades agrícolas. Existe un buen número de ellas con la particularidad que éstas pueden aparecer puestas en boca tanto de un hombre como de una mujer:

Quítate de la esquina,
chiquillo loco,
que mi mare no quiere
ni yo tampoco.

Pasaste por mi puerta,
taconeaste,

viste que estaba sola
¿por qué no entraste?

Eres alta y delgada
como tu madre,
¡bendita sea la rama
que al tronco sale!

Toda la noche estoy, niña,
pensando en ti,
yo de amores me muero
desde que te vi.

E incluso a veces ese sujeto lírico no aparece bien definido:

Amores si quisiera
tengo a manojo,
pero en ti, vida mía,
puse los ojos.

Dicen que los quereles
tienen espinas,
yo tengo uno en el alma
y no me lastima.

Son pocas las canciones que no contienen el tema explícita o implícitamente, pues este amor no se limita exclusivamente al amor humano, aquél que se dirige a un igual, ya que, en ocasiones una alusión emotiva a sus animales puede plasmar magníficamente este sentimiento. El hombre suele actuar como elemento transpositor de su forma de pensar y proceder atribuyendo a la naturaleza del animal muchas impresiones de su propia experiencia. Los animales son los que están más próximos a ellos, son sus compañeros de trabajo y fatiga y de ahí que se los personifiquen, compartan con ellos su congoja y se les haga sus cómplices. Se dirigen a ellos con afecto y admiración en tono adulator utilizando frecuentemente el diminutivo afectivo:

Arre, mulilla torda,
campanillera,

y eres la mejor moza
que hay en la era.

Caballo marismeño
pisa ligero,
que estamos empeñaos
ser los primeros.

La cuarta marca definitoria sería su configuración métrica. Nada más introducirnos en el estudio de la estructura formal del conjunto de estas canciones de trilla se aprecia una cierta uniformidad con el resto de composiciones líricas de la tradición moderna, en especial con las canciones de bambas y nanas, donde se cristaliza un estilo formal sencillo con la cuarteta y la seguidilla como las formas más consolidadas.

Como decimos, va a ser la seguidilla, con su fórmula clásica basada en la combinación de dos versos heptasílabos, el primero y el tercero, carentes de rima, y dos versos pentasílabos, segundo y cuarto, con rima generalmente asonante (7,5a, 7,5a), la estructura métrica que se adopte mayoritariamente en este tipo de manifestaciones:

Mi yegüita lucera 7
tiene un potrito, 5a
con la patita blanca 7
y un lucerito. 5^a

Otras veces aparece esta seguidilla con alguna irregularidad; bien puede sufrir fluctuaciones en el orden de los versos largos y cortos resultando el siguiente patrón métrico (5,7a, 7,5a; 5,5a, 7,5a...):

Mula trillera, 5
no te comas el trigo, 7a
que luego viene el amo, 7
riñe conmigo. 5^a

O bien la estructura de la seguidilla puede ver aumentado su número de versos, es prácticamente idéntica a la simple pero con la añadidura de una segunda parte con tres versos, resultando el esquema de esta seguidilla compuesta de esta forma: 7,5a, 7,5a, 5b, 7,5b, y de la que Martínez Torner (1966:51) veía un posible origen andaluz:

Yo me he echado una novia 7
en Olivares, 5a
que yo no se lo he dicho 7
y ella lo sabe. 5a
Y con más gracia, 5b
que yo no se lo he dicho 7
y entro en su casa. 5b

Quizás, la supremacía de este tipo de estructura se deba a que es el molde estrófico habitual de las sevillanas y, como sabemos, Andalucía es, y particularmente Sevilla, la cuna de este cante.

El otro molde estrófico es la cuarteta en su forma arromanzada (8,8a, 8,8a):

Ya mi caballo no anda 8
ya mi caballo murió, 8a
todo acaba en esta vida, 8
también he de acabar yo. 8ª

Tanto una como otra estrofa sostienen por razones melódicas la repetición versal de los dos últimos versos. Esta redundancia funcional da como resultado en su ejecución una estrofa de seis versos. No podemos olvidar que nos enfrentamos a un texto cantado y este permite ciertas libertades que no se dan en la métrica poética (véase Alín, 1991:34).

Nos hallamos ante un tipo de canto cuya funcionalidad primordial es la de distraer, se canta para desahogarse, como bálsamo a las tensiones y cansancio del trabajo. Estas canciones no son escuchadas por un público que se halle presente, son coplas de carácter íntimo en las que el hombre se dirige principalmente al animal y donde, libre de auditorio que lo cohíba, exterioriza sus sentimientos más personales de forma más abierta y sincera en el silencio del campo. En general, todas ellas encierran una espontaneidad excepcional en las que atributos como la sencillez, la franqueza y la manifestación sentimental inocente prevalecen y donde se expresan estados de ánimo conectados con los elementos de su entorno (clima, paisaje, etc.); elementos estos que actúan como telón de fondo e inspiración de estos cantares. Como advierte Bonifacio Gil:

El trabajador, en plena Naturaleza, se siente hechizado, electrizado, pletórico de altos ideales, casi taumatúrgicos. Al verse solo (en algunas de sus faenas) echa a volar su fantasía y a veces crea rasgos líricos de evidente originalidad y expresión (1982:8).

Todo ello deriva en unas canciones de tonos dulces y melancólicos de naturaleza básicamente amorosa, “inocente a veces, chispeante de malicia otras, cuyo encanto reside precisamente en su intrascendencia” (A. Mairena y R. Molina, 1971:313).

Por otra parte, la ejecución de estos cantos no era muy difícil de realizar y no se requerían importantes dotes de cantante ni ningún tipo de acompañamiento instrumental más que la entonación de la voz, respondiendo su son plenamente al ambiente en que se faenaba. Con frecuencia, por no decir siempre, el chasquido o trallazo del látigo acompañaba a la canción, y éste se daba con los apóstrofes añadidos al texto poético propiamente dicho.

En esta aparente sencillez formal, su entramado oracional se cimenta básicamente en dos frases simples, generalmente yuxtapuestas, y se hace extensible también a su estilo. La canción lírica popular, como manifiesta Pedro M. Piñero “nunca se dilata en la exposición de los asuntos”, para proseguir afirmando que “una llamativa economía de estilo opera en la configuración de la canción popular” (Piñero, 1999:139) que queda patente, como refleja Eglá Morales “frecuentemente en su brevedad, pero también en la limitación de recursos, y en la vaguedad del tiempo, lugar y personajes” (1981:17). Si atendemos a su configuración veremos cómo el modelo de disposición estructural más utilizado es el binario (A+B):

Esta yegüita torda
tiene un potrillo,
si no me lo asujeta
lo coge el trillo.

Ya está la parva
junto a la era,
y el potro blanco
con su collera.

Por otro lado, en nuestro repertorio hallamos algunos versos que funcionan a modo de cliché; estos versos adquieren cierto grado de lexicalización y llegan a convertirse en verdaderas fórmulas de introducción a nuestras canciones. La mayoría de ellos se trasladan de forma casi exacta de unas a otras canciones, a veces con leves variaciones. Estos son los dos *incipit* más utilizados: “Mi yegüita lucera” y “Arre, mulita torda”.

Además, su característico estilo se acentúa con un vocabulario limitado y, aunque ya en desuso, bastante expresivo: parva, biergo, gavilla, trillo, era, yerba junciana, etc.; a ello hay que unir una reducida presencia de recursos estilísticos, destacando entre los más usados, a las ya citadas apóstrofes y a la prosopopeya, figura con la que se eleva a los animales de faena a la condición de seres racionales:

Mi mulita trillera
terca y arisca,
no quiere que la toquen,
lleva prisa.

La mula Golondrina
sudando va,
que se cree que la trilla
se va a acabar.

Tampoco se echa en falta en nuestras canciones otra figura que es permanente en toda la lírica popular como es el símil o la comparación. Tal y como ocurre casi siempre en esta poesía los términos de la comparación se van a tomar del entorno habitual que los rodea:

Eres como el canario
que va y se baña,
y luego se sacude
y enturbia el agua.

Yegüita marismeña,
cuánto te quiero,
como la niña quiere
su negro pelo.

Esta parquedad de imágenes, su estilo conciso y llano no hace sino identificar y dotar de un sello particular a esta poesía de trabajo rural, fiel reflejo del estado espiritual que el cantor adopta frente a determinados asuntos que le conciernen o afectan.

La actividad agrícola jugó un papel transcendental en el desarrollo y transmisión de una parte fundamental de nuestro acervo cultural. Ahora todo ese ambiente natural y de gran viveza que durante siglos, cuando no milenios, reinaba en los campos, se ha rendido ante el poder de la industrialización que ha transformado aquella primitiva sociedad agraria. La mayoría de estas labores campesinas ocupaban a cuadrillas de trabajadores temporeros durante largos períodos de tiempo, y hoy son reemplazadas por potentes segadoras, trilladoras o cualquier otra máquina cosechadora que en unas pocas horas efectúan la campaña. Un tenaz y definitivo proceso desestabilizador para nuestra poesía tradicional que se desvaneció junto al escenario de exaltación poética de fechas pretéritas.

En definitiva, este apreciable conjunto de composiciones recopiladas nos ofrece una visión general de la riqueza que atesora el cantor anónimo de nuestro campo, siendo una muestra más de cómo la lírica tradicional ha vivido en cualquier rincón de esta zona acompañando las distintas actividades campesinas, exaltando todo un universo de sentimientos y conductas, y que por ello merece ser elevado a un nivel de dignidad fuera de complejos de inferioridad.

Bibliografía

- ALÍN, JOSÉ MA, 1991. *Cancionero Tradicional*, Madrid: Clásicos Castalia.
- ARNAUDAS, MIGUEL, 1982. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Teruel: Diputación de Teruel.
- BOWRA, C.M., 1984. *Poesía y canto primitivo*, Barcelona: Antoni Bosch editor.
- CARO BAROJA, JULIO, 1984. *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid: Taurus.
- CERVANTES, MIGUEL DE, 1981. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II, Madrid: Espasa-Calpe.
- COUSTEAU, SILVIA Y PADILLA, CARMEN, 1979. “Las canciones en la vida rural”, *NARRIA*, 14,32-36.

- FRENK, MARGIT, 1998. “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, *Lírica popular / Lírica tradicional*, 167-171.
- , 2006. “Curas y frailes en el cancionero popular del Siglo de Oro”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, 316-328.
- GARCÍA MATEOS, RAMÓN, 1982. “Los cantos de trabajo en la literatura popular”, *Revista de Folklore*, 2,161-165.
- GIL, BONIFACIO, 1982. *Cancionero del campo*, Madrid: Taurus.
- LOPE DE VEGA, 1997. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Madrid: Crítica.
- MAIRENA, ANTONIO y RICARDO MOLINA, 1971. *Mundos y formas del cante flamenco*, Sevilla-Granada: Librería Al-Andalus.
- MORALES BLOUIN, EGLA, 1981. *El ciervo y la fuente. (Mito y Folklore del Agua en la Lírica tradicional)*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- PÉREZ CASTELLANO, ANTONIO J, 1999. “El mundo rural en el cancionero popular andaluz”, *Romances y Canciones en la tradición andaluza*, 157-167.
- PIÑERO, PEDRO MA., 1999. “Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado”. En *Romances y Canciones en la tradición andaluza*, 139-156.
- , 1999. *Romancero*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1880-1913. *Obras de Lope de Vega*, III, Madrid.
- SALOMON, NOËL, 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- TORNER, EDUARDO M., 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid: Castalia.
- ZUMTHOR, PAUL, 1991. *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.