

## LA AUTENTICIDAD FOLKLÓRICA DE LA ANTIGUA LÍRICA "POPULAR"

Dentro de la vasta problemática que han planteado las jarchas mozárabes hay un punto fundamental, sobre el cual han menudeado las discusiones: ¿Eran las jarchas canciones populares? La balanza parece inclinarse más del lado de la respuesta afirmativa, aunque —la verdad es— resulta imposible demostrarla. Sólo sabemos una cosa: se trata de un género poético romance, distinto y anterior al de la poesía cortesana provenzal. Y podemos suponer otras dos cosas: que ese género existía ya cuando surgieron las muwashahas, en el siglo ix, y que se había venido transmitiendo oralmente. Y otra más: que al adoptar las jarchas, los autores árabes y hebreos pusieron lo suyo: que las imitaron y parodiaron y que a veces retocaron las que tomaban de la tradición oral.<sup>1</sup>

Todo esto implica, por un lado, que el género mismo era "tradicional", en el sentido pidaliano, que era "folklórico"; y, por el otro, que de cada uno de los textos concretos que poseemos, de cada jarcha conocida, no podemos saber (salvo contados casos de evidente recreación) si era copia fiel de un cantarcillo vulgar, o copia retocada, o contrahechura, o un pastiche más o menos cercano o alejado del género original. Es decir, que mientras la tesis de la tradicionalidad del género en su conjunto "se salva",<sup>2</sup> cada jarcha individual guarda en sí el misterio de su autenticidad folklórica.

Ni más ni menos, es eso lo que ocurre otra vez siglos más tarde, cuando los españoles cultos del Renacimiento y del Posrenacimiento se ocupan de las canciones que canta el

1 E. GARCÍA GÓMEZ insiste, y con razón, en esa participación de los "moaxajeros"; cf. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965, pp. 34-37, y *Al-An*, 28 (1963), pp. 5-6.

2 Como tan bien ha dicho García Gómez, *op. cit.*, p. 37: "si, a efectos puramente polémicos, quisiera reducir la cuestión al absurdo, yo diría que me bastaría que una sola jarcha fuera auténtica; más aún, aunque no hubiese una sola jarcha auténtica, me bastaría que una sola jarcha fuese el "eco", la "huella", el "sustitutivo" de una cancioncilla romance anterior. Con nada más que eso se salvaría la tesis de la poesía tradicional".

vulgo. Puesto que su interés en esas canciones no es, básicamente, científico, sino estético, no puede menos de repercutir sobre ellas: al cultivarlas las *cultivan*.<sup>3</sup> La pregunta es: ¿hasta qué punto? Como en el caso de las jarchas, parecería imposible comprobar si un cantar existía antes de ser puesto por escrito, y si existía en esa forma. ¿Era tan fácil imitar el estilo característico de la lírica popular, sacarse de la manga un "No te creo, el caballero, / no te creo", o un "Ojos morenos, / ¡cuándo nos veremos!" Con razón ha dicho P. Le Gentil a propósito de esta poesía: "Es bien difícil distinguir lo auténticamente primitivo de lo que quiere parecer primitivo."<sup>4</sup> El problema es inquietante. Si queremos conocer bien la lírica de tipo popular de los siglos xv a xvii deberíamos saber qué elementos eran antiguos y tradicionales y cuáles fueron añadidos por la cultura contemporánea.

Nos preguntamos, pues: ¿no habrá modo de traspasar la barrera, de comprobar la antigüedad siquiera de algunos textos, de saber, por lo menos, que efectivamente se cantaban entre el pueblo antes de su valoración? Lograrlo equivaldría a probar también la tradicionalidad de los temas, las formas métricas y el estilo de esos cantares. Pues bien: sí existen tales pruebas; es lo que pretendo mostrar en este trabajo. A base de ejemplos concretos,<sup>5</sup> trataré de ver qué indicios permiten asegurar —y hasta qué punto— que tales o cuales cantares eran realmente folklóricos. Y pienso que esos indicios servirán para reconocer en adelante la autenticidad —probable o segura— de muchos otros textos no aducidos

<sup>3</sup> Cf. mi artículo "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro". *Anuario de Letras* (México), 2 (1962), pp. 27-54.

<sup>4</sup> *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, t. 2. Rennes, 1953, p. 259. En la p. 249, una observación más claramente escéptica: "Il est donc clair qu'en dehors de quelques exceptions rares, les refrains de 'villancico' ne sont pas aussi anciens qu'on veut bien le dire. Le genre se rattache peut-être à de lointaines traditions, mais les poètes ne se font pas faute de l'accommoder au goût du jour..." (subrayo yo).

<sup>5</sup> Tomados de los materiales que integrarán la adición crítica que estoy preparando. Nuevos hallazgos de textos invalidarán quizá las conclusiones relativas a ciertos casos particulares, pero no —confío— los procedimientos en sí.

aquí. Hay que preguntarse, desde luego, si reuniéndolos todos obtendríamos un panorama completo de esa escuela poética. Evidentemente no, porque no englobaría centenares de canciones cuya autenticidad nunca será demostrable, pero que también eran folklóricas.

1. *Supervivencia*. Una de las pruebas más seguras es la supervivencia de una canción en el folklore hispánico actual, su supervivencia textual, en bloque.<sup>6</sup> En la tercera jornada de la comedia de Moreto y Cáncer *Nuestra Señora de la Aurora* un personaje baila al son de:

"Tres hojas en el arbolé  
meneávansé, etc."<sup>7</sup>

El texto es tan breve y sencillo que podría ser un pastiche. Pero ahí está, para probar lo contrario, la canción española muy divulgada hoy:

Tres hojitas, madre, tiene el arbolé . . .  
Dábales el aire, meneábansé.

Moreto y Cáncer no hicieron más que recoger de la tradición oral de su tiempo un cantarcillo bien conocido (véase el "etc." que sigue a la cita). La comprobación no sólo es interesante en cuanto a ese texto en particular, sino que ahora sabemos con seguridad que el tema del aire meneando a las plantas era folklórico entonces, como lo es hoy. Tenemos además otra prueba contundente. Un cantarcillo inédito que he encontrado en un manuscrito poético de 1550 dice:

La zarzuela, madre,  
¡cómo la menea el aire!

<sup>6</sup> Cf. mis "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. 1 (Madrid, 1960), pp. 51-78 (citaré en adelante *Supervivencias*). Además de la conservación de textos completos, se verán ahí (sobre todo núms. 1-30) coincidencias parciales, que pueden ser muy reveladoras, pero que omito en este trabajo por ser menos seguras.

<sup>7</sup> En *Comedias escogidas*, Parte 34, Madrid, 1670, p. 311 (también en la Tercera parte de las *Comedias* de Moreto, Madrid, 1681, p. 259). Para la supervivencia, v. nota siguiente.

Y en Extremadura se canta hoy:

¡Ay, madre, la zarzuela,  
 cómo el aire la revolea!  
 ¡Ay, la zarzuela, madre,  
 cómo la revolea el aire!<sup>8</sup>

La emoción que experimentamos al encontrar esas supervivencias se justifica tanto más cuanto que no son frecuentes. La lírica popular de la Edad Media, en cuanto escuela poética, desapareció en el siglo xvii, suplantada por una nueva escuela, y lo que de ella queda, por aquí y por allá, son verdaderas reliquias, milagrosamente conservadas. Y nuestra emoción, en casos como los dos citados, tiene aún otra causa: no todas las supervivencias prueban, de hecho, la autenticidad folklórica de los textos antiguos. ¿Por qué no? Cuando una manifestación folklórica es valorada por las esferas cultas, esa valoración suele influir en el folklore mismo: las imitaciones, pese a sus elementos nuevos, pueden generalizarse y hacerse, a su vez folklóricas. Digamos: el hecho de que en la tradición oral argentina se conserve la coplita, tan difundida en el siglo xvii, "Yendo y viniendo / fuime enamorando, / comencé riendo / y acabé llorando" (*Supervivencias*, núm. 64) no indica necesariamente que estuviera generalizada entre el pueblo cuando, antes de 1550, hizo su aparición en las fuentes literarias y musicales; en principio podría tratarse de una canción *popularizante* tardía que,

<sup>8</sup> El texto antiguo está en una ensalada ("El amor sale a pescar...") del *Cartapacio de Pedro de Lemos* (Bibl. de Palacio, Madrid), f. 98; el moderno, en M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, [1944], p. 118, núm. 131. Otra versión, *ibid.* p. 57, núm. 10: "Ay, de la zarza, madre, / ¡cómo la revolea el aire!...". En el *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. 3 (Madrid, 1963), p. 282, cita J. Romeu Figueras este último texto y otro análogo de Salamanca: "¡Ay, madre, de la zarzeral / ¡De la zarcerita, madre! / ¡Cómo el aire la menea, / cómo la menea el aire!" Romeu aduce estos textos, y otros más, a propósito de la canción antigua "De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire..."; no conoce el cantar del cartapacio de 1550. En la p. 283 cita tres versiones distintas (de Cáceres, Asturias y Salamanca) de la canción "Tres hojitas, madre, tiene el arbolé..."

dada la fortuna que tuvo, pasó luego a la tradición oral. La supervivencia de un texto que gozó de amplia difusión en el Siglo de Oro no es prueba de su pertenencia al acervo folklórico *antes* de esa época (tampoco prueba en contrario). Por eso las únicas supervivencias realmente convincentes son las de poesías que, por lo que sabemos ahora, no llegaron a difundirse en los ambientes cultos y sólo dejaron testimonios aislados y casuales de su existencia.

Pero —hay que extremar las precauciones— ni siquiera el testimonio aislado es una garantía total: hoy se canta por ahí la seguidilla del *Quijote* "A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad", compuesta, muy probablemente, por Cervantes mismo.<sup>9</sup> Otro caso, más inquietante: En *El galán de la Membrilla* Lope de Vega inserta esta cancioncita, no registrada en otra fuente antigua:

Que de Manzanares era la niña,  
y el galán que la lleva, de la Membrilla.

Eusebio Vasco la recogió casi idéntica en la Mancha (única variante: "Manzanaritos"). El esquema "De... era (es) la niña (moza) / y el galán (mozo) que la..., de..." se da en otros cantares antiguos y actuales; es decir, que el texto lopesco encaja dentro del estilo tradicional;<sup>10</sup> pero ¿existía antes de Lope con esos topónimos? Creo probable que existiera (y en ese caso influyó en la concepción de la comedia y en su título mismo). La alternativa es que se tratara de una adaptación hecha por Lope y que, dada la fama del Fé-

<sup>9</sup> *Quijote* II 24. Cf. J. A. CARRIZO, *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires, 1926, p. 151.

<sup>10</sup> *El galán de la Membrilla*, ed. D. Marín y E. Rugg, Madrid, 1962, p. 168; E. VASCO, *Treinta mil cantares populares*, t. 1, Valdepeñas, 1929, p. 60, nº 246. Cf. *ibid.*, p. 48, núm. 179: "De Fernancaballero / es esta niña / y el galán que la baila, / de Argamasilla." A fines del siglo XVI, en una ensalada de Fernán González de Eslava (*Coloquios espirituales y sacramentales...*, México, 1610, f. 165; p. 267a de la ed. de Icazbalceta, México, 1877): "Del val de aqueste llano era la moça, / y el moço que la lleva es de La Ventosa." Una parodia burlesca del esquema, en el ms. 3890 de la B. N. M. (siglo XVII), f. 100vº: "A Tendilla se parte la niña bella, / y el galán, no a Tendilla, sino a tendella."

nix, se divulgara y perdurara a partir de la comedia. Siempre hay que contar con esta posibilidad.

Con las seguidillas, en particular, hay que ser muy cautos. La mayoría de las incluidas en impresos y manuscritos desde fines del siglo xvi nacieron en esa época: son producto de una moda popularizante que cundió entre poetas y músicos contemporáneos de Lope de Vega.<sup>11</sup> Después el género se hizo folklórico, y con él muchas seguidillas de aquella época, que siguen vivas en la actualidad.<sup>12</sup> Si, entonces, vemos que en San Vicente de la Barquera se canta hoy: "Parten del Ribero / galeras nuevas, / que de verde seda / llevan las velas", recuerdo evidente de aquella famosa seguidilla de hacia 1596, "Salen de Sevilla barquetes nuevos, / que de verde haya llevan los remos",<sup>13</sup> estamos en presencia, no de una reliquia de la lírica folklórica medieval, como las que buscamos aquí, sino de la conservación de un texto poético escrito en el Siglo de Oro, que perduró gracias a la folklorización del género mismo.

Así, pues, en términos generales, sólo podemos usar como indicio de autenticidad las supervivencias de cantares que, además de estar escasamente documentados en la literatura antigua, no figuren en una obra muy difundida, ni pertenezcan a la lírica semi-popular —seguidillas, sobre todo— del siglo xvii. Pese a estas limitaciones, hay bastantes supervivencias probatorias, lo mismo en España que en América y entre los judíos sefardíes. Estos últimos nos suministran testimonios de enorme interés, entre otras cosas porque, tratándose de los judíos de Oriente, podemos estar seguros de que la canción es anterior a 1492. Es el caso, por ejemplo, de la hermosa canción armonizada por Juan Vásquez antes de 1561:

... Anoche, amor, os estuve aguardando,  
la puerta abierta, candelas quemando. . . (225)

<sup>11</sup> Véase mi trabajo "De la seguidilla antigua a la moderna", *Collected Studies in Honor of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 97-107.

<sup>12</sup> Cf. *Supervivencias*, núms. 13, 19, 20, 21, 37, 65 y 66.

<sup>13</sup> Cf. T. MAZA SOLANO, en *BBMP*, 11 (1929), p. 285.

En Salónica se canta todavía:

Toda la noche, toda, vos estuve asperando,  
con las puertas aviertas, cirios arrelumbrando.<sup>14</sup>

También cantan los judíos de Oriente estos versos:

La pava, la pava, por aquel monte.  
El pavón es rojo, bien le responde,

evidente deturpación de un cantar sólo recogido en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas,<sup>15</sup> p. 359a:

Bozes dava la pava i en aquel monte;  
el pavón era nuevo i no la rresponde.<sup>16</sup>

Anteriores a la expulsión de los judíos son también otras coplitas recogidas por Correas, como "Aunque soi morena, io blanca nascí: / a guardar ganado mi color perdí" (196), y ésta, que se canta en *Servir a señor discreto*, de Lope: "Mariquita me llaman los arrieros, / Mariquita me llaman, voime con ellos."<sup>17</sup>

Correas, fuente inagotable de cantares auténticos, fue el único que anotó en época antigua estos cantarcillos, que siguen vivos en España:

<sup>14</sup> M. ALVAR, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, 1966, núm. 149 (cf. también núm. 173).—Adopto aquí la división en versos y el criterio ortográfico que sigo en mi edición crítica. Cf. el artículo "Problemas de la antigua lírica popular" que saldrá en el Homenaje a Menéndez Pidal de la revista *Filología*. El número que suelo poner a continuación de las citas poéticas sin otra referencia remite a mi antología *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, México, 1966; otras veces remito a la reciente antología de J. M. ALÍN (muy rica en materiales), *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968.

<sup>15</sup> GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. L. Combet, Bordeaux, 1967 (única edición hecha a base del manuscrito original). En adelante citaré, del propio Correas, el *Arte de la lengua castellana española* (1625), ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954.

<sup>16</sup> Cf. M. ALVAR, *op. cit.*, núm. 161, y *NRFH*, 14 (1960), p. 315, núm. 42.

<sup>17</sup> Cf. *Supervivencias*, núms. 42 y 44, y además, los núms. 36 y 48. Otras parecen conservarse sólo en Marruecos, alonde pudieran haber pasado —aunque es poco probable— después de 1492: núms. 52, 57, 58 (además, 30, 24, 16).

¡Qué tomillexo, qué tomillar!  
¡Qué tomillexo tan malo de arrancar!

A segar son idos tres con una hoz;  
mientras uno siega, holgavan los dos.

Solvía el pan, panadera,  
solvía el pan, que se quema.

Si pica el cardo, moza, di;  
si pica el cardo, di que sí.<sup>18</sup>

Y nadie más que Correas puso por escrito esta canción infantil, que los niños españoles no se han cansado de cantar hasta hoy:

Sal, sol, solito,  
i estáte aquí un poquito;  
por oi i mañana  
i por toda la semana.

Aquí vienen las monxas,  
cargadas de toronxas;  
no pueden pasar  
pór el río de la mar.

Pasa uno, pasan dos,  
pasa la Madre de Dios,  
en su cavallito blanco,  
que rrelunbra todo el campo.

Aquí viene Periquito  
con un cantarito  
de agua caliente,  
que me espanta a mí i a toda la xente.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Cf. *Supervivencias*, núms. 47, 61, 59, 50.

<sup>19</sup> *Vocabulario*, p. 267a. Los vv. 1-4, en Alcuéscar (Extremadura): "Sol y solito, / calient' un poquito, / pa hoy; pa mañana, / pa toa la semana" (GARCÍA-PLATA, en *Revista de Extremadura*, 5, 1903, p. 64). Los vv. 3-12, en Santa Cruz de Campezo (Álava): J. I. IRIGOYEN, *Folklore alavés*, Vitoria, 1949, p. 99. En Murcia (cf. *Anuario Musical*, 4, 1949, p. 10): "Ya vienen



2. *Coincidencias con poetas populares anteriores.* En nuestra búsqueda de indicios de autenticidad podríamos también trazar el camino cronológico inverso, o sea, del Renacimiento hacia atrás. Si encontráramos en la Edad Media canciones de tipo popular que coinciden textual y globalmente con otras recogidas después, tendríamos un testimonio precioso.

Las dos tradiciones poéticas medievales relacionadas con la lírica folklórica presentan, desde luego, rasgos coincidentes con la documentada desde el siglo xv, pero se trata más bien de rasgos genéricos. Ninguna correspondencia realmente textual y completa entre una jarcha y una canción documentada en el Renacimiento. En cuanto a las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, junto a las analogías genéricas, que son las que dominan, hay ciertos paralelos verbales que dan que pensar. Los más son parciales,<sup>20</sup> y, aunque interesantes, no constituyen prueba segura de dependencia de una canción específica con respecto a otra. Sólo conozco dos casos en que la correspondencia es tan exacta, que no puede sino haber habido relación de texto a texto:

las monjas, / cagarritas de peronjas; / no pueden pasar / por el río de la mar. // Pase una, pase dos, / pase la Madre de Dios, / con su caballito blanco, / alumbrando todo el campo... // Por allí viene Perico, / tocando el pítico..." Recuerdo de los vv. 13, 10-12, en Tucumán: CARRIZO, *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, p. 458, núm. 13.

<sup>20</sup> Cito de J. J. NUNES, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra, 1926-1928; para los textos castellanos (salvo el primero) doy el número que tienen en mi antología (cf. nota 14). Hay coincidencias de un verso: "O, pino, o, pino, pino florido..." (B.N.M., ms. 17,698, f. 98vo) con *Aí, flores, aí, flores do verde pino...* (NUNES, núm. 19); "Estas noches atán largas..." (251) con *Aquestas noites tan longas...* (NUNES, 405); "...vengo del amor ferida" (87) con *Com'estoy d'amor ferida!* (NUNES, 200). Hay correspondencias más amplias: "El amor que me bien quiere / agora viene" (103) con *Amigas, o que mi quer ben / dizen-mi ora muitos que ven* (NUNES, 316); "Por las riberas del río / limones coge la virgo" (99) con *...Pela ribeira do rio / cantando ia la virgo / d'amor* (NUNES, 256; cf. 386); "Vi los barcos, madre, / vilos, y no me valen" (386) con *Vi eu, mia madr', andar / as barcas eno mar, / e moiro-me d'amor* (NUNES, 79). Y hay alguna analogía, no textual, pero sí, de esquema semántico-sintáctico: "Salga la luna, el cavallero, / salga la luna, y vámonos luego" (367) con *Amad'e meu amigo, ... / vede la frol do pinho, / e guisade d'andar* (NUNES, 21).

*Quen amores á  
como dormirá?  
Ai, bela fro! (NUNES, 256)*

La niña que los amores ha  
sola ¿cómo dormirá? (105).<sup>21</sup>

Y este otro, enormemente curioso e interesante: la canción de Pero Meogo (Nunes, 419):

*—Digades, filha, mia filha velida:  
por que tardastes na fontana fria? ...*

*—Tardei, mia madre, na fontana fria,  
cervos do monte a augua volvían ...*

*—Mentir, mia filha, mentir por amado,  
nunca vi cervo que volvesse' o alto ...*

tiene una asombrosa correspondencia en un texto recogido en el siglo XVI por Hernán Núñez, el Comendador Griego:

*—Dezid, hija garrida,  
¿quién os manchó la camisa?  
—Madre, las moras del çarçal.<sup>22</sup>  
—Mentir, hija, mas no tanto,  
que no pica la çarça tan algo (553)*

Sin duda, no puede hablarse aquí de dependencia del segundo poema respecto del primero; pero sí, probablemente de

<sup>21</sup> Podría ser, en este caso, que el autor del famoso "Villancico" (¿Sarratillana o Suero de Ribera?) donde se intercala el dístico lo tomara de la composición gallego-portuguesa. Sin embargo, la canción de Juan Vásquez, "Quien amores tiene ¿cómo duerme?...?" (151) parece atestiguar el arraigo tradicional de aquel otro cantarito.

<sup>22</sup> Es probable que este verso fuera originalmente seguido de otro. Pensemos en los versos "Moricas del moral, madre, / las moras del morale" (554), quizá fragmento de una versión de nuestro texto; a base de ellos podría hacerse la reconstrucción: "Madre, las moras del çarçal[e], / [las moras del çarçal, madre]" (es, por cierto, la misma inversión sintáctica que se da en las canciones actuales sobre la zarza que revolea el aire, cit. *supra*, p. 152 y nota 8).

un arquetipo común. En todo caso, el texto de Meogo garantiza la autenticidad folklórica del cantar recogido por Núñez.

El viaje a través del tiempo, que en un caso aporta muchas comprobaciones y en el otro indicios aislados, no es la única manera de buscar la autenticidad de los textos. Sin salirnos de los siglos xv a xvii podemos realizar otros hallazgos, basándonos en la índole y conexión interna de las fuentes y —algo menos— en los textos mismos. Comenzaré por el indicio que, después de las supervivencias, me parece el más seguro y productivo.

3. *Las fuentes inconexas.* Ya hemos visto que la abundancia de testimonios no es garantía de autenticidad: las frecuentes apariciones de un cantar se explican muchas veces por la moda culta, literaria y musical, de la época.<sup>23</sup> Evidentemente —lo vemos, por ejemplo, en el *Cortesano* de Luis Milán y en las cartas de Camoens— surgió entre los hombres de letras una especie de tradición oral ("tradición oral culta" podría llamarse): las canciones de tipo popular pasaban de uno a otro (igual que las de tipo culto), sin necesario contacto directo con la tradición oral rústica o callejera. Un contacto directo de esta índole sólo puede deducirse cuando encontramos un texto en dos o más fuentes entre las cuales no ha habido, verosimilmente, ninguna relación.

En un cancionero manuscrito de hacia 1568<sup>24</sup> aparece glosada la cancioncita

Con el ayre de la sierra  
tornéme morena (199)

<sup>23</sup> A menudo, además, es engañosa la multiplicidad de testimonios. Conozco cinco fuentes de "No me olvides, niña, / no me olvides, no": ¿prueban la divulgación del cantarillo? No: lo que recogen las cinco fuentes es el romance nuevo "Un pastor soldado...", del cual ese dístico —posiblemente hecho a propósito— es el estribillo. Por eso una edición de canciones antiguas debe registrar en cada caso la composición poética (romance, ensalada) en que va incluida o la glosa que la acompaña. Cf. mi artículo "Problemas...", cit. nota 14.

<sup>24</sup> Cf. "El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)", *NRFH*, 16 (1962), pp. 355-394, núm. 117.

Medio siglo después la encontramos citada en una comedia de Vélez de Guevara (*La hermosura de Raquel*, Primera parte, II; ed. en 1616). Es muy poco probable que Vélez conociera ese antiguo manuscrito; él y el anónimo glosador deben de haber acudido directa e independientemente al acervo folklórico. En el mismo cancionero encontramos ésta:

El amor de Minguilla, ¡huy hal  
que a mí muerto me tiene, que a mí muerto me á  
(ALÍN, 552)

Sólo reaparece más de tres décadas después, en el *Manojuelo de romances* (1601) de Lasso de la Vega. Y en el cancionero de 1568 encontramos también versiones a lo divino de un cantar sólo recogido, en esa forma, por Correas: "El tu amor, Xuanilla, no le verás más: / molinero le dexo en los molinos de Orgaz" (319).<sup>25</sup>

Ahí están también esos textos del famoso *Cancionero musical de Palacio* que no vuelven a ponerse por escrito, que sepamos, hasta el siglo XVII:

Entra mayo y sale abril:  
¡tan garridico le vi venir! (ALÍN, 358)

De ser mal casada, no lo niego yo;  
¡cativo se vea quien me cativó! (ALÍN, 103)

O la versión a lo divino, hecha hacia 1480 por fray Íñigo de Mendoza, de un cantarcillo que sólo se da a conocer un siglo después:

Eres niña y has amor:  
¡qué harás cuando mayor! (ALÍN, 52)

Los testimonios pueden multiplicarse: esas canciones que utiliza Sebastián de Horozco hacia 1550 (su *Cancionero* sólo se editó en 1874) y que tardan medio siglo o más en reaparecer en una obra literaria:

<sup>25</sup> *Ibid.*, núms. 220, 613, 615. La versión del cartapacio salmantino (cf. ALÍN, 553) es evidente parodia, como espero mostrar pronto.

Vengo de tan lexos, vida, por os ver;  
hállavos casada, quiérome volver (ALÍN, 352)

Salteóme la serrana  
junto a par de la cabaña (ALÍN, 351)

Y cuando reaparecen es con variantes, porque cada vez se ha recogido de la tradición oral una versión distinta: Correas da "Vine de lexos, niña, por verte; / hállote casada, quiero bolverme", y en Tirso hay otros cambios. Lope, Valdivielso, Vélez traen: "Salteóme la serrana / junto (juntico) al pie de la cabaña."

A este propósito hay que decir, de una vez, que la existencia de variantes no es por sí misma prueba de autenticidad: también se producían variantes en la tradición oral culta y, además, como sabemos, los autores que utilizaban las canciones solían retocarlas a su antojo.<sup>26</sup> Y otra salvedad necesaria: existe la posibilidad de que en algunos casos esas versiones que, a base de mis materiales, parecen inconexas no lo fueran en realidad, ya porque hubo fuentes intermedias desconocidas, ya porque la canción sí circuló en la tradición oral culta, sin que quede huella de ello. Por otra parte, es evidente que en muchísimos casos, cuando pensamos que puede haber habido conexión entre dos fuentes, no la hubo de hecho, y cada autor utilizó directamente la tradición oral. ¿Tenía que acudir Lope a Gil Vicente para conocer el cantar

¿Quién dice que no es éste  
Santiago el Verde (452)

<sup>26</sup> Cf. nuevamente mi artículo "Problemas...", nota 10. Por supuesto, las variantes que encontramos entre unas y otras versiones sí pueden reflejar las fluctuaciones de la transmisión oral, y lo volveremos a ver al final de este trabajo. Pero rara vez podemos estar plenamente seguros de que así es. El mismo dilema plantean las jarchas. Como hemos visto (*supra*, nota 1), García Gómez piensa que los autores de muwashahas solían retocar los textos (o sea, crear variantes); para Menéndez Pidal, en cambio, las diferencias que se observan entre varias versiones de una jarcha son indicio de tradicionalidad, "pues el canto tradicional vive en variantes y refundiciones" (*RFE*, 43, 1960, pp. 302-303).

## o Correas a Lope y Tirso para citar el

Más valéis vos, Antona  
que la corte toda?

Una vez más: había muchas canciones realmente folklóricas, sólo que su autenticidad no es demostrable.

En lo que sigue utilizaré argumentos menos probatorios que los dados hasta aquí, pero que resultan útiles para apoyar la suposición de que tal o cual cantar estaba arraigado en la tradición.

4. *Recolección hecha con criterio más o menos científico.* Buena parte de los antiguos cantarcillos de tipo popular aparece en fuentes literarias y musicales, y ante ellas debemos adoptar una actitud cauta, puesto que, como vimos, siempre existe la posibilidad del retoque y del pastiche. Pero hay también fuentes de otro tipo: sobre todo las colecciones de refranes<sup>27</sup> y ciertos tratados (de gramática, música, lexicográficos, etcétera), escritos por hombres de formación humanística y con un enfoque que bien podemos llamar científico. Su testimonio nos es muy valioso, principalmente cuando añaden comentarios que permiten deducir el carácter folklórico de un texto.

He aquí unos ejemplos. En su *Philosophia vulgar*<sup>28</sup> Juan de Mal Lara glosa muchos refranes reunidos por Hernán Núñez (1ª ed., 1555). A propósito de "La que no bayla / de la boda se salga", comenta (f. 99): «una parte es de un cantar que se dize en las bodas . . .» A propósito de "Tres días ha que murió, / la biuda casarse quiere: / desdichado del que muere / si a parayso no va", observa: «una manera de cantar ay: dize el vulgo. . .» (f. 82v), y de "Plega a Dios que nazca / el perexil en el ascua": «Dizenme ser cantar viejo de Extremadura» (f. 36).<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Incorporan muchas canciones. Cf. mis "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15 (1961), pp. 155-168.

<sup>28</sup> Cito por la primera ed., Sevilla, 1568. Cf. la ed. moderna de A. Vilanova, 4 vols., Barcelona, 1958-1959.

<sup>29</sup> Otros ejemplos de Núñez y Mal Lara, en "Refranes cantados...", *art. cit.*, p. 162.

Con criterio muy moderno, Sebastián de Covarrubias ilustrará años más tarde el uso de la lengua española, no sólo con citas del "divino Garcilasso", sino también con "qualquier romance viejo, o cantarcillo comúnmente recebido" (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, s.v. *cerca*). Y podemos tomarlo al pie de la letra cuando llama "cantarcillo de aldea" a

Orillicas del río, mis amores ¡el  
y debaxo de los álamos me atendé (83),

o "cantarcillo avillanado", "cantarcillo bailadero antiguo", "cantarcillo antiguo" o "cantarcillo viejo" a otros (núms. 516, 563, 417, 406, 514 y 545 de mi antología), y cuando nos cuenta (s.v. *cascajar*) que "los muchachos, en el reyno de Toledo, quando veen por el aire atravesar las grullas que van de passo suelen cantar: «Grullas, al cascajal, que ya no ay uvas»".<sup>30</sup>

Ciertamente no abundan las informaciones de este tipo. Por otra parte, la mera inclusión de una canción en la obra de un autor que manifiesta un interés de tipo científico por el folklore es ya importante. En este sentido valen más las versiones recogidas por hombres como Núñez, Mal Lara, Francisco Salinas, Covarrubias y Correas que las de las fuentes literarias y musicales.<sup>31</sup>

Vemos, pues, la necesidad de valorar las fuentes y de jerarquizarlas en cuanto a su fidelidad a la tradición folklórica.

<sup>30</sup> Sobre las rimas y juegos infantiles nos da preciosos informes otro humanista, Rodrigo Caro, en sus *Días geniales o lúdricos* (1626). Es éste, además, un terreno donde la autenticidad folklórica de los textos recogidos es casi siempre indiscutible, puesto que rara vez se usaron como material poético en composiciones cultas, y aun cuando se usaron (por ejemplo en los *Juegos de Nochebuena* de Alonso de Ledesma) se les citaba en general fielmente. En cuanto a las indicaciones "cantar viejo", etc., hay que tomarlas con un grano de sal cuando aparecen en los poetas glosadores del xvi (por ejemplo, en Andrade Caminha); el mismo Horozco, coleccionador de refranes, llama "canción vieja", no sólo a varias de tipo popular (cf. *infra*), sino a otras como "Donde sobra el merecer..." o "Libres alcé yo mis ojos..."

<sup>31</sup> Cf. "Problemas...", *art. cit.*

Por cierto que también hay, a este respecto, ciertas diferencias entre unas y otras fuentes literarias y musicales:

5. *Fuentes y géneros más fieles al folklore.* De las fuentes musicales, yo diría que las del siglo XVI (los libros de vihuela y los cancioneros polifónicos de hacia mediados de siglo) están en general más influidas por la moda literaria popularizante —y hay más razón para esperar retoques e imitaciones— que el *Cancionero musical de Palacio*, recopilado en un momento en que esa moda literaria estaba en sus comienzos. Pocos cancioneros musicales posteriores contienen estribillos y glosas de carácter tan arcaico y tan lejanos de la poesía cortesana. Si no demostrar, podemos asegurar que muchos de ellos eran folklóricos. Lo mismo se aplica al contemporáneo cancionero manuscrito de la *Colombina*.

Entre las fuentes literarias son importantes para nuestro objeto los cancioneros con poesías religiosas que contienen versiones a lo divino de canciones populares y que dan el texto de esas canciones. Cuando Álvarez Gato encabeza una composición religiosa con la frase "Otro cantar que dizen *Amor no me dexes, que me moriré*, endereçado a Nuestro Señor", o Sebastián de Horozco pone "Canción contrahecha al cantar viejo que dize *En aquella peña, en aquella, que no caben en ella*", o cuando en el *Cancionero* de Francisco de Ocaña leemos "Otras al tono de *Buen amor tan desseado, ¿por qué me has olvidado?*",<sup>32</sup> podemos estar seguros, al menos, de que esas canciones circulaban efectivamente, y con esas palabras, en la tradición oral (tradición culta a veces, pero otras muchas, folklórica):<sup>33</sup> la cita se hace allí, no por su valor intrínseco, sino con fines "utilitarios", y por lo tanto debe de ser fiel.

También hay que hacer distinciones entre los géneros poéticomusicales que acogen cantares de tipo popular. Debemos

<sup>32</sup> ALÍN, núms. 171, 348, 642.

<sup>33</sup> Como fuente literaria fiel a la tradición popular podrían citarse también, entre otras, las obras de Gil Vicente; pero si las juzgamos fieles es por el carácter mismo de los textos que cita, y rara vez a base de un motivo externo a ellos, como en el caso de los textos religiosos.



contar más con el pastiche y la refundición en los estribillos de "villancicos", "canciones", "glosas", "letrillas" y romances nuevos que en ese curioso género que se llama "ensalada" o "ensaladilla" y en las composiciones afines a él. La gracia de estas piezas estribaba en la adecuada inserción, dentro de un poema más o menos extenso, de cantarcillos (o refranes, o versos de romances, etcétera) conocidos por todos; normalmente la cita no cumplía su función si no se hacía textualmente, con apego a la tradición oral.<sup>34</sup>

Nuevamente se plantea aquí el dilema: ¿tradición oral de qué tipo? ¿De qué nos sirve saber que los cantares de las ensaladas eran bien conocidos si resulta —como resulta en efecto— que a veces pertenecen a la tradición cortesana? Es verdad: como único testimonio, la incorporación de un texto en una ensalada no nos dice mucho; ni tampoco el encontrarlo en el *Cancionero musical de Palacio* o a la cabeza de una composición religiosa o, incluso, en la obra de un humanista. Lo que pasa es que, como dije antes, todos estos argumentos sólo sirven de apoyo a una suposición previa; y esta suposición se puede basar en un factor que no he mencionado hasta ahora y que es fundamental: la pertenencia del cantar en cuestión a la escuela poética de la antigua lírica popular, pertenencia en cuanto a tema, estilo y forma métrica. Por su parte, este factor no puede tomarse en sí mismo como indicio seguro de autenticidad, dado que era fácil imitar esos rasgos; necesita, pues, del apoyo de otros argumentos.

En la "Ensalada de la flota" de González de Eslava aparece la siguiente cancioncita, no documentada en otra fuente:

Las hondas de la mar  
¡quán menudicas van! (391)

De inmediato nos suena a popular. Si la analizamos, veremos, por ejemplo, su parecido estilístico con otras, como aquella citada al principio: "La zarzuela, madre, / ¡cómo la menea el

<sup>34</sup> Sin embargo, cf. lo que digo sobre "Quándo saliréis, alba galana..." en "Problemas...", nota 10. En algunas ensaladas la cita suele convertirse en parodia.

ayrel" Aun así, podría no ser auténtica; pero figura en una ensalada, y con ello se robustece nuestra suposición original.

He tocado un punto que merece atención especial. Merece que nos preguntemos si el carácter mismo de las canciones constituye *siempre* una base tan poco firme, si no habrá veces en que se convierta en verdadero indicio de tradicionalidad.

6. *La índole de las poetas mismas.* El problema está en saber hasta dónde podía llegar la capacidad de los poetas renacentistas y posrenacentistas para inventar un poemita de estilo tradicional. Si la juzgamos ilimitada, entonces cualquier texto de los que se conservan podría ser un pastiche. Por mi parte, creo que algunas de esas canciones no hubieran podido ocurrírsele a ningún poeta de la época, porque son radicalmente extrañas a la literatura de entonces, desarrollan temas poco o nada frecuentes, emplean símbolos arcaicos y contienen, a veces, incongruencias sólo explicables por la transmisión oral. El campo da para mucho, pero me limitaré a citar dos ejemplos:

A mi puerta nasce una fonte:  
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida  
nasce una fonte frida,  
donde lavo la mi çamisa  
y la de aquel que yo más quería.  
¿Por dó saliré que no me moje? (81)

Aunque me vedes morenica en el agua,  
no seré yo frayla,

Una madre que a mí crió  
mucho me quiso y mal me guardó:  
a los pies de mi cama los canes ató;  
atólos ella, desatélos yo,  
metiera, madre, al mi lindo amor.  
No seré yo frayla.

Una madre que a mí criara  
 mucho me quiso y mal me guardara:  
 a los pies de mi cama los canes atara;  
 atólos ella, yo los desatara,  
 y metiera, madre, al que más amava.  
 No seré yo frayla (122)

Ningún argumento de los citados apoya la autenticidad de estos textos, y creo que no hace falta apoyarla desde fuera.

Pero estos casos son los menos. El grueso de los textos requiere nuestra ayuda, y cuantos más indicios podamos aducir, mejor. De hecho, la confluencia de varios argumentos es la que llega a darnos la seguridad total de que una canción estaba arraigada en la tradición folklórica: es el argumento decisivo.

7. *Confluencia de indicios.* Entre los ejemplos citados ha habido varios en que se suman dos indicios de autenticidad. Hay otros casos interesantes. En un manuscrito toledano de hacia 1560-1570 aparece, dentro de una especie de ensalada, este cantar:

No me entréys por el trigo, buen amor,  
 salí por l'almidera (ALÍN, 596)

Casi medio siglo después vuelve a aparecer (con la variante "por la lintera") en el docto Sebastián de Covarrubias. Fuentes seguramente inconexas, recolector humanista, ensalada.

Francisco Salinas publica en 1577 otro cantar de labradores:

Segador, tírate afuera,  
 dexa entrar la espigaderuela (ALÍN, 648)

En 1612 reaparece en una ensalada religiosa de Alonso de Ledesma y dos años después en *La mejor espigadera* de Tirso. Entre Salinas y Ledesma no parece haber conexión, dadas las variantes de Ledesma ("Segadores, afuera, afuera, / dexad

entrar la segaderuela”), y a juzgar por las de Tirso (v. 1 = Ledesma; v. 2: “dejen llegar a la espigaderuela”), su versión probablemente sea independiente de ambos. Tenemos pues: tres fuentes inconexas, recolector erudito (Salinas), ensalada. Pero además parece haber supervivencia: en su *Cancionero musical* (fuente poco segura: cf. *Supervivencias*, nota 1), E. M. Torner incluye esta seguidilla salmantina actual: “Segador, hazte afuera / y deja pasar / a la espigaderuela / que viene a espigar”, versión ampliada de la de Salinas, cuyo tratado, en latín, no puede haber circulado entre el pueblo.

El propio Salinas consigna, como “vulgatissima”, la canción

Mongica en religión me quiero entrar  
por no mal maridar (ALÍN, 650),

sólo recogida, años antes, con variantes de importancia, en una ensalada de Mateo Flecha, inédita hasta 1581: “De yglesia en yglesia me quiero yo andar / por no mal maridar.” Las dos versiones deben de ser auténticas.

El humanista Mal Lara da como cantar extremeño:

Prometió mi madre de me dar marido  
hasta que el perexil estuviese florido,<sup>35</sup>

que hoy se canta precisamente en Extremadura:

Dice mi madre — que no me da marido  
hasta que el cardo — no esté florido. . .

Supervivencia, fuentes inconexas, testimonio erudito, utilización en una ensalada y cita a la cabeza de una canción religiosa: todo esto se conjuga en el siguiente caso:

Madrugábalo el aldeana,  
¡y cómo lo madrugaba! (ALÍN, 360)

<sup>35</sup> Supuesto comienzo de “Plega a Dios que nazca...”, cit. *supra*. Cf. *Philosophia*, f. 36. Correas lo trae también, con dos variantes, y comenta: “de cantar quedó en refrán”. Cf. *Supervivencias*, núm. 39, y la nota 17, donde cito otro caso de conservación de un texto recogido por humanistas.

Horozco, hacia 1550, lo llama "cantar viejo" y lo vuelve a lo divino en su cancionero manuscrito, desconcido, sin duda para Lasso de la Vega cuando, medio siglo después, lo incorporó a una ensaladilla; lo traen también Correas y Covarrubias ("cantarcillo viejo"),<sup>36</sup> y en varios lugares de España se canta hoy más o menos en esta forma:

Madrugaba, y era la una:  
ni la una, ni media, ni nada.  
¡Y cómo la madrugaba!

Dudar de que lo que Horozco recogió era efectivamente un cantar viejo, arraigado en el pueblo, sería dudar de lo evidente.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México

<sup>36</sup> Además de otras fuentes antiguas: B.N.M., ms. 3700, f. 77<sup>vo</sup> y entremés sin título publicado por Cotarelo, *Colección*, t. 1, p. 59a (variante "aldeano").

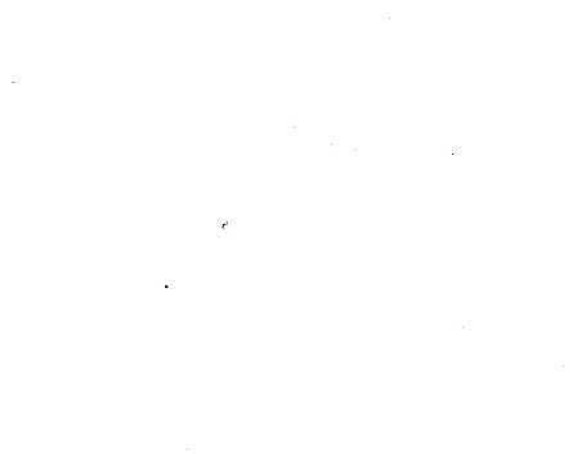


Figure 1. Relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 1 shows a negative linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 2 shows a positive linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 3 shows a non-linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 4 shows a non-linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 5 shows a non-linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 6 shows a non-linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.

Figure 7 shows a non-linear relationship between the number of days of rain and the number of days of sunshine.