

ARTÍCULO-RESEÑA

NOTAS Y ADENDAS AL CORPUS DE LA
ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA
(SIGLOS XV A XVII) DE M. FRENK (Y
APOSTILLAS A DOS RESEÑAS DE D.
DEVOTO)

Pocas obras de crítica filológica aparecidas en el ámbito hispanista durante los últimos años han despertado la esperanzada acogida y el interés con que se ha recibido el grueso tomo de este *Corpus*¹ (C), con su pequeño pero indispensable *Suplemento*² (S). La obra, que corona la fecunda vida investigadora de la profesora Frenk (F.), refleja, en primer lugar, su impresionante labor de recuperación y ordenación de miles de textos y de citas de viejas canciones sumergidas en el polvo de bibliotecas y archivos de Europa y América; y, en segundo lugar, recoge y sistematiza los esfuerzos y conclusiones de varias generaciones y escuelas anteriores y contemporáneas de editores y estudiosos del cancionero popular hispánico. El resultado para los estudios sobre la materia es trascendental: el poder disponer, gracias a una labor que ha durado más de cuarenta años, de un repertorio orgánico, sistemático, manejable gracias a completísimos índices, y con miras de reflejar de forma exhaustiva todas o casi todas las canciones populares conocidas de aquella edad dorada del cancionero que fueron los siglos xv al

¹ La referencia bibliográfica completa de la obra es MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid, Castalia, 1987 [y reimp. 1990]) lviii+1249 pp.

² *Suplemento al Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, Castalia, 1992) 69 pp.

xvii, establece, en realidad, un nuevo punto de partida para los estudios, presentes y futuros, sobre la materia; amplía extraordinariamente sus posibilidades de crítica, al dar prácticamente resuelto o muy avanzado al investigador el pesado e indispensable trabajo catalográfico previo; y supone, en definitiva, para todos cuantos nos dedicamos a esta parcela de la literatura, el contrato de una deuda, difícilmente pagable, con F.

Que el C se ha convertido en obra de referencia y en simiente de nuevas reflexiones y trabajos sobre la canción hispánica, lo prueba el hecho de que se le tenga que considerar ya inseparablemente del séquito de reseñas que ha despertado. Entre ellas, han sido las de los profesores ARMISTEAD (*Hispanic Review* 57 (1989) pp. 503-506) y COSTA FONTES (*Romance Philology* 45 (1991) pp. 355-360) las que han servido para enriquecer su S, o posibles futuras ediciones, con nuevos y más valiosos materiales y adendas. Mientras que a las dos del profesor DEVOTO (D.) (*Bulletin Hispanique* 91 (1989), pp. 169-229; y 93 (1991), pp. 261-342) les cabe el mérito de haber contribuido al realce del C de la forma más original posible: primeramente, introduciendo en su discusión, a modo de sugerente ambientación, el papel de mala lengua o voz maldiciente, tantas veces presente en nuestro cancionero —ver por ejemplo C481 a 490—, que D. representa con abnegación y vocación —recuérdense sus también teatrales exabruptos contra R. Menéndez Pidal y D. Catalán, que se saldaron, lógicamente, con el realce del método pidaliano—³; y, en segundo lugar, consiguiendo el refuerzo de los valores positivos del C por contraste con el rasero negativo y caricaturesco con el

³ Detalles y bibliografía sobre la polémica se encontrarán en CATALÁN, "La creación tradicional en la crítica reciente", *El romancero en la tradición moderna: 1er Coloquio Internacional*, eds. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo (Madrid, 1973) pp. 154-165: 156. Parece, además, que otras teorías de D. han merecido críticos comentarios de otros hispanistas. Cfr. por ejemplo D. McGRADY, "Otra vez el mal cazador en el Romance hispánico", *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas I* (Frankfurt, 1989), pp. 543-551.

que él, muy en su papel de “malo” de farsa, se presta siempre a medirle: no se olvide que principia su primera reseña con una alusión a A. Boito, el decimonónico autor de la ópera cuyo protagonista parece dar una de las pautas intelectuales y morales de su actuación: *Mefistofele*. Lástima que notorias dificultades para hacer inteligibles voces, expresiones y argumentos que utiliza en su reseña, constantes errores de escritura y referencias —ver el detalle de muchos en FRENK, “Contra Devoto”, *Criticón* XIXL (1990), pp. 7-19—, y una descorazonadora falta de claridad y fidelidad en la identificación y transcripción de sus fuentes —de muchas, sobre todo en su primera reseña, no da lugar ni fecha de edición, y a veces ni el título completo— rebajen una interpretación que, por el lado del efecto histriónico, alcanza cotas notables⁴.

⁴ La técnica de D. para realzar el C, llevado de su inocultable admiración hacia la obra, es teatralmente eficaz: su papel está a medio camino entre Mefistófeles y el entrañable gracioso teatral que incurre en exageraciones y disparates para hacer destacar el perfil del protagonista (en este caso el C). Como hacen ambos personajes con el auxilio de sus respectivas perversidad e ingenuidad, la actuación de D. inventa pajas en ojos ajenos y, al hacerlo, procura exhibir ostentosamente la viga de los suyos, lo que permite al lector descubrir el truco y redondear su aprecio por el C. Doy pocos ejemplos de estos intencionados y teatrales yerros de D. para no hacer interminable su lista —limitándome, además, a los no indicados por F. en “Contra Devoto”—. En algún momento, acusa D. al C de “general desaliño” (p. 261), falta en la que él incurre desde el mismísimo encabezamiento de su primera reseña (p. 169), donde dice que el C tiene “LVIII-1 249 p.”, dejando un “1” y un “249” descolgados que obligan a acudir al C para comprobar que tiene LVIII-1.249 pp. En otro momento dice D. que en el C se advierte un “deficiente manejo de la lengua” (p. 261), un “tratamiento más bien desaprensivo de la lengua española” (p. 289) y que en él “se acentúa mal” (pp. 293-294, refiriéndose a un verso que no está mal acentuado); y él se permite escribir en su reseña “*Cróton*” (p. 277), “*éxiste*” (p. 290), etc. Además, denuncia que hay en el C un “deleznable principio gráfico” (p. 296) y que “desde los aspectos editoriales más primarios —puntuación, empleo de mayúsculas, disposición (cuando cabe) del diálogo— el Corpus ofrece más escollos que escolios [sic]” (p. 332). Para compensar, no se priva él de escribir “sino” por “si no” (p. 196); “Andew” por “Andrew” (p. 197, nota

Es desde luego difícil emular la amplitud (61+82=143 pp.) y originalidad de la reseña de D., por lo que

14); "correspon-dencias" no en final de línea (p. 206); "quienlee" (p. 223); "oontenido" (p. 296), "fuenta" (p. 300), "de Quiñones de Quiñones" (p. 306); "Grovesnor" por "Grosvenor" (p. 334); "coscorrones" (pp. 337-338), etc. En otro momento dice D. que "el empleo —o el desempleo— de mayúsculas tampoco es continuamente acertado" (p. 333), y por eso él a veces versaliza y da en cursiva títulos como los de *Fonte Frida* (p. 175) o *La bella malmaridada* (p. 177) y otras veces no versaliza ni da en cursiva, como en el caso de los "de Julianesa, la misa del amor, el del conde Arnaldos..." (p. 180); "coplas del tabefe... coplas del perro de Alba" (p. 199); "coplas del Provincial... las de iay, panadera!" (p. 200); "la serrana de la Vera; la dama y el rústico pastor" (p. 227), etc. Sí suele versalizar en cambio cuando el título coincide con el primer verso, si bien a veces usa cursiva (*Domingo era de ramos*, p. 180) y a veces comillas ("Marinero de Tarpeya", p. 183). Muchas veces se le olvida cerrar paréntesis o comillas, como en la asombrosa secuencia (pp. 188-189): "Ved qué mal seso es el mío / que canto mal y porffio" (Álvarez Gato, n° XIII de su *Cancionero inédito* [falta cerrar paréntesis], "Sacando un canto dórmano bordado en una capa [falta cerrar comillas], en *Revista Española*, 1. Yerro de este tipo se encuentran a docenas en sus dos reseñas. Se queja además D. (p. 341) de que el C "usa 'invaluable'; 'parodia' y 'parodiar' son mal empleadas; no sabe lo que es un 'cartapacio', ignora lo que es 'farsa', desconoce lo que son 'los ciento', no comprende lo que significa 'enseguida', y está ayuno de qué sea un 'dicho'". Y como él sí sabe muy bien lo que es un "dicho", lo saca en cuanto puede a colación, diciendo que el C puede "desalumbrar [sic] a cualquier hispanista, por muy dicho [sic] que sea" (p. 169). También se queja D. (p. 173) de que el C hace "mal uso de viejas voces técnicas" (p. 340), y por eso él, por ejemplo, usa la ambigua de "romances informativos" (todos los romances, todas las palabras son informativas) en vez de la unívoca y consagrada de "noticieros". Denuncia además que "el Corpus se fenece por redundancias" (p. 331), y él escribe "en efecto, el efecto que produce" (p. 169); "desechando más o menos imperturbablemente lo que puede perturbar" (p. 199); "útilmente utilizable" (p. 221); "la misma disposición continuada continúa" (p. 226), etc. Dice que el C tiene "descuido" (p. 308), "falta de cuidado" (p. 315) y "falta de cuido [sic] en la lectura de sus fuentes" (p. 318), que sus textos son "recogidos según muy variables caprichos" (p. 339) y que él tiene la "constancia repetida de que el Corpus no ha sabido leer correctamente todo lo que cita" (p. 299); de que hay "falta de atención a sus fuentes, descuido del sentido... modificación inconfesada del texto" (p. 300); y que "el Corpus no ha sabido leer acertadamente muchos de los documentos que se le exponen" (p. 330). Por eso él se permite todo tipo de irregularidades en la reproducción gráfica de fuentes viejas,

intentaré otra que partirá simplemente de mi experiencia como usuario habitual del C y como recolector y estudioso del cancionero hispánico. No me haré eco de

respetando normalmente la ortografía original de algunos cancioneros (*Resende*, p. 180, etc.; *Hernando del Castillo*, pp. 185, 188, etc.; *Morán de la Estrella*, p. 186, etc.; *Pedro del Pozo*, p. 189; *Ms. 617 de la Bibl. de Palacio*, p. 189, etc.), y modernizándola a veces cuando copia del C (por cierto, nunca da su título en cursiva ¿por qué?). Un ejemplo: en p. 213 alude a C380 como “¿A quién contaré mis quejas...?”, que F. editó “¿A quién contaré mis quejas...?”. Y a veces no modifica, sino que copia mal, como al citar C646A, “¿Qué razón podéys nos tener” en lugar de “vos tener” (p. 265); o C639, “Apartarão-se meus olhos” en lugar de “Apartarão-se os meus olhos”. Por otro lado, F. señaló muchos errores en las referencias de paginación de D., y yo señalaré algún otro a lo largo de mi reseña; ahora adelanto, como pequeños botones de muestra, que en p. 281 cita el *Vocabulario* de Correas, p. 180, debiendo citar p. 128; y que en p. 309 da una referencia del “*Homenaje a Agapito Rey*. Bloomington, Indiana, s.f., p. 221-248”, que debería decir *Homenaje a don Agapito Rey*, tener fecha de 1980 y pp. 219-245. Denuncia también D. que un supuesto error (no tal) de acentuación y de preferencia (legítima) de una determinada forma verbal del C “implica un total desconocimiento de la lengua en el período abarcado por la recopilación” (p. 290), y no tiene empacho en decirlo sólo una línea después de haber escrito en su reseña “éxiste”, y usando una oración semánticamente confusa y gramaticalmente incorrecta: en vez de “en el período abarcado por la recopilación”, lo correcto e inambiguo hubiera sido decir “del período abarcado por la recopilación” o “de cómo era la lengua en el período abarcado por la recopilación” (por cierto que en p. 340, se quejará de que el C da “textos cuya falta de coherencia gramatical se le escapa”). En la misma línea, se vuelve a quejar D. de que F. no maneja “con tino la tan delicadísima antigua lírica popular hispánica. Y aquí reside la más extremada debilidad del Corpus: su deficiente conocimiento de la lengua que lo lleva a convertir los vocablos en voquibles...” Y para que nos enteremos bien de cuáles son los vocablos que a él le gustan, escribe “ponderoso volumen” (p. 169); “cantonan” (pp. 172 y 210); “degenerescencia” (p. 173); “inmisciéndose” (p. 178); “empece” (p. 182); “desrimándolo” (p. 188); “acollara” (pp. 191 y 331); “retraer... el retruque” (p. 194); “memento” (p. 195); “retomadas, retraídas [sic] y rellevadas” (p. 198); “carioquinesis” (p. 206); “mesturada” (p. 214); “contralor” (p. 219); “desagitanada” (p. 221); “resbalar a informar” (p. 223); “circuir” (p. 227); “guiñada” (p. 263); “volveza” (p. 279); “atrebolado” (p. 279); “supervagáneo” (p. 282); “acollarando” (p. 290); “futurarias” (p. 291); “vizcondescamente” (p. 291); “empecatados” (p. 294); “redición” (p. 300); “caquético” (p. 316); “recón-

cada una de las características reseñables de la obra, en las que supongo iniciado al lector de estas páginas. Si mencionaré, esporádicamente, algunas que me han parecido significativas y que no han sido citadas —o lo han sido de forma incompleta o perfectible— en otras reseñas. Y abreviaré citas, cuando sea posible, según el sistema del C.

De la estructura del C no hay casi nada que decir que no haya sido ya dicho —y generalmente más que aprobado— por otros. La presentación de 2383 entradas de canciones (más 23 completamente nuevas y muchas añadidas a las entradas del C en el S), cada una con un aparato crítico que puede recoger FUENTES, VARIANTES, TEXTO, primeros versos de GLOSAS, ANTOLOGÍAS y CONTEXTO, y además especificación de OTRAS FUENTES, fuentes A LO DIVINO, IMITACIONES, MENCIONES, CORRESPONDENCIAS, SUPERVIVENCIAS, PARALELOS ROMÁNICOS Y OTROS, constituye un marco metodológico cuyos rigor y utilidad, de llegar a nor-

ditos almagestos" (p. 322); "partogenéticamente" (p. 332); "francizado" (p. 335); "cohonestar" (p. 339), etc. También le saca de quicio a D. el hecho de que el C sea un "batiburrillo" (p. 265) "empa-lagante" (p. 294), que "no deja títere con collar" (p. 287); que "se pirra... por las formas menos corrientes, más inarmoniosas y menos inteligibles" (p. 288); que usa algún "procedimiento antiestético y antidemocrático [sic]" (p. 288); que no tiene en la claridad su "mejor privilegio mental" (p. 293); y que no está preocupado por "guardar las formas" (p. 296). Y, además, se desespera de que el C "no parece estar familiarizado con modismos y formas cristalizadas del lenguaje" (p. 340). Sin duda él sí lo está, porque emplea modismos y formas tan cristalizadas como "idem de lienzo" (p. 180); "una progresión (cara y lo otro, como en la taba) netamente conocida" [¿sí?] (p. 207); "una testa de bípedo implume" (p. 218); "adoquinar caminitos al bátrato" (p. 264); "adelantar un jeme" (p. 307); "preferir la constante simbiosis, la ósmosis incesante que constantemente opera entre una nueva creación —de poeta culto y bien galardonado [sic]— o de ignorado cantor analfabeto..." (p. 192). En fin, quien quiera seguir viendo el empeño con que D. supera el lema, que tan oportunamente trae a colación, de Álvarez Gato ("ved qué mal seso es el mío / que canto mal y porfío"), vaya directamente a sus reseñas (o siga leyendo lo que se selecciona de ellas en esta mía) y encontrará muchas más "originalidades" de toda especie que no le dejarán defraudado.

ma de futuros trabajos, convertirían al cancionero en una de las parcelas más sistemáticamente caracterizadas de nuestra literatura. Con ánimo previsor, yo sólo sugeriría una sección más, de *ESTUDIOS de cada canción o entrada, que en algunos casos ya hay —se mencionan algunos, sin entrada específica, en el mismo C, y yo me refiero a algún otro al final de esta reseña—, y en muchos otros casos es previsible que aparezcan, inducidos o facilitados precisamente por esta obra. Otrá posible sección de *EXPLICACIONES HISTÓRICAS, CULTURALES, SIMBÓLICAS, etc., como las que da esporádicamente JOSÉ M^a ALÍN en su *Cancionero tradicional* (Madrid, 1991) quizás tendrían mejor cabida en otra obra de carácter no catalográfico que esperamos que F. haya dejado para alguna muy próxima ocasión. De las secciones de BIBLIOGRAFÍA e ÍNDICES no me voy a parar a glosar sus extraordinarios detalle y amplitud. Sí diré que en la BIBLIOGRAFÍA he echado ocasionalmente en falta la especificación de obras que he encontrado citadas en el aparato crítico de alguna canción. Aunque no es caso frecuente, algunas son fuentes primarias, como la comedia burlesca *El Comendador de Ocaña* citada en C182A, 667, 1622C y 2158, o la *Monarchia lusytana* citada en C894, que deberían estar necesariamente acomodadas en la BIBLIOGRAFÍA. Pero la mayoría de las fuentes que no se relacionan en ella son secundarias, como, por ejemplo, el artículo de Spitzer citado en C1719. ¿No podrían incluirse este tipo de fuentes secundarias en la BIBLIOGRAFÍA, o bien entrar en otra sección bibliográfica alternativa? De los ÍNDICES hay que decir que son pieza clave, cómoda y utilísima, para el manejo de la obra, y que resulta difícil imaginarlos más completos y manejables —¿cómo ayuda la inclusión de secciones secundarias como IMITACIONES, SUPERVIVENCIAS, etc!—; pero me adhiero golosamente a la sugerencia del profesor Costa Fontes de que en el futuro haya uno no de motivos folclóricos —empeño difícilmente aplicable a la *lyra minima* de muchas de estas canciones—, aunque sí de palabras clave, que aumentaría in-

dudablemente la utilidad de la obra. Señalaré un error advertido en los que hay: la ausencia en el de primeros versos de C383 ("Ay, amor, amor, amor").

Otros dos aspectos me parecen destacables en la obra. La escasez de errores tipográficos o de reproducción o remisión de textos —en p. LI he encontrado 'Lissourges' por 'Lissorgues'; en p. 897 C1848A, 85*b* por 85*a*; en p. 974, '6016A' por '2016A'; y en p. 701, 'hagámonos' por 'agámonos'—; y, sobre todo, el respeto habitual de la ortografía de las fuentes, que convierten al *C* en obra citable y manejable —al contrario que muchas otras recopilaciones y antologías— en los estudios más exigentes: A quienes demasiado bien sabemos lo complicado que es acceder a ediciones y manuscritos originales, no puede menos que impresionar la labor de desplazamiento, búsqueda y anotación personal y minuciosa de tantas y tan desperdigadas fuentes como se usan en el *C*, que sólo cuarenta años de intensa dedicación pueden explicar. Es cierto que a veces no se ha acudido al original; por ejemplo, en C1828B se cita como "TORNER, *Lírica*, nº 88" un cuento cuya fuente primaria —citada ya incompleta por Torner— es A. de LLANO ROZA de AMPUDIA, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral, Archivo de Tradiciones Populares I* (Madrid, 1925) p. 190. Y que otras veces el detalle bibliográfico podría estar más completo; por ejemplo, en S p. 9 se cita F. A. MARTINS, *Folklore do Concelho de Vinhais* (Coimbra, 1928), que en realidad es [vol. I] porque tuvo una parte II en Lisboa, 1938 (pese a no haberse especificado en el [I]). A veces el conocer sólo una fuente secundaria y poco fiable determina inconcreciones como la de C706 ("—Muero de amores, carilla") que remite, sin reproducirlo ni dar variantes, a "Cejador, 1-649" para conocer un cantar "oído por San Juan de la Cruz en su prisión de Toledo a un niño en la calle". No es desde luego fácil acceder al cantar original, que se halla escondido en algunos manuscritos e impresos antiguos sobre San Juan y la orden carmelita, entre ellos la *Historia del venerable Padre Fr.*

Ivan de la Cruz... por Fr. GERONIMO de SAN JOSEPH (Madrid, 1641) lib. III, cap. XV, p. 308: “estando, pues, en el abismo de tanta pena, oyò vna voz como de vn muchacho, que cantaua en la calle esta letra: “‘Muerome de amores, / carillo, que haré? / Que te mueras alahé’ ”. De otro lado, quizás sería preferible que algunas piezas teatrales y novelas hubieran sido citadas por ediciones más modernas y críticas que las de finales del siglo XIX y principios o mediados del XX que a veces se usan —como en los casos de las obras completas de Lope o Tirso. Más que nada, por las potenciales posibilidades ampliatorias del aparato crítico del C en las ediciones más recientes. Pero la abundancia y dispersión de este tipo de obras explican la preferencia de F. de acudir ocasionalmente a series, aun antiguas, de obras completas. Ninguna de estas observaciones empaña, en cualquier caso, la utilidad y práctica exhaustividad de un aparato de referencias por lo general intachables y muy por encima, en detalle y fidelidad, a todo lo que hasta ahora conocíamos sobre cancionero popular —compárese, sin ir más lejos, con el generalmente incompleto, inconcreto e inútil para el investigador revoltillo de apuntes de D.

La discusión sobre popularidad y tradicionalidad o carácter culto de las canciones del C nunca se agotará, por lo que me limitaré a decir —y creo que el modelo pidaliano común hace que en esto sea casi en lo único que coincido con D.— que yo también preferiría el epígrafe “de tipo tradicional” al “popular” del título; y además, el de “cancionero” al de “lirica”. En cuanto a si ha sido acertada la inclusión de unas canciones o de otras en esta obra, pienso que el material documentado en la época es tan heterogéneo y ambiguo que nadie puede pronunciarse con rotundidad —excepto, al parecer, D.— sobre la cuestión; a mi parecer, F. lo ha hecho con sensibilidad y general coherencia. Todo lo contrario que D., que se pronuncia con ampulosidad de buen actor pero no de buen científico que le exige su papel. Por

ejemplo cuando nos sorprende diciendo (pp. 323, 328 y 329) que incipits y poemas como “Bellísimo Narciso...”, “No me deja mi dolor...”, “No quiero que me consienta...” o “Recemos *beatus vir...*”, que huelen de lejos a poesía cancioneril culta, tendrían que estar en este *Corpus* de poesía popular. Pretensión que no se sabe si es mejor o peor que la de que (p. 202) no “cabe tomar por ‘lirica popular antigua’ el n^o [C]1604, procedente de Correas: ‘Si Aristóteles supiera / aquesto de cantimploris, / cierto es que no dixera / *motus est causa caloris*’” porque ésa y otras piezas del mismo tipo “no fueron nunca ‘populares’: corrieron (es todo lo más que puede concederse) un breve tiempo en el ambiente universitario de Salamanca que celebró el gracejo de su ‘autor conocido’, para luego ser olvidadas salvo sobre el papel donde las notó [sic] al pasar [sic] Correas (si no fue él mismo quien registró un escarceo de su propio espíritu juguetón). ¿Divertidas? Quizás; populares, nones”. ¡Cuánta graciosa concesión de D.! ¡Qué teatral capacidad de fabulación, con esa pasmosa concreción de la villa salmantina donde “nació” y de donde nunca salió la cancioncilla! ¡Y qué pena —para D., claro— que la tradición oral se empeñe en desmentir traviesamente tan imaginativas razones, permitiendo que la canción asome en un siglo (el xx) y una tierra (Burgos) que no entraban en sus cálculos: “Si Aristóteles supiera / *aliquid de cantimploris* / no es regular que dijera / *motus est causa caloris*” (D. HERGUETA, *Folklore burgalés*, Burgos, 1934 [reimp. 1989], p. 202)! Humoradas como ésta podrá encontrar abundantemente el lector en las dos reseñas (por algo son tan largas) de D. Lo cual no impide al original profesor remachar sobre esta canción y otras cuya consideración de “popular” él cree error del C, que “un Corpus que comulga con semejantes ruedas de molino (y encima las digiere editándolas) no inspira gran confianza sobre su sagacidad para decretar lo que es o no es ‘popular’” (p. 283). Y, como él sí cree tener la sagacidad precisa para decretarlo —mejor no hablemos de sus

tragaderas— todavía es capaz de dedicar otra página y media (207-209: ¡así es fácil llenar páginas!) de imaginativas razones a denunciar otro error tan “flagrante” según él de F. como es el de considerar “popular” la cancioncilla C1279A-B (B: “Dad para la maya, / gentil caballero: / más vale la honra / que todo el dinero”). Para D., por el hecho de que sus variantes se documenten sólo en obras de Lope de Vega, fue ésta una canción sin existencia folclórica, “obra personal de Lope... que no hubiera debido incluirse [en el C]”, canción sin “‘variantes’, propias de la ‘lirica popular’”, “cantar personal único...” ¡Qué pena que a tan fantasiosas razones se las lleve el viento de la tradición canaria moderna cuando prueba que el cantarcillo no es el “personal”, “único” y sin “‘variantes’ propias de la lírica popular” que él presume: “A la maya, señor caballero, / vale más la maya / que todo el dinero” (E. ALONSO, *Estudios sobre el folklore canario*, Las Palmas, 1985, p. 18; y M. TRAPERO, *Lirica tradicional canaria*, Islas Canarias, 1990, p. 133; ver además una posible correspondencia gallega en E. MARTÍNEZ TORNER y J. BAL y GAY, *Cancionero gallego*, La Coruña, 1973, II, nº 560 y 567: “Bótenno! o maio, / señores caballeros, / si non teñen maios, / bótennos diñeiro”; y ver también la contundente respuesta de F. a las fabulaciones de D. sobre esta canción en “Contra Devoto” pp. 10-11)! Volviendo, tras este inciso —que podríamos alargar mucho más, pero que sirve ya para dar la medida del nivel científico y ético⁵ de la reseña de D.—, a la dis-

⁵ En otros pasajes de sus dos reseñas, D. se permite acusar a F. y a su *Corpus* de “insipiente” (p. 340), falta de “sensatez” en sus objetivos (p. 192), de que “no siempre ha entendido bien lo que se trae entre manos” (pp. 214 y 335); de que algunos de sus errores “bastarían para catear a un estudiantillo de bachillerato” (p. 338); de que “acusa... errores de vocabulario, de sintaxis, de lectura y —lo que es más grave— de interpretación y de criterio” (p. 341), etc. Es decir, justamente de todo lo que no hay en el C y sí abunda ¡y cómo! en sus dos reseñas. A veces hay que hacer un esfuerzo para recordar la sutil clave autoparódica y teatral —y en el fondo profundamente admirativa hacia el C— en que actúa D., con el fin de no indignarse ante sus aparentes despropósitos, de los que el mis-

criminación de "lo popular" en el C, ésta me parece, como apunté antes, bastante coherente con los criterios de estructura y expresión, pero también de estilo, simbolismo, etc. —con su inevitable carga de subjetividad— a los que la autora se acoge: sus canciones, o son populares y tradicionales, o están en estilo popular y parecen tradicionales —procuró usar ambos términos en el sentido pidaliano—. Claro está que las carencias documentales siempre dejan abierta la posibilidad de error, al impedirnos saber si alguna de estas cancioncillas no será sólo una afortunada recreación poética del estilo tradicional por parte de algún poeta culto. Ahí está el riesgo —y acaso el atractivo— de cualquier trabajo de este tipo, que F. asume en su Prólogo. Lo que no me parece coherente con la esencia ni con la presencia de esta poesía —aunque sí con la malignidad del papel que representa— es la nueva e imaginativa pretensión de D. (pp. 175-184 principalmente) de que en este *Corpus* de lírica popular se deba incluir el romancero en pleno (y llega a citar ejemplos tan poco líricos como los de *Mira Nero de Tarpeya* o *La penitencia de don Rodrigo*)⁶. Así, con este mo profesor argentino-francés advierte en su reseña: "es muy posible que los errores estén de nuestro lado: la infalibilidad no ha sido nunca nuestro fuerte" (p. 302). He aquí la mayor verdad de sus dos reseñas.

⁶ Los argumentos de D. sobre el romancero vuelven a perseguir más el impacto teatral que la solidez científica, lo que explica sus errores e insuficiencias documentales obvias, que precisarían larguísima aclaraciones. La falta de espacio me obliga a limitarme aquí a señalar un ejemplo de cada error: al citar (pp. 175-177) el romance de *Fontefrida*, D. arrastra una equivocación que viene desde Asensio y que ha sido sutilmente puesta por escrito por P. BÉNICHOU ("*Fontefrida* en Francia en el año 1942", *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, eds. E. M. Gerli y H. L. Sharrer, Madison, 1992, pp. 63-75: 73, nota 4): las dos versiones supuestamente "tradicionales" editadas por Asensio no son tradicionales ni auténticas *Fontefridas*. Insuficiencia documental: el romance "En la ciudad de Toledo" del que (con el título entrecorillado, en vez de en cursiva, como da otros) D. cita dos fuentes en p. 177, conoce bastantes más fuentes antiguas, ha llegado a la moderna tradición sefardí y cuenta con una bibliografía de estudios resumida en S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita*

nuevo gesto histriónico, pretende el original crítico nada menos que borrar las diferencias de forma, expresión y desarrollo narrativo o lírico sobre las que hemos trabajado generaciones de estudiosos que creíamos tener más o menos claro lo que son el romancero y el cancionero, y lo que son sus innegables coincidencias y diferencias. ¡Pretensión curiosa, después de haber acusado él a F. de “despego por el consenso de las mayorías” (p. 288) y de “falta de respeto por los géneros” (p. 306)! En este punto debo confesar que yo estoy personalmente convencido de que el cancionero y el romancero tienen muchos más puntos de contacto que los que se han admitido tradicionalmente, y que en el presente me hallo trabajando sobre la cuestión. Pero jamás habría imaginado un análisis como el de D., basado en una equívoca toma en consideración de las vacilaciones de denominación de los distintos géneros en los siglos XVI y XVII y en varias superadas o superables antologías poéticas modernas, como la de *Poetas líricos españoles* de MENÉNDEZ PELAYO o la de *Poetas líricos calderonianas* de WILSON y SAGE, que incluyen poesías no líricas, sino narrativas; y en romances, algunos de ellos, absolutamente inadecuados para establecer una base de acercamiento al cancionero; sorprende, al mismo tiempo, que permanezca ciego ante otros poemas que hubieran podido convenir mucho más a su pretensión. ¿Por qué no pide, lanzado a defender las confluencias romancero/cancionero, que entren en el C los romances de *Moriana*, *Lanzarote* o *La mujer engañada*, cuyas fuentes antiguas muestran indicios de paralelismo estrófico que les acercarían al cancionero más que algunos de los que cita él? ¿Por qué, por la misma ra-

Nahón (Madrid, 1977) pp. 189-196; y O. A. LIBROWICZ, *Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora (una colección malagueña)* (Madrid, 1980) pp. 102-104. Pese a la “romancerofobia” que D. achaca a F. (p. 273), a la profesora mexicana se debe precisamente la identificación de otra adaptación —desconocida para D.— del mismo romance en el Ms. 17689 (nº 17698) de la BNM (ARMISTEAD y SILVERMAN, *Romances*, p. 189).

zón, desaprovecha la oportunidad de aludir a C894, singularísimo texto híbrido de romance/canción cuyo análisis podría arrojar auténtica luz sobre este parentesco? ¿Por qué permanece también ciego ante los romances-villancico C313, 314C, 497B, 1585D y 1992, que igualmente cuadrarían más con su argumento que algunos que los que él cita (ver sobre el género, FRENK, "Los romances villancico", en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, eds. J. M. y A. López, Madrid, 1984, pp. 141-153; y "Un romance rústico en el siglo XVI", *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar III: Literatura*, Madrid, 1986, pp. 161-171)? Por otro lado, suponiendo que se tuviese que abrir la puerta de este *Corpus* de canciones al romancero, y de la forma indiscriminada que propone él, ¿dónde habría que meter los pasajes correspondientes de la épica y de las crónicas medievales? ¿En la sección de FUENTES, de CORRESPONDENCIAS, o en cuál? Aunque D. opine que a él se le puede "creer bajo palabra" (p. 319), su admirado público espera impaciente la resolución de estas dudas. A ser posible, no en las entrelíneas de la reseña a una colega, sino en algún trabajo más centrado, extenso, expuesto... y a su vez reseñable.

Naturalmente, no acaba aquí la fantástica actuación de D., con la que sólo aburriré al lector cuando afecte a cuestiones cruciales de nuestra poesía tradicional. No contento aún con su petición de ingreso del romancero en el mundo de la lírica, alumbrando (pp. 199-200) otra teoría reveladora del retorcimiento mental del personaje que interpreta: la de que en el *C* se debían haber incluido también composiciones como las *Coplas del tabefe*, *El perro de Alba*, *Mingo Revulgo*, *Provincial* o *La Panadera*, testamentos burlescos, *Profecías de Perogrullo*, coplas de disparates, etc. Poemas algunos de autores reconocidamente cultos, como el *Tabefe* de H. DE VERA, el *Mingo Revulgo* de I. DE MENDOZA, el *Provincial* posiblemente de

J. HURTADO DE MENDOZA, *El perro de Alba* posiblemente de AGÜERO DE TRASMIERA y *La Panadera* atribuida por la crítica reciente a MENA (ver *Poesía crítica y satírica del siglo xv*, ed. J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Madrid, 1981, pp. 321-332, 217-232, 233-262; y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, "Poesía satírica medieval: *Coplas de la Panadera*", *El comentario de textos*, 4: *La poesía medieval*, Madrid, 1991, pp. 375-404), sin olvidar los testamentos de burros y coplas de disparates de autores también conocidos. Y poemas todos, por añadidura, difundidos en y dependientes fundamentalmente de impresos y copias escritas, y ocasionalmente —sólo ocasional y subsidiariamente— pasados por el tamiz de la oralidad. Recuérdese, por ejemplo, sobre *Mingo Revulgo*, que cuando Juan de Pineda (*Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana*, ed. J. MESEGUER, 5 vols., vol. II, Madrid, 1963 [BAE 162] XI:VI, p. 342) menciona en pleno siglo xvi sus *Coplas* —dándoles una de las atribuciones de autoría apócrifa que tuvieron en la época—, dejaba ver que su transmisión seguía sobre todo el cauce escritura/lectura: "—¿Habéis leído el *Mingorevulgo* de Rodrigo de Cota? —Sí, y es cosa de mucho ingenio y compostura". ¿Hace falta mejor prueba del carácter predominantemente libresco y culto de estas *Coplas*? ¿Hace falta profundizar en cualquiera de las que reivindica D. como "populares" para recordar que se les podrían aplicar las palabras de Arbolanches sobre las coplas de Mena, "que se han de leer a descansadas"? Y ¿no es para echarse a temblar el pensar que, de imponerse el rasero de D. que convierte en ipoetas populares! a fray Iñigo de Mendoza, Mena o Encina —autor de célebres *Disparates*—, no habría objeción que poner a que detrás de sus obras entrasen en este *Corpus de lírica popular* el cosaute del almirante Hurtado de Mendoza, las *Serranillas* y *Proverbios* de Santillana, las *Coplas* fúnebres de Manrique, las poesías navideñas de Lope o Góngora y cualquier otra obra de autor culto que tuviese algún simple ribete popularista, y un tipo de difusión

—impresa y subsidiariamente oralizada— parecida a la de los ejemplos propuestos por D.?

Dejemos la pregunta en el aire, para temblor de la comunidad de filólogos, dejemos aquí a D., y centrémonos ya nosotros en el verdadero objeto de esta reseña: la valoración filológica del *C*. Analicemos una cuestión básica: la de la exhaustividad documental. Hay que partir de que es éste un ideal imposible para esta obra y para cualquier otra: siempre quedarán textos escondidos en archivos, bibliotecas, colecciones privadas, etc., que escapen a la atención no de uno, sino de mil compiladores. Pero hay que reconocer al *C* el inmenso avance que ha supuesto en la dirección de ese ideal, al haber desenterrado y expuesto por primera vez ante nuestros ojos numerosas piezas no editadas ni antologizadas modernamente. Ese mérito innegable no impide que, como ha apuntado en diversas ocasiones la autora, no se puedan detectar todavía ausencias, alguna de las cuales anoto a continuación.

Una canción que no se encuentra en el *C* es la que sirvió a Rodrigo de Reinosa para dar el tono musical (“*A la chinagala la gala chinela*”) de un romance pícaro del pliego *Aquí comienza un paternoster...* f. 2v. La canción debió ser muy conocida en el siglo xvi, ya que también la emplea Fuenllana (tomándola de Flecha) en su *Orphénica Lyra* (s.l., 1554) fs. clii-cliii: “Gala es todo, / a nadie oy duela / la gala chinela. / Gala es toda, a nadie oy duela / la gala chinela: / de la china gala / la gala chinela...”. Pocos años después era recordada por M. de SANTA CRUZ en su *Floresta Española de Apotegmas* (Madrid, 1943) 8ª parte, cap. II:III, p. 159, cuando una dama decía de unas coplas que “ésas, más viejas son que la china gala”. También he echado de menos en el *C* la versión de *La gerigonza* que editó Fuenllana, fs. cxlviii-cxlix: “Assí, assí, cuerpo de nos, / aquí veré yo / cómo baylaréys vos / a la girigonça, / aquí veré yo / cómo baylaréys vos / a la girigonça. / Saltar y baylar / con

bozes y grita, / y vos renegar, / serpiente maldita...” La canción se halla aún hoy difundidísima: “Que salga usted, / que la quiero ver bailar, / saltar y brincar y dar vueltas al aire, / porque esto es la gerigonza de un fraile...” (versión de Madrid recogida por mí; cfr. TORNER, *Lírica* n° 195; y B. GIL, “La jerigonza en la actual tradición”, *AnM* XIII, 1958, pp. 129-158, y no 128-158 como dice D., p. 274). Otra canción no incluida en el C es la que los cronistas F. LÓPEZ DE GÓMARA (*Hispania Victrix: primera y segunda parte de la Historia general de las Indias, Historiadores primitivos de Indias* I, Madrid, 1852 [BAE 22] pp. 155-294: 221) y P. GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA (*Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú, Crónicas del Perú* IV, Madrid, 1964 [BAE 167] p. 96) pusieron en boca de Hernán Cortés cuando encomendó la conquista de nuevas tierras a uno de sus lugartenientes: “De aquí aquí me lo encordonedes, / de aquí aquí me lo encordonad”. Si hacemos caso de J. A. CARRIZO (*La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, La Plata, 1951, p. 253), “acaso fue este dístico parte de un villancico tradicional entonces en España”. Otra canción de las crónicas americanas es el “chiste que siempre cantaban los soldados: El uno jugar y el otro dormir. / ¡Oh, qué gentil! / No comer y apercibir / ¡Oh, qué gentil! / El uno duerme y el otro juega. / ¡Así va la guerra!” (D. FERNÁNDEZ, *Historia del Perú, Crónicas del Perú* II, Madrid, 1963 [BAE 165] p. 109). Por otro lado, en la *Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de don Pedro Gasca* de J. C. CALVETE DE ESTRELLA [*Crónicas del Perú* IV, p. 390] se dice que “entonces cantaba Francisco de Carvajal: ‘Pues traidor me fuiste, amor, / todos te sean traidor’”. Otra canción ausente del C, pero que debía ser conocida entre los criptojudíos españoles del XVII, es la de “—¿Si es venido, no es venido / el Mesías prometido? / —Que no es venido”. Parece que había otras canciones relacionadas con ella, como la de “Alegrías, / ¡Pues no ha venido el Mesías! / Yo tengo gusto en decillo / pues el Mesías

no ha venido" (M. FLORES CALDERÓN, "La sala de varios en la Biblioteca Nacional: II", *RABM* V, 1901, pp. 695-708: 696). ¿Acaso este tipo de canciones parodiaba otras cristianas como C1082 (A LO DIVINO): "Venga con el día / el alegría, / venido ha al alvore / el Redentore", o con C2205 (A LO DIVINO)? Otra canción no incluida en el C es la de "Sea norabuena, / norabuena sea", que figura como estribillo de un villancico culto en el Ms. 17540 de la B.N.M., fs. 127v-128v (¿tendrá relación con C1226-1229: 1227 "Venga norabuena"?). En la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander se conserva un *Manuscrito 156 de Obras lyricas, humanas y sagradas por el... P^r Fr. Damián Cornejo*, que en una "Sátira contra varias personas" (f. 52r.) incluye la canción "E. Quirinn, Querimona. ola, / con su pan se lo coma, ola" (M. ARTIGAS, "Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca: continuación", *BBMP* VIII, 1926, pp. 364-384: 378). De San Juan de Dios dice la *Miraculosa vida y santas obras del Beato Patriarca Iuan de Dios Lusitano... por Francisco de Castro... aora nueuamente añadida y enmendada por vn religioso de la misma orden* (Burgos, 1621) f. 39r, que, "respondía, tañendo vna flauta": "Este es el juego de Birlimbao, / tres galeras y vna nao". Una hagiografía anterior del mismo santo, la *Historia de la vida y sanctas obras de Iuan de Dios, y de la institución de su orden... por Francisco de Castro* (Granada, 1587) (ed. de M. GÓMEZ MORENO, en *San Juan de Dios: primicias históricas suyas*, Madrid, 1950, pp. 115 y 118) incluye las cancioncillas "¿Quién me apartará del Crucificado? / Ni el demonio ni cuanto hay creado"; y "Cogé desas flores, / cogé desas flores". Por otro lado, el inagotable *Vocabulario* de Correas, sigue guardando canciones populares que no entraron en el C. Un ejemplo: la canción anotada en tres versiones distintas por el maestro salmantino (p. 423) "Kon el vino sanaría io, marido; / kon el agua, póngome mala", etc., que hoy pervive como estribillo de una canción báquica conocida en la Península y entre los sefardíes de Oriente. He aquí un

testimonio recogido por mí en Guadalupe (Cáceres): “Con el vino sano yo, marido, / con el agua me pongo muy mala, muy mala, muy mala”. Hay más versiones y bibliografía en mi artículo “La canción báquica de *La borracha* en las tradiciones orales hispánicas”, *Revista Lusitana*, en prensa.

Se puede hablar, además, de todo un género que ha quedado prácticamente fuera del C y que acaso debería tener entrada en él. Me refiero al de las canciones, formulillas, conjuros y oraciones mágico-supersticiosas —a veces asimiladas por la tradición religiosa ortodoxa—, cuya relación poético-estilística con otros materiales del C es innegable. Es cierto que unas pocas sí han entrado en él, como, por ejemplo, el conjuro solar C2125 (“Sal, sol, solito”), o la canción-invocación a las golondrinas C1910 (“Hilanderas, que hilastes”), que, por cierto, se conserva en la tradición oral actual —RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos* n° 126 (y 125 al 129): “Jilandera / que jilastes, / ¿por qué ‘n mayo / no curastes? / Hoy aquí, mañana ayí, / chirrichiíí...”; otras versiones en I. del ALCÁZAR, *Colección de cantos populares*, Madrid, 1910, n° 258-262; J. CAMARENA, *Cuentos tradicionales de León II*, Madrid, 1989, pp. 200-201; y C. MORÁN BARDÓN, “Por tierras de Salamanca”, *Obra etnográfica y otros escritos I*, Salamanca, 1990, pp. 294-383: 316—. Pero casi todas estas canciones o conjuros mágicos documentados en lo antiguo han quedado, lamentablemente, fuera del C. Por ejemplo, podrían tener cabida en él los tres interesantísimos conjuros del siglo xv (uno solar, otro lunar y otro medicinal) citados reprobatoriamente en los sermones de Vicente Ferrer: “Ben sies vengut, sol, / fesnos aquesta gracia, / que hajam prou pa, / prou ví / e prou fruit”; “La luna de ma padrina / que.m farà un cot e camisa / de cendat e de morat, / que Déu me cobre de bon fat / a la porta del mercat”; “Na Juliana / que ha febra quartana / Deus li do mala setmana / a ella e a tota la companya” (R. CHABÁS, “Estudio sobre los sermones valencianos de San

Vicente Ferrer: VII-VIII", *RABM* IX/II, 1903, pp. 85-102: 87, 88 y 97; ver además M. de RIQUER, *Història de la Literatura Catalana* II, reed. Barcelona, 1980, p. 244; en ambos trabajos se habla de la pervivencia oral moderna de la plegaria lunar). Otro ejemplo es el conjuro que, según el *Voc. de Correas* (p. 556) "dizen los muchachos arroxando el diente que mudan sobre el texado", para pedir que el nuevo les salga fuerte: "Milano, toma este diente / i dame otro sano". La fórmula se conserva hoy, con innumerables variantes, en la tradición oral hispánica y extrahispánica (ver docenas de versiones en mi tesis *Fuentes y Correspondencias Hispánicas del cancionero sefardí de Oriente* [abrev.: *FyCH*], Madrid, 1993, pp. 55-75). Habrá quien dude de que algunas de estas fórmulas sean auténticas canciones. Pero lo cierto es que a veces se cantan y otras veces se recitan; y, en cualquier caso, presentan rasgos de poética y tradicionalidad que las hacen perfectamente homologables a otros materiales del C. No en vano ha señalado F. Rico que "la poesía y el conjuro han llegado a considerarse una sola cosa: valga recordar que, si en latín *carmen* significa a la vez 'poema' y 'fórmula mágica', en castellano *canto* y *encanto* son hermanos gemelos y *charme* asume el mismo alcance disémico en el francés de Valéry, como en griego *epódé*, derivado de *ádo* 'canto', significa también 'conjuro'" (Rico, "Brujería y literatura", *Brujología: Congreso de San Sebastián*, Madrid, 1975, pp. 97-117: 117). Veamos algunos ejemplos de la ambivalencia canto/recitado que justifican la inclusión de este tipo de conjuros en el C. En el *Voc. de Correas* (pp. 326 y 327) aparecen varias versiones de la oración "Dios konmigo, io kon él; él delante, io tras él; o él primero i io tras él". Yo la he recogido frecuentemente de la tradición oral actual: muchas veces recitada y alguna vez cantada "al son de la música de las campanas": "Dios conmigo, / yo con él, / hasta la casa santa / de Jerusalén" (ver mi artículo "Quintana-diez de la Vega: la tradición folklórica en extinción de

un pueblo palentino”, *Revista de Folklore* 144, 1992, pp. 183-195: 194; y además TORNER, *Lírica* n° 60). Con la misma musiquilla cantaba la informante de la versión anterior la oración “Cuatro esquinas / tiene mi cama, / de cuatro Apóstoles / está rodeada. / San Juan, San Lucas, / San Marcos y Mateo, / mi Señor Jesucristo / que estaba en el medio”; oración que Lope había utilizado alguna vez: “Cuatro pilares hai en el Cielo, / Lucas i Marcos i Juan i Mateo” (M. ARTIGAS, “Un opúsculo inédito de Lope de Vega: el *Anti-Jáuregui* del Liz. d. Luis de la Carrera”, *BRAE* XII (1925) pp. 587-605: 601; ver además mi artículo “Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*”, *Brigantia*, en prensa). Pero es quizá en los archivos de la Inquisición donde se podría encontrar una mayor cantidad de textos de este tipo, que enriquecerían extraordinariamente el C. J. RIERA ha editado (“Oracions en català dels conversos jueus: notes bibliogràfiques i textos”, *Anuario de Filología* I, 1975, pp. 345-367: 350-352, 356-359 y 363-364) versiones arrancadas por los inquisidores a criptojudíos catalanes del siglo XVI de la hoy todavía difundidísima oración-cuento-canción de *Las doce palabras*. Y abundan, en los archivos inquisitoriales, versiones del muy perseguido *Conjuro de la rosa*, que resiste la comparación con la más hermosa canción paralelística: “—Dí, rosa maldita, / ¿cómo fuiste aquí venida? / Dí, rrosa malhadada, / ¿cómo fuiste aquí llegada? / —Con agua y con viento / vine aquí por cierto. / Con viento e con agua / fui aquí llegada...” (J. BLÁZQUEZ MIGUEL, *Eros y Tántatos: brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, 1989, pp. 216-217; cfr. mi artículo “*El conjuro de la rosa* y la curación de la erisipela: poesía, magia y medicina popular en España y América”, *Asclepio*, en prensa). ¡Cuán deseable sería que una futura edición del C, y otros trabajos, recuperasen este tipo de poesía, tan tradicional, tan coincidente en lo formal y en lo expresivo con el cancionero, tantas veces cantada... y tan hermosa!

Alguna relación con este tipo de poesía tienen otras composiciones de uso a veces ritual y a menudo fronterizo entre el mundo de la canción y de la fórmula rimada recitada. Alguna representación ya hay en el C (sobre todo en los caps. XI y XII), pero seguramente se podría ampliar más. Tres ejemplos: en *El Crotalón* de Villalón (ed. A. RALLO, Madrid, 1990, p. 436) se habla de unas mujeres que, mientras “corrían” un gallo y decían “‘daca el gallo, toma el gallo’, les quedaban las plumas en la mano”. Muchos años después recogería Correas (*Voc.* p. 309) el dicho “Daca el gallo, toma el gallo, kédense las plumas en la mano”, lo que constituye un indicio fehaciente de su tradicionalidad y apoyaría su eventual inclusión en el C. Otra fórmula que no parece a primera vista una canción, aunque debió serlo, es la de “Agua dalde agua / quel fuego está en la fragua”, (*Chistes de muchas maneras nueuamente compuestos... [Pliegos B.N.M. IV, p. 76]*); ya D., p. 224, notó su ausencia del C, pero no señaló que está también en Correas, *Voc.* p. 64: “¡Agua, agua, ke se arde la fragual; [o] ¡Agua, ke se kema la fragua!”; ni que se conserva en la tradición oral moderna como canción de acompañamiento de danzas de palos: “Agua, que se quema la fragua, / agua para apagarla” (A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Danzas de palos*, Valladolid, 1986, pp. 17 y 38; otras versiones en J. DÍAZ y L. DÍAZ VIANA, *Cancionero de Palencia II*, Valladolid, 1983, pp. 167 y 169-171; y J. DÍAZ, “Castilla y León”, *Tradición y danza en España*, Madrid, 1992, pp. 185-208: 202). Sería útil además considerar su posible relación con C1115 y 1116 (“Agoa, Deos, ágoa, / que lhe arde a pousada!”). Y contrastarla con “Agua a la fragua, para que más arda” (J. MORAWSKI, “Les formules rimées de la langue espagnole”, *RFE XIV* (1927), pp. 113-133: 126). Otra formulilla que no sabemos muy bien si simplemente se recitaría o también se cantarí­a es la de “Si te casas con Juan Pérez, ¿qué más quieres?”, que Baltasar del Alcázar (*Poestas*, ed. F. RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, 1910, pp.

126-127) identificó como "letrilla" al glosarla en uno de sus poemas, y que un manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander pone con los "villancicos" (Ms. 87 [*Obras poéticas de Baltasar del Alcázar*] f. 62r; cfr. ARTIGAS, "Catálogo... continuación", *BBMP* VII, pp. 105-114: 107). La formulilla tiene relación con otras dos que da Correas (*Voc.* p. 287): "si te kasas kon Xuan Pérez, ¿ké más kieres? —Ke rrepike los kaskavejes"; y "si te kasas kon Xuan Pérez, ¿ké más kieres? Si te da a komer lentexas, ¿ké te kexas?".

Otros géneros, aunque hayan sido profundamente explorados por F., siguen brindando posibles nuevas incorporaciones al C. Fijémonos en el inagotable teatro del Renacimiento y Siglo de Oro y veamos, por ejemplo, que una poco conocida colección de piezas menores editadas por E. COTARELO (*Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, 1908) contiene canciones de sabor aparentemente tan popular como las de "¿Quién de su nido la saca / a la urraca, a la urraca? / ¿Quién de su nido la saca, / a la urraca, a la urraca?" (*Baile del cazador*, *Migajas* pp. 182-185: 184); "¡A cavar, a cavar! / Que cavando en los hombres / se suele el oro hallar" (*Baile de los Metales*, de Lanini, *Migajas*, pp. 130-134: 133); y "¡Vaya de baile, vaya, / vaya de gira; / que San Juan y San Pedro / no es cada día!" (*Loa para la compañía de Félix Pascual*, de Lanini, *Migajas* pp. 80-93: 81 y 84). A las fuentes de C1593 ("A las doce va por vino / la zangarilleja / para su marido cenar, / zarandillo andar") se le pueden añadir las que cita A. GONZÁLEZ PALENCIA en "La zangarilleja (tonadilla y jácara del siglo XVII)", *RBAM* II (1925) pp. 197-205. El estribillo se mantiene en la tradición oral actual, porque una versión recogida por mí en Yelbes (Badajoz) del romance de *El castigo del sacristán* comienza: "Un sacristán muy burlesco —la zarandilleja— / tres damas quiso burlar —zarandillo y andá, zarandillo y andá". Otra del mismo romance recogido también por mí en Almoharín (Cáceres) lleva el es-

tribillo "La zarabandilla... / zarabandilla andilla, zara-bandilla andá"—. Y una del romance de *La apuesta ganada* publicada por M. MANZANO, *Cancionero de folklore zamorano* (Madrid, 1982) n° 166, también lleva el estribillo "A la zangarileja... / cerandilla y andar". Por otro lado, algunas de las canciones procedentes de obras de teatro e incluidas en el C parecen no estar completas, acaso porque su editora haya considerado que sólo una parte era auténticamente tradicional. Veamos dos ejemplos de muestra, tomados del auto de *Los Cantares* de Lope de Vega (*Acad.* t. 2, pp. 405-417). F. da como versión A LO DIVINO de C1248 tres versos que dicen "Si queréis que os ronde la puerta, / alma mía de mi corazón,... / que vuestros amores míos son". El fragmento de Lope es mucho más largo: "Si queréis que os ronde la puerta, / alma mía de mi corazón, / seguidme despierta, / tenedme afición: / veréis cómo arranco / un álamo blanco, / y en vuestro servicio / le pongo en el quicio; / que vuestros amores míos son..." (p. 415). La canción del auto continúa con otras dos estrofas contrahechas a la anterior, de contenido teológico, que no pueden ser tradicionales. Pero la primera sí que tiene más elementos tradicionales que debieran haber sido incluidos en el C. Y es su supervivencia oral moderna la que nos lo muestra. Veamos la canción que acompaña, todavía hoy, a una danza de palos de Torrelobatón (Valladolid): "Si quieres que te enrame la puerta, / prenda mía de mi corazón, / si quieres que te enrame la puerta, / tus amores míos son. / Si quieres salir de mañana / y a la tu ventana / verás cómo arranco / un álamo blanco / y le pongo en el quicio / de vuestro servicio / de vuestro balcón..." (SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Danzas de palos* pp. 15-16; otras versiones en pp. 27-28 y 32; I. TEJERO COBOS, *Dulzaineros, música y costumbres populares en tierras segovianas*, Segovia, 1990, p. 59; T. CORTÉS TESTILLANO, *Cancionero abulense* I, Ávila, 1991, pp. 73-74; y en la reseña de Costa Fontes, pp. 358-9). Veamos ahora un segundo ejemplo de la misma falta de versos tradicionales en versiones del C. Como

correspondencia de C2169 aparecen dos únicos versos del mismo auto de *Los Cantares* que dicen "...corren caballos aprisa: / ¡tápala tapa, tápala tapa!". Pero la cita completa de Lope es: "Corren caballos aprisa: / ¡Tápala, tapa, tápala, tapa! / Corrido va el toro, / el hombre se escapa, / porque a Dios, que le mira, / le echó la capa. / ¡Tápala, tapa, tápala, tapa!" (pp. 411-2). ¿Que cómo se puede saber que en este fragmento extenso hay elementos populares que debieran haber dejado constancia en el C? Pues porque la misma F., como correspondencia de C2165B, menciona un fragmento de Valdivielso que coincide parcialmente con el más amplio de Lope, y hace suponer que ambos remiten a una fuente folclórica común: "A la trápala, trápala, trapa, / ¡Guerra al cielo, guerra, guerra, / que el alma se nos escapa...!" Anotemos finalmente que el apasionante mundillo de los actores del Barroco ha quedado reflejado ocasionalmente en su cancionero y en alguna bibliografía como la que hay sobre el personaje que se menciona en la IMITACIÓN de C1783C ("Todo lo tiene bueno / la Baltasara..."): J. HERNÁNDEZ SERNA, "La Baltasara", *Murcia en el 'Semanario Pintoresco Español'* (Murcia, 1979) pp. 193-200; A. CASTILLA, "Seis autores en busca de una actriz: La Baltasara", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. David Kosoff y otros (Madrid, 1986) I, pp. 367-380; y J. DELEITO Y PIÑUELA, *...También se divierte el pueblo* (reed. Madrid, 1988) pp. 239 y 241-242.

También se puede hablar de otras canciones no incluidas en obras teatrales y que, aunque se hallen en el C, siguen ofreciendo interesantes posibilidades. Por ejemplo, C1334AB ("¡O, qué lindo es el donzel, / y qué linda es la donzella! / Lindo es él y linda es ella!"...) y C1407 ("¡Ay, que el novio y la novia es bella! / El es lindo, y linda es ella") —que acaso no deberían quedar tan separadas dentro de la obra, o por lo menos deberían tener alguna marca de remisión entre ellas—, habrían de ser puestas en relación con MAL LARA, *Philosophia*

Vulgar, f. 62r: “Casaron a Pedro con Marihuela. / Si ruyn es él, ruyn es ella” (otra versión en Correas, *Voc.* p. 374). Pues bien, el motivo ha llegado a la tradición moderna, donde J. M^a de Cosío y T. MAZA SOLANO (*Romancero popular de La Montaña*, Santander, 1933-1934, II, n^o 484) lo recogieron interpolado dentro de unas marzas: “¡Oh! Qué lindo es el doncel, / ¡oh! qué linda es la doncella. / El doncel y la doncella, / lindo es él y linda es ella”. Y entre los sefardíes de Marruecos hay también un posible resto: “Si galana es eya / más galán es é” (ALVAR, *Cantos de boda*, n^o XXXV, y además MARTÍNEZ RUIZ, “Alcazarquivir”, n^o XIV). De C1438 (“Dezidme, dama graciosa”) sólo hay en el C una versión, a la que se podrían añadir las del pliego *Desesperaciones de amor...* (*Pliegos B.N.M.* IV, pp. 9-16: 15: “Dezid, dama hermosa, / ques cosa y cosa”); la del Ms. 1581 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, f. 121v, editada en *Poesía erótica* pp. 155-156; la del Ms. 961 de la misma Biblioteca de Palacio, editada en *Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros* (s. XVI), eds. C. A. ZORITA, R. A. DIFRANCO y J. J. LABRADOR (Cleveland, 1991) p. 131; y la de la loa *Sin título*, de Rojas (COTARELO, *Colección* t. I, v. 2^o, n^o 96): “Una dama muy hermosa / esotro día me dió / palabra de sí y de no; / decidme, ¿qué es cosa y cosa?”. Téngase en cuenta además “Zagalejos, qué es cosa y cosa / que una estrella camina tras otra” (J. I. PERDOMO ESCOBAR, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII], Bogotá, 1976, p. 307). Por lo que respecta a C1133 (“Las cabrillas se ponían / la caiada ia enpinava / las ovexas de una puta / no quieren tomar maxada”), plantea un interesantísimo problema. F. la toma de Correas y la da en C como canción; pero, tras la reseña en que Armistead (p. 505) señala que es el inicio del romance de *La loba parda*, F. pasa a considerarla *incipit* de romance en S. Sin embargo, existen dos versiones portuguesas modernas que se presentan como auténticas canciones de pastores cuyo tema —común a muchas canciones de

trabajo— es el del resentimiento contra el amo, que también parece informar la versión vieja de Correas: “Já o sèdestrello vae em pino, / é a barca vae tombada, / e as cabras de seiscentos diabos / não querem tomar malhada”; “O set’ estrêllo vae em pino, / e a lua já vae tombada, / as ovelhas de meu amo / não querem tomar malhada” (J. LEITE DE VASCONCELLOS, reseña de *Astronomia, meteorologia y chronologia populares...* de J. M. SOEIRO DE BRITO, *Revista Lusitana* III, 1893-1895, pp. 95-96: 95). A la vista de ambas versiones modernas en forma de canción, quizás habrá que concluir que la primitiva inclusión como canción en el C era acertada, y que los versos iniciales del romance acaso sean un simple paralelo cercano de la canción. El cancionero de contenido político, recogido abundantemente en el C, es otra de las parcelas que puede seguir recibiendo adendas. Ejemplos: C902 (“Esta es Simancas, / don Oppas traidor”), canción que en el siglo xv hizo burla de una derrota militar del arzobispo Carrillo de Toledo, fue imitada cuando el conde de Haro perdió la batalla de Munguía: “Ésta es Vizcaya, / buen conde de Haro, / ésta es Vizcaya, / y no Belorado” (J. SAN PELAYO, “La biblioteca del buen conde de Haro”, *RABM* IX/II, 1903, pp. 124-139: 130-131). En el xvi, C1855 (“El abad cayó de la puente / súpitamente...”) fue contrahecha cuando “a Rodrigo de Alburquerque se le tachó de haber ido con los capellanes de la Capilla Real de merienda a la huerta del Marqués de Villena, donde se emborrachó y vomitó, y... los flamencos al verle cantaban: “Alburquerque / cayó de la puente / súpitamente... / cogiendo ruiponces por la huerta” (A. PAZ y MELIÁ, “Padillas y Acuñas en la comunidad de Toledo”, *RABM* IX/II, 1903, pp. 403-419: 418). En la conquista americana, el aventurero Francisco de Carvajal fue satirizado con la canción “La botija y el botijón / dos borrachos son; Francisco es el cuero, / Carvajal el recuero” (GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, *Quinquenarios, Crónicas del Perú* III, p. 91), que acaso parodie C2089A (“Pato y ganso y ansarón / tres cosas sue-

nan y una son”) o C1413 (1413A: “La zaga[la] y el garcón / para en uno son”. Por fin, en el xvii se sabe que abundaron los cantos de sátira política, compuestos a veces —aunque por razones obvias solían correr anónimos— por los mejores ingenios de la época; y otras por el propio pueblo, caso que podría ser el de la ingenua cancioncilla que el conde de Pötting comunicó en carta de hacia 1670 al Emperador Leopoldo I: “El rey está malo; / el Príncipe malito; / la Reina con jaquecas; / la infanta se irá; / ¿a quién esta casa se alquilará?” (A. PAZ y MELIÁ, reseña de *Fontes rerum austriacarum*, RABM X/I, 1904, pp. 325-329: 328).

Hay un género, que F. engloba en un “apéndice” de “Seguidillas y coplas tardías”, que, aunque tenga un estilo a caballo entre lo artificioso y lo popular, debió de gozar, en muchos casos, de auténtica y duradera tradicionalidad. Pondré dos ejemplos no incluidos en el C. El de la seguidilla “Zinco efes tienes / sin ser Francisca: / fea, floja, flaca, / fácil y fría” (*Ms. 3890* de la B.N.M., f. 103v), estudiada por TORNER, en *Lírica* n° 236, y por A. FERNÁNDEZ-INSUELA, en “Un dato sobre un enigma del *Lazarillo de ciegos caminantes*”, *BHi* 92 (1990) pp. 847-856. De su extraordinaria difusión actual, por toda España e Hispanoamérica, sólo daré un ejemplo recogido por mí en Jérica (Castellón): “La primer novia que tuve, / todas las efes tenía. / Era fresca, flaca y floja, / fregona, frágil y fría”. Por lo que respecta a la seguidilla erótica “Si la puerta es chiquita / y los tres no caben, / entre el vno dentro / y los dos aguarden” (*Ms. 3890*, f. 100v), también es prueba de su tradicionalidad el hecho de que fuese recogida por C. J. CELA (*Diccionario secreto* 2, Primera parte, reimp. Madrid, 1989, p. 283) de labios de una jornalera de Jaén: “Debajo el delantal / tengo yo un cuarto; / tiene sala y alcoba, / que es un encanto. / Como el cuarto es pequeño / y tres no caben, / dos se quedan afuera / y entra el más grande...”

El análisis sistemático del cancionero sefardí puede contribuir también en buena medida al enriquecimiento

del C. Unos pocos ejemplos son reveladores: cuando en C72D se cita ALVAR, *Cantos de boda* n° 15 ("Fuérame a bañar"), se podría también citar J. BENOLIEL, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitia* (Madrid, 1977) p. 166; I. BENARROCH PINTO, *El indiano, el kadí y la luna* (Tetuán, 1951) pp. 84-85; A. de LARREA PALACÍN, "La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos", *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos* (Madrid, 1952) vol. IV, pp. 7-52: 41; LARREA, *Canciones rituales* III, pp. 48-49; I. LEVY, *Antología de liturgia judeo-española* VIII (Jerusalén, 1976) p. 251; y S. WEICH-SHAHAK, *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida* (Jerusalén, 1989) n° 14A. En C139 ("Aunque soi morena") cita a ALVAR, *Poesía tradicional* n° 161 bis, quien la toma de LEVY, *Chants judéo-espagnols* I (Londres, 1959) n° 24; y se pueden añadir WIENER, "Songs", n° 22; HEMSI, *Coplas sefardíes* (Alejandría-Aubervilliers, 1932-1973) n° XXXIV; J. M. ESTRUGO, "Tradiciones españolas en las juderías del Oriente próximo (reminiscencias y apuntes)", *Sefarad* XIV (1954) pp. 128-147: 146; ESTRUGO, "Reminiscencias de la judería sefardí del cercano Oriente", *RDTP* XIV (1958) pp. 70-77: 73; LEVY, *Chants* I n° 21; LEVY, *Chants* III (Jerusalén, 1971) n° 103 y 113; WEICH-SHAHAK, "The wedding songs of the Bulgarian-Sephardi Jews (A preliminary study)" *Orbis Musicae: Studies in Musicology* 7 (Tel Aviv, 1979-1980) pp. 81-106: n° 8; R. AMATO LEVY, *I remember Rhodes* (Nueva York, 1987) p. 134; y S. M. ELAZAR, *El romancero judeo-español* (Sarajevo, 1987) pp. 136 y 291. En C176 ("Mariquita me llaman") remite a la bibliografía de ARMISTEAD, *Catálogo-Índice* n° AA/45, pero se pueden añadir también ESTRUGO, "Tradiciones", p. 146 y "Reminiscencias", p. 73; LEVY, *Chants*, III n° 103, 105, 106, 113; ATTÍAS, *Cancionero* n° 12; WEICH-SHAHAK, "Wedding songs", n° 8; AMATO LEVY, *I remember* p. 134; y ELAZAR, *Romancero* p. 136 y 291. En C309B ("De los álamos vengo, madre") cita LARREA, *Canciones rituales*, III p. 83 ("En los tálamos de Sevilla") y se podría añadir LARREA, "La canción popular", p. 37; y S.

G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, "Un aspecto desatendido de la obra de Américo Castro", *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, ed. P. Laín (Madrid, 1971) pp. 181-190: 187. De C451 ("Vente a la mañana, hermana") no se citan supervivencias, pero las hay en Marruecos: "Hermana, hermana, / venés por la mañana..." (LARREA, *Canciones rituales* III, p. 120); otras versiones en ALVAR, *Cantos de boda* n° 47; y WEICH-SHAHAK, *Cantares* n° 9. De C382 ("E se ponerey la mano en vós") se da como pervivencia sefardí, LARREA, *Canciones rituales* III, p. 35; se pueden añadir, en la misma obra, p. 71; y además, LARREA, "La canción popular", p. 43; ALVAR, *Cantos de boda*, n° 9; WEICH-SHAHAK, *Cantares* n° 18; y WEICH-SHAHAK, *Música y tradiciones sefardíes* (Salamanca, 1992) p. 51. De C469 se cita como correspondencia ALVAR, *Cantos de boda* n° 27C ("Dezilde al amor"), y se podrían añadir BENOLIEL, *Dialecto* p. 372; BENARROCH, *El indiano* p. 89; LARREA, "La canción", p. 43; LARREA, *Canciones rituales* III, pp. 64-66 y 68; MARTÍNEZ RUIZ, "Alcazarquivir", n° 1, 12 y 13; ALVAR, *Cantos de boda* n° 27B y C; y WEICH-SHAHAK, *Cantares* n° 10. De C505 ("Bozes dava la pava") se da como fuente secundaria ALVAR, *Poesía tradicional* n° 161, siendo la primaria HEMSI, *Coplas* n° XXX. De C688 ("La mano le dí") se cita a LARREA, *Canciones rituales* III, n° 87, y se pueden añadir BENARROCH, *El indiano* pp. 85-86; LARREA, "La canción", p. 45; LARREA, *Canciones rituales* III pp. 36 y 87; ALVAR, *Cantos de boda* n° 34A; WEICH-SHAHAK, *Cantares* n° 18; y WEICH-SHAHAK, *Música y tradiciones* p. 50. De C999 ("En toda la trasmontana") se podría señalar su relación con AVENARY, "Cantos", n° 65 ("El vaquero de Moraña"). De C1115 ("Agua, Dios, agua") no se citan supervivencias modernas, y las hay en Oriente: AMATO LEVY, *I remember*, pp. 229-230 ("Agua, o Dio, ke la tierra la demanda"). De C1242 ("Por el val verdico, moças") se podrían citar como correspondencias sefardíes LARREA, "La canción" p. 38 ("Por el Valverde, / por el Valverde lozano..."); LARREA, *Canciones rituales* III, p. 76; y ALVAR, *Cantos de boda* n° 25. De C1270A ("Entra

mayo y sale abril”) se cita como correspondencia ALVAR, *Cantos de boda* n° 8, y se pueden añadir LARREA, “La canción”, p. 42; y LARREA, *Canciones rituales* III, pp. 57 y 58. De C1290 se cita como correspondencia ALVAR, *Cantos de boda* n° 43 (“Ni por sien navíos”) y MARTÍNEZ RUIZ, “Alcazarquivir”, n° 4 y 14, y se podría añadir O. ANAHORY-LIBROWICZ, y J. R. COHEN, “Modalidades expresivas de los cantos de boda judeo-españoles”, *RDTP* XLI (Madrid, 1986) pp. 189-209: n° 1. De C1909 (“El lunes moxo”) se cita ATTÍAS, *Cancionero* n° 127, y se podrían añadir HEMSI, *Coplas* n° XLII, y ELAZAR, *Romancero* p. 114. De C2218 (“Canta, gallo, canta”) se citan AVENARY, “Etudes”, n° 121 y MOLHO, *Usos* pp. 62-64; pero la cita correcta de AVENARY sería “Cantos”, n° 33, y se podrían añadir ATTÍAS, *Romancero* n° 121 y 122, y WEICH-SHAHAK, “Childbirth”, n° 7. Es de esperar que un prometedor y exhaustivo trabajo sobre *incipits* sefardíes en himnarios hebreos antiguos que está realizando un equipo de expertos internacionales coordinado por el profesor E. Seroussi arroje en breve nuevos y reveladores datos sobre el cancionero sefardí e hispánico del período que abarca el C.

Uno de los aspectos más sobresalientes pero que quedan más en segundo plano dentro de la profusa oferta de información del C es el de las reelaboraciones poéticas cultas de temas populares. En efecto, el C no sólo es obra de referencia para los estudiosos de la poesía popular, sino también para los de los autores cultos que la reflejaron o utilizaron, y que asoman con frecuencia en sus páginas. Aún es posible, sin embargo, avanzar más en esta cuestión, y yo me limitaré a dar ahora algún ejemplo de ello. En C62 (“A la villa voy, / de la villa vengo”) se podría haber mencionado el romance de Lope “A mis soledades voy / de mis soledades vengo”, cuyos críticos lo han relacionado siempre con la canción tradicional (ver la bibliografía a la que remite A. Carreño en su ed. de LOPE DE VEGA, *Poesía selecta*, Madrid, 1984, n° 111). Se puede añadir a esto alguna posible correspondencia formulística, como la de “—Por

aquí me voy, / por aquí me vengo. / —Mariquilla, ¿qué estás haciendo?” (Fernández Costas, p. 643), o “A San Nicolás me voy, / de San Nicolás me vengo, / de pedirle al santo mío / por una novia que tengo” (M. de PALAU, *Cantares populares y literarios recopilados por...*, Barcelona, 1900, p. 56). Véase además la *Canción 17* de las *Baladas y canciones de la quinta del mayor loco* [*Baladas y canciones del Paraná*] de Alberti: “A la soledad me vine...”. De C454B (“Ya cantan los gallos / buen amor, y vete”), se podría decir que tiene un derivado tradicional en Galicia y Portugal (cfr. D. BLANCO, *A poesía popular en Galicia (1745-1885)*, Vigo, 1992, I p. 156) y en Canarias (ALONSO, *Estudios sobre el folklore canario* p. 133: “Levántate luego, / dulce amor, y vete, / que ya el gallo canta / y el día amanece”). La versión gallega fue finamente glosada por ROSALÍA DE CASTRO (*Cantares gallegos n° IV, Obras Completas*, Madrid, 1972, p. 275): “—Cantan os gallos pr’o día; / érguete, meu ben, e vaite...”; y por GARCÍA LORCA, en su *Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta*, de los *Seis poemas galegos*: “¡Erguete miña amiga / que xa cantan os galos do día!...”. Del célebre C1683 (B: “Guárdame mis vacas, / carillejo, por tu fe, / guárdame mis vacas, / que yo te abraçaré”) parece que han quedado reminiscencias en A. Machado: “Guárdame la fe, / que yo volveré” (*Nuevas Canciones y de un Cancionero apócrifo*, ed. J. M^a VALVERDE, Madrid, 1980, p. 132). De C2281 (“Las flores del romero, / niña Isabel”) se podría también decir que fue reelaborada poéticamente por Lorca en la *Cancioncilla sevillana* de su volumen de *Canciones*, tal y como alguna vez mencionó la misma F. (*Entre folklore y literatura*, México, 1971, p. 46): “¿Dónde estará / la miel? / Está en la flor azul, / Isabel. / En la flor, / del romero aquel”. Y ya que estamos citando a Lorca, digamos también que C2247 (“Pastorcillo, tú que vienes, / pastorcito, tú que vas”), canción que usa Cervantes en *El Quijote*, podría haber inspirado la primera de las *Cuatro baladas amarillas* del volumen de *Primeras canciones* (1922): “Pastor que vas, / pastor que vienes”. Además de

estos poetas de renombre, otros menos conocidos se han inspirado en cancioncillas de viejos ancestros. Por ejemplo, las varias generaciones de poetas popularistas, hoy casi olvidados, que se sucedieron en España entre la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del XX. El rastreo podría ser largo, por lo que me limitaré a dar un ejemplo de una canción del C, tradicional hasta hoy (más adelante remito a un estudio que relaciona variantes orales), e inspiradora de algunos de estos poetas: C843-845 (843A: "Que mis penas parecen olas de la mar, / porque vienen unas cuando otras se van") está relacionada, en efecto (ver PALAU, *Cantares populares y literarios*, pp. 298, 331, 339 y 358), con poemas de V. Ruiz Aguilera ("Las dichas del hombre duran / lo que las olas del mar; / la que nace, muere al punto, / y olas vienen y olas van"), S. Rueda ("Como las olas del mar / el alma mía va y viene; / ayer creí que me amabas, / y hoy pienso que me aborreces"), M. Serrano de Iturriaga ("Mi cariño se asemeja / a las olas de la mar, / que al muro que las rechaza / besando están sin cesar") y R. J. Catarineu ("Son las esperanzas mías / como las olas del mar: / si no rompen en la playa, / rompen antes de llegar"). La de Ruiz Aguilera se hizo a su vez tradicional, porque en Argentina se canta "Las dichas del hombre duran / lo que las olas del mar: / la que nace, pronto muere, / olas vienen y olas van" (J. M. FURT, *Arte gaucho: motivos de poesía*, Buenos Aires, 1924, p. 172).

Relación con el fenómeno de las reelaboraciones cultas modernas de viejas canciones populares tiene el de las reproducciones en obras literarias modernas. Caso muy interesante es el del relato histórico *El demonio de los Andes: tradiciones históricas sobre el conquistador Francisco de Carbajal* (Nueva York, 1883) del peruano R. PALMA, quien da versiones muy interesantes de canciones viejas tan conocidas como C975 ("Estos mis cabellos, madre"): "Los mis cabellicos, madre, / uno a uno se los llevó el aire; / Ay pobrecicos, / los mis cabellicos!" (p. 11, con dos últimos versos inexistentes en otros documentos).

Además de una versión idéntica a la fuente de C1525C ("Bullí, bullí, zarabullí") (p. 40: ¿pudo conocer Palma el baile barroco de *Los madrugones de Galicia*, fuente aparente de esta versión?), también da tres textos de canciones de estilo viejo pero de las que no tenemos más documentación: "¡Qué fortuna! / Niño en cuna. / ¡Viejo en cuna! / ¡Qué fortuna!" (p. 13); "Mi comadre, mi comadre la alcaldesa, / nunca en la suya, siempre en mi mesa. / Y cada año me endilga un ahijado. / ¡Qué comadre tan afortunado!" (p. 34); y "¡Ay, cuitada! / Y iguay de lo que aquí andaba!". ¿Conocía Palma fuentes, acaso coloniales, desconocidas para nosotros? No me resistió a consignar en este punto el caso parecido de otra canción aparentemente vieja pero sin documentación antigua: "¡Grazias a Dios que en casa cozemos / (tres zelemines, i cuatro debemos)!" Encabeza una carta escrita en 1832 por B. J. Gallardo a A. Durán (P. SÁINZ y RODRÍGUEZ, "Un epistolario erudito del siglo XIX: continuación"), *BBMP* IV, 1922, pp. 153-170: p. 158), y sugiere que Gallardo pudo tener a la vista alguna fuente vieja que a nosotros se nos escapa. Desde luego, su texto no es una invención, porque se conserva como "muiñeira gallega": "Gracias á Dios que cocemos / sete petadas e nove debemos" (MILÁ y FONTANALS, "De la poesía popular gallega", *Romania* VI, 1877, pp. 47-75: 50). ¡Otra asignatura pendiente para futuras investigaciones del cancionero hispánico, la de estas canciones de fuente antigua probable pero aún no localizada!

El capítulo de las supervivencias de canciones viejas en la tradición moderna merecería, por sí solo, un espacio y una atención de las que no disponemos ahora. Es quizás el registro más ampliable del C, dado que el cancionero de tradición moderna sigue siendo una de las parcelas más olvidadas de nuestra literatura. La anotación de supervivencias sería extraordinariamente fructífera si se analizasen los cientos de cancioneros folclóricos que están saliendo ininterrumpidamente a la luz en España, Portugal e Hispanoamérica. Por eso yo me limita-

ré nada más que a exponer, como muestra indicativa, dos casos de canciones antiguas de las que el C no ofrece ninguna variante moderna. Una es C2133 (“Arráncate, nabo”), vivo en Portugal (“Arráncate, nabo, / que já estás vingado”: F. A. COELHO, *Jogos e rimas infantis*, 2^a ed., Porto, 1919, p. 76). Otra de las más viejas y raras de todo el repertorio es C891 (“Rey don Alonso, / rey, mi señor”), que sólo recogieron, en lo antiguo y fragmentariamente, Gil Vicente y Francisco Salinas y que modernamente había hecho una sola y estelar aparición en Hoyocasero (Ávila), unida a C892. Pues bien, un *Cancionero abulense* de T. Cortés Testillano que ya he citado antes —y que, al parecer, no ha llegado hasta Madrid y únicamente en Ávila y por casualidad encontré— publica dos extraordinarias versiones (pp. 32 y 65), más largas que cualquiera de las conocidas hasta ahora, de otros dos pueblos de Ávila: Sanchidrián, y Grandes y San Martín. He aquí la de Sanchidrián: “Monteros eran y monteros son. / Monteros eran del Rey mi Señor. / A la puerta del Rey planté un limón, / para el Conde y el Duque y el Emperador. / Cuatro monteros mataron a un oso. / Cuatro monteros del Rey Don Alonso. / Cuatro monteros y monteros son. / Cuatro monteros del Rey mi Señor. / Monteros eran y monteros son. / Monteros eran del Rey mi Señor” (nótese que el pasaje “A la puerta del Rey / planté un limón...” tiene relación con el “A puertas del Rey / nacio vna flor” de 1606 citado en la reseña de D., p. 322, que no menciona pervivencias modernas). Esta misma publicación abulense y otras muchas, de difícil acceso porque apenas llegan a salir de su ámbito local, están llenas de importantísimos materiales sobre cancionero, que deberían ser mucho más tenidos en cuenta de lo que han sido hasta ahora. Su reunión —que yo intento hacer, en la medida de mis posibilidades y con lógicas e inevitables lagunas— y análisis sistemático contribuirían a enriquecer de forma impresionante los trabajos sobre la materia. Labor complementaria de ésta sería el análisis de las colecciones folclóricas

inéditas pertenecientes a instituciones públicas —Instituto Español de Musicología, Radio Nacional de España, la colección catalana de Rafael Patxot vuelta recientemente del exilio, la portuguesa de Michel Giacometti recientemente adquirida por el Estado portugués, o las colecciones sefardíes de la Radiodifusión y de la Fonoteca Nacional de Israel— o a folcloristas y coleccionistas privados, entre los que me incluyo. Ojalá que todos estos materiales puedan ser algún día —¡pronto!— transcritos, ordenados y editados, y puedan enriquecer futuras ediciones del *C* y de muchos otros trabajos sobre el cancionero hispánico.

El repaso de viejos y la aparición de nuevos catálogos de archivos y bibliotecas parece que puede ser otra vía de enriquecimiento del *C*. Las canciones populares aparecen, efectivamente, en los rincones del mundo hispánico más inesperados. Por ejemplo, C2178 (“Vente a mí, torillo hosquillo”) tiene una variante (“Salga el torillo hosquillo”) en el archivo de la catedral de Sucre (Bolivia) (C. GARCÍA MUÑOZ y W. A. ROLDÁN, *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, 1972, n° 28). Y en el archivo de la catedral de Bogotá se puede encontrar una apreciable cantidad de canciones viejas y populares, según se desprende de la ed. de J. I. PERDOMO ESCOBAR, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII]* (Bogotá, 1976). Veamos unos pocos ejemplos: C15, Correspondencias: “Cantari-co que bais a la fuente, / no te me quiebres” (*Archivo Musical*, p. 258) (considérese la posible relación de esta canción con el refrán viejo “cantarillo que muchas veces va a la fuente, o dexa el asa o la fruenta”, sobre el que se puede ver C. P. WAGENER, “The sources of *El cavallero Cifar*”, *RHi* X, 1903, pp. 5-104: 64; y L. COMBET, *Recherches sur le ‘refranero’ castillan*, París, 1971, p. 464); C1543 (“Teque, teque, teque”): “Ay que te ay, / quete-querete-teque / vaya plima / de zulambeque” (*Archivo Musical*, p. 102); y “Que me manda / buen zanze, / vaya, plima, vaya / de zulambeque, / que plimo de zulambeque / de zu-de zu-

lambeque... / ay que te ay, / quete-querete teque, / vaya, plima, / de zulambeque" (*Archivo Musical*, pp. 508-509); y C1521-1522 ("Canaria bona"): "Canario bona / derufafa, / silon Dioso / me da la uiDa, / uiDa, la uiDa, / me da la uida / me Da" (*Archivo Musical*, p. 603). Pero a veces no hace falta ir tan lejos a la caza de escondidas canciones populares. Un recientemente publicado catálogo poético-musical aragonés parece ofrecer una versión de C2165-2169: "Tapala tapala tapalata tapalata" (A. EZQUERRO y L. A. GONZÁLEZ, "Catálogo del fondo documental de las catedrales de Zaragoza", *AnM* 46, 1991, pp. 127-171). La misma Biblioteca Nacional de Madrid, tan explotada, ha publicado recientemente unos *Catálogos de villancicos* en los que la simple relación de primeros versos ofrece adendas al C. Así, el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional (siglo xvii)* (Madrid, 1992) n° 358-8 y 543-3, remite a dos versiones de C1997 ("Bien sabe la rosa") que ya habían sido citadas, sin especificación de fuentes, por Cejador (dato reflejado en el C); mientras que el *Catálogo de oratorios y villancicos de la Biblioteca Nacional (siglos xviii-xix)* (Madrid, 1990) n° 259-7, remite a una versión de 1705 de las famosas "galas" tan abundantes en el C: "Esta sí que se lleva la gala". Además de obras de carácter catalogal, otro tipo de publicaciones aducen canciones que pueden ser incorporadas al C. Por ejemplo, el artículo de G. PIACENTINI, "Romances en ensaladas y géneros afines", *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, I (1984) pp. 1135-1173, donde de entre un mar de romances asoman también algunas cancioncillas viejas (*vid.* la indispensable reseña de Armistead en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, ed. E. RODRÍGUEZ, Madrid, 1990, pp. 507-510). Más abundantes son las canciones que salen a la luz en J. GORNALL, "Ensaladas villanescas" *Associated with the "Romancero nuevo"* (Exeter, 1991), obra que complementa la magistral reseña de ARMISTEAD "A new book on *Ensaladas*", *La Corónica* 20 (1992) pp. 50-59. JOSÉ M^a ALÍN ha publicado recientemente un *Cancio-*

nero tradicional (Madrid, 1991) desconcertante, pues aunque aduce algunos nuevos interesantes textos —sobre todo del Barroco tardío—, moderniza completamente su ortografía y remite sólo a títulos de fuentes, sin folios, páginas o números, lo que inutiliza prácticamente su libro a efectos de investigación. Tampoco alude ni hace concordar sus canciones con las del C, lo que vuelve a relativizar gravemente la utilidad de su consulta. Más detallado y útil que el libro es su importante artículo “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, B. GARZA, Y. JIMÉNEZ, B. MARISCAL y A. GONZÁLEZ, eds. y comp. (México, 1992) pp. 403-465. Por su parte, ARMISTEAD ha publicado un extraordinario libro, *The Spanish Tradition in Louisiana I Isleño Folkliterature* (Newark, 1992) que ofrece muchos datos sobre supervivencias de canciones viejas (añado yo alguno en mi reseña en RDTP, en prensa). En prensa en RDTP tengo también otra reseña a BLANCO, *A poesía popular* donde establezco la concordancia de muchas canciones con las del C.

No quiero terminar sin dar algunas referencias bibliográficas que pueden ampliar con datos adicionales algunas entradas de la obra que nos ocupa. C22 (“Pánpano verde”) y C2208 (“Aquí somos todas tres”): mi artículo “Dos canciones de brujas en el *Cancionero musical de Palacio*”, *Journal of Hispanic Research*, en prensa. C97 (“Los cabellos de mi amiga”): P. A. C. VEGA, “Insistiendo sobre ‘La mujer de los cabellos de oro’ (con una nota adicional de R. Menéndez Pidal)”, *BRAE XXXI* (1951) pp. 31-44; sobre una versión de la canción en el Ms. 506 de la Bibl. Prov. de Toledo, f. 397v, ver J. M. BLECUA, “Un cancionerillo casi burlesco”, *Homenaje a don Agapito Rey* (Bloomington, 1980) pp. 221-245: 237. C81, C82 y C1562 (“Por esta calle que entramos”, etc.): mi artículo “La canción de ronda de *Las calles del amor* entre los sefardíes de Oriente”, *RFo* 134 (1992) pp. 39-47. C153 (“Madre, là mi madre”): J. GORNALL, “The White Pater-noster and a Spanish lyric”, *Romance Notes XXVIII*

(1987) pp. 39-43. C178 ("Yrme quiero, madre"): mi artículo "De Camoens a la tradición sefardí de Sarajevo: vida y pervivencia oral del villancico de *La marinera*", *Hispanic Journal*, en prensa. C309 ("De los álamos vengo"), C313 ("So ell enzina"), C314 ("Niña, viña"), C321 ("A mi puerta nasce una fonte") y C498 ("En Ávila, mis ojos"): J. M^a ALÍN, "Poesía de tipo tradicional: cinco canciones comentadas", *El comentario de textos* pp. 339-374. C496 ("¡Ay, que non ay") y C1520 ("¡Ay, ay, ay!"): F. RUIZ MORCUENDE, "El tono del ¡ay ay ay!", *RFE* V (1918) pp. 182-187. C585 ("Estas noches atán largas"): J. MENÉNDEZ PIDAL, "Don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V: cartas inéditas (conclusión)", *RABM* XXI (1909) pp. 72-93: 82. C772 ("Parióme mi madre") y otras endechas del C: E. M. WILSON, "Quevedo para las masas", *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española* (Barcelona, 1977) pp. 273-297: 285-297. C882 ("Llorad, las damas"): F. RICO, "Las endechas a la muerte de Guillén Peraza", *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo xv* (Barcelona, 1990) pp. 94-168. Sobre "Calvi vi calvi" que se menciona en nota de C891: J. M^a SOLÁ-SOLÉ, "Una composición bilingüe hispano-árabe en un cancionero catalán del siglo xv", *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas* (Barcelona, 1983) pp. 65-69. C1089 ("Quien duerme, quien duerme"): mi tesis *FyCH* pp. 302-317. C1095 ("Estoi a la sonbra"): M^a A. F. DAS DORES GALHOZ, "Pequena reflexão a algumas constantes líricas na poesia popular galega e portuguesa: relação a outros testemunhos hispânicos", *Actas del I Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza* (Orense, 1984) pp. 676-690: 681. C1412-1416 ("¡Vivan los casados!", etc.): J. FRADEJAS LEBRERO, "Un villancico de bodas en el Arcipreste de Hita", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval I* (Alcalá, 1992) pp. 273-284. C1441 ("Una vieja con un diente"): J. L. GÁRFER y C. FERNÁNDEZ, *Adivinancero popular gallego* (Madrid, 1984) pp. 61-63. C1537 ("Pisaré yo el polvico"): G.

CARAVAGGI, "Tradizionalismo lirico e letteratura aulica: testimonianze edite e inedite sul *Baile del Polvillo*", *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent* (Lieja, 1980) pp. 565-575. C1542 ("Andalo, Çaravanda"): M^a C. GARCÍA de ENTERRÍA, "Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel", *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. J. Huerta, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 119-144: 123 y 138-140; y DELEITO, ...*También se divierte* pp. 73-74. C1504A ("Guilindín, guilindaina"), y además C42, 659, 1036, 1309, 1310, 1503 a 1513, 1529 y 1787: J. ROMEU I FIGUERES, "A la tonada de la Guilindó: naturalesa i fortuna d'un refrany-bagatella", *Poesia popular i literatura: estudis i textos*, (Barcelona, 1974) pp. 13-72. C1521-1522 ("Canaria bona"): ALONSO, *Estudios sobre el folklore canario* pp. 94-105. C1523-1524 ("El baile de la Chacona"): J. CASTRO ESCUDERO, "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega: II", *Les Langues Néo-latines* 185 (1968) pp. 25-42: 28-34; y DELEITO, ...*También se divierte* pp. 74-76. C1530 ("Matachín"): E. COTARELO, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer, Bernarda Ramírez: V", *BRAE* II (1915) pp. 583-621: 593-594. C1570, ("Ni quiero tres, ni quiero trezes"): R. MENÉNDEZ PIDAL, "Una nota a *La Celestina*", *RFE* IV (1917) pp. 50-51. C1719 ("Dale, si le das"): mi artículo "Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: del *Cancionero musical de Palacio* al folclore moderno", *RFo*, en prensa. C1801 ("Rregañar, rregañar"): P. FERRÉ, "El romance *El reguñar, yo regañar* en el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente", *Revista Lusitana* (2^a época) III (1982-1983) pp. 55-67; y FRENK, "Un romance rústico". C1828 ("Mi marido fue a la mar") y C1992 ("Miedo m'é de chiromiro"): M. CHEVALIER, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro* (Barcelona, 1983) p. 199; y mi estudio "Mi marido fue a la mar, chirlosmirlos a buscar": burla y sentido de un chiste cantado en el Siglo de Oro", *Iberorromania*, en prensa. C1950 ("Assómate a essa vergüenza"): mi artículo "El romance lírico de *El rondador*

sediento en el folclore sefardí de Oriente”, *RFo* 129 (1991) pp. 75-81. C1998 (“De las carnes, el carnero”, etc.): F. DE ICAZA, “De cómo y por qué *La tía fingida* no es de Cervantes: I”, *BRAE*, I (1914) pp. 416-433: 436-437. C2004 (“Esperar y no alcanzar”): mi artículo “Versiones arcaicas de *Las tres cosas para morir* entre los sefardíes de Oriente”, *AL*, en prensa. C2036 (“Juanica, la pelotera”): CARRIZO, *Antecedentes* p. 453; y J. FRADEJAS LEBRERO, “Novela de *Casarás y amansarás*”, *Novela corta del siglo XVI* (Barcelona, 1985), I, pp. 41-46 y 311-321. C2088 (“Las palomicas del palomar”) y C843A (“Que mis penas parescen”): mi artículo “De los ‘poetas del buen tiempo’ a Lorca y Machado: vida oral y recreación poética de la canción de *Las tres palomas*”, *Fulls de Treball*, en prensa. C2126 (“—Sopla, vivo te lo do”): CARRIZO, *Antecedentes* pp. 471-472, e I. y P. OPIE, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Londres, reed. 1975) n° 256. C2131 (“Este peral tiene peras”) y C2151B (“Pino va, pino venga”): mi artículo “El juego renacentista de *El peral de las peras* entre los sefardíes de Rodas”, *BBMP*, en prensa. C2136A (“Yo la garça, la garça me soy”) y B (“Hebrita de oro traygo”): CARRIZO, *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio* (La Plata, 1951) pp. 154-158; J. PÉREZ VIDAL, *Folclore infantil canario* (Madrid, 1986) pp. 247-248; y F. COLUCCIO y M. I. COLUCCIO, *Diccionario de juegos infantiles latinoamericanos* (Buenos Aires, 1988) pp. 273-275, 302-307 y 551. C2138C (“¡Ola!, lirón, lirón”): OPIE, *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* n° 306; y ARMISTEAD y SILVERMAN, “La balada del *Puente de Arta*: un tema pan-balcánico”, *En torno al romancero sefardí: hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española* (Madrid, 1982) pp. 169-178 (libro que no aparece en la BIBLIOGRAFÍA general del C, aunque se cita en diversas entradas de canciones). C2178-2179 (2179: “Uchoó, torillo, torillejo”): R. FOULCHÉ-DELBOSC, “Huchoho”, *RHi* XXV (1911) pp. 5-12. Y C2359-2365 (“No me case mi madre”): mi artículo “*La novia exigente*: de unas seguidillas del

Siglo de Oro a 'ball rodó' catalán y canción paralelística sefardí", *Criticón*, en prensa.

El C "debe convertirse con el tiempo en un empresa colectiva", ha afirmado alguna vez su autora ("Contra Devoto", p. 7). En sus palabras busco disculpa a las excesivas extensión y apretura de datos de mi reseña. Mi propósito fue sólo el de sumarme a la maravillosa andadura de este libro que, como la poesía del pueblo cuya entraña nos descubre, está hecho para —y logra— ser de todos. Y devolver una pequeña flor a la maestra que antes nos regaló este espléndido ramo.

JOSÉ MANUEL PEDROSA

C.S.I.C., Madrid.