

## LAS TRES HOJAS. UNA MUESTRA DE CANCIÓN PARALELÍSTICA EN LA LÍRICA POPULAR DE LA TRADICIÓN MODERNA

Eibar, 28-XI-2002

Pedro M. Piñero Ramírez.  
Universidad de Sevilla y Fundación Machado.

A José María Alín

Cuando en 1992 publiqué, en homenaje póstumo a José M<sup>a</sup> Capote, el *corpus* de canciones que le habíamos grabado unos años antes (1), y que era una buena muestra del espléndido repertorio familiar tan bien conservado, anuncié que el trabajo quedaba abierto para volver más tarde sobre estos poemitas populares, ya que en aquella primera entrega sólo se trataba de publicarlos con unas notas mínimas de comentario para situarlos en la tradición lírica popular; notas, por cierto, muy apresuradas e incompletas, como avisé entonces.

He vuelto en los últimos años, con más reposo y atención, a estas coplas, y sobre algunas de ellas he publicado ya más detenidos estudios (2). Le toca ahora el turno a ésta que, a mi modo de ver, es un ejemplo incontestable de

---

(1) Pedro M. Piñero, «Con agua de toronjil. Del cancionero popular arcense de José María Capote», en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José M<sup>a</sup> Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 21-52 (la canción objeto de este estudio en pp. 42-44).

(2) Pedro M. Piñero, «Una canción de la lírica popular andaluza. Ensayo de comentario», en *Actas del I Simposio regional sobre «Literatura culta y popular en Andalucía»*, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija», 1995, pp. 57-66; «La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos. El ejemplo de una nana de la tradición moderna andaluza», *Estudios de Literatura Oral*, 2 (1996), pp. 189-202; «El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna», en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pp. 217-253; y «Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado», en Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999 (Col. «De viva voz», 1), pp. 139-156. Están en prensa: «Tres coplas de ausencia y un estribillo con ermitaño en la lírica popular moderna», en *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a Christian Wenzlaff-Eggebert*, Susanne Grunwald et alii (eds.), Universidades de Sevilla-Colonia-Cádiz; «Coplas de besos y de amores enarrazados con sabor antiguo en el cancionero moderno», *Anuario de Letras. Homenaje a Margit Frenk*; «Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas», en *Lyra minima oral III. De las jarchas a las soleares*, Fundación Machado y Universidad de Sevilla.

cómo la canción popular de hoy se alimenta de los veneros más fecundos de la lírica popular peninsular anterior, sin que ello suponga, en modo alguno, dejar de distinguir con toda propiedad la tradición lírica antigua (que vive desde los primeros textos conservados del medievo hasta finales del siglo XVI y muy a comienzos del XVII) de la tradición lírica moderna (que comienza en esos años y continúa hasta nuestros días) (3). He aquí la canción tal como se la oímos a nuestro informante en enero de 1983:

- Debajo de la hoja  
de la verbena  
está mi amante malo  
¡Jesús, qué pena!
- 5    ¡Ay amor, ay amor, ay amante!  
      ¡Ay amor, que no puedo olvidarte!  
      ¡Ay amor, matita de romero!  
      ¡Ay amor, que olvidarte no puedo!
- 10   Debajo de la hoja  
      del perejil  
      está mi amante malo  
      y no puedo ir.  
      ¡Ay amor, ay amor, ay amante!  
      ¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
- 15   ¡Ay amor, matita de romero!  
      ¡Ay amor, que olvidarte no puedo!
- Debajo de la hoja  
      de la lechuga  
      está mi amante malo  
      con calentura.  
      ¡Ay amor, ay amor, ay amante!  
      ¡Ay amor, que no puedo olvidarte!  
      ¡Ay amor, matita de romero!  
      ¡Ay amor, que olvidarte no puedo!
- 25   Con el pico picaba la hoja,  
      de la hoja picaba la flor.  
      ¡Ay de mi amor, cuándo lo veré yo!  
      ¡Ay de mi amor, hasta la oración!

(3) No se puede considerar la lírica popular hispánica como un género que va sin solución de continuidad desde la canción medieval hasta la de hoy. Véanse, entre otros, Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 120 ss.; Margit Frenk, «Permanencia folklórica del villancico glosado», en *Actas IV C. I. H. (Salamanca, 1971)*, Salamanca, A. I. H., 1982, vol. I, pp. 537-544, «Quien maora ca mi sayo» (1957), «Glosas de tipo popular en la antigua lírica» (1958), e «Historia de una forma poética popular» (1970), reunidos todos en su *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 212-220, 267-308 y 259-266 respectivamente. Cf: mi est. «*El carbonero*», 1998, cit. en la nota anterior, pp. 217-219.

La canción, que no tiene título fijo en la tradición popular –como es lo habitual en este género–, la incluyó Lorca en sus *Cantares populares* con el titulillo de *Las tres hojas* (4), que en este trabajo conservo –aunque soy muy consciente de su poca difusión y claro convencionalismo o decisión personal– en recuerdo del poeta granadino tan excelente conocedor –y recreador– de la lírica popular. Lorca armonizó esta pieza popular asesorado, muy probablemente, por Manuel de Falla.

De entrada, yo creo que nuestra canción (si se tratara de una canción antigua, y no veo razón alguna de que esto no sea así por tratarse de una moderna), de acuerdo con la clasificación que Margit Frenk hace de estas piezas en su magno *Corpus* (5), puede contarse, con pleno derecho, entre las del grupo denominado «Amor adolorido».

La canción se compone de tres seguidillas que desarrollan el tema poético: 7a, 5b, 7a, 5b // estribillo // 7a, 5c, 7a, 5c // etc., para terminar el estribillo que cierra la canción con un remate o coda.

En su configuración la canción se basa en el paralelismo integral, de modo que las coplas se enlazan por firmes relaciones conceptuales, estructurales y literales, presentando cada una de ellas en los versos segundo y cuarto variantes de un tema ampliamente documentado en la tradición lírica hispánica, desde los primeros textos conocidos: la ausencia del amado por enfermedad. En la jarcha nº 9, de Judá Leví, la doncella –como es bien sabido– se duele de la enfermedad de su amante que ha motivado su alejamiento:

Vayse meu carachón de mib,  
 ¿ya, Rab, si se me tornarád?  
 ¿Tan mal meu doler li-l-habib!  
 Enfermo yed, ¿cuándo sanará? (6)

Si el tema, como decimos, tiene añosas raíces, la forma en que se organiza la canción –la disposición paralelística interestrófica– no es menos antigua en la lírica peninsular: fue configuración preferida por la lírica medieval gallega, y también se dio en la castellana, como ha dejado definitivamente cla-

(4) Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, 7ª ed. (pág. 653), que es la edición que tengo a mano.

(5) Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987 («amor adolorido»), pp. 219-299. Citaré: Frenk, *Corpus* y el número correspondiente de entrada.

(6) Cito por Dámaso Alonso, «Cancioncillas de amigo mozárabes» (1949), en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 35. Los más recientes estudios de estos poemitas medievales –hasta donde me llega la información– son los de Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994, y «Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica», en Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional*, 1998, pp. 27-53. Esta es la versión moderna que da este estudioso: «Se va mi corazón de mí. ¡Ay, Señor, ¿acaso se volverá?/Tanto me duele por el amigo./[que] está enfermo: ¿cuándo sanará?» (*Las jarchas mozárabes*, p. 39).

ro Eugenio Asensio (7). Danza colectiva y cante alternante eran las funciones sociales a las que atendía este sistema paralelístico de la canción peninsular, según escribe el citado crítico; y como estas funciones han ido desapareciendo, el paralelismo se encuentra hoy en situación de retirada.

En los comienzos de la tradición moderna, durante las primeras décadas del siglo XVII, las series de seguidillas como las que publicó Foulché-Delbosc que comienzan «No me case mi madre» pueden considerarse como series de seguidillas paralelísticas (8). Lo que no han recogido los cancioneros de aquellos años es que estas series de coplas se cantaran con estribillo, como esta nuestra de Arcos de la Frontera. Todo parece indicar que el estribillo no se utilizara en estos conjuntos que agrupaban seguidillas por el desarrollo del mismo tema, con variantes sucesivas, más evidentes y ordenadas cuando se trataba de estrofas paralelísticas. Una de estas series conservada en el *Cancionero musical de Turín* (1585-1605) es el ejemplo más evidente de la configuración de esta clase de seguidillas seriadas temáticamente y de la estructura paralelística de sus coplas, tal y como se hallan en la canción que estamos estudiando, a la que nuestro informante ha añadido el estribillo. Este es el texto de Turín:

Cómo retumban los remos,  
madre, en el agua,  
con el fresco viento  
de la mañana.

Cómo retumban los remos  
d'oro y marfil  
con el fresco viento  
del señor San Gil.

Cómo retumban los remos  
d'oro y cristal  
con el fresco viento  
del señor San Juan.

Cómo retumban los remos  
de plata y oro  
con el dulce nombre  
del bien que adoro.

(Frenk, *Corpus*, 2349B)

(7) «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed. pp. 177-215.

(8) «Séguedilles anciennes», *RHi*, 8 (1901), pp. 309-331, núms. 44-45 y 94-96, reproducidas por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 255-256, y Frenk, *Corpus*, 2359-2365. Véase José Manuel Pedrosa, «La novia exigente: de unas seguidillas del siglo XVII a 'ball rodó' catalán y canción paralelística sefardí», *Críticón*, 56 (1992), pp. 41-52.

En otros cancioneros y documentos literarios de la época dorada se encuentran las mismas coplas, unas veces solas, otras agrupadas con variantes mínimas, e incluso algunas han pasado a lo divino (Frenk, *Corpus*, 2349A, con las correspondencias que reúne). Ni más ni menos que lo que ocurre en la tradición actual de este pueblo andaluz, como veremos más adelante.

Esta configuración paralelística todavía goza de alguna difusión en zonas peninsulares (9) y en regiones de la América hispana; parece que es en México –según Carlos H. Magis (10)– donde se recogen más muestras, pero también las hay en Argentina y, como vemos, en España. He aquí un ejemplo tomado de la canción popular argentina, en el que entre cada copla se intercala el estribillo, exactamente como ocurre en la canción andaluza (pero no siempre es así):

El carretero se va,  
ya se va pa La Saucedá;  
el carretero no va:  
se le ha quebrado una rueda.

*Señor carretero,  
le vengo a avisar  
que sus animales  
se le iban a ahogar,  
unos en la arena,  
otros en el mar.*

El carretero se va,  
ya se va pa Los Esteros;  
el carretero no va  
porque le faltan los cueros.

*Señor carretero...*

El carretero se va,  
ya se va para Los Reyes;  
el carretero no va  
porque le faltan los bueyes.

*Señor carretero, etc. (11).*

---

(9) Cfr. José M. Pedrosa, «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna», en Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional*, 1998, pp. 183-215.

(10) *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, pp. 604-610.

(11) *Ibidem*, nº 3280-3301, pp. 601-602.

El paralelismo «posee –en palabras de E. Asensio– un alto valor como recurso estético: une al instinto repetitivo, al placer de anticipar la secuencia, la necesaria novedad traída por la rima alternante» (12), que en nuestra canción –como es lo más frecuente– se encuentra en los versos segundo y cuarto que contienen, según he dicho, las variantes modificadoras.

La versión de Federico García Lorca guarda un orden diferente en la presentación de las variantes (*verbena, lechuga, perejil*) y se publicó sin estribillo. El poeta de Fuente Vaqueros fue el único que, dentro de su grupo (donde se cuentan algunos excelentes escritores interesados por la vieja lírica popular), parece sintió el hechizo de la canción paralelística (13).

Cada estrofa, pues, de nuestra canción repite esquemas, conceptos y formas consagrados con mucha anterioridad. Así, echa mano de un comienzo cliché, que es recurso habitual en la lírica de la tradición oral. De acuerdo con lo que ha señalado Beatriz Garza, estas coplas andaluzas, como «todas las coplas con el comienzo estereotipado *Debajo de* son amorosas; las hallamos en México, España, Colombia, Argentina y Santo Domingo» (14). Esta es de la tradición moderna de Argentina:

*Debajo de un palo santo,*  
aquí me pongo a cantar,  
¡pobre mi china  
no la hagan llorar!

Y un ejemplo de la lírica popular antigua peninsular:

Debaxo del verde alamillo  
mi dulce amor se durmió.  
¡Ay, mi Dios, y quién llegara  
y le preguntara  
qué sueño soñó!

(Frenk, *Corpus*, 2307)

Las variantes de nuestras estrofas o coplas se disponen mediante el recurso –también usual, por demás, en la lírica popular– de la enumeración. Es muy frecuente que estas series de estrofas paralelísticas usen esta combinación de paralelismo (los segmentos fijos) más enumeración (los segmentos en variantes). Mercedes Díaz Roig da ejemplos de estas formas combinadas (15).

(12) «Los cantares paralelísticos castellanos», en ob. cit., p. 215.

(13) Cfr. E. Asensio, *ibidem*.

(14) Beatriz Garza Cuarón, «Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico», en Beatriz Garza Cuarón e Ivette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 495-537 (el ejemplo que cito a continuación en p. 513).

(15) *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 77-78.

*Verbena, perejil y lechuga* de nuestra canción gaditana forman una flora, sin duda, de aparente y franciscana irrelevancia; pero, en primer lugar, ofrecen la ambientación de una naturaleza real y viva por las tierras meridionales de la península, y, en segundo lugar, gozaron en el folclore español, e incluso en los textos de nuestros clásicos, de una cierta consideración. Dice un cantar popular:

Que no cogeré yo berbena  
la mañana de San Juan,  
pues mis amores se van.

(Frenk, *Corpus*, 522 A)

[La verbena es] Yerva conocida, por otro nombre dicha sagrada, o por el mucho provecho y remedios que della se sacan o porque en los sacrificios usavan della, con la qual también se lustravan y purificavan las casas. Dize Dioscórides, de opinión del vulgo, que si se riega el lugar a do se hazen los combites con el agua en que huviere estado en remojo la berbena, regozija mucho los comidados (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.).

De modo que se le reconocía propiedades regocijantes, tónicas y afrodisíacas, como se lee en más de una obra de los Siglos de Oro. Escribe Cervantes: «Aquí verás la verbena, / de raras virtudes llena» (16).

Del perejil dice el mismo Covarrubias que era «apio menudo, que se cría entre las peñas. Déste se haze la salsa que llamamos peregil, y se echa en los guisados y en las ensaladas» (*Tesoro*, s.v.); era planta de gran poder curativo, pues servía para el tratamiento de numerosas enfermedades (17), y desde luego se cultiva en todos los huertos del sur peninsular y se emplea en numerosos guisos. Del mismo modo, la lechuga es «Hortaliça conocida y muy usada... Ultra de refrescar, mitiga el apetito venéreo, de donde es símbolo de la continencia, y con el uso della viene el hombre a ser menos apto para él» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.). «Lechugas, de amor esentas», remarca Lope en la *Arcadia* (18).

Bien, sabido todo esto, parece como si nuestro enamorado enfermo, ausente por ello de la muchacha, fuera hortelano, uno más de los muchos hombres de campo que pueblan la poesía popular hispana (19). Y la enfermedad del amigo que le impide la comunicación con la muchacha, según se da cuenta en estas coplas, guarda relación expresa con el huerto, lugar de tantos en-

(16) *Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, 1ª jornada, vv. 913-914, p. 296.

(17) Véase, por ejemplo, Bernardo Gordonio, *Lilio de medicina*, ed. crítica de la versión española (Sevilla, 1495) de John Cull y Brian Dutton, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, Glosario, s.v. *perrejil*.

(18) Ed. de Edwing S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 387.

(19) Véanse Frenk, *Corpus*, 1092-1129, y Piñero, *El carbonero*, 1998, pp. 241-244.

cuentros amorosos en la literatura española en general y en la lírica tradicional en particular. Es un *locus amoenus* preferido como «jardín de las delicias» de los amantes.

Recogimos, por aquellos días, otras muestras de esta canción en el pueblo; de ellas destaco la cantada por un grupo de mujeres que forman una zambomba en Navidad (20), que es una versión más reducida y con variantes en el estribillo al que más abajo me voy a referir. Esta es la transcripción de la canción, que ellas titulaban «La tonadita del pío, pío»:

Debajo de la hoja  
de la lechuga  
está mi amante malo  
con calentura

*¡Ay, mi amor; ay, mi amor! ¡Ay, mi amante!  
¡Ay, mi amor, que no puedo olvidarte!  
¡Ay, mi amor, matita de romero!  
¡Ay, mi amor, que olvidarte no puedo!  
Con el lin tocaba el violín,  
con el no tocaba el violón.  
Esta es la tonaíta del pío, pío, pon.  
Vente a mi casa, sí.  
Vente a la mía, no.*

Debajo de la hoja  
del perejil  
está mi amante malo,  
se va a morir.

*¡Ay, mi amor; ay, mi amor! ¡Ay, mi amante!  
¡Ay, mi amor, que no puedo olvidarte!  
¡Ay, mi amor, matita de romero!  
[etc.]*

También se oye en Arcos otra versión con una estrofa más:

Debajo de la hoja  
del culantrillo  
está mi amante malo,  
*¡osú, Dios mío!*

---

(20) El núcleo básico de esta zambomba popular de Arcos de la Frontera estaba constituido por Remedios Perdigones, Josefa Oliva y Antonia Salvador, que nos cantaron esta versión en enero de 1983. Véase Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Notaciones musicales de Manuel Castillo, Cádiz, Fundación Machado y Diputación Provincial de Cádiz, 1986, en especial pp. 24-26.

La difusión por tierras de la campiña gaditana está documentada; se canta –por citar un ejemplo– en las zambombas jerezanas con el mismo estribillo y estas variantes en las estrofas:

Debajo de la hoja  
de la lechuga  
tengo a mi amante malo  
con calentura.

Debajo de la hoja  
de la verbena  
está el pobre malo  
¡Mira qué pena!

Debajo de la hoja  
del culantrillo  
está mi amante malo  
con tabardillo.

Debajo de la hoja  
del perejil  
tengo a mi amante malo,  
se va a morir (21).

Con mucha frecuencia estas estrofas se propagan por bulerías, sobre todo en Utrera, Lebrija, Jerez y Cádiz; y, desde luego, se han adaptado a la música de sevillanas hace ya bastante tiempo. Como sevillanas las oyó –va ya para años– de unas gitanas que pasaban por Estremera de Tajo (Madrid), Isidra Camacho Morcajo, que luego se las cantó a José Manuel Fraile Gil, como él mismo me ha comunicado. De modo que ha sido –volvemos a los comienzos– en su función de cante para bailar como estas coplas paralelísticas, preferentemente, se han mantenido en la tradición del siglo XX.

Por otro lado, el estribillo, de manifiesta belleza, puede ejemplificar el comportamiento de estas piecitas primordiales de la lírica popular de todas las épocas. Primero, habrá que referirse al estribillo propiamente dicho, formado por dos pareados y que se repite por tres veces en el desarrollo de la canción, y luego hay que ocuparse del remate final con que se alarga el último que cierra el texto.

El estribillo base, que se repite, se configura desde el punto de vista métrico con dos pareados decasílabos asonantados: *10a / 10a / 10b / 10b*. Es probable, como defienden algunos estudiosos, que el decasílabo castellano sea un verso de procedencia gallego-portuguesa, y en los tiempos más antiguos se em-

---

(21) Recogido de una zambomba de Jerez de la Frontera (Cádiz) por Cristina Soler, en diciembre de 1990.

pleó, principalmente, en la poesía popular (22). Desde luego, el testimonio primero que tenemos de este metro se halla en la jarcha número 5 de Judá Leví:

Véned la Pasca ed-aún sin elle  
¡Cóm cande mieo corachón por elle! (23)

En este cantarillo mozárabe el decasílabo se presenta en la combinación de dístico, muy extendida en la poesía popular (y no popular) antigua. En el estribillo que estamos analizando aparece el mismo sistema paralelístico que hemos visto para la estructura general de las estrofas. Escribe E. Asensio:

La poesía de cuño popular maneja preferentemente formas de paralelismo abierto. El núcleo simplísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial y caracterizadas por la reiteración de los giros emocionalmente cargados. La repetición pura y simple no satisface a una estética cada vez más refinada. La eficacia del poema aumenta cuando la repetición sirve de marco a la variación o cuando al lado del concepto positivo se coloca, a modo de claroscuro, el concepto negativo, o cuando manteniendo idéntica la frase, se altera el orden y el ritmo (24).

Justamente este último caso es el que se da en nuestro estribillo (/villanico). Se produce en los dos pareados un paralelismo por inversión: el verso cuarto repite la misma idea del segundo con idénticas palabras, sino que alterando el orden y el ritmo y rima. Es la fórmula «que lo bordé siendo niña, siendo niña lo bordé», de tanto éxito en la lírica popular como en el romancero tradicional (25). Este recurso proporciona la variación en estos pareados paralelísticos. A ello hay que añadir que nuestro estribillo es un buen ejemplo de «paralelismos fonéticos versales», en terminología de Alín, que explica que «el segundo verso repite, idéntica o casi idénticamente, las mismas vocales y en el mismo orden que el primero» (26). Son muy frecuentes en la lírica popular, y al paralelismo fonético corresponde el acentual.

El estribillo se configura con una serie de fórmulas y elementos retóricos propios de esta clase de cantarillos: anáfora, repetición de términos, exclamaciones reiteradas, economía adjetiva y verbal, puro sustantivo en una marcada sencillez sintagmática, etc. Quizá sea la repetición, en sus distintas modalidades, lo más determinante del estilo de esta pieza lírica, porque es éste un recurso retórico de marcada eficacia para encarecer la tristeza de sus versos, como en «Ay pino, pino, pino florido» (27), muestra también de cómo la

(22) Véase Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 130-131.

(23) Tomo el texto de A. Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes*, 1994, p. 39, con esta versión moderna: «Viene la Pascua y aún [festoy] sin él/¡Cómo arde mi corazón por él». Del sistema métrico aquí usado, el dístico, trata en pp. 124-126.

(24) «Poética y realidad en las cantigas de amigo», en *Poética y realidad*, 1970, p. 78.

(25) Véase: M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular*, 1976, pp. 43-44.

(26) José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, p.114.

(27) Véase E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero*, 1970, pp. 37 y 42.

entrada en «Ay», y más si aparece como anáfora, seguida de una invocación corresponde al modo de sensibilidad popular y se ha vuelto lugar común en la poesía tradicional. Al referirse Pilar Lorenzo a «la repetición de palabras iguales en contacto» en las canciones líricas del pasado, escribe que

En la lírica castellana de los siglos XV y XVI el procedimiento adquiere una proporción considerable [...] Este tipo de repetición suele aparecer en el estribillo del poema, que es una de las partes que, por su estructura métrica, va a influir más en la memoria del público (28).

En sintonía con las estrofas, el estribillo es altamente emotivo, acentuando con mucho las notas del lamento de la doncella: mientras que el dolor por la enfermedad del amado, que ha producido su ausencia, se manifiesta con contención en las coplas, el clamor adolorido del estribillo estalla en un grito desbordante y reiterado.

Algunos estribillos –tanto de la canción de la tradición antigua, como (y esto parece que de modo muy especial) de la tradición actual– son unidades líricas desgajadas de cantares que han adquirido independencia y han resistido el largo paso de los siglos, y esta independencia facilita su función de comodín lírico para diversas canciones de la tradición popular que no guardan (en la mayoría de los casos) relación alguna entre sí. Son piezas tráfugas que van de canción en canción por la geografía lírica peninsular. No es extraño, pues, que este estribillo gaditano lo sea también de otras coplas líricas populares; así se encuentra en este ejemplo:

Amores y torres firmes  
no los derriban los aires.  
*¡Ay, amor, amor, ay amante!*  
*¡Ay, amor, que no puedo olvidarte!* (29)

La amante en tan apesadumbrada situación invoca, como eficaz remedio, la «matita de romero». El romero, como es bien conocido, es planta que se extiende por la península con absoluta libertad, y por ello se encuentra también en numerosas canciones de la lírica popular hispánica de todas las épocas. Unos ejemplos para ilustrar lo que decimos; se lee en Correas:

La flor del romero,  
niña Isabel,  
hoy es flor azul  
y mañana será miel (30).

(28) Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade, 1990, pp. 98-99.

(29) Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, nº 23, p. 57.

(30) Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases poverbiales*, ed. de Louis Combet, Bordeaux, 1967, p. 188b.

Y otra muestra:

¿Si queréys comprar romero  
de lo granado y florido?,  
qu'aun agora lo he cogido.

(Frenk, *Corpus*, 1185)

Pero es que, además, el romero es planta de reconocidas eficacias curativas; los barberos, por ejemplo, usaban la infusión de hojas de romero para hacer cicatrizar las llagas. Escribe don Luis de Góngora:

Cierto poeta, en forma peregrina  
cuanto devota, se metió a romero,  
con quien pudiera bien todo barbero  
lavar la más llagada disciplina (31).

Covarrubias había escrito a este respecto, resumiendo lo que llevo dicho:

«Romero. Mata conocida, aunque sus virtudes no están todas descubiertas porque dizen ser innumerables; ay tanto dello en España que calientan con él los hornos, sin embargo de que de sus hojas y de sus flores y de su azeyte se han hecho grandes esperiencias» (*Tesoro*, s.v.).

«Hierba de la salud» la llamaban los latinos, según informa San Isidoro en sus *Etimologías* (XVII, 9, 81). En la cultura rural peninsular se tiene mucha fe en las propiedades curativas de esta planta, que entra a formar parte, como elemento simple, en la composición de muchas medicinas caseras. Recuérdese, a modo de muestra, cómo un cabrero cura la oreja a don Quijote luego de oír la canción de Antonio y antes de asistir al episodio de Marcela y Grisóstomo. Escribe la historia:

Hizo Sancho lo que se le mandaba, y, viendo uno de los cabreros la herida, le dijo que no tuviese pena, que él pondría remedio con que fácilmente se sanase. Y tomando algunas hojas de romero, de mucho que por allí había, las mascó y las mezcló con un poco de sal, y, aplicándoselas a la oreja, se la vendó muy bien, asegurándole que no había menester otra medicina, y así fue la verdad (32).

Y bien es conocido de todos cómo las gitanas, para sacar unas monedas, ofrecen romero por las calles de las ciudades andaluzas como ramo de buena suerte. Así pues, nuestra adolorida muchacha viene a echar mano de un re-

(31) Soneto XXXI (*Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1968, vv. 1-4, p. 284).

(32) Cito por la ed. dirigida por Francisco Rico, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2 vols., I, XI, p. 127 («Biblioteca Clásica», 50). El romero entraba en la elaboración del bálsamo mágico de don Quijote: «Levántate, Sancho, si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo, que en verdad que creo que lo he bien menester ahora» (I, XVII, p. 180).

medio rural, tomado de la más popular de las plantas de la flora silvestre peninsular. El estribillo arcense, hay que reconocerlo, tiene un incuestionable aire tradicional.

Pero no acaba aquí la cosa. El texto de Arcos sigue ofreciendo, como muestra feraz de la inagotable tradición lírica, otros elementos procedentes, de igual modo, de la poesía popular antigua. Nuestro estribillo se extiende, al cerrar la canción, en un remate redundando en la manifestación emocionada de la muchacha en cuyos versos descubrimos supervivencias de temas y formas tradicionales. En efecto, los versos 25 y 26 proceden del conocido cantar de *la pájara pinta* de tanta divulgación en los siglos áureos:

—¿Dónde pica la pájara pinta,  
dónde pica?  
— Ox, que non pica.

(Frenk, *Corpus*, 1432 A)

Y otro:

Bolava la palomita  
por encima del verde limón,  
con las alas aparta las ramas,  
con el pico lleva la flor.

(Frenk, *Corpus*, 2153)

Como digo, el cantarillo tuvo enorme éxito y se hicieron, incluso, adaptaciones a lo divino por poetas de la época, como indica Margit Frenk en las notas correspondientes a las entradas que hemos transcrito. Torner abunda en ejemplos de la lozanía del tema en la lírica del siglo XX. Tomo de él esta letra de una danza de Hoyocasero (Avila):

Arrullaba la tórtola, madre,  
por debajo del verde limón;  
con el pico derriba la hoja,  
con las alas quebranta la flor (33).

La arraigada pervivencia de esta cancioncilla —y su extensión por doquier en la Península, en las Canarias y en la América de habla hispana— se debe, sobre todo, a que entró a formar parte del repertorio infantil, y es ahí donde mejor se garantiza esta resistente vigencia de las canciones populares, y también del romancero. Por esa vía —no me cabe duda— llegó a nuestro informante (y a la tradición familiar que él tan bien representaba) el tema de *la pájara pinta*, pues Torner publica este cantar de juego de niñas, que, como él indica,

(33) Torner, *Lírica hispánica*, 1966, núm. 40, p. 89.

está muy difundido por la geografía lírica hispánica (y da referencias bibliográficas de fuentes). Dice así:

Cantaba la pájara pinta  
a la sombra de un verde limón;  
con el pico recoge la hoja,  
con las alas recoge la flor.  
¡Aire, cuándo vendrá mi amor!  
¡Aire, cuándo lo veré yo! (34)

Parece que nuestro informante de Arcos recreaba estos dos últimos versos en los finales de su estribillo: *¡Ay de mi amor, cuándo lo veré yo! ¡Ay de mi amor, hasta la oración!* Hay otros testimonios de la difusión actual infantil por la Península, como este cantar de corro manchego que tiene una relación muy estrecha con el que nos ocupa:

Estaba el pájaro pinto            sentadito en el verde limón,  
con el pico picaba la hoja,        con la hoja picaba la flor.  
¡Ay, mi amor!            ¿Cuándo lo veré yo?  
Me arrodillo a los pies de mi amante        fino y constante.  
Dame la mano,            dame la otra,  
dame un besito            y vete con Dios (35).

De este modo, y por este camino que he expuesto, hemos llegado –no podía ser de otra manera– al mismo punto al que nos condujo el maestro Eugenio Asensio cuando, hablando de los cantares paralelísticos castellanos, reconocía y demostraba que en la lírica culta del Siglo de Oro eran contados los reducidos casos de paralelismo, aunque la cadena oral seguía transmitiendo este legado poético, si bien en caudal decreciente. En las colecciones españolas contemporáneas de canciones, no es raro encontrarse con algunos ejemplos de paralelismo. Asensio ve, como último asilo del viejo árbol de la canción paralelística, los estribillos. «Tal ocurre –escribe– con los *responde-res* que acompañan en Canarias los romances y bailes cantados» (36). Y cita este ejemplo:

Vuelva a la vaina el acero  
donde estaba de primero.  
Vuelva el acero a la vaina  
donde de primero estaba.

(34) *Ibidem*, p. 90.

(35) José M. Fraile Gil (ed.), *Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*. Colección «Vicente Ríos Aroca», en *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*, 33 (2000), p. 186.

(36) Véase para todo esto E. Asensio, «Los cantares paralelísticos castellanos», en *Poética y realidad en el cancionero*, 1970, pp. 211-213.

También en Castilla se utiliza, en este caso como canción de boda:

A la gala de la rosa bella,  
a la gala del galán que la lleva.  
A la gala de la bella rosa,  
a la gala del galán que la goza.

Compárese este final, procedente de *la pájara pinta* infantil, del texto de nuestro informante, con el que nos cantaron las mujeres de la zambomba del mismo pueblo, y que he transcrito más arriba:

*Con el lin tocaba el violín,  
con el no tocaba el violón.  
Esta es la tonaíta del pío, pío, pon.  
Vente a mi casa, sí.  
Vente a mi casa, no.*

Mientras que el poemita de Capote mantiene hasta el final el tono emotivo de la canción, el de las mujeres hace un guiño festivo (creo mejor decir erótico-festivo) en su versión. Para ellas –como hemos dicho en otro momento– la canción lírica y el romancero no han dejado de tener un regocijante tono lúdico (37).

Dicho todo esto, y analizadas las dos entidades que componen la canción (estribillo y coplas), queda por determinar de qué modo se estructura como unidad poética. Vaya por delante que en la lírica popular de la tradición moderna, lo habitual –lo muy habitual– es que ambos elementos no estén interrelacionados (38). Entre estrofas (coplas) y estribillo se da una independencia total, un divorcio absoluto (temático y formal), de manera que vayan por caminos diferentes, sin nexo manifiesto entre ambos (39). Ahora bien, esto que es así en la gran mayoría de los casos, en otros no lo es de modo tan contundente: en la canción que estamos estudiando, al menos en algunos aspectos, se produce –a mi parecer– una conexión más que aceptablemente trabada, sin que se llegue, en modo alguno, a la definitiva estructura subordinante de la canción antigua (villancico y coplas).

En el análisis que Margit Frenk –una vez más tengo que recurrir a sus valiosos trabajos– hizo de las formas básicas en que se configuran las canciones antiguas de la lírica popular, estableció dos estructuras fundamentales que extendían su vigencia hasta finales del siglo XVI, al tiempo que explicaba la autora cómo se había constituido una forma de canción mixta heteroes-

(37) Cfr. P. M. Piñero y V. Atero, *Romancerillo de Arcos*, 1986, p. 34.

(38) Véase, por ejemplo, M. Frenk, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», en *Estudios*, 1978, pp. 267-308.

(39) Véase M. Frenk, «Quien maora ca mi sayo», en *Estudios*, 1978, pp. 212-220 (pág. 220), y el est. cit. en la nota anterior, pp. 302-304.

trófica, que avanzaba, con más decisión y éxito, en los tiempos más modernos (40). Aplicando los resultados de este trabajo a nuestro cantar de Arcos de la Frontera –dando por supuesto las diferencias que separan la lírica antigua de la moderna–, su configuración, en sentido estricto, no se basa, desde luego, en la estructura regresiva centrípeta –que es la que predomina en las canciones castellanas de los siglos XV al XVI, frente a la estructura progresiva, propia de las cantigas de amigo gallego-portuguesas–, pero no se puede negar una estrecha trabazón temática y, en cierto modo, formal entre los dos componentes de la canción gaditana.

Teniendo como modelo las canciones castellanas antiguas, el estribillo-núcleo (que actúa como villancico) funciona aquí como eje sobre el cual surgen las estrofas o coplas; actúa como si fuera el punto de partida de la canción y en él se concentra el tema (en este caso, el recuerdo imborrable y adolorido del amado que manifiesta la muchacha en su desgarradora soledad):

*¡Ay, amor, ay amor, ay amante!  
¡ay, amor, que no puedo olvidarte!*

En torno a este grito desconsolado giran las estrofas como si fueran glosas explicativas del porqué de esta ausencia: «está mi amante malo», que repite la joven en cada una de las coplas, reiterando la misma idea con ligeras variantes léxicas. De acuerdo con lo que ha indicado Margit Frenk, las estrofas están a idéntico nivel, de modo que ninguna domina sobre las otras, y justamente por eso son intercambiables en el orden de aparición; esto mismo ocurría en la serie de seguidillas que transcribí del *Cancionero de Turín*, como en el poema de Lorca o en cualquiera de las otras versiones populares con respecto a la de nuestro informante: cada una presenta un orden distinto, pero esto no afecta en modo alguno a la canción. O pueden añadirse otra (u otras) copla, con tal de que se mantenga con todo rigor la misma configuración, y esto pasa con la estrofa que cantaban otros informantes de la zona, pero que no conocía el transmisor del texto estudiado: «Debajo de la hoja/del culantrillo».

En esta canción como nos la transmitió José M<sup>a</sup> Capote, todos sus elementos compositivos (estribillo y coplas), si bien no están trabados por la estructura poética configuradora, sí lo están, y con solidez, por el tema (el amante ausente por enfermedad) y el tono (el dolor de esta ausencia), que marca el estribillo (/villancico), que se manifiesta así como la pieza central, imprescindible, de la que en cierta medida penden temáticamente las coplas, que, siguiendo de lejos el comportamiento de las glosas antiguas, desarrollan el tema, y que –ellas sí– son prescindibles, ya que pueden ser sustitui-

(40) Me refiero a su estudio «Historia de una forma poética popular» (1970), en *Estudios*, 1978, pp. 259-266.

das por otras. Según esto, entre ambos elementos no hay nivelación absoluta, sino que las coplas dependen del estribillo (/villancico), una dependencia (temática, no estructural) todo lo débil que se quiera. Además, este desnivel se evidencia en la diferente combinación métrica usada (no tiene nada que ver la disposición de los decasílabos en dísticos del estribillo con las seguidillas de las coplas) y en la también distinta configuración estilística (frente al lirismo sustantivo, altamente emotivo y formalmente exclamativo del villancico, la copla desarrolla una anécdota, aunque mínima, mucho menos emocionada, y que precisa de un sintagma verbal más complejo, por sencillo que éste sea).

Claro que esto pudo –puede– ser de otra forma, según cada una de las actualizaciones de la canción. En la de las mujeres de la zambomba de Arcos –como señalé más arriba– el estribillo introducía un tono más lúdico, que quebrantaba la tensión por la ausencia del amado enfermo. En el caso de nuestro informante, esta tensión no sólo no se atenúa, sino que se acentúa en el estribillo, colocando toda la canción de pleno dentro de la modalidad de «amor adolorido», solo ligeramente relajado al final en el remate último con que se cierra el estribillo, al recrear la cancioncilla de *la pájara pinta*, que se mantiene en la tradición actual como juego infantil festivo.

Nuestra canción es un ejemplo clarificador de hasta qué punto algunas composiciones de la lírica popular moderna se abastecen de la tradición antigua, pues de ella –según hemos visto– han tomado una buena parte de todos sus elementos configurativos: las combinaciones métricas, el sistema paralelístico configurador, los temas, los motivos, los recursos de estilo, etc., para los que hemos señalado las deudas, sin discusión, con el pasado, hallando incluso correspondencias palmarias, como en el caso de *la pájara pinta*. Sólo ha faltado, a decir verdad, la determinante estructura del villancico castellano antiguo, en la que la canción se vertebra con el villancico subordinante y las coplas/glosas subordinadas. Hay, sin duda, dos tradiciones distintas en la lírica popular hispánica: la antigua (que se cierra a finales del siglo XVI o apenas iniciado el siguiente) y la moderna (que se extiende desde entonces hasta hoy), o dos escuelas populares diferentes (como prefieren decir algunos críticos), pero lo cierto es que algunas canciones de la tradición actual se configuran, básicamente, echando mano de moldes compositivos, formas métricas y recursos estilísticos, recreando temas y frecuentando motivos de la lírica peninsular anterior. Y esto en un grado de fidelidad y acierto tal que, en estos casos, se atenúa de modo considerable la separación de las dos tradiciones.

A esto hay que añadir que nuestra canción es una muestra paradigmática de cómo determinados transmisores son capaces de elaborar, sin salirse de los cauces que la tradición del género les ha facilitado, su propia canción por medio de la selección consciente de este enorme material lírico tradicional. El

fino instinto poético de nuestro transmisor de Arcos de la Frontera, representando el repertorio familiar, ha logrado aunar tradición y originalidad (o modernidad, si se prefiere), en una coherencia notable, al conseguir una recreación «personal» de una canción elaborada casi en su totalidad con recursos tradicionales (41).

---

(41) Cf. lo que hemos dicho sobre su repertorio tradicional en P. M. Piñero y V. Atero, *Romancerillo de Arcos*, 1986, pp. 22-24; y «Bernal Francés. La transmisión de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1989, II, pp. 411-422; y mi est. cit. «*Con agua de toronjil*. Del cancionero popular arcense», 1992.