

## COPLAS DE BESOS Y DE AMORES ENZARZADOS CON SABOR ANTIGUO EN EL CACIONERO MODERNO

En 1992 publiqué el cancionerillo lírico que recogimos, en el invierno de 1982-1983, a nuestro malogrado amigo José María Capote, y en los últimos años he vuelto a algunas de sus canciones para su estudio más detenido, con el propósito de completarlo algún día<sup>1</sup>. En ello estoy. Su análisis está confirmando plenamente la primera opinión que me hice al oír sus canciones en aquellas sesiones de grabación que me fueron tan gratas: el repertorio familiar que nuestro hombre conservaba es andaluz<sup>2</sup>, sin duda, pero sus textos están tratados con el más deli-

<sup>1</sup> PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ, "Con agua de toronjil. Del cancionero popular arcense de José María Capote", en *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 21-63. Véase además, del mismo autor: "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 y Fundación Machado, 1998, pp. 217-253, y "Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado", en Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y A. José Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla, Fundación Machado, 1999, pp. 139-156 (Col. "De viva voz", 1).

<sup>2</sup> Uso aquí el término "andaluz" para el cancionero de nuestro informante de Arcos aceptando "que el cancionero tradicional andaluz

cado de los cuidados, sabedor él, como los suyos, de la riqueza y el gozo que supone poseer este bien cultural. Como oro en paño lo guardaban, y lo disfrutaban. Por eso sus textos son tan cuidados, y los cantaba (acompañado muchas veces de su madre o de algún otro familiar) con un gusto exquisito y una melodía deliciosa. Lo mismo hemos podido constatar y demostrar en su romancero, que fue lo primero que publicamos de aquella encuesta de Arcos que realicé con la profesora Virtudes Atero<sup>3</sup>.

A diferencia de los numerosos cancioneros que se conocen de las distintas regiones y pueblos meridionales, este corpus —de corto número de textos, desde luego— llama la atención por la ausencia de canciones vulgares, cuando no chabacanas, que tanto abundan en las colecciones andaluzas, y peninsulares, y por la frecuencia del uso de estribillos, por no hablar (que no puedo) de su ejecución musical. Por lo general, su repertorio se compone de canciones que forman series abiertas con estribillos en una buena parte de ellas. En este trabajo me quiero ocupar de una de estas series grabada en enero

es mucho más que el reducto de los tópicos simplificadores y generalizadores [...] a los que algunos han querido reducirlo [...] Y que el concepto de 'cancionero tradicional andaluz' constituye una categoría diferenciada mucho más en lo geográfico que en lo cultural del resto del cancionero hispánico y mundial. No existe un cancionero andaluz morfológica, poética, sociológica o culturalmente diferenciado del panhispánico. Lo que sí existe es un cancionero que participa en Andalucía de los mismos recursos de creación y recreación poéticos y de la misma emotividad y expresividad a la hora de transmitir los sentimientos y vivencias del ser humano que tienen los repertorios líricos de cualquier pueblo del mundo". (JOSÉ MANUEL PEDROSA, "El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica", en Pedro M. Piñero *et al.* (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, pp. 97-117 (cita en p. 117).

<sup>3</sup> 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.

de 1983 (y publicada en “*Con agua de toronjil*”, p. 35). Hela aquí:

Si porque te di un beso  
 llora tu madre,  
 toma, niña, tu beso;  
 dile que calle.  
*Mi cielo,*  
 ¿dónde estará mi querido dueño?  
 ¿y adónde, adónde?  
 ¿Dónde lo busco, que no responde?  
 Mi cariño y el tuyo  
 se han enredado,  
 como la zarzamora  
 por los vallados.  
*Mi cielo,*  
 ¿dónde estará mi querido dueño?  
 ¿y adónde, adónde?  
 ¿Dónde lo busco, que no responde?

La canción se compone de dos seguidillas con estribillo, según esta disposición métrica: 7a, 5b, 7a, 5b // estribillo // 7, 5c, 7, 5c // estribillo. Es una serie abierta de dos coplas que forman una canción heteroestrófica, ni más ni menos que lo que ocurre habitualmente en la lírica popular moderna. Cada copla desarrolla a su modo su propio tema —o mejor sería decir, en este caso, variantes de un mismo tema— sin dependencia semántica una de otra por lo que se ve.

Si fuera correcto aplicar a estas cancioncillas modernas la clasificación que para las antiguas Margit Frenk ha establecido en su *Corpus*<sup>4</sup>, la primera se encuadraría entre las de “juegos de amor”, y la segunda se contaría entre las de “amor gozoso”. Pero, ¿quién duda de que, realmente, en numerosos casos los “juegos de amor” son más que

<sup>4</sup> MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987. Citaré: FRENK, *Corpus*.

“gozosos”, en la vida y en la poesía? Así, en la primera copla, el joven —la canción entera está en boca de un muchacho— juega, sin duda picaresco, jocoso y gozoso, con la devolución del beso de la amada, y en la segunda manifiesta, otra vez gozoso, el encadenamiento amoroso con ella. El talante de una copla se comunica a otra, se suman, en la apreciación del transmisor —y también del oyente—.

Y lo mismo puede decirse del estribillo, que igualmente forma parte del amplio apartado de canciones de “amor gozoso”, como veremos. En definitiva, un mismo estado de ánimo inunda toda la canción, una canción de amor, que se nos presenta con una incuestionable unidad poética, al menos en lo referente al tema.

Pero nos conviene reseñar que otros factores entran en juego para favorecer la unidad que el oyente percibe en esta canción seriada andaluza. En este sentido es primordial la función cohesionadora del villancico-estribillo, ya que sirve de enmarque (¿y enlace?) de ambas coplas.

En la lírica popular moderna no es excepcional que varias seguidillas se canten de una vez, formando una canción en serie en la que —y esto sí es algo más raro— el estribillo tiene la función “enhebradora”. De este modo, textos poco relacionados van uno al lado del otro sin que al oyente sorprenda el salto temático. Antiguamente a veces se cantaban agrupadas, por lo general, por una relación temática, como en el caso de las seguidillas de “No me case mi madre”, que forman una serie de una cierta conexión que no se puede obviar<sup>5</sup>. Pero,

<sup>5</sup> Se guarda una serie en el ms. 3985 de la BNM, fechado entre 1610-1620, que se repite, en parte, y se enriquece con otros textos en el *Método de guitarra* de Briceño, de 1626: FRENK, *Corpus*, 2359-2366, y JOSÉ M. ALÍN, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, núms. 1003, 1017-1020. Así pues, en alguna que otra ocasión, un grupo de seguidillas forma conjuntos prácticamente indisgregables, como las publicadas en las dos colecciones citadas [los núms. 61-67 de las reunidas por R. FOULCHÉ-DELBOSC, “Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8 (1909), pp. 309-331]. Me complace agradecer aquí a mi amigo Alín, que ha leído este trabajo, sus sugerencias.

en los manuscritos y cancioneros que se nos han conservado de entonces no hay constancia alguna de que se utilizaran estribillos<sup>6</sup>. Esta cancioncilla-estribillo tiene una sólida entidad poética (según veremos más adelante) y resalta en el desarrollo y transmisión de toda la canción.

Estamos, pues, ante una muestra de cierta vigencia en la lírica popular moderna de la canción seriada formada por un cantarillo-villancico que actúa como estribillo, y unas coplas que constituyen frente a éste una entidad aparte en sí mismas<sup>7</sup>, y no me parece disparatado reconocer que en nuestra serie arcense, con estos diversos elementos antes señalados, se ha conseguido una cierta (aunque ligera) unidad poemática que es la canción lírica así transmitida en el acto individual, personal, de la recreación de nuestro informante, en su *performance*.

“TOMA, NIÑA, TU BESO”

Desde el punto de vista de su estructura gramatical la primera seguidilla no sigue la configuración binaria, que es, con mucho, la más habitual del villancico antiguo. Contiene una oración subordinada, algo más com-

cias y valiosas indicaciones que, naturalmente, aprovecho para enriquecerlo.

<sup>6</sup> Un caso parecido de canción en serie de seguidillas enhebradas por el estribillo, pero también por el desarrollo paralelístico de un mismo tema en las diferentes coplas, cantado por el mismo transmisor de Arcos, es la canción núm. 11 que publiqué en “*Con agua de toronjil*”, pp. 42-43, en cuyo estudio, que aparecerá en *Forum Ibero-americanum* (ed. de Christian Wentzlaff-Eggebert, Universidad de Colonia), con el título de “*Las tres hojas. Una muestra de canción paralelística en la lírica popular de la tradición moderna*”, me detengo en mostrar las relaciones con las primeras series de seguidillas aparecidas en los comienzos de una nueva etapa del desarrollo de la lírica popular que conocemos como ‘tradición moderna’.

<sup>7</sup> Cf. M. FRENK, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 275.

pleja de lo que suele ser la sintaxis de estas coplitas líricas de épocas pasadas. En esta subordinada la consecutiva causal, la prótasis (“si porque te di un beso / llora tu madre”) precede a la oración principal, la apódosis (“toma, niña, tu beso”), y además el último verso es una yuxtaposición a la apódosis (“dile que calle”), que se desarrolla, de este modo, en dos tiempos o segmentos. Se ha complicado el sistema binario (A+B) que Sánchez Romeralo consideraba como la norma básica constructiva para el villancico antiguo<sup>8</sup>. De acuerdo con lo que luego ha señalado Margit Frenk precisando —y enriqueciendo— la teoría de este crítico<sup>9</sup>, el sistema se ha complicado en nuestra copla primera —como en otras de la lírica popular de tipo tradicional— hasta tal punto que ya no puede hablarse de estructura binaria. Ésta ha quedado destruida.

La copla desarrolla un tema arraigado, con bastante solidez, en la lírica hispánica: la seguidilla de Arcos es la réplica moderna de la cuarteta quinientista que se recoge en el *Cancionero llamado flor de enamorados* (Barcelona, 1562):

Pues por besarte, Minguillo,  
me riñe mi madre a mí,  
buélveme presto, carillo,  
aquel beso que te di  
(FRENK, *Corpus*, 1684 B).

Cuando pocos años después, entre 1580 y 1590, el poeta colector anónimo del *Cancionero sevillano* extrae, al parecer, de la *Flor de enamorados* la cancioncilla, que forma el estribillo de un villancico glosado (el núm. 616

<sup>8</sup> ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 157 y ss.

<sup>9</sup> M. FRENK, “Configuración del villancico popular renacentista”, en *Actas VI AIH* (1980), I, pp. 281-284.

de la edición reciente)<sup>10</sup>, se ha convertido ya en un tercillo, reduciendo su cuerpo poético como ocurre, a veces, cuando la canción envejece<sup>11</sup>:

Porque te besé, carillo,  
me riñó mi madre a mí:  
¡torna el beso que te dí!  
(FRENK, *Corpus*, 1684 A)

Esta mezcla de comicidad y alarde de una postura de fuerza de un amante ante la actitud del otro, argumentando con la oposición frontal de la madre a aceptar esas relaciones amorosas se halla, desde antiguo, en numerosos textos medievales de diversas literaturas europeas<sup>12</sup>.

Es incuestionable que estamos aquí ante un caso de supervivencia de un cantar de la lírica popular antigua en la tradición actual, como lo ha señalado la propia Margit Frenk en un trabajo de 1960<sup>13</sup>, comparando el poemita del *Cancionero sevillano* (núm. 1684 A recién citado) con esta copla publicada por Rodríguez Marín<sup>14</sup>:

¿Porque un beso me has dado  
riñe tu madre?

<sup>10</sup> MARGIT FRENK, JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ y RALPH A. DIFRANCO (eds.), *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

<sup>11</sup> Véase JOSÉ M. ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 140, 155 y ss., y 170.

<sup>12</sup> Véase PILAR LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 185.

<sup>13</sup> *Estudios*, p. 106.

<sup>14</sup> FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, 1882-1883, que cito por la edición de Madrid, Atlas, 1981 (5 vols.). Me avisa Alín que esta copla ya la había publicado años antes EMILIO LAFUENTE ALCÁNTARA, *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, 2 vols., Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865, II, p. 257. En realidad, Rodríguez Marín aprovechó al máximo en sus *Cantos populares* el repertorio reunido por Lafuente, aunque lo cite en muy pocas ocasiones.

Toma, niña, tu beso,  
dile que calle.

(RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares*, 2819)

La misma versión la recoge y publica, por aquellos años, don Antonio Machado y Álvarez, en sus *Cantes flamencos* (1887)<sup>15</sup>.

En el texto moderno el villancico-estribillo del pasado ha tomado ahora la forma de seguidilla, como un tercer paso del proceso tradicional que ha sufrido a lo largo de los años, al tiempo que se ha desprendido de su función de estribillo para pasar ya a ser copla independiente.

Comentando José M. Alín<sup>16</sup> el primero de los textos antiguos, el tomado de la *Flor de enamorados* (núm. 1684 B, citado arriba del *Corpus* de Frenk), escribe: "El tema de esta cancioncilla ha dejado descendencia; he aquí una seguidilla recogida por Lafuente [que es la versión publicada por Rodríguez Marín con el núm. 2819].

O esta copla de Alonso Cortés, *Cantares populares de Castilla*, núm. 509:

Dame un beso, gitanillo,  
que me voy a confesar;  
y si me regaña el cura  
ya te le volveré a dar.

De este último cantarcillo Lafuente (*Cancionero popular*, II, p. 367) dio a conocer otra versión muy cercana, que también publicó Francisco Rodríguez Marín, como otros compiladores más modernos:

Mariquita, dame un beso  
que me voy a confesar,  
y si el cura me regaña

<sup>15</sup> Cito los *Cantes flamencos y cantares* según la edición de Enrique Baltanás, Madrid, Espasa Calpe, 1998 (Austral, 452).

<sup>16</sup> *Cancionero tradicional*, núm. 431, p. 286.



yo te lo volveré a dar.  
(*Cantos populares*, 2818)

La versión de Arcos que hemos publicado se oye, con variantes mínimas, por estos mismos años en otras tierras andaluzas; he aquí una versión cordobesa:

Si porque te di un beso  
lloró tu madre,  
toma, niña, otro beso,  
y dile que calle<sup>17</sup>.

Versiones muy parecidas se localizan por diversas regiones de la América hispana. Como con tantos otros temas, éste se asentó allí con su misma configuración formal, métrica y estilística. De la Rioja argentina es esta copla:

Si por un beso, niña,  
riñe tu madre,  
toma, niña, este beso,  
dile que calle<sup>18</sup>.

Mientras que en tierras del Ecuador se canta, entre otras, esta versión:

A una niña le di un beso  
y su madre se enojó;  
vuélvame el beso la niña  
a ver si me enojo yo<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> JOSÉ JIMÉNEZ URBANO, *Corros y cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Doña Mencía, 1990, p. 8.

<sup>18</sup> CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea*, México, El Colegio de México, 1964, núm. 1347.

<sup>19</sup> JUAN LEÓN MERA, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, s. l. [Quito], Banco Central del Ecuador, s. f. [¿1983?], p. 109. La 1ª ed., titulada *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*, es de Quito, Universidad Central del Ecuador, 1892.

Volviendo a Andalucía, también con variantes poco significativas se canta por sevillanas corraleras en Lebrija, según el texto que me pasa mi amigo Pedro Peña:

—Si porque te di un beso  
riñó tu madre,  
toma, niña, tu beso  
y dile que calle.  
—Calle usted, madre,  
que cuando usted era joven  
se lo dio a padre.

Texto que nos recuerda la *seguriya gitana* que Demófilo publicó en su citada colección de *Cantes flamencos* de 1887 (p. 298):

¿Que un beso es pecao  
te dise tu mare?  
Que te diga si ella era una santa  
y un santo tu pare.

Con el mismo sentido de juego amoroso se canta por la provincia granadina esta otra letra, que encuentro relacionada temáticamente con la que estamos comentando:

Tengo un besito en los labios,  
quiere salir y no puede,  
sácalo tú con los tuyos  
si es que de verdad me quieres<sup>20</sup>.

No cabe la menor duda de que se trata de un tema conocidísimo por el mundo hispánico tanto peninsular

<sup>20</sup> M. L. ESCRIBANO PUEO, T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ (eds.), *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad de Granada, Grupo de Investigación "Sociolingüística Infantil Andaluza", 1994, núm. 249, p. 124. También en FRANCISCO J. ÁLVAREZ CURIEL, *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval, 1992, p. 122 (Col. Celosía).

como americano, y sólo como breve muestrario reproduzco algunas versiones cercanas a la que estamos estudiando:

Por un beso que te di  
tu madre llorar quería,  
pégame tú un beso a mí  
pa ver llorar a la mía<sup>21</sup>.

Por un beso que te di  
lloraba tu madre un día,  
dame tú a mí los que quieras  
a ver si llora la mía.

Para un beso que te di  
tu madre lloraba un día,  
dame doscientos tú a mí  
a ver si llora la mía<sup>22</sup>.

Por un bico que che din  
a túa cara se anoxou;  
dame ti cantos queiras,  
non me anoxo eu non<sup>23</sup>.

Como suele ser lo habitual, el tema de la cancioncilla ha ido sufriendo variantes de distinto calado y diferente consideración a lo largo de los tiempos. Estos son unos ejemplos que se suman a las coplas con variantes manifiestas antes transcritas:

Me diste un millón de besos  
y te devolví unos treinta.

<sup>21</sup> MAXIMIANO TRAPERO, *Lírica tradicional canaria*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias, 1990, p. 83 ("Biblioteca Básica Canaria", 3).

<sup>22</sup> JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ CANO, *1000 cantares populares*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1998, núms. 204 y 303.

<sup>23</sup> ISAAC RIELO CARBALLO, *Cancioneiro da Terra Cha*, A Coruña, Edicións do Castro, 1980, núm. 700.

¡Qué ganas tengo de verte  
para ajustarte las cuentas!<sup>24</sup>

Y de Cuyo, Carlos Magis publica otra versión también más libre, con variantes de discurso:

Una niña me dio un beso  
y su madre se enojó...  
¡Devuélveme el beso, niña,  
si no, lo devuelvo yo!  
(*La lírica popular*, núm. 1364)

Un paso más, en esta cadena de variantes que van testimoniando la transformación tradicional del cantarillo en cuestión, se muestra en esta seguidilla manchega:

Porque te quiero mucho  
llora tu madre.  
Te querré poco a poco,  
dile que calle<sup>25</sup>

De modo que el cantar de Arcos forma parte, como hemos visto, de una cadena tradicional bien larga y mejor afianzada en el tiempo y en el espacio. Ni que decir tiene que el motivo folclórico de los besos en la lírica popular —y en la culta, claro— es muy socorrido, y ha originado numerosas canciones, de mucho ingenio docenas de ellas. Lo determinante en las citadas en este trabajo es que se configuran con un esquema base: la oposición *dar / devolver*, sobre la que se monta el juego amoroso y se agudiza la gracia del joven cantor enamo-

<sup>24</sup> NARCISO ALONSO CORTÉS, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique*, 32 (1914). Cito por la reedición de *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, núm. 2954.

<sup>25</sup> JOSÉ MANUEL FRAILE GIL (ed.), *Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*. Colección "Vicente Ríos Aroca", Zahora. *Revista de Tradiciones Populares*, 33 (2000), p. 127.

rado<sup>26</sup>. Y en torno a ese esquema han ido apareciendo variantes por recreadores que han modificado, paso a paso, la tradición.

“NO HAY COSA QUE TANTO ASGA COMO EL AMOR Y LA ZARZA”

La configuración de la segunda seguidilla sí sigue la estructura básica binaria. En ella se dan, del modo más ejemplar, dos momentos consecutivos, conceptuales y rítmicos diferentes, y complementarios, en los que el primer segmento (A) es el *sujeto lírico* (siguiendo la terminología de Sánchez Romeralo), en el que se concentra la atención afectiva: “Mi cariño y el tuyo / se han enredado” (A); y el segundo segmento lo apoya, lo corrobora mediante la comparación: “como la zarzamora / por los vallados” (B): A+B. Comparación que, ni que decir tiene, es uno de los recursos poéticos más elementales y también el más usual de la poesía popular.

No sé si se conocía en la tradición antigua una versión de esta segunda copla de la canción arcense, pues no he podido documentarla en los repertorios poéticos consultados; pero esto no quiere decir que no existiera en el pasado. Correas publicó en su *Vocabulario de refranes* algunos referidos a la zarza, y el que me parece pudiera tener algún interés para nuestro texto es el de “No hay cosa que tanto asga como la zarza”, que el maestro de Salamanca explica por la vía moralista, pues aclara: “Alegoría de las malas condiciones”<sup>27</sup>. El refrán,

<sup>26</sup> Sobre el esquema basado en la oposición *dar / devolver* hay otros tipos de canción, como esta colombiana, que me facilita Alín: “Mi madre me las pegó / porque le pedí marido; / vuélvame, madre, a apegar / y deme lo que le pido”. JORGE ISAACS, *Canciones y coplas populares*, Bogotá, Procultura, 1985, núm. 108.

<sup>27</sup> GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 242.

recreado, lo recoge Rodríguez Marín: “No hay cosa que tanto asga como el amor y la zarza”, que también reúne otro relacionado, en cierto modo, con nuestro cantarillo: “Quien en zarzas y en amores se metiere, entrará cuando quisiere, pero no saldrá cuando quisiere”<sup>28</sup>. Parece, pues, que el motivo de la dificultad de desenredarse de las ataduras de las zarzas se consolidó en el folclore, y se relacionó, al menos en los tiempos modernos, con el amor, tal como se expresa nuestra copla arcense.

Del mismo modo, en textos antiguos se refiere que esta planta, “mata espinosa” como la llama Covarrubias, servía de siempre para cercar las viñas y cultivos, pues se enredaba con suma consistencia formando sólidos vallados. Juan Ruiz, tan atento siempre como estuvo a todo lo que le rodeaba, escribió:

Travando con sus dientes descúbrese la çarça,  
échanla de la huerta, de viñas e de haça...<sup>29</sup>

El citado Covarrubias, abundando en lo que había tomado del Padre Guadix, añadía a la definición dada que “por cerrarse tanto la ponen por cerca en las viñas y huertas” (*Tesoro*, s. v. *çarça*). Con todo esto quiero dejar bien claro que nuestra canción se alimenta de motivos folclóricos muy conocidos y saberes populares suficientemente documentados en los textos antiguos.

Como la primera, esta segunda copla de nuestra canción de Arcos ha logrado buena difusión en la tradición moderna. He aquí unas muestras de su divulgación peninsular: como seguidilla de ronda se canta en el Valle del Tiétar (Ávila), según me comunica mi amigo José M. Fraile, que me pasa esta versión:

<sup>28</sup> LUIS MARTÍNEZ KLEISER (comp.), *Refranero general ideológico español*, ed. facsimilar, Madrid, Editorial Hernando, 1989, núms. 3757 y 3729.

<sup>29</sup> JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, estr. 569.

Tus ojos y los míos  
se han enredado  
como la zarzamora  
en el vallado.

Parece que es, sobre todo, referido a los ojos —como variante de nuestra versión gaditana— como el cantarCILLO se registra con más frecuencia por la Península. Esta se oye por tierras de Alosno (Huelva):

Tus ojos y los míos  
se han enredado  
como la zarzamora  
por los tejaos<sup>30</sup>.

Versiones muy parecidas se hallaban ya publicadas en los primeros cancioneros de la tradición moderna impresos, como los de E. Lafuente Alcántara, M. de Palau y Catalá<sup>31</sup>, F. Rodríguez Marín, etc. Por otro lado, la copla ha tenido, de siempre, una buena acogida en el repertorio flamenco: era letra preferida de Pinini, abuelo de Fernanda y Bernarda de Utrera, que, tomada de la tradición popular, la difundió con notable éxito; Antonio Mairena grabó por cantinas la misma versión que hemos publicado de Arcos; como mirabrás y romera se oye, con facilidad, en tierras de Cádiz; y, para que queden pocos palos por tocar, por alegrías se canta en Lebrija:

Tus cabellos y los míos  
se han *enreao*

<sup>30</sup> MANUEL GARRIDO PALACIOS, *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*, México, Fondo de Cultura Económica y Diputación Provincial de Huelva, 1992, p. 126.

<sup>31</sup> FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols., Madrid, Cinterco, 1990, p. 621.

como la zarzamora  
por los *vallaos*<sup>32</sup>.

Por algunas regiones mexicanas se oye un cantar que repite los dos primeros versos e introduce las variantes en los dos últimos, con este mismo sentido de amor gozoso que tiene la copla que estamos analizando. Dice así:

Tus ojos y los míos  
se han enredado;  
que nos dejen así,  
que no hay cuidado<sup>33</sup>.

No puedo añadir —porque no las conozco— más referencias a esta segunda seguidilla de nuestra canción de Arcos. Pero las habrá.

Sobre el motivo basado en *zarza* y *enredarse*, hay algunas coplas, como ésta que publicó Rodríguez Marín:

Tú eres palma y yo soy dátil,  
tú eres zarza y yo me enredo,  
tú eres la rosa fragante  
del jardín de mi recreo.  
(*Cantos populares*, II,  
núm. 2275)<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> JUAN ALBERTO FERNÁNDEZ BAÑULS y JOSÉ MARÍA PÉREZ OROZCO, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1983, p. 499.

<sup>33</sup> M. FRENK y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985, I (*Coplas del amor feliz*), núm. 1744.

<sup>34</sup> N. Alonso Cortés publicó una versión con variantes con claras connotaciones eróticas: "Tú eres pera, yo soy dátil; / tú eres zarza y yo me enredo; / tú eres fuente y yo soy agua, / tú eres huerta y yo te riego" (*Cantares*, núm. 3234). Un ejemplo documentado mucho más reciente es este cantarcillo manchego: "Tú eres perra, yo soy gato; / tú eres zarza, en ti me enredo; / tú eres cuchillo cortante; / tú me matas, yo me muero" (*apud* J. M. Fraile (ed.), *Un muestreo en la poesía tradicional*, p. 136).



## UN ESTRIBILLO DE LO MÁS TRADICIONAL: LA AUSENCIA DEL AMADO

Hay que detenerse, por último, en el análisis del estribillo. De entrada —como se sabe y queda dicho más arriba— el estribillo es un cantarcillo (villancico) independiente, que tiene (o puede tener) su propio tema y su forma estrófica distinta a las coplas. Esto es, por lo demás, lo habitual en la lírica popular de tipo tradicional.

Me he decidido por transcribir y presentar métricamente el estribillo formando dos dísticos monorrimos, con muy diferente medida silábica: 3x, 10x, 5z, 10z:

*Mi cielo,  
¿dónde estará mi querido dueño?  
¿y a dónde, a dónde?  
¿Dónde lo busco, que no responde?*

Suele ocurrir —y aquí parece que así sea— que estas cancioncillas obedezcan en su configuración métrica a una cadencia musical, por lo que prima el juego de los acentos para los apoyos del ritmo del verso. Y esta “versificación acentual” tiene primacía sobre el cómputo silábico del verso<sup>35</sup>, de modo que la medida se hace más libre y flexible en estos cantarcillos-villancicos que en las estrofas o coplas. En los siglos áureos no faltan villancicos así conformados métricamente, con versos desiguales, como nuestro estribillo de Arcos de la Frontera; del *Cancionero musical de Palacio* es esta muestra:

Dentro en el vergel  
moriré,  
dentro en el rrosal  
matarm'an.  
(FRENK, *Corpus*, 308 B).

<sup>35</sup> Véase PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 88. Es edición póstuma, con adiciones y correcciones del autor, de su primer trabajo *La versificación irregular en la poesía castellana*, 1920.

Lo que ocurre es que en el ejemplo antiguo los versos, aunque desiguales de medida, son todos de arte menor, y ya se sabe que hay una “resistencia visual” a la presencia del arte mayor en la poesía popular antigua. También en el caso de la tradición moderna la resistencia es comprensible ya que estos versos largos llaman la atención, de modo manifiesto, al lado de los cortos de las estrofas que componen el resto de la canción, siempre de arte menor. Aunque el decasílabo es un metro utilizado ya en la poesía tradicional medieval, incluso en los estribillos, no es nada extraño que estos dos decasílabos de nuestra serie produzcan cierto rechazo en el lector. La organización métrica que se hace de esta clase de poesía es, en buena medida, arbitraria, y desde luego es una decisión personal que cada editor debe tomar a su buen saber, con tal que se respete siempre la norma de hacer “corresponder cada verso escrito a una unidad semántico-sintáctica o rítmica” (FRENK, *Corpus*, pp. XI-XIII).

Se me ocurre, pues, que podría ensayar otra distribución de los versos, que, sin salirse de estos criterios básicos y tan generales, estuviera lo más cercana posible al cómputo métrico de toda la composición seriada. De este modo, nos encontraríamos con una distribución formada por un octosílabo libre y una redondilla algo irregular (8 + 6a, 6b, 6 / 5a, 5b):

*Mi cielo, ¿dónde estará  
mi querido dueño?  
¿Y adónde, adónde?  
¿Dónde lo busco,  
que no responde?*

Pero los problemas no acaban aquí para el editor: ¿esas repeticiones del tercer verso deben mantenerse en el texto literario u obedecen sólo a necesidades de la melodía con que se canta? Qué duda cabe de que pudie-

ra ser esto último (y entonces nos encontraríamos con una estrofitita de cuatro versos), pero en este caso yo me inclino por transcribir en el texto las repeticiones porque tienen, a nuestro parecer, una función de estilo muy clara: en la canción gaditana la repetición quiere evidenciar la ansiedad inconsolable por la ausencia del ser querido. En los manuscritos y cancioneros antiguos, por lo general, no se dejaba constancia de las repeticiones de palabras y versos obligadas en el canto, aunque fueran recursos normales para la notación y ejecución musical de los textos; ni siquiera, a veces, cuando estas repeticiones de algún término funcionara como estribillo. Claro es que en algunos casos sí se reflejó al pie de la letra estas reiteraciones obligatorias para la ejecución melódica de la canción<sup>36</sup>. Lo mismo ocurre en los repertorios modernos, al menos en una clara mayoría de ellos<sup>37</sup>.

En su configuración de estilo, el estribillo echa mano de los procedimientos poéticos propios de esta clase de cantarcillos altamente líricos y sumamente sencillos en su exposición. Sin duda, la sobriedad expresiva acentúa el grado de lirismo de las composiciones que proceden, algunas de ellas directamente, del villancico antiguo, y el nuestro parece que sea así: uso de vocativo, repeticiones, empleo de interrogaciones y exclamaciones, escasez de adjetivos, etc., son los elementos que conforman el estilo de estas piezas líricas menores. Nuestro estribillo no es una excepción, mas al contrario. Se inicia con un

<sup>36</sup> Cito un caso que me ha facilitado Alín: "O virgen maría / de Guadalupe / o virgen maría / de Guadalupe / bien aia quien os puso / os puso, os puso / nombre tan dulce / bien aia quien os puso / bien aia quien os puso / os puso, os puso / nombre tan dulce" (ms. 3985, f. 228v.).

<sup>37</sup> En algunos casos, sin embargo, estas repeticiones deben expresarse en la edición de los textos de las canciones, como cuando con ellas se produce una amplificación de la estrofa, convirtiendo, por ejemplo, una cuarteta en quintilla o incluso en sextilla. Véase C. MACIS, *La lírica popular*, p. 644, *passim*.

vocativo, como es tan habitual en el cancionero lírico peninsular. Escribe a este respecto Sánchez Romeralo<sup>38</sup>:

Cuando el villancico comienza por un vocativo, la atención se tensa en torno al sujeto aludido (casi siempre, pero no siempre, una persona), que (salvo en los casos de confianza a la madre, alusivos a un segundo sujeto de quien se dice algo) se presenta como el verdadero sujeto lírico de la canción.

Este ejemplo, entre tantos muchos, vale:

Ojos morenos,  
¡quándo nos veremos!  
(FRENK, *Corpus*, 426B)

Y luego recurre a la reiteración, en sus tres versos siguientes, de la misma pregunta que se llena de angustiosa ansiedad en la ausencia del amigo; y la insistencia se hace más perentoria, aun si cabe, en la anáfora con que principian estos tres versos (naturalmente estoy haciendo mi comentario sobre la disposición métrica que he preferido, tal como se edita en la canción completa al principio). Con todo esto se consigue “esa expresión sencilla poco conceptuosa [...] desnuda, directa, poco descriptiva, casi nunca enfática y casi siempre cargada de emoción, o de pasión, o de dramatismo acaso; y, principalmente, de puro intimismo”<sup>39</sup>, acentuado todo con las expresiones “mi cielo”, “mi querido dueño”, que cargan de intimismo lírico la cancioncilla.

Así las cosas, este estribillo de la canción de Arcos manifiesta un tono exaltado, como tantos otros de la tradición

<sup>38</sup> *El villancico*, pp. 151-152.

<sup>39</sup> JOSÉ M. ALÍN, “Poesía de tipo tradicional: cinco canciones comentadas”, en Manuel Alvar *et al.*, *El comentario de textos. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 339-374 (cita en p. 343).

moderna, donde también los hay más discursivos. Sólo una muestra de lo que estamos diciendo con otro tomado del cancionerillo de nuestro informante:

*¡Ay amor, ay amor, ay amante!*  
*¡Ay amor, que no puedo olvidarte!*  
*¡Ay amor, matita de romero!*  
*¡Ay amor, que olvidarte no puedo!*<sup>40</sup>

Me viene aquí como anillo al dedo lo que escribe Margit Frenk sobre las jarchas:

Salta a la vista la igualdad de ciertas fórmulas enfáticas: *que farei?, como viverei?, non dormio, morrerei, ai Deus val!* Con todo, el tono de las *cantigas d'amigo* es en general más suave y discursivo, menos exaltado que el de la mayoría de las jarchas. En este sentido quizá las jarchas —algunas de ellas— se parezcan más a ciertos villancicos —no sólo castellanos, sino también portugueses y catalanes— que se recogieron de la tradición oral (o que la imitaron) a partir de fines del siglo xv:

*¡Ay, cómo tardas, amigo!*  
*¡Ay, cómo tardas, amado!*

Buen amor tan deseado,  
 ¿por qué me has olvidado?<sup>41</sup>

Estos ejemplos que la profesora mexicana transcribe en su estudio, comparados con los textos modernos nos están hablando de analogías genéricas, y también de fórmulas expresivas comunes de textos que, aunque alejados en el tiempo se hallan, sin embargo, tan cercanos en el tono lírico, por la sencilla razón de que, en definitiva,

<sup>40</sup> PEDRO M. PIÑERO, "Con agua de toronjil", p. 42.

<sup>41</sup> M. FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975, pp. 141-142.

pertenecen a un mismo género poético, cuyas constantes definitorias de estilo se mantienen por encima de los siglos y de las diferentes etapas.

El estribillo (villancico) desarrolla su propio tema, que unas veces glosan —en diversa medida— las estrofas (coplas) y otras, no. En la tradición antigua, lo primero es, con diferencia, lo habitual desde los mismos orígenes conocidos de la lírica castellana, si se acepta lo que Dámaso Alonso escribió refiriéndose a las jarchas:

Estos ejemplos de villancicos mozárabes del siglo XI, puestos al lado de toda la tradición castellana tardía, prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispana es una breve y sencilla estrofa: un villancico<sup>42</sup>.

Insistimos, así era en la lírica antigua, aunque también en sus textos podía darse que el villancico tuviera su propio tema, ajeno al de la coplas. Esto que era lo menos frecuente en la tradición lírica del pasado, es, con mucho, lo habitual en el cancionero popular moderno.

Como decíamos, nuestro villancico-estribillo es el lamento por la ausencia del ser amado, tema, por demás (¡quién lo duda!), extendido en profusión de cancioncillas de la lírica tradicional desde las primeras muestras mozárabes y pretrovadorescas hasta hoy. La ausencia del amado es tema de varias jarchas, en las que la muchacha en su angustioso desconsuelo se hace, con insistencia, la misma pregunta:

Gar ¿qué fareyu?  
¿cóm vivrayu?

<sup>42</sup> DÁMASO ALONSO, "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)" (1949), reimpresso en *Primavera temprana de la literatura europea: lírica-épica-novela*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 17-79 (cita en p. 61).

Este al-habib espero,  
por él morrayu<sup>43</sup>.

[Dime: ¿qué haré?, ¿cómo viviré? Espero a este amigo, por él moriré]

En esta cancioncilla antigua, conservada en una moasaja de Abraham ben Ezra, muerto en 1168, la muchacha expresa su desolación por la ausencia del amigo con la angustiada interrogación, recurso del que han echado mano, a lo largo de tantos siglos, las jóvenes en situaciones iguales, tanto ellas (las más), como ellos (los menos). Como es bien sabido, por lo general, estos poemitas líricos, “villancicos o cantares de amigo”, como los bautizó don Ramón, están en boca de la doncella, pero bien puede también cantarlos el joven enamorado que lamenta la ausencia de su amiga, como ocurre en la canción de Arcos. Este cantar se oye en *La madre de la mejor*, de Lope de Vega:

*¿Quién tendrá alegría  
sin la blanca niña?*<sup>44</sup>

En los villancicos o letrillas en lengua castellana —me complace citar las palabras que escribiera el maestro don Ramón Menéndez Pidal—<sup>45</sup>, hallamos de común, en primer lugar, una abundante repetición del tema, revelando uniformidad de inspiración popular, pero sobre todo hallamos una expresión del desconuelo casi únicamente en modo interrogativo.

<sup>43</sup> DÁMASO ALONSO, “Cancioncillas ‘de amigo’ mozárabes”, p. 43.

<sup>44</sup> JOSÉ M. ALÍN y M<sup>a</sup> BEGOÑA BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997, núm. 80, p. 100.

<sup>45</sup> “Cantos románicos andalusíes” (1951), en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, pp. 61-168 (“Austral”, 1280) (cita en p. 120).

Todavía una sugerencia más para el análisis de este cantarcillo-estribillo de nuestra canción gaditana. Me refiero, en concreto, a su verso tercero (*¿Y adónde, adónde?*) que pudiera relacionarse con un texto desconocido citado en el cancionero lírico dramático de Lope, del que sólo se dice el comienzo (*¿Adónde, adónde?*) de una canción-baile en su comedia *Servir a señor discreto*: “Cantemos, pues que se esconde / don Pedro. ¡ay!, adónde, adónde?” (acto III). Debió ser baile bien conocido —según José M. Alín y M. Begoña Barrio de quienes estoy tomando los datos—<sup>46</sup> y entre las referencias que han encontrado, ésta del entremés *La maya* de Quiñones de Benavente me parece la más cercana a nuestro texto andaluz: “Todas [cantan] —¡Ay! Adónde le buscan, adónde?”. De la canción antigua, como digo, no se sabe más. De la canción moderna de Arcos de la Frontera, lo que he transcrito. ¿Guarda la nuestra relación con la que conocía Lope de Vega y otros escritores de la época áurea? Sería un poco atrevido pronunciarse de modo positivo, por la sencilla razón —evidentísima razón— de que el versito es tan común y fácil de construir que todo habla a favor de la posibilidad de creaciones similares independientes. Pero aquí queda el dato. Lo más interesante de todo esto es que se reafirma que el texto que nos cantó nuestro amigo gaditano tiene un incuestionable aire “antiguo”.

¿Para qué insistir? Resumen: el tema de ausencia es uno de los grandes asuntos de los cantares líricos de todos los pueblos, y se documenta de sobra, lógicamente, en la poesía europea. Esta “incomportable angustia por la ausencia del amado” se halla en las jarchas, en los más antiguos *Frauenlieder* alemanes, en las cántigas de amigo gallego-portuguesas, en los villancicos castellanos, así como en los más viejos *refrains* franceses y en las canciones populares de los Siglos de Oro. Sin duda que este

<sup>46</sup> *El cancionero teatral de Lope*, núm. 208, p. 246.



es uno de esos temas —junto con los del gozo del encuentro con el amado, el dolor de la separación, la espera anhelante, los celos y quejas sobre la fidelidad del amigo, el dolor por la pérdida del amado— que han surgido de la profunda igualdad del ser humano, y que son, para algunos estudiosos (para Theodor Frings, por ejemplo) prueba suficiente “del origen popular de la lírica, desarrollada después por los *minnesingers* y por los trovadores”<sup>47</sup>. Y así hasta hoy, y hasta siempre, si no cambian mucho las cosas.

Hay que reconocer, si queremos ser rigurosos en nuestros estudios sobre la poesía popular de la tradición moderna, que en una buena parte de los textos de sus canciones reunidas en los incontables repertorios publicados desde el siglo XIX hasta hoy y vigentes todavía, muchas de ellas, en el canto de las gentes del extenso mundo panhispánico, es incontestable que se ha rebajado, de modo muy evidente, su tono poético y se han desgastado, en medida llamativa, sus valores simbólicos, tan característicos de la lírica popular de la tradición antigua. Pero hay excepciones y, por suerte, no pocas: algunas canciones conservan la frescura del cantar antiguo, el temblor lírico del sentimiento amoroso prístino, la ilusión de lo nuevo, la sorpresa de lo elemental. Cuando esto ocurre, y no me cabe la menor duda de que así

<sup>47</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”, *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 279-354 (la cita en pp. 303-304). El trabajo de T. FRINGS al que se refiere M. Pidal es “*Minnesinger und Troubadours*”, disertación recogida en *Deutsche Akademie der Wissenschaften, Vorträge und Schriften*, fasc. 34, Berlín, 1949. El trabajo de Frings mereció una ya clásica reseña crítica de LEO SPITZER (que en principio apareció en *Comparative Literature*, IV, 1952, y luego traducida al español —“La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings”— en *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968, pp. 55-86) donde, de acuerdo con D. Alonso (*RFE*, XXXIII, 1949), considera que las jarchas deben figurar en un lugar de privilegio en la teoría de los orígenes de la lírica europea expuesta por Frings.

pasa en nuestra canción gaditana de Arcos de la Frontera, es que la canción moderna es el resultado de un proceso de imitación activa, en el que el transmisor se siente plenamente heredero de la tradición y con capacidad para seguir formando parte del grupo de los recreadores del viejo género de la lírica popular. Como sus antecesores conoce los recursos y mecanismos que conforman la canción. El investigador y el estudioso, en estos casos de modo muy especial, deben ser escrupulosamente respetuosos con el texto poético, tanto en su transcripción —que tiene que ser rigurosamente fiel a la canción en su concreta *performance*— como en su estudio, en el que pondrán de manifiesto los lazos temáticos, los motivos usados y los recursos métricos y poéticos que han conformado el poema, que se alimenta, a manos llenas, de la rica tradición lírica secular.

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

Universidad de Sevilla y Fundación Machado.