

Tres ‘coplas de ausencia’ y un estribillo con ‘ermitaño’ en la lírica popular moderna

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

De septiembre de 1982 a enero del año siguiente llevé a cabo con Virtudes Atero la encuesta de Arcos de la Frontera, de la que he dado cuenta en distintos trabajos. Del cancionero lírico que allí recogimos a José María Capote he hecho varias entregas: una primera de todo el repertorio, con las noticias generales de la encuesta y apenas unas notas para enmarcar cada uno de los textos, que presenté en su homenaje póstumo, y luego me he ido deteniendo en varias de las canciones que lo forman para ofrecer un análisis más pormenorizado, con la intención de llegar algún día a publicar un estudio general sobre la canción lírica de la tradición moderna a partir de estos comentarios.¹

En las primeras sesiones de trabajo nos cantó una serie heteroestrófica de dos coplas con estribillo (texto I), y justamente en el último día de grabación le recogimos la otra serie (texto II); ambas, como puede verse, repiten una copla (“Cinco delantales tengo”) y el estribillo, con ligeras variantes en cada actualización, pero con otra copla distinta en cada serie (“Metidita en agua estoy”, texto I, y “Ya se van los quintos, madre”, texto II). Estas son las dos series completas:

I

Metidita en agua estoy
hasta la misma cintura,
mi novio con otra novia
y yo con tanta frescura.
5 *Señor ermitaño,*
si va, si va usted a la ermita
verá la pilita
del a, del agua bendita,
y si se encontrare
10 *con él, con él, ermitaño,*
me lo, me lo, me lo...!

–¡Me lo, me lo traigo!
Cinco delantales tengo
y ninguno tiene cinta,
15 de cinco novios que tengo
ninguno tengo a la vista.
Señor ermitaño,
si va, si va usted a la ermita
verá la pilita
20 *del a, del agua bendita,*
y si se encontrare
con él, con él, ermitaño,
me lo, me lo, me lo...!
–¡Me lo, me lo traigo!

¹ Véanse Piñero y Atero 1986, Piñero 1992, Piñero 1995, Piñero 1996, Piñero 1998, Piñero 1999a.

II

Cinco delanteles tengo,
ninguno tengo con cintas;
de cinco novios que tengo,
ninguno tengo a la vista.
5 Señor salesiano,
si va, si va usted a la ermita
verá la pilita
de la, de la agua bendita,
y si se encontrare
10 con él, con el ermitaño,
me lo, me lo, me lo...!

—¡Me lo, me lo traigo!
Ya se van los quintos, madre,
ya se va mi corazón,
15 ya no tengo quien me tire
chinitas a mi balcón.
Señor salesiano,
si va, si va usted a la ermita
verá la pilita
20 de la, de la agua bendita,
y si se encontrare
con él, con el ermitaño,
me lo, me lo, me lo...!
—¡Me lo, me lo traigo!

Quiero presentar por separado estas dos series de canciones, ya que así se nos cantaron, aunque el estudio que de ellas hago, como puede suponerse, será de conjunto. Pienso que los textos pueden servirnos muy bien para ejemplificar el modo de actuar la transmisión en la poesía popular y la manera cómo se configura una serie heteroestrófica de la canción lírica de la tradición moderna. Hay que señalar, en primer lugar, que un mismo transmisor ofrece en dos recreaciones separadas en el tiempo el mismo texto, pero con algunas variantes, por mínimas que éstas sean, como se dan en nuestras versiones. La variante es consustancial a la poesía tradicional. La tradición, como dijo con toda la razón del mundo don Ramón Menéndez Pidal, vive en variantes, que se pueden apreciar incluso en un mismo transmisor, según se demuestra en nuestro caso.

En segundo lugar, se ejemplifica cómo se configura una de estas series heterogéneas — o heteroestróficas en la terminología acuñada por Margit Frenk² — en el desarrollo de la tradición actual: a la misma serie se le añaden o cambian coplas que pueden o no (en nuestro caso sí) estar temáticamente relacionadas. Pero de cualquier forma, cada copla, en estas series, es autónoma y tiene su propio núcleo temático (e incluso formal) independiente. Quedan enlazadas por el estribillo común (con variantes mínimas nada significativas), la misma melodía y, en este caso, la exposición — en versiones bien distintas, insistimos — del mismo tema: la ausencia del amigo. Y, sobre todo, por la voluntad del transmisor que las enhebra en la misma canción.

El estudioso debe dejar constancia inequívoca del proceso de la recreación — la continua actualización de la canción lírica — mostrando al lector los distintos actos en su transmisión recreadora en el transcurso del tiempo. Ocultar esto y ofrecer, en nuestro caso, una sola versión que contenga las tres coplas y un solo estribillo sin indicar las variantes sería poco riguroso y, desde luego, se ofrecería una versión adulterada de cada actualización recreadora, que, cuando la canción está viva — como aquí ocurre — descubrirá siempre las muestras inequívocas de su proceso tradicional. Nuestro informante arcense no repetía simplemente la canción, sino que la recreaba, conocedor de la gramática de esta clase de poesía tradicional.

Desde el punto de vista métrico, y como queda dicho, nos hallamos ante una serie heteroestrófica formada por cuartetos octosilábicos, seguidas de estribillo, de esta manera: 8, 8a, 8, 8a //estribillo// 8b, 8c, 8b, 8c //estribillo// etc. El estribillo, según ocurre en muchos casos en la poesía popular, manifiesta su resistencia a encorsetarse en combinaciones estróficas

² Frenk 1978:259-266.

establecidas; combina hexasílabos, eneasílabos y otros metros, rimados 'ad libitum'. Volveremos al estribillo más adelante. La cuarteta, por su parte, es la estrofa preferida por la canción lírica moderna, por delante de la seguidilla.

1 El baño ritual de la muchacha

Del tema universal de la ausencia del amante, que es un tópico de la poesía amorosa de todos los tiempos y de todas las modalidades, se ofrecen, pues, distintas manifestaciones, que caen dentro de la clasificación de "amor adolorido" que establece Margit Frenk en su magno *Corpus*.³ La canción toda está en boca de una doncella que, como se ha adelantado, lamenta esta ausencia. En la primera copla ("Metidita en agua estoy") el entramado significativo está montado sobre un símbolo muy enraizado en la tradición folclórica occidental, 'el agua en que se baña la niña'. El agua fría ("con tanta frescura", canta nuestra muchacha de Arcos de la Frontera) es, como es bien sabido, elemento vivificador, al tiempo que lugar por excelencia de encuentros amorosos. Forma parte esencial del 'locus amoenus' en el que se encuentran los enamorados en la lírica de todas las épocas.

También la mención del agua fría en canciones de amor se relaciona, en la poesía oral de la más larga tradición europea, con la virginidad de la doncella, así como con su disposición a relacionarse con el amado.

La presencia del agua fría [...] dentro del contexto de la lírica tradicional creo debe interpretarse cual significante de la situación propicia al amor y la fecundidad [...] El agua fría donde tiene los pies la novia judía es uno entre los muchos símbolos del amor y fecundidad.⁴

Algunos cantos de boda judeo-españoles que reunió y estudió Manuel Alvar⁵ pueden ilustrar lo que esta estudiosa escribía. Esta es una versión de Tetuán:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por ahí vendría:
—"Qué hasés, mi novía garridá?"
—"Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa
con sabón y lesía".
Debajo del limón, la niña;
sus pies en el agua fría,
su amor por ahí vendría.

Está claro que la inmersión en el agua es símbolo asociado sobre todo al principio de regeneración y fertilidad, y lleva en sí una evidente carga de rito y erotismo.⁶ Lo más destacable, pues, de nuestra copla arcense es que la muchacha está "metidita en agua / hasta la misma cintura". En la poesía folclórica europea, los 'baños de amor' han originado imágenes

³ Frenk 1987.

⁴ Morales 1981:193 y 71. Véase también Asensio 1970:239-241.

⁵ Alvar 1971:XVI, A; otros ejemplos: XIII, A y B.

⁶ Lorenzo 1990:211 y notas 59-62.

arquetípicas con valor simbólico de comprensión fácil. De siempre las zagalas han sabido lo que es y lo que supone este baño vivificador. Recoge Correas este refrán: "La que del baño viene, bien sabe lo que quiere". Y apúntalo el antiguo colector salmantino para que no quede la menor duda: "juntarse con el varón".⁷ De modo que las niñas iban gozosas al baño, al encuentro con el amigo.

A los baños dell amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré.⁸

Porque, naturalmente, allí la doncella se halla con el doncel, y se da entonces la oportunidad del baño de los dos:

Cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.
¡O, qué mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
quando la niña y el cavallero
ambos se yvan a bañar!

Que me dirán mal,
cavallero, queráysme dexar,
que me dirán mal.⁹

Y de la tradición folclórica sefardí de Marruecos es este cantarillo en una versión de Tetuán:

Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amigo:
él me dio un abrosso,
yo le di sinco;
fuérame a bañar
a oría del claro,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amado:
é me dio un abroso,
yo le di cuatro.¹⁰

Se comprenderá ahora la frustración de la doncella de la canción arcense, conocedora del profundo sentido simbólico-erótico que en la tradición se ha dado siempre al baño. Esta muchacha está en el momento óptimo para su unión con el amado, para su fecundación —lo dice ella a las claras— ¡y el novio no aparece, entretenido con otra! Su queja por la ausencia del amado no puede ser más justificada.

⁷ Correas 1967:192.

⁸ Frenk 1987:nº 320.

⁹ Frenk 1987:nº 4, B.

¹⁰ Alvar 1971:XV, A.

He reunido algunas versiones de esta copla procedentes de otras zonas de Andalucía; este es —por citar un ejemplo— un cantarillo que se oye en El Rubio (Sevilla):

En un pozo me caí,
el agua hasta la cintura.
Mi novio con otra novia
y yo con tanta frescura.
Menea ese culo, gitana,
y vuélvelo a menear,
que está aquí tu gitanillo,
que te quiere ver bailar.¹¹

2 La cinta de amor de la niña sin suerte

En la segunda copla ("Cinco delanteles tengo"), que es común para las dos canciones, manifiesta la joven con malhumor que ni uno solo de los enamorados (hasta cinco dice que tiene) aparecen cuando más los precisa.

La cinta es prenda que simboliza la virginidad o castidad de la joven, y es aditamento o adorno recurrente desde los más antiguos textos de la literatura medieval europea. En los viejos poemas germánicos, por ejemplo, era señal de casamiento que las doncellas aparecieran con sus cabellos recogidos o atados con cintas.¹² En la tradición lírica castellana la cinta se entregaba como prenda de amor: el otorgamiento de un favor amoroso se trasponía de modo poético con el simbolismo de la entrega de una cinta, banda o cordón.¹³ Recuérdese con qué contento lleva la vieja Celestina el cordón que ha conseguido de Melibea para aliviar el dolor de muelas (que, ya se sabe, es simplemente un modo figurado de llamar al mal de amores) de Calisto. La vieja sabe muy bien que le ha sacado a Melibea una innegable prenda de amor (*Celestina*, autos IV y VI). Por cierto que Melibea a veces lleva, como joven casadera (y es de suponer que, por lo tanto, virgen) su cabello recogido con cintas, según le cuenta Calisto a Sempronio:

Comienço por los cabellos [...] Su longura hasta el postrero asiento de sus pies [Melibea es una niña en cabellos]; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedra.¹⁴

Estos regalos de cintas y cordones que se hacían los enamorados anunciaban el galardón de la entrega amorosa. En principio, en la poesía gallego-portuguesa, entregar la cinta al amigo 'non é nulho mal', pero ya se sabe que esto es el comienzo de unas relaciones más íntimas que terminan en otra entrega más definitiva.¹⁵ En la misma poesía gallego-portuguesa, es frecuente que la cinta se presente como el signo externo de que la doncella está enamorada; esto dice una cantiga del rey don Denis:

¹¹ De nuestra colección. Debo el texto a Alicia Jurado, que, en junio de 1994, se lo grabó a Antonia Fernández García. Al cantar se repiten los versos 3 y 4.

¹² Véase Álvarez-Pelitero 1988:147.

¹³ Cfr. Alín 1983:354-355.

¹⁴ Rojas 1993:110 (auto 1).

¹⁵ Lorenzo 1990:179.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quanto vej' esta cinta, que por seu amor cingo.

La costumbre de dar la cinta al amante se había extendido, casi como una muestra obligatoria entre las muchachas de la lírica gallego-portuguesa. Escribe Alfonso López de Bayán:

Mai-la donzela que muit' á servida
o seu amigo, esto lh' é mester,
dê-lhi sa cinta, se lhi dar quiser...¹⁶

Lo mismo ocurría con las canciones líricas castellanas según se documenta desde las primeras colecciones que se nos han conservado. En una cancioncilla del *Cancionero musical de la Colombina* se leen estas dos estrofas:

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone
de la mi camisa.
Malo es de guardar.
Viñadero malo
prenda me demanda;
yo dile una cinta
de la mi delgada.
Malo es de guardar.¹⁷

Un villancico recogido en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco dice:

Esta cinta es de amor toda:
quien me la dio ¿para qué me la toma?¹⁸

Y una malmaridada se queja con amargura:

Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?
La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?
La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado,
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?¹⁹

¹⁶ Véase Alín 1968:212.

¹⁷ Alín 1991:95 (nº 37).

¹⁸ Frenk 1987:nº 635.

¹⁹ Frenk 1987:nº 237.

En palabras de Covarrubias, "la cinta es propia de la muger, y entre otras joyas de que es rica, se cuentan cinta y collar", y más adelante informa que "La cinta es symbolo de castidad; y cerca de los gentiles se usava una ceremonia que el marido antes de ayuntarse con la muger le desatava él mesmo esta cinta, dicha caesto, que vale correa"²⁰. Las niñas de los siglos áureos se adornaban con esas cintas. En un romancerillo aparecido en Valencia (1596), se encuentra este bello poemita:

¿Dó va la niña
tan de mañana,
chapinito dorado,
cinta encarnada,
chapinito de oro,
calça encarnada?²¹

En la comedia española de los Siglos de Oro, las cintas daban mucho juego en las relaciones de los amantes, que lucían sus amores mostrando las cintas de las doncellas a las que cortejaban. Por citar un solo ejemplo, de los muchos que se pueden hallar en los versos dramáticos, en *El caballero de Olmedo* doña Inés deja en la reja de su ventana del jardín una cinta verde para don Alonso, al que ha escrito estas líneas:

Os suplico que vais esta noche a la reja del jardín desta casa, donde hallaréis atado el listón verde de las chinelas, y ponéosle mañana en el sombrero para que os conozca.²²

Llegan antes don Rodrigo y don Fernando que se hacen con la prenda y se la dividen y colocan, lo que produce una confusión que acaba por resolverse. La vieja Fabia, resuelto el malentendido, expresa por lo claro el sentido de compromiso que estas cintas tenían en las relaciones entre jóvenes:

En fin, en las verdes cintas
de tus pies llevastes preso
los suyos, que ya el amor
no prende por los cabellos...²³

Estas cintas de amor, tan traídas y llevadas en el cancionero de la lírica tradicional antigua, eran de diversos colores, pero las verdes, como las que se muestran en la tragedia de Lope, eran las preferidas porque simbolizaban la aceptación o éxito en las relaciones, y las lucían las muchachas presumiendo de su amor correspondido. Lo mismo sigue ocurriendo en la lírica popular de la tradición moderna; así, se encuentran numerosos cantarcillos tanto por toda la Península, como por la América hispánica. Martínez Torner²⁴ ofrece muchos ejemplos de estas cancioncillas, de las que tomo las siguientes; este es un texto del folclore asturiano:

Dísteme una cinta verde,
tan verde como la rama;
la cinta la traigo al cuello
y a ti te traigo en el alma.

²⁰ Covarrubias 1987:s.v. 'cinta'.

²¹ Frenk 1987:nº 77.

²² Lope 1981:128.

²³ Lope 1981:138 (v. 835-838).

²⁴ Martínez Torner 1966:nº 82.

He aquí un cantar del folclore salmantino:

Cintilla verde
laboreada,
cómo la revolea
la enamorada.
La pone al cuello,
la vuelve a quitar
como si ella fuera
la flor del lugar.

Ahora una muestra tomada de tierras cacereñas:

Esa niña que baila
mírale el moño;
si tiene cinta verde
ya tiene novio.

Entre los cantares populares argentinos, Magis publicó este:

Bien haiga la cinta verde
y el telar que la tejió;
bien haiga la niña linda
que el corazón me entregó.²⁵

Como era de esperar, también algunos cantos de boda judeo-españoles se refieren a la cinta de las muchachas casaderas, con su significado de entrega que aquí venimos indicando. Esto cantaba una joven de Melilla:

Tate, tate, tú, el caballero,
déjame ir para casa:
lavaré mi lindo cuerpo,
pondré camisita blanca;
me tocaré mi cabecita
con una toquita morada,
me ceñiré mi cinturita
con una cinta de lana.²⁶

En otros casos – así en la versión recogida en Tetuán (XVII, B) – se canta “con una cuchara [‘cinta’] morada”. En esta tradición judeo-española actual, que se remonta a los comienzos de la época áurea, la cinta tiene el valor de prueba de virginidad de la muchacha que se va a desposar. Esto canta una suegra en Tetuán:

Levantaivos, nuera,
mi nuera garrida,
teserís las cintas
de vuestra camisa,
que vuestros iguales
la tienen tesida

²⁵ Magis 1969:n° 272.

²⁶ Alvar 1971:XVII, A.

y tú, la mi nuera,
tapada y dormida.²⁷

Opino que este significado simbólico-amoroso de la cinta en la lírica de la tradición antigua y moderna mantiene, en buena parte, su vigencia en esta copla andaluza recogida a finales del siglo XX. Nuestra moza de ahora ha regalado las cintas de sus delantales a cada uno de sus novios (o pretendientes). Aunque el delantal es “el paño que la muger se pone delante para no ensuziar la saya o la vasquiña”²⁸, y por lo tanto es prenda accesoría y para las labores de la casa, no tiene por qué ser siempre austero; al contrario, esta prenda, en algunos trajes folclóricos peninsulares, se la colocan las mujeres enriquecida con mil adornos y encajes, con variados colores. El delantal podía – y de hecho es así – estar hermoseedo con cintas diversas. Es muy probable, por otro lado, que en la canción lírica de hoy, en el proceso de actualización que se produce en este género tradicional, el delantal ha venido a sustituir, en su valor simbólico-erótico (cuando éste se conserva en la tradición moderna), a otras prendas de vestir de las doncellas del pasado: las cintas del delantal de hoy son, a los efectos que aquí estamos analizando, “las cintas de vuestra camisa”, como se dice en la canción de boda judeo-española citada más arriba, y que ha conservado muchos elementos y rasgos de la tradición antigua. Rafael Alberti, que tantas muestras ha dado de su hondo conocimiento de la poesía popular, escribió este poemita que consideramos una buena síntesis de lo que llevamos dicho:

Y en una zarza florida
hallé la cinta prendida,
de tu delantal, mi vida.²⁹

Que la muchacha de nuestras tierras meridionales se hable (o se entienda) con cinco novios es algo exagerado, y sin duda excepcional, pero de ello hay constancia en la tradición lírica. Su capacidad amorosa es, por demás, llamativa, pero no única. De los *Pliegos de Pisa* es esta copla:

¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!
¡Trébole, ay Jesús, qué olor!
Trébole de la niña virgo,
que tenía amores cinco,
encelados y escondidos,
sin gozar de algún favor.
¡Trébole, ay Jesús, cómo huele!
¡Trébole, ay Jesús, qué olor!³⁰

O con estas variantes:

Trébole de la blanca niña
que amores cinco tenía,
y aunque mucho los quería
a ninguno da favor.³¹

²⁷ Alvar 1971:XXIX, A.

²⁸ Covarrubias 1987:s.v.

²⁹ Alberti 1972:148 (*La amante*, 3).

³⁰ Frenk 1987:n° 1252 B.

³¹ Alín 1968:n° 642 (nota).

También en algunos cantarcillos de la tradición moderna las muchachas presumen de tener varios pretendientes, como esta asturiana:

Cuatro pañolitos tengo,
 todos cuatro colorados;
 cuatro mozos me cortejan
 y tres viven engañados.
 Y tres viven engañados,
 no hay que lo decir al mundo;
 que el día que yo me case
 yo me contento con uno.³²

Del mismo modo las muchachas del Sur peninsular alardean de mantener las esperanzas de varios cortejadores, como ésta de Granada:

Preguntan si tengo novio
 digo que cuatro
 ayyayay
 digo que cuatro...³³

Por cierto, una muchacha de Montejícar se ha tomado a risa la situación que apesadumbra a nuestra joven de Arcos:

¡Ja! ¡Ja!
 tres novios tengo
 y los tres me quieren,
 salgo a la calle
 y ninguno viene.
 ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
 salgo a la calle
 y los tres me adoran,
 salgo a la calle
 y ninguno asoma.³⁴

Esta niña virgo del pasado se complace en jugar con ellos, consentirlos y no regalarlos. No es esto lo que podemos decir de la moza de Arcos que, cuando menos, ha entregado prendas de amor a sus pretendientes. Pero, ¿de qué le ha servido? Parece que de poco. No siempre -por lo que parece- estas prendas encontraban respuesta positiva y pronta, como se lamentaba aquella zagala del siglo XVI que voceaba al viento el desamor en que vivía, a pesar de su cinta:

Dizen a mí que los amores é:
 ¡con ellos me vea si lo tal pensé!
 Dizen a mí por la villa
 que traygo los amores en la cinta:

³² Alín 1980:nº 27.

³³ Escribano 1994:nº 204.

³⁴ Escribano 1994:nº 447.

¡con ellos me vea si lo tal pensé!
 Dizen a mí que los amores é:
 ¡con ellos me vea si lo tal pensé!³⁵

La copla de Arcos se halla en otras zonas de la Península. Como jota de baile, según me comunica José M. Fraile, se oye en Villavieja de Lozoya (provincia de Madrid), con ligeras variantes:

Cuatro delantales tengo
 y ninguno tiene cintas;
 de cuatro amores que tengo
 ninguno tengo a la vista.³⁶

Ahora bien, no siempre los mozos andaluces han sido tan esquivos, ya que de cuando en cuando aparecen y entonces hacen de las suyas; así se canta en Doña Mencía:

Cuatro delantales tengo
 y ninguno tiene sinta [sic],
 de cuatro novios que tengo
 ninguno tengo a la vista.
 Cuatro delantales tengo
 y ninguno tiene peto,
 de cuatro novios que tengo
 ninguno tiene respeto.³⁷

3 Mi quintado va a la guerra

La última copla de nuestro texto segundo es la divulgadísima canción de la marcha de los quintos, cantada por una joven que se queda sin el novio. La ausencia por motivos militares es muy frecuente en la poesía hispánica desde muy antiguo. Y esta copla de nuestra canción gaditana se oye, en la actualidad, por toda la geografía lírica peninsular, y debe de ser una de las más conocidas del cancionero moderno. Todo el ciclo que abarca el servicio militar del joven (la entrada en quinta, el sorteo, las despedidas, los cuerpos del ejército a que va destinado, la lejanía del pueblo y de la novia, y de la familia, las cartas, los permisos, la ausencia del novio, los celos, etc.) ha originado un gran número de letrillas, cantarcillos, coplas y copletas, unas con más, otras con menos acierto poético, que se cantan en cada pueblo, en cada lugar. En todas ellas hay un denominador común: la ausencia insoportable del mozo por causa del ejército:

Ausencia larga,
 cosilla que no hay
 con qué curarla.³⁸

³⁵ Frenk 1987:nº 686.

³⁶ Muy cercana a esta versión madrileña tenemos en nuestros archivos otra de Encinasola (Huelva), grabada en marzo de 1992.

³⁷ Jiménez 1990:nºs 334-335.

³⁸ Garrido 1992:48. Véase también p. 4-53.

De tan abundante repertorio, de tan numerosísimas canciones y de tantas versiones diferentes del tema de los quintos, quizá sea esta que aquí aparece en la canción arcense la que – con variantes incontables, desde luego – haya alcanzado mayor difusión. El tema en sí viene de lejos; se documenta en la lírica de los Siglos de Oro:

Mi quintado va a la guerra:
ruego a Dios que sano vuelva.³⁹

Nuestra copla bien pudiera ser una pervivencia moderna de una canción del pasado. Lo que sí parece más seguro es que ha habido una contaminación – o préstamo – en su ‘incipit’ con el del romance de *El quintado*, muy extendido también en las diferentes regiones romancísticas hispánicas; no pocas versiones comienzan de este modo, tal y como dice la que grabamos a nuestro informante:

Ya se van los quintos, madre, ya se van para la guerra;
en medio de ellos va uno, hombre de valor y fuerza...⁴⁰

En el mismo pueblo nos cantaron unas mujeres una versión con un inicio distinto:

Ya se van los cien quintados, cien quintos para la guerra;
en medio de ellos va uno, hombre de valor y fuerza...⁴¹

No vale la pena detenerse mucho en las numerosas versiones que de esta copla se hallan por toda la Península. Tan divulgada es que incluso ha sido glosada por poetas contemporáneos, como se hacía, en los siglos áureos, con villancicos o cantarillos populares. De Martínez Torner tomo esta muestra debida a la pluma de Enrique de Mora:

Ya se van los quintos, madre,
ya cruzan el robledal.
Dejan la tierra sin brazos
y los panes sin segar.
Tómase en hierro de guerra
la herramienta de la paz.
Ya se van los quintos, madre,
sabe Dios si volverán.⁴²

A modo de inventario, he aquí unas (poquísimas) versiones andaluzas:

[versión I]
Madre, los quintos se van
y se llevan a mi hermano;
ya no tengo quien me traiga
los pañuelos de la mano.⁴³

³⁹ Frenk 1987:n° 525.

⁴⁰ Piñero y Atero 1986:49.

⁴¹ Piñero y Atero 1986:51.

⁴² Martínez Torner 1966:n° 283.

⁴³ Encinasola, 1992, de nuestra colección.

[versión II]

Ya se van los quintos, madre,
ya se va mi corazón,
ya se va quien me tiraba
las flores a mi balcón.⁴⁴

[versión III]

Madre, los quintos se van,
y se llevan a mi Antonio,
ya no tengo quien me traiga
horquillas para mi moño.⁴⁵

[versión IV]

Ya vienen los quintos nuevos
y se llevan a mi Pepe,
ya no tengo quien me traiga
horquillas para el rodete.⁴⁶

Versiones muy cercanas a esta copla arcense de la marcha del quintado se han publicado en los cancioneros andaluces que estoy utilizando en este trabajo: así, en *Doña Mencía*⁴⁷; y en otros de distintas regiones peninsulares.⁴⁸ Esta es, a modo de ejemplo de versión castellana, una salmantina publicada por Dámaso Ledesma:

[versión V]

Ya se van los quintos, madre,
ya se va mi corazón,
ya se va el que me tiraba
chinitos por el balcón.
Que cuándo volverá,
¡Ay, madre mía!
¡Qué penita me da!
Ya se va mi amante...
¡Sabe Dios si volverá!⁴⁹

La pena de ausencia por motivos militares, como queda dicho más arriba, está bien documentada en la tradición lírica de todos los tiempos:

En campaña, madre,
tocan a leva,
vanse mis amores,
sola me dexan.⁵⁰

⁴⁴ Garrido Palacios 1992:51.

⁴⁵ Garrido Palacios 1992:51.

⁴⁶ Escribano 1994:n° 554.

⁴⁷ Jiménez 1990:166.

⁴⁸ Por ejemplo, Gil 1998:145, 146, 152, 370 y 801, y Ledesma 1972:95.

⁴⁹ Ledesma 1972:98.

⁵⁰ Frenk 1987:n° 2.293.

No faltan por el Sur, como podía esperarse, versiones aflamencadas también bastante difundidas:

[versión VI]

Ya se van los quintos, madre,
ya se llevan a mi Pepe;
ya no tengo quien me traiga
horquilla para mi roete.⁵¹

Versión que recuerda muy de cerca a una de las publicadas por el benemérito Rodríguez Marín:

[versión VII]

Mañana se van los quintos
y con ellos va mi Pepe;
ya no tengo quien me traiga
horquillas para el rodete.⁵²

Parece que es suficiente con estas versiones transcritas para anotar algunas observaciones de estilo en el comentario crítico de la copla de Arcos de la Frontera. Como en buena parte de ellas, la muchacha gaditana, siguiendo una costumbre documentada desde las jarchas, se dirige confidencialmente a su madre, que aparece apostrofada en vocativo al final del primer verso, lugar que ocupa en la mayoría de las versiones en las que está de forma expresa (versiones II, V y VI); mientras que en otros textos se sitúa en el comienzo del verso (I y III). La estrofa se configura con una enumeración ternaria, en la que cada uno de los términos se comporta como sinónimo en los que se va acumulando, progresivamente, la tensión emocional, y el último segmento de la enumeración queda resaltado al desarrollarse en dos versos, mientras que los dos primeros ocupan cada uno un solo verso de forma esticomítica. Es una enumeración tripartita muy frecuente en el romancero y en la lírica popular.⁵³ Además, igual que en otras versiones (II y VI) esta trimembración está remarcada por el comienzo versal anafórico con el adverbio 'ya', que aparece también en otros textos, aunque no de modo tan insistente. Por todo esto, me atrevo a expresar que nuestra copla arcense puede figurar como ejemplo de un tipo o familia de estas versiones de la 'marcha del quinto' bien divulgada en la lírica popular de la tradición actual.

4 Un ermitaño antiguo que se cuela en un estribillo moderno

Para acabar nuestro comentario, sólo unas líneas sobre el estribillo (hay que hablar en singular porque de uno solo se trata, aunque aparezcan ligeras variantes de una a otra versión). El estribillo hace de contrapunto de juego al tono de tristeza con que la joven expresa, en las tres coplas, la ausencia del amigo. Como corresponde a esta clase de piezas líricas de apoyo a las coplas, se configura de modo muy sencillo, con apóstrofes en vocativo que abren el estribillo ("señor ermitaño", "señor salesiano"), repeticiones las más de las veces forzadas por el ritmo melódico ("si va, si va usted", "con el, con el", "me lo, me lo, me lo", etc.), interjecciones exclamativas ("¡me lo, me lo traigo!"), simplicidad expositiva. La utilización de diminutivos ("pilita"), que con las medias palabras, los personajes clericales (o de alguna

⁵¹ Grabada por Juan Peña, *El Lebrijano*, en 1991.

⁵² Rodríguez 1981:3.399 (vol. II).

⁵³ Véase Díaz Roig 1972:79-94 y 1976:151-155.

manera relacionados con la vida religiosa) y significaciones connotativas que pueden presumirse tienen la cancioncilla de un cierto aire lúdico-erótico nada extraño, por lo demás, en los estribillos de la canción lírica de la tradición moderna.

El ermitaño – la variante 'salesiano', como es obvio, es moderna, y no modifica para nada lo que aquí podamos decir – es personaje conocido en cuentecillos y relatos medievales, refranes y villancicos antiguos. Y no siempre sale bien parado en los textos literarios y folclóricos del pasado. Debilitado el prestigio de la vida religiosa en soledad, en franca decadencia la vida eremítica de los primeros siglos de la Edad Media, la iglesia medieval optó por la vida en comunidad de sus religiosos, que se reunieron en monasterios y, luego, en conventos. La crítica contra las formas de vida del ermitaño, asediado en su soledad por todo tipo de tentaciones, vino, de modo especial, de parte del clero secular, que se había afianzado en la sociedad urbana desde la Plena Edad Media. Ello explica, en parte – sólo en parte, porque ya se sabe la complejidad de la obra y de su autor –, el ataque frontal que el Arcipreste de Hita hace al ermitaño, al que convierte en el pecador más repulsivo de todos los que desfilan por su obra: bebedor, fornicador, violador y asesino, que termina perdiendo "cuerpo e alma"⁵⁴. La historia, que es una recreación de Juan Ruiz a partir de textos existentes, aparece difundida en no pocos cuentos del medievo, y la resume el *Libro de Apolonio*:

De un ermitaño santo oyemos retrayer,
porque l' fiço 'l pecado el vino a beber,
hobo en adulterio por ello a cayer,
después homecideo las manos a meter.⁵⁵

Así pues, en la cuentística medieval, el ermitaño tuvo con bastante frecuencia un protagonismo nada envidiable, con condenación eterna incluida en más de un caso, como le sucede al que aparece en el *Exemplo III* de *El conde Lucanor*, que se tiene por antecedente de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.⁵⁶

En el Siglo de Oro tuvo también mala prensa el dichoso ermitaño, que en el lenguaje de germanía significaba 'salteador de camino', 'bodegonero o tabernero de un ventorrio', y también 'ladrón-tabernero', profesiones, desde luego, nada incompatibles en el folclore. Naturalmente, el refranero español se ocupa de este personaje, con diversos enfoques, pero siempre para resaltar su maldad: "El lobo sin dientes a ermitaño se mete", "Hízose viejo el diablo y se metió a ermitaño"⁵⁷, que están en la órbita de la sátira anticlerical, sobre todo antifrailuna, de los refranes (cfr. "El lobo harto de carne, métese fraile"⁵⁸).

Pero también fue personaje atendido en la lírica tradicional por su capacidad para la soledad y el sacrificio. Se convirtió en ejemplo de resignado amante que, en solitario, rumia el desamor que sufre. Juan del Encina glosó este villancico:

Ermitaño quiero ser,
por ver,
ermitaño quiero ser.⁵⁹

⁵⁴ Ruiz 1992: estr. 529-543. Véase Lecoy 1974:150-154 y 157, Michael 1970:204-205

⁵⁵ *Libro de Apolonio* 1984:10 (estr. 55).

⁵⁶ Véase Menéndez Pidal 1957:7-79, Devoto 1974:125-137 y Chevalier 1983:79.

⁵⁷ Véase Alonso 1977:s.v. *Refranero General* 1989:nº 5.288-5.289.

⁵⁸ Correas 1967:89 y nota.

⁵⁹ Encina 1975:122 (nº 56). Lo recoge el *Cancionero musical* (1996:232 [nº 313]) y lo cita como ejemplo de trístico monorrímo Menéndez Pidal (1956:98).

Idéntica consideración positiva se tiene del ermitaño en algunos romances antiguos, en cuyas historias se presenta como modelo de ideales de vida santa y, en algunos casos, con el papel de consejero espiritual de nobles atormentados.⁶⁰ Parece, sin embargo, que lo que más difusión tuvo en el pasado fue la pésima fama del personaje, bien documentada en numerosos textos del medievo y en no pocos de la literatura de la época dorada.⁶¹

Así llegó a nuestros tiempos este ermitaño folclórico, que venía arrastrando de lejos una vida más que todo oprobiosa, por su condición de hombre solitario y algo viciosillo. El estribillo, así configurado con estos mimbres formales y con este personaje de dudosa conducta, quiere, a mi entender, dar un aire de juego a la canción seriada de la que forma parte.

Este estribillo recogido en Arcos de la Frontera, como pasa con no poca frecuencia, aparece en otras zonas de la lírica peninsular alejadas de Andalucía, y en canciones cuyas coplas no tienen nada que ver – ni temática ni formalmente – con las de la canción arcense. Se trata, en realidad, de una pieza comodín de la lírica popular. Así, por ejemplo, se canta – me comunica José M. Fraile – como estribillo de jota en Zamora:

Ermitaño,
si vas a la ermita,
no metas los dedos
en agua bendita,
que si va por allí
la ermitaña
con la vela, vela, vela,
me la engañas.

Un cantarillo granadino, recogido en Fuente Camacho (Loja), dice así:

Yo conocí a un ermitaño,
que cuidaba de una ermita;
la devoción que tenía
a una muchacha bonita.⁶²

5 En conclusión

En la canción que recogimos a nuestro informante gaditano se puede observar cómo se conforma la canción lírica de la tradición moderna, y comprobar el comportamiento de elementos que, procedentes de la tradición antigua, se recrean en los textos nuevos.

Nuestra canción se ha transmitido, en la 'performance' concreta de nuestro informante arcense, como una serie heteroestrófica en la que las coplas se encuentran relacionadas por el mismo tema (el lamento de una muchacha por la ausencia del amigo o novio) y unidas por un estribillo común. Parece que el transmisor buscaba ofrecer diversas muestras de manifestaciones líricas diferentes sobre este mismo asunto. Y su esfuerzo por enlazarlas y relacionarlas también nos resulta más que probable. Desde luego, lo corriente en la tradición

⁶⁰ Por ejemplo en el *Romance de la penitencia del rey don Rodrigo*, o *Romance de Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, en Piñero 1999b:175-179 y 284-285.

⁶¹ Sólo una muestra: véase el cap. XV ("Cómo Lázaro se hizo ermitaño") de la *Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna (1988:369-376).

⁶² Escribano 1994:nº 556.

moderna es que las coplas sean independientes, hasta el punto de que la mayoría de los editores las publica por separado, sin atender para nada a la ordenación con que los transmisores las difunden; pero en nuestro caso se han presentado en su actualización como una serie organizada con una voluntad de unidad temática y formal. Se trata, sin duda, de una serie abierta, porque se podrían añadir otras coplas, o cambiarse su orden, como ha sucedido en las dos recreaciones que nos hizo el informante, pero no queremos ignorar por completo su intención de interrelacionar estas coplas y el deseo de lograr una unidad lírica en toda la canción.

Por otro lado, creo que se ha puesto de manifiesto a lo largo de mi análisis que en la canción lírica de la tradición moderna, en un buen número de casos – como aquí ocurre –, las deudas con los temas, motivos, elementos folclóricos y formales de la lírica popular antigua están bien claras. No todo el sistema de los códigos de la poesía del pasado mantiene su vigencia en la tradición moderna, pero una parte de ellos sí conserva su valor y sentido, que los estudiosos deben desvelar en el análisis de estas cancioncillas que todavía se cantan en nuestros pueblos peninsulares. Los textos modernos suponen la existencia de los textos antiguos; sin ellos no se explicarían muchas de sus significaciones, aunque tengamos que admitir que la lírica de la tradición actual ha perdido en buena medida algunos de los valores simbólicos que caracterizaron las cancioncillas del pasado.⁶³

Bibliografía:

- Alberti, Rafael (1972): *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, ed. de Robert Marrast. Madrid, Castalia.
- Alín, José M^a (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus.
- Alín, José M^a (1980): *Pequeño cancionero popular asturiano*. Oviedo, Consejo Regional de Asturias.
- Alín, José M^a (1983): "Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas". En: AA.VV.: *El comentario de textos 4: La poesía medieval*. Madrid, Castalia, p. 339-374.
- Alín, José M^a (1991): *Cancionero tradicional*. Madrid, Castalia.
- Alonso Hernández, José L. (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, Universidad.
- Alvar, Manuel (1971): *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, CSIC.
- Álvarez-Pelitero, Ana María (1988): "La configuración del doble sentido en la lírica tradicional". En: Beltrán, Vicente (ed.): *Actas del I Congreso de la A.H.L.M. (Santiago de Compostela, 2-6 de dic. de 1985)*. Barcelona, PPU, p. 145-156.
- Asensio, Eugenio (1970): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, ed. ampliada. Madrid, Gredos (1957).
- Cancionero musical de Palacio* (1996), ed. de Joaquín González Cuenca. Madrid, Visor Libros.
- Chevalier, Máxime (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.
- Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet. Bordeaux, Université.
- Covarrubias, Sebastián (1987): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Altafulla.

⁶³ Piñero 1998:250-253.

- Devoto, Daniel (1974): "Don Juan Manuel y *El condenado por desconfiado*". En: Devoto, Daniel: *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid, Gredos, p. 125-137.
- Díaz Roig, Mercedes (1972): "Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular". En: *NRFH* 21, p. 79-94.
- Díaz Roig, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*. México, El Colegio de México.
- Encina, Juan del (1975): *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. de Royston O. Jones y Carolyn Lee. Madrid, Castalia.
- Escribano Pueo, M. Luz y otros (1994): *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada, Universidad de Granada.
- Frenk, Margit (1978): "Historia de una forma poética popular (1970)". En: Frenk, Margit: *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, p. 259-266.
- Frenk, Margit (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid, Castalia.
- Garrido Palacios, Manuel (1992): *Alonso, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*. México-Madrid-Buenos Aires, FCE y Diputación Provincial de Huelva.
- Gil, Bonifacio (1998): *Cancionero popular de Extremadura*, ed. de Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano, 2 vols. Badajoz, Diputación Provincial.
- Jiménez Urbano, José (1990): *Corros y cantares populares de Doña Mencía*. Córdoba, Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Doña Mencía.
- Lecoy, Félix (1974): *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz*, ed. nueva, con prólogo, bibliografía suplementaria e índices de Alan D. Deyermund. Richmond, Gregg International.
- Ledesma, Dámaso (1972): *Folk-lore o Cancionero salmantino*. Salamanca, Imprenta Provincial.
- Libro de Apolonio* (1984), ed. de M. Alvar. Barcelona, Planeta.
- Lope de Vega (1981): *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico. Madrid, Cátedra.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela, Universidade.
- Luna, Juan de (1988): *Segunda Parte de la vida de Lazarillo de Tormes*. En: Piñero, Pedro M. (ed.): *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid, Cátedra, p. 261-388.
- Magis, Carlos M. (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México, El Colegio de México.
- Martínez Torner, Eduardo (1966): *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1956): "Cantos románicos andalusíes" (1951). En: Menéndez Pidal, R.: *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, Espasa Calpe – Austral 1280, p. 61-153.
- Menéndez Pidal, Ramón (1957): "El condenado por desconfiado de Tirso de Molina" (Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1902). Reeditado con "Adición a las fuentes de *El condenado por desconfiado*" en: Menéndez Pidal, R.: *Estudios literarios*. Madrid, Espasa Calpe – Austral 28, (1938), p. 7-79.

- Michael, Ian (1970): "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*". En: Gybbon-Monypenny, G. B. (ed.): *'Libro de buen amor'-Studies*. London, Tamesis Books, p. 177-218.
- Morales Blouin, Eglá (1981): *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid, Porrúa Turanzas.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1992): "Con agua de toronjil. Del cancionero popular arcense de José M^o Capote". En: *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José M^o Capote Benot*. Sevilla, Departamento de Literatura Española, Universidad de Sevilla, p. 21-63.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1995): "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', p. 57-66.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1996): "La canción de cuna, entrecruce de ritmos, temas y motivos. El ejemplo de una nana de la tradición moderna andaluza". En: *Estudios de Literatura Oral* 2, p. 189-202.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1998): "El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna". En: Piñero, P. M. (ed.): *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, p. 217-253.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1999a): "Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado". En: Piñero, P. M.; Baltanás, Enrique; Pérez Castellano, Antonio J. (eds.): *Romances y canciones de la tradición andaluza*. Sevilla, Fundación Machado – De viva voz 1, p. 139-156.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (1999b): *Romancero*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Piñero, Pedro M.; Atero, Virtudes (1986): *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Notaciones musicales de Manuel Castillo. Cádiz, Fundación Machado y Diputación Provincial de Cádiz.
- Refranero general ideológico español* (1989), compilado por Luis Martínez Kleiser. Madrid, Editorial Hernando.
- Rodríguez Marín, Francisco (1981): *Cantos populares españoles*, 5 vols. Madrid, Atlas (1882-1883).
- Rojas, Fernando de (1993): *Celestina*, ed. de P. M. Piñero. Madrid, Espasa Calpe.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1992): *Libro de buen amor*, ed. de A. Bleuca. Madrid, Cátedra.