



## Formas poco estudiadas del antiguo cancionero popular

**Margit Frenk**

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

Las composiciones formadas por tres o más pareados de métrica irregular han sido poco investigadas. Predominan las cancioncitas con dos versos; la forma más frecuente en que se desarrollaron durante los siglos xv y xvi fue el *villancico*. Las composiciones pareadas ya existían dentro de la región castellana desde el siglo xiii, y aunque durante los siglos posteriores desaparecieron de la superficie, las investigaciones folklóricas modernas los han hecho emerger. Dentro de este tipo de “género” –si así podemos llamarlo–, son interesantes las composiciones no paralelísticas, que hablan de la cultura de campesinos y pastores. Este tipo de textos no se encuentra más que en los refraneros de la época. El encanto de las composiciones radica en la acumulación de sus elementos, como ocurre en las adivinanzas y en las rimas infantiles.

**Palabras clave:** *cancionero popular – villancicos – estrofas encadenadas – estructura paralelística – refranes – adivinanzas.*

### Abstract

Compositions formed by three or more irregular metrical pairs had been little investigated. Songs with two verses predominate and *Villancico* was the most frequent form in which they developed during the XV and XVI centuries. Paired compositions existed in Castilian region since the XIIIth century, and even though during the next centuries they disappeared from the surface, modern folkloric research has made them

*Olivar* N° 18 (2012), 35-52.



emerge. Among texts of this “genre”, non-parallelistic compositions that talk about farmers and herdsmen culture are interesting. These kinds of poems are only found in sapiential books. The main poetic charm of these songs lies on the accumulation of its elements, like in riddles and nursery rhymes.

**Keywords:** *popular song book – carols – chain rhyme – parallelistic structure – sayings – riddles.*

Hace tres años presenté en el quinto Congreso de Lyra Minima una ponencia sobre “Burla y juego en el cancionero popular antiguo”. Al estar preparándola reparé en unas estructuras a las que no habíamos prestado suficiente atención: composiciones formadas por tres, o más pareados de métrica irregular. Un buen número de ellas se encuentra en el *Nuevo corpus* (Frenk, 2003:19-21), obra de la cual proceden todos los poemas aquí citados.

Según el estado actual de nuestros conocimientos –y permítaseme recordar cosas ya sabidas–, en su gran mayoría, las cancioncitas de la antigua tradición lírica popular que se han conservado constan de dos, tres o cuatro versos. Las de dos versos, con rima o sin ella, predominan con mucho; las de tres, menos abundantes, suelen rimar abb; en las de cuatro sólo riman generalmente los versos pares: abcb. Había dos maneras posibles de desarrollar las cancioncitas. La más frecuente en los siglos xv y xvi era la forma poético-musical llamada *villancico*, en la cual la canción se constituía en cabeza y núcleo de una “glosa”, integrada por una o más estrofas, que desembocaban cada una en la repetición parcial de la canción núcleo. Sólo se conservan menos de 300 canciones antiguas con estrofas glosadoras de tipo popular (Frenk, 2006:413-447). La tradición folklórica moderna apenas si conoce esta estructura, que únicamente pervive o pervivía en islotes aislados de la península ibérica –en Algarve, Asturias, Burgos–, ligada a determinadas festividades (Frenk, 2003:147-155); (Pedrosa).

La otra manera de desarrollar una cancioncita consistía en desdoblarla en una o más estrofas paralelas que reformulaban su texto cambiando la rima. No había aquí una estrofa núcleo de la que partieran y a la que volvieran las demás. Combinada a menudo con el encadenamiento de las estrofas o *leixa-pren*, esta estructura paralelística “acéfala” caracteriza

buen número de cantigas de amigo gallego-portuguesas de los siglos XIII y XIV.

El paralelismo, como lo dijo Eugenio Asensio, existió también en Castilla desde tiempos remotos y el cantarillo de Zorraquín Sancho que descubriría Francisco Rico en la prosa de una crónica abulense del siglo XII y algunos otros testimonios medievales vinieron a probarlo sobradamente,<sup>1</sup> lo mismo que el repertorio poético-musical que en 1492 se llevaron consigo en su exilio los judíos españoles y que, disminuido, todavía pervive.

Para completar el panorama falta recordar, por una parte, que entre las glosas de los villancicos las hay paralelísticas (y aun, a veces, encadenadas). Por otra parte, la estructura paralelística acéfala dio lugar a una nueva forma, que prosperaría a partir del siglo XVII: la canción que llamé “heteroestrófica”, formada por una cadena de estrofas métricamente iguales pero temáticamente heterogéneas, entre las cuales podían aparecer aquí y allá duplicaciones paralelísticas. Es la forma que adoptaron en los siglos XV y XVI las series de las llamadas “endechas de Canaria” y de las “endechuelas” en versos más cortos, y luego, desde los últimos años del XVI, las series de seguidillas que tanto éxito lograrían a partir del siglo XVII. Estas continúan cantándose hoy, al lado de las canciones, igualmente heteroestróficas, conformadas por cuartetas –o quintillas o sextillas– casi siempre octosilábicas (Frenk, 2006:470-484,485-496 y 462-468).

Esbozado así el panorama de las formas que, según sabíamos, adoptó la lírica popular-tradicional de la Edad Media y del Siglo de Oro, resulta claro que las composiciones constituidas por una secuencia de pareados no parecían pertenecer a aquella tradición poética. Consisten en una estrofa más extensa y no están sujetas a ningún tipo de desarrollo. Por eso muy pocas de ellas figuran en el *Corpus de la antigua lírica* publicado por Castalia en 1987. Aparecieron, en número considerable, cuando, al preparar el *Nuevo corpus*, hice una exploración más detenida y menos prejuiciada del infinitamente rico e inagotable *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. Al verlas de cerca, descubrí en muchas de ellas un marcado carácter folklórico, con no pocos dejes de una cultura rural, rústica, que no es frecuente encontrar en el resto de los materiales líricos populares del Siglo de Oro.

<sup>1</sup> Véase su Prólogo, pp. 19-21.

Hace tres años me interesaron esos poemitas por su frecuente carácter burlesco y cité en mi ponencia varios de ellos. No era el momento de ocuparme de todos ellos. Pero cuando Pedro Cátedra me pidió que abordara aquí un aspecto formal de la antigua lírica popular, me dio la oportunidad de investigar, ahora sí, esa forma. Y de paso, la oportunidad de asomarme a otra que también está exigiendo una investigación detenida: las cuartetas de rima aabb o “miniserias de pareados”.

Por cierto que, revisando en esta ocasión el *Nuevo corpus* de principio a fin, me doy cuenta de que no tenemos aún un estudio que abarque los diversos tipos de estrofas que hay en ese repertorio. Cuando se haga ese estudio, mostrará cosas sorprendentes, como la frecuencia de cuartetas plenamente tradicionales que riman abab, y aun abba, y como series de versos monorrimos y otras combinaciones curiosas.

Por lo pronto, abordaré las composiciones hechas de pareados<sup>2</sup>. Empiezo por una que se decía a los pequeños cuando comenzaban a caminar:

Anda, niño, anda,  
que Dios te lo manda,  
y santa María,  
que andes en un día;  
señor san Andrés,  
que andes en un mes;  
señor san Bernardo,  
que andes e un año...  
(NC, 2050 C)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Salvo excepciones, no citaré aquellas que ya aparecen en mi trabajo anterior. Modernizo la ortografía de todos los textos y remito al *Nuevo corpus* (NC) y al número de la composición.

<sup>3</sup> En esa forma se encuentra sólo en *La santa Juana* de Tirso de Molina, pero la parodia que hizo Quiñones de Benavente da cuenta de su difusión: “Anda, niño, anda, / que amor te lo manda; / tu dueño tacaño, / que andes en un año; / el vil interés, / que andes en un mes; / la mucha porfía, / que andes en un día”. Después de “que andes en un año”, quizá por parecerle una forma extraña, Tirso convirtió el poemita en un villancico, con el dístico inicial como cabeza y el resto como estrofa glosadora, seguida de dos versos “de vuelta” que enlazan la glosa con la cabeza: “sin hacerte daño / en esta demanda”.

Aunque no tiene la marcada irregularidad métrica de otras composiciones en pareados,<sup>4</sup> esta rima resulta característica en varios sentidos; ante todo, por el paralelismo, que es un rasgo dominante en los textos que aquí nos ocupan; luego, por el reducido y no ampliable número de pareados, fenómeno también frecuente. Frente a estas series “cerradas” se encuentra un grupo de series abiertas, que, en principio, podrían continuarse casi indefinidamente.

Para abrir más el apetito, he aquí otras dos de nuestras series paralelísticas. La primera es como un refrán ampliado:

Al matar de los puercos,  
placeres y juegos;  
al comer de las morcillas,  
placeres y risas;  
al pagar de los dineros,  
pesares y duelos  
(*NC*, 2007).

La otra serie era, según testimonio recogido por la Inquisición, una canción de brujas, que bailaban rodeando a un diablo:

Güevos cocidos,  
para nuestros maridos;  
güevos asados,  
para nuestros enamorados,  
y el carnero  
para mí me lo quiero  
(*NC*, 1607 *ter*).

Es patente en este último la gran irregularidad métrica y en ambos, pese a sus diferencias, el carácter limitado del conjunto, la cohesión interna y ese paralelismo intraestrófico, que, si bien lo miramos, tiene algún rasgo en común con el paralelismo interestrófico de muchas canciones antiguas.

Antes de seguir adelante, tenemos que desplazarnos un momento hacia atrás en el tiempo y recordar que en la Romania medieval se com-

<sup>4</sup>¿Por qué no incluyó Tirso un pareado del tipo “Señora Santa Ana, / que andes en una semana”? Presumiblemente para evitar un verso mucho más largo.

pusieron obras narrativas y dramáticas constituidas precisamente por pareados. En la Castilla del siglo XIII esa fue la forma que adoptaron los llamados poemas juglarescos no épicos, poemas de cierta extensión y de métrica irregular, como la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *La vida de santa María Egipciaca*, *Elena y María*, *Infancia y muerte de Jesús* (antes llamado *Llibre dels tres reys d'Orient*) y también el *Auto de los Reyes Magos*. Recordemos, a título de ejemplo, el comienzo de la *Razón de amor*:

Quien triste tiene su corazón  
benga oír esta razón.  
Odrá razón acabada,  
feita d'amor e bien rimada.  
Un escolar la rimó  
que siempre dueñas amó;  
mas siempre ovo crianza  
en Alemania y en Francia;  
moró mucho en Lombardía  
por aprender cortesía...  
(Albar, 1970:79, 135,149).

Con los poemas juglarescos en pareados amétricos se relaciona, sólo en cierta medida, la famosa cántica de veladores de Gonzalo Berceo –¡qué mejor lugar para evocar a Berceo que aquí!– incluida en *El duelo de la Virgen*. Difiere de aquellos poemas en aspectos esenciales: es breve, de carácter no narrativo y recurre muy ostensiblemente al paralelismo<sup>5</sup>. La cántica de veladores tiene trece pareados métricamente irregulares, entre cuyos versos se va intercalando la exclamación *¡eya velar!*, que también aparece, triplicada, al comienzo (y que aquí omito). Comienza así:

Velat aljama de los judiós  
que non vos furten el fijo de Dios,

<sup>5</sup> En los poemas juglarescos puede haber asomos de paralelismo. Así, en la *Razón de amor* encontramos estos dos segmentos: “Sobre un prado pus’ mi tiesta, / que nom’ fiziese mal la siesta; / partí de mí las vistiduras, / que nom’ fizies’ mal la calentura”, y sobre todo las palabras de la doncella: “¡Dios, señor, a ti loado, / cuant conozco meo amado! / ¡Agora he tod’ bien conmigo, / cuant conozco meo amigo!” Sin embargo, no hay en ellos nada parecido al persistente paralelismo de la cantiga *Eya velar*.

ca furtárvoslo querrán  
Andres et Pedro et Johan.  
Non sabedes tanto descanto  
que salgades de so el canto.  
Todos son ladronciellos  
que assechan por los pestiellos.  
Vuestra lengua tan palabrera  
havos dado mala carrera...<sup>6</sup>

Tras estos cinco pareados siguen otros ocho, entre los cuales van apareciendo, dispersos, dísticos que duplican con paralelismo otros de los aquí citados, como veremos adelante.

No podemos detenernos en este interesante poema, que para Menéndez Pidal, en 1919, era “la primera muestra de un ritmo popular” (1920:305), y, en efecto, todo indica, pese a Daniel Devoto, que Berceo imitó aquí una forma y un estilo corrientes en la poesía oral de su tiempo. La hipótesis pidaliana queda ahora confirmada, si no me equivoco, por los poemas en pareados que se pusieron por escrito siglos después. En todo caso, es un hecho que en el siglo XIII ya existían en Castilla composiciones en pareados no muy extensas, métricamente irregulares y con abundante empleo del paralelismo. La forma desapareció después de la superficie, aunque brotó fugazmente en una estrofa del cantar de ciegos con que termina el manuscrito G del *Libro de buen amor*:

... Deles mucho pan e vino,  
que den al pobre mesquino;  
deles algo e dineros,  
que den a pobres rromeros;  
deles paños e vestidos,  
que den a ciegos tollidos<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>Cito por Alonso, 1942:58-60. Alonso, quien dice haber tomado el texto de “Rivadeneira”, LVII, edita cada pareado como estrofa, intercalando el *eya velar* como verso aparte. Años antes, en su trabajo sobre “La primitiva poesía lírica española” (en *Estudios literarios*, Madrid, Atenea, 1920: pp. 251-344) Menéndez Pidal había presentado los pareados unidos, poniendo el *eya velar* tras cada verso. En ambas ediciones estas palabras aparecen tres veces al principio.

<sup>7</sup>Es la estrofa 1724 de la edición de Gybbon Monypenny, Madrid, Castalia, 1988: p. 470. Todas las estrofas finales, desde la 1720, están compuestas de pareados, pero solo la aquí citada es verbalmente paralelística.

Después de esta muestra aislada del siglo XIV,<sup>8</sup> la forma vuelve a desaparecer de la superficie<sup>9</sup> y sólo aflorará en los textos castellanos de los siglos XVI y XVII que aquí nos interesan. Luego, al parecer –habría que estudiarlo–, vuelven a sumergirse, hasta que las investigaciones folklóricas modernas los hacen emerger nuevamente.

Del siglo XVI se conservan pocos ejemplos; figuran sobre todo en los refraneros de Pedro Vallés, Hernán Núñez y Sebastián de Horozco. El grueso de nuestro corpus fue puesto por escrito en el siglo XVII: por el genial Correas en primerísimo lugar, pero también por algunos –no muchos– autores de comedias, autos sacramentales y entremeses, lo mismo que por poetas anónimos de cancioneros y de pliegos de villancicos religiosos. Nuestro corpus consta de 37 textos. No son muchos, pero muestran una sorprendente variedad de temas y estilos, y revelan la vitalidad de un género popular interesante, que pareciera inmune al paso de los siglos.

Importa ahora acercarnos más a nuestras composiciones en pareados. Veamos, en primer lugar, los tipos de paralelismo que en ellos encontramos. De los tres que estableció Eugenio Asensio en su ejemplar “Poética del paralelismo” (1970: cap. III) el que él llamó “literal” o “de palabra” –la repetición casi textual de los versos, cambiando la rima– es menos frecuente en nuestro corpus que el estructural, en el cual lo que se repite es, más que las palabras, “la estructura sintáctica y rítmica” (72-73), y, por supuesto, el contenido. No hay, desde luego –no puede haberla– una división tajante entre los dos tipos.

El paralelismo literal es claro en el citado canto petitorio del siglo XIV “Denles mucho pan e vino...”, lo mismo que en “Anda, niño, anda...”, “Al matar de los puercos...” y “Güevos cocidos / para nuestros maridos...” y

<sup>8</sup> De ese siglo es el famoso poema de Diego Hurtado de Mendoza, “Aquel árbol que mueve la foja / algo se le antoja”, que no es una serie acéfala de pareados paralelos, sino un “villancico” *avant la lettre*, con su cabeza y glosa paralelística y encadenada.

<sup>9</sup> Cf. Blecua, 2006:140: “La desaparición del metro en Castilla para los géneros narrativos y dramáticos, cuando su uso siguió siendo muy pujante para estos mismos fines en el resto de las literaturas románicas [...] se debió, como parece deducirse del ejemplo del *Libro de buen amor*, a su aplebeyamiento”. Parecería que la cuestión de la forma –series de pareados– debería plantearse en términos más amplios, puesto que ni la cántica de veladores ni los versos de los ciegos –ni en buena parte, la *Razón de Amor*– son textos narrativos o dramáticos y que la vitalidad de la forma en el folklor español, seguramente desde la Edad Media, proyecta una nueva luz sobre la cuestión.



en esta canción, cantada y bailada, que aparece en un pliego de villancicos religiosos del XVII:

¡Ala, zagala!,  
por aquí, por aquí va la danza!  
¡Ola, pastora,  
por acá, por acá va la tropa!  
¡Ela, Risela,  
por allá, por allá va la rueda  
(NC, 1486 *ter*).

Dicho sea de paso, si en este caso sabemos que había canto y aun baile, de la mayoría de nuestras series de pareados ignoramos si se cantaban o sólo se recitaban.

La cántica *Eya velar* tiene bonitos ejemplos de paralelismo estructural, como el de estos tres pareados dispersos en el texto conservado: “Ca furtárvoslo querrán / Andrés et Pedro et Johán”, “Tomaseio e Matheo / de furtarlo han grant deseo” y “Don Fhilipo, Simón e Judas / por furtar buscan ayudas”. Ya veremos casos de paralelismo estructural en nuestras series.

Pasando a otro aspecto de nuestro “género” –si así podemos llamarlo–, son interesantes las composiciones, por cierto, no paralelísticas, que nos hablan de la cultura de campesinos y pastores. Ese tipo de textos no lo encontramos más que en los refraneros y poco tienen que ver con las canciones líricas de tipo popular que nos conservaron tantos manuscritos e impresos del Siglo de Oro español.

En nuestras composiciones vemos, por ejemplo, a un pastor o una pastora que se despide con enfado del mes de febrero, que le ha matado a sus animales más tiernos, y oímos cómo febrero le responde amablemente con el augurio de que marzo le traerá mejor suerte.

–Allá vayas, hebrero corto,  
con tus días veinte y ocho;

[mal has burlado a mi ganado],  
que llevaste lo d’ogaño.

–Allá queda marzo, mi hermano,  
que cuando vuelve de rabo,  
ni deja pastor enzamarrado

ni carnero encerrado  
(NC, 1130 *bis* B).

Esta es la versión de Pedro Vallés; las de Núñez y Correas traen notables variantes, prueba de la difusión oral de la composición. Ésta, como se habrá notado, sólo tiene dos rimas, pues en su respuesta febrero retoma la rima en *a-o* de su interlocutor, formando una cuarteta monorrima.

Un texto emparentado, aunque más violento, presenta a una vieja pastora que se despide, con sorna, del mes de marzo, jactándose de que, pese a las bajas temperaturas, ella ha logrado mantener vivos a sus ocho becerros<sup>10</sup>. El mes, entonces, la insulta y la amenaza con que abril va a matarle los animales:

Allá vayas, marzo, marzocho,  
acá me quedo con mis becerros todos ocho.  
–Calla, de una vieja falsa, ruin,  
que allá viene mi enamorado abril,  
que con los cueros a la feria os hará ir  
(NC, 1130 *ter*).

Tal parece que en composiciones rústicas como estas solían producirse cruces de un pareado con un conjuntos monorrimo. Lo vemos también en un texto de otro tipo formado por siete versos, de los cuales cuatro riman en *-ó* y dos en *í-o*. Aquí un padre advierte al pretendiente de su hija que ella ha vivido fuera de casa, expuesta a toda clase de peligros y que, por tanto, él no puede garantizar su virginidad. Una respuesta sorprendente cierra la composición:

–A Castilla fue,  
de Castilla volvió,  
barranco saltó,  
garrancho la entró:  
tal cual está, tal te la do.  
–Digo y redigo  
que cual está la recibo  
(NC, 1823 *bis* B).

<sup>10</sup>Sobre el mes de marzo, véase el interesante artículo de J.M. Pedrosa, 1995.

Así la registra Correas, y también de esta otra manera: “—Cabras guardó, / peñas saltó, / montes corrió: / tal cual está, tal vos la do...” (1823 *bis* C), y sigue la respuesta del galán.

No hay muchos diálogos en nuestro corpus de series de pareados; he citado algunos en el trabajo de marras y hay, como veremos, algunas más, donde el intercambio suele darse verso a verso.

Siguiendo con las composiciones sobre la vida cotidiana, citaré una muy curiosa, no paralelística, que habla de las hilanderas. Dice Hernán Núñez que es “cantar de la golondrina” que critica a “las malas trabajadoras en hilar y curar lienços” y que les pone de ejemplo su propia eficacia. Dice así:

Hilanderas, que hilastes  
y en marzo no curastes:  
Fui al mar, vin del mar,  
hice casa sin hogar,  
sin azada, sin azadón  
y sin ayuda de varón.  
*Chirrichiz*  
(NC, 1910).

El “chirrichiz” que remata la serie imita el trino de la golondrina. Esta composición sobrevive, modificada, en la tradición oral española y tanto hoy como ayer tiene una intención moralizante, cosa no frecuente en nuestras series de pareados.

Y veamos una curiosa serie culinaria, tema con el que ya nos topamos antes. Correas registra el siguiente diálogo, cuya segunda parte deforma juguetonamente las palabras rimantes de la primera:

—¿Cómo queréis la polla?  
—Cocidita en la olla.  
—¿Cómo queréis el güevo?  
—Cocidito le quiero.

—¿Cómo queréis la pólliga?  
—Cocidita en la ólliga.  
—¿Cómo queréis el güévigo?  
—Cocidito le quiérigo  
(NC, 1610 *bis* B).

A propósito de la comida, me gustaría citar aquí una adivinanza mexicana que dice:

Niño perdido,  
compra este pan;  
ponlo en la mesa,  
y verás lo que pesa;  
pártelo con el cuchillo,  
y verás qué amarillo;  
échalo al pozo,  
y verás qué sabroso.  
(*El melón*).

La adivinanza es sorprendentemente parecida a una canción que, con variantes, se cantó en varios autos sacramentales del Siglo de Oro:

Galán,  
tomá de mi pan;  
tomalde en la mano,  
veréis qué liviano;  
  
volvélde el envés  
y veréis qué tal es...  
(*NC, 1165 A*).

O, en otra versión, “partid del ovillo, / veréis qué amarillo...” (*NC: 1165 B*). Es interesante observar cómo en la tradición oral se ha conservado el comienzo y toda la estructura, pero a la vez se han sustituido dos pareados por otros dos distintos, prueba de la flexibilidad y el potencial transformador que puede tener nuestro género.

Por su espíritu, estos poemitas referentes a la comida contrastan con textos en que el comer y el beber se enfocan en un tono ya sea burlón o moralizante, como este, que se burla de la mujer que busca pretextos para beber tres veces:

Mozo, dame de beber,  
que un güevon quiero comer;  
dame de beber, mozo,  
que un güevo como;  
mozo, dame vino,

que un güevo he comido...  
(*NC*, 1568 bis A).

Más moralizante que burlona es quizá una composición referente al adulterio. El tema dio lugar a muchos cantarcillos de diversas formas y temperaturas, entre ellos, a una serie de pareados a la vez aterradora y muy interesante. Ya la he citado anteriormente en dos ocasiones, pero no resisto la tentación de volver a hacerlo, en otra de sus tres versiones conocidas. La mujer jura y perjura que no es adúltera, pero con unas palabras que dicen exactamente lo contrario y que mandan a la horca al pobre marido, sobre cornudo, apaleado. La respuesta de él nos deja atónitos:

–Marido, quien os encornuda  
que a la horca os suba;  
y yo, si lo hago,  
que muráis ahorcado,  
y vos si lo creéis,  
que en la horca perneéis

–No juréis, mujer querida,  
que ya sois creída  
(*NC*, 1830 bis A).

Formalmente, son tres pareados de métrica irregular, con paralelismo estructural, más un pareado diferente, dicho por otra voz, que remata la serie. En cuanto a su contenido y a su intención, puede dejarnos confundidos. Es difícil meterse en el pellejo de quienes recitaban (¿o cantaban?) esta retahila y de quienes la escuchaban. Alguno entre ellos añadió leña al fuego, intercalando otro pareado: “y si os falta sogá, / yo os daré otra” (en *NC*, 1830 bis C). La cínica crueldad de la mujer y la imbecilidad del marido ¿se decían con intención burlona o más bien burlesca? ¿Sólo provocaban risas inocentes o una risa impregnada de malicia o de censura? ¿O acaso las dos cosas?

Nos falta ver en nuestro corpus algunas secuencias meramente enumerativas y carentes, al parecer, de una segunda intención:

Dos horas duerme el santo,  
tres, el que no lo es tanto;

cuatro, el estudiante,  
cinco, el caminante,;  
seis, el teatino,  
siete, el pollino  
(*NC*, 1998 bis A).

La serie podría seguir con más números, como de hecho ocurre en una rima infantil madrileña de nuestros días, que comienza: “Una hora duerme el gallo, / dos, el caballo, / tres, el santo, / cuatro, / el que no lo es tanto, / cinco, el peregrino, / seis, el teatino...”, y sigue hasta el número doce, conservando siempre cabalmente las rimas de dos en dos, a pesar de que los números cambian verso a verso (Fraile Gil, 1994:317).

Puramente enumerativa es también esta serie geográfica:

Villa por villa,  
Valladolid en Castilla;  
tanto por tanto,  
Medina del Campo;  
ciudad por ciudad,  
Lisboa en Portugal;  
aldea por aldea,  
Frejenal de la Sierra  
(*NC*, 1059 B)<sup>11</sup>.

Más frecuente es que en los dictados tópicos se juzgue negativamente a los lugares y a sus habitantes, como en la siguiente:

Al andaluz,  
hacelle la cruz;  
al sevillano,  
con toda la mano;  
al cordobés,  
con el envés  
(*NC*, 1052).

Una clara intención satírica tiene:

Yo soy Duero,  
que todas las aguas bebo,

<sup>11</sup> Los pareados tercero y cuarto de esta serie también circulaban independientemente, lo mismo que otros, como “Lugar por lugar, / Villacastín y el Espinar”, etc.

si no es a es a Guadiana,  
que se va por tierra llana,  
y a Tejo,  
que no le veo,  
y a Guadalquivir,  
que nunca le vi  
(NC, 1875 B; cf. 1875 C).

Es una burla dirigida a quienes se jactan de lo que no tienen ni pueden, tema también de otras canciones burlescas antiguas<sup>12</sup>.

A otro ámbito muy distinto nos trasladan las rimas infantiles en pareados:

–¿Los mosquitos tienen ojos?  
–Sí, mis ojos.  
–¿Pican bien?  
–Sí, mi bien.  
–¿Pican en la palma?  
–Sí, mi alma.  
–¿Y en la oliva?  
–Sí, mi vida.  
–¿Quiéreste casar conmigo?  
–Sí, que lo digo.  
–¿Quiéresmele dar?  
–Ni llegar  
(NC, 2127 B).

Era un juego y sigue siéndolo, al menos en Hispanoamérica, donde el texto se conserva, en parte, con notable fidelidad. En el estado mexicano de Zacatecas los niños se van –o se iban– preguntando y respondiendo: “–¿Mis mosquitos tienen ojos? / –Sí, mis ojos. / –¿Me quedarán bien? / –Como la miel. / –¿Me olvidarán? / –Nunca jamás. / –Ay, que me voy, que me voy. / –¿Para dónde te vas? / –A buscar amorcitos que tú no me das...” (nota a NC, 2127 B). Es otro bonito ejemplo de la capacidad transformadora de nuestras series.

En diversas partes de España recitan hoy los niños una muy linda retahila en pareados que debe de remontarse muchos siglos atrás:

<sup>12</sup>Junto con la del Duero cité varias en mi ponencia anterior. Véanse en el NC los números 1893 B, 1894, 1897 A y B, 1919 *bis*.

San Pantaleón,  
dime cuántas son  
veinticinco y el capón.  
La herradura  
para la mula,  
coche de oro  
para el moro,  
coche de plata  
para la infanta.  
Cucurucú,  
que te vuelvas tú  
(NC, 2176, nota).

Quisiera ahora abordar brevemente una cuestión que creo importante: ¿cómo pueden haber surgido nuestras series de pareados? Quizá algunas de ellas surgieron a partir de estrofas más breves: un pareado o una cuarteta aabb. El dístico “Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda” (NC, 2050 A) gozó de amplia divulgación, confirmada por las imitaciones y parodias de que fue objeto. Con otro pareado más, “Anda, niño, anda, / Dios te lo manda, / y la Virgen María, / que andes aína”, aparece sólo en una ensalada del novohispano Fernán González de Eslava, pero la tradición oral moderna muestra su amplio arraigo en el folklor (NC, 2050 B). Finalmente, la serie de cuatro pareados que citó Tirso de Molina también reaparece, con variantes, en la tradición oral madrileña de nuestros días (NC, 2050 C, nota). Podría tratarse, pues, en ciertos casos, de un crecimiento gradual, que, partiendo de un dístico, daría lugar sucesivamente a las otras dos estructuras canónicas, la miniserie aabb y la serie algo más extensa.

Nuestro segundo ejemplo, “Al matar de los puercos...” constituye un caso interesante. La nota del *Nuevo corpus* muestra que existen en el refranero español versiones sintéticas de su idea básica: “Al comer, holgar, / al pagar, llorar”; “Al comer ad te clamamos, / al pagar ad te suspiramos”. O bien se expresan de manera algo más holgada, en dos pareados: “Al comer de los tocinos, / cantan tíos y sobrinos, / mas al pagar, / ¡sus, a llorar!”; “Al comer de los tocinos / entran padres y entran hijos; / al pagar, / todos a llorar”, “Al comer de las morcillas / ríen las madres y las hijas; / y al pagar, / todos a llorar”, etc. Es posible que la versión sintética coexistiera siempre con la cuarteta. En cuanto a nuestra versión en tres



pareados, de la cual tenemos un único testimonio, presenta, frente a los textos ahora citados, un carácter más compacto, más poemático diría yo, como si alguien lo hubiera trabajado con especial esmero. ¿Acaso el propio Gonzalo Correas? No es el único ejemplo. Hay otro, también en Correas, que me parece aún más impactante en este sentido:

–No juréis, Angulo.  
–Juro a Dios que no juro.  
–Pues ¿no jurastes agora?  
–No, por Nuestra Señora.  
–¿No volvistes a jurar?  
–No, por el Sacramento del Altar  
(*NC*, 1920 bis).

Se trataría entonces de poemas que, aun si tienen antecedentes en formas más breves, nacen tal como los conocemos.

En este sentido, me parece muy probable que varias de las composiciones algo extensas citadas aquí cuajaron ya de entrada en ese molde. Se trata de casos en los que todo el encanto del poema, o toda su fuerza, radica en la acumulación de elementos; éstos pueden variar, pero siempre importa que sean bastantes. Es, diría yo, lo que ocurre con la adivinanza mexicana del melón y su antecedente español y, desde luego, con todas las canciones enumerativas y con muchas rimas infantiles. Pensemos en el juramento de la adúltera, cuya violencia requería de más y más frases injuriosas.

Creo, por último, que cuando nos encontramos reiteradamente citado en fuentes antiguas el primer pareado de una serie más extensa que sabemos circulaba en la época, ello no indica necesariamente que ésta se originara en el pareado. Puede ser que al citar esos versos se evocaran mentalmente los que les siguen, como cuando se decimos “Quien a buen árbol se arrima...”, sin terminar el refrán.

En ciertos casos pudo haberse tratado de una omisión cargada de sentido. Si en presencia de un fanfarrón alguno canturreaba “Yo soy Duero, / que todas las aguas bebo” (*NC*, 1875 A), sin duda, pensaba en los grandes ríos de España cuyas aguas, según la canción, el jactancioso Duero nunca logró echarse al gznate.

## Bibliografía

- ALONSO, DÁMASO, 1942. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, 2ª. ed., Buenos Aires: Losada.
- ÁLVAR, MANUEL (ed.), 1970, *Antigua poesía española lírica y narrativa*. México: Porrúa.
- ASENSIO, EUGENIO, 1970. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª. ed., Madrid: Gredos.
- BLECUA, ALBERTO, 2006. *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona: Crítica.
- FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL, 1994. *La poesía infantil en la tradición madrileña*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- FRENK, MARGIT, 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1920. “La primitiva poesía lírica española”, *Estudios literarios*, Madrid: Atenea, 1920,251-344.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, 1992. “Quintanadiez de la Vega: la tradición folklórica en extinción de un pueblo palentino”, en *Revista de Folklore*, 144:183-195.
- , 1995. “‘Si marzo tuerce el rabo, ni pastores ni ganados’: ecología, superstición, cuento popular, mito pagano y culto católico del mes de marzo”, *RDTP*, 50:267-293.
- , 1996. “Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos xvii al xx)”, en *BBMP*, 72:39-67.