CANCIONES DISPARATADAS Y RIMAS FRUSTRADAS: NOTAS SOBRE UN RECURSO POÉTICO DEL CANCIONERO POPULAR (SIGLOS XVII AL XX)

El *Baile del Galán de Mariblanca* es uno de los que se conservan anotados en el inédito *Manuscrito 16292* de la Biblioteca Nacional de Madrid, compañero del *Manuscrito 16291* y fuentes ambos, según rezan sus dos portadas, de *Sainetes de los dòs mexores Yngenios de España D^{n} Pedro Calderòn, y D^{n} Agustin Morèto, los q^{e} nò se han impreso, porquè lò rehusàron sus Authores.* No está claro a qué pluma —la de Calderón, la de Moreto o la de cualquier otro autor no especificado en los ambiguos titulares del manuscrito— se debe el *Baile del Galán de Mariblanca,* que es, en cualquier caso, una pieza de encanto e ironía ideales para acoger la serie de canciones de disparates que cantan el gracioso y la graciosa del *Baile,* y que en sí mismas constituyen uno de los documentos de canciones tradicionales más vivos y puros desde el punto de vista folclórico —como confirmaremos según vayamos descifrando algunas de sus claves poéticas— que nos han preservado las fuentes literarias del Siglo de Oro:

[1] A orillitas del Rio mè siento
y lloro,
que he perdido las llabes
de la bodega.

[2] Tienes una Carita
buena, y Rebuena,
como hueles à pobre
no hay quien tè quiera.

[3] Tienes una Carita
mala, y Remala,
como pides dinero,
me dà Calambre.

[4] Debajo del Tabrado
està Juan Redondo
remendando sus calzas
con seda froja.

[5] Echadita de pechos
en là Bentana,
sè comio las Sardinas
là gata negra.[1]

Al menos cuatro de estas canciones presentan rimas frustradas —porque el último verso no rima con el segundo— y significados oscuros, incoherentes o disparatados, que nos resultarían desconcertantes si no fuera porque conocemos otras canciones del Siglo de Oro en las que se documenta el mismo recurso poético de la alteración de versos, rimas y sentidos finales con intenciones cómicas y disparatadas parecidas a las que sugieren las de *El Galán de Mariblanca*. Recuérdese, por ejemplo, la canción que en la recopilación de hacia 1620 conservada en el *Manuscrito 3915* de la Biblioteca Nacional de Madrid, y en uno de los márgenes del manuscrito del entremés de *El Sacristán mujer* de Calderón, decía así:

[1] *Baile del Galán de Mariblanca*, en el *Manuscrito 16292 (Sainetes de los dos mexores Yngenios* II*)* pp. 146-151, p. 150 (las tres primeras estrofas) y 151 (las dos últimas). Sobre la canción [4], que alude al fantástico personaje de Juan Redondo «el manchego», del que tomó su nombre un baile muy difundido en los Siglos de Oro, ver Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols. (Madrid: Bailly Baillière, 1911) [*NBAE* XVII y XVIII] I, p. CCLII; y Julio Cejador y Frauca, *Fraseología o estilística castellana*, 3 vols. (Madrid: Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1922-1924) vol. I, p. 692.

[6] Pasando por tu bentana
heché hun leño en tu portal;
tu padre, desque lo supo
de imbidia compró hun bonete.

[7] Eché leña en tu corral
pensando casar contigo
y tu padre que lo supo
me dio con un pan caliente.

Formulaciones que seguramente corrían en la tradición folclórica en paralelo al modelo «canónico» que debían parodiar, y que anotó Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua española castellana* de 1625, donde ponía ambiguamente en relación su versión con «algunas coplillas hechas a donaire y disparate» entre las que debían estar las dos que acabo de reproducir:

[8] Eché leña en tu corral,
pensando casar contigo;
dame mi leña, te digo,
que no me quiero casar.[2]

También en el *Manuscrito 3915* y en el *Arte* de Correas se documentaba una canción de sentido disparatado:

[9] A la una bine aquí,
señora, ia son las dos;
no fuisteis para dezir:
«Arrimáos a essa carreta»

que sólo al ser contrastada con versiones de la tradición oral moderna ve explicado su sentido. Los dos primeros versos de la

[2] Ver Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) n.os 1963 y 1964; y *Suplemento al Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid: Castalia, 1992) n.º 1964. Sobre las fuentes antiguas, supervivencias modernas y simbolismo etnográfico y cultural de esta canción, ver mi estudio «La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria», *Romanische Forschungen* 105 (1993) pp. 110-117.

versión antigua son correspondencia de los dos primeros versos de la siguiente canción moderna:

[10] A la una entré en tu calle
y ya van a ser las dos.
Dile al sereno que calle,
tenemos que hablar los dos
cositas que nadie sabe.[3]

Y el tercer verso de la versión de Correas, el de «no fuisteis para dezir», tiene también correspondencias en alguna otra canción:

[11] Cuando pasé por tu casa
me di un fuerte tropezón,
y no fuiste *pa* decirme:
— Levántate, corazón.[4]

El mismo *Manuscrito 3915,* cuyo anotador debía ser, por lo visto, muy aficionado a este tipo de canciones con rimas frustradas y sentidos disparatados, nos ha preservado este curioso texto:

[12] Un perro caió en el poço,
otro perro tira d'él,
sólo por dar a entender
que los sueños sueños son.

Se trata de una canción conformada a partir de otras dos de origen y vida normalmente independientes en la tradición

[3] La canción moderna ha sido publicada en M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz y A. Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral* (Granada: Universidad, 1994) n.º 5. Sobre las fuentes antiguas, ver Frenk, *Corpus* n.º 1962. Sobre otras dos supervivencias modernas, ver José M.ª Alín, «Nuevas supervivencias de la poesía tradicional», *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig,* eds. B. Garza, Y. Jiménez [y comps. B Mariscal y A. González] (México: El Colegio de México, 1992) pp. 403-465, n.º 81.

[4] Horacio Jorge Becco, *Cancionero tradicional argentino* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1960) p. 227.

folclórica. La más conocida, al menos en las fuentes antiguas, que la recogieron muy abundantemente, era la de:

[13] Soñava yo que tenía
alegre mi coraçón,
mas a la fe, madre mía,
que los sueños sueños son.[5]

Pero los dos primeros versos de la canción de disparates deben estar probablemente relacionados con otra canción que se ha recogido así de la tradición oral moderna:

[14] Un cojo cayó en un *poso,*
y otro cojo lo sacó,
y otro cojo le *desía:*
— Cojo, ¿quién *t'arrempujó?* [6]

[5] Sobre la canción de disparates y este modelo suyo parcial, ver Frenk, *Corpus* n.º 875. Una supervivencia de ésta fue publicada en Melchor de Palau, *Cantares populares y literarios recopilados por* ... (Barcelona: Montaner y Simón, 1900) p. 177: «Soñaba yo que tenía / contento mi corazón, / pero ¿es verdad, madre mía, / que los sueños, sueños son?» Ver además José E. Machado, *Cancionero popular venezolano* (2.ª ed. aumentada y corregida, Caracas: Librería Española 1922) p. 16: «Anoche soñaba yo / un sueñito de alegría, / que tu boquita besaba / y en tus brazos me dormía»; Ernesto Morales, *Antología gaucha* (Buenos Aires: Librería «El Ateneo», 1930) pp. 26 y 29: «Antenoche soñé un sueño / y anoche volví a soñar; / soñé dormir en tus brazos / sin poderme despertar», «Antenoche soñé un sueño, / anoche volví a soñar, / qué sueño tan embustero, / que no me sale verdad»; y diversas canciones con íncipits parecidos en Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina* (México: El Colegio de México, 1969) n.ºs 1481-1492.

[6] Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 7428; ver otras versiones de la canción publicadas en la misma obra, n.º 7427: «Un cojo cayó en un pozo, / y otro cojo lo miraba. / Y otro cojo le *desía:* / — Cojo, que te coge el agua»; Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Buenos Aires: Silla Hermanos, 1926) n.ºs 1386, 1387 y 1394: «Un cojo cayó en un pozo, / otro cojo lo sacó, / y otro cojo le decía: / — Cojo, ¿quién te *rempujó?*»; «Un diablo se cayó al agua, / otro diablo lo sacó, / y otro diablo le decía: / — ¿Cómo diablo se cayó?»; «Un zonzo se cayó al agua, / otro zonzo lo sacó, / y otro zonzo le decía: / — Zonzo, ¿quién te *rempujó?*»; Becco, *Cancionero* p. 189: «Un diablo se cayó al fuego, / otro diablo lo sacó; / y otro

La misma serie de canciones de *El galán de Mariblanca* que hemos conocido al principio nos permite reconstruir alguna secuencia de este tipo de procesos de distorsión de rimas y sentidos que da lugar a nuestras canciones de disparates, al mostrarnos en orden correlativo un modelo coherente y una versión disparatada del mismo tópico:

[2] Tienes una carita
buena, y Rebuena,
como hueles à pobre
no hay quien tè quiera.

[3] Tienes una Carita
mala, y Remala,
como pides dinero,
me dà Calambre.

Del tipo de fuentes en que se han conservado —preservadoras de otras canciones de inconfundible raíz folclórica—, del estilo, formulística y, sobre todo, del eventual cotejo con versiones de la tradición oral moderna, es posible deducir la arraigada tradicionalidad de este pequeño grupo de antiguas canciones de disparates que han venido a incrementar ahora muy sustancialmente las que han aparecido en el inédito *Baile de Ga-*

---

diablo le decía: / ¿cómo diablos se cayó?»; Guillermo Abadía, *Coplerío colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1971) p. 94: «Un diablo cayó en un hoyo / y otro diablo lo sacó, / y otro diablo les pregunta / cómo diablos se cayó»; Margit Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (México: El Colegio de México, 1975-1985) IV, n.º 9878: «Un diablo cayó al infierno, / y otro diablo lo sacó, / y dijeron los diablitos: / — ¿Cómo diablos se cayó?»; y Luis Gil Gómez, *Escenas infantiles tudelanas* (Pamplona: Gómez, 1979) p. 42: «Un gato se cayó a un pozo, / las tripas le hicieron 'guá'; / arremoto, pitipoto, / arremoto, pitipái»; otras versiones de esta última canción infantil están publicadas en María Campos y José Luis Puerto, «Ramillete de fórmulas rimadas infantiles», *Revista de Folklore* 132 (1991) pp. 201-211, 206-207. Los primeros versos de la canción han sido, por otra parte, documentados como refrán entre los sefardíes de Oriente. Ver al respecto Abr[aham] Danon, «Proverbes judéo-espagnols de Turquie», *Zeitschrift für Romanische Philologie* XXVII (1903) pp. 72-96, p. 73, n.º 4: «Un gato caïo al pozo, / otro lo fue à quittar».

lán de Mariblanca barroco. Pero puede que esa tradicionalidad puramente folclórica quede mucho mejor de manifiesto después de conocer otras canciones de este tipo, llegadas al repertorio oral moderno de diversas áreas de la tradición panhispánica, que nos pueden permitir profundizar en algunas claves de su poética. En 1992 recogí yo, de un informante nacido en el pueblo de Tobarra (Albacete), el siguiente grupo de canciones, que cantaban los mozos jóvenes y que, especialmente en época de carnaval, «se las escribían los chavales a las muchachas»:

[15] Al pasar por tu puerta
te vi las bragas,
y como eran encarnadas
se me espantó el macho.

[16] A la orilla del río
planté una albarda,
y los tira como el puño
de almendra dulce.

[17] En tu puerta planté un pino
creyendo que me querías,
y ahora que no me quieres,
quita el pino que no entra el carro.

[18] A la orilla del río
suspiraba un alpargate,
y en los suspiros decía:
— Si no es por las cintas me ahogo.

[19] No sé qué tienen las flores
del cementerio, madre,
que cuando hace aire
parece que se menean.

[20] Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo la puerta
te eché un casquete.[7]

[7] El informante Vicente Sánchez, amigo mío nacido en Tobarra en 1955, fue entrevistado en Madrid el 11 de marzo de 1992.

El análisis de cinco de estas canciones puede ser sin duda muy revelador sobre los mecanismos e intencionalidad poéticos que orientan a todo este repertorio, y complementar de modo significativo los datos que avanzaba la tradición antigua. La [15], «Al pasar por tu puerta / te vi las bragas...», parece correspondencia formulística de otras canciones muy difundidas en la tradición folclórica desde el Barroco hasta hoy, del tipo de la siguiente que se ha conservado en el inédito *Manuscrito 14851* del siglo XVII:

[21] Al passar del charco
delos Atunes
Vite las ligas Verdes
para mi Azules.[8]

Ésta parece ser otra correspondencia moderna:

[22] Al subir las escaleras
te vi las bragas azules
y un poquito más arriba,
sábado, domingo y lunes.[9]

La siguiente canción disparatada de Tobarra cuyas fuentes se pueden rastrear es la [17], que comenzaba «En tu puerta planté un pino / creyendo que me querías...», canción que, probablemente, es suma de motivos formulísticos procedentes de otras canciones. El primer verso es similar al de canciones como:

---

[8] La canción se incluye en el *Bayle del Cuz cuz,* en el *Ms. 14851* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 151r-152r: f. 151r.

[9] Germán Díez Barrio, *Coplas y cantares populares* (Valladolid: Castilla Ediciones, 1991) pp. 11 y 65. Para más correspondencias formulísticas, véase Frenk, *Corpus* n.º 2382, y además Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 7117: «Al saltar el arroyo / te *bi* los bajos, / yo pensé qu'eran flecos / y eran pingajos»; Palau, *Cantares* p. 286: «Al saltar el arroyo / te vi los bajos, / yo pensé que eran flecos / y eran pingajos»; y Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, *Cancionero granadino* n.º 383: «Al pasar por el puente / te vi los bajos, / yo creí que eran blondas / y eran hitajos».

[23] A tu puerta puse un pino,
a tu ventana un cerezo,
por cada guinda un abrazo,
por cada abrazo un beso.[10]

Mientras que los versos segundo y tercero parecen proceder de canciones como las [6]-[8] que analizamos páginas atrás:

Eché leña a tu corral
pensando que me querías,
y ahora veo que no me quieres;
dame la leña, que es mía.[11]

La canción [19] de Tobarra, que comenzaba «A la orilla del río / suspiraba un alpargate...»,[12] resulta que es una versión dis-

[10] Simón Guadalajara Solera, *Lo pastoril en la cultura extremeña* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense», 1984) p. 165. Véase además Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 2173: «En tu puerta sembré un guindo / y en tu bentana un *perá*, / *pa'* que cuando t'alebantes / comas guindas, pera y pan»; Abadía, *Coplerío* p. 72: «En tu puerta sembré un pino / y en tu ventana una flor, / en tu cama tres claveles / y una azucena de amor»; Herminia Barrio y Ángel Espina, «Tradición oral en la frontera: Calabor (1925-1936)», *Revista de Folklore* 134 (1992) p. 55: «A tu puerta planté un pino; / a tu ventana un cebollo. / De ese cebollo un espejo / donde se mira mi novio»; Manuel Garrido Palacios, «Apuntes extremeños», *Revista de Folklore* 138 (1992) pp. 199-204, p. 201: «A tu puerta sembré un pino, / a tu ventana un cerezo, / por cada piña un abrazo, / por cada cerezo un beso»; Cristina Bedera, «Las enramadas en el valle del Cega. Cantos de tradición oral en Megeces», *Revista de Folklore* 150 (1993) pp. 203-210, p. 207 «A tu puerta planté un pino / y a tu ventana un peral, / para cuando te levantes, / comas pera, piña y pan».

[11] Versión grabada por mí a Aquilino Pérez, nacido en Zagra (Granada) hace 69 anos, y entrevistado en Madrid el 11-9-1992. Fue publicada en mi artículo «La leña de Calderón...» citado en la nota 2.

[12] La voz «alpargate» del verso segundo, que podría parecer un derivado extravagante de «alpargata», es en realidad su paralelo masculino, y un legítimo arcaísmo léxico documentado por ejemplo en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (ver la ed. de M. de Riquer, Barcelona Horta, 1943) s.v. *alpargate* «calzado tejido de cordel, del que usan mucho los moriscos». El *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (ver la reimp. facsímil, 3 vols., Madrid: Gredos,

paratada y con la rima frustrada de otra que a su vez tenía ya mucho de estrambótica, como se puede comprobar a partir de esta versión recogida de la tradición canaria:

[24] En lo más hondo del mar
suspiraba una alpargata,
y en el suspiro decía:
— ¡Me ahogo, si no me sacan! [13]

Se conocen muchas más correspondencias estrafalarias de este tipo de canción,[14] y también se conoce el tipo de versión que puede ser considerada como modelo de las disparatadas:

[25] En lo profundo del mar
suspiraba una ballena
y en los suspiros decía:
— Quien tiene amor tiene penas.[15]

1976-1979) explica s.v. *alpargata* como «lo mismo que Alpargate, y en muchas partes usan llamarle assi con terminación femenina».

[13] Francisco Navarro Artiles y otros, *Cantares humorísticos de la poesía tradicional de Fuerteventura* (Puerto del Rosario: Instituto Nacional de Bachillerato San Diego de Alcalá, 1974) p. 45.

[14] Véanse reproducidas muchas de ellas en Magis, *La lírica* n.os 2230-2255. Y añádanse a éstas las publicadas en Morales, *Antología gaucha* p. 29: «En la falda de aquel cerro / suspiraba un gualacate, / así suspira mi amor / para subirse a tu catre»; Abadía, *Coplerío colombiano* p. 120: «En los asientos del mar / suspiraba un güey churriento, / y en el suspiro decía: / — Si no me muero, me aliento»; y *Poesía popular andina. Venezuela, Colombia, Panamá* (Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982) p. 106: «En el otro *lao* del rio / suspiraba una hormiguita, / y en el suspiro decía: / — Santa Bárbara bendita; véase además *Poesía popular andina* p. 345.

[15] Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 5961. Ver otra versión de este mismo tipo en *Poesía popular andina* p. 52. En Pau Bertrán y Bros, *Cansons y Follíes populars (inédites) recullides al peu de Montserrat* (Barcelona: Llibrería D'A. Verdaguer, 1885) p. 224, hay una versión catalana: «A la vora de la mar / suspirava una balena / y deya á cada suspir: / — Qui té amor també té pena»; ver además Fernando de Castro Pires de Lima, *A sereia na História e na lenda* (Porto: Porto Editora, 1952) p. 124: «En lo profundo del mar / suspiraba una sirena, / y en los suspiros decía: / — Quien tiene amor tiene penas».

Por lo que respecta a la canción [19] de la serie de Tobarra, que comenzaba «No sé qué tienen las flores, / del cementerio, madre...», es claro que deriva de otra que normalmente dice:

[26] No sé qué tienen las flores
que están en el camposanto,
que cuando las mueve el viento
parece que están rezando.[16]

El proceso de reformulación paródica que se puede fácilmente reconstruir gracias a los eslabones poéticos que conocemos de las anteriores canciones se hace todavía mejor comprensible si analizamos la última de las estrofas que me comunicó mi informante de Tobarra, la [20] que comenzaba «Como sé que te gusta / el arroz con leche...»; canción que es un indudable *contrafactum* con sentido obsceno de aquélla que en otras fuentes dice:

[27] Como sé que te gustan
las aceitunas,
por debajo la puerta
te meto algunas.[17]

Y canción, además, que otras veces sigue el proceso, que ya nos resultará familiar, de la rima frustrada y la adquisición de sentidos completamente disparatados, como se puede advertir

[16] Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 6876. Ver además Magis, *La lírica popular* n.ºs 900 y 3498, y Díez Barrio, *Coplas y cantares populares* p. 94: «Cada vez que paso y veo / las flores del camposanto / le digo a mi corazón: —Aquí será tu descanso».

[17] Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile* II (Priego: [edición del autor], 1986) p. 377 n.º 919. Véase además José Manuel Pedrosa, «Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano», *Revista de Folklore* 160 (1994) pp. 111-121, p. 134: «Como sé que te gustan / las aceitunas, por debajo 'la pata / te meto una». Una versión relacionada con éstas me fue comunicada por mi amigo Carlos Gutiérrez, nacido en Madrid hace 22 años y entrevistado el 14 de marzo de 1995: «Como sé que te gustan / los garbanzos *rodaos*, / por debajo la puerta / te los echo a *puñaos*».

en las siguientes dos versiones recogidas por mí de la tradición oral madrileña:

[28] Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo de la puerta
te eché una alpargata.

[29] Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo de la puerta
te eché un petardo.[18]

La posibilidad que brindan todas estas versiones de situar en unas coordenadas de diacronía y de sincronía las características esenciales y la evolución poética de estas canciones, la intención paródica que las sustenta y la cadencia aproximada de sus cambios, contradice claramente la opinión de alguna corriente crítica de corte individualista y escéptico sobre la posibilidad de que el pueblo pueda ser el artífice y sujeto principal de su propio repertorio literario tradicional. Dentro de esa corriente, algún autor, tan elitista como errado, ha llegado a afirmar que «hoy mismo se oye al pueblo cantar coplas sin sentido y sin gramática, lo cual prueba que si son obras suyas, no tiene ni gramática ni sentido, y si son obra de otro, al pasar por el pueblo han perdido el sentido y la gramática, como cosas inútiles».[19] Nada puede resultar más inexacto y sesgado que este comentario, si se ve a la luz de lo que nuestras canciones demuestran: que el pueblo artífice, transmisor y transformador de estas canciones conoce la técnica del montaje y del desmontaje

[18] La primera versión fue recogida a Canuto Pérez, nacido en Mocejón (Toledo) en 1949, aunque vive en Madrid desde hace muchos años. Fue entrevistado en Vallecas (Madrid), el 18 de febrero de 1991. La segunda versión fue recogida a Carmen Vallejo, nacida en Madrid, donde fue entrevistada el 22 de octubre de 1990.

[19] Epílogo de José Selgas al volumen de *Poesías y Cantares de Melchor de Palau, con un prólogo de D. Manuel Cañete y juicios críticos de D. José Selgas y de D. B. Pérez Galdós* (Barcelona: Biblioteca del Siglo XIX, s.f.) p. 174.

de sus formas y significados y domina consciente y artísticamente la gramática y la «antigramática» —ambas igualmente «estéticas»— de la expresión tradicional. El pueblo es capaz de reformular irónica y paródicamente estos poemas dentro de un abanico de gradaciones que pueden llegar a operar con el sinsentido como elemento poético y comunicativo, puesto que ninguna de nuestras canciones deja de transmitir un mensaje irónico que sus cantores y oyentes son capaces de emitir y percibir para los fines —humorísticos y festivos— para los que fueron concebidas. La continuidad folclórica a lo largo de los siglos —desde el XVII por lo menos hasta hoy— de esta tipología de canciones, remite además a un concepto de escuela poética asociado a ellas firmemente arraigado en la tradición hispánica, y confirma que el disparate, y concretamente este tipo de disparate, lejos de ser una degradación arbitraria y residual de elementos literarios más «nobles», es un género plenamente artístico, complejo y regido por unas normas —valga la contradicción— de innegables coherencia y estabilidad internas.

Es evidente que los ejemplos de este tipo de canciones que nos han llegado de la tradición antigua son más bien escasos: las cuatro estrofas disparatadas y de rima frustrada de *El galán de Mariblanca* no han hecho más que elevar el número de los testimonios antiguos que ya conocíamos de tres a siete. Tampoco abundan los ejemplos que se han podido documentar en la tradición oral moderna, acaso porque al común de los informantes, colectores y editores estas cancioncillas atravesadas muchas veces de sentidos obscenos y propias de las ocasiones más risibles y desenfadadas les pueden parecer de un valor estético inferior. En cualquier caso, su rareza y su propio interés literario, del que ha quedado buena prueba en las páginas anteriores, justifica la reproducción de nuevos ejemplos, que nos van a permitir confirmar algunas claves y características de su poética, ampliar las fronteras de su geografía tradicional, y entender el fenómeno en su marco de difusión panhispánica.

La primera canción que nos va a ocupar, recordada sólo parcialmente por mi informante, fue «inventada por uno que llaman 'el Zorilo' y hace coplas para los Carnavales» en el mis-

mo pueblo albaceteño, Tobarra, que ya nos ha dejado conocer algo de esta tradición:

[30] Fiestas de Semana Santa,
fiesta Subida del Cristo,
y en las fiestas de Tobarra
esto es el último grito.

Cuando llega el autocar
con las maletas arriba
con un letrero que dice:
«lo que el viento se llevó»...[20]

En Villamuñío (León), también recogí estas dos estrofillas en 1993:

[31] Por detrás de la torre
viene una mula;
mi abuela que la vió
mató la gocha.

[32] A la puerta del cura
llamó una oveja;
de que vio que no abrían,
metió la pata.[21]

Y en Quintanadiez de la Vega (Palencia) también recogí hace algunos años esta estrofa:

[33] Por esta calle va
un pollo cojo;
subete a los tejados,
no te atropelle.[22]

---

[20] El informante Vicente Sánchez fue entrevistado en la misma fecha y lugar que indiqué en la nota 6.

[21] La informante Avelina Prieto, de 62 años, fue entrevistada en Villamuñío el 15 de mayo de 1993, en una encuesta realizada junto con Marta y Gerardo Nistal.

[22] Versión grabada a la señora Florencia Machón, nacida en 1901, y entrevistada en su pueblo el 20 de julio de 1990. Fue editada en mi artículo «Quintanadiez de la Vega: la tradición folklórica en extinción de un pueblo palentino», *Revista de Folklore* 144 (1992) pp. 183-195, p. 185.

De la tradición extremeña se ha publicado una canción,

[34] Por la Sierra de Pela
vienen bajando
veinticinco gallegos
con un pan negro,[23]

que es, indudablemente, una versión disparatada de otra de este tipo:

[35] Por la Sierra de Pela
vienen bajando
la tinaja sin cuello
y el pote andando.[24]

La cual es, a su vez —rizando el rizo del disparate— un derivado también estrafalario de la célebre canción:

[36] Por la Sierra Morena
vienen bajando
uno ojillos negros
de contrabando.[25]

De la tradición de México ha editado Carlos H. Magis cuatro estrofas que le han llevado a afirmar que «el cancionero mexicano ofrece ejemplos de una inteligente travesura. Me refiero al procedimiento de cambiar la palabra o la locución final del último verso por otra que rompe deliberadamente el sistema de rimas (a veces también el metro) o interrumpe la sucesión lógica. El nudo del recurso y el secreto de su eficacia estriban en el hecho de que al conocer la copla tratamos inmediatamente

[23] Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario geográfico popular de Extremadura* (Badajoz: Diputación Provincial, 1965) n.º 897. Se aprecia perfectamente que para que la rima fuese satisfactoria, la última palabra de la canción hubiera debido ser «blanco», en lugar del «negro» que altera disparatadamente la rima y el sentido.

[24] Rodríguez-Moñino, *Diccionario* n.º 898.

[25] Palau, *Cantares* p. 31; sobre las fuentes antiguas y otras supervivencias modernas de la canción, ver Alín, «Nuevas supervivencias» n.º 47.

de reconstruir el texto y podemos dar fácilmente con el término justo... ¡lástima que éste pertenece al vocabulario proscripto por las buenas costumbres!»:

[37] !Quién tuviera el venturón
como lo tuvo el cabrito,
que se murió de chiquito
por no llegar a... grande!

[38] Las mujeres de hoy en día
son como la tuna mansa:
apenas cumplen quince años
y ya traen tamaña... trenza.

[39] Arriba de la quebrada
estaba cantando un gringo;
cuando cantaba decía:
—Si me caigo... me mojo.

[40] De mi tierra han venido
unos dichejos:
que se casen las viejas
con los... muchachos [26]

El editor de estas cuatro canciones mexicanas ha señalado que los términos «cabrón», «panza», «me chingo» y «pendejos» serían los que hubieran debido estar presentes en sus formas canónicas y regulares. A esta aclaración, que se puede suscribir totalmente, se podría añadir que la canción [37], la de «¡Quién tuviera el venturón / como lo tuvo el cabrito...», deriva efectivamente de otra que editó Gonzalo Correas en 1627 y que todavía se sigue recogiendo de la tradición oral actual:

[26] Magis, *La lírica popular* n.os 1413-1416. De la estrofa [38] conozco otras versiones mexicanas disparatadas: «En la punta 'e la Quebrada / estaba cantando un gringo, / y en su cántico decía: / — Si me caigo aquí me mojo»; y «Al otro lado del río, / triste se quejaba un gringo, / y en su quejido decía: / — Si me empujan, yo me caigo, / y si me caigo, me mojo, / y si me mojo, me enfermo» (Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México* IV, n.os 9897a y b).

[41] Tienen los ke pobres son
la desgrazia del kabrito:
o morir kuando chikito
o llegar a ser kabrón.[27]

[42] El hombre es de condición
igual a la del cabrito,
nace de chiquitito cabrito
y después se hace cabrón.[28]

Por su parte, la canción [38] de esta serie, la que comienza «Las mujeres de hoy en día / son como la tuna mansa...» se relaciona igualmente con otras muy difundidas en la tradición oral, como prueba el siguiente ejemplo:

[43] Los mocitos de hoy en día
no saben más que cantar
la copla que tú no soplas
y ellos no saben soplar.[29]

De la canción [40], la que comienza «De mi tierra han venido / unos dichejos...», se ha podido recoger alguna otra correspondencia mexicana:

---

[27] Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet (Burdeos: Université, 1967) p. 499.

[28] Versión recogida por mí a Bienvenido Pacios, de 63 años, entrevistado en Madrid el 8 de octubre de 1994, Véase en Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México* IV, el n.º 9898: «¡Quién tuviera el venturón / como lo tuvo el cabrito, / que se murió de chiquito / por no llegar a grande»; y José M.ª Alín, *Cancionero tradicional* (Madrid: Castalia, 1991) n.º 1110.

[29] Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego* II, p. 190, n.º 1526. Ver además Guilherme Felgueiras, «Divagações etnograficas: amos, criados e moços de servir», *Revista Lusitana* I, 2.ª serie (1981) pp. 91-97, p. 95: «As criadas de hoje em dia / todas usam seu cordão; / fazem festas à patroa, / dão beijinhos ao patrão»; y Artur Coutinho, *Cancioneiro da Serra d'Arga* (2.ª ed., Leça do Balio: [edición del autor], 1982) p. 56: «Os rapazes de hoje em dia / são falsos como o melão; / tem de se partir um cento / para se encontrar um são».

[44] De México ha venido
un nuevo despacho:
que se casen las viejas
con los muchachos.[30]

Otras canciones con rima frustrada y sentido disparatado documentadas en la tradición mexicana, donde muchas se cantan dentro de típicas series de «bombas», son:

[45] Antenoche fui a tu casa
y me lastimé un dedo,
y del esfuerzo que hice,
¡pum!, que se me sale una lágrima.

[46] En el puerto de Tampico
me asaltaron los ladrones,
y del susto que me dieron
se me cayó una chancla.

[47] — Úrsula, ¿qué estás haciendo?
— Remendando mis enaguas,
porque si no las remiendo,
entonces se me ven las trenzas.

[48] Un niño iba corriendo,
y al pasar una calzada
un coche lo atropelló
y se lo llevó la Cruz Roja.

[49] En la punta de aquel cerro
tengo un nopal sembrado;
dejalo que se madure,
y comeremos chicharrón.

[50] De una muchacha bonita
sale un muchacho jetón,
y el macho reparador
no necesita cuarteta.

---

[30] Frenk y otros, *Cancionero folclórico de México* IV, n.º 9714; ver además los n.os 9712 y 9713. Y Jose Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983) I, p. 129: «El-Rei Senhor Dom João / mandou deitar um pregão, / que se casassem as velhas / para haver mais criação...»

[51] Arrímate a la azotea,
y al rato te correspondo;
y el gato que se le apea,
pobrecito ratoncito.

[52] Árboles de la alameda,
que en la punta tienen flores,
¿cuándo tendré una peseta
pa' comprar cajeta de Celaya? [31]

La canción [47] de esta serie, «—Úrsula, ¿qué estás haciendo? / —Remendando mis enaguas...» parece tener relación con la que dice:

[53] — Úrsula, ¿qué estás haciendo
tanto tiempo en la cocina?
— Mamita, le estoy quitando
las plumas a la gallina.[32]

De la canción [49] de la serie mexicana, la que comienza «En la punta de aquel cerro / tengo un nopal sembrado...», se puede decir que se relaciona con una modalidad de canciones que tienen íncipits parecidos, como la de:

[54] En la punta de aquel cerro
tengo una planta de aliso
para tener a mi negra
hasta que pase el granizo.[33]

Una nueva canción disparatada y con rima y metro deformados que vamos a conocer procede de la tradición oral de Venezuela:

---

[31] Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México* IV, n.os 9893-9896, 9951, 9955, 9957 y 9959.

[32] Samuel Feijóo, *Cuarteta y décima* (La Habana: Letras Cubanas, 1980) p. 61, donde también se da, como variante de los dos últimos versos, «...mamita, yo estoy jugando / al gallo y a la gallina».

[33] Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos* p. 167, n.º 467; para canciones parecidas, ver Magis, *La lírica* n.os 1475-1480.

[55] Vamos a ver si empiezo ahora
por la vieja subí el alto,
subí el alto, subí el alto, subí el alto...
Me remonto y me remonto,
me remonto en alto pino,
me remonto en alto pino,
pa' ver si la divisaba;
como el pino estaba verde,
subí al alto,
más claro no canta un gallo.[34]

Se trata de una canción conformada aparentemente a partir de fórmulas inconexas, entre las que se puede reconocer la difundidísima canción:

[56] Me subiera a un alto pino
pa ver si la divisaba;
pero el pino como era fino,
de verme llorar, lloraba.[35]

Dirigiéndonos más hacia el sur, Ramón A. Laval, en una de sus publicaciones sobre el folclore chileno, editaba la cancioncilla:

[57] Una avecilla en un bosque,
casi muerta de dolor,
se lamentaba y decía:
¡qué bellacos son los hombres!

y señalaba «estos versos —sin asonantes ni consonantes—, que llaman de pie quebrado, aunque nada tienen que ver con los que literariamente llevan este nombre, se dicen y cantan [en

[34] Luis Arturo Domínguez, *Documentos para el estudio del folklore literario de Venezuela* (Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1976) p. 145.

[35] *Poesía popular andina* p. 299. Para más bibliografía de versiones, véase Magis, *La lírica popular n.os* 20-33; y una adicional en Manuel Garrido Palacios, «La fuente y el llano. Almonaster la Real (Huelva)», *Revista de Folklore* 129 (1991) pp. 82-84, p. 82.

Chile] por donaire. No es raro oír, cuando se baila la zamacueca, a uno de los presentes que, adelantándose a las cantoras, salga con esta estrofa:

[58] De las aves que vuelan
me gusta el chancho,[36]
de las frutas silvestres,
las empanadas.

Además de ésta, son populares en todo el país las que siguen:

[59] De las estrellas del cielo
una de ellas se cayó,
y como no la vio nadie,
se mamó su buen porrazo.

[60] Allá dentro de la mar
estaba la Muerte en cueros,
y los gringos le decían:
thrinqui forti, Marguerita.

[61] Al otro lado del río
tengo mis amores, niña,
que en esto de enamorar
principio quieren las cosas.

[62] Allá dentro de la mar
suspiraba un chicolito,
y en el suspiro decía:
— ¡Caramba, que estoy fregado!

[63] Allá arriba de aquel cerro
se subió mi pensamiento,

[36] *Chancho* es «cerdo» en casi toda Hispanoamérica. Según Augusto Malaret, *Diccionario de americanismos* (2.ª ed. San Juan de Puerto Rico: Imprenta Venezuela, 1931), s.v. *chancho*, es «alteración de sancho, antiguo sobrenombre del cerdo, usado por los primeros españoles que vinieron a América». Véase además el apartado «Del cerdo al chancho, de Extremadura a Nueva Extremadura», en el libro editado por la Cofradía Extremeña de Gastronomía, *La matanza en Extremadura* (Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1991), p. 2.

y cuando se vio tan alto,
no halló por donde bajarse.

[64] Ánima, que andáis penando
por las orillas del río,
comiendo ciruelas verdes,
arriejao a una lepiria.

[65] Aquí te mando este carro
cargao con mis pensamientos,
a ver si lo levantáis
vos, que tenís tanta *juerza*.

[66] Mira, ya salió la luna,
redonda como una lata;
lo mismito anda mi amor,
largo como una escopeta.

[67] Arribita de aquel cerro
suspiraba una ballena,
y en el suspiro decía:
— Lueguito me voy p'abajo.

[68] Amantes podrís tener
que te amen con más firmeza;
pero ninguno es más firme
que el cerro de San Cristóbal.

[69] De las aves que vuelan
me gusta el chancho,
porque las esperanzas
nunca se pierden.

[70] Te vide pasar ayer
con un chancho a los *corriones;*
se cortaron los *lasillos;*
se fue el chancho *pa'* tu casa.

[71] Ya vienen las tres Marías
en sus tres caballos blancos,
con un chancho a los *corriones*.
¡Dios te salve, Reina y Madre!

[72] Ayer mataste tu chancho,
no me diste chicharrones;
en casa están amasando;
no te daré pan caliente».[37]

Dos de estas canciones, las [58] y [69], que empiezan «De las aves que vuelan / me gusta el chancho...» son versiones disparatadas del tópico que, en Argentina, por ejemplo, se canta así:

[73] De las aves que vuelan
me gusta el chancho
porque saca tierrita
detrás del rancho,[38]

el cual deriva probablemente a su vez, de un tipo de canciones como la que dice:

[74] De las aves que vuelan
me gusta el cuervo,
porque el bien de mi vida
viste de negro.[39]

Las canciones [62] y [67] de la serie chilena, que comienzan «Allá dentro de la mar / suspiraba un chicolito...» y «Arribita de

[37] Ramón A. Laval, *Contribución al folklore de Carahue (Chile)* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1916), pp. 106-107. Las expresiones que el editor aclara son *mamarse* «recibir, llevarse (un golpe, una reprimenda, un susto)»; *thrinqui forti, Marguerita* «frase con que los bebedores suelen pedir aguardiente en las tabernas, imitando el lenguaje de los *grigos*»; *chincol* «avecita muy cantora, del orden de los pajarillos, *Fringilla matutina*»; *arriejao a una lepiria o lepidia* «expuesto a que le dé una indigestión»; *corriones* «correones»; y *las tres Marías o las tres Chepas* «estrellas zeta, épsilon y delta de la constelación de Orión».

[38] Carrizo, *Antiguos cantos*, p. 217, n.º 1259; y Carrizo, *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945), p. 837. Sobre otras versiones hispanoamericanas, ver Magis, *La lírica* n.ºs 1493-1497 y 2680.

[39] Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 2049; Carrizo, *Antiguos cantos*, p. 165.

aquel cerro / suspiraba una ballena...», derivan de aquellas del tipo que analizamos anteriormente, como la [25], que decía: «En lo profundo del mar / suspiraba una ballena / y en los suspiros decía: / — Quien tiene amor tiene penas».

Por su parte, la [64], que comienza «Ánima, que andáis penando / por las orillas del río...», es un evidente derivado de una canción que en otras tradiciones suele tener equivalentes sentidos disparatados:

[75] Anima bendita que andai
penando bajo las higueras,
comiéndote las habas verdes
y dejando las maduras.[40]

[76] Ánimas benditas,
que estáis bajo el puente,
¿cómo no van a tener frío
si no tienen alpargatas? [41]

Finalmente, la canción:

[72] Ayer mataste tu chancho,
no me diste chicharrones;
en casa están amasando;
no te daré pan caliente

parece tener relación, con aquella que ya vimos que se encontraba anotada en los márgenes del manuscrito barroco de *El sacristán mujer* de Calderón:

[7] Eché leña en tu corral
pensando casar contigo
y tu padre que lo supo
me dio con un pan caliente.

En la tradición argentina existe también este tipo de canciones. Éstas son las recogidas por Juan Alfonso Carrizo en la

[40] Oreste Plath, *Folklore religioso chileno* (Santiago de Chile: Ediciones Pla Tur, 1966), p. 197.

[41] Navarro Artiles, *Cantares humorísticos*, p. 44.

región de Tucumán, y publicadas bajo el epígrafe de «coplas disparatadas»:

[77] Águila que vas volando
por arriba del tunal,
dale las gracias a Dios
que no te hicieron arrope.

[78] Águila que vas volando
por la orilla' el charañal,
¿por qué no andas con *ojotas*?
¿Qué no te hincan las espinas?

[79] Alpargatas con tocino
es almuerzo regular,
como el verano es tan corto
Dios le perdone al difunto.

[80] Cuando pasé por tu puerta,
me tiraste un güesazo:
no me vuelvas a tirar,
que son chanzas pesadas.

[81] De las aves que vuelan
me gusta el chancho;
de las frutas silvestres,
las empanadas.

[82] De la falda de aquel cerro,
viene una piedra rodando;
si te pega en la canilla,
pa' la muerte no hay remedio.

[83] San Juan de Buenaventura
nunca se puso calzones;
por milagro que se puso,
junto al fuego no hace frío.

[84] Si yo supiera volar,
como vuela el chancho' el monte,

no me quisiera acordar
cuando salí de tus brazos.[42]

[85] Si yo supiera volar
como vuela el chancho ' el monte
por donde quiera *habí'* andar
si conociera el camino.[43]

De las dos primeras canciones de esta serie, las [77] y [78] que comienzan «Águila que vas volando / por arriba del tunal...» y «Águila que vas volando / por la orilla' el charañal...», se puede decir que son derivados disparatados de aquélla que editó Timoneda en el siglo XVI:

[86] Águila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
dile cómo estoy penando.[44]

Pero los datos del propio Carrizo nos dan detalles más próximos a su génesis y evolución en tierras argentinas, al señalar que este tipo de canciones pertenecen al género de los *desconciertos*, «hechura del pueblo», y que ésta en concreto nació por-

[42] Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, 2 vols. (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, 1937), p. 587, n.os 2574-2581. Una variante de la canción [77] se halla también editada en Morales, *Antología gaucha*, p. 275. Y la canción [83] está también en Carrizo, *Antecedentes* p. 837.

[43] Carrizo, *Antecedentes*, p. 837.

[44] Ver Frenk, *Corpus* n.º 571. Ver versiones modernas en Palau, *Cantares populares y literarios* p. 42: «Eres águila real / que en el pico llevas flores, / en las alas azucenas / y en el corazón amores»; Ignacio del Alcázar, *Colección de cantos populares* (Madrid: A. Aleu, 1910) n.º 101: «Águila que vas volando, / ¡qué dulce llevas el vuelo! / Detente, que estoy tomando / al Redentor de los cielos»; Narciso Alonso Cortés, «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* XXXII (1914), pp. 87-427 [reedición Valladolid, Diputación Provincial, 1982] n.º 92: «Águila que vas volando, / y en el pico llevas hilo: / dámele para coser / mi corazón que está herido» (véase además el n.º 93); y Coutinho, *Cancioneiro* p. 31: «O aguia, que vais voando / por esse mundo além, / leva-me ao céu, onde eu tenho / a alma da minha mãe».

que «en Tucumán, donde abundan los tunales, especialmente en los departamentos del sur de la provincia, las mujeres del pueblo aprovechan la prodigalidad de los dueños de estas plantas y hacen *arrope de tuna,* que es muy apreciado por su exquisito sabor. Las muchachas encargadas de acarrear las frutas sacaron este desconcierto que se hizo popular». «Por similitud a este desconcierto sacaron otro, no sabemos si los tucumanos o los salteños, porque también lo oímos en Metán y Antan (Salta):

[87] ¡Águila que vas volando
por arriba 'el *chaguaral!*
¿Qué no t'hincan las espinas,
que no ponís guardamonte?».[45]

La canción [80], que comienza «Cuando pasé por tu puerta, / me tiraste un güesazo...», también es correspondencia disparatada de la serie formulística que informa canciones como:

[88] Cuando pasé por tu puerta
me tirastes dos pedradas;
no me vuelvas a tirar,
que esas son chanzas pesadas.[46]

Y la canción [81], que comienza «De las aves que vuelan / me gusta el chancho...» es similar a las argentinas y chilenas [58], [69], [73] y [74] que ya hemos analizado anteriormente.

Como demostración final del arraigo panhispánico de este tipo de composiciones, y de su implicación en un sistema de reelaboraciones poéticas tan dinámico en sus resultados como constante en las normas y mecanismos que lo rigen, conozcamos algunas de las estrofas recopiladas por Jose Leite de Vasconcellos de la tradición oral portuguesa, y publicadas bajo los

[45] Carrizo, *Antecedentes*, pp. 836-837.

[46] Carrizo, *Antecedentes*, p. 837. Véase además Juan Draghi Lucero, *Cancionero popular cuyano* (Mendoza: Best Hermanos, 1938), p. 304: «Ayer pasé por tu casa, / me tiraste con un confite; / si no le hago la capiada / me pegas en el upite». Para otras correspondencias formulísticas, ver Magis, *La lírica*, n.os 1454-1458.

epígrafes de «Cantigas graciosas» o de «Cantigas às Avessas», es decir, las que «caracterizam-se por falta propositada de rima e, de maneira geral, de ligação de sentido entre os últimos versos e os anteriores, o que se destina a provocar riso»:

[89] Indo eu por qui a baxo
com um podão às inguias,
veio lá meu pai de dentro,
atirô-me c'uma bota n'alma.

[90] Quando eu cheguei às Portelas
c'umas fôrmas à cabeça,
logo o meu coração disse:
— Rosa branca, pé de boi.

[91] Passei pela tua porta,
pu'-la mão na fichadura;
veio teu pai lá de dentro,
atirô-me c'uns alforges.

[92] Quando fôr à minha horta,
te darei um chôriço;
quando matar o meu porco
te darei uma selada [salada].[47]

La estrofa [91] de esta serie, la que comienza «Passei pela tua porta, /pu'-la mão na fichadura...» es correspondencia paródica de una canción difundida en la tradición portuguesa, que viene a confirmarnos, para finalizar este curioso recorrido tras las huellas de nuestras canciones de disparates, la vigencia en aquel dominio de las normas y mecanismos tradicionales que rigen la existencia de estos poemas en el resto de la geografía folclórica hispánica:

[47] Estas cuatro canciones fueron publicadas en José Leite de Vasconcellos, *Opusculos* vol. VII [*Etnologia* parte II] (Lisboa: Imprenta Nacional, 1938), pp. 1330-1331. En Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português* II, pp. 334-338, se publican otra cuarentena de canciones más de este tipo. Igualmente se publica una canción similar en José Júlio Machado, «Literatura oral de Armês (Sintra)», *Etnografia da região saloia: a terra e o homens* (Sintra: Instituto de Sintra, 1993), pp. 149-168, p. 158.

[93] Passei pela tua porta,
pus a mão na fechadura,
pedi-te água, não m'a deste,
coração de pedra dura.[48]

JOSÉ MANUEL PEDROSA
C.E.H. Menéndez Pidal
Madrid

[48] Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais* II (Lisboa: Imprenta Nacional, 1938), p. 527. El mismo Leite, en *Cancioneiro popular português* I, pp. 491-492 y 504 tiene versiones de esta canción, difundida así mismo en Galicia. Ver al respecto Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego*, 2 vols. (La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza», 1973), n.º 308.