NOTA

MARGIT FRENK Y SU *NUEVO CORPUS*

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense de Madrid

Desde que llegaron a mis manos las 2.200 páginas del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*¹, con sus 3.790 poemas, enteros o fragmentarios, y sus monumentales aparatos de fuentes (que multiplican por tres o cuatro el número total de testigos), índices y bibliografía, supe que estábamos ante una obra verdaderamente excepcional, de esas que marcan un antes y un después y que llevan a dar un paso de gigante a toda una disciplina. Que no estoy exagerando con mi afirmación es algo que se demuestra sin mayores dificultades, como enseguida se verá.

Tampoco me voy por las ramas ni me excedo un ápice al traer al presente el tópico senequista: *Talis hominibus fuit oratio qualis vita*. Todos nos retratamos, ciertamente, al hablar y al escribir; ahora bien, el *Nuevo corpus* equivale, más que a una instantánea o a una serie de tomas, a una amplia panorámica, pues cubre medio siglo aproximado de actividad investigadora. Incluso cabe ir más lejos, para abarcar, al final, toda una vida: desde la mirada fascinada de una niña judía de cinco años que acaba de estrenar cultura (en 1930, Ernesto Frenk, Mariana Freund y sus dos hijos abandonaron Alemania para instalarse en Méjico) hasta la retrospectiva de la investigadora veterana, satisfecha por haber alcanzado los objetivos que se había marcado.

Apelo al principio de autoridad para cimentar la afirmación previa. El refugio que para ello procuro es el que mayor seguridad ofrece: el que me brinda mi (nuestro, de pensar en la amistad que también lo une a Margit Frenk) dilecto José Manuel Pedrosa. Este maestro de folkloristas, al reseñar el ramillete de trabajos agavillados por Frenk en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*², destaca el formidable arco cronológico que en conjunto describen, para concluir de esta manera: “Constituyen, antes que nada, una especie de biografía académica”.

¹ México, UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.

² México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

mica, pero también personal, e incluso emocional, de la autora”³. En mi caso, me asiste aun más la razón al establecer esa correspondencia absoluta entre obra y vida, pues estimo que el *Nuevo corpus* será, desde ahora, el Frenk por excelencia, igual que el Haebler corresponde a *Bibliografía ibérica del siglo XV* de Konrad Haebler, el Curtius remite a *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, y el Moñino es el *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Antonio Rodríguez Moñino.

En el *Nuevo corpus*, tenemos a Frenk quintaesenciada. La obra no sólo refleja una pasión sino que compendia unos desvelos eruditos que, al ocuparse también ahora de las huellas que la lírica tradicional fue dejando en la literatura posterior (en el apartado que Frenk titula “Supervivencias”), alcanzan a las literaturas hispánicas en toda su inmensidad. No es de extrañar, por tanto, que, aun siendo una obra por entero personal, ocasionalmente la investigadora busque apoyo en su equipo de discípulos de la UAM (con los que, en todo momento, ha venido mostrando una generosidad extrema y, a estas alturas, proverbial) y —permítaseme el latinismo, aquí y más adelante— en sus *socii*, que lo son doblemente: en términos profesionales y afectivos.

Consideradas la dimensión descomunal de la labor y la pericia probada de tales estudiosos, es lógico que Frenk haya tenido en cuenta no pocas de sus sugerencias, al tiempo que ha aceptado casi todas las fichas propuestas (tan sólo ha sentido vértigo, y lo confiesa, al encarar, desde su orilla, el rico universo de las ensalmos y conjuros, como le había sugerido Pedrosa en el artículo-reseña-apología que menciono a continuación). La pluma amiga se puso en marcha nada más aparecer el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*⁴; de hecho, a manera de reseña, nota o artículo, fueron esos “próximos” a quienes, antes que a nadie, cupo ponderar la importancia de tan formidable obra e indicar las futuras vías de prospección y análisis.

El primero en saludar el *Corpus* fue otro mito del hispanomedievalismo, Samuel G. Armistead, en una penetrante reseña⁵; algo después, aparecía el magnífico complemento de Manuel da Costa Fontes⁶. Discrepante por completo —vitriólico, de hecho—, en su particular aproximación al *Corpus*, resultó el abultado artículo-reseña, en dos entregas, de Daniel Devoto⁷. Apoyado en un engañoso introito constructivo, Devoto no deja luego títere con cabeza: pone en tela de juicio el carácter popular o tradicional de muchos de los materiales y,

³ *Culturas populares. Revista Electrónica*, 3, 2006.

⁴ Madrid, Castalia, 1987, al que siguió un *Suplemento*, Madrid, Castalia, 1992.

⁵ *Hispanic Review*, 57, 1989, págs. 503-506.

⁶ *Romance Philology*, 45, 1991, págs. 355-360.

⁷ “Notomías”, *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, págs. 169-229, y “Con la música a otras partes”, *Bulletin Hispanique*, 93, 1991, págs. 261-342.

paradójicamente, llega al extremo de pedir la inclusión del romancero en bloque y la de la mayoría de los poemas satíricos y jocosos del tardío Medievo.

La contundente respuesta de Frenk a la primera de esas andanadas no se hizo esperar⁸; después, sería Pedrosa quien reforzase los de por sí sólidos fundamentos del libro de Frenk, con un duro ataque al investigador franco-argentino y toda una serie de inteligentes observaciones⁹; luego, arremetió de nuevo en “Aristóteles, el maestro Correas y unas canciones del Siglo de Oro con latines macarrónicos”, en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*¹⁰.

De todo ello, Frenk da ahora buena cuenta, aunque el *Nuevo corpus* sea, a todos los efectos, continuación natural del *Corpus* y, en un cien por ciento, lleve la particular marca de esta investigadora. Así lo han reconocido las reseñas que han ido apareciendo, en que, *nemine discrepante*, junto a *laudes* y más *laudes*, hay sugerencias y nuevas fichas; esto, no obstante, resulta inevitable en el caso de una obra como ésta, que, por su naturaleza, nunca alcanzará un punto final. Hasta la fecha, tengo noticia de las recensiones que a continuación enumero (y alguna se me habrá escapado, de seguro): José Luis Garrosa Gude, *eHumanista*, 3, 2003, págs. 110-112; Aurelio Ortega, “El *Nuevo corpus*: una obra viva”, *Boletín Editorial. El Colegio de México*, 103, 2003, págs. 9-11; Antonio Alatorre, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2003, págs. 589-593; Carlos García Gual, *Letras libres*, 28, enero de 2004; Pilar Martínez Olmo, *BIB IV*, 3, 2004; Magdalena Altamirano, *Revista de Literaturas Populares*, 1, 2004, págs. 159-171; Samuel G. Armistead, *La Corónica*, 34, 2005, págs. 264-267; y Antonio Carreira, “Notas sobre el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 60, 2005, págs. 235-248. Tengo, además, noticia de una reseña de Maximiano Trapero, que aparecerá en breve en *Voz y Letra*.

Mucho más significativo, sin duda alguna, es el hecho de que el *Nuevo corpus* haya deparado importantes honores a su compiladora, entre los que destaca el prestigioso Premio Internacional Alfonso Reyes 2006, en Méjico (antes que ella, lo merecieron Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier o André Malraux, por ejemplo), y el II Premio “Demófilo” de Investigación sobre Cultura Popular de la Fundación Antonio Machado (2006, también), en España. Por cierto, al hacerse público el otorgamiento de la primera de ambas distinciones, y en distintos medios de comunicación, Frenk insistió en el hecho de que el *Nuevo corpus* podía considerarse propiamente su autobiografía, como hemos dicho

⁸ “Contra Devoto”, *Criticón*, 49, 1990, págs. 7-19.

⁹ “Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)”, *Anuario de Letras*, 32, 1994, págs. 209-250.

¹⁰ Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995, págs. 67-102.

unos cuantos (así lo ponen también de relieve las notas de prensa de María Eugenia Sevilla Pérez y Mónica Mateos-Vega, difundidas en papel y en formato electrónico).

La comunidad académica internacional ha reconocido así la enorme valía de una labor como la suya, dificultada por un sinfín de escollos que, dado lo evanescente de la materia (pues tan escasas y difusas son las marcas de lo popular y lo tradicional), se presentan mucho antes de iniciar al rastreo. Cuantos hemos dedicado parte de nuestro tiempo a la búsqueda de fuentes primarias, sabemos que es oficio apasionante como pocos, pero duro, muy duro, pues, por mucho tiempo que se le dedique, nunca se tiene asegurada una nueva ficha. Pero ¿qué decir cuando lo que se persigue es algo tan etéreo como la lírica popular o, mejor dicho, la lírica de tipo tradicional? Téngase en cuenta que la captura del dato se revela especialmente ardua y compleja, pues se trata de cribar un material literario de carácter oral que, de forma paradójica, sólo ha podido llegarnos a través de la escritura. Se trata de una difícil tarea, ciertamente, pero Frenk ha ido perfilando una poderosa herramienta de trabajo puesta a prueba en el pasado y expuesta en clave teórica en un artículo tejido con los peculiares mimbres de su poética: «La autenticidad folklórica de la antigua lírica ‘popular’»¹¹.

Lo aquilatado de su método explica que, tras darle infinitas vueltas, sólo ocho poemas del *Corpus* hayan desaparecido del *Nuevo corpus*. Sin embargo, los problemas son extraordinarios en diversos órdenes, entre ellos el cronológico. En situaciones como ésta —me confesaré—, los editores de BETA (*Bibliografía Española de Textos Antiguos*, disponible en Internet a través de la herramienta *Philobiblon*) nos hemos arredrado. Y es que, considerados los irresolubles problemas de datación de las piezas, al tener nuestro *terminus ad quem* en 1500, no veíamos manera de meterles mano a la lírica tradicional y a su primo-hermano el romancero. El problema de problemas, no obstante, es el que obliga a preguntarse de continuo por la esencia de esta poesía, asociada con el pueblo como autor y como artista, idea ésta incubada por los ideólogos de la Europa romántica y perfectamente activa en varias tradiciones filológicas. La labor de Frenk no es, por lo tanto, una mera traza o resto del ideario de Ferdinand Wolf o, si se prefiere, una coda o apostilla al pensamiento de Ramón Menéndez Pidal, obsesionado como estuvo por una singularidad hispánica que se reflejaba nítidamente en el característico tradicionalismo de nuestra literatura (de este rasgo idiosincrásico, que aparece de continuo en su dilatada obra, se ocupa en el último capítulo de *Los españoles en la literatura*, ensayo cuya primera versión data de 1949).

¹¹ *Anuario de Letras*, 7, 1968-1969, págs. 150-169.

A ese respecto, es preciso echar un vistazo más allá de los Pirineos, para comprobar cómo antropólogos y folkloristas se han esforzado también en buscar los cimientos de la tradición oral moderna, en una rebusca que barre siempre del Medievo para acá. Por ser éste un dominio poco o nada conocido en nuestro ámbito, recordaré que disponemos de una dirección electrónica que reúne los nombres de los estudiosos que han llevado a cabo tareas de esa naturaleza en la vecina Francia, con el del mítico Patrice Coirault mezclado entre todos ellos. La aplicación de esta técnica de recogida y análisis de materiales es dato verdaderamente relevante en el caso francés, toda vez que, en los estudios de historia literaria, el tradicionalismo quedó barrido por completo por influjo de Joseph Bédier y de su todopoderoso magisterio: *Collecteurs de chants populaires français*¹².

Precisamente es ese carácter durativo del fenómeno, a través de la tradición o transmisión de los poemas mismos o de materiales poéticos cercanos, lo que nos confirma que no nos hallamos ante una pura entelequia o espejismo, como quieren algunos. Su existencia es algo irrefutable, gracias a esos hilos, cada vez más finos, que unen la Edad Media con el presente; de hecho, la lírica tradicional se mostraba perfectamente vigente hasta hace poco. Cuando digo esto, no me refiero a un fenómeno del que esté informado por simples lecturas o por contactos lejanos y esporádicos; al meterme en esta materia, tengo presente a la generación inmediatamente anterior a la mía y, muy en especial, a mi madre, Rosario Moreno Montoro, cuya portentosa memoria es aún capaz de hilvanar numerosas cancioncillas que coinciden —a veces plenamente— con las recogidas por Frenk. Atrapado por mis obligaciones, nunca he tenido tiempo (ya se sabe: “En casa del herrero...”) de recoger su amplísima colección de cuentos y facecias, refranes y adivinanzas, romances y canciones, en versiones interesantísimas y asuntos de toda época (pues, lógicamente, junto al linajudo romance que hunde sus raíces en Medievo, suena el romance vulgar o la canción sobre asuntos truculentos o sucesos tan impactantes como el desastre de Annual).

Si traigo a mi madre al presente, es porque, gracias a ella, tengo la seguridad de que Frenk ha acertado plenamente en su tarea. La poética de las piezas que reúne en los dos tomos formidables del *Nuevo corpus* es idéntica en la forma, en los temas y en el tono a las cancioncillas y decires que he oído en casa desde niño: entre amores felices, trágicos o insatisfechos; entre canciones de trabajo que aluden a la propia tarea y un sinfín de piezas satíricas y jocosas, en las que la procacidad puede mostrarse, según el caso, tamizada o rotunda (las piezas de este último grupo sólo he podido conocerlas en fecha reciente y tras llevar a cabo el sondeo necesario para vencer las reticencias de una mujer que, por razón de edad, lo es de otra época). La oralidad de este material (de

¹² <http://www.rassat.com/collecteurs.html>.

carácter mixto, pues muchas veces la memoria de la niña remite a las coplas impresas que oyó cantar a un ciego en dos o tres calles de la localidad toledana de Villatobas, su pueblo, allá por los años treinta o los primeros cuarenta) explica bien la dificultad de deslindar canciones de refranes; a este problema se refería Frenk en otro trabajo de fama¹³ y ha debido encararlo de nuevo, haciendo gala de su flexibilidad y amplitud de miras, al pasar del *Corpus* al *Nuevo corpus*.

Es más, esta última generación de transmisores nos cerciora de que, entre la declamación plana, sin ningún elemento melódico, y la canción propiamente dicha, siempre cupo todo un abanico de posibilidades, tanto en el caso de composiciones distintas como en el de una misma composición, de acuerdo con el declamador y sus circunstancias. A veces, la música se convierte en parte inherente a la propia letra, por lo que entramos de lleno en un universo en que la voz remeda el instrumento (así sucede en la conocidas *A mí me gusta el pípi-ribípipí* o *Ya se murió el burro que acarrea la vinagre*, en el dieciochesco y popularizado *El trípili trápala*, en el baile popular extremeño del *Redoble* y en poemas recogidos por Frenk como el n. 988, *¿Por dó passaré la sierra, gentil serrana morena?*) o lo sustituye, como en el ejemplo siguiente, que corresponde a un juego infantil en el que un niño dirige los movimientos, desde la posición de sentado, y otros le remedan:

—¡Martinito!
 —¡Señor!
 —Marche con uno
 como marchó yo.
 Pa, parabá,
 parabá, papá.

El ejemplo viene que ni pintiparado, aun cuando, modestísima pieza como es y de seguro tardía, queda lejos de la órbita de Frenk. Algo parecido le sucede a un poema burlesco que se aplica a personas que se rascan con insistencia. El ritmo que se les da a estos versos es el de una jota manchega, mientras con una mano se hace como si se tocasen las cuerdas de una guitarra. Obviamente, estamos ante la inversión burlesca de un epitalamio o himeneo, en la que ni tan siquiera falta la alusión obligada a los hijos que tendrán los novios (por lo demás, sobre las burlas de los cantos de boda habría que considerar en paralelo el estudio de Donald McGrady, «Los novios se confiesan sus postizos: resonancias en el Siglo de Oro de un motivo clásico»¹⁴; sobre bodas burlescas,

¹³ “Refranes cantados y cantares proverbializados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, págs. 155-168.

¹⁴ *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I. Arellano, M. C. Píñillos, F. Serralta y M. Vitse, eds., Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, págs. 243-248.

como la “Boda de negros” de Quevedo, aún aportaré un nuevo testimonio más adelante). Es fácil reconstruir mentalmente la melodía de la pieza:

Si quieres que te cante este desposorio,
 tiña tié la novia, tiña tiene el novio;
 también el padrino, también la madrina
 y los convidados también tiña;
 y el rechiquitín que la misa decía
 una poquitíña de tiña tenía;
 y al sacristancillo que sube a la torre
 una poquitíña de tiña le corre;
 y la cocinera que está en la cocina
 ccn las cucharillas se arrasca la tiña;
 y los dos hijitos que luego nacieron
 una poquitíña de tiña tuvieron.

En otras ocasiones, el ritmo se impone y muestra una proximidad absoluta respecto del que marca el sonido del instrumento de viento y el tamboril. Así sucede en la siguiente canción jocosa, declamada a modo de muñeira (en otras versiones orales, los *maruxiños* son *galleguiños*):

La maruxiña estaba preñada
 y el maruxiño no sabía nada.
 La maruxiña estaba de parto
 y el maruxiño no tenía cuartos.

Los quiebros en la voz, las interjecciones de apoyo y el ritmo marcado, casi a modo de pura canción, son compañeros de viaje obligados al enunciar algunos dichos de naturaleza jocosa o satírica, que quedan a medio camino entre el chiste y el refrán (su función, ciertamente, es la de puras paremias). Todos estos elementos son un aviso al interlocutor y sirven de refuerzo de una función fática que aquí resulta fundamental. Como respaldo a tales observaciones, viene bien revisar unos cuantos casos; no obstante, debo precisar que la constitución a modo de canción, con música vocal o instrumental, nunca ha sido condición *sine qua non* para que una pieza sea admitida en este corpus. La disociación entre lírica y música es algo común, de hecho, en la literatura vernácula del Medievo y se eleva a la categoría de norma (frente a la excepcionalidad del cancionero musical) en los grandes repertorios de poesía cortesana del siglo XV, centuria ésta que se corresponde con el *terminus a quo* que Frenk impone al *Nuevo corpus*. De todas maneras, interesado como estoy por el ritmo y la *performatividad* de estas composiciones, atenderé inicialmente a dos que proceden del peculiar poemario popular que para mí ha rescatado la siempre sorprendente memoria de mi madre.

Como se verá, tampoco se trata de composiciones de noble estirpe literaria; con varias de ellas, ni tan siquiera estoy aportando futuras fichas para las va-

rias secciones del *Nuevo corpus*. Tienen la importancia, eso sí, de que me permiten indagar en la esencia del poemario tradicional a partir de declamaciones vivas, no reconstruidas. La primera de todas ellas es verdaderamente singular; de hecho, no he logrado documentarla en ninguna otra parte. La seguidilla siguiente (dicho, facecia, refrán...) se utiliza para aludir a algo que causa verdaderamente asombro por su novedad:

Todo el día diciendo
que eres machorra
y ahora sales preñada.
¡Vaya qué porra!

Tampoco tengo documentado ningún ejemplo paralelo en el segundo caso, apoyado por lo común en un “dice” que sirve para introducir cada una de las voces. El pareado se deja caer cuando alguien hace gestos llamativos o ridículos:

—Tontea, Simón.
—Ya tonteo, señor.

Más extendido desde el siglo XVII para acá (y por lo tanto presente en Frenk, con el n. 1783) es el chiste-cantar-refrán alusivo a la Baltasara, mujer de la farándula que tuvo amores con Felipe IV. Lo recordaba el desaparecido Jaime Campmany en un artículo de *ABC* del 9 de julio de 2002 (“todo lo tiene bueno la Baltasara”). Frenk ofrece el patrón, con testigos añorísimos y, además, remite a la bibliografía recogida por Pedrosa¹⁵, quien reúne todo un ramillete de artículos con varios testigos modernos. Aunque el de mi madre es uno más, tiene el interés de repetir el patrón más añoso (en el que se señala, burlescamente, la falta que constituye la excepción a la belleza de la comedianta) y, en su elocución, el de responder al modelo del poema recitado a medias y a medias cantado a que me estoy refiriendo. En la lectura, hay que suplir una interjección ¡ay! previa a la seguidilla:

Todo lo tiene bueno
la Baltasara;
todo lo tiene bueno,
menos la cara.

De la misma condición es (y va también con un introito a modo de interjección) otro dicho igualmente antiguo (sólo lo encuentro recogido en Ángel Iglesias Ovejero¹⁶: “Todo lo tiene la María Antonia: es alcahueta, puta y ladro-

¹⁵ *Art. cit.*, pág. 233.

¹⁶ “Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares”, *Críticón*, 35, 1986, págs. 5-98 [24n].

na”; también he oído: “Todo lo tiene mi Ramona: guarra, puta y ladrona”, y conozco un refrán próximo: “Si la coges borracha, la tendrás puta y ladrona”):

Todo lo tiene la María Antonia:
puta, borracha y ladrona.

En el caso siguiente, podría aducir, en paralelo, unos cuantos ejemplos más, en los que cambia, entre otras cosas, la localidad aludida, aunque no el mensaje. En la versión que ofrezco, cabe notar el potencial en *-ie*, característico de la Mesa de Ocaña (del mismo modo que, en el pasado, fue rasgo distintivo del habla de La Rioja y Navarra), fenómeno éste vivo entre personas de más de cincuenta años (aquellos cuya infancia se desarrolló al margen de la televisión) y bien estudiado por Francisco Moreno Fernández ¹⁷:

Leonardo se fue a casar
a la ciudad de Escalona:
era tuerto y jorobado.
¿Qué tal sería la dona
cuando él era el engañado?

Aunque los poemas escatológicos no tienen cuento, seleccionaré un par de muestras especialmente interesantes. Añado, para comenzar, una versión distinta a la que se ofrece en “Correspondencias” para el n. 1963 (que cuenta con el estudio previo de José Manuel Pedrosa, «La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria» ¹⁸). Su importancia radica en que es una inversión rotunda del cortejo a la puerta de la amada (el *paraclausíthyon* de la lírica amorosa griega, que cuenta con deformaciones burlescas muy tempranas), con una ofrenda floral que recuerda la célebre canción de rondalla (contrástese también con el n. 1987):

A tu puerta me cagué
porque me vino la gana.
Ahí te dejo ese clavel
pa’ que lo huelas mañana.

Y apporto un ejemplo más que tiene su miga, pues Jon Juaristi, en su autobiografía recién aparecida ¹⁹, dice que se trata de una mezcla jocosa del vascuence y el romance. No sé si está en lo cierto; de lo único que tengo seguridad, eso sí, es de que, para evitar que un perro defeque, en el occidente toledano se dice comúnmente “San Pedro, que no cague el perro”, mientras en

¹⁷ “Imperfectos y condicionales en *-ie*. Arcaísmo morfológico en Toledo”, *Lingüística Española Actual*, 6, 1984, págs. 183-211.

¹⁸ *Romanische Forschungen*, 105, 1993, págs. 110-117.

¹⁹ *Cambio de destino*, Barcelona, Seix Barral, 2006, pág. 163.

la zona oriental, la de Villatobas, al animal se le aplica un conjuro jocoso, al tiempo que se cruzan y estiran con fuerza los índices de ambas manos:

Neque, neque
el culo se te seque.

Son poemillas de distinta factura, que se mueven entre la simple rima y el apoyo melódico: recitados a medias y a medias cantados, como decía atrás; por supuesto, al final del recorrido, se halla la composición abiertamente cantada. El mismo abanico de posibilidades muestran los juegos infantiles de los que Frenk (y es una de las principales novedades del *Nuevo corpus*) recoge un buen muestrario, como el vetusto y extendido *Recotín, recotán* (n. 2162), que —maravilla de las maravillas— ha pasado de mi madre a mis hijos (cierto estudio de José Manuel Pedrosa demuestra las raíces medievales de la pieza²⁰, aunque basta recordar que sigue vivo entre los sefardíes, como puede verse en Susana Weich-Shahak, Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral²¹).

Éste es el material más resistente al paso del tiempo y al cambio en culturas y modas; de hecho, yo mismo he tenido contacto de niño, como mis hijos hoy, con muchos de los juegos recogidos por el *Nuevo corpus*, como *Pizpirigaña* (n. 2120) o *Una, dola, tela, catola* (n. 2111). Ahora bien, a fuer de sinceros, cabe reconocer que, en varios casos, la tradición se rompió y que los poemas, en versiones desde ese momento estandarizadas (y cabe rendir tributo a la labor de Joaquín Díaz y la recién citada Ana Pelegrín), han sido recuperados recientemente por los profesores de Educación Infantil y Educación Primaria. La transmisión ha funcionado sin fisuras ni desgastes en otros tantos casos, como en *Al pasar la barca* (n. 947), *Duérmete, niño, duérmete ya* (n. 2047ter), *Pinto, pinto, gorgorito* (n. 2121), *Sol, solito* (n. 2125A), *Cucú cantaba la rana* (n. 2090), *Luna, lunera* (n. 2125B) o *Caracol, col, col* (n. 2080, y con testigos muy tempranos). Por cierto, hay que recordar que esa pieza tampoco falta en el repertorio de los judíos españoles (como se comprueba una vez más en la citada recopilación).

Armistead, en su reseña²², apela a un informante amigo (ya que el trabajo etnográfico o folklórico tiene obligación de dar al menos una fuente) para complementar la n. 2053a, pero lo cierto es que no hay nadie en España que no conozca el poemilla *Sana, sana, culito de rana*. Muy extendidos están también poemas asociados a juegos infantiles como hacer cosquillas, con *La buena*

²⁰ “El juego *Del palacio a la cocina* en el *Fuero Viejo de Castilla* (siglos XII-XIV)”, *Medioevo Romanzo*, XX, 1996, págs. 446-459.

²¹ Estudio crítico preliminar de Ana Pelegrín, Madrid, Compañía Literaria, 2001.

²² *Op. cit.*, pág. 266.

ventura o *A la buena ventura* (de los que no hay testimonios antiguos en el *Nuevo corpus*), pellizcar, con *Aceitera*, *vinagrera* (igualmente ausente), o tirar del dedo pulgar de la mano o el pie, con *Éste puso el huevo* (tampoco hay testimonios), etc. De seguro, del primero de todos juegos infantiles, *Cinco lobitos tiene la loba*, aparecerá algún testimonio antiguo antes o después (por cierto, conviene aclarar que la *toba* detrás de la que se esconden en algunas versiones es el cardo borriquero, mientras la *escoba* de la versión más extendida es un sinónimo de retama, también llamada retama de escobas). Uno intuye también raíces profundas para otras tantas canciones infantiles, como la correspondiente al juego del *Lillo, palillo*, cuya letra, que de nuevo me recuerda mi madre, es la siguiente (el verso inicial sólo lo encuentro en poesía italiana, aunque la segunda parte de la composición guarda gran parecido con el n. 15 del *Nuevo corpus*):

Lillo, palillo,
lazo, palazo,
escarabillo, escopetazo.
Si vas a la fuente,
corre, bebe agua
y monta encima d' éste.

Si las canciones correspondientes a juegos son hiperabundantes y algunas traen aromas lejanos, otro tanto ocurre con letrillas jocosas asociadas a la niñez o la edad moza, como *Por la mar corren las liebres* (n. 2247), que no ha dejado de cantarse a lo largo de los siglos, o como *Antón, Antón* (n. 1988), también muy difundida. ¿Qué cabe decir de las muchas adivinanzas que resisten el paso del tiempo, generación tras generación?, ¿o de los trabalenguas? Estoy, por ejemplo, seguro de que, antes o después, lograremos dar con testimonios antiguos para piezas como ésta:

Madre e hija
van a misa.
Si la madre pisa paja,
la hija la paja pisa.

Al contrario, mi madre me ofrece un estupendo testimonio que confirma el carácter tradicional del n. 1919 *bis*. En esta versión, que queda en simple pareado, faltan los dos versos de introito, al igual que en las menciones que recoge Frenk (la de Correas entre ellas); en el caso de este poemilla, a veces incluso se esfuma cualquier presentación del tipo: “—Señor cazador, ¿qué tal ha ido el día? —Bien, bien. —¿Y cuántas aves ha cazado?”. Así reducido, funciona como un refrán con que se pone de manifiesto que una afirmación supuestamente compleja y bien fundada es, en realidad, puro aire; otras veces, se ofrece como un acertijo o adivinanza infantil. Vemos, de este modo, cómo parte del

material que interesa al *Nuevo corpus* tiene algo de camaleónico e inestable por naturaleza; además, se refuerza la idea, esbozada por Carreira²³, de que no siempre la versión más breve es la primera o la de que lo que todo lo que se adhiere al poemita esencial es glosa posterior. Queda demostrada, además, la eficacia del meollo o parte primordial del poema; es más, el trabajo de campo enseña que, cuando el poema o el refrán es bien conocido, sólo se enuncia el primer verso, si está rimado, o la primera parte, si tiene forma de prosa. Ven-gamos sin más al nuevo testimonio para 1919 *bis*:

Si tras la que voy, mato,
tres me faltan pa' cuatro.

Entre todas las muestras que he podido recoger, acaso la más importante sea un testigo irrefutable de supervivencia de *Los matachines* (n. 1530 A), en ocasiones cantados con ese mismo nombre; con más frecuencia, no obstante, los *matachines* son los *mostachines*:

Los mostachines
te vienen a ver,
hoy y mañana
y al otro también.
Estando la mona
en la Puerta el Sol,
comiendo arroz,
tanto comió
que reventó.

Gracias al *Nuevo corpus* (y a los estudiosos de los que parte Frenk) conocemos la digna ejecutoria de *Cuatro esquinitas tiene mi cama* (n. 1390), la de *Mira que te mira Dios* (n. 1389 B) y otras oraciones, de la niñez y de la vida entera. Cuando contrasto el *Nuevo corpus* con los datos que, a bote pronto, soy capaz de reunir de pura memoria, me doy cuenta de lo mucho que queda por hacer a este respecto; no obstante, tampoco se me escapa que esta tarea es difícilísima al resultar punto menos que imposible la datación del material, como he apuntado en varios momentos. Por ejemplo, ¿desde cuándo existe el juego de la pídola tal como lo conocemos, apoyado en retahílas como *A la una, mi mula* o *Allá arribita, arribita*? ¿Hasta dónde cabría remontarse en el tiempo en el caso de letras como esta del juego del escondite, que de nuevo me brinda mi madre: “Al escondite, lerite, lerite; / al escondite, lerite, lerón. / Tres gallinas y un capón. / El capón se puso malo, / las gallinas lo enterraron. / Tú por tú que te salgas tú / a la puerta más azul”? ¿Desde cuándo se cantan *Las doce palabras*, canción acumulativa de la que mi madre tiene una versión especialmente bella?

²³ Art. cit., pág. 243.

Sobre otra canción infantil cumulativa, *Estando la mora sentida en su moral*, su memoria preserva una versión con variantes de gran interés respecto del fragmento que se edita en el apartado “Supervivencias” del n. 1437 y de los testimonios aportados por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman²⁴ y por Susana Weich-Shahak²⁵. A partir de un estribillo a poco idéntico al n. 1100 (en la versión de mi madre, “Madrugaba la niña aldeana / ¡Ay qué bien que la madrugaba!”), se monta una nueva canción cumulativa que abarca las doce horas del reloj. No menos atractivas son sus versiones del *Baile de la gerigonza del fraile*, mucho más extensa que todas las recogidas hasta la fecha (resumidas en las Correspondencias del n. 1529 *bis*) y del *Baile de las carrasquillas* (que, curiosamente, no encuentro en el *Nuevo corpus*), con variantes que no aparecen en otras versiones de distintas zonas de Castilla (*carrasquiñas*, como aquí, y no *carrasquillas*, dicen algunos de los testimonios recogidos por Eduardo Tejero Robledo)²⁶. La pieza es la siguiente:

Este es el baile de las carrasquiñas.
Es un baile muy disimulado,
que, en hincando la rodilla en tierra,
todo el mundo se queda mirando.
¡Ay, chiquilla, meneas las piernas!
¡Ay, chiquilla, meneas los abrazos!
¡Ay, chiquilla, meneas las caderas!
Da la media vuelta y se dan un abrazo.
En mi pueblo no se estila eso,
que se estila un abrazo y un beso.
Y en mi pueblo no se estila nada,
Que se estila una gran bofetada.

Sólo la documentación de una de estos poemas dentro del arco cronológico establecido por Frenk permite incorporar los testigos de la tradición oral en los apartados de “Correspondencias” y “Supervivencias”. Y a la inversa: la existencia de dichos testigos sirve, muy a menudo, para confirmar el carácter popular o tradicional del texto arcaico. Así las cosas, por una parte, se impone seguir vaciando los estudios sobre folklore, tan dispersos y además tan locales en ocasiones; por otra, es inevitable ampliar cada vez más el criterio compilador, aunque ello pueda llevar a multiplicar el número de páginas y a implicar, inevitablemente, a equipos de investigadores encargados de adicionar ma-

²⁴ *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Estudio etnomusicológico de Israel J. Katz, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982, págs. 183-188.

²⁵ “Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 50, 1995, págs. 73-91 [79-87].

²⁶ “Literatura popular en la Comunidad de Madrid. Refranero. Dictados tópicos. Cancionero”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 1, 1989, págs. 133-188 [168].

teriales al *Nuevo corpus*. Esto último podría ocurrir de mediar la voluntad de Frenk y de sumar nuevas fuerzas esos *socii* a los que ya me he referido. Ya sabíamos que ése es el camino, cada vez más duro y tortuoso, porque Frenk nos lo había dicho en su *Corpus* (pág. VII):

Lo único que tenemos entre manos son los productos de la moda popularizante que se inició hacia fines del siglo XV, y esos productos conforman un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda, arcaicas; otras, compuestas a la manera de aquéllas; otras, antiguas pero retocadas; otras, de nuevo cuño... Ésa es la lírica popular del Siglo de Oro.

Entremezclado en los reservorios que lo guardan, el filón se percibe con relativa nitidez, aun cuando los destellos de sus piezas se parezcan mucho a los de la poesía cortesana que con ella viaja. Igual que el buscador de oro sabe distinguir sin problemas su color y brillo de los de la pirita que acompaña a menudo al preciado metal, Frenk se muestra ágil al esquivar poemas que, temática y formalmente, se hallan tan cerca y, sin embargo, tan lejos de los populares o tradicionales. Los modos amatorios de la lírica áulica, expuestos en clave cortés o neoplatónica, no son los que interesan, como tampoco ciertos usos retóricos y poéticos especialmente gratos al Medievo tardío y temprano Renacimiento (esos que nos ha explicado Juan Casas Rigall²⁷). Pero las cosas no son siempre fáciles, pues el tono que los poetas áulicos adoptan a ratos es el de la poesía popular o tradicional; por eso, con una flexibilidad tan inteligente como higiénica, Frenk abre ahora sus puertas al *rifazzimento* semipopular, con lo que inaugura una senda que habrá de dar en inevitables ampliaciones futuras, suyas o de otros.

Ni siquiera revisten gran peligro aquellos poemas que precisan de un tratamiento tan delicado como las canciones de pastora o serrana, a pesar de que en su universo literario coinciden lo marcadamente popular (o, cuando menos, el poema al que voluntariamente se le ha dado un aire popular característico) con lo manifiestamente culto. En tales casos, Frenk no se ha dejado arrastrar por señuelos manifiestos, de esos que en el pasado atraparon a algún que otro romanista de renombre; por el contrario, ha cernido el material para quedarse con lo que interesaba. En este caso, queda claro que, junto a la apariencia del texto, pesaron mucho las fuentes transmisoras, pues básicamente no aparecen otros cancioneros que los musicales, mientras abundan las alusiones consabidas: Gil Vicente y otros autores teatrales, Covarrubias, Correas y algún que otro autor de ensaladas poéticas.

Menos dudas hubo de despertar la exclusión de la poesía de pastores y jaques, de prostitutas, alcahuetas y seres marginales, como gitanos y esclavos ne-

²⁷ *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1995.

gros. Y es así por mucho que se atienda a su particular jerga y a que, con ella, se compongan cantos burlescos; del mismo modo, nada de popular tienen los *Disparates trovados* de Juan del Encina, considerados, entre otros investigadores, por Blanca Perinián²⁸. No obstante, a Frenk no se le escapan los injertos que le importan en ese poeta o en Rodrigo de Reinosa, como han puesto de relieve Pedrosa²⁹ y Antonia Martínez³⁰.

En el *Nuevo corpus*, tal vez la mayor novedad sea la recuperación de materiales líricos incorporados a romances. De ese modo, no se cae en el exceso a que invitaba Devoto en su acerba reseña —incorporar todo el romancero—, pero se atiende a cierta sugerencia de Pedrosa³¹ y se tienen en cuenta algunos de los materiales exhumados por Magdalena Altamirano en su tesis doctoral³²; de ella, tengo constancia por las distintas noticias que ha ido dejando caer en varios lugares, entre ellos su citada reseña al *Nuevo corpus*.

Por supuesto, como la lógica indica, aún queda mucho material por recoger, y de primera. Por ejemplo, mi experiencia me dice que estos poemillas se cuelan a veces a manera de *probationes calami*, junto a otros materiales, en los manuscritos e impresos (modestos apuntes como son, los catálogos, cuando los hay, no suelen recogerlos). Por poner un solo ejemplo propio y de lo más significativo, traigo aquí una referencia al ms. h-II-19 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, que contiene la traducción que Antón Zorita hizo para el Marqués de Santillana del *Arbre des batailles* de Honoré Bouvet. Pues bien, entre varios apuntes y poemillas copiados en las guardas por una mano anónima a inicios del siglo XVI, hay una versión del n. 773 (daba yo la noticia en *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994, pág. 182n):

Pariome mi madre
una noche oscura:
púsome paños negros,
faltome ventura.

Como quiera que sea, en tan formidable labor no hay una sola línea que resulte estéril; del mismo modo, por muchos testimonios que leamos de una taca, jamás nos invadirá el tedio, aunque nos detengamos en los distintos apar-

²⁸ *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979.

²⁹ “Canciones disparatadas y rimas frustradas: Notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pidal*, 72, 1996, págs. 39-67.

³⁰ “Las Coplas de Disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica”, *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Medioevo y Literatura*, vol. 3, Juan Paredes, ed., Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 261-273.

³¹ *Art. cit.*, pág. 221.

³² “Analogías formales entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional”, México, El Colegio de México, 2002.

tados de cada ficha. ¿Dónde radica el éxito de este poemario? En el hecho —creo yo— de que son piezas perfectamente vigentes en términos artísticos y estéticos; en que, mientras unas nos hacen reír, otras tocan la parte más sensible de nuestro espíritu. Esto es algo de por sí extraordinario, ya que la mayor parte de la literatura antigua, por mucho que nos apasione a los medievalistas, perdió su vigencia estética hace largos siglos. Por el contrario, lo que nos ofrece Frenk es literatura viva, de esa que da vueltas en el alma, estimula la memoria y, en no pocos casos, nos devuelve a los años de la infancia. Magnífico alimento para el espíritu, así pues.

Quedamos, así pues, en deuda con una persona de veras necesaria y con una obra de todo punto imprescindible. Margit Frenk recaló, por fortuna, en nuestro universo erudito hace varias décadas; de entonces para acá, su entrega en cuerpo y alma ha permitido exhumar un material que, de no mediar ella, sólo conoceríamos de manera parcial y difusa, ya sea por las constantes fisuras en el método compilador (caso de Julio Cejador y Frauca, en los diez tomos de *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*³³), ya por el carácter meramente antológico de la tarea realizada (es el caso de algunos florilegios, como el justamente célebre de Dámaso Alonso y José Manuel Blecuá³⁴). Para nuestra suerte, Frenk ha empleado generosamente la mayor parte su vida en tan ardua tarea; junto a su nombre, hay que colocar otros tan prestigiosos como los de Samuel G. Armistead, José Manuel Pedrosa, Manuel da Costa Fontes o Pedro Piñero, con sus respectivas escuelas.

En fin, Frenk no sólo se ha dedicado a rastrear las fuentes antiguas y a cribar el material, con fino olfato y un criterio riguroso; además, sus esfuerzos taxonómicos y exegéticos han sido continuos, como se desprende de *Poesía popular hispánica: 44 estudios*³⁵, grueso volumen a que aludía al comienzo. Aquí, atiende también a otras formas poéticas de carácter popular o tradicional, como las oraciones y los ensalmos, que de seguro acabarán entrando en una próxima ampliación o adenda, suya o ajena, al *Nuevo corpus*. A Frenk le corresponde el mérito de que la lírica tradicional constituya una referencia obligada en los estudios de historia literaria y de que, gracias a su antología *Lírica española de tipo tradicional* (cuya primera edición data de 1966), el estudiante universitario entre en contacto inevitable con la jarcha romance, la cantiga gallego-portuguesa o el villancico castellano. Sólo cabe esperar que su estímulo sirva también para que prestemos atención al material menos linajudo: ese que

³³ Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1939, repr. 1987.

³⁴ *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956; 2ª ed., *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964.

³⁵ México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

se conoce en testimonios modernos y parece tener unas raíces someras, que sólo excepcionalmente permiten remontarse hasta la Edad Media.

Algo de ello recoge el *Nuevo corpus* en “Supervivencias”, apartado ausente del *Corpus* previo; algo de ello, casi una nonada, ha salido a relucir en este artículo-reseña, en la idea de que tales piezas —en su poética, transmisión y recitación— ayudan a saber mucho más sobre la lírica española popular y tradicional que circuló entre el Medievo y el Barroco. De seguro, la futura transcripción del archivo sonoro de Pedrosa, con más de mil horas de grabaciones obtenidas a lo largo de dos décadas en todo el mundo hispánico, facilitará el contraste permanente con los testigos, impresos o manuscritos, de tan añoso poemario. Como muestra de la riqueza de esta colección, aduciré un complemento al n. 445 *bis*, que suena: “La sombra del nogal / para la cabeza, mal” (el testimonio, brindado por ese investigador, lo recojo en «La resurrección de Dioscórides y la edición comentada de Andrés Laguna»³⁶, ya que Laguna se hace eco de esa creencia en su glosa al capítulo sobre la nuez). El cruce de datos desde ambos veneros dará finalmente algo semejante a lo que la propia Frenk ofreció en los cinco trabados volúmenes del *Cancionero folklórico de México*³⁷. ¡Un *victor* para Margit Frenk!

³⁶ Marc Vitse, ed., *Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de Ideas, Crítico*, 79, 2000, páginas 107-122 [111].

³⁷ México D. F., El Colegio de México, 1975-1985.