Celestinesca 38 (2014): 85-112 https://doi.org/10.7203/Celestinesca.38.20170

«La media noche es passada, / y no viene»: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier[1]

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

A la memoria de Alan Deyermond

Ayer tarde, contra tarde,
¿cómo no viniste, amor,
estando la noche clara
y el caminito andador[2]?

La mi morena
que no me aguarde,
que vivo lejos
y vengo tarde[3].

«La media noche es passada» y «Aquel pastorcico, madre»

Auto XIX de *La Celestina*. Melibea impaciente en su huerto, con su criada Lucrecia al lado, espera la llegada de Calisto. Ignora que su amante sube ya por la escala, escucha lo que ella está cantando y se dispone a irrumpir en la escena:

> MELIBEA: Óyeme tú, por mi vida; que yo quiero cantar sola:
>
> Papagayos, ruyseñores
> que cantáys al alvorada;

1.– Agradezco su ayuda a José Luis Garrosa, Luis Suárez Ávila, José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y Soledad la del Cepillo.

2.– Narciso Alonso Cortés, «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* XXXII (1914) pp. 87-427, núm. 289.

3.– Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980) III, p. 123.

llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí assentada.

La media noche es passada,
y no viene:
sabedme si ay otra amada
que lo detiene.

CALISTO: Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto; no puedo más çofrir tu penado esperar. O mi señora y mi bien todo, ¿quál mujer podría aver nascida que desprivasse tu gran merescimiento? O salteada melodía, o gozoso rato, o coraçón mío, ¿y cómo no podiste más tiempo çofrir sin interrumper tu gozo y cumplir el desseo de entramos?

MELIBEA: O sabrosa trayción, o dulçe sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna, quán clara se nos muestra. Mira las nuves, cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontesica, quánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas yervas. Escucha los altos cipresses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras, quán escuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleyte[4].

Hermosísimo diálogo que, a la zaga de unas breves cancioncillas de mujer enamorada, y de la emoción que provoca su escucha en el amante, insinúa una comparación de cierta densidad metapoética entre la canción humana y el rumor de la naturaleza (de la fuente, las hierbas, los cipreses). La canción («palabras sin seso» echadas «al ayre con mi ronca boz de cisne») queda, por cierto, en no muy buena posición con respecto a la música silvestre, conforme al viejo *topos* cultural de la preeminencia de la naturaleza sobre el arte. La sutilísima alusión, de paso, al hado sombrío que regía los amores de Calisto y Melibea, por cuanto el ciprés rumoroso y encubridor era y es considerado árbol funesto, subraya que el episodio es algo más que adorno circunstancial dentro de la tragicomedia.

Las dos estrofas que cantaba la ansiosa Melibea, en tanto que Calisto se le acercaba, es muy probable que fueran ya tradicionales —así lo sugieren

4.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, reed. 1998) pp. 321-322.

su estilo, sus tópicos, su dispersión cronológica y geográfica posterior— en la época de transición de la Edad Media a la primera Edad Moderna.

Aunque cada una a su manera. La primera de ellas, la que comienza «Papagayos, ruiseñores…» —a ella espero dedicarle algún estudio futuro—, solo ha dejado paralelos literales manifiestos —joyas rarísimas de nuestra tradición oral, sin duda— en la lírica flamenca de los gitanos de El Puerto de Santa María (Cádiz). Así la cantaba Jeroma la del Planchero en 1973:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí sentada[5].

Y así la canta Soledad la del Cepillo en 2014, con compás de bulería y seguida de otra estrofa que no tiene más relación con la primera —cuestión que después veremos que es muy relevante— que la de la contigüidad ocasional:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí *sentá*…

Tiene
la parra del cura
uvitas tiene
no están ma…
uvitas tiene
no está *maúras*…[6].

No conoce, la canción que en *La Celestina* comenzaba «Papagayos, ruiseñores…», correspondencias en otras fuentes antiguas ni modernas, pe-

5.– Letra que cantó Jeroma la del Planchero a Luis Suárez Ávila en 1973. El propio Suárez Ávila señala que en 2009 estaba «esa copla todavía en la memoria y en la garganta de la joven Soledad, la del Cepillo, que la supo de sus tías La Momi y Juana la Pijota». Véase Suárez Ávila, «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras Minervae Beticae* 38 (2010), pp. 299-300.

6.– Versión cantada por la joven cantaora Soledad la del Cepillo el 31 de marzo de 2011. Registrada en El Puerto de Santa María por Luis Suárez Ávila y por mí. La segunda estrofa es relativamente común en la tradición oral española. He aquí una versión publicada en Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano* (Madrid: Alpuerto, 1982) núm. 252: «Uvas tiene / la huerta del cura, / uvas tiene, / pero no maduras; / uvas tiene / la parra del fraile, / uvas tiene / y no se las da a nadie»; y otra publicada en Juan Antonio Panero, *Canciones tradicionales de Sayago* (Zamora: Aderisa, 2008) p. 54: «Uvas tiene, pero no maduras, / pero no maduras, pero no maduras; / uvas tiene la parra del cura». Margit Frenk, en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003) núm. 1532, considera que está relacionada con una canción bien atestiguada en el siglo XVII que decía: «—Perantón, dame las uvas. / —Perantón, que no están maduras».

ro está en el metro de la cuarteta octosílaba —el más repetido en la poesía tradicional española—, recrea un *topos* —el del ave mensajera de amor— muy común en la poesía tradicional de muchas épocas y lugares, y ha sido catalogada (con el núm. 580) por Margit Frenk dentro de su corpus canónico de antiguas canciones populares[7].

La segunda estrofa, la que comienza «La media noche es passada…», está en un metro que se acerca al de la seguidilla tradicional, ha conocido una gran cantidad de variantes folclóricas, desde finales del XV hasta nuestros días —en España, Portugal e Hispanoamérica—, y tiene otro lugar de honor dentro del corpus de viejas canciones populares elaborado por la profesora Frenk[8].

Tantas que la profesora mexicana se ha visto obligada a clasificar sus avatares en cinco tipologías (568 A, B, C, D y E), y a elaborar un elenco larguísimo de fuentes y de versiones, que van desde *La Celestina* y el *Cancionero musical de Palacio* hasta el *Don Duardos* de Gil Vicente o un coloquio de Lope de Rueda, pasando por *La Dorotea*, *Los achaques de Leonor* y *La fortuna merecida* de Lope, o *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara. No faltan, dentro de ese apretadísimo muestrario, ni las correspondencias con fórmulas insertas siglos antes en canciones galaico-portuguesas de Pero da Ponte y de J. Lopes d'Ulhoa, ni una versión catalana que asoma en un entremés antiguo, ni unas cuantas contrahechuras a lo divino, ni versos aludidos en viejos himnarios sefardíes, ni siquiera algún exótico correlato italiano[9].

De entre toda esa selva de correspondencias, que voy a hacer lo posible por no reiterar aquí, nos limitaremos a destacar ahora, como más relevante, la de

Aquel pastorico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele,

canción que se halla armonizada en el *Cancionero musical de Palacio* —contemporáneo casi exacto de *La Celestina*—, que conoció todo tipo de glosas e imitaciones en el XVI, y debió ser de las más corrientes en la época. Señalemos que el tipo de «Aquel pastorico, madre / que no viene» tiene el número 568A dentro del catálogo de Frenk, mientras que su presumible pariente celestinesco, «La media noche es pasada / y no viene», tiene la entrada 568E.

7.– Frenk, *Nuevo corpus,* núm. 570.

8.– Frenk, *Nuevo corpus,* núms. 568 A, B, C, D y E.

9.– Sí echo de menos, en las páginas que a esta canción han dedicado Frenk y otros críticos, un paralelo que a mí me parece incuestionable, el de la seguidilla obscena que fue editada en Foulché-Delbosc, «Séguedilles anciennes», *Revue Hispanique* VIII (1901) pp. 309-331, núm. 278: «Mira que yo acabo / y tú no bienes, / date priesa, amor mío, / que te detienes».

Además de Margit Frenk, exhumadora y desentrañadora de un sinnúmero de versiones de la canción y de sus diversas ramas, otros autores han detectado variantes o aportado comentarios relevantes a «Aquel pastorico, madre» y a «La media noche es pasada»: Marcelino Menéndez Pelayo, Florentino Castro Guisasola, Mª Rosa Lida de Malkiel, Eduardo Martínez Torner, José Romeu Figueras, José Mª Alín, María Begoña Barrio Alonso, Samuel G. Armistead, Alan Deyermond, Pedro M. Piñero, entre otros[10]. Cabe decir que Menéndez Pelayo, Castro Guisasola y Lida de Malkiel detectaron y analizaron analogías notables de nuestra canción con versos clásicos de Safo o renacentistas de Juan del Encina o de una traducción castellana de Piccolomini.

Pocas canciones líricas españolas podrán preciarse, en fin, de más extensa e intensa (y compleja) tradición, y de haber atraído la atención de una nómina tan ilustre de estudiosos.

10.– Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillère e Hijos, 1905-1915) pp. 57-58; Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid: *Anejo* V de la *Revista de Filología Española*, 1924) p. 21; Eugenio Mele, «Un *villancico* della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CVI (1935) pp. 288-291; Benedetto Croce, «Antica poesía spagnuola», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 37 (1939) pp. 81-97, pp. 89-91; Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962) pp. 429-430; Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966) núm. 33; *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José Romeu Figueras, 2 vols. (Barcelona: CSIC, 1965) II, pp. 413-414; Donald McGrady, «Misterio y tradición en el romance de *El prisionero*», *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992) pp. 273-282, pp. 277-278; José Manuel Pedrosa, reseña a Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLVIII (1993) pp. 256-259, p. 258; María Begoña Barrio Alonso, «Algunas notas sobre *Aquel pastorcillo, madre…*», en *De balada y lírica*, II, coords. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid Martínez, Ana Valenciano, Flor Salazar y Beatriz Mariscal (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, 1994) pp. 43-52; Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra* (México: BUAP-Plaza y Valdés, 1997) p. 49; José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (Londres: Tamesis, 1997) núm. 172; José María Alín, «Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas», *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado, 1998) pp. 119-138, p. 126; José María Alín, «Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva,* ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005) pp. 111-134, pp. 117-118, núm. 2; Samuel G. Armistead, *La tradición hispano-canaria en Luisiana* (Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007) núm. 5.15, pp. 148-152; Alan Deyermond, «*La Celestina* como cancionero», *Medievalia* 40 (2008) pp. 86-95, pp. 92-94; Emilio Ros-Fábregas, «Melodies for private devotion at the Court of Queen Isabel», *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Londres: Tamesis. 2008) pp. 83-107; Margit Frenk y José Manuel Pedrosa, «Nuevas supervivencias de canciones viejas», *Revista de Literaturas Populares* VIII:2 (julio-diciembre 2008) pp. 291-318**,** pp. 294-295; *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*, eds. Edwin Seroussi, con la colaboración de Rivka Havassy, y la participación de Paloma Díaz-Mas, Iacob M. Hassán, José Manuel Pedrosa y Elena Romero (Madrid: CSIC, 2009) núm. 86, p. 167; Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010) pp. 84-85.

¿Dos estrofas dependientes o independientes?

Retornemos al huerto y a la canción (¿o a las dos canciones?) que cantó allí Melibea:

Papagayos, ruyseñores
que cantáys al alvorada;
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí assentada.

La media noche es passada,
y no viene:
sabedme si ay otra amada
que lo detiene.

¿Estamos ante una sola canción, compacta y coherente? ¿O ante dos canciones distintas, enhebradas de manera solo circunstancial por el hilo temático de la espera amorosa? Los críticos han expresado discrepancias a la hora de interpretar esa contigüidad. Margit Frenk ha defendido que «el 'sabed' se dirige a los ruiseñores», por lo que existiría una unidad, con trabazón sintáctica y semántica completas, entre la primera y la segunda estrofa. Otros autores, como Deyermond, han defendido la opción contraria: «el cambio métrico revela que Melibea canta dos canciones distintas, y así las reconocen los investigadores [...] No estoy convencido de que la primera sea una canción de tipo tradicional, ya que Frenk no cita variantes ni correspondencias».

Es imposible que podamos esclarecer nosotros, a la distancia de cinco siglos, qué lazos pudo haber entre las dos estrofas, aparte de la contigüidad en la voz de Melibea y en la página de *La Celestina*. La canción tradicional es, por definición, materia dúctil, cambiante, fácilmente alterable y refundible, caprichosa y promiscua a la hora de buscar la compañía, y a veces la contaminación e impregnación de otras canciones. Las diferencias métricas tampoco son extrañas en el mundo de la lírica tradicional, en el que, sin ir más lejos, el estribillo se aparta por lo general del metro de la estrofa principal. Y si ambas estrofas eran, como parece plausible que fueran, de extracción oral y folclórica, su asociación podría venir de alguna tradición oral preexistente en que formaran ya una unidad, o bien ser fruto de alguna puntual e intencionada operación refundidora aplicada por el autor de *La Celestina* a dos canciones de procedencias dispares. Lo que me parece improbable es que la contigüidad de las dos estrofas sea fruto de un accidente casual, y que no haya ningún hilo alusivo entre ellas.

Pienso, con la profesora Frenk, que ambas estrofas se acogen a una unidad compositiva, y que el imperativo «*llevad* nueva a mis amores» de la primera estrofa y el imperativo «*sabedme* si ay otra amada» de la segunda son formas verbales que tienen como destinarios a los «papagayos, ruy-

señores» del íncipit. De hecho, el «sabedme…» está en el mismo modo y tiempo verbal que el anterior *«llevad…»*, y puede ser continuación suya coherente: si la primera estrofa pide a papagayos y ruiseñores que lleven noticias al amante, la segunda pediría a las mismas aves que trajeran, a su vuelta, nuevas de él. Dos encargos lógicos y simétricos, continuación natural el segundo del primero.

Resulta, además, que ese «*sabedme*» en imperativo es una invocación excepcional entre las demás versiones conocidas de la canción, que prefieren fórmulas sin invocación y sin destinatario, del tipo de «alguna picarilla», «¿quién será la dichosa?», etc. Una invocación tan imperativa, concreta y deliberada, que solo emerge en la versión de Melibea, tiene que estar dirigida a alguien, o a algunos («sabedme…» puede ser singular de cortesía, y también plural), y lo más lógico es que los destinatarios sean los «papagayos, ruyseñores» mencionados en la primera estrofa.

En conclusión: que no estamos en condiciones de determinar, sin documentación de época, si la correlación discursiva que parece vincular estas dos estrofas pudo venir de una tradición oral previa que el autor de *La Celestina* se hubiera limitado, a grandes rasgos, a transcribir, o si fue el resultado de alguna discreta labor de soldadura verbal para que dos canciones en principio autónomas quedasen enhebradas por el hilo de una postiza invocación común. Pero que las dos canciones tienen en común algo más que el tema de la espera amorosa y el lugar que ocupan en la página de *La Celestina*, eso es algo que parece obvio.

Las versiones folclóricas modernas enhebradas o refundidas con otras canciones

Aunque no podamos resolver, tan *a posteriori*, el misterio de los orígenes, sí tenemos posibilidades de arrojar alguna luz sobre la poética y la evolución posteriores de nuestra canción, lo que podría ofrecernos algún asidero al menos para la elucubración retrospectiva.

Han sido documentadas en la tradición folclórica moderna, en efecto, unas cuantas versiones muy sugerentes de ambas estrofas. Sensacional es la que de la primera conoce la cantaora de El Puerto de Santa María Soledad la del Cepillo:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí *sentá*…

Tiene
la parra del cura
uvitas tiene

no están ma…
uvitas tiene
no está *maúras*…

Las dos estrofas que Soledad la del Cepillo enhebra dentro de la misma secuencia cantada son de orígenes, evolución, metro y tema absolutamente diversos e independientes. Eso no significa que todas las canciones líricas que se cantan tradicionalmente una detrás de otra deben ser por fuerza de extracciones diferentes, pero sí que los emparejamientos aleatorios son fenómeno común en el universo de la lírica folclórica.

Abundan mucho más las versiones de la segunda estrofa celestinesca, la de «La media noche es pasada…», que la insertan y refunden dentro de composiciones poéticas complejas, emparejándolas e incluso contaminándolas con estrofas/canciones que en otras ocasiones viven de manera independiente. La mayoría de tales versiones refundidas, que vamos a ir desgranando, mantienen el tono de queja amorosa que atravesaba las versiones antiguas. Pero otras cambian sorprendentemente de registro, y se acercan a la órbita del canto de trabajo, del religioso, de la nana infantil o de la canción de ronda. Ello nos dará fe de la maleabilidad —formal, argumental, ideológica— del verbo lírico, y nos desvelará fenómenos de poética —adaptaciones, contaminaciones, refundiciones— que puede que no sean tan distintos de los que pudieron afectar, en tiempos remotos, a cantares como los que entonaba Melibea en su huerto.

La versión folclórica que va a inaugurar nuestro cotejo fue registrada en Asturias. Y resulta muy significativa para nosotros porque se halla asociada, incluso íntimamente soldada y refundida, con otras estrofas/canciones tradicionales, de tono y tema similar —la angustia de la espera de la mujer enamorada—, pero de orígenes y currículum autónomos. Su fusión dentro de una misma serie lírica, por más aleatoria y oportunista que sea, logra cuajar en una composición poética consumada, feliz en sus resultados y sumamente aleccionadora para nosotros. El hecho de que se trate de una canción de aluvión —¿habrá alguna canción oral que no lo sea?— no le quita calidad, ni plenitud, ni legitimidad:

Amor mío, vienes tarde,
amor mío, tarde vienes;
vienes de cumplir con otra,
conmigo cumplido tienes.

Lai-lara-lai, lai-lara-lai,
lai, lai, lai, lai,
lai-lara-lai, lai-lara-lai,
lai, lai, lai, lai.

Dan la una, dan las dos,
dan las tres de la mañana,

dan las cuatro, dan las cinco,
y yo estoy a la ventana.

Dan las seis y dan las siete,
y mi marido no viene;
¿quién será la picarona
que a estas horas lo entretiene?

Dan las nueve, dan las diez,
por allí viene;
aumento las dos que faltan,
míralo, por allí viene.
Ahí viene,
ahí viene[11].

Que por lo menos la primera estrofa de esta versión asturiana gozó de vida aparte, antes de quedar imantada dentro de la serie en que la hemos conocido, lo prueban estas dos cancioncillas parientes suyas, asturiana una, malagueña la otra. Con rimas, por añadidura, diferentes:

Amor mío, vienes tarde,
amor mío, tarde vienes,
vienes de cumplir con otra,
conmigo cumplido tienes[12].

Amor mío, vienes tarde
pudiendo venir temprano;
es seguro que tú tienes
amores por otro lado[13].

No es esta la única versión folclórica moderna que refunde nuestro viejo cantar en el molde de una secuencia poética de aluvión. Veamos sus atisbos dentro de una canción de trabajo que es hoy recordada por los campesinos de Villarta de San Juan (Ciudad Real). Y apreciemos qué poco convencionales desarrollos métricos y contaminaciones asume, con insólitas repeticiones de versos, obligadas seguramente por el molde musical al que debe ajustarse:

En el alto del majuelo
ha nacido una amapola,
con letras de oro que dicen:
«vivan las *vendimiaoras*».

11.– Jenaro L. García-Alcalde, *Cancionero de 150 canciones para fiestas celebraciones y saraos para cantar en compañía* (S. l: Sindicato Independiente Ampe-Asturias, 2002) núm. 13 <http://www.anpe-asturias.com/noticias/images/docs/varios/viajes/CANCIONERO.pdf>.

12.– Jesús Suárez López y Fernando Ornosa Fernández, *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005) núm. 269.

13.– Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1991) p. 217.

Son las once y no has venido:
—¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

—¿De quién es esa cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?
—Es la del tío Taravilla,
que lleva la sal del mundo;
son las once y no has venido.

—Son las once de la noche
y mi marido no viene
¿Quién será la picarona
que a mi marido entretiene?
Son las once y no has venido[14].

Que algunas de estas estrofas tienen genes y siguieron vías dispares antes de ingresar en la serie lo corroboran estas otras versiones, representativas de tradiciones diversas:

—¿De quién es esta cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?
—La cuadrilla de don Crescente,
que lleva la sal del mundo.

Y ole y ole y ole, y olé,
y ole y ole y ole, y olé.

Ya se oculta el sol
ya da sombra en los tabones,
mira nuestro señorito,
qué cara que nos pone[15].

En lo alto el Gurugú
ha nacido una amapola
con un letrero que dice
«viva la gente española»[16].

En el Cerro Gurugú
ha nacido una amapola,

14.– Versión cedida amablemente por su colector José Vicente Heredia Menchero, que prepara su tesis doctoral sobre la tradición oral de su pueblo.

15.– José Manuel Pedrosa, «Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia)», *Revista de Folklore* 175 (1995), pp. 26-30, p. 28.

16.– Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, 8 vols. ([Priego de Córdoba]: Ediciones Huerta Palacio, [reed. 2006]) vol. III, p. 521, núm. 2492.

con un letrero que dice:
«¡viva la Cruz Redentora!»[17].

En el pueblo leonés de Villamañán se ha cantado tradicionalmente una serie lírica, conocida allí como *Las vendimiadoras*, muy afín a la manchega que acabamos de conocer. Sin abandonar del todo el ingrediente amoroso, acerca una vez más nuestra canción a la órbita de los cantos de trabajo, y nos muestra un despliegue otra vez insólito de formas y de fórmulas:

En el alto del Pajuelo
ha nacido una amapola
con letras de oro que dicen:
—¡Vivan las vendimiadoras!

Son las once y no has venido,
¿dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

—¿De quién es esa cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?
—Es la del tío Tarabilla,
que lleva la sal del mundo.
Son las once y no has venido.

¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

Son las once de la noche
y mi marido no viene,
¿quién será la picarona
que a mi marido entretiene?
Son las once y no has venido.

¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

Las hijas de nuestro amo,
ren, ren, rebereberén, tranlaran lará,
son unas lindas señoras;
vivan el amo y el ama,
ren, ren, rebereberén, tranlaran lará,
vivan las vendimiadoras.

17.– Valeriano Gutiérrez Macías, «El folklore villanovense», *Revista de Folklore* 74 (1987) pp. 56-61, p. 58.

Qué ricas saben,
y son distintas,
las uvas blancas,
las uvas tintas.
Vendimiadora,
vendimia bien,
que puede el amo
lo que haces ver.

Mi pueblo cosecha un vino, *ren, ren*...
que da gusto al paladar;
si no lo bebes con tino, *ren, ren*...
te puedes emborrachar.

Qué ricas saben,
y son distintas,
las uvas blancas,
las uvas tintas.
Vendimiadora,
vendimia bien,
que puede el amo
lo que haces ver.

Este año hay mucha más uva, *ren, ren*...
también habrá mucho vino;
bien pueden llenar la cuba, *ren, ren*...
en casa de mi vecino[18].

Esta otra versión, del pueblo de Priego de Córdoba, avanza un paso más en la vía de la diferenciación semántica, porque abandona por completo el registro amoroso en favor del tono de protesta contra las duras condiciones de vida del trabajador del campo:

Mi amor es un cortijero
y hasta el domingo no viene,
malditos sean los cortijos
que tanto me lo entretienen.

Lo llevan a un cortijo,
¡ay, qué será de mí!
Le ponen una yunta
y no la saben uncir.
¡Ay, qué dolor,

18.– *La Braña. Canción tradicional leonesa. Va por León* 3. *Música Tradicional Leonesa*, en línea: <http://webs.ono.com/labrana04/paginasdiscos/vaporleon3.htm>.

cortijero gañán
es mi amor[19]!

La última versión que vamos a analizar dentro de este parágrafo fue registrada en el pueblo de San Vicente de Alcántara (Badajoz) en los inicios del siglo XXI. Y es, por motivos bien distintos a los que hacían destacar las versiones anteriores, extraordinariamente original. Nos presenta, en efecto, a un ruiseñor (recuérdese que el «ruiseñor» asomaba también en los labios de Melibea) que, «preso de una flor», o de algunas «rositas del día» (¿«preso» de alguna rival?), es esperado, mientras «la tarde caía», por su angustiada «ruiseñora». No se olvide que la mención a «la tarde», o a lo tardío de la hora, era una marca característica de muchas versiones antiguas y modernas de la canción. Entre las aducidas en el corpus de Margit Frenk estaban, sin ir más lejos, las de «tañen a la queda», «a la queda han tocado», «las doce son dadas», «las ánimas han dado», «la tarde ya se acaba», «las diez y media han dado»…

La canción registrada en San Vicente de Alcántara es obvio que traspone nuestro viejo cantar amoroso al imaginario simbólico animal. Pero tras un proceso de refundición tan notable que vuelve a avisarnos de la labilidad extrema de la materia lírica popular. Lo excepcional de la versión, que no conozco en variantes que le sean cercanas, dificulta saber si se trata de una canción acreditadamente tradicional o si será una canción superficialmente oralizada a partir de alguna reescritura libresca:

Una vez un ruiseñor,
con las claras de la aurora,
quedó preso de una flor,
lejos de su ruiseñora.

Y la madre veía
que la tarde caía,
exclamaba y decía:

–¿Dónde estará mi vida,
por qué no viene,
qué rositas del día
me la entretienen[20]?

Versiones autónomas en la tradición folclórica moderna

La constelación poética de «La media noche es passada, / y no viene» abarca muchos más planetas y movimientos. Las versiones contaminadas

19.– Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego,* vol. I, pp. 111-112, núm. 588.

20.– Rafaela Nieves Martín, *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz),* tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2010) núm. 263.

o refundidas que acabamos de conocer eran solo una muestra mínima. Los avatares más comunes se ajustan al esquema de la cuarteta octosílaba exenta, autónoma, aunque pueda ser cantada, aleatoriamente —según es regular en el folclore hispano—, dentro de series de canciones de combinatoria accidental, no genética ni estable.

Críticos como Martínez Torner, Frenk, Alín o Armistead llamaron la atención sobre las supervivencias detectadas en diversos cancioneros folclóricos modernos: el andaluz de Francisco Rodríguez Marín (1882-1883), el gallego de García Ballesteros (1885-1886), el portugués de António Tomás Pires (19021910), el segoviano de Gabriel Mª Vergara (1912), el castellano de Narciso Alonso Cortes (1914), el murciano de Alberto Sevilla (1921), el cántabro de Sixto Córdova y Oña (1948-1949)… Sumaré yo ahora, a aquella nómina de paralelos, unos cuantos más, que servirán para ampliar el panorama de la dispersión moderna de la canción.

Las primeras versiones exentas que conoceremos están en clave de imprecación contra alguna presumible rival amorosa, en sintonía con el tono que regía el cantar de Melibea en su jardín:

Son las ocho bien dadas,
mi amor no viene,
¡quién será la traidora
que lo entretiene[21]!

Las doce han dado,
mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene,
me lo entretiene,
me lo entretiene;
va pasando la hora,
mi amor no viene[22].

Ay de mí, que son las doce
y mi marido no viene,
¡cuál será la picarona
que entretenido lo tiene[23]!

Las ocho son bien dadas,
mi amor no viene,

21.– Valeriano Gutiérrez Macías, *Por la geografía cacereña (Fiestas populares)* (Madrid: [ed. del autor], 1968), p. 63.

22.– Ángela Capdevielle, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Cáceres: Diputación Provincial, 1969), p. 239.

23.– Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 463.

¡quién será la traidora
que lo entretiene[24]!

Ay de mi José,
de mi José que no viene,
¿quién será la picarona
que a mi José lo entretiene[25]?

Las calles crían zarzales,
amor mío, tú no vienes;
quién será esa picarona
que mi amor me lo entretiene[26].

Ya son las doce dadas
y mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene[27].

Mi amor está en un cortijo
y hasta el domingo no viene,
¡mal haya en la cortijera
que tanto me lo entretiene[28]!

Sorprende el giro formal radical de estos otros avatares: uno en metro de seguidilla y otro de cuarteta, y con rimas en *é.e* en vez de en *í.o*. Prueba adicional del dinamismo incansable de la musa tradicional:

Ya vienen los pastores,
no viene el mío;
alguna picarona
lo ha entretenido[29].

Las doce han dado en el Carmen,
y mi amante no ha venido,

24.– Francisca García Redondo, *Cancionero arroyano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1985), p. 32.

25.– Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego*, vol. I, p. 33, núm. 93.

26.– Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz,* p. 217.

27.– *Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja. Colección «Vicente Ríos Aroca»,* ed. J. M. Fraile Gil (Albacete: *Zahora* 33, 1993) p. 126.

28.– María del Mar Jiménez Montalvo, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2006) p. 569.

29.– Colectivo El Trigarral, *Vida y costumbres en la comarca burgalesa de Arlanza* (Burgos: Excma. Diputación Provincial, 1993) p. 154.

quién será la picarona
que tanto lo ha entretenido[30].

Muy significativas son también estas versiones convertidas en invectivas contra el amo o el jefe de los trabajos agrícolas, en acuerdo con algunas de las versiones *refundidas* que conocimos páginas atrás:

Mi amante está en un cortijo,
y hasta el sábado no viene;
¡malhaya el *aperador*
que tanto me lo entretiene[31]!

Mi amor está en un cortijo,
y hasta el domingo no viene;
maldito el *aperaor*
que tanto me lo entretiene[32].

Mi amante está en un cortijo,
y hasta la *quinsá* no viene,
¿quién será el *aperaor*
que tanto me lo entretiene[33]?

Esta última canción está acompañada de un subrayado de su editor que nos muestra hasta qué punto puede ser significativo el contexto etnográfico a la hora de aventurar interpretaciones: «Cada quince días aproximadamente —la *quinsá*— los temporeros volvían del cortijo al pueblo a fin de efectuar la *muáa*, esto es, mudarse de ropa. La novia, mientras tanto, queda suspirando».

Falta atender a otras versiones tan originales como estas, metamorfoseada la primera en canción de cuna, y la segunda en canción de ronda:

[A] esta niña chiquita
nadie la siente,
¿dónde andará su madre
que se entretiene[34]?

Amor mío, amor mío,
la ronda viene;

30.– Pilar Barrios Manzano, «Coplas carnaval (satíricas y burlescas). Cabeza del Buey», en *Nuestra Música. Portal sobre patrimonio musical extremeño* (Universidad de Extremadura). En línea: <http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm>.

31.– José Jiménez Urbano, *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)* (Córdoba: Edición del autor, 1990), p. 212.

32.– Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 145.

33.– Jiménez Urbano, *Cantares populares de Doña Mencía,* p. 180.

34.– Manuel Fernández Gamero, *Las canciones de cuna en Andalucía: repertorio y estudio*, tesis doctoral (Sevilla: Universidad, 2006), p. 613.

que venga o que no venga,
¿quién la detiene[35]?

Llama la atención, en fin, que la canción haya saltado también las aguas del océano, y que haya sido registrada de esta manera en Puerto Rico y en Panamá: la primera con la habitual rima en *é.e*, y la segunda con la menos común rima en *í.o*:

A oración tocan,
mi amor no viene,
¡quién será la dichosa
que lo entretiene[36]!

Las tres de la tarde son
y mi bien no ha aparecido,
hoy maldigo la cantina
que lo tiene entretenido[37].

Las versiones gallegas y portuguesas

En la tradición oral gallega han sido registrados más ecos y reminiscencias de nuestro cantar. Alguno tan cercano a las versiones en castellano y tan incuestionables como el que reza

Xa son as doce da noite
e o meu amante non vén;
quen será a picarona
que no camino o detén[38].

Hay otras versiones gallegas que se han mantenido fieles a la rima en *é*, que es trasunto galaico de la rima castellana en *é.e*, pero que han quedado contaminadas por metáforas y fórmulas de sabor tradicional —la del cántaro roto, alusivo a virginidades perdidas, por ejemplo—, que llevan el grado de parentesco a una lejanía mayor:

Maruxiña, foi á fonte,
moito tarda, que non vên;

35.– Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego,* vol. II, p. 200, núm. 890.

36.– Marcelino J. Canino Salgado, *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970), p. 116.

37.– Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: Talleres de La Estrella de Panamá, 1952; sigo la reed. de Panamá, 2. vols.: Autoridad del Canal, 1999) II, p. 537.

38.– Manuel Rico Verea, *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela* (Vigo: Galaxia, 1989), p. 66.

ou rompeu ó cantariño,
ou en amores se detên[39].

Aquela nena bunita,
aquela nena non vén;
como era bunitiña,
algún galán a detén[40].

Aquela nena bonita,
aquela nena non ven;
como é tan bonitiña
algún galán a detén.

A laranxa foi á fonte,
tanto tarda que non ven;
ou quebrou a cantariña
ou se namorou de alguén.

Maruxina foi á fonte
canto tarda que non ven:
ou rompeu a cantariña
ou se embarrou con alguén.

Santiaguiño foi ó vino,
moito tarda que non ven:
ou quebrou a cantariña
ou se namorou de alguén[41].

Miña nai, o pote ferve,
a da verdura non vén:
ela como é bonitiña
algún galán a detén[42].

Carmina vai na fonte,
muito tarda que non ven;
no saltadoiro da horta
algún galán a detén[43].

39.– José Casal Lois, *Colección de cantares gallegos*, ed. Domingo Blanco (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), p. 84.

40.– Domingo Blanco, *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*, 2 vols. (Vigo: Xerais, 1992) II, p. 132, núm. 2094.

41.– Xoaquín Lorenzo Fernández, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Vigo, Galaxia: 1973), p. 43, núm. 269; p. 35, núm. 120; p. 94, núm. 1224; y p. 141, núm. 2108.

42.– M. Quintáns Suárez, *Cancioneiro popular do Fisterra galego: 2500 cantareas comentadas e clasificadas por temas*, 3 vols. (Noia, A Coruña: Toxosoutos, 2000), III, p. 39, núm. 1655.

43.– Isaac Rielo Carballo, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)* (A Coruña: Ediciós do Castro, 1980), p. 38, núm. 318.

Tampoco han faltado en la tradición oral portuguesa versiones inconfundibles de nuestra canción:

Já é noite, o sol é posto
e o meu António não vem...
se serão amores novos
que o meu António lá tem?

Onze horas, meia-noite,
já meu amor cá não vem.
ou tem conversa a seu gosto,
ou alguém mo entretém[44].

Santa Rosa de Lima, Ventura García Calderón y Alejo Carpentier

Los vericuetos por los que ha circulado nuestra canción no se agotan aquí, ni mucho menos. Resta conocer algunas versiones absolutamente excéntricas, que nos van a obligar a cambiar una vez más de registro y hasta de continente. En efecto, a Santa Rosa de Lima (1586-1617) se le atribuye la composición de una canción que, si no estuviésemos sobre aviso de la condición religiosa de su autora, diríamos que es de exaltado tono erótico:

¡Ay de mí! A mi querido,
¿quién le suspende?
Tarda, y es medio día,
pero no viene.

Mientras en otra parte
sin mí lo pasa,
corazón, vida y ojos
se me desmayan[45].

Hermosa e inflamadísima canción en dos estrofas, que si se pone al lado de la canción de Melibea, da sin duda bastante que pensar, porque en la peruana las dos estrofas forman una unidad de composición evidente, ¿cómo en el caso de *La Celestina*? Costaría discernir, por otro lado, cuál, de las voces, si la de Melibea o la de Santa Rosa, muestra síntomas de más amorosa pasión.

44.– José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. Maria Arminda Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983) I, pp. 501 y 504.

45.– Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima: patrona del nuevo mundo* (Vergara: Tip. de «El Santísimo Rosario», 1895), p. 155.

El caso es que los versos que se han atribuido tradicionalmente a Santa Rosa de Lima han serpenteado por un extraño y tortuoso camino editorial y literario. En efecto, en el año 1914 publicó el escritor franco-peruano Ventura García Calderón, en París, donde vivía, una sintética historia de la literatura peruana que dedicaba algunos párrafos a Santa Rosa de Lima, a la que atribuía en un momento dado esta composición,

Pajarillo, ruiseñor,
alabemos al Señor;
tú alaba a tu criador,
y yo alabaré a mi Redentor,

y más adelante (como si fueran independientes) esta otra:

Las doce son dadas,
mi esposo no viene,
¿quién será la dichosa
que lo entretiene?

Advertía el pudoroso y ampuloso García Calderón que «no buscaremos en estos monólogos apasionados otra cosa que el ferviente testimonio del alma limeña, todavía simple en su piedad y en su lirismo»[46]. Dejó sin declarar el escritor franco-peruano, por desgracia —el escrúpulo filológico no fue nunca su especialidad—, cuáles eran sus fuentes. Pero el caso es que la estrofa que empieza «Pajarillo, ruiseñor…» se parece (por casualidad, quizás) a la que en boca de Melibea comenzaba «Papagayos, ruiseñores…». Y que la estrofa que se iniciaba «Las doce son dadas / mi esposo no viene…» se asemeja más a las versiones folclóricas recogidas en tiempos modernos en España que a la que fuentes más viejas y acreditadas atribuían a Santa Rosa: «¡Ay de mí! A mi querido, / ¿quién le suspende…?».

¿Por qué caería en tan confuso anacronismo García Calderón? ¿Sería descuido o error lo que le hizo trocar los versos antiguos de la religiosa peruana por los modernos de los aldeanos españoles? ¿Escribiría de memoria, sin tener fuentes fiables delante? Téngase en cuenta que él era aficionado (más que experto) conocedor del cancionero popular español, y que en París publicaría unos años después, en 1921, una liviana y prescindible antología de *Las mejores coplas españolas, con un ensayo preliminar de Emilio Carrere*. No sabemos qué es lo que le llevaría a cometer tan grave error, pero sí sabemos que se permitió hacer una trampa adicional: escribir «esposo» (que sonaba más católico) en lugar del menos recatado «amor» de los versos folclóricos: «Las doce son dadas, / mi esposo no viene…», en vez de «Las doce son dadas, / mi amor no viene…» del registro tradicional.

46.– Ventura García Calderón, «La literatura peruana (1535-1914)», *Revue Hispanique* 31 (1914), pp. 305-391, p. 313.

En fin: Margit Frenk conocía el artículo de García Calderón, y reprodujo, en el apabullante aparato crítico de su catálogo, la canción que él tramposamente manipuló, atribuyendo a Santa Rosa de Lima lo que era pastiche urdido por el propio García Calderón. De ese modo, el descuidado y desconsiderado escritor franco-peruano dio gato por liebre, o folclore español aviesamente retocado por versos monjiles peruanos, no solo a sus inadvertidos lectores de 1914, sino también a los lectores posteriores del *Corpus* de Margit Frenk.

Para terminar de enredarlo todo resulta que el novelista cubano Alejo Carpentier, en su gran novela *Los pasos perdidos* (1952), que está ambientada en Venezuela, aludió dos veces, en el inicio y en el final, a la vieja cancioncilla pasada por el tamiz de Santa Rosa de Lima. Cuba, Venezuela y Perú, pintorescamente revueltos:

> Tuve la insólita curiosidad de saber qué santo honrábamos en la fecha de hoy: *4 de junio. San Francisco Carraciolo* —decía el tomo de edición vaticana donde yo estudiara antaño los himnos gregorianos—. Absolutamente desconocido para mí. Busqué el libro de vidas de santos, impreso en Madrid, que mucho me hubiera leído mi madre, allá, durante las dichosas enfermedades menores que me libraban del colegio. Nada se decía de Francisco Carraciolo. Pero fui a dar a unas páginas encabezadas por títulos píos: *Recibe Rosa visitas del cielo; Rosa pelea con el diablo; El prodigio de la imagen que suda*. Y una orla festoneada en que se enredaban palabras latinas: *Sanctae Rosae Limanae, Virginis. Patronae principalis totius American Latinae*. Y esta letrilla de la santa, apasionadamente elevada al Esposo:
>
> ¡Ay de mí! ¿A mi querido
> quién le suspende?
> Tarda y es mediodia,
> pero no viene.
>
> Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar, a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas. Decididamente, estas vacaciones me ablandaban. Tomé lo que quedaba del jerez y me asome nuevamente a la ventana.
>
> Paso días enteros en la cama, tratando de olvidar lo que me amenaza con lecturas maravilladas del *Popol-Vuh*, del Inca Garcilaso, de los viajes de fray Servando de Castillejos. A veces abro el tomo de *Vidas de Santos*, encuadernado en terciopelo morado donde se estampan en

oro las iniciales de mi madre, y busco la hagiografía de Santa Rosa que se abriera bajo mis ojos, por misteriosa casualidad, el día de la partida de Ruth —día en que tantos rumbos se trastocaron sin estrépito, por obra de una asombrosa convergencia de hechos fortuitos—. Y, cada vez, hallo una mayor amargura al encontrarme con la tierna letrilla que parece cargarse de lacerantes alusiones:

¡Ay de mí! ¿A mi querido
quién le suspende?
Tarda y es mediodía,
pero no viene[47].

Queden en momentáneo suspenso, aquí, los sones de la canción (¿o de las dos canciones?) de Melibea, hasta que, en alguna ocasión que ojalá se halle cercana, podamos volver a recuperarlos.

Y finalicemos poniendo de relieve que el lenguaje de la canción tradicional, para quien tenga el cuidado y la sensibilidad de atender a él, es mucho más claro, hermoso, rico, elocuente e instructivo que el de cualquier crítica que podamos nosotros formular. Y por ello huelga casi buscar conclusiones a los versos que han ido pasando ante nosotros. Aunque hay una idea que sí me gustaría subrayar como lección primera sacada de nuestra indagación, en la que ha habido repaso de libros y bibliografías eruditas, sí, pero también incursiones por campiñas, aldeas y voces hirsutamente campesinas a las que no es muy dada a acercarse la crítica textual: que la filología entendida como ciencia exclusivamente de los textos escritos, como ecdótica con pretensiones de autosuficiente, es una ciencia que poca cuenta cabal y comprensiva puede dar de las escrituras a las que se enfrenta, en particular cuando de un modo o de otro están relacionadas con la voz oral. La decodificación textual debe ir acompañada de la decodificación cultural, con todos los rodeos y desafíos que ello entraña, y con toda la atención que se merece el registro oral que corre muchas veces en paralelo o que se cruza con el escrito. Los versos que cantaba Melibea en su huerto no pueden ser interpretados atendiendo solo a su configuración retórica y a la historiografía del texto de *La Celestina*, haciendo oídos sordos a los sones y ecos que venían de antes, que siguieron su camino después, y que hacen de la página de *La Celestina* en la que se posaron —por más sacralizada que nosotros tengamos esa gran obra— una estación de tránsito accidental.

Es verdad que jamás podremos aclarar, tantos siglos después, todas nuestras dudas acerca de la canción (¿o de las dos canciones?) que entonó Melibea en su huerto mientras esperaba a Calisto. Pero confrontarla(s) con sus paralelos tradicionales (y con los letrados que bebieron, en última

47.– Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, reed. 2004) pp. 14-15 y 259-260.

instancia, de los tradicionales), es condición indispensable para conocer mejor su esencia y para entenderlas más cabalmente.

Bibliografía citada

Alcalá Ortiz, Enrique, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, 8 vols. ([Priego de Córdoba]: Ediciones Huerta Palacio, [reed. 2006]).

Alín, José María, «Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva,* ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005), pp. 111-134.

—, «Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas», *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado, 1998), pp. 119-138.

Alín, José María, y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (Londres: Tamesis, 1997).

Alonso Cortés, Narciso, «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* xxxii (1914), pp. 87-427.

Álvarez Curiel, Francisco, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1991).

Armistead, Samuel G., *La tradición hispano-canaria en Luisiana* (Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007).

Barrio Alonso, María Begoña, «Algunas notas sobre *Aquel pastorcillo, madre…*», en *De balada y lírica*, ii, coords. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid Martínez, Ana Valenciano, Flor Salazar y Beatriz Mariscal (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, 1994) pp. 43-52.

Barrios Manzano, Pilar, «Coplas carnaval (satíricas y burlescas). Cabeza del Buey», en *Nuestra Música. Portal sobre patrimonio musical extremeño* (Universidad de Extremadura). En línea: <http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm>.

Blanco, Domingo, *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*, 2 vols. (Vigo: Xerais, 1992).

Cancionero musical de Palacio (siglos xv-xvi), ed. José Romeu Figueras, 2 vols. (Barcelona: CSIC, 1965).

Canino Salgado, Marcelino J., *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970), p. 116.

Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, reed. 2004).

Capdevielle, Ángela, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Cáceres: Diputación Provincial, 1969).

Casal Lois, José, *Colección de cantares gallegos*, ed. Domingo Blanco (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001).

Castro Guisasola, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid: *Anejo* v de la *Revista de Filología Española*, 1924).

Colectivo El Trigarral, *Vida y costumbres en la comarca burgalesa de Arlanza* (Burgos: Excma. Diputación Provincial, 1993).

Córdova y Oña, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980).

Croce, Benedetto,«Antica poesía spagnuola», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 37 (1939), pp. 81-97.

Deyermond, Alan, «*La Celestina* como cancionero», *Medievalia* 40 (2008), pp. 86-95.

Dorra, Raúl, *Entre la voz y la letra* (México: BUAP-Plaza y Valdés, 1997).

Fernández Gamero, Manuel, *Las canciones de cuna en Andalucía: repertorio y estudio*, tesis doctoral (Sevilla: Universidad, 2006).

Foulché-Delbosc, Raymond, «Séguedilles anciennes», *Revue Hispanique* viii (1901), pp. 309-331.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos xv a xvii)* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003).

Frenk, Margit, y José Manuel Pedrosa, «Nuevas supervivencias de canciones viejas», *Revista de Literaturas Populares* viii:2 (julio-diciembre 2008), pp. 291-318.

García-Alcalde, Jenaro L., *Cancionero de 150 canciones para fiestas celebraciones y saraos para cantar en compañía* (S. l: Sindicato Independiente Ampe-Asturias, 2002), núm. 13. En línea: <http://www.anpe-asturias.com/noticias/images/docs/varios/viajes/CANCIONERO.pdf>.

García Calderón, Ventura, «La literatura peruana (1535-1914)», *Revue Hispanique* 31 (1914), pp. 305-391.

García Redondo, Francisca, *Cancionero arroyano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1985).

Gutiérrez Macías, Valeriano, «El folklore villanovense», *Revista de Folklore* 74 (1987), pp. 56-61.

—, *Por la geografía cacereña (Fiestas populares)* (Madrid: [ed. del autor], 1968).

Hansen, Leonardo, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima: patrona del nuevo mundo* (Vergara: Tip. de «El Santísimo Rosario», 1895).

Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos xv-xix), eds. Edwin Seroussi, con la colaboración de Rivka Havassy, y la parti-

cipación de Paloma Díaz-Mas, Iacob M. Hassán, José Manuel Pedrosa y Elena Romero (Madrid: CSIC, 2009).

Jiménez Montalvo, María del Mar, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2006).

Jiménez Urbano, José, *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)* (Córdoba: Edición del autor, 1990).

La Braña. Canción tradicional leonesa. Va por León 3. *Música Tradicional Leonesa.* En línea: <http://webs.ono.com/labrana04/paginasdiscos/vaporleon3.htm>.

Leite de Vasconcellos, José, *Cancioneiro popular português*, ed. Maria Arminda Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983).

Lida de Malkiel, Mª Rosa, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962).

Lorenzo Fernández, Xoaquín, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Vigo: Galaxia, 1973).

Manzano, Miguel, *Cancionero de folklore musical zamorano* (Madrid: Alpuerto, 1982).

Martínez Torner, Eduardo, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966).

McGrady, Donald, «Misterio y tradición en el romance de *El prisionero*», *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), pp. 273-282.

Mele, Eugenio, «Un *villancico* della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* cvi (1935), pp. 288-291.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillère e Hijos, 1905-1915).

Nieves Martín, Rafaela, *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2010).

Panero, Juan Antonio, *Canciones tradicionales de Sayago* (Zamora: Aderisa, 2008).

Pedrosa, José Manuel, «Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia)», *Revista de Folklore* 175 (1995) pp. 26-30.

—, reseña a Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* xlviii (1993) pp. 256-259.

Piñero Ramírez, Pedro M., *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010), pp. 84-85.

Quintáns Suárez, M., *Cancioneiro popular do Fisterra galego: 2500 cantareas comentadas e clasificadas por temas*, 3 vols. (Noia, A Coruña: Toxosoutos, 2000).

Rico Verea, Manuel, *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela* (Vigo: Galaxia, 1989).

Rielo Carballo, Isaac, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)* (A Coruña: Ediciós do Castro, 1980).

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, reed. 1998).

Ros-Fábregas, Emilio, «Melodies for private devotion at the Court of Queen Isabel», *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Londres: Tamesis. 2008), pp. 83-107.

Suárez Ávila, Luis, «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras Minervae Beticae* 38 (2010), pp. 299-300.

Suárez López, Jesús, y Fernando Ornosa Fernández, *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005).

Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja. Colección «Vicente Ríos Aroca», ed. J. M. Fraile Gil (Albacete: *Zahora* 33, 1993).

Zárate, Manuel F., y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: Talleres de La Estrella de Panamá, 1952; sigo la reed. de Panamá, 2. vols.: Autoridad del Canal, 1999).

Pedrosa, José Manuel, «'La media noche es pasada, / y no viene': avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 85-112.