

**El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica
de *La mujer engañada*, el *pahkaru* indio del *Sumba*
y el tópico poético del *paraklausithyron***

José Manuel Pedrosa

Análisis comparativo de un conjunto de baladas y canciones de la tradición hispánica (incluidas la tradición portuguesa y la sefardí tanto del norte de Marruecos como del Mediterráneo oriental) basadas en el tópico del amante que llama a las puertas de la amada (*paraklausithyron*), por lo general en medio del frío y de la lluvia. Se estudian sus paralelos grecolatinos, bíblicos y europeos modernos, orales y escritos, y se comparan piezas de Francia, Alemania y Hungría con una canción tradicional india, conocida como el *pahkaru del Sumba*. A lo largo de este trabajo se hacen algunas reflexiones sobre los conceptos de ‘tópico’, ‘tipo’ y ‘motivo’.

PALABRAS CLAVE: Romance, canción, amor, *La mujer engañada*, España, India, *paraklausithyron*.

Comparative analysis of some ballads and songs from the Hispanic tradition (including Portuguese and Sephardic traditions from northern Morocco as well as from the Eastern Mediterranean) based on the topic of the lover who knocks on the woman's door (*paraklausithyron*), usually under cold and rain. Their biblical, classical and modern European parallels (both oral and written) are studied, and pieces from France, Germany and Hungary are compared to an Indian traditional song, known as the *pahkaru of Sumba*. Also in this work the concepts of ‘topic’, ‘type’ and ‘motive’ are explored.

KEYWORDS: Ballad, folk song, love, *The deceived wife*, Spain, India, *paraklausithyron*.

Fecha de recepción: 20 de julio de 2011

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2011

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá, España

El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica de *La mujer engañada*, el *pahkaru* indio del *Sumba* y el tópico poético del *paraklausithyron*¹

“Me casó mi madre / chiquita y bonita...”

El romancillo hexasílabo (o balada, o canto narrativo, como se le prefiera llamar) de *La mujer engañada* (también se le titula en ocasiones a partir de su incipit más extendido en España, el de “*Me casó mi madre*”), es uno de los más difundidos en la tradición oral de buena parte del mundo hispánico. Ha sido registrado con profusión en España, en Portugal, en Hispanoamérica y en las comunidades sefardíes de Marruecos y de Oriente.

En España y en Hispanoamérica abunda un tipo de versión que podemos considerar *vulgata* o cuasi *vulgata*, porque se re-

¹ Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Deseo agradecer el consejo y la ayuda que me han prestado José Julián Labrador, Ralph A. DiFranco, Óscar Abenójar, Mario Hernández y Eva Belén Carro Carvajal.

pite con escasas variantes (y músicas y hasta estribillos muchas veces similares) en pueblos bien distintos. En ocasiones, con una función bastante insólita, dado lo escabroso de su argumento: la de canción de corro de niñas.

El romancillo está protagonizado por una esposa malcasada (personaje recurrente de muchas canciones y baladas de arraigo internacional, hasta el punto de que podría hablarse de un género de cantos *de malcasada*)² cuyo marido prefiere pasar la noche en casa de una amante, agasajándola, comiendo con ella ricas viandas y entregándole su amor. Cuando regresa a su propia casa, ya de mañana, el marido adúltero se encuentra con la puerta cerrada, lo que conduce a un final violento: por lo general, a una pelea entre los esposos, a veces hasta con denuncias a la autoridad y arresto del adúltero escandaloso. Desenlace este que, a la luz de las diferencias métricas y estilísticas que muestran sus versos en relación con el resto del poema, tiene todo el aspecto de ser un desarrollo tardío y bastardo.

Ese es el final más habitual de las versiones que podemos considerar en la órbita de la rama *vulgata*. Aunque hay también unas cuantas versiones, documentadas por lo general en áreas especialmente ricas y resistentes en lo que a la conservación de la tradición oral se refiere, que muestran motivos y desenlaces alternativos, entre ellos uno en el que nos fijaremos de manera muy específica, porque será eslabón de engarce con poemas y tradiciones de alcances insospechados: el de la tormenta que se desencadena sobre el marido que espera a la puerta de su esposa, en justo castigo por su descarada traición amorosa. La tradición sefardí de Marruecos, fuertemente conservadora, incorpora (ella y solo ella) otro motivo conclusivo, el de la maldición de la indignada esposa al traidor marido, que tiene también, posiblemente, una tradicionalidad muy vieja y acusada.

²Sobre malcasadas en la balada y la lírica popular hispánicas, véase la extensísima nota bibliográfica del *Cancionero de poesías varias*.

He aquí una muestra, recogida en el Madrid de finales del siglo XIX, del tipo de versión (con pelea final y arresto incorporado) más difundida, próxima a la *vulgata*:

Me casó mi madre chiquita y bonita
con un muchachito que yo no quería.
A la medianoche el pícaro se iba.
Le seguí los pasos por ver dónde iba.
Ya le vi entrar en ca 'e la querida;
me puse a escuchar por ver qué decía
y le oí decir: —Tú eres mi querida,
y te he de comprar sayas y mantillas,
y a la otra mujer palos y mala vida.
Me volví a mi casa triste y afligida;
me puse a cenar, cenar no podía;
me puse a rezar, rezar no podía;
me puse al balcón por ver si venía,
y le vi venir por la calle arriba,
con capa terciada y espada tendida.
—Ábreme, mujer, ábreme, María,
que vengo cansado de ganar la vida.
—Tú vienes cansado de en ca 'e la querida.
Del primer cachete me dejó tendida.
Yo llamé al alcalde y al corregidor:
—Perdóname, María, boquita de piñón,
que por ti me llevan a la inquisición.
(Olavarría y Huarte, 69-71)

Hay documentadas, como ya anuncié, unas cuantas versiones, recogidas en tradiciones ciertamente aisladas y conservadoras, que ofrecen desenlaces diferentes. Especial significado tiene uno que deja al adúltero a la intemperie, mientras una tormenta justiciera se abate sobre él. Muestra bien representativa es esta versión, que fue recogida en el pueblo de Rábano

de Sanabria (Zamora). Se cantaba con repeticiones y fórmulas estilísticas de este tono:

Caséme a disgusto,
caséme a disgusto,
muy tierna y muy niña,
 ron ron,
muy tierna y muy niña,
 ron ron.

Y continuaba así:

Con unos amores que yo no quería.
Luego de la boda hizo una picardía:
fue a en cá una vecina que allí cerca había.
Yo, como traidora, a escucharle iría.
Le estaba diciendo: —Dulce prenda mía,
a ti te he de dar joyas y mantillas
y a la otra mujer palo y mala vida.
Volviera pa casa triste y aburrida.
Trancara las puertas aún más que solía,
con siete candados, una llave encima.
Y al amanecer, el traidor volvía.
—*Ábreme la puerta, dulce prenda mía,*
que viene una nube con rayos y truenos.
—*Así caiga uno y te aplaste en el suelo.*

(Manzano, núm. 648)

En San Martín de Agostedo (León) fue recogida otra versión que incorpora, también, el motivo de la desesperación del adúltero por la tormenta que cae sobre él mientras espera frente a la puerta cerrada de su esposa:

Casóme mi madre muy tierna y muy niña,
con unos amores que yo no quería.

La noche de novios el traidor salía.
 Yo me fui tras él por ver dónde iba,
 y lo vi que entró pa en casa una amiga.
 Metí la cabeza por una ventanilla;
 uno estaba en cueros y otro sin camisa.
 —Y a ti te he de dar sayas y basquiñas,
 y a la mi mujer palos y mala vida.
 Yo me fui pa casa triste y aburrida,
 tranquéme mis puertas mejor que solía.
 A la medianoche, el traidor venía.
 —Ábreme la puerta, ábrela corriendo,
 que viene un nublado que viene lloviendo.
 —Mis puertas no se abren a tal traidoría:
 donde echaste la noche vete a echar el día.
 —Ábreme la puerta, mujer u demoro,
 que si entro allá, te agarro del moño.
 (Romancero general de León, II, 39)

Una singularísima versión que fue registrada por Kurt Schindler en el pueblo de Navarrevisca (Ávila) resulta bastante insólita, porque desplaza el motivo de la espera bajo la tormenta (y lo amplifica además en dos estrofas paralelísticas que rompen la rima regular del poema) a la relación del adúltero con su amante, y no con su esposa:

Me casó mi madre, chiquita y bonita
 con un muchachito que yo no quería.
 Y al anochecer cenaba y se iba.
 Yo le vi de ir en cá la querida.
 Me puse a escuchar por ver qué decía.
 Ya le oí decir: —Ábreme, querida,
 ábreme, querida, que viene lloviendo.
 —Espérate un poco, que me estoy vistiendo.
 —Ábreme, querida, que viene nevando.

—Espérate un poco, que me estoy calzando.

Me vine a mi casa triste y afligida;
me puse a barrer, barrer no podía;
me puse a fregar, fregar no podía;
me asomé al balcón por ver si venía.
Ya le vi venir por la calle arriba;
ya le oí decir: —Ábreme, María,
que si subo arriba te pego un trancazo.
Del primer trancazo me dejó tendida
y se fue gozoso en cá la querida.

(Schindler, núm. 29)

En Portugal han sido también documentadas versiones en las que el marido adúltero recibe el justiciero castigo de la tormenta que cae sobre él, mientras se desespera ante la puerta que su esposa mantiene cerrada:

Foi-se o galantinho rondar pela vida;
eu fui-me atrás dele, a ver para onde ia.
Eu vi-o entrar p'ra casa da amiga.
Beijos que lhe dava na rua se ouviam,
abraços lhe dava que os ossos rangiam.
Voltei para casa mais triste que o que ia,
fechei minha porta, melhor não podia.
Era meia-noite, galante não vinha;
os galos cantavam, galante batia.
—Abre-me essa porta, abre lá, mi vida,
que eu venho cansado de rondar na vida.
—Mentes, dom velhaco, mentes, meu marido;
se tu vens cansado, é de casa da amiga.
Beijos que lhe davas na rua se ouviam,
abraços que davas, ossos lhe rangiam.
—Abre-me essa porta, abre lá, que chove,
que a capa é curta, não me encobre.

Já os canarinhos pelas faias cantam,
 já os meus vizinhos por aqui se levantam;
 já os estudantes vão p'r'os seus estudos
 com meias de seda, calção de veludo,
 fivelas de prata que desbancam tudo.

(Braga, num. 82)³

Las versiones sefardíes (que han sido documentadas tanto en el norte de Marruecos como en el Mediterráneo oriental) tienen indudable interés.⁴ Especialmente las marroquíes, sobre todo aquellas que parecen más arraigadamente tradicionales y que no derivan de la *vulgata* andaluza moderna. La gran mayoría de estas versiones suele obviar el motivo conclusivo (posiblemente vulgar y tardío) de la agresión y la pelea del tiránico marido con su paciente esposa. Y prefieren terminar, casi siempre, con una airada maldición o imprecación de la mujer contra el esposo, y con la reafirmación de la negativa de acceso a la casa. El motivo de la maldición con que la mujer acaba imponiéndose de manera clara y digna frente a su marido es un motivo al que más adelante reconoceremos gran importancia dentro de nuestro análisis.

Conozcamos, ya, esta versión anotada en la zona del Estrecho en los inicios del siglo xx:

Este ser villano que a mí adormecía;
 tomó espada en mano, fue a rondar la vía.
 Fuime detrás dele, por ver dónde iba;
 yo le vide entrar en casa de su amiga.
 Por entre la puerta, vidi lo que había;
 mesas vidi puestas con ricas comidas;
 pichones asados, gallinas refritas.

³Reeditado en Fontes, núm. L5.

⁴Al respecto véanse Armistead, núm. L.13; y Meizel.

Él descalsia el vino, y ella lo vevía;
 entre copa y copa un cantar decía:
 —Vos seréis mi alma, vos seréis mi vida;
 yo te haré comprar mantos y mantías,
 y a la otra muger, palo y mala vida.
 Entré más adentro por ver lo que había;
 vidi camas altas, con ricas cortinas.
 Volvíme a mi casa, triste y desmaída;
 seré mis puertas como ser solía
 con siete candados, y una aldaba encima,
 y tomí en mis brazos al que bien quería.
 A la medianoche el traidor venía
 —Ábreme, mi alma, ábreme, mi vida,
 que vengo cansao de rondar la vía.
 —Si vienes cansao, de en ca de la amiga,
 ande pasas la noche, paséis el día;
 moros te le maten, a malas partidas.
 (Ortega, 246-247)

Un pequeño excuso, para fijarnos en el incipit de la versión que acabamos de reproducir de los sefardíes de Marruecos, y reafirmarnos en el carácter extremadamente conservador de aquella tradición:

Este ser villano que a mí adormecía;
 tomó espada en mano, fue a rondar la vía...

No nos será difícil relacionar este incipit sefardí con unos versos (por desgracia, amputados de los que debían ser su continuación) que fueron armonizados por el músico ciego Francisco de Salinas en su tratado *De musica libri septem* (*Los siete libros de música*) de 1577:

Penso el mal villano
 que yo que dormía;

tomo espada en mano,
fuese andar por villa.
(Alín, núm. 523, nota)

El parentesco del íncipit marroquí es también evidente en relación con otros versos que asoman, ya en el siglo xvii, en la *Comedia de la Zarzuela* de Reyes Mejía de la Cerda:

Pensóse el villano
que me adormecía;
tomó espada en mano,
fuese andar por villa.

Pensóse el villano
que me adormilaba;
tomó espada en mano,
fuese andar por plaza.

Fuérame tras él
por ver dónde iba;
viérale yo entrare
en cas de su amiga.

Fuérame tras él
por ver dónde entraba;
viérale yo entrare
en casa de su dama.
(Alín, núm. 523)

Por cierto que la insólita estructura paralelística de estas estrofas del xvii deja planteada la posibilidad de que, en el pasado, el poema (o alguna de sus ramas) pudiese haber estado estructurado en metros diferentes de los hexasílabos regulares que han sido documentados a partir del siglo xix.

*Paraklausithyron: el motivo del hombre que implora
a la puerta de la mujer*

Pese a los evidentes arcaísmos que adornan algunas de sus versiones, no conozco textos sefardíes que incorporen el motivo de la espera del marido adúltero bajo la lluvia, que sí asomaba en unas cuantas versiones españolas que ya hemos conocido. Las variantes de Marruecos suelen concluir con la violenta maldición de la esposa contra su marido, y no queda muy claro en qué condiciones afrontará el varón su exclusión de la casa, ni si la lluvia se desencadenará, como bien tenía merecido, contra él.

Pero lo cierto es que, si desde el principio hemos insistido en llamarle *motivo*, es porque es posible constatar, en una tradición poética viejísima e internacional, que la escena del hombre que implora la apertura de la puerta de la mujer (y más si está lloviendo afuera) funciona como un tópico concreto, acuñado, flotante, migratorio, capaz de acoplarse a contextos narrativos más extensos, o de presentarse, desnudo y solo, como fórmula lírica autónoma y autosuficiente, pero siempre impactante.

Fijémonos en que hay un término clásico, *παρακλαυσίθυρον*, es decir, *paraklausithyron* (con las raíces *para* “ante”, *clausi* “cerrada”, *thyron* “puerta”), que aparece citado por Plutarco en sus *Moralia* 753B y que identifica la poesía, mayormente clásica (griega y latina) y medieval, que refleja escenas en que un amante implora desde el exterior que le sean franqueadas las puertas de su amada. Versos muy celebrados de Catulo (67), Horacio (*Odas* 3: 10 y 3: 26, y *Sátiras* 2.3: 247-280), Tibulo (1: 2), Propertio (1: 16) y Ovidio (*Amores* 1: 6) son ejemplos ilustres de tal tradición, que debió ser tan común que el sin duda exagerado Ovidio consideró que era el germen de la poesía lírica más vieja, y que llegó a conocer parodias como la de Lucrecio (4: 1177-1184).⁵ En tiempos muy recientes, una do-

⁵ Véanse al respecto Copley, Cummings y Ball.

cumentadísima tesis doctoral de Eduardo Pérez Díaz ha reunido una muy nutrida colección de versos con *paraklausithyron* detectados en las poesías orales más arcaicas de los sumerios, egipcios, chinos, griegos, hebreos, indios, lo que prueba que el tópico es anterior a la época griega clásica y a la edad de oro de la poesía latina (*Las raíces de la lírica amorosa...*, 243-258).

Por cierto que la bibliografía más relevante acerca del *paraklausithyron* no cita los ejemplos, sin duda importantes (algunos deslumbrantes), de unos cuantos poemas de los que fueron incluidos en la fundamental *Antología Palatina* que reunió algunos de los versos más granados de la poesía erótica griega antigua. Por ejemplo, este (con maldición del varón a la mujer incluida) dedicado “a la hetera Conopion, de Calímaco” en el siglo IV a. C.:

¡Así duermas, Conopion, como me haces
acostarme delante de tus frías puertas!
¡Así duermas, malvada, como al amante
haces dormir, sin que reciba tu compasión ni en sueños!
Los vecinos se apiadan; tú, ni en sueños. Pero la canosa
cabellera te recordará pronto todo esto.

(*Epigramas*, núm. 23, 55)

Impresionan, también, estos tres poemas de Asclepiádes de Samos, del siglo III a. C.:

La noche es larga y hace mal tiempo, las Pléyades se ponen
y yo delante de su puerta doy vueltas mojado,
herido por el deseo de Nico la engañosa. Cipris me lanzó
no un dardo de amor, sino un doloroso dardo de fuego.

La lluvia, la noche y el tercer dolor para el enamorado,
el vino. El frío Bóreas y yo solo.
Pero Mosco el bello podía más que todo eso. “¡Ojalá así

yerres tú sin ninguna puerta para descansar!”; mojado,
le gritaba al muchacho. ¿Hasta cuándo, Zeus? Querido Zeus,
calla, pues también tú sabes lo que es estar enamorado.

A una corona de rosas trenzadas para una mujer.

Aquí, coronas, de la puerta de la calle suspendidas
quedad, sin sacudir antes de tiempo vuestros pétalos,
que regué con mis lágrimas (los ojos de los enamorados están
cargados de lluvia), pero cuando se abra la puerta
y lo veáis, haced que gotee sobre su cabeza mi lluvia,
para que la rubia cabellera de Amintas beba mis lágrimas.

(*Epigramas*, núm. 189, 97;
núm. 167, 90; núm. 145, 85)

Gran interés tienen estos otros versos “a su amante adúltera,
que lo visitó de noche, de Filodemo”, que ofrecen la singulari-
dad de que sea la mujer la que se presente esta vez en medio de
la noche lluviosa:

A media noche me sustraje de mi esposo
y vine mojada por una lluvia intensa.
¿Para esto he venido, para quedarnos sin hacer nada y,
hablando, no dormir como deben dormir los amantes?

(*Epigramas*, núm. 120, 79)

Louise O. Vasvari, en un libro (*The Heterotextual Body of the
“Mora morilla”*) que nos regala una documentación abruma-
dora, ha demostrado, además, que el tópico del hombre que
llama a las puertas de la mujer ha tenido enorme fortuna en
las tradiciones orales medievales y modernas de España y de
toda Europa; Janet A. Walker (“Conventions of Love Poetry
in Japan and the West”) lo ha localizado en la poesía amorosa
japonesa; y yo mismo (“Cuando paso por tu puerta...” y “La

condición, poema escénico...”) he seguido sus pasos dentro de la lírica española, tanto de la folclórica como de la escrita por poetas de la talla de Miguel Hernández o Rafael Alberti.

Huelga decir que, por supuesto, el simbolismo de la puerta de la mujer que pretende franquear el varón ardiente de deseo es un simbolismo fuertemente erótico, incluso genital, y que todos los críticos lo han reconocido así.

Paraklausithyron en medio de la lluvia

Pero el concepto de *paraklausithyron*, que engloba cualquier escena en que haya una mujer protegida por una puerta cerrada que deja en el exterior a un hombre implorante, es demasiado amplio y flexible para los objetivos, mucho más precisos, que nos guían ahora a nosotros. El motivo de la lluvia (o de la nieve, o la helada, o la tempestad, o incluso el rocío) que atormenta al hombre durante la angustiosa espera asoma en un elenco mucho más limitado de textos, en los que convendrá que centremos a partir de ahora nuestra atención.

Fijémonos, en primer lugar, en el *Cantar de los cantares* bíblico (5: 2-5), en que el motivo asoma en el marco de un diálogo amoroso de vastas proporciones y complejos simbolismos:

Yo dormía, pero mi corazón velaba...
¡Una voz! Mi amado que llama:
—Ábreme, hermana mía, amiga mía,
paloma mía, mi perfecta;
mi cabeza está cubierta de rocío;
mis bucles, del relente de la noche...
Me he quitado ya mi túnica,
¿he de ponérmela otra vez?
Me he lavado los pies,
¿los volveré a manchar?

Mi amado metió la mano
por el cerrojo de la puerta;
al oírlo, mis entrañas retozaron.
Me levanté para abrir a mi amado,
y mis manos destilaron mirra,
mirra virgen mis dedos
en la manilla de la cerradura...

De la tradición grecolatina traeremos a colación dos ejemplos solamente: unos versos de Tibulo que asocian las puertas de la amada, las angustias del amante y la lluvia invernal:

A mí no me dañan los fríos perezosos de una noche invernal,
ni tampoco cuando la lluvia se precipitó con mucha agua.
No me lastima esta fatiga, si es que Delia me abre las puertas
y, taciturna, me llama con un castañeteo del dedo.

(*Elegías*, I: 2, 31-34)

Y la *Oda* III: 10 de Horacio, a la que nos acercaremos en la impresionante traducción de fray Luis de León (*Poesías completas*, 325-326):

Aunque de Scitia fueras,
aunque más bravo fuera tu marido,
condolerte debieras,
Lyce, del que ofrecido
al cierço tienes en tu umbral tendido.

*¿La puerta, la arboleda
oyes, del fiero viento combatida,
cuál brama, cuál se queda
la nieve ya caída
del aire agudo en mármol convertida?*

Deja, que es desamada.
de Venus, esa tu soberbia vana;

no te halles burlada;
no te engendró Toscana
a ser como Penélope inhumana.
 ¡Oh!, aunque a domeñarte
ni tu marido, de otro amor tocado,
ni ruego ni oro es parte,
ni del enamorado
la amarillez teñida de violado,
 un poco de medida
usa conmigo, ¡oh sierpe!, ¡oh, más que yerta
encina y roble, dura!:
*que no siempre tu puerta
podré sufrir, al agua descubierta.*

Un excursio interesantísimo: la muy prolija sátira que el malicioso Arcipreste de Talavera hizo, en el siglo xv, del sin duda archimanido tópico de los amadores suplicantes a las puertas de sus amadas, mientras la lluvia, la nieve y otros imprevistos se abatían sobre ellos:

Pues, estos tales, verás cómo han de amar, teniendo todas las cosas contrarias en sí que a amar pertenescen; por quanto quiero que sepas que es menester que el que amare, o amar quisiere segund el mundo e tienpo moderno de oy, que sea muy presto, muy onbre fuerte de corazón e constante, syn sospecha, animoso, vogal, amoroso, donoso, non enojoso, franco, cortés, mesurado, lyberal, osado, ardido, entendido, esforçado, para mucho, en gentileza entremetido: pues, este flemático vil e desaventurado que tales condiciones tiene ¿cómo amará nin será amado? *Que sy le dixeren algo, o oviere de fazer algo, o yr de noche, o andar con frío o lodos o malas noches donde su amada está, que luego se espereze primero, e que boceze segundo, e lo tercero que saque la cabeça fuera de la puerta a ver sy nieva o llueve, lo quarto que se esté concomiendo e pensando: “Yré; non yré; sí yré. Sy vo, verm'an mojarm'e, enlodarm'e; encontraré con*

la justiçia e tomarme ha la espada; correrme ha por las calles la rronda sy me encuentra; e sy estropieço por ventura caeré; ensuziarm'e de lodo los çapatos de alta grasa. Non yría syn galochas fuera de casa. ¡Guay, sy me muerde algund perro en la pierna, o sy me dan por ventura alguna cuchillada, o sy me dan en la cabeça alguna pedrada; o sy me toman en casa, cortarme han lo mío e lo mejor que yo he! ¿E sy me toman entre puertas o sy me cargan de palos? Non sé, pues, sy me vaya. ¡Al diablo, en buena fe, allá non vaya! ¡En buena fe, de casa esta noche non salga! Bien se está el pie en la pierna. Vámonos acostar: que quien byen está e mal busca, sy mal le viene, Dios le ayuda”.

Enpero, sy este tal salle fuera, convençido de mucho amor, e se va a casa de la amada, e encuentra alguno que trae cañas a cuestas, o pellejos que fagan rruydo, luego, como es muy flaco de coraçón e cobarde de espíritu e de voluntad, luego se le torna el coraçón tamaño como de formiga, e da a foýr, e tronpieça e cae, e levántase atordido, e fuye e mira fazia tras, por ver sy viene alguno tras él; que piensa que son onbres armados que le van a espaldas, rresollando, para le matar, e fuye çielo e tierra. E sy por ventura entra en casa de su dama, non entrará por ventana —que non le bastaría el coraçón— nin por escalera de cuerda, nin por tejado, nin por açotea, nin desquiciará la puerta, nin saltaría seys tapias en alto, pero, sy la puerta le abren, todo entra encogido, a cada rrencón le paresçe ver onbres armados. E sy algún gato se mueve, peor es que muger: luego cae amortesçido, e ella le ha de aconortar e rretornar en sí con el agua de las gallinas —“Esforçar, amigo; que gato era, mi amor” (253-255).

Retornemos a los territorios mucho más livianos de la lírica, y fijémonos ahora en estos breves y concentrados versos que debieron correr de boca en boca en la tradición española del siglo XVI:

Ábreme, casada, por tu fe;
llueve menudico, y mojomé.

Versos que, según ha demostrado Margit Frenk (núm. 341), fueron glosados recurrentemente, e incluso vueltos a lo divino de este modo:

Ábreme, la esposa querida,
abremé,
que es de noche y dame el rocío,
y mojomé.

He aquí otras cancioncillas de este tipo que debieron ser tradicionales en el xvi:

Dame acogida en tu hato,
pastora, que Dios te duela:
cata que en el monte yela.
(Frenk, núm. 989)

Mala noche me diste, casada,
Dios te la dé mala.
Dijiste que al gallo primo,
viniese a holgar contigo:
y abrazada al tu marido
dormiste y yo a la helada:
Dios te la dé mala.⁶

Otra hermosísima cancioncilla de la misma época, con otro amante mojado (en la glosa) mientras llama a las puertas de la amada:

*Ábreme, cassada,
que es la noche oscura,*

⁶ Sigo la edición de los versos que se hallan integrados en la ensalada “Quien madruga Dios le ayuda”, del *Manuscrito BNM 3913*, f. 50v, según aparece editado en *Cancionero de Uppsala*, núm. XXXII, 46. Cfr. Frenk, núm. 658.

*que no perderás nada
por el abertura.*

Deja esos estremos,
y pues tu marido,
a la guerra es ydo
las paçes nos demos.
No seas tan honrrada
que es grande locura,
*que no perderás nada
por el abertura.*

Por los muchos lobos
abrirse me debe,
ábreme, que lluebe,
mojémonos todos;
no bibas cuytada
en tanta clausura
*que no perderás nada
por el abertura.*

Abre tú el portón,
yo abriré el postigo,
pues traygo conmigo
para esta ocasión
la llabe dorada
de tu çerradura,
que no perderás nada
por el abertura.⁷

Tan difundido estuvo el tópico, que algunos poetas elaboraron versiones extensas, complejas, cargadas de parodia, llenas de ingenio, como esta, también de finales del XVI:

⁷ *Cartapacio de Pedro de Penagos*, núm. 197. Agradezco la comunicación del texto a los profesores Labrador Herráiz y DiFranco. Véase, además, Frenk, núm. 1710.

—*¡Salid de mi casa!*

—*No puedo, señora.*

—*¡Salid, en mal ora!*

Salí, pues entrastes
de fuerça, y de hecho,
mis puertas raspastes
por darme despecho.

—Yo entré por derecho
y en él estó agora.

—*¡Salid, en [mal ora]!*

—La casa es callente
y yo muero de frío,
salir al presente
será desvarío.

—De aqueso me río.

—Y el güesped ya llora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

Dexáos de razones
y de porfiar.

—Señora, a enpujones
no me abéys dechar.

—¿Queréys acabar?

—Ya [a]cabo señora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

—Estoy tan cativo
que no saldré, çierto.

—Si no salís vivo,
saldréys de aquí muerto.

—Haréysme así tuerto,
sin dubda, señora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

Dezid, enemigo,
dezi, ¿cómo entrastes?

—Entré, que el postigo

abierto dexastes,
y avnque le apretastes,
entréme a desora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

—Yo, en buena entré,
y estoy en la sala,
y así, si saldré,
será en ora mala.

—¡Dios me ora vala!

—Que vala, señora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

—No puedo salir.
¿Queréysme matar?

—¡Querría reýr!

—Yo quiero llorar.

—¿Queréys acabar?

—Ya acabó se[ñora].

—*¡Salid, [en mal ora]!*

—¿Por qué así tratáys
al triste cuytado?

Que vos le matáys
de alegre y penado,
doléos del cansado,
mira que ya llora.

—*¡Salid, [en mal ora]!*

—Ya quiero salir,
pues así me echáys.

—Tornad a venir,
señor, no salgáys.

—Dezí, ¿no me echáys?

—Échos, mas no agora.

¡Entrá ya, en mal ora!

—¡Ved cómo concierto
lo desconçertado!

—La puerta está abierta.

—Yo a ella é llegado,
y entrar escusado
será por agora.

—*¡Entrá ya, en mal ora!*

Entrá, que os atiende
la puerta muy ancha,
quel ruín más se estiende
con ruegos, y ensancha.

—Señora, esa mancha
saldrá, mas no agora.

—*¡Entrad, en mal ora!*

—Como la salida
me á sido forçada
así es, por mi vida,
señora, la entrada,
que será escusada
avunque quiera agora.

—*¡Entrad, en mal ora!*

—Mandad, perdonar,
señora, por Dios,
pues no puedo entrar
mandándolo vos,
que salgo con tos,
sentirme an agora.

—*¡Entrad, ya, en mal ora!*

—Mi gloria es ynçierta,
y mi salvaçión,
pues ancha es la puerta
de vuestro mesón.

Por vuestra razón,
que es poca do mora.
*Y, ¡andad, en mal ora!*⁸

A comienzos del xvii seguía bien vivo el tópico, incluso en versiones atravesadas de ironías y de picardías más que desenvueltas:

*¿Si hay quien dé limosna a un pobre,
si hay quien dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?*

Señora, dadme un poquito
deso que tenéis guardado,
a un pobre que no ha almorzado,
no por falta de apetito,
que algún día me vi ahito
de lo que hoy me tiene a diente,
de carne cruda y caliente,
que es propio manjar del hombre.
*¿Si hay quien dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?*

A las señoras doncellas
no les quiero decir nada,
que es dificultosa la entrada
si no se casan con ellas;
tras de las solteras bellas
me voy como moro a pasas.
Acaben, abran sus casas,
pues que no hay quien se lo estorbe.
*¿Si hay quien dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?*

⁸ *Manuscrito 17689*, folios 42-42v. Agradezco la comunicación del texto, nuevamente, a los profesores Labrador Herraiz y DiFranco.

Mas por las casadas tiernas
peno y muero de contino,
que tienen hecho el camino
a las oscuras cavernas;
que saben abrir las piernas,
y hacen cierto cernido
sin que lo sepa el marido,
porque así se bate el cobre.
*¿Si hay quien dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?*

Viudas de gallardo brío,
si a compasión os movéis,
por vuestra vida me deis,
en que envuelva un niño mío,
que se me muere de frío
y a ratos se me desmaya.
Metedle bajo la saya,
si queréis que calor cobre,
*Si hay quien dé limosna a un pobre,
que, si no lo masca, no lo come?*⁹

El tópico del *paraklausithyron* asoma, además, en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de (atribuido a) Tirso de Molina (I: 4, v. 435-446):

Anfriso, a quien el cielo
con mano poderosa,
prodigio en cuerpo y alma,
[dotó de] gracias todas,
medido en las palabras,

⁹ La canción se halla incluida en el *Manuscrito BNM 3.985*, y fue editada en Alzieu, Jammes y Lissorgues, núm. 96. Omito la última estrofa, la que implora a las “beatas”, porque no alude de manera directa al motivo de la súplica del varón ante la puerta de la mujer.

liberal en las obras,
sufrido en los desdenes,
modesto en las congojas,
mis pajizos umbrales,
que heladas noches ronda,
a pesar de los tiempos
las mañanas remoja...

Muchos más documentos de nuestros Siglos de Oro podrían —si contáramos con el espacio para ello— atestiguar la fortuna del tópico del amante que pugna por franquear las puertas de la amada y encontrar un refugio cálido a salvo de las inclemencias del tiempo exterior. Algunos se articulan como *contrafacta* de gran originalidad, según se aprecia, por ejemplo, en las extensas (146 versos), complejas y fascinantes *Coplas de un ventero y un escudero hechas por Rodrigo de Reinosa* en los años de tránsito del siglo xv al xvi, que presenta a un escudero implorando a un ventero que le libre de los fríos de la noche, a lo que se niega maliciosamente el ventero invocando la tradicional animadversión entre los habitantes del campo y la gente de la corte:

*Acójeme acá esta noche,
Gil Martínez, el ventero.
Miafé, digos que no quiero.*

El escudero.

Como es noche tan lloviosa,
fría de tormenta oscura,
pues quiso mi ventura
traerme a tierra tan fragosa,
pues haz niebla tenebrosa,
mandad abrir al portero.
Miafé, digos que no quiero.

El ventero.

No podés entrar acá,
que está la venta embargada,
que una recua es llegada
y todo tomado está;
por ende estaos allá,
pues parecés escudero.

Miafé, digos que no quiero...

.....

El escudero.

Pues no conocés lo bueno,
razón ay que os traen males,
pues todos hazés iguales
y al bueno hazés ageno;
veis lloverme aquí al sereno
e vós dentro muy parlero.

Miafé, digos que no quiero.

El ventero.

Más precio yo a los recueros,
aunque parezcan mohosos,
que no a hombres hermosos
ni a hidalgos ni a escuderos;
no quiero vuestros dineros,
que acoger no hos espero.

Miafé, digos que no quiero.

El escudero.

¡Boto a Dios consagrado
que si abrir no me queréis
e aun si mucho me hazéis,
vós me lo pagués doblado,
pues me avéis aquí helado
y haze tal ventisquero!

Miafé, digos que no quiero.

El ventero.

Bien sabés que ha gran rato
que os digo lo que valgo,
que a escudero ni hidalgo
no lo estimo en mi çapato.
Ay justicia tan barato
que os torno a dezir de vero:
Miafé, digos que no quiero.

El escudero.

Pues me veis aquí llover
y estar lexos el poblado,
¿cómo no avés pecado
en verme aquí perecer?
¡Por Dios!, ¿os queréis doler
de frío tan lastimero?
Miafé, digos que no quiero.

El ventero.

Digos por más que rallés,
no os aprovecha nada,
estad allá a la helada
y echad paja a los pies,
que acá no entrarés
en todo este mes de enero.
Miafé, digos que no quiero...

(Puerto Moro, núm. XV)

Pero es hora ya de que nos fijemos en la moderna lírica folclórica española, en la que han sido documentadas unas cuantas cancioncillas líricas que retoman el motivo, de forma a veces sumamente original. Esta, por ejemplo, ha circulado con profusión por muchas regiones:

Agua menudita llueve,
yo me mojo en tus canales,

ábreme la puerta, cielo,
que soy aquél que tú sabes.¹⁰

Y esta otra recuerda de manera impresionante (aunque las similitudes sean casuales, sin duda) los encendidos versos del *Cantar de los Cantares* bíblico que mencionaban también el tira y afloja del amante con la cerradura (con su evidente simbolismo sexual) de la amada:

Como mucho está lloviendo
y la noche está oscura,
a tientas te estoy metiendo
la llave en la cerradura.

(Urbano, 208)

Las puertas, las llaves y los rigores del tiempo aparecen combinados en esta otra ingeniosísima canción:

¹⁰ Flores del Manzano, 133. Estamos ante una canción de orígenes y tradición muy interesantes. El poeta Augusto Ferrán publicó una versión en 1861, en su libro *La soledad*, que mezclaba de manera bastante indiscriminada las estrofas populares y las estrofas alumbradas por él mismo en estilo popularizante. Véase Ferrán, núm. XLVI: “Agua menudita llueve / y ya corren los canales; / ábreme la puerta, cielo, / que soy aquel que tú sabes”. No podemos saber a ciencia cierta, pues, si esta cancioncilla vendría circulando desde hacía tiempo en el ancho caudal de la lírica anónima del pueblo, o si fue alumbrada por Ferrán y caló enseguida en la tradición lírica común, como sucedió con otros de sus poemas. El caso es que conocemos muchas otras versiones, orales y anónimas, documentadas en lugares y tradiciones bien distintos. Véanse, por ejemplo, Alonso Cortés, núm. 90: “Agua menudita llueve, / ¡cómo escurren los canales! / Ábreme la puerta, cielo, / que soy aquel que tú sabes”; Manzano, núm. 79: “Agua menudita llueve, / cómo pingan los canales, / ábreme la puerta, niña, / que soy aquel que tu sabes”; Santos, Delgado y Sanz, 21: “Agua serenita llueve, / no cabe por los canales; / ábreme la puerta, cielo, / que soy aquel que tú sabes”; Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz, Romero, núm. 11: “Agua menudita corre / y llueve por los canales, / ábreme la puerta, niña, / que soy aquél que tú sabes”; *Música tradicional salmantina*: “Agua serenita cae / yo me arrimo a tus canales / y ábreme la puerta cielo / que soy aquel que tú sabes”.

Dame las llaves del cuarto,
dámelas, por Dios, María,
que son las dos menos cuarto
y cojo una pulmonía.

(Manzano, núm. 463)

Más y muy diversos ejemplos:

Toda la noche al sereno
cantando porque te asomes,
y no he podido lograr
que respondas a mis sonos.

Toda la noche me tienes
ar sereno y ar rosío,
y luego al amanecer
me pagas con un sirbío.

Una noche oscurita
lloviendo estaba;
con la luz de tus ojos
yo me alumbraba.

(Rodríguez Marín, núms.
4169, 4179 y 1189)

Si me quieres, dímelo,
y si no, di que me vaya,
no me tengas al sereno,
que no soy cántaro de agua.¹¹

¹¹ Alonso Molleda, 24; otra versión idéntica en p. 127. Y también Martínez Torner, núm. 103: “Danza, transcrita en Llamo, ayuntamiento de Riosa. Intervienen en esta danza solamente mujeres [...] Esta danza es considerada por las gentes de Riosa como la más antigua de todas las que se cantan en el concejo: Si me quieres di que sí (bis) / y si no di que me vaya (bis) / no me tengas al sereno, / que no soy cántaro de agua”. Véase también Contreras, González y Nuevo: “Si me quieres, dímelo, / si

Como tienes la puerta
al solombrío,
el galán que te ronda
rabia de frío.

(Morán Bardón, I, 88)

Ábreme la puerta, niña,
ábreme la puerta, Olvido,
que estoy tiritando,
tiritando de frío.

(Córdova y Oña, II, 199)

A la puerta te canto,
que en tu ventana
llueve mucho y me mojo,
prenda del alma.
Y anda, salada,
que eres más que la cola
de la pescada.

(García Matos, II, núm. 442)¹²

¡Ay, cómo llueve,
cómo me mojo,
con el agua que corre
por tu cerrojo!

¡Ay, cómo llueve,
cómo ha llovido,

me quieres, dímelo, / y si no, di que me vaya, / no me tengas al sereno, / que no soy cántaro de agua”.

¹² Véase también, en la misma obra, vol. II, núm. 461: “A la puerta te canto, / que en tu ventana / llueve mucho y me mojo / prenda del alma. / Que eres más que la cola / de la pescada, / ¡Y anda!”.

que hasta los tatales
han florecido!

¡Ay, mes de mayo,
mes de las flores,
que en tu casa, rumbona,
venden limones!

(García Matos, II, núm. 341)¹³

Ya sé que estás en la cama
con los pies a lo caliente
y yo estoy en tu ventana
pegando diente con diente.¹⁴

¡Qué bien estás en la cama
con las teticas calientes!
Y yo bajo tu ventana,
con la cola hasta los dientes.

(Esparza Zabalegui, 116)

Toda la noche me tienes
de pechos en la ventana,
y no eres para decirme:
toma una tetilla y mama.

(Yeves Descalzo)

¹³ Véase, en la misma obra, vol. III, núm. 703: “Ay, cómo llueve, / cómo me mojo, / con el agua que corre / por tu cerrojo. / Ay, cómo llueve, / cómo ha llovido, / que hasta las patatas / han florecido”; vol. II, núm. 242: “¡Cómo llueve, / cómo me mojo, / con el agua que corre / de tu cerrojo!”; y vol. II, núm. 266: “Cómo llueve, / cómo me mojo, / con el agua que corre / de tu cerrojo”.

¹⁴ Contreras, González y Nuevo. Véase también García Matos, vol. II, núm. 241: “Bien sé que estás en la cama / con los piecitos calientes, / y yo estoy en tu ventana, / pegando diente con diente”; y, en el mismo volumen, el núm. 228: “Bien sé que estás en la cama, / bien rojita y bien caliente, / y yo estoy a la ventana, / pegando diente con diente”.

Esta noche y la pasada
he dormido a la serena,
y mañana, si Dios quiere,
dormiré con mi morena.

(García Matos, II, núm. 259)

... Este romance se queda,
señores, para otra dama,
bien sé que le está esperando
de pechos a la ventana,

lloviendo y haciendo frío,
y no se le importa nada.
Mirad si podrá quererme,
que se moja por mi causa.

(García Matos, II, núm. 347)

Esta extensa y galante canción dialogada comienza también por un motivo relacionado con el que nos interesa:

—Quítate del arroyo,
majo, que llueve; (bis)
deja correr el agua
por donde suele. (bis)

—Yo si estoy nel arroyo,
no estoy por ella, (bis)
que tienes unos ojos
de pedigüña. (bis)...¹⁵

¹⁵ Martínez Torner, núm. 447: “Canción del corro de niñas, transcrita en Maliayo (Villaviciosa)”. Véase otra versión similar en la misma obra, núm. 20. Comienza así: “Quítate de la esquina, / majo que llueve; / deja correr el agua / por donde suele...”. Véase también García Matos, vol. I, núm. 160: “Quítate de la esquina, / majo, que

Aunque la puerta ha sido sustituida por una carretera en esta otra canción, su impregnación erótica (se canta, por añadidura, como epitalamio) es evidente:

Carretera de Alcañices,
cuando yo me paseaba,
era una noche de invierno
y todito me mojaba.
(Manzano, núm. 718)

No nos resistimos a dejar constancia, como colofón de esta cadena de textos hispánicos, de estos otros versos que prueban que las tormentas no son siempre contrarias a los propósitos de los amantes:

En el jardín de mi amor
me ha cogido una tronada;
como estaba entre las flores,
llovía y no me mojaba.
(Manzano, núm. 467)

Por entrar en tu jardín
me ha caído una nevada,
me he metido entre las flores
y no me he mojado nada.
(Córdova y Oña, III, 229)

El romance hexasílabo conocido como *El ciego raptor* o como *El raptor pordiosero* suele incorporar también el motivo del amante (aquí disfrazado de mendigo) que implora refugio de la lluvia a su pretendida:

llueve, / deja correr el agua / por donde suele...”. Sobre esta canción, su poética y simbolismo, véase además Piñero, 413-457.

—Ábreme a porta, cérrame o postigo
e faime a cama, que venño mui frío.
—Si tu ves frío, volve en boa hora,
portas da miña casa no se abren agora.
—Levántate, nena, de ese sono vil,
da limosna probe que che ven pedir,
baixa â bodega, dalle pan e viño
a ese probe cego que anda o seu camiño.
—Lle non quero pan nin tampouco viño,
quero que esa nena me enseñe o camiño.
—Elí hai un horto, detrás hai un pino,
por debaixo pasa un lindo camiño...

(Bal y Gay y Martínez Torner, II, 148)

No solo la tradición oral hispánica se nos muestra pródiga en canciones con *paraklausithyron*. Se trata de un tópico folclórico de difusión, sin duda, internacional, que tiene ya hasta su propia entrada en la Wikipedia, que establece entre sus paralelos las canciones de Steve Earle, *More Than I Can Do* y de Bob Dylan, *Temporary like Achilles*. Nos limitaremos nosotros ahora a señalar entre sus correspondencias esta divertida canción folclórica francesa:

C'est un petit moin' tout blanc,
qui gèle, qui tremble.
Il demande à se coucher:
—S'il vous plait, madame!
—Oui, mon p'tit moine,
tu coucheras avec moi
quand tu voudras.
Mais toujours le moin' disait:
—Ah, madame, il fait grand froid! (Lacourcière, 407)¹⁶

¹⁶ Véanse muchas más variantes de la canción y del tópico del amante helado que llama a la puerta de la cama en este mismo artículo.

Hay un frailecillo blanco
Que se hiela, que tiembla.
Pide donde acostarse:
—¡Por favor, señora!
—De acuerdo, mi frailecillo,
te acostarás conmigo
cuando desees.
Pero el monje no dejaba de decir:
—Ay, señora, que hace mucho frío.

El penúltimo texto que vamos a considerar es una impresionante balada húngara, la de *Az egri leány* (*La muchacha de Eger*), que fue escrita (inspirándose seguramente en motivos populares, según fue moda en la época) por el poeta János Arany en 1853. Está protagonizada por un bandido legendario, que seguramente nunca existió, István Csehoj, de quien el poeta húngaro creyó que era checo por la similitud de su apellido con el gentilicio, que en húngaro es “cseh”. Relata la balada que el bandido se halla bebiendo vino en una taberna de Kassa (ciudad de población húngara que se encuentra en la actualidad dentro de las fronteras de Eslovaquia) mientras su amada le está esperando en Eger. Con la excusa de que el vino de Kassa es malo, el bandolero decide partir con sus secuaces hacia Eger. Llegamos entonces un pajarito (que es un trasunto evidente del varón) a la repisa del balcón de la amada. Fuera está nevando, cae escarcha y sopla el viento helado, pero la desconfiada muchacha se resiste a abrirle la ventana al pájaro, hasta que este, después de mucho implorar (en un diálogo lleno de dobles y delicadísimos sentidos eróticos),¹⁷ consigue refugiarse en su cálido abrazo.

¹⁷ Sobre el simbolismo erótico (incluso fálico) de pájaros y aves, según ha quedado reflejado en innumerables discursos literarios, orales y escritos, véase Pedrosa, “El cuento ndowe de El pájaro y la princesa embarazada...”

I

En una taberna a las afueras de Kassa
se emborracha el ladrón checo,
escancia vino joven en el vaso
mientras lo miran de dos en dos, de tres en tres.

Dice uno de ellos: —¡Sublime!
Dice el otro: —¡Cuán dulce!
¡País afortunado! ¡Bendita sea la nación
cuyas tierras dan este vino!

Dice Telef, arisco adalid:
—¡Trago amargo! ¡Ponzoña!
¡No hay vino más agrio,
no existe peor aguachirle en todo Eger!

De buen vino, llena está la bodega
del obispo de Eger:
¡el impío bandolero checo
será hospedado por el [pope] polaco!

¡Hora es, pues, de montar a caballo!
Beberemos buen vino. Seremos hospedados.
El pope abrirá el grifo y, como de costumbre,
poco para él, mucho para sus invitados.

Como el del cuervo, como el de la nube,
como el de las sombras, como el de la brisa,
en la oscuridad, se escucha el murmullo
de las huestes del bandido mientras se alejan.

II

Al balcón de la muchacha de Eger,
arriba un pajarito;

corretear, piruetea,
y le suplica, y le dice:

—¡Abre tu ventana, hermosa muchacha!
¡Sopla aire gélido, está nevando,
me congelo en tu repisa!
¡Ábreme! ¡Cae escarcha!

—No te dejaré entrar, no voy a abrirte,
que estoy sola en casa.
A estas horas el buen pajarito duerme;
es búho el ave nocturna.

—No soy un feo búho,
antes sería una perdiz cautiva,
que soy ave fiel al amor,
y traigo mensaje de tu amado.

—Bueno, en ese caso, ven, entra, quiero verte.
¡Pobre pajarito! ¡Te abro enseguida!
Te estás helando, tiemblas,
tiritas en la gélida intemperie.

Bueno, en ese caso, ven, entra aquí.
¡Abro esta ventana,
mi puerta, mi ventana...
mis dos brazos te abrigarán!¹⁸

El desenlace de la balada (las tres partes últimas, de cierta extensión, nos las ahorramos) es decididamente trágico. Los perseguidores del bandido localizan la casa en la que está dur-

¹⁸ *Arany János összes költeményei*. Agradezco la indicación de la existencia del poema húngaro y su traducción a Óscar Abenójar.

miendo. Le hacen salir de ella, le matan a traición, y también su joven amada muere, después de enfrentarse heroicamente al enemigo.

Otra curiosidad literaria de gran interés, para cerrar este capítulo: el poema en estilo popular de Georg Friedrich Daumer (1800-1875) que Johannes Brahms musicó en sus *Liebeslieder* (*Canciones de amor*) de 1869. Hermoso, original e hiperbólico desarrollo del tópico del *paraklausithyron*, en que es la amada quien pide al amante que no se arriesgue a sufrir las inclemencias de la aventura tempestuosa:

*Nicht wandle, mein Licht, dort außen
im Flurbereich!
Die Füße würden dir, die zarten,
zu naß, zu weich.
All überströmt sind dort die Wege,
die Stege dir;
so überreichlich tränke dorten.
das Auge mir.*

¡No te aventuras, amor mío, ahí fuera,
en la campiña!
Para tus pies, tan delicados,
está demasiado húmeda, demasiado blanda.
Totalmente inundados están los caminos,
los senderos, para ti;
tan profusamente han llorado
mis ojos.

Paraklausithyron a lo divino

Uno de los poemas más célebres de Lope de Vega es un soneto que se halla incluido entre sus *Rimas sacras* y que puede ser

considerado como una especie de *vuelta a lo divino*, casta, piadosa y edificante, del tema del amante (en esta ocasión amigo celestial) que llama a la puerta de la amada (ahora el alma) implorando la entrada, mientras el exterior lo dominan la oscuridad, el rocío y el hielo frío. Hermosísima y, sin duda, originalísima recreación del viejo y arraigado *paraklausithyron*:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que, a mi puerta cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?
¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!
¡Cuántas veces el Ángel me decía:
“Alma, asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!”
¡Y cuántas, hermosura soberana,
“Mañana le abriremos”, respondía,
para lo mismo responder mañana!
(Lope de Vega, núm. [309], 630)

En la misma tradición se inscriben versos que han sido cantados como villancicos navideños en toda España, en tiempos más recientes. Véase este ejemplo, de la tradición de Villabrágima (Valladolid):

Madre, a tu puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello
tiritando está de frío
pidiendo por Dios consuelo.
Anda dile que entre
se calentará

porque en este pueblo
ya no hay caridad
ni nunca la ha habido
ni nunca la habrá.
Entra el niño y se calienta
y después de calentado
le pregunta la patrona
de qué patria y de qué reinado,
y el niño responde:
—Yo soy de Belén
mi madre es del cielo
mi padre también...

(Martín Cebrián, 60-61)

*Paraklausithyron en medio de la lluvia: el pahkaru indio
del Sumba [del Marido]*

En el año 1995, la folclorista Kirin Narayan publicó un estudio enormemente sugerente sobre ciertos cantos narrativos que tenían gran arraigo entre las mujeres de Kangra, en el noroeste del Himalaya, en el estado de Himachal Pradesh (India). Son cantos que se transmiten en la lengua local, que es el *pahari* o *kangri*, y que responden a una sociología muy singular:

Una o dos mujeres que conocen una canción normalmente lideran la interpretación mientras las otras les siguen. Antes de meterse en una canción, las intérpretes a menudo murmuran entre sí fragmentos de la canción para planear la letra, el orden de los versos, y la melodía, así salvando el obstáculo que suponen las diferentes variantes que cada una aporta. Normalmente, los versos del texto se repiten dos veces y la melodía es siempre repetitiva. Esto implica que incluso una mujer que oye la canción por primera vez puede unirse a las que cantan: la *performance* está abierta a cualquier mujer que quiera cantar.

[...] El género de la canción de la que me ocupo aquí se conoce como el *pakharu*. A diferencia de las canciones sobre nacimientos, matrimonios u otras canciones vinculadas a rituales, las canciones *pakharu* pueden cantarse en cualquier momento, y en particular cuando las canciones especialmente indicadas para un ritual determinado ya se han cantado. Solo las mujeres de las castas superiores lo cantan, aunque las mujeres de las castas agrícolas tienen un género similar llamado *borsati* que cantan mientras transplantan el arroz. El *pakharu* se interpreta en un contexto de segregación según el sexo y de puertas adentro. Mi interés en las canciones a menudo incitó a las mujeres a cantar para mí fuera del marco ritual y, cuando lo hicieron, era el *pakharu* lo que cantaban con mayor frecuencia. Los hombres mayoritariamente parecen ignorar este género: las dos veces que contraté a unos jóvenes para ayudarme con las transcripciones, observaron asombrados la tristeza comunicada en estas canciones. También descubrí que las mujeres de Kangra más jóvenes y cultas normalmente no conocían estas canciones. En su lugar, estas mujeres estaban más a tono con representaciones externas de género llevadas a Kangra mediante las canciones de las películas, las revistas y la televisión. De este modo me enteré de que las mujeres que conocen el *pakharu* son con toda probabilidad de las castas superiores, casi analfabetas y con más de 35 años.

[...] El *pakharu* tiene una línea narrativa con una protagonista central a la que a menudo se llama “Gorie” la bella. El otro rasgo definitorio de este género es el sufrimiento (*dukh*). En las historias que se cuentan en las canciones, Gorie sufre la separación de su tierra natal (debido a la exogamia entre aldeas) y de su marido (debido a la migración masculina en busca de trabajo). Gorie es maltratada por su suegra y su cuñada (dentro del círculo de la familia extendida) y ocasionalmente por parte de su marido (un desconocido a su vuelta). Este personaje siente la ausencia de su madre, su hermano y de la intimidad con su marido. También siente la ausencia de un hijo propio. En cierto sentido, estas canciones forman una visión caleidoscópica de la vida conyugal cambiada y sacudida en modelos diferentes,

imaginada por mujeres para mujeres (“La práctica de la crítica literaria oral: canciones de mujeres en Kangra, India”, 199-201).

Conozcamos ya, después de estas aclaraciones algo prolijas pero imprescindibles, la canción narrativa conocida como *Sumba* (“*Marido*”) en la tradición oral en lengua *pahari* o *kan-gri* de las mujeres de Kangra:

Llámallo marido,
buena mujer,
el marido se fue al extranjero.
Después de doce años, el marido vino a casa,
vino a casa, buena mujer,
vino y se quedó en la puerta.
Moliendo tierra, haz un hogar,
haz un hogar, buena mujer,
untado con bermellón.
Descascara y cocina buen arroz.
Cocina arroz, buena mujer,
con lentejas *mung* verdes.¹⁹
Comiendo y bebiendo, él se enfadó.
Se enfadó, buena mujer,
se fue a dormir en el patio.
—Nubes negras y blancas,
¡oh, nubes! —buena mujer—,
lloved esta noche.
Las nubes negras y blancas lo hicieron realidad,
lo hicieron realidad, buena mujer,
llovió esta noche.
El mortero se inundó con gotas de lluvia

¹⁹ “La hermana mayor de Brinda Devi y Sudha, de visita unos meses más tarde, enmendó este verso de la siguiente manera: Pica hinojo y cuece verduras a fuego lento / cuece verduras a fuego lento, buena mujer, / espolvorea con cardamomo” (Nota de la recolectora de la canción).

inundó con gotas de lluvia, buena mujer,
 pesadas como almireces.
 Con un ligero colchón en las manos y el
 camastro bajo el brazo,
 camastro bajo el brazo, buena mujer,
 intenta abrir la puerta.
 —Alheña en mis manos, alheña en mis pies,
 alheña en mis pies, buen hombre,
 la llave está en el baúl.
 —Abandona estos aires,
 abandónalos, buena mujer,
 abandona tu arrogancia.
 —¿Por qué debería abandonar mis aires?
 ¿Por qué abandonarlos, buen hombre,
 cuando debe romperse tu arrogancia?
 (Narayan, “La práctica...”, 202-204)

Conviene complementar la lectura de estos versos con las aclaraciones que las dos informantes dieron a la recolectora de la canción:

Él se había ido a algún sitio y volvió después de doce años. Ella estaba muy contenta porque él había vuelto después de tantos años. Así que ella molió barro e hizo un hogar precioso. Luego cogió *kumkum* [bermellón de buen augurio] (lo que los sacerdotes se ponen en la frente [a modo de bendición]) y decoró el hogar. Tan feliz era. Luego, después de haber untado el hogar con bermellón, ella majó y desenvainó *jhin jhan*, un buen arroz. Majó el arroz rápida y eficientemente. Luego cogió unas hojas e hizo lentejas *mung* verdes. Cocinó toda esa deliciosa comida y se la dio a él. Ella quería darle de comer porque él había venido después de doce años. Él comió y bebió; después, le pasó algo. Cogió su camastro y lo puso en algún sitio para dormir. En el patio. Ella se enfadó mucho.

—¡Mira! Yo estoy tan contenta y él se ha ido a dormir.
 Su mente se llenó de ira. Luego ella salió, lo vio durmiendo en el patio y dijo:
 —Oh, Bhagavan (Dios), haz que llueva. Que llueva tanta lluvia... que las gotas sean como martillos, como almireces.
 Gotas muy largas y pesadas.
 Luego Bhagavan hizo precisamente eso. Estos días también [durante el monzón] puede que truene una o dos veces y luego la lluvia empieza a caer. Del mismo modo, entonces, empezó a llover. A continuación, él se levantó llevando el camastro, el colchón de algodón y la sábana. Bajo el brazo. Luego él se vino y empezó a aporrear la puerta. Él aporreo la puerta, pero ella era cabezota. Dijo:
 —Me he puesto alheña en las manos, me he puesto alheña en los pies y la llave está en el baúl.
 Ella está fingiendo.
 —Si te sulfuraste, ¡toma esto!
 Él dijo:
 —No te des tono. Está diluviando fuera. Abre la puerta. ¡Quiero entrar!
 Ella dice:
 —¿Por qué no debería seguir así? Es tu problema y tú debes sufrirlo. ¿Lo llamaste darse tono cuando te fuiste y dormiste fuera? Tienes que pagar por quejarte así. ¡Empápate!
 Entonces ella lo debe haber dejado entrar (Narayan, “La práctica...”, 202-204).

El análisis que hace Narayan de esta canción narrativa india, de sus múltiples variantes, de sus confluencias y parentescos con otras canciones, del simbolismo sexual de muchos de sus elementos (la comida, la alheña), de las prácticas burlescas, teñidas de alegre erotismo, que suelen practicar en momentos de asueto y reunión estas mujeres de existencia y trabajos tan duros y de canciones tan tristes y catárticas, es absolutamente fascinante. Pero las limitaciones de espacio impiden que profundicemos nosotros ahora en tales cuestiones.

Nos limitaremos a poner de relieve el importantísimo papel que en el *pahkaru* indio juega la comida como indicio de deseo erótico:

Descascara y cocina buen arroz.
Cocina arroz, buena mujer,
con lentejas *mung* verdes

tiene paralelos bien reconocibles en la tradición hispana. Recuerdense los versos de la versión sefardí de Marruecos:

Por entre la puerta, vidi lo que había;
mesas vidi puestas con ricas comidas;
pichones asados, gallinas refritas.
Él descalsia el vino, y ella lo vevía;
entre copa y copa un cantar decía.

Y recordemos también que las versiones sefardíes solían concluir con una violenta maldición de la esposa contra su marido:

—Si vienes cansao, de en ca de la amiga,
ande pasas la noche, paséis el día;
moros te le maten, a malas partidas,

que evoca el llamamiento que hace la mujer india a las nubes para que caigan sobre su marido con la misma fuerza que si fuesen almireces:

—Nubes negras y blancas,
¡oh, nubes! —buena mujer—,
lloved esta noche.
Las nubes negras y blancas lo hicieron realidad,
lo hicieron realidad, buena mujer,
llovió esta noche.

El mortero se inundó con gotas de lluvia
inundó con gotas de lluvia, buena mujer,
pesadas como almireces.

¿Cómo se pueden explicar similitudes argumentales tan llamativas, en el nivel general de la estructura narrativa (es decir, del tipo) y en particular del pequeño episodio argumental (es decir, del motivo), entre el *pakharu* indio y las versiones sefardíes de Marruecos (que son, seguramente, las más conservadoras) de la balada panhispánica de *La mujer engañada*?

Difícil o difícilísima pregunta. Lo único que estamos en condiciones de avanzar, a modo de valoración conclusiva, aunque provisional, de lo que aporta el conocimiento de estas canciones narrativas indias a nuestro entendimiento del corpus hispánico de *La mujer engañada*, es que las similitudes entre las dos familias de textos, las orientales y las occidentales (en particular las sefardíes de Marruecos, que parecen las que más próximas están a un prototipo relativamente arcaico), son más que notables. En ambos casos, un esposo regresa a la casa de su mujer después de un tiempo de apartamiento (una noche en el romancillo hispánico, doce años en el *pahkaru* indio); lo hace de un modo cínico e irrespetuoso, además de inoportuno e intempestivo, sin ocultar el desinterés que siente por su esposa; ella, despechada, le cierra la puerta y pronuncia contra él una maldición, y él se queda afuera. El motivo de la tormenta que se desencadena en el exterior asoma en los textos indios, pero no en los marroquíes, aunque sí aparece en otras ramas (fuertemente conservadoras también) de la familia hispánica de *La mujer engañada*.

Es obvio que entre las dos tipologías de textos hay, también, discrepancias más que notables. La más importante de ellas puede que sea el que en *La mujer engañada* aparezca de forma explícita una amante que justifica el desinterés del marido por su esposa, mientras que en el *pahkaru* del *Sumba* indio la amante no hace acto de presencia. Otra discrepancia notoria: los bienes

y regalos que en las versiones hispánicas entrega el marido a su amante son preparados por la esposa en honor de su esposo en las versiones indias. No deja de ser llamativa, en cualquier caso, la insistencia de ambos repertorios (el oriental y el occidental) en el motivo de la preparación y ofertorio de regalos, especialmente de comida, como signo y prueba de entrega amorosa.

La pregunta de si las similitudes que se aprecian entre los textos hispánicos (sobre todo los sefardíes de Marruecos) de *La mujer engañada* y los textos indios del *Sumba* o *Marido* permiten defender la posibilidad de que haya un parentesco genético entre ambos no puede ser contestada con los escasos datos que, por el momento, tenemos.²⁰

Cierto que son fácilmente apreciables similitudes estrechas de orden argumental, tanto en el nivel de la estructura (del tipo) como del de los episodios engastados (de los motivos); cierto que el tópico del *paraklausithyron* en medio de la lluvia, con la mujer despechada (y maldiciente) que se niega a dejar entrar al insolente marido, juega un papel sumamente definido e importante en ambos repertorios; y cierto, también, que el simbolismo, la ideología, la sociología de *La mujer engañada* y del *Sumba* parecen compartir claves absolutamente cruciales. Pero el hecho de que se trate de una literatura esencialmente oral, sobre cuyos orígenes y evolución multisecular pesan, por tanto, sombras impenetrables; el que no dispongamos, hoy por hoy, de índices o de catálogos de baladas internacionales que nos permitan seguir rastros seguros, o por lo menos fiables, de los vínculos que hipotéticamente pudieran unir ambos mundos poéticos; el hecho de que recursos literarios como el del *paraklausithyron* (incluso el del *paraklausithyron* en medio de la lluvia) tengan un acreditado currículo de arbitrarias e impre-

²⁰ Puede ser interesante, como marco en el que poder interpretar este paralelismo, el artículo de Mora, "Milenios de interacción entre la transmisión oral y escrita en la India".

visibles presencias en tradiciones de tiempos y de lugares de lo más diverso, sin que podamos reconstruir el orden ni la secuencia de sus relaciones, contaminaciones y adherencias; y, finalmente, el hecho de que el conflicto que abordan estos cantos (el de la decepción y el despecho de la esposa ante la traición del marido) sea, por desgracia, un conflicto dolorosamente *real*, dramáticamente cuasi cotidiano, en estas sociedades y en muchas más, nos impide alcanzar certezas absolutas al respecto.

Es posible que en el futuro podamos allegar más datos, apoyarnos sobre eslabones más seguros, aclarar penumbras y despejar sombras. Por el momento, nos basta con haber podido poner de relieve las asombrosas coincidencias, de tipo literario e ideológico, que hay entre el romancillo panhispánico de *La mujer engañada* y el *pahkaru* indio del *Sumba* o *Marido*.

Creemos que se trata de un paso modesto, pero quizás no insignificante, en el camino que hay que ir empedrando de las relaciones literarias (sobre todo de las relaciones literarias orales) entre Occidente y Oriente. Y tenemos esperanzas de que la suma, en el futuro, de nuevas piezas e indicios, permitirá contemplar la cuestión desde perspectivas más precisas y completas.

REFERENCIAS

- ALÍN, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique*, XXXII, 1914, 87-427; reed. *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982.
- ALONSO MOLLEDA, Concha, *Costumbres purriegas del Valle de Polaciones*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2007.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Arany János *összes költeményei* (*Obra poética completa de János Arany*), Budapest, Magyar Elektronikus Könyvtár (Biblioteca

- Electrónica de Hungría) <<http://mek.niif.hu/00500/00597/html/index.htm>> [fecha de consulta: julio, 2011].
- ARCIPRESTE DE TALAVERA (ver Alfonso MARTÍNEZ DE TOLEDO).
- ARMISTEAD, Samuel G. *et al.*, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: Catálogo-Índice de romances y canciones*, Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- BAL Y GAY, Jesús, y Eduardo MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero gallego*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1973.
- BALL, Robert J., *Tibullus the Elegist: A Critical Survey*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1983.
- BRAGA, Teófilo, *Cantos populares do Arquipélago Açoriano*, Porto, Livraria Nacional, 1864.
- BRAHMS, Johannes, *Canciones de amor Op. 52* (1869), trad. Jesús María Aréjula <<http://www.geocities.com/ubeda2002/brahms/52.htm>> [fecha de consulta: julio, 2011].
- Cancionero de poesías varias: Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Carmen Parrilla García (eds.), Almería, Universidad, 2008.
- Cancionero de Uppsala*, ed. Rafael Mitjana y Leopoldo Querol Rosso, Madrid, Instituto de España, 1980.
- Cantar de los Cantares*, en *La Santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, reed. 1988.
- Cartapacio de Pedro de Penagos* [*Manuscrito 1581* del Palacio Real de Madrid], ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco [en preparación].
- CATULO, *Poemas*. TIBULO, *Elegías*, trad. Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993.
- CONTRERAS, Félix, Alejandro GONZÁLEZ y María Angustias NUEVO (Equipo de La Memoria Sumergida), *Cancionero y romancero del Campo Arañuelo*, Navalmoral de la Mata, Arjabor, 2006.
- COPLEY, Frank Olin, *Exclusus amator: a Study in Latin Love Poetry*, Madison, Wis., American Philological Association, 1956.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdoba, 1980.

- CUMMINGS, Michael S., *Observations on the Development and Code of Pre-elegiac paraklausithuron*, tesis doctoral, Ottawa, University, 1997.
- Epigramas eróticos griegos: Antología Palatina (Libros V y XII)*, trads. Guillermo Galán Vioque y Miguel Á. Márquez Guerrero, Madrid, Alianza, 2001.
- ESCRIBANO PUEO, M. L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ, A. ROMERO LÓPEZ, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad, 1994.
- ESPARZA ZABALEGUI, José Mari, *Jotas heréticas de Navarra*, s. l., Al-taffaylla Kultur Taldea, 1988.
- FERRÁN, Augusto, *La soledad*, Madrid, reed. La España Moderna, 1890.
- FLORES DEL MANZANO, Fernando, *Cancionero del valle del Jerte*, Cabezuela del Valle, Cultural Valxeritense, 1996.
- FONTES, Manuel da Costa, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GARCÍA MATOS, Manuel, *Cancionero musical de la provincia de Madrid*, 3 volúmenes, Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona-Madrid, 1951, 1952 y 1960, respectivamente.
- LACOURCIÈRE, Luc, “Les transformations d’une chanson folklorique: du Moine Tremblant au Rapide-Blanc”, *Recherches Sociographiques*, 1, 1960, 401-434.
- LEÓN, fray Luis de, *Poesías completas: Propias, imitaciones, traducciones*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998.
- Manuscrito 17.689 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*
- Manuscrito 3.985 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*
- MANZANO, Miguel, *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Alpuerto, 1982.

- MARTÍN CEBRIÁN, Modesto, “Canciones infantiles”, *Revista de Folklore*, 32, 1983, 51-63.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, ed. Marcella Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Nieto y Compañía, 1920.
- MEIZEL, Katherine, “*La mujer engañada*: a romance in the Judeo-Spanish tradition”, *E-Humanista*, 3, 2003. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_03/Articles/060403Meizel.pdf> [fecha de consulta: julio, 2011].
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Mercedes Sánchez Sánchez, Madrid, Castalia, 1997.
- MORA, Juan Miguel de, “Milenios de interacción entre la transmisión oral y la escrita en la India”, *Acta Poetica*, 26, 2005, 141-154.
- MORÁN BARDÓN, César, *Obra etnográfica y otros escritos*, 2 vols., Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca, 1990.
- Música tradicional salmantina*, “Cancionero” <<http://perso.wanadoo.es/charrito/cancionero/cancionero01.html>> [fecha de consulta: julio, 2011].
- NARAYAN, Kirin, “La práctica de la crítica literaria oral: canciones de mujeres en Kangra, India”, en *Performance, arte verbal y comunicación: nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, Oiartzun, Sendoa, 2000, 195-220.
- NARAYAN, Kirin, “The Practice of Oral Literary Criticism: Women’s Songs in Kangra, India”, *Journal of American Folklore*, 108: 429, 1995, 243-264.
- OLAVARRÍA Y HUARTE, Eugenio de, “El folklore de Madrid”, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, 11 vols., Sevilla-Madrid, Francisco Álvarez y Cía-Librería de Fernando Fe, 1883-1886, II, 5-100.
- ORTEGA, Manuel J., *Los hebreos en Marruecos: estudio histórico, político y social*, Madrid, Editorial Hispano-Africana, 1919.
- PEDROSA, José Manuel, “Cuando paso por tu puerta...: análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, 2002, 203-215.

- PEDROSA, José Manuel, “*La condición*, poema escénico de Rafael Alberti, el juego infantil de *El cura, la señora y la criada* y un diálogo anticlerical del siglo xvii”, en *Poesía popular y escrituras poéticas en España*, número monográfico y doble, Mario Hernández y José Manuel Pedrosa (coord.), del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40, Madrid, 2006, 153-176.
- PEDROSA, José Manuel, “El cuento ndowe de El pájaro y la princesa embarazada (AT 900A*), dos poemas de Catulo y dos cuentos del *Decamerón* de Boccaccio: de la literatura comparada a la antropología”, en *De boca en boca: estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*, J. Creus (coord.), Barcelona, Ceiba, 2004, 195-217.
- PÉREZ DÍAZ, Eduardo, *Las raíces de la lírica amorosa: Estudio comparado de sus primeras manifestaciones (Súmer, Egipto, China, Grecia, Israel e India)*, tesis doctoral, Alcalá de Henares, Universidad, 2011.
- PIÑERO, Pedro M., *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Junta de Andalucía-Fundación Machado, 2010.
- PUERTO MORO, Laura, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Cilen-gua, San Millán de la Cogolla, 2010.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883.
- Romancero general de León*, eds. D. Catalán, M. de la Campa y otros, 2 vols., Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación de León, 1991.
- SANTOS, Claudia de, Luis Domingo DELGADO e Ignacio SANZ, *Folklore segoviano. III. La jota*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988.
- SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, Hispanic Institute, 1941.
- TIBULO, *Elegías*, edición, traducción y notas Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- URBANO, Manuel, *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*, Hiperión, Madrid, 1999.
- VASVARI, Louise O., *The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, London, Queen Mary and Westfield College, 1999.

- WALKER, Janet A., "Conventions of Love Poetry in Japan and the West", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 14, 1979, 31-65.
- YEVES DESCALZO, Feliciano Antonio, *Coplas y cantares populares de Venta del Moro (Valencia)* <http://www.ventadelmoro.org/historia/folklore/coplasycantarespopulares_23.html> [fecha de consulta: julio, 2011].