PEDROSA, José Manuel. "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (septiembre-diciembre 2006), 27 pp.
http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf
ISSN: 1886-5623

LA CANCIÓN TRADICIONAL EN EL SIGLO XVIII Y LOS INICIOS DE LA RECOLECCIÓN FOLCLÓRICA EN ESPAÑA[1]

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Resumen
La lírica popular de la España del siglo XVIII sigue siendo muy desconocida y muy poco estudiada. Este artículo ofrece una primera panorámica histórica y poética, con un pequeño repertorio de sus canciones.
Palabras clave: Canción; seguidilla; lírica popular; España; siglo XVIII.

Abstract
Folk poetry of XVIIIth century Spain is quiet unknown and not sufficiently studied. This paper explores some of its historical and poetic dimensions, with a brief repertory of its songs.
Key words: *Song; seguidlla; folk poetry; Spain; XVIIIth century.*

Afirmaba el musicólogo norteamericano Gilbert Chase, en su libro *The Music of Spain* (*La música de España*) (1943: 237), que

> la música popular española está conceptuada como la más rica del mundo. Por una parte, esto se debe a tan diversas civilizaciones como se han mezclado en la península ibérica que aportaron cada una su contribución al desarrollo del *melos* popular, y por otra parte a que los españoles son tan apegados a sus tradiciones nacionales, que cuidan conservarlas vivientes más que las gentes de otros países que la civilización moderna ha uniformado.

Al hablar de música tradicional española, se refería sobre todo a la que él conoció en sus expediciones de campo por España en las primeras décadas de este siglo, y se sobreentiende que sus

[1] Este artículo es la versión escrita de una conferencia que pronuncié el 3 de noviembre de 1996, en el Queen Mary & Westfield College de la Universidad de Londres, dentro del congreso *Oral Tradition: Folklore and Literature in Hispanic Lyrics*, que organizaron Alan Deyermond y Mariana Masera. Transcurridos diez años sin que las actas correspondientes hayan visto la luz, publico ahora el texto □ya de por sí muy extenso□ sin ninguna modificación sobre el que en su momento preparé. En alguna ocasión próxima espero dar continuidad a este trabajo y ofrecer y comentar más materiales lírico-folclóricos de la España de aquel siglo.

palabras son también aplicables a la poesía tradicional española, puesto que, en la Península, música y canto tradicionales suelen ir casi siempre unidos. Estas encendidas alabanzas a la riqueza de nuestro patrimonio poético-musical tradicional por parte de un musicólogo norteamericano contrastan muy sorprendentemente con el desconocimiento y el desinterés que los mismos españoles (al menos los filólogos) hemos mostrado casi siempre hacia este repertorio, cuya riqueza, como bien supo ver Chase, es ciertamente extraordinaria. En un documentadísimo y muy actualizado estudio publicado por James Porter en 1993 bajo el título de "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship", se ofrecía una síntesis de las últimas teorías, métodos e importantísimos resultados que la crítica, especialmente la anglosajona, está obteniendo del análisis de las canciones folclóricas modernas. Resulta muy decepcionante comprobar que el cancionero hispánico y sus críticos, que debiéramos tener una presencia obligatoria y más que destacada, brillamos por nuestra ausencia dentro de este panorama. La razón es evidente: casi siempre hemos despreciado, como si fueran algo trivial y sólo pintoresco, las cancioncillas que aún hoy se cantan en nuestros pueblos y ciudades, y sólo hemos otorgado la consideración de auténtica literatura al cancionero viejo, es decir, al medieval, renacentista y barroco. Con ello nos hemos quedado prácticamente al margen de los nuevos métodos y conclusiones acerca de la canción folclórica y de su dimensión filológica, histórica, sociológica, psicológica y antropológica que están desarrollando las corrientes críticas internacionales. Lo más triste es que basta echar un vistazo a lo que se está haciendo fuera de nuestras fronteras para comprender que nuestro riquísimo cancionero oral moderno podría ofrecer un campo de investigación potencialmente infinito y susceptible de ser analizado desde todas las ópticas y con todos los métodos que están ensayando los críticos extranjeros... y seguramente con resultados que superarían cualquier expectativa. Si me atrevo a afirmar esto, es sólo porque, desde hace años, me he dedicado a hacer intensas investigaciones de campo por tierras de toda España, y me ha cabido la suerte de ser testigo de primera mano de la desbordante variedad, complejidad, calidad, riqueza y belleza de nuestro cancionero.

No es fácil entender las razones por las que las canciones viejas (especialmente las jarchas, la lírica galaico-portuguesa y la áurea) han atraído tanto interés y han estado tan presentes en las antologías poéticas, en los programas universitarios y en los manuales de literatura, mientras que el cancionero folclórico moderno ha sido ignorado, marginado y silenciado de forma casi sistemática por la crítica y por la universidad. Quizá sea porque la proximidad casi cotidiana de las cancioncillas modernas, que podemos escuchar en cualquier parque de nuestro barrio o en cualquier

fiesta de amigos, devalúan o trivializan su valor ante nuestros ojos; quizá porque en este terreno sigamos arrastrando el prejuicio de que sólo lo viejo y arcaico es valioso y significativo, a pesar de que, en el terreno del romancero por ejemplo, la escuela pidaliana haya demostrado la importancia excepcional de la tradición oral moderna; quizá también porque el estudio del cancionero folclórico está estrechamente ligado a la metodología del trabajo de campo que exige unas técnicas, plantemientos y actividades muy distintas (mucho más aventuradas e incómodas) de las que se enseñan en las aulas universitarias. El caso es que únicamente en la ya vieja historia de la literatura española de Amador de los Ríos[2] y en la *Historia social de la literatura española* de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala (1978) se ha dedicado algún apartado específico a la canción folclórica moderna, mientras que en todas las demás simplemente no figura. Tan sorprendente como eso es que en libros que llevan títulos generales como los de *El cancionero español de tipo tradicional* (1968) de José María Alín o *La canción tradicional: aproximación y antología* de Vicente Beltrán (1976), por ejemplo, sólo se haya dado cabida a las canciones antiguas, y se haya dejado de lado las modernas.

Algo ha cambiado, sin embargo, en los últimos años. Y es que, a partir de un artículo de Margit Frenk publicado en 1960, de un libro de Eduardo Martínez Torner publicado en 1966 y, sobre todo, del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987), de su *Suplemento* (1992) y de la versión ampliada con el título de *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (2003), también de Margit Frenk, que han incluído apartados de "SUPERVIVENCIAS" dentro de sus aparatos críticos, al cancionero moderno se le ha empezado a dar valor al menos como continuador de la venerable tradición antigua, y ello le ha valido un poco más de atención, siquiera sea aún muy parcial e insuficiente, por parte de la crítica[3]. Otra puerta abierta al futuro ha sido la publicación, entre 1975 y 1985, y bajo la dirección de Margit Frenk, de los cinco monumentales volúmenes del *Cancionero folklórico de México*, que es el único cancionero hispánico moderno y crítico que ha visto la luz hasta ahora, y que, aunque admite todos los desarrollos de las obras precursoras, abre horizontes de enorme amplitud a la crítica del género.

---

[2] Resulta ciertamente sorprendente la atención que prestó Amador de los Ríos a la poesía popular, a pesar de que su *Literatura* llega sólo hasta el Renacimiento. Así, en el volumen I (1861) pp. 425-470, atiende a la "Poesía popular latina durante la monarquía visigoda"; en II (1862) pp. 415-458, "Sobre las formas artísticas de la poesía vulgar escrita", pp. 459-502, "Sobre las formas de la poesía vulgar. Los romances", y pp. 503-538, "Sobre los refranes, considerados como elementos del arte"; en IV (1863) pp. 517-568, "La poesía popular hasta mediados del siglo XIV"; y en VII (1865) pp. 417-499, "La poesía popular hasta el reinado de Carlos I".

[3] Entre las obras más significativas de las que últimamente han puesto en relación el cancionero antiguo con el moderno, cabe citar Alín 1991 y Pedrosa 1995a.

Es evidente, en cualquier caso, que el estudio y el conocimiento que tenemos del cancionero oral moderno está todavía prácticamente en pañales, y que resulta imprescindible su acotación, fijación de fuentes y caracterización genérica para que pueda recibir por parte de los críticos la atención que se merece. Como nunca se ha trazado un panorama general de la historia de nuestro cancionero moderno, me propuse en un primer momento hacer en esta ponencia una concentrada síntesis de lo que ha sido este repertorio desde el siglo XVIII hasta nuestros días, y de las perspectivas de futuro que se le abren. Pero concentrar tres siglos de canciones tradicionales en el corto espacio de que disponemos acabó revelándose tarea tan imposible que finalmente me vi obligado a centrarme en el XVIII, que es el siglo más desatendido y desconocido por los estudiosos del cancionero folclórico y, en general, de la cultura tradicional española. Próximos estudios acerca del cancionero y de su fortuna crítica en los siglos XIX y XX vendrán a ampliar en breve (espero) el panorama que va a abrir éste.

Mientras que casi todo el siglo XVII se identifica con la cultura barroca y con un tipo de arte que en buena parte nació, reflejó y satisfizo los gustos (incluídos los poético-musicales) del pueblo llano, una de las características esenciales de la cultura de casi todo el siglo XVIII, el que se ha llamado "de la Razón", "de las Luces", "del Neoclasicismo", etc., fue su distanciamiento de la tradición popular y su apego a un tipo de arte idealista, académico y rígidamente regulado que apenas dejaba espacio para la expresión natural y espontánea de la musa del pueblo. El reemplazo de la dinastía de los Austrias por la dinastía de los Borbones a partir de 1700 tuvo bastante que ver con el arrinconamiento de la ensimismada, tradicionalista y muy nacionalista cultura barroca por nuevas, cosmopolitas, refinadas y frívolas modas llegadas de Francia (y, en menor medida, de Italia), con su secuela de rechazo de todo lo que oliese a popular y folclórico en favor de lo aristocrático y artificioso. Ejemplos de hasta qué extremos llegó la reacción que pudiéramos llamar "antipopular" son la prohibición de representar entremeses (el género dramático más popular) hecha efectiva en 1780, o la proscripción decretada por Carlos III de cantar y bailar en fiestas como las de mayo y San Juan. Conocemos además abundante documentación local que ilustra la incidencia que este tipo de represión tuvo en la sociedad española del siglo XVIII. Se sabe, por ejemplo, de la prohibición decretada en 1746 por el Ayuntamiento de Azcoitia (Vizcaya) de las danzas de tamboril tradicionales en la festividad de San Juan y de los bailes que se celebraban en la ermita de San Emeterio y San Celedón. También en el pueblo mallorquín de Sóller estuvieron prohibidos determinados bailes durante décadas, aunque a partir de 1743 volviesen a tolerarse a condición de que los supervisase un "teniente de baile". En la misma Barcelona, era preceptivo a finales del siglo

XVIII que los "saraos" y bailes de carnaval se realizasen bajo la atenta mirada de un "maestro de baile" encargado de velar por su decoro[4]. Un larguísimo edicto cuajado de datos y detalles sobre los bailes y diversiones populares de la época y firmado en septiembre de 1745 por el obispo de Teruel comenzaba así:

> prohibimos los infames y indigníssimos bayles introducidos por la insolencia de los Micaletes, llamados: *El Amor*, *la Cadena*, *el Órgano*, *el Chulillo*, *el Sueño*, *la Sombra*, *el Zurrucui*, *la Zamarreta*, y después, por decreto particular, *el Coco*; todos por sus mudanças, meneos, tocamientos y figuras dissolutas... (Asenjo Barbieri 1988: 270)

Y en Granada, en 1779,

> se acometía la represión de otras fiestas populares: las de Inocentes, para evitar en el interior del templo "borracheras, escandalosos bailes y hasta la atrocidad de tocar cencerros"; las de la Cruz de mayo y otras campestres; las rifas de las hermandades de ánimas, por haber llegado "al doloroso extremo de rifar abrazos de hombres a mujeres"; las corridas de toros, organizadas por cofradías, y las fiestas en altares públicos y tribunas, en que "se experimentan bailes desonestos por la noche, puñaladas y otros desórdenes" (López Muñoz 1995: 298).

Los intelectuales ilustrados censuraron muchas veces las costumbres festivas del pueblo y se declararon decididos partidarios no de la prohibición pero sí de su estricta regulación. Algunos, como Eugenio Villalba en su narración costumbrista *Visita de las Ferias de Madrid* (1790), se quejaba en este tono de las seguidillas que cantaban los ciegos por las calles de la capital:

> En esto estabamos, quando nos estrupó cruelmente las orejas la rabiosa y lastimera voz de un Ciego que con una guitarra estaba á mandibulas sueltas y con una voz cascarrienta y narítica convidando á ladrar á todos los perros, y á maullar á todos los gatos de la comarca, que no dudo que si le hubieran oído hubieran escapado (aunque estuvieran zampándose un jamon) á formar un duo con el dichoso Ciego. Volvió la cabeza mi compadre, y estuvo atento á lo que cantaba, y el primer verso ó siguidilla era de la forma siguiente:
>
> Quando los ciegos entran
> en una casa,
> por tentar á las sillas
> tientan al ama.
>
> Saltó al instante mi amigo, y me dixo: ¿en la poesía hay tambien imitacion de la bella naturaleza? ¿Qué tal? El cieguecito parece que se explica y no en latin. Qué quieres, le dixe, estos ciegos no ven el daño que suelen causar con sus canciones en la gente jóven, que los escucha, y así se desbocan á veces, y cantan tales disparates, que es preciso taparse los oídos. Por lo regular las coplas que cantan

[4] Sobre las prohibiciones y censuras de Azcoitia, Sóller y Barcelona, puede verse Crivillé 1988: 105-106, y la bibliografía a la que remite.

> suelen ser de chascos sucedidos con criadas de servicio y con los lacayos; bodas ridículas echas entre amos y criadas; pendencias de amantes y señoras, y todo en un estilo chavacano y claro, y introduciendo tal vez á personas de religion y de caracter. Y como los muchachos son aficionados á oir todos estos chistes, los están escuchando con la boca abierta, y sin sentir se van tragando unas máximas poco conformes á la educacion christiana que debian tener. Los Ciegos, si alguno les dice algo, responden, que si no cantáran estas cosillas alegres, no sacarian un quarto para pan; con que lo mas que hacen es, entre una cosa séria, encajar una chistosa, y ruede la bola [...] Aplicamos el oído, y cantaba esta:
>
> Al negocio del cuerpo
> va todo el mundo,
> y al negocio del alma
> no vá nenguno.
>
> ¿Qué te parece esta copla? Bien y mal, me dixo. Lo mismo me parece á mí, le respondí: vamos adelante (Villalba 1790: [22]).

Un intelectual tan abierto y tolerante como Gaspar Melchor de Jovellanos, que recogió refranes y describió con detalle la "danza prima" típica de su Asturias natal, llegó en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1796) a proponer una estricta regulación de los entretenimientos públicos y a clamar:

> ¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros y capaces de ser llevados al mayor punto de amejoramiento y esplendor? ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto y aplicadas casual y arbitrariamente a una necia e incoherente poesía? ¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los *dioses* y las *ninfas*; nosotros, los *manolos* y *verduleras*" (Jovellanos 1986: 140).

Una actuación más radical y práctica en la estrategia persecutoria y denigratoria de fiestas, costumbres, bailes, canciones y otras expresiones del sentir popular fue la que durante todo el siglo XVIII y los inicios del XIX (hasta su disolución definitiva en 1834) protagonizó la Inquisición, en cuyos índices y legajos podemos encontrar información (e incluso transcripciones textuales) de los cantos perseguidos y censurados en aquel tiempo[5]. Especial valor documental tienen diversas canciones prohibidas por la Inquisición mejicana del siglo XVIII, en cuyos expedientes quedó reflejado un impresionante caudal lírico que constituye, en mi opinión, el corpus de carácter más arraigadamente folclórico y más interesante (desde el punto de vista de la sociología y de la poética)

[5] Uno de los que transcribió Paz y Meliá 1947: 332-333, fue la formulilla infantil "Coz que le dió / Periquillo al carro, / coz que le dio, / que le derribó", a la que en 1745 se aplicaron glosas irreverentes que fueron perseguidas por el Santo Oficio. Sobre sus fuentes antiguas, puede verse Frenk 1987: nº 2158.

que nos ha legado el llamado Siglo de las Luces. El ejemplo quizá más asombroso es el de un canto llamado *El Chuchumbé* cuyas estrofas más que subidas de tono causaban furor entre la plebe de Veracruz en 1766. Su escandalizado denunciante tuvo la buena ocurrencia de entretenerse en anotar cuidadosamente sus "treinta y cinco coplas" para enviarlas al Santo Oficio junto con una minuciosa descripción de cómo, dónde y quiénes lo bailaban, con un resultado posiblemente contrario al que perseguía: el de preservar para la posteridad un documento folclórico de viveza e interés (y picardía) absolutamente excepcionales dentro de su época[6].

Es evidente que en el siglo de la Ilustración (a diferencia del del Barroco que le precedió y del del Romanticismo que le sucedió) no corrieron buenos tiempos para la lírica. Los desprecios y prohibiciones que hubo de sufrir el cancionero tradicional afectaron no sólo a sus manifestaciones públicas, sino también a las literarias y editoriales. Los numerosos cancioneros y las recopilaciones "de poesías varias" englobadoras y glosadoras de canciones populares que tan abundantemente nos legaron los siglos XVI y XVII desaparecieron prácticamente en el XVIII. Y la abundantísima cosecha de canciones folclóricas que habían acogido en sus obras teatrales todos los grandes dramaturgos del siglo anterior, desde Cervantes y Lope hasta Tirso y Calderón, desapareció también en buena medida. Sólo algunos dramaturgos de estilo barroco rezagado como Antonio de Zamora (ca. 1660-1728), Francisco de Castro (muerto en 1740) y José de Cañizares (1676-1750) siguieron incluyendo en sus piezas dramáticas numerosas cancioncillas populares, de las que pronto renegarían los autores de las generaciones siguientes, mayoritariamente convertidos al credo de la comedia y el drama neoclásicos[7]. La tonadilla escénica, género típicamente dieciochesco, dio entrada en alguna ocasión (no en tantas como cabría esperar de un repertorio que, si no fue popular, sí fue al menos popularizante) a alguna seguidilla de tono por lo menos semifolclórico. Las dos siguientes pertenecen a la *Tonadilla a siete de la Folla* (1765), de Antonio Rosales:

> El majo que se quiera
> casar conmigo,
> ha de ser muy devoto
> de San Cirilo.

[6] El *Chuchumbé* fue transcrito en su integridad en Baudot y Méndez 1987; otras canciones prohibidas por la Inquisición mexicana fueron editadas en Méndez 1987, 1992 y 1995.

[7] No hay ningún trabajo de conjunto sobre las canciones tradicionales incluídas en las piezas teatrales del terminal Barroco dieciochesco, pero de sus enormes posibilidades de estudio y crítica puede dar ejemplo la cancioncilla incluída por Antonio de Zamora en su *Bayle Nuebo de la Maya* ("Por la Pontiña de Zaragoza / veinte y cinco zeguinos vaen, / cada zego, leva sua moza, / cada moza, leva seu can"), que he estudiado en Pedrosa 1995a: 103-161.

Porque este santo
dicen que de los novios
es abogado.

También tenga entendido
el que me quiera,
que no ha de hacer agravio
a mi mollera;
porque, en suma,
hay adagio que dice
que es cosa dura.
(Estepa 1994: 564)

Algo más de sensibilidad hacia la tradición popular reveló el género del sainete, cuyo cultivo fue sin embargo menor en su época. Su más importante creador, don Ramón de la Cruz, escenificó numerosas escenas de baile e integró en sus obras un cierto número de cancioncillas, especialmente seguidillas, de castizo sabor popular. Por ejemplo, en *Los pobres con mujer rica o el picapedrero* (1767), la pieza se inicia con lo que tiene todo el aspecto de ser una cancioncilla anónima:

En las casas de los pobres
visitas de caballeros,
si los pobres son casados,
raras veces son a ellos,

mientras que en los versos 251-253 se cantaba el pintoresco bordón

Echelé *usté* agrio,
verá *usté* qué gustito
que tiene el caldo.
(Cruz 1985: 95-114)

En alguna otra obra de don Ramón de la Cruz se incluyen interesantísimas escenas de baile de seguidillas. Por ejemplo, en el sainete *El deseo de seguidillas* (1769) se insertaron estas dos (versos 405-411 y 442-448), con la indicación, antes de la segunda, de que se "bailan al son de panderos o panderos entre ocho":

La cartilla he estudiado
letra por letra,
y sólo he *deprendido*
Pe a pa, Pepa.
¡Come pimientos,

te pondrás colorada
como un *madreño*!

Unos gustan de cascos
y otros de lomo;
pero al fin y a la postre,
carnero es todo.
Naide se asombre;
porque esto de los gustos
va en opiniones.
(Cruz 1985: 115-129).

Pero a pesar de que el siglo XVIII no nos haya dejado libros, recopilaciones o tratados de conjunto e importantes que nos puedan ilustrar sobre cómo eran las canciones que entonaba el pueblo de la época, sí que se puede allegar una apreciable documentación de canciones muy dispersa dentro de obras que van desde los tratados de poética, la prensa periódica y los pliegos de ciego hasta los libros de viajes, la novela o la crítica de costumbres de la época. De manera general se puede decir que, en cualquier caso, los intelectuales y literatos del siglo XVIII se mostraron extraordinariamente tacaños a la hora de incluir cancioncillas populares en sus obras. Ignacio de Luzán, el autor del mayor tratado de *Poética* (1737) de su siglo, aun reconociendo que la poesía había nacido en el seno del pueblo[8], sólo incluyó una cancioncilla que pueda recibir la consideración de folclórica entre las docenas de citas de autores cultos de su monumental tratado[9]. ¡Qué diferente del Gonzalo Correas que en su *Arte de la lengua española castellana* (1625) había dado acogida a numerosas cancioncillas tradicionales ejemplificadoras de muy variadas cuestiones de poética! Afortunadamente, hubo en su siglo otro gran teorizador de la poesía (aunque más de la

[8] "En cuanto al primer origen de la poesía, también convienen que fuese [d] entre pastores. Estos, en aquel ocio feliz que les franqueaba su estado, mientras sus rebaños pacían por prados y montes, habrán empezado [e] a cantar versos en estilo natural y sencillo, sirviéndoles de asunto aquellos objetos que son más propios de los pensamientos y de la fantasía de un pastor como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la yerba, el arroyo, la hermosura de una pastora y otras cosas semejantes. Y si, por ventura, se hallaban dos pastores recostados a la sombra de un mismo árbol, era natural que, cansado el uno de cantar, le substituyese el otro; de donde tuvieron las églogas su origen y el introducir en ellas dos pastores a cantar alternativamente. La naturaleza misma, que a veces enseña la armonía sin arte, como dirige a veces nuestros movimientos según la estática y la mecánica, sin la prevención de sus reglas, sirvió de guía a aquellos rústicos poetas en el metro, el cual, tosco al principio y desaliñado, se fue después, con el transcurso del tiempo, puliendo y mejorando hasta reducirse, finalmente a reglas ciertas y fijas. Esta conjetura hizo Pablo Benio del principio de la poesía entre los árcades, y la misma hizo Horacio de los versos fesceninos, atribuyendo su origen a los labradores antiguos, que acabada su cosecha, ociosos y regocijados, inventaron los primeros esta especie de versos en los sacrificios que hacían a sus rústicas deidades" (Luzán 1977: 131-132).

[9] Se trata del estribillo del villancico glosado de *La gentil dama y el rústico pastor*: "Tengo mi ganadillo en la sierra, / y ya para él me quiero partir" (Luzán 1977: 360). Sobre el romance y sus derivados líricos, véase la bibliografía citada en Díaz-Mas 1994: nº 82.

poesía en gallego que de la poesía en castellano), Fray Martín Sarmiento (1695-1771), al que debemos no sólo preciosas informaciones sobre la tradición foclórica de mediados del siglo XVIII, sino también la documentación de un buen número de lo que él llamaba "coplas vulgares" de gran calidad e interés. Sarmiento incluyó, efectivamente, dentro de sus obras de poética y lexicografía, no menos de una docena de cancioncillas gallegas[10], y también alguna en castellano[11]. Y ocasionalmente llegó a ofrecer no sólo versiones de viejas cancioncillas de su tiempo, sino también preciosas informaciones sobre su contexto social, su poética y su origen[12]. El respeto y la simpatía que Sarmiento sintió por las tradiciones y por el cancionero folclórico se manifiestan también en el hecho de que él mismo escribiese 1201 *Coplas galegas*, en metros y estilo llanos, que constituyen un corpus de poesía popularizante tan original como precioso dentro del panorama de su época (Sarmiento 1982). En la estela de Sarmiento, el eclesiástico gallego Fray Juan Sobreira (1746-1805) realizó, a fines del siglo XVIII, varios importantes trabajos de lexicografía gallega en los que

[10] Véanse en Blanco 1992: núms 7-18. A las canciones gallegas incluídas en esta obra puede añadirse la descripción, en Sarmiento 1973: 331, de los juegos gallegos "*Cotoviño, cotován*. Expesión del juego castellano de *codín* de *codan*, y casi se juega del mismo modo", y "*Chirlos mirlos, cantos son?* Expresión del juego en que un niño está a caballo de otro y le cierra los ojos, y levantando dedos le pregunta *¿cuántos son?*; y si acierta, panda, apanda o se pone debajo el que estaba encima". Ambas formulillas están relacionadas con el juego estudiado por mí en Pedrosa: en prensa(a). La segunda tiene, además, relación con el chiste-canción de *Los chirlomirlos* estudiado en Pedrosa 1995b.

[11] Así, en Sarmiento 1775: 164, reprodujo la "copla vulgar" "Guárdame las vacas / Periquito en la sierra: / guárdamelas bien, / que ninguna se me pierda". El primer verso de la canción coincide con la famosísima "Guárdame mis vacas, / carillejo, por tu fe...", que tan popular había sido en los siglos anteriores (Frenk 1987: nº 1683).

[12] Uno de sus comentarios más notables al respecto es el que explica que "a este modo, siguiendo el systema de que los Adagios Castellanos han sido origen de nuestra Poesía vulgar, creo que las primeras coplas han sido Lyricas, por ser mas naturales, y porque aun hoy se conserva aquel modo de poetizar entre los vulgares, y se conservará siempre. No sucedió así con los Romances. Estos tuvieron su era, del mismo modo que los libros en prosa de Caballería. Para este género de Poesía es preciso que se vuelva á introducir la moda. Para la otra nunca faltará la ocasion, mientras hubiere Españoles. Con gracejo dixo Manuel Faria en la página 680 de su *Epítome de las Historias Portuguesas, que cada fuente de Portugal, y cada monte, son Hippocrenes, y Parnasos*. Quiere decir que en Portugal es tan connatural la Poesía de que se habla, que cada Pastor es Poeta, y cada moza de cántaro, Poetisa. Esto que es común en toda España, es mas particular en Portugal, y Galicia, en donde, segun el ya citado testimonio del Marqués de Santillana, era inmmemorial semejante exercicio, hasta llamar á los de aquellos paises, *Inventores del Arte comun*, y del *Arte mayor* de versificar, por lo mismo que estos metros les son mas connaturales. Además de esto, he observado que en Galicia las mugeres no solo son Poetisas, sino tambien Músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal, y en otras Provincias, los hombres son los que componen las coplas, é inventan los tonos, ó ayres; y así se vé que en este género de coplas populares, hablan los hombres con las mugeres, ó para amarlas, ó para satyirizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas Gallegas, hablan las mugeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno; y ellas mismas inventan los tonos, ó ayres á que las han de cantar, sin tener idea del Arte Músico. Lo que queda escrito desde el número 72, tocante á los antiquísimos Gallegos, con testimonio de Silio Itálico, y de otros, no permite dudar de lo que aquí he apuntado. Y hablando de otras Provincias, es concordante lo que dexamos dicho de los Turdetanos. De manera que en qualquiera edad, en qualquiera lengua, y en qualquiera dominio, siempre los Españoles han sido muy aficionados á la Poesía, Música, Bayles, y regocijos inocentes" (Sarmiento 1775: 237-238).

integró también más de ochenta cancioncillas populares recogidas de aquella tradición (Blanco 1992: núms. 21-103).

Pero el aprecio de Sarmiento y Sobreira por el cancionero folclórico fue absolutamente excepcional dentro de su época, y además se centró más en la tradición gallega que en la castellana. En el resto de la Península, predominó durante el siglo XVIII un distanciamiento muy marcado de los intelectuales y de los creadores literarios hacia la tradición folclórica y la literatura oral. José Cadalso, en la VII de sus *Cartas marruecas* (1774), nos ofrecía, sin embargo, noticias significativas sobre la tradición de su época. Presentaba, por ejemplo, a un muchacho poco amigo de las letras que defendía que "ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero?" (Cadalso 1996: 104). En la misma *Carta* describió un desbordante sarao gitano:

> el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche (Cadalso 1996: 106).

Un poco más explícito a la hora de consignar textos de canciones tradicionales se mostró don Fulgencio Afán de Ribera, quien dejó asomar diversas estrofillas entre las páginas de su obrita costumbrista *Virtud al uso y mística a la moda* (1729)[13]. También Diego de Torres Villarroel nos dejó algún precioso testimonio de canción lírica popular engarzada dentro de su prolija obra. En este caso, dentro de una *Respuesta de Torres al Conde Fiscal* fechada en 1726:

> En fin, amigo, ya tengo muchos callos en la paciencia, y la sangre tan fría que para calentarse en los vasos necesita del fuego de la fiebre. Y a estas llamaradas de la cólera curo yo con la flema de esta otra coplita que heredé de mi abuela (que Dios haya), que me la dejó su merced para sacudimiento

[13] Efectivamente, en Afán de Ribera 1950: 452, 454, 454 y 459 reproduce las canciones "Por la calle abajito / va el niño Jesús / con la bola en la mano / y arriba la cruz. ¡Válgame el cielo / y esas calzas azules / que traes al cuello! / A la Virgen dde Atocha / ya no la quiero, / ni la ven las patas / con el sombrero. / Vivan las damas, / que yo las querré mucho / si fuesen santas. / Río de Manzanares, / déjame pasar, / que me voy a una cueva / y me quiero azotar. / Mi niño Jesús, / yo besaré tus llagas, / tu corona y cruz. / Cuando me desataco / para azotarme / tengo fuerte el espíritu / y flaca la carne. / Oigan un primor, / que al subirme las bragas / siento es descozor"; "Cuatro pilares tiene esta cama, / cuatro ángeles la acompañan / Y la Virgen que está en medio; / Dios me recoja a buen sueño"; "El que no fuere botero / con las monjas no me trate, / que solo trata con monjas / el que trata cosas de aire"; "Tenga yo *salú* / con paz y *quietú*, / dinerillos que gastar, / vestir y calzar, / y ándese la gaita / por el lugar". Sobre la que comienza "Cuatro pilares...", véase Pedrosa 1995a: 187-220. La que comienza "Tenga yo *salú*..." tiene relación con una versión de la *Oración de San Onofre* que dice: "Para que nunca me falte qué comer, / qué beber, qué vestir, / qué dinero que gastar, / qué casa donde vivir..." Esta versión se halla publicada en José Antonio Gutiérrez Ortiz, *Breve recopilación de modismos, decideros y coplillas populares* (Don Benito: Ayuntamiento, 1988) pp. 71-72. Sobre la *Oración de San Onofre*, puede verse mi artículo "*La oración de San Onofre*: versiones hispanoportuguesas", *Brigantia*, en prensa.

de necios pegajosos:

En este maldito mundo
de naide se ha de fiar;
tú por tigo y yo por migo,
y percurarse salvar.

Éste es mi humor.
(Torres Villarroel 2000: 215-216).

Por su parte, José Francisco de Isla, en su *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), incluyó una escena en que uno de los personajes, fray Prudencio, se reía "de la candidez de fray Gerundio, cayéndole en gracia el chiste de la coplilla" que le había cantado el pintoresco protagonista de la novela:

Quien nísperos come,
quien bebe cerveza,
quien puerros se chupa,
quien besa a una perra,
ni come, ni bebe, ni chupa, ni besa[14].
(Isla 1991: 346).

El mismo Isla, en una carta a su hermana fechada el 2 de noviembre de 1758, deslizaba la siguiente seguidilla:

Dices que no me quieres
porque soy sordo;
yo tampoco te quiero
por lo que oigo.
(Isla 1945: 486).

Conocemos unos cuantos pliegos sueltos del XVIII con seguidillas y cuartetas glosadas en quintillas y en décimas que tienen un inconfundible gusto popular. También conocemos un maravilloso pliego compuesto por el valenciano Carlos Ros (1703-1773) que nos ha transmitido abundante información y citas textuales de los juegos infantiles de la época[15]. Pero la gran mayoría

[14] Una versión tradicional de esta canción, recogida por mí a Sara Nieto, nacida en Ponteareas (Pontevedra) en 1947 y entrevistada en Madrid el 24 de noviembre de 1996, dice: "Quien nísperos come, / espárragos chupa, / bebe cerveza / y besa a una vieja, / ni come, ni chupa, ni bebe, ni besa". Véase otra versión publicada en Jiménez Juárez 1992: 68, "Gañán, que espárragos comes / es como besar la vieja, / te ocurre como a la rana, / ni comes, chupas ni besas".

[15] Véase Ros s.d.; este pliego fue profundamente estudiado en Pelegrín 1992.

de los pliegos de villancicos navideños que en los siglos XVI y XVII también habían transmitido innumerables cancioncillas tradicionales se convirtieron en el XVIII en áridos ejercicios de poética culta en los que estaba proscrito cualquier sinceramiento folclórico. En un villancico dialogado que se cantó en la catedral de Toledo en la Nochebuena de 1776, uno de los personajes le decía a otro, caracterizado de Asturiano:

> La Serena de la Noche
> cantabas de admiración.

Se refería, evidentemente, a una cancioncilla tradicional citada en varias obras del Barroco, y que comenzaba

> La serena de la noche,
> la clara de la mañana.
> (Frenk 1987: nº 1068)

Pues bien, en una especie de metáfora del rechazo de su tiempo hacia todo lo que sonase a folclórico, el Asturiano instado a cantar se negaba a ello y nos privaba de la oportunidad de conocer un testimonio dieciochesco que hubiera resultado precioso, alegando que

> Nong hay Noyte nen serena
> después qui ha nacidu el Sol.
> (Bravo-Villasante 1978: 227)

En cuanto a los grandes poetas ilustrados, del tipo de Forner, los Fernández de Moratín, Meléndez Valdés, Quintana, etc., resultaría muy poco práctico buscar en sus obras atisbos o influencias del cancionero tradicional. Sólo algún ingenio muy señalado se atrevió a deshacerse alguna vez, y de forma prácticamente clandestina, de los elaborados artificios de la retórica ilustrada para alumbrar composiciones en estilo popular, de tema a veces tan escabroso como la siguiente cancioncilla de don Tomás de Iriarte (1750-1791):

> Me tendistes en el suelo
> como si fuera una perra,
> y con esos cojonazos
> me lo llenaste de tierra.
> (Iriarte 1992: 29)

Cancioncilla cuyo ingenio mereció la gloria de la tradicionalización y que hoy se puede recoger anónima y en versiones enormemente variables, en la tradición folclórica española e hispanoamericana[16].

Otros poetas ilustrados del XVIII lograron una curiosa síntesis de los estilos culto y popular. Tal es el caso del Marqués de Méritos, uno de los espíritus más refinados de finales de aquel siglo, que versificaba con tanta facilidad en español como en italiano. Fue un celebérrimo improvisador poético (técnica de raíz indudablemente folclórica), cuyas proezas de ingenio llamaron enormemente la atención en su época. De él refirió Leopoldo Augusto de Cueto (y también Cambiaso y luego Coloma):

> En 1787 se dignaron los Príncipes de Asturias indicarle que asistiese a las lecciones de su hija la señora Infanta doña Carlota. Finalizados unos exámenes que delante de toda la corte y del cuerpo diplomático sufrió la Infanta, se hicieron unos juegos de prendas, y Méritos se halló, por sentencia dada contra él, en el duro caso de decir un favor y un disfavor a la Princesa de Asturias, y de repente dijo:
>
> Cuando habla vuestra Alteza,
> tiene una falta,
> que aunque sensible a todos,
> no la repara.
> ¿Qué falta es esa?
> Es que acaba más presto
> que ellos quisieran.
>
> La princesa, muy satisfecha, y queriendo sin duda poner en apuro el ingenio de Méritos, le mandó cumplir la sentencia tres veces más. Méritos, lejos de arredrarse, siguió diciendo, sin detenerse [otras tres seguidillas del mismo tipo]" (Cueto 1952: CLXVIII)[17].

A primera vista, lo único de popular que tiene esta escena son las difusas raíces folclóricas de la poesía improvisatoria y del metro de la seguidilla en el que dio en exhibirse el curioso Marqués de Méritos. Pero hay más. El mismo hecho de que el poeta se viera obligado a inventar coplas que dijesen "un favor y un disfavor" de alguien es un tópico arraigado también en la

[16] Véanse por ejemplo, las versiones publicadas en Díez Barrio 1991: 68 ("No me jodas en el suelo, / que no soy ninguna perra, / que por cada balanceo / me echas en el culo tierra"); y en Abadía 1971: 70 y *Poesía* 1982: 113 ("¿Cómo quieres que en el suelo / pierda mi *virginidá*? / Hagámonos pa la cama / y haga Dios su *voluntá*").

[17] Las otras tres seguidillas galantes improvisadas por el Marqués en honor de la princesa, fueron: "Tienes, yo lo confieso, / mucho agasajo; / mas con él esclavizas / a los vasallos; / ¡cosa es de hechizo / hacer de tantos libres / tantos cautivos! / Que se guarde justicia / quieres, señora, / y luego con gracia / tú a todos robas: / robas afectos, / atenciones... / y arrobas / a todos ellos. / De disponer de haciendas / y aun de las vidas, / con arreglo a las leyes, / eres muy digna; / mas ¡de albedríos...! / Señora, eso ya pasa / de despotismo". La misma anécdota fue referida en Coloma 1941: II, 141-142.

tradición folclórica. Yo mismo recogí, en el año 1992, una anécdota que sucedió hace años en el pequeño pueblecito granadino de Zagra, y que muestra indudables (y seguramente no casuales) paralelismos con la escena protagonizada por el Marqués de Méritos:

> Había uno que le decían ahí *Carbonera*, ahí en el pueblo. Un poeta de estos ignorantes, analfabetos, que las hacía de maravilla. Y le dijeron:
> □¡Cántanos una copla que sea la mitad buena y la mitad mala!
> Entonces:
>
> Dios te dé siete cortijos
> y en ellos entres gozando;
> en medio del regocijo,
> te muerda un perro rabiando
> y tú le muerdas a tus hijos[18].

Pese a los ejemplos que he ofrecido, resulta evidente la escasa afición de los creadores dieciochescos a reflejar cancioncillas folclóricas en sus obras. Contamos, sin embargo, con abundante documentación indirecta que nos permite imaginar en cierta medida algo más del perfil de la tradición lírica de aquel siglo. Por ejemplo, los refraneros. Alguno, como la recopilación de refranes valencianos del Padre Luis Galiana, contiene versiones de canciones-refranes muy interesantes[19]. Otro importante refranero de la época que contiene algunas canciones es el también valenciano de Carlos Ros, cuya "Segona Impressiò" vio la luz en 1736[20]. En la adaptación que María Hidalgo publicó en 1769, con el título de *La criada señora*, de la ópera *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), incluía la siguiente canción, bien conocida (a veces como refrán) desde el siglo XVII hasta hoy:

---

[18] El informante Aquilino Pérez, nacido en Zagra en 1924, fue entrevistado por mí en Madrid el 2 de diciembre de 1992.

[19] Véase al respecto Castañeda y Alcover 1920: 24, "Bona va la dança" (cfr. sobre esta canción Pedrosa 1994-1995: nº *A*/1); 27 "De diners y de bondad, la mitad, de la mitad" (cfr. Pedrosa 1994-1995: nº *E*/18); 30 "Escola que ven la cera i esta sense comenar, rapaverunt del altar" (cfr. Pedrosa 1995a: 79-83); 30 "Esperar i no venir, estar en lo llit i no dormir, servir i no agrair, son tres coses de fer morir" (cfr. Pedrosa 1995c); 36 "Les matinades d'Abril, son dolçes de dormir" (cfr. Frenk 1987: nº 1268); 41 "Plujes per Sanct Joan, lleven vi i no ponen pá" (cfr. Frenk 1987: núms. 1126 y 1127, y Pedrosa 1994-1995: nº *E*/4); 43 "Qui ana a Sevilla perdé sa cadira" (cfr. Pedrosa 1994-1995: nº *E*/9); 46 "Si els vells d'amor moren, que farán els que anar poden" (cfr. Frenk 1987: nº 1469); y 47 "Tantarantan que les figues son verdes, tantarantan que elles maduraran" (cfr. Frenk 1987: nº 1532).

[20] Véanse efectivamente Ros 1736: 65, "Los qui casen per amors, sempre viuen ab dolors" (cfr. Frenk 1987: nº 737A); 83, "Per lo diner balla el goset" (cfr. Frenk 1987: nº 1552); 83, "Peixcador de canya, mes pert que guanya" (cfr. Frenk 1987: 1192); y 43, "Quant lo coixo de amors mor, què farà lo qui anar pot?" (cfr. Frenk 1987: 39).

Siempre esperar,
no ver venir;
mucho anherlar
sin conseguir;
irse a acostar
y no dormir,
son tres cosas
para aburrir[21].
(González Palencia 1931: 569)

Conocemos también documentación indirecta de numerosas canciones de sátira política y social que se cantaron a lo largo de todo el Siglo de las Luces. Se sabe, por ejemplo, cómo eran algunas de las estrofillas que se entonaron y que circularon en forma de pasquines por las calles de Valencia a favor y en contra del archiduque Carlos de Austria, pretendiente de la corona española, en los primeros años del siglo XVIII. Algunas tenían un trasfondo más de crítica social que política:

Borrico será
quien no creerá
que Carlos tercero reynará.

Borrico será
quien no dirá
que Carlos tercero no reynará.

Els botiflers i maulets
bé nos feren la tirana:
uns, esquilant-nos del toto,
i altres, venent-nos la llana.
(Blasco 1984: 161-162 y 173)

De aquella misma época, y referida a la misma contienda dinástica, es una asombrosa canción que conocemos no por su documentación dieciochesca, sino por su extraordinaria pervivencia en la tradición oral del siglo XX. Se refiere, efectivamente, a los violentos combates que durante el mes de abril de 1706 se libraron en Extremadura entre las tropas portuguesas del Marqués de las Minas y las de Felipe V, práctico vencedor ya de la Guerra de Sucesión frente al aspirante austríaco. Pese a que el resultado de la guerra se estaba decantando claramente hacia el aspirante francés, las tropas portuguesas aliadas de los austríacos pudieron rendir la ciudad de Alcántara, tras crueles bombardeos, el día 14 de abril. Es decir, que la fecha con que se iniciaba la

[21] En el original operístico de Pergolesi se cantaba "Aspettare e non venire, / stare a letto e non dormire, / ben servire e non gradire: / son tre cose da morire". Sobre esta canción, sus fuentes antiguas, paralelos internacionales y pervivencias modernas, cfr. Pedrosa 1995c.

canción yerra por muy poco[22].

También conocemos algunas de las canciones con que el pueblo madrileño satirizaba al todopoderoso ministro conde de Aranda (1719-1798), cuya bizquera levantó en su tiempo numerosas burlas:

Ojos de Presidente
tiene mi amante,
uno mira al cierzo
y otro al levante.
(Coloma 1941: I, 15)

Contra el marqués de Esquilache (1700-1785), poderosísimo ministro de origen italiano y escasísima popularidad, se produjeron revueltas tan violentas entre el 23 y el 26 de marzo de 1766 que el rey Carlos III hubo de huir a Aranjuez y decretar finalmente el destierro del impopular ministro para congraciarse con el pueblo. De aquella época son canciones que se sabe que cantaban las mujeres con panderetas y sonajas:

Viva Carlos Tercero,
muera Esquilache,
y que a los extranjeros
nos los despache.

[22] En E. de A. 1905: 185-186, se edita el texto de la canción llegada a la tradición folclórica del siglo XX: "El veinticinco de Abril / apareció el enemigo / entre Ajarrapo y la Sierra, / mirando para Membrío. / Al Alcalde traen preso / porque no nos avisaba / con grillos y con cadenas / y con guardia redoblada. / Los de Brozas que lo saben / mandaron armar su gente, / se encaminan a Salor / y echaron por tierra el puente. / Los portugueses al punto / habilitaron las barcas / y pasaron el Salor / sin que nadie lo estorbara. / El General portugués / al instante ordena y manda / que pasasen a cuchillo / a los que en Brozas se hallaban. / El guardián de aquel convento / se portó con gran valor, / que a los pies del General / tres veces se arrodilló. / □¿Qué pretende? ¿Qué desea / este santo religioso?□ / le pregunta el General / con semblante airado y torvo. / □¡Por la Virgen del Perdón, / y Jesús crucificado□ / (le suplica el buen guardián)□ / que respete al vecindario! / El general portugués / oficia al Gobernador / que les prevenga la cena / de pólvora y munición. / Al otro siguiente día / a Alcántara caminaban / a poner cerco a la villa / y los cañones emplazan. / A poco de ser sitiada, / Alcántara se entregó, / según orden que ha mandado / Berwick, el Gobernador. / Ya penetran en la villa / con banderas desplegadas / por las puertas del Postigo / y la Concepción sagrada. / Ya va camino del puente / la flor de los españoles; / en medio va Palomino / que arroba los corazones. / El General portugués / pasó el tajo con presteza; / toda la Sierra de Gata / se somete a su obediencia". Sobre la autoría de esta canción, señalaba el editor que "la musa popular, impresionada por aquellos memorables acontecimientos, los perpetuó en sus *corros* o canciones", y que "el pueblo, como apuntamos en un principio, perpetuó la memoria de este desastre en sus canciones, llegadas aún hasta nosotros, al cabo de dos siglos; canciones que nuestro amigo D. Mateo Villarroel y Villegas ha tenido la atención de recoger y remitirnos". Además, señala que "Estas cuartetas, que ni siquiera trascienden a romance, por más que el asunto les preste cierta unidad y las engarce más o menos artísticamente, tienen, como se ve, detalles curiosos, que responden a hechos indudablemente realizados y que en la época a que aluden se explicarían de sobra los contemporáneos que las cantasen".

Dicen los españoles,
regocijaros:
ya tenemos ministros
castaños claros.
(Egido 1992: 100-101)

Igualmente, nos son conocidas cancioncillas vulgares dirigidas contra quienes, por aquella época, rechazaban por inmorales los bailes de sociedad:

Tres géneros de gente
no van al baile:
hipócritas, celosos
y miserables.
(Coloma 1941: 159)

Gran repercusión tuvo en toda España el Auto de Fe realizado en Madrid el 24 de noviembre de 1778 contra don Pablo de Olavide (1725-1803), uno de los más importantes (y perseguidos) políticos e intelectuales ilustrados españoles, que había sido Asistente de Sevilla durante algunos años, y del que se cantaron numerosas canciones y décimas burlescas cuando cayó en desgracia. Entre ellas la de

Aprended, flores, de mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer Asistente fui
y hoy Sambeniditado soy

glosada en cuatro cuartetas (Castañeda 1916: 106). Esta canción tradicionalmente atribuída a Góngora, y popularísima en España e Hispanoamérica desde el siglo XVII hasta hoy (Carreira 1994: 232-240), volvería a ser documentada más veces, con intencionalidad y glosas igualmente políticas, en el siglo XIX (Pedrosa: en prensa b).

Los libros de viajes fueron otra importante fuente documental de canciones tradicionales durante el siglo XVIII y, sobre todo, durante el XIX. El viajero italiano Giuseppe Baretti, por ejemplo, transcribió preciosos ejemplos en su diario de 1760 acerca de la maravillosa capacidad de los campesinos analfabetos para improvisar seguidillas (Sánchez Romeralo 1986). Información adicional sobre la tradición lírica de aquel siglo nos la proporcionan escritores españoles costumbristas, como el padre Coloma, quien dedicó interesantes párrafos al tío Paquete, el popular ciego de las gradas de San Felipe el Real, que retrató Goya, verdadera celebridad de entonces, que

arrancaba aplausos de las más aristocráticas manos, no ya en calles y plazas, sino en muy dorados estrados:

> Vale más un cachete
> de cualquier maja
> que todos los halagos
> de las madamas;
> porque se arguye
> que todo esto es cariño
> y el otro embuste.
> (Coloma 1941: II, 78-79).

También se nos ha conservado el texto de alguna composición religiosa en lengua vulgar y de apariencia bastante folclórica[23]. Y tenemos datos, si bien muy dispersos, sobre las canciones del siglo XVIII en tradiciones hispánicas no castellanas, como la vasca[24], la sefardí[25] y la hispanoamericana[26], que merecerían por sí solos capítulos aparte. Por otro lado, el siglo XVIII fue el de cristalización de varios fenómenos y modas culturales y poético-musicales a los que ahora sólo podemos hacer rápida referencia, pero que dejaron en él una característica impronta, y que incluso se proyectaron hacia el siglo o los siglos posteriores. Fue muy importante, por ejemplo, el auge de las folías, cuya primera documentación era de la época de Gil Vicente, pero que a finales del XVII y durante todo el XVIII se pusieron tan de moda que incluso arrasaron en Europa e inspiraron obras de compositores como Marin Marais, Corelli, Scarlatti, Bach, Getry, Cherubini, y hasta Liszt y Rachmaninoff, entre muchos más[27]; otro tanto puede decirse del fandango (Etzion 1993), la jota o la sardana, bailes que muchas veces se acompañaban de cantos y que, aunque fueron posiblemente conocidos antes, experimentaron una considerable expansión en el siglo XVIII

[23] Así, en Palacios Sanz 1994: 206-207 se consigna una canción de 1739: "Oh admirable Sacramento / de la gloria dulce prenda, / tu nombre sea alabado / en los cielos y en la tierra; / y la Pura Concepción / del Ave de gracia llena / sin pecado original / por siempre alabado sea".

[24] Véanse sus noticas en Gazcue 1915, Donostia 1928, Kortazar 1982 y Quijera 1991.

[25] Existen, efectivamente, numerosos manuscritos sefardíes del siglo XVIII con preciosas anotaciones de romances y de canciones tradicionales. El más nutrido e importante es seguramente el célebre *Manuscrito Hazan* de Rodas, cuyo inventario de poesías ofrecieron Armistead y Silverman 1980: 15-21. Una curiosa colección de seguidillas sefardíes del XVIII fue editada en Pitollet 1910-1911.

[26] Se tienen noticias, por ejemplo, de un baile llamado *El Babao* que debió ser muy popular en Lima en el primer cuarto del siglo XVIII, y que fue incluído en la comedia *La Rodeguna* del Dr. Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha (Asenjo Barbieri 1988: 275).

[27] Sobre este género véase principalmente Siemens 1965 y Estepa 1993.

(Crivillé 1988: 207-265). Ese mismo siglo fue el del nacimiento de los cantos y bailes boleros, que igualmente irradiarían en todas direcciones e influirían poderosamente en la danza de esa época y de la posterior (hasta bien entrado el siglo XX), especialmente de las escuelas española, francesa, danesa y rusa (*Escuela bolera* 1992). Otro acontecimiento trascendental en aquel siglo fue el de la primera documentación del cante flamenco, repertorio de características muy específicas y enorme riqueza lírico-musical. Finalmente, otro fenómeno que dejó su impronta en el siglo XVIII y que tuvo una traducción poético-musical también específica fue el que se ha dado en llamar el "majismo" madrileño y andaluz, que fue profundamente estudiado por Julio Caro Baroja (1980).

No es posible, en el limitado espacio de esta ponencia, atender de forma particularizada a cada uno de estos fenómenos músico-poético, que llegaron a tener dimensión e influencia auténticamente socioculturales, ni a otros documentos y ejemplos que nos podrían servir para completar aún más el panorama lírico-folclórico de un siglo que hasta ahora se había considerado prácticamente opaco a efectos de documentación y crítica del cancionero tradicional hispánico. Que el Siglo de las Luces no fue tan pobre en ese aspecto lo corrobora un hecho que, a finales de esa centuria, vino a marcar un antes y un después dentro de la historia del cancionero hispánico. Se trata del surgimiento del primer "folclorista" español en el sentido moderno del término, del primer intelectual que emprendió la tarea de recoger de la tradición oral las cancioncillas que entonces corrían en boca del pueblo, de reflexionar seriamente sobre la importancia y el valor de tal tradición, y de defender su valor estético y su método de encuesta oral. Al vasco Juan Antonio de Iza Zamácola "Don Preciso", nacido en Durango (Vizcaya) en 1756 y muerto en Madrid en 1826, le cabe el mérito de haber abierto el camino en España a una nueva actitud y a un nuevo activismo cultural que, andando el tiempo, habría de cambiar de manera radical el perfil y la percepción que hoy en día tenemos de nuestro patrimonio tradicional. En el prólogo de su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, cuyo primer volumen apareció en 1799 (el segundo lo haría en 1802), expresó "Don Preciso" gustos, pensamientos y objetivos tan adelantados a su tiempo como son los siguientes:

> Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no solo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y ciertamente causaría admiración a qualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio Español, al ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe [...] Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no por aquellos grandes ingeniazos atestados de griego y latín, y que imitando a los antiguos y modernos nacionales y estrangeros, forman tomos de poesías

que serán sin duda muy sublimes, muy bellas, muy estupendas, pero que muy pocos las leen y menos las entienden, maguer que estén en verso *altisonante-rítmico-filosófico*. Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado a bonetazos por esas universidades y, que sin más reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que a todos deleita [...] Sólo me queda el desconsuelo de haberme presentado al público con esta Colección de poesias agenas; porque nadie puede comprender la felicidad interior de que goza un coplero original, sea de los de obra prima, o de los que calzan para los teatros: yo aunque no lo sé por experiencia propia, lo conozco por lo que veo en muchos de ellos. Al verlos tan contentos de sí mismos, tan arrobados en sus pensamientos poéticos, tan despreciadores de todas las cosas humanas, es preciso inferir que allá en su mollera tienen un paraíso en que gozan de perpetuas delicias [...] Si este primer ensayo mereciese la aceptación del público, continuaré esta Colección con otras muchas que iré recogiendo ("Don Preciso" 1982: 21-26).

La intuición, compromiso con lo popular y "modernidad" de Iza Zamácola quedan aún más realzados si comparamos su libro y sus objetivos con los de la nutrida *Colección de seguidillas y cantares* que, en el mismo año de 1799, publicó don Armando Valladares de Sotomayor con el objetivo de "dar al público una colección de las más conceptuosas y elegantes" de las "infinitas" seguidillas "que nuestra nación inventó" y "posee" (V[alladares] 1875: 6). Es decir, que en el mismo género de las seguidillas donde Iza Zamácola buscó la más pura voz del pueblo, Valladares aplicó el tamiz de la artificiosidad y de la elevación cultista. Prueba indudable de que en tal repertorio, como en cualquier parcela del folclore, confluyen las más variadas vetas y tonos, desde la más folclórica a la más culta. Algunas de sus seguidillas tienen, en cualquier caso, resonancias tan castizas como la siguiente:

Al esposo difunto
llora la viuda,
diciendo que consuelo
no tendrá nunca.
Y a los seis días,
ya se había casado
la pobrecita.
(V[alladares] 1875: nº 25)

El hecho de que se tengan noticias de otras colecciones (por desgracia perdidas) de seguidillas fechadas muy a finales del siglo XVIII[28] obliga a preguntarse por las razones de esta súbita eclosión de colecciones líricas que pueden considerarse de objetivos y métodos como mínimo "prefolclorísticos". Es bien sabido que, en 1778-1779, el filósofo y esteta prerromántico alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1803) había publicado sus *Volkslieder* (*Canciones populares*), que inauguraron con bastante antelación la labor de recolección de canciones folclóricas

[28] Salvá y Mallén 1872: I, 110; y Hergueta 1929-1930: 331, dan noticia de varias de ellas.

a lo largo y ancho de la Europa moderna. Y que, en los años finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el humanista alemán Wilhelm von Humboldt (1767-1835) se dedicó a la investigación lingüística y folclórica "de campo" (por ejemplo en el País Vasco) y a su inserción dentro de un marco comparativo elemental que anticipó algunas de las técnicas y métodos que la disciplina folclórica desarrollaría con posterioridad. ¿Fueron conocedores y resultaron influenciados los primeros "folcloristas" españoles por la labor de sus antecesores alemanes y europeos? ¿O actuaron por su propia cuenta y como reacción espontánea frente al agotamiento ideológico-cultural del neoclasicismo español? Si pensamos en una combinación de ambos impulsos (el influjo foráneo y la necesidad de regeneración propia), es muy posible que apuntemos en la dirección debida.

El cierre de esta panorámica del cancionero folclórico en el siglo XVIII lo va a poner una empresa que pudo ser (y no fue) la más importante y trascendental a nivel internacional de su época. En 1799, un ingenio hoy completamente olvidado, el coronel don José González Torres de Navarra (nacido en 1759), presentó al Gobierno una solicitud de protección y medios oficiales (conservada en el Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, leg. 2.940) para formar una colección de música popular española recogida de viva voz del pueblo (Álvarez Solar-Quintes 1967). Tras constatar que "las seguidillas o cantares provinciales, que eran unas verdaderas arias nacionales, no tenían número, porque se variaban todos los días y en todos los lugares, ya con tonos alegres, ya patéticos, para los bailes populares, y muchas veces por personas que no conocían más música que el gusto de su familia y vecindad", proponía el idealista coronel recoger "toda la música característica española, antigua y moderna, instrumental y vocal, de iglesia, dramática y provincial, y formar un cuerpo de obra para erigir este monumento a las Bellas Artes, y apologizar noblemente a España". Todo esto contando con la colaboración de un amplio número de corresponsales distribuidos por toda España "que se encarguen de recoger cuantas tonadas populares antiguas y modernas les fuese posible, de los pueblos inmediatos, formando una copia exacta de todas ellas, con sus nombres provinciales y sus letrillas más generales y graciosas". ¡Así como suena! Obviamente, y como tantas otras veces ha sucedido en España, el silencio y la ceguera institucionales enterraron un proyecto que, de haberse puesto en ejecución, hubiera situado a nuestro país en vanguardia de toda la labor de reivindicación de lo popular que marcó la cultura europea del siglo XIX, y recuperado y preservado un patrimonio literario, musical y cultural de valor absolutamente incalculable.

BIBLIOGRAFÍA

A., E. de, 1905. "La rendición de Alcántara en 1706", *Revista de Extremadura* 7: 183-186.

Abadía, Guillermo, 1971. *Coplerío colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura).

Álvarez Solar-Quintes, Nicolás 1967. "Un madrileño prefolklorista y un nuevo método de música", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 2 (1967) 291-301.

Afán de Ribera, Don Fulgencio, 1950. *Virtud al uso y mística a la moda*, en *Novelistas posteriores a Cervantes* II (*BAE* 33, reed. Madrid: Atlas) 415-459.

Alín, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus).

Alín, José Mª, 1992. "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. [y comps.]B. Garza Cuarón, [A. González,]Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal] (México: El Colegio de México) 403-465.

Amador de los Ríos, José, 1861-1865. *Historia crítica de la Literatura Española* 7 vols. (Madrid: José Rodríguez-Joaquín Muñoz).

Armistead Samuel G., y Joseph H. Silverman, 1980. *Tres calas en el romancero sefardí: Rodas, Jerusalén, Estados Unidos* (Madrid: Castalia).

Baudot, Georges, y María Águeda Méndez, 1987. "El *Chuchumbé*, un son jacarandoso del México virreinal", *Caravelle* 48: 163-171.

Beltrán, Vicente, 1976. *La canción tradicional: aproximación y antología* (Tarragona: Tarraco).

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

Blasco, Ricardo, 1984. *La insolent sàtira antiga (Assaig d'aproximació a la poesia valenciana de caire popular)* (Xátiva: Excel·lentíssim Ajuntament).

Bravo-Villasante, Carmen, 1978. *Villancicos del siglo XVII y XVIII* (Madrid: Magisterio Español).

Cadalso, José, 1996. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce (17ª ed., Madrid: Cátedra).

Caro Baroja, Julio, 1980. *Temas castizos* (Madrid: Istmo).

Carreira, Antonio, 1994. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora* (Barcelona: Quaderns Crema).

Castañeda, Vicente, 1916. "Relación del Auto de Fe en el que se condenó a don Pablo de Olavide, caballero del hábito de Santiago", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 35: 93-111.

Castañeda y Alcover, Vicente, 1920. *Recopilación de refranes valencianos hecha por el P. Luis Galiana, Dominico. Manuscrito inédito que se conserva en la Real Academia de la Historia* (Madrid: Fortanet).

Chase, Gilbert, 1943. *La música de España*, trad. J. Pahissa (Buenos Aires: Hachette).

Coloma, P. Luis, 1941. *Retratos de antaño*, 2 vols. (reed. Madrid: Razón y Fe).

Crivillé i Bargalló, Josep, 1988. *Historia de la música española* 7 *El folklore musical* (2ª ed., Madrid: Alianza).

Cruz, Ramón de la, 1985. *Sainetes*, ed. M. Coulon (Madrid: Taurus).

Cueto, Leopoldo Augusto de, 1952. "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII", *Poetas líricos del siglo XVIII* I (reed. Madrid: Atlas) [*BAE* 61] vol. I, V-CCXXXVII.

Díaz-Mas, Paloma, 1994. *Romancero* (Barcelona: Crítica).

Díez Barrio, Germán, 1991. *Coplas y cantares populares* (Valladolid: Castilla Ediciones).

"Don Preciso" [Juan Antonio de Iza Zamácola], 1982. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Córdoba: Demófilo).

Donostia, P. José Antonio de, 1928. "Notas de musicología vasca: dos zorzicos del siglo XVIII en 5/8", *Revista Internacional de estudios Vascos* 19: 333-345.

Egido López, Teófanes, "Aspectos políticos de los motines contra Esquilache", 1992. *Actas del Congreso Internacional "El Dos de Mayo y sus Precedentes". Madrid, 20-22 de Mayo de 1992)* (Madrid: Consorcio "Madrid, Capital Europea de la Cultura") 97-102.

Estepa, Luis, 1993. "Noticia sobre un género dramático desconocido: la folla", *Revista de Literatura* 55 110: 523-539.

Estepa, Luis, 1994. *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Comunidad).

Etzion, Judith, 1993. "The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century *lasciviousness* to nineteenth-century exoticism", *Anuario Musical* 48: 229-250.

Frenk, Margit, 1960. "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Homenaje a Dámaso Alonso* I (Madrid: Gredos, 1960) 51-78 [reeditado en *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978) 81-112].

Frenk, Margit, y otros, 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (México: El Colegio de México).

Frenk, Margit, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) [*Suplemento* (Madrid: Castalia, 1992)].

Frenk, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia).

Gazcue, Francisco, 1915. "El aurresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII, según Iztueta", *Euskalerriaren Alde* 5: 659-668, 680-693, 715-728 y 743-759.

González Palencia, Ángel, 1931. "Ideas de Campomanes acerca del teatro", *Boletín de la Real Academia Española* 18: 553-582.

Hergueta, Domingo, 1929-1930. "Don Preciso, su vida y sus obras", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 50: 17-32, 155-173 y 322-355; y 51: 41-67.

Iriarte, Tomás de, 1992. *Poesías más que picantes* (Las Palmas: Ultramarino).

Isla, José Francisco de, 1991. *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. J. Álvarez Barrientos (Barcelona: Planeta).

Isla, Padre José Francisco, reed. 1945. *Obras escogidas*, ed. P. F. Monlau (Madrid: Atlas) [*BAE* 15].

Jiménez Juárez, Enrique, 1992. *Cancionero español: Candeleda (Ávila)* (Madrid: Edición del autor).

Jovellanos, Gaspar Melchor de, 1986. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. J. Lage (Madrid: Cátedra).

Kortazar, Jon, 1982. "XVIII. mendeko lirika herrikoia", *Jakin* 24: 106-122.

La escuela bolera: Encuentro Internacional (Noviembre 1992), 1992. Coord. R. Salas (Madrid: Ministerio de Cultura).

López Muñoz, Miguel Luis, 1995. "Control de la fiesta religiosa en Granada a fines del siglo XVIII", *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, Fiesta y Transgresión. 1750-1850*, coord. A. Romero Ferrer (Cádiz: Universidad) 293-308.

Luzán, Ignacio de, 1977. *La Poética*, ed. R. P. Sebold, (Barcelona: Labor).

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

Méndez, María Águeda, 1987. "Los *Mandamientos de Amor* en la Inquisición novohispana", *Caravelle* 49: 105-112.

Méndez, María Águeda, 1992. "La metamorfosis erótica del *Mambrú* en el XVIII novohispano", *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. [y comps.]B. Garza Cuarón, [A. González,]Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal] (México: El Colegio de México) 391-400.

Méndez, María Águeda, 1995. "La muerte burlada en textos populares mexicanos (siglo XVIII)", *Caravelle* 65: 11-22.

Palacios Sanz, José Ignacio, 1994. "Música y tradición en la fiesta del Corpus, en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)", *Anuario Musical* 49: 199-210.

Paz y Meliá, Antonio, 1947. *Papeles de Inquisición: Catálogo y extractos* (Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional).

Pedrosa, José Manuel, 1994-1995. "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (*B.N.M. Ms. 3736*) y otros manuscritos madrileños", *Revista de Filología Románica* 11-12: 309-325.

Pedrosa, José Manuel 1995a, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)* (Madrid: Siglo XXI).

Pedrosa, José Manuel 1995b, "*Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar*: sentido y pervivencia de un chiste cantado en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Iberoromania* 41: 17-27.

Pedrosa, José Manuel, 1995c, "Variantes arcaicas de *Las tres cosas para morir* en el cancionero y en el refranero de los sefardíes", *Anuario de Letras* 33: 187-200.

Pedrosa, José Manuel, en prensa(a) "El juego *Del palacio a la cocina* en el *Fuero Viejo de Castilla* (siglos XII-XIV)", *Medioevo Romanzo*.

Pedrosa, José Manuel, en prensa(b). "*Aprended, flores, de mí*: literatura, folclore y política en una letrilla de Góngora", *Criticón*, en prensa.

Pelegrín, Ana, 1992. *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil (1750-1987)*, 3 vols. (Madrid: Universidad Complutense).

Pitollet, Camille, 1910-1911. "Varietés sur un recueil hamburgeois de poésies judéo-hispaniques", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 14: 424-433, y 15: 165-176, 360-367 y 466-472.

Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá, 1982. (Quito: Instituto Andino de Artes Populares).

Porter, James, 1993. "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship", *Journal of American Folklore* 106/419: 61-98.

Quijera, José Antonio, 1991. "Archivo Municipal de Villabona. Folklore popular durante los siglos XVII al XX", *Cuadernos de Sección. Folklore* 4: 99-124.

[Rodríguez Puértolas, Julio], 1978. "El cancionero popular", en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, eds. C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas e I. M. Zavala, vol. I (Madrid: Castalia) 140-154.

[Ros, Carlos], s.d. *Romanç Nou, curios, y entretengut, hon es referixen els jochs, entreteniments, è invencions, que els gichs de Valencia eixerciten en lo transcurs del any, per els carrers, y places de la Ciudat, generals, sens guardar orde, jà de nit, jà de dia, y mes en la nit quant fà Lunèta*

[Biblioteca Nacional de Madrid *R5346*].

Ros, Carlos, 1736. *Tratat de adages, y refranys valencians, y practica pera escriure ab perfecciò la lengua valenciana* Segona Impressiò (Valencia: Josep Garcia).

Salvá y Mallén, D. Pedro, 1872. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 2 vols. (Valencia: Ferrer de Orga).

Sánchez Romeralo, Antonio, 1986. "Sobre la tradición oral en el siglo XVIII: romances, coplas y seguidillas. Algunos testimonios", *Etnología y Folklore en Castilla y León*, coord. L. Díaz Viana (Valladolid: Junta de Castilla y León) 175-185.

Sarmiento, Fray Martín, 1775. *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid: Joachin Ibarra).

Sarmiento, Fray Martín, 1973. *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega*, ed. J. L. Pensado (Salamanca: Universidad).

Sarmiento, Fray Martín, 1982. *As coplas galegas do padre Sarmiento*, ed. X. L. Axeitos (Sada: Castro).

Siemens Hernández, Lothar, 1965. "La folía histórica y la folía popular canaria", *El Museo Canario* 26: 19-46.

Torres Villarroel, Diego de, 2000. *Correo del otro mundo. Sacudimiento de mentecatos*, ed. M. Mª Pérez López (Madrid: Cátedra).

V[alladares] d[e] S[otomayor], D. A[rmando], 1875. *Colección de seguidillas ó cantares, de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con Anécdotas, Apólogos, Cuentos y Sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado, para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas, y de morales sentencias en la Poesía, como el que componen nuestras seguidillas* Tomo I (Madrid: Imprenta de Franganillo, 1799) [reproducido en José María Sbarbi, *El refranero general español* IV (Madrid: A. Gómez Fuentenebro, 1875)].

Villalba, Eugenio, 1790. *Visita de las Ferias de Madrid* (Madrid: Blas Román).