



HERNÁNDEZ, Mario. “Ritmos de danza y oralidad en Ramón María del Valle-Inclán”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008), 29 pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/hernandez.pdf>

ISSN: 1886-5623

RITMOS DE DANZA Y ORALIDAD EN RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

MARIO HERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

A partir de un ejemplo paradigmático de la cuentística tradicional, el autor propone, más allá de los llamados «metricismos», el análisis del uso de las inclusiones del verso, con formas métricas fluctuantes, en la prosa dialogada de Valle-Inclán, comenzando por las obras galaicas y siguiendo con *Los cuernos de don Friolera* o *Ligazón*. La presencia del Ciego, sea el de Gondar o Fidel, sirve de punto de unión para observar usos de la oralidad narrativa, bañada de coplas, dichos, ritmos de danza, fórmulas oraculares o adivinanzas. Pero en Valle entran también en juego los modelos del teatro breve y la tradición que sustentan, lo que nos lleva a examinar coincidencias con Ramón de la Cruz, Luis Mariano de Larra, Arniches y López Silva. El léxico nos abre, a su vez, la puerta hacia otros radios de esa multiseccular tradición, en gallego y castellano, con Rosalía de Castro, Lope, Salas Barbadillo o los villancicos barrocos, hasta llegar a C. J. Cela. La complejidad de los hilos que cabe distinguir en la prosa de Valle denota la permanente riqueza de su invención, fecundada desde las dos lenguas que en todo momento hermana, con la sombra, podríamos añadir, del latín.

Palabras clave: Valle-Inclán, oralidad, intertextualidad, cuento, canción, seguidilla, adivinanza.

Abstract

This paper analyzes the use of verse—with fluctuating metric—in the prose of Valle Inclán. The character of the blind man in Valle Inclán’s prose works is a point of departure for the observation of a “narrative orality” sprinkled with couplets, proverbs, rhythm, formulas and riddles, which is put in relation with the works of Ramón de la Cruz, Luis Mariano de Larra, Arniches, López Silva, Rosalía de Castro, Lope, Salas Barbadillo and C. J. Cela.

Keywords: *Valle-Inclán, orality, intertextuality, folktale, folk song, seguidilla, riddle.*

Don Ramón María del Valle-Inclán no dudó en esmaltar su prosa en ciertos momentos con secuencias breves de versos rimados, constituidos de este modo en formas estróficas, regulares o fluctuantes, que quedaban dormidas, o no marcadas, en la fluencia general de su palabra escrita, como si quisiera dar a entender que las fronteras entre el verso y la prosa se hubieran adelgazado para él

hasta casi desaparecer¹. El camino había sido largo, con lenta adaptación de la prosa a un oído que no desdeñaba las reiteraciones métricas, sobre todo en final de párrafo o de cláusula, y la repetición acompasada de ciertas cadencias rítmicas. Tempranamente Juan Ramón Jiménez señalaba la rareza y exquisitez de esa prosa a propósito de *Jardín umbrío*:

...estas prosas de arte de Valle-Inclán debieran grabarse en letras perdurables, en grandes y claras letras, sobre folios sonantes; grandes letras que permitieran apreciar la justeza y filigrana de la frase, la maravillosa manera de decir bellezas sin veladuras artificiosas ni recursos plebeyos y retóricos².

Era, en todo caso, el triunfo de la retórica, de cierta retórica que pretendía apartarse de los usos del vulgo; pero el conocido camino hacia lo recóndito y selecto buscaría de modo creciente apoyo en recursos rítmicos propios de la narratividad o expresividad oral, con la consecución de un paradójico equilibrio entre lo innovador y lo arcaico que caracteriza el arte de madurez del gran escritor. El mismo modelo se proyecta a veces en prosistas con buen oído para la oralidad y el verso, no dispuestos a negarse, por la admisión de fronteras absolutas, el apoyo ocasional en ritmos repetitivos que salpican y pautan su prosa de diversos modos.

Valle-Inclán usa ese antiguo procedimiento de los apoyos métricos con reiteración y sabia complejidad a lo largo de toda su obra prosística. Atraen al mismo tiempo su atención ritmos extremos de la oralidad, como el de los plantos, pero también formas métricas semejantes a la que aparecen embebidas en la cuentística tradicional. Podemos ejemplificarlas a través de este brevísimo cuento:

Unha vez víuse unha lebre mui apurada cos cais, mais dispoixas de fuir canto lle daban as pernas, puido escapar de eles e sentóuse entre unhas xestas e púxose a lamber nas patas, decindo:

–¡Ai, zanquiñas, zancáis, se no forais vos, comíanme os cais!

O rabo sentíu envexa das patas, e falou así:

–¿I eu? ¿I eu?

Respondéulle a lebre:

–¡Lévetes Xudas, inda me estorbas máis que me axudas!³

¹ Retomo aquí, con renovados enfoque y contexto, líneas de un artículo previo, «Valle-Inclán, de Darío a Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad, 1997, págs. 297-342. Agradezco a José Manuel Pedrosa su amable y generosa lectura de dos borradores previos de este nuevo ensayo.

² JRJ, «*Jardín umbrío*, por don Ramón del Valle Inclán, Madrid 1903», *Helios*, VIII (1903), pág. 118.

³ «Recollido por Laureano Prieto na Gudiña» (Orense), según indica el editor, en *O libro da caza, recadádiva, limiar e notas de Xosé M.ª Álvarez Blázquez*, Vigo: Castrelos, 1969, pág. 13. L. Prieto no lo había incluido en su recopilación de *Contos vianeses* (Vigo: Galaxia, 1958), ni en su más breve *Contos pra nenos* (Vigo: Galaxia: 1968).

Como en tantos otros casos semejantes, la eficacia de las dos frases esenciales del relato descansa en su compás métrico, que cabe ordenar de este sencillo modo:

–¡Ai, zanquiñas, zancaís,
se no forais vos,
comíanme os cais!

–¡Lévetexudas;
inda me estorbas
máis que me axudas!⁴

Existe curiosamente una *muiñeira* que ha sido conocida, según Pérez Ballesteros, con el nombre de «A raposa». En ella se combinan cuento y baile, pues, según el mismo histórico recopilador, la *muiñeira* es el final de un cuento en el que un hombre concierta con una zorra tenerle guardadas bajo un cesto dos hermosas gallinas para el día siguiente; en su lugar, pone dos perros, de los que la zorra se salva gracias a la velocidad de sus patas. De ahí brotarían los pasos de danza con la fingida loa de la raposa a la eficacia salvadora de sus extremidades:

¡Arriba, pernas, arriba, patas,
que n'este mundo non hai sinon trampas!

¡Ai, meus peños, ai, meus peás,
si non fórades vos, comíanm'os cas!⁵

El cuento y sus variantes ruedan por todo el mundo hispánico, hasta el punto de que Ricardo Palma, en sus *Tradiciones peruanas*, puesto a apoyar con buena gracia una reflexión, cita los versillos como una fórmula proverbializada cuyo origen se hubiera olvidado (o fuera innecesario recordarlo, de tan conocido):

¡Arriba, piernas,
arriba, zancas!
En este mundo
todas son trampas⁶.

⁴ Ensayo una traducción libre: «¡Ay, zanquitas, zancas, / si no es por vosotras, / los perros me atrapan!»; y al rabo: «¡Llévetexudas! / ¡Aun más estorbas / que lo que ayudas!»). En el cuento *xestas* es «retamas», y *envexa*, «envidia».

⁵ José Pérez Ballesteros, *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña*, 3 vols., en Antonio Machado y Álvarez (dir.), *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, VII, IX y XI, Madrid: Librería Fernando Fe, 1885-1886; II (ó IX), 1886, pág. 202. Una versión del cuento, en X. Pisón, M. Lourenzo e I. Ferreira, *Contos do Valadouro*, Vigo: A Nosa Terra, 1999, págs. 46-47; lo retoma Ana Acuña, «Relacións entre distintos xéneros de literatura popular: o motivo da cepa torta», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 1 (enero-abril 2006), 15 págs. <http://www.culturaspopulares.org/textos%20I-1/articulos/Acuna.pdf>.

⁶ En Carlos Villanes Cairo (ed.), Madrid: Cátedra, 1994, pág. 88, pero cito por María Begoña Barrio Alonso, «Canciones y cuentos», en Pedro M. Piñero Ramírez y A. J. Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares (Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III»)*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), Sevilla: Fundación Machado - Universidad de Sevilla, 2004, págs. 337-346; 340. Esta autora señala otros cuentos o versiones conexos, algunos con desarrollo narrativo más complejo, que no importan aquí para mi

El cuento, pues, establece la natural interconexión del verso y la prosa, con el añadido singular de la música, dándonos a entender que las fronteras que en los usos cultos parecen insalvables, en el terreno de la oralidad son lábiles o inexistentes. Para el escritor Valle-Inclán no se trata solo de que un personaje se exprese en verso canónico, como es propio, por ejemplo, de un ciego y cantor que corre los caminos, sino de la invención o imitación de un habla que puede adoptar cadencias rítmicas de copla, si es que no suena a dicho oracular, refrán o enigma. Valga uno de estos personajes, el Ciego de Gondar, por otro nombre Electus, acompañado de lazarillo, que puede ser una muchacha. El de Gondar, que establece un nexo entre obras galaicas, aparece ya en *Flor de santidad* (1904), resurge en *Romance de lobos* (1908), primera en el tiempo de las *Comedias bárbaras*, reaparece en *El embrujado* (1912), cobra nueva voz en *Divinas palabras* (1920) y asoma de nuevo en *Cara de plata* (1923), última de las *Comedias*, pero primera en el arranque narrativo de la trilogía medievalizante⁷.

En el *Romance*, que lleva en el título inscrita su intención de novela (dialogada), ha cuajado ya la figura del Ciego, que aparece acompañado de un lazarillo y con una zanfoña bajo la capa «tabacosa»⁸. En una cocina de casa solariega se acerca a una vieja criada, Andreíña, e inicia con ella el diálogo mediante un decir burlesco que, aun dispuesto como prosa, podemos escandir en forma de verso:

–Bien de mi corazón,
allega si quieres,
y, si non, non,
que por el mundo sobran mujeres.

La criada le devuelve la réplica llamándole *prosero* ('cuentista, palabrero'), pero el Ciego insiste en la burla, ahora con frase en la que pide un beso y que cabe

argumentación. Uno de ellos aparece ya en los citados *Contos vianeses*, de Laureano Prieto: «O home i a culebra» (págs. 189-190); otro, más alejado ya, es «A raposa», en Zófimo Consiglieri Pedroso, «Contos populares portugueses», *RHi*, 18 (1908), págs. 116-118. Véase también José L. Agúndez García, «Ritmos, rimas y canciones en cuentos populares», *De la canción...*, págs. 289-315.

⁷ Al margen de otras obras, como señala y analiza Roberta L. Salper, *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam: Rodopi, 1988, pág. 179-191.

⁸ Ramón del Valle-Inclán, *Obra completa*, II, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, pág. 482. Cito en adelante esta edición por sus siglas: *OC*. Sobre el instrumento musical, *vid.* Faustino Santalices, *La zanfona. Esbozo de método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje*, prólogo de Ramón Cabanillas, Lugo: Gráf. Bao, 1956 (con reedición moderna: Vigo: Ir Indo, 2000). Véase también *zanfona* en *Wikipedia* (<http://es.wikipedia.org/wiki/Zanfona>, consulta de 1-II-2008), con excelente entrada en la que sobra la fábula de Samaniego: «Salicio usaba tañer / la zampoña todo el año...». Este pastor de estirpe garcilasiana tañe un 'instrumento rústico pastoril a modo de flauta', como ya aclaraba *Autoridades* para *zampoña* en 1739. Sobre la figura del ciego y sus representaciones, con o sin zanfona o zanfoña, *vid.* Joaquín Díaz, «Literatura de cordel: pliegos, aleluyas», en J. Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, págs. 63-82; 75-76.

partir como cuarteta hexasilábica quebrada en el verso final:

–Allega tu pico,
paloma real,
allega tu pico,
que no soy gavilán.

Sin romper el juego, el mismo Ciego encadena al fin una glosa de origen culto, ahora dirigida a la criada que atiende al fuego del hogar. Es el modo figurado de indicar el aparte que va a iniciar con la vieja Andreñña:

–Hermana Rebola,
sopla en el lar.
Nos, tras de la puerta,
hemos de amasar,
meter y sacar
y dar de barriga.
No riades, rapaces,
que no hay picardía⁹.

Las tres intervenciones son, para los mendigos que las escuchan, «clásicas burlas», esperables en boca de un Ciego que tiene a gala su memoria y decires. Cuando así lo juzga, y para embromar a los que le escuchan, habla por coplas o amagos de coplas, con versos que Valle dispone como prosa, pero que oímos como estrofillas de versos fluctuantes, si adoptamos la sabia terminología de Pedro Henríquez Ureña¹⁰.

Con la tercera réplica del Ciego, Valle se permite, además, aludir al famoso romancillo de Góngora «Hermana Marica...». Es probable que el recuerdo le viniera a la pluma por el mismo nombre de la criada a quien se dirige el de Gondar: *Rebola*, apodo que define, «por mal nombre», la redonda figura, así descrita en una acotación anterior: «...una moza negra y casi enana, con busto de gigante. Tiene la fealdad de un ídolo y parece que anda sobre las rodillas». *Rebola*, que oímos en castellano (y *vemos* a través de la pintura de enanos y bufones del Barroco), quizá incorpora también la alusión a un término, *a rebola*, que en gallego designa el rebollo o roble melojo (*Quercus pyrenaica*), cuando no palos cilíndricos con diversos usos¹¹. Pero *Rebola*

⁹ OC, pág. 483.

¹⁰ Vid. *Estudios de versificación española*, ed. Ana María Barrenechea y Emma S. Speratti, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961.

¹¹ Como en latín, muchos nombres de árbol en gallego son de género femenino, pese al influjo en contrario del castellano, que mantiene, no obstante, su *higuera* y los más arcaizantes *olma* o *noguera*. El gallego también tiene *rebolo*. Por extensión *rebola* designa, asimismo, el ‘rasero’, es decir, el ‘palo cilíndrico que sirve para rasar las medidas de áridos’; igualmente, el ‘pedazo de madera de forma cónica que se usa para machacar la cabeza del pescado y la comida’. X. L. Franco Grande, *Diccionario galego-castelán*, Vigo: Galaxia, 1968, s. v. Y José Santiago Crespo Pozo, *Contribución a un vocabulario castellano-gallego (con indicación de fuentes)*, Madrid: Revista Estudios, 1963, quien recoge las dos formas: *rebola* y *rebolo*.

recuerda también, por relación de paronimia, el nombre gongorino de la muchacha, Bárbola o Barbolilla, con quien el hablante del romancillo decía hacer «las bellaquerías / detrás de la puerta». No por azar este nombre se asocia a su vez al de Mari-Bárbola, la enana velazqueña de *Las meninas*.

La Barbolilla de Góngora ya se había convertido en Bartolilla y Bartola en la edición que leía (o recordaba) José Martínez Ruiz en un pueblo levantino hacia 1903. Quien aún no firmaba como *Azorín* evocaba piadosamente en una breve nota de entonces «ese apretón de manos [...], ese beso dado a hurtadillas detrás de la puerta [...], esas bellaquerías que ya no se borrarán jamás de nuestros recuerdos en nuestra peregrinación dolorosa por la vida»¹². Menos voluntariamente ingenuo o pacato, Valle-Inclán recreaba el mismo celeberrimo romancillo desde las certezas de la oralidad rural, volviendo de nuevo su prosa verso sonante y transgredido.

Quien embroma o entretiene a sus oyentes con dichos y versos cantados vuelve a surgir en la tragedia rural de *El embrujado*, ahora en compañía de una moza que le sirve de lazarillo, María Virula, con la que se ha casado y de la que espera un hijo. Aunque el tal Ciego es un saco de picardías y meditadas prudencias, ostenta un nombre latino que señala su extraño carácter de ‘elegido’. Como en otros ejemplos del mismo escritor, ese *Electus* ofrece una resonancia del latín litúrgico y eclesiástico, que a Valle le sirve para sugerir la capacidad mágica de dominador de la palabra y adivino que tiene el Ciego, no en vano partícipe del don de la poesía. Aparece así en el momento de entonar un romance:

El Ciego de Gondar, con la cabeza agachada sobre el hombro, temple la zanfoña bajo la anguarina portuguesa. Otra vez se alegra el coro de las hilanderas, ramo bermejo y dorado de manzanas, con una arrugada como las reinetas. El Ciego de Gondar canta y mueve un viejo son en el teclado desvencijado. La Moza le acompaña con el pandero¹³.

En su novela *El bosque de Ancines*, de 1947, el coruñés Carlos Martínez-Barbeito recreaba una Galicia valleinclaniana del XIX (más próxima a *Divinas palabras* que a *El embrujado*), y mostraba también a un ciego con el instrumento propio de su oficio, además de la compañía femenina: «Otras dos figuras completaban el cuadro de esperpentos: el señor Manuel de Trives, que era o decía ser ciego, con su

¹² «Una impresión de Góngora. Las bellaquerías», *Helios*, VI (1903), págs. 358-359. Entre otros textos de la misma revista sobre el cordobés, léase la carta de Miguel de Unamuno, «Sobre Góngora» *Helios*, VII (1903), págs. 475-476, en la que refleja: «Tenemos los más de los españoles de algunas letras una idea más o menos clara del gongorismo; pero de Góngora, no». No lo tenía que jurar.

¹³ *OC*, pág. 1133.

zanfona y su lazarillo, muchacha de unos trece años en cuya cara se abrían como flores de un jardín celeste los inmensos ojos grises y melancólicos»¹⁴. El ciego será, después, «el zanfonomero» y acompañará con ese instrumento a la muchacha cuando esta entone un refinado romance, en realidad recreación culta del padre del regionalismo gallego, Manuel Murguía, quien lo incluyó en un libro enciclopédico sobre Galicia como muestra de su poesía popular, su lengua y sus creencias¹⁵. Martínez-Barbeito unía de este modo al ideólogo de la nacionalidad y defensor del mito celta con el recreador artístico del sustrato campesino en el que se habría aposentado el ser nacional (por más que Valle desborde este esquema).

Desde ese ámbito de saberes cultos y populares, no extraña que otro personaje, Juana de Juno, se exprese en *El embrujado* con lenguaje de enigmas o de antigua adivinanza. La Galana pregunta en la puerta por el señor de la casa, Pedro Bolaño. La respuesta sugiere desdén ante la visitante, de la que todos saben o sospechan su arte para el engaño:

–Adentro entró,
por la puerta no salió,
brujo no nació
y por la chimenea no voló¹⁶.

Ahorrando otros ejemplos, que siguen salpicando la prosa de las réplicas, podemos esperar rimas y picardías parecidas si de ciegos, mendigos y criadas pasamos a «un viejo ladino» que hace de titiritero (un «bululú» dirá Valle), y finge con su sola capa el tabladillo para sus cristobitas o muñecos. Es lo que sucede, entrando ahora de lleno en el reino de la parodia, en la subescena prologal del esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1925), cuya acción se inicia en «las ferias de Santiago el Verde, en la raya de Portugal». Quien sostiene la acción es de nuevo un ciego, pero ahora encarnado en un muñeco de guiñol, lo que a Valle le permite el apoyo en juegos rítmicos de ese teatro, mientras acude a toda su memoria de espectador y lector de las distintas tradiciones teatrales que en su vida y memoria confluyen: la del mismo teatro de títeres, la del género chico y la zarzuela, la del teatro clásico español. Las tres van

¹⁴ Barcelona: Aymá, 1947, págs. 33-36. En 1968 Pedro Olea rodó *El bosque del lobo* sobre la novela de M.-Barbeito, que ha tenido, además, otras derivaciones.

¹⁵ *Galicia*, Barcelona: Daniel Cortezo, 1888, pág. 169 (facsimil, Vigo: Concello de Arteixo-Xerais, 2000). Otros componentes etnográficos de la novela son de la misma procedencia. Marcial Valladares había editado una versión más fiable del mismo romance en A. Machado y Álvarez (dir.), *Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas*, IV, Madrid: Librería de Fernando Fe, 1884, págs. 107-109, con nota de *Demófilo* sobre la «flor del agua», pág. 163. Sobre la invención de Murguía y la realidad del romancero gallego, José Luis Forneiro, *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*, Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa, 2000.

¹⁶ *OC*, pág. 1144.

ser utilizadas o parodiadas a distintos niveles, aunque aquí solo me fijaré en el uso de los recursos rítmicos y en los modelos que delatan.

En un patio de posada el Bululú se ayuda de un rapaz para la representación compendiada de la «tragedia» del teniente cornudo, con término burlesco que es un homenaje a Ramón de la Cruz y a su «tragedia» del *Manolo*, cuando no el recuerdo de un vulgarismo ya acreditado por el género chico¹⁷. Baste recordar el comienzo de esa peculiar representación, marcando de nuevo el verso en contra de lo que hace su autor. Desdoblado en el Ciego Fidel, habla el Bululú con su muñeco mientras suena «un aire de fandango» en la nuevamente «desvencijada zanfoña»:

–Mi teniente don Friolera,
saque usted la cabeza defuera.
–Estoy de guardia en el cuartel.
–¡Pícaro guardia! La bolichera,
mi teniente don Friolera,
le asciende a usted a coronel.
–¡Mentira!
–No miente el Ciego Fidel. [...]
¡A la jota jota, y más a la jota,
que santa Lilaila parió una marmota!
¡Y la marmota parió un escribano,
con pluma y tintero, de cuerno, en la mano!
¡Y el escribano parió un escribiente
con pluma y tintero de cuerno, en la frente!
–¡Calla, renegado perro de Moisés!
¡Tú buscas morir degollado
por mi cuchillo portugués!¹⁸

Las libertades de la musa guiñolesca entran ahora en plaza, con el hallazgo de un tono burlesco que, desde la vasta fecundidad del teatro breve, ha de llegar hasta otro retablillo, el que compone para el fiero don Cristóbal el poeta Federico García Lorca en 1934¹⁹. El guiñol lorquiano juega con rimas escatológicas infantiles y desenfados sexuales bebidos, según él, de la «vieja farsa rural», pero ha aprendido en Valle una atención semejante a las burlas más crudas de la boca popular y la combinación de metros cambiantes sobre patrones tradicionales.

Es, también, la apelación a los ritmos del canto y la danza, que aroman el tabladillo escénico con el recuerdo de la música como componente esencial de la

¹⁷ Como documenta Ricardo Senabre (ed.), *Martes de carnaval*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pág. 119, n. 16.

¹⁸ *Ibidem*, págs. 115-116. La partición en versos es, claro está, mía. Me limito a este breve pasaje, aunque algunas de las observaciones que luego hago podrían extenderse al resto del diálogo. R. Senabre anota que «toda la representación del bululú está en prosa rimada». Creo que no ha de hablarse de prosa, sino de verso, simplemente.

¹⁹ *Vid. Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*. Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz, versión inédita de Buenos Aires, 1934, ed. M. Hernández, Fuente Vaqueros (Granada): Soto de Roma, 1992.

representación, dentro de una tradición que asumen igualmente el poeta granadino y el Valle tardío, el de piezas quintaesenciadas y perfectas como *Ligazón*, del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927). En esta breve y mágica obra se oye una cancioncilla en hexasílabos, en boca de una descarada Mozuela, que, «en señal de menosprecio, canta sobre el umbral» de una venta:

¡Me dijo, me dijo
que fuese su amiga!
Yo le jice, jice,
le jice la jiga²⁰.

En *Viva mi dueño* (1928) pregona una vieja que canta en dodecasílabos: «¡Jigas de azabache para el mal de ojo!» (5, XXIX). Contra la superstición del ojo se han usado a lo largo de los siglos patas de tejón, ramas de coral, colmillos de jabalí, cuernos y, sobre todo, higas, que no son más que representaciones del puño cerrado con el dedo pulgar asomando entre el índice y el medio. Serían las del pregón valleinclaniano las higas para colgante de una artesanía ligada por tradición a Santiago de Compostela, pero el gesto reproducido en la mano de negra piedra pulida marca en los versos, por vía de burla, el desprecio de la Mozuela al requerimiento amoroso²¹. Es el mismo gesto que pedía a sus ovejas un pastor que cantaba en una fraga gallega a mediados del XIX:

Miñas ovelliñas
do Campo da Roca,
que a cada bocado
comés una rosa,
pacede mui ben
e enchede a barriga,
e, si o lobo ven,
dádelle una figa²².

²⁰ OC, pág. 1099. *Mozuela* es lo mismo que ‘soltera’ o ‘virgen’, acepción añadible a las que registra el *DRAE*; recuérdese el célebre romance lorquiano: «...creyendo que era mozuela».

²¹ Juan de la Pezuela, Conde de Cheste y presidente de la RAE, explicaba en 1868 sobre «hacer la higa»: «Acción indecente que suele hacer la gente ordinaria con los brazos y cierta combinación de los dedos» (*Canto XXI de El infierno de Dante*, traducido en verso castellano..., Madrid: Manuel Tello, 1868, pág. 14). Vid. José Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona: Labor, 1928, págs. 257-261. Explica J. Filgueira Valverde en «La azabachería» (*La artesanía en Galicia*, Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1953, págs. 49-51): «...el azabache es un fósil negro, compacto y fragilísimo, al cual, desde la antigüedad, vienen atribuyéndosele cualidades mágicas, por lo que se usa en amuletos que suelen adoptar la forma de mano con el pulgar bajo el índice, además ofensivo que llamamos “figa”». Con amplia documentación y bibliografía, Ángela Franco Mata, «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum*, XXXVI, 3-4 (1991), págs. 467-531. Con nueva bibliografía, testimonia J. M. Pedrosa sobre la higa: «...su simbolismo original tiene relación con el falo y con lo fálico [...]; se usaba para repeler y rechazar los males, las desgracias, los hechizos, las enfermedades que se identificaban con las fuerzas opuestas de lo destructivo, lo infecundo, lo estéril». En *Plato de cerámica mudéjar siglo XIV (iconografía de la «mano de Fátima» y de las llaves)*, Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2001.

²² Según Eugenio Reguera y Pardiñas, que lo recogió, cantar antiguo en Labrada, Santa María, en los confines de la provincia de Lugo con la de la Coruña, en el partido de Vivero, en las faldas de la áspera Sierra de la Loba;

En *El embrujado* el Ciego de Gondar maneja a ratos un habla oracular impregnada de símbolos bíblicos y arcaicos, entre los que no falta tampoco la demanda de protección a la higa:

En una rama está retorcida la serpiente. La piedra de una centella le aplaste la cabeza. ¡Espantarla con la higa el amo y los criados de esta casa! ¡Espantarla con la higa! Salte de aquí, Demonio Cabrón! ¡Deja tu puesto a la paloma blanca que viene por el camino para posarse entre nos! ¡En el pico, pintado de rosa, trae un ramo de oliva!²³

La expresión de menosprecio, o de prevención defensiva, es la misma en gallego o en castellano, como denota, antes que Valle, otro escritor culto, Leopoldo Alas, *Clarín*, que en un soneto satírico contra Cánovas del Castillo pasaba a la forma reflexiva y a la frase hecha:

Si ahora subió al poder por una intriga,
mucho debe a la fama de hombre neto,
que cien vidas..., ajenas a un *concelo*,
sacrifica, sin dársele una higa²⁴.

Pero los versos de *Ligazón* y los del pastor lucense están pidiendo el apoyo de las notas musicales y de los ritmos consiguientes. El texto impreso nos impone la deformación común a tanta lírica tradicional, abruptamente desposeída de su realización sonora o de su mera indicación sobre el papel. Fragmentos concretos de poesía y teatro solo cobran pleno sentido con el acompañamiento necesario de música, ritmo, danza. Vale volverse a un clásico representante del teatro breve, Ramón de la Cruz, y a uno de sus sainetes: *Los baños inútiles*. En su comienzo se oye un canto a cuatro de unas lavanderas madrileñas. Como en boca del ciego Fidel («¡A la jota jota, y más a la jota...!»), se invoca de nuevo el mismo tipo de baile popular, con recreación de un motivo tradicional del madrileñismo:

cantábalo un chico, guarda de ovejas en la extensa *fraga do Rodeiro*, que tiene una casa en medio y pertenece al Estado. *Traducción de algunas voces, frases y locuciones gallegas, especialmente de agricultura, al castellano (1840-1850)*, ed. J. L. Pensado, A Coruña: Real Academia Galega, 1995, pág. 95. Reguera y Pardiñas edita los versos como pareados en dodecasílabos. *Campo da Roca* sería el 'Campo de la Rueca'.

²³ *El embrujado. Tragedia de las tierras de Salnés*, en *Opera Omnia*, IV, Madrid: Imprenta de José Izquierdo, 1913, pág. XXXIX; y en *OC*, II, pág. 1139. *Vid.* «gigas», en Leda Shiuvo, «Apuntaciones críticas al vocabulario de Valle-Inclán», en L. Schiavo (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares: Universidad, 1993, págs. 115-20; y J. Rubio Jiménez (ed.), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid: Espasa, 1996, págs. 148-149.

²⁴ *Madrid Cómic*, 388 (26-VII-1890); en *Paliques*, ed. Carlos Dorado, Madrid: Ayuntamiento, 2003, pág. 303; y en Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, *Obras completas, VII: Artículos (1882-1890)*, Oviedo: Nobel, 2004, págs. 1081-1082. *Clarín* imprime el soneto, con otros dos poemas previos, en forma de prosa.

Manzanares, Manzanares,
pocas aguas hay en ti
para templar los ardores
de los hijos de Madrid.

¡A la jota, que chusco es el río,
que se seca de enamoradito;
y a la jota de las lavanderas
que sacan las chispas del agua y la arena!²⁵

El canto es una variación sobre el viejo motivo del río que suple la carencia de agua con fuego: fuego de amor que corre por las venas de los que se acercan a sus riberas y por su misma escasa corriente. Es el mismo motivo que Lope desplegó en una conocida secuencia de seguidillas de su *Santiago el Verde*. Recreaba allí la romería que el primero de mayo se hacía en las orillas arboladas del Manzanares, en reuniones a las que a veces asistió el rey. Son versos que sin duda sirvieron de acompañamiento cantado de una danza escénica, en la que el cantor exponía la queja dolorida y la promesa de venganza de un celoso:

En Santiago el Verde
me dieron celos.
Noche tiene el día;
vengarme pienso.

Álamos del Soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro,
morirme yo.

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua,
corre con fuego²⁶.

Las seguidillas dejarían su huella en la memoria de los cantores, dando pie a variaciones que llegan al menos hasta Ramón de la Cruz. Entre medias, como eslabón de esa tácita cadena de coplas, se sitúa Salas Barbadillo a través de algunas de las

²⁵ En Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Sainetes de Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid: Bailly-Baillière, 1915 y 1928, 2 vols.; I, págs. 195-202.

²⁶ II, vv. 1471-1482, ed. Ruth Annelise Oppenheimer, Madrid: CSIC, 1940, págs. 68-69; y *Trezena parte*, 1620, fol. 64, pero desgajando los intercalados de diálogo. Frente a la impresión original de las seguidillas en dos versos, adopto el criterio de Gonzalo Correas: «lo tengo por cosa más propia i clara escribirlas en sus cuatro versillos, con que se conocen mejor sus quiebras y partición» (en E. Alarcos García [ed.], «Del verso de zinco sílabas i de las seguidillas», cap. LXXXVI de *Arte de la lengua española castellana* [1625], Madrid: CSIC, 1954, págs. 445-456; 448). El «soto» es el del Manzanares, un lugar preciso, por lo que adopto la mayúscula. Sobre su situación, al otro lado del río, pasado el puente de Segovia, *vid.* José del Corral, *Santiago el Verde*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1985. Por último, este Manzanares es *claro* no por la limpidez de su corriente, sino por su raro y modesto prestigio de río cortesano.

seguidillas cantadas que incluye en su novela *La sabia Flora malsabidilla* (1621). No describen ya un encuentro (o desencuentro) primaveral sobre el fondo del Soto, sino que celebran, como han de hacer los sainetes del XVIII y del XIX, a las lavanderas y sus bailes a la orilla del río, bien es cierto que ahora con soterrada malicia en el uso de palabras que han perdido del todo su inocencia. Muy lejos ya de la elegancia melancólica de Lope, Salas desarrolla una alegoría que, sobre el símbolo central del molino, le sirve para describir en solfa la frenética actividad sexual de unos imaginarios danzarines junto al río.

Canciones y refranes han preservado el simbolismo erótico del molino, que el novelista aplica secretamente en su canto. Esclarece un refrán en gallego: «As que ó muíño van, se son bonitas, logo as moerán»²⁷. Establecida la comparación, no es necesario explicar qué puedan simbolizar las piedras del molino, su movimiento y el grano que es molido y convertido en harina:

Adelgazan la arena
bailando aprisa;
piedras son de molino,
y ellas la harina.

Mas, si viene justicia,
cesa la fiesta;
al fin gustos fundados
sobre el arena.

Mientras bullen bailando,
levantan polvo,
y de aquel polvo se hace
después el lodo.

Bien se ve, Manzanares,
que eres muy seco,
pues que del agua salen
con tanto fuego²⁸.

²⁷ Os Estraloxos, *Cantigas e refráns da Ribeira Sacra*, Pantón (Lugo): Concello de Pantón, 1999, pág. 232. No es preciso aludir a la expresión vulgar «pasar por la piedra», que remite con esa *piedra* a ‘muela de molino’, con referencia a la misma imagen. *Moler* y *cribar* se convierten así en sustituciones eufemísticas: «Panadeiriña d’aquesta ribeira, / de día moe, de noite peneira. / Válgate Xuncras o estilo d’a terra, / de peneirar pol-a noite sin vela» (J. P. Ballesteros, *op. cit.*, II, pág. 208); dentro del mismo campo simbólico: «O cura e máis a criada / ordearon de cocer; / tiñan a leña no monte / e a fariña por moer» (Antonio Fraguas Fraguas, *Cantigueiro de Cotobade*, Sada, A Coruña: Ediciós do Castro, 1998, n.º 727, pág. 67). Ahí nos hemos deslizado hacia otro término central de la simbología erótica: el horno (*vid.* J. M. Pedrosa, «El herrero, las Cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* [XIV] y el *Quijote* [II: 41]», *Criticón*, 80 [2000], págs. 49-68).

²⁸ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La sabia Flora malsabidilla...*, Madrid: Luis Sánchez, a costa de Andrés de Carrasquilla..., 1621. En Emile Arnaud, «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: epigramas y seguidillas», *Criticón*, 14 (1981), págs. 5-42, núms. 204-207; y José María Alín, «De las seguidillas a las seguidillas seriadas», en Pedro M. Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carbajal *et al.* (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: SEMYR, 2006, págs. 17-41; 37-38, núms. 117-120. Son 16 las seguidillas dedicadas por Salas a las «fregonas» del Manzanares; aquí solo

Chistes conceptistas, como el de los bienes asentados sobre la arena (con degradada imagen bíblica), o el juego con la frase hecha sobre el polvo y el lodo no impiden, sin embargo, que queden en el aire imágenes que ha de retomar Ramón de la Cruz, una vez más convertido el aprendiz de río en clara corriente de fuego. En los escenarios tardíos del XVIII, árbitros de la moralidad ilustrada, los tiempos imponen, no obstante, un decir más temperado²⁹.

Desgajadas del ritmo en seguidillas, las lavanderas de *Los baños inútiles* saltan de la cuarteta en octosílabos a los cambiantes pareados en sonoros decasílabos, con ruptura final mediante un dodecasílabo que parece extender el ritmo de la danza. Esos dos pareados señalan la presencia de la jota castellana, pero denotan a su vez los ritmos fluctuantes de la musa popular, tantas veces evocados en sainetes y tonadillas. Corresponden, además, a un ámbito histórico en el que la música define e identifica procedencias regionales, como se muestra en el diálogo inmediato entre una de las lavanderas y un acompañante gallego, que ha de retrucar con el viejo modelo de los endecasílabos anapésticos o de gaita gallega, con cita, por tanto, de un ritmo de *muiñeira*:

MARIANA	Gallego, ¿por qué también tú no cantas y te alegras?
CALLEJO	Porque esta <i>cantiña</i> , el diablo, ¿ <i>cá</i> nto vale donde hay estas: «Tanto bailé con la moza del cura, tanto bailé con la gaita gallega?» ³⁰

El lector de hoy, como el espectador del XVIII, reconoce de inmediato el ritmo danzarín de ese endecasílabo y pareado tradicional, en el que resuena el de otros modelos y ejemplos semejantes, tanto anteriores como posteriores. Valgan estos estribillos en villancicos catedralicios del siglo XVII:

Lo que me suena, me suena, me suena:
solo me gusta la gaita gallega.

interesan las cuatro citadas. Dejo al margen también las relaciones de la serie completa con otra del *Cancionero de 1628* (ed. J. M. Blecua, Madrid: CSIC, 1945, págs. 276-286), analizadas por Alín.

²⁹ O un apagamiento de las connotaciones eróticas, que venían de antiguo. «Quando vuelve los ojos / la mi morena, / es señal que no muele / el molino arena» decía una de las «Séguedilles anciennes» reunidas por R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 8 (1901), págs. 309-331, n.º 222; otra versión de la misma serie (n.º 170) sustituía «el molino» por «el culito», explicitando el sentido obscuro oculto.

³⁰ Me aparto de Cotarelo en dos correcciones: marco entre comas «el diablo», convirtiéndolo en vocativo, e interpreto como interrogativos los tres versos últimos.

¡Ay, qué bien suena, mas ay, qué bien suena
la tonadiña da gaita galega!

¡Ay, cómo suena, mas ay, cómo suena
el tumtuntún de a gaita galega!³¹

Es el mismo ritmo que podemos oír ahora en la lengua del noroeste peninsular
y en pareados de los que tenemos primera constancia en 1857:

Véndem'os bois e véndem'as vacas,
e non me vendas o pote das papas.

Véndem'as cuncas e máis o cunqueiro,
e non me vendas o meu tabaqueiro³².

Ramón de la Cruz, por su parte, estaba recordando versos mil veces repetidos:

Tanto bailéi co a ama d'o cura,
tanto bailéi que me dou calentura.

Tanto bailéi, nunca tanto bailara,
tanto bailéi que me namoricara³³;

aunque ha de advertirse que *moza*, *sobrina*, *ama* y *criada* son voces que, relacionadas con el cura, pueden adoptar un aire de ironía. La sátira popular olvida en otros casos eufemismos y telarañas, como en esta copla puramente enunciativa:

O cura desta parroquia
nin é crego nin señor;
mantén fillos e muller
coma outro labrador³⁴.

Sin ceremonia alguna, y en tiempos de anticlericalismo rampante, alguien aclaraba en pedestres redondillas:

³¹ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: F. F. y Letras de la UNAM-Colegio de México-FCE, 2003, 2 vols.; I, 1470 bis, ter A, ter B.

³² Eugenio Reguera y Pardiñas (*op. cit.*, pág. 95) oyó y anotó estos dísticos en el barrio de la Puerta Nueva, de Lugo, el 20 de septiembre de 1857; los cantaba una niña con un son de *muiñeira* del país. Los retoma Fermín Casares, en A. Machado y Álvarez (dir.), *BTPE*, IV, *El Folk-Lore gallego, miscelánea*, por E. Pardo Bazán *et al.*, Madrid: Librería Fernando Fe, 1884, «Copras. Coruña y sus cercanías», págs. 25-32; 31. Una letra afín: «Miña nai por me casar / prometeume bois e vacas. / Cando me foi da-lo dote, / doume una cunca de papas» (*ibidem*, pág. 25). Transcriben dos melodías diferentes para los citados dísticos Eduardo M. Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1973, I, n.º 570 y 578, págs. 277 y 281.

³³ J. Pérez Ballesteros, *op. cit.*, II, 1886, n.º 33, pág. 208. La versión que mi memoria de castellano evoca es la de «Tanto bailó la sobrina del cura, / tanto bailó que le entró calentura».

³⁴ Manuel Rico Vereá, *Cancioneiro popular das terras de Tamarela*, Vigo: Galaxia, 1989, pág. 28.

Hay personas, ¡qué locura!
que dicen a la sordina
que no es en verdad sobrina
el ama del Sr. Cura.

Callen, pues, los maldicientes
y sepan de estos asuntos
que desde que viven juntos
se conocen por *parientes*³⁵.

Tal parentesco se nutre de evidentes malicias, al tiempo que evoca versos de danza que la memoria popular ha transmitido hasta hoy, en gallego y en castellano. Así lo confirmaba un poeta del siglo XX, Francisco Vighi, que los funde con otro estribillo popular:

Marco la pauta sonando el pandero
...tan, tarantán, tarantán, tarantán,
y he de tocar mientras haya un lucero,
que hoy la familia renace en San Juan.

Fiesta cristiana que ayer fuiste griega,
-mozos que vienen y mozos que van-,
versos con ritmo de gaita gallega:
todos -pastor, atropil, rabadán-
buscan el trébol que anuncia la suerte,
buena ventura de amor y de pan.
Hoy se ha parado el reloj de la muerte;
duerme borracho el cornudo Satán:

Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé que rabió el sacristán;
tanto bailé que me dio calentura,
tan tarantán, tarantán, tarantán.

Hay enramadas de chopo y olivo,
todas las rejas floridas están;
tan tarantán flota el fauno lascivo,
tiembla en los aires la flauta de Pan³⁶.

El ítalo-palentino Vighi, amigo que fue de Valle-Inclán, recreaba, bajo una fronda de aire modernista, la fiesta de San Juan, la búsqueda del trébole y el ritmo

³⁵ *El Coco. Símil de los periódicos joco-serios de literatura y artes*, I, 3 (Córdoba, 1-VI-1845), pág. 6. Consulta, en http://biblioteca.avuncordoba.es/31_05_Coco.html (5-II-2008).

³⁶ Francisco Vighi, «Tan tarantán, tarantán, tarantán», *Nuevos poemas*, ed. Jesús Castañón, Palencia: Caja de Ahorros, 1984, pág. 77. El *sacristán* aparece atraído por la rima, pero también como sustituto tradicional que rebajaba el tono anticlerical de la sátira. El pareado del tantarantán procede, en mi memoria de infancia, de un juego infantil. *Atropil*, que no aparece en el *DRAE*, es 'persona que recoge la mies arrojada al suelo por la segadora y hace con ella las morenas', según Juliana Panizo Rodríguez, «Contribuciones al estudio del léxico en Tierra de Campos», *Revista de Folklore*, 52, 5a (1985), págs. 138-144.

gozoso de la *muiñeira*, con el son repetido y envolvente de las *pandereteiras*, verbalmente marcado por una onomatopeya de origen tradicional:

Tantarantán, que los higos son verdes,
Tantarantán, que ya madurarán³⁷.

La resonancia imitativa prolonga un eco semejante en castellano, gallego y catalán a través de distintas versiones del mismo dístico, pero en gallego tenemos, además, otra onomatopeya que se incorpora a un verso de baile. Se evoca en este caso el ritmo percutiente del tamboril:

–Touporroutóu, ¿para dónde vas, vella?
–Touporroutóu, para Pontevedra.

–Touporroutóu, ¿qué vas a buscar?
–Touporroutóu, unha carga de sal³⁸.

Que una vez más resuenan ritmos de danza se percibe con nitidez si acudimos al habla de un personaje de las *Comedias bárbaras*, el loco Fuso Negro. Descrito en *Cara de plata* como «mendigo alunado», no solo utiliza «touporroutóu» como exclamación que le caracteriza, sino que aparece así en una acotación:

Fuso Negro se esguinza con una espantada, sacando la lengua. Una nalga negruzca le palpita entre girones de remiendos. ¡Touporroutóu! De pronto se vuelve y comienza a bailar, trezando las piernas. ¡Touporroutóu!³⁹

En la visión religiosa de los personajes galaicos de Valle, en la que cielo y tierra se confunden, quien baila puede ser un ángel que el Ciego de Gondar siente sobre las cabezas y hombros de todos los presentes en la escena. En *El embrujado* él adivina la llegada por el camino de doña Isoldina, antes de que la joven dama aparezca y los demás la vean. He aquí un fragmento del diálogo:

JUANA DE JUNO.–¡Ay, Electus, padre de raposos, cómo conociste que llegaba Doña Isoldina! Doña Isolda, su madre, es quien te dicta las prosas.
EL CIEGO.–¡Doña Isoldina es una paloma blanca!
JUANA DE JUNO.–¿Y la sentiste venir volando?

³⁷ Dos versiones ligeramente distintas, en castellano y gallego, en Margit Frenk, *op. cit.*, I, 1532: «Tantarantán, que las uvas son verdes...». Véase, también, «La Chinchana», en Juan José de Mur Bernad, *Cancionero altoaragonés*, Huesca: Gráf. Industrial, 1970; y en *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, ed. Josep Crivillé i Bargalló *et al.*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998, con partitura, letra y grabación sonora en <http://www.arafolk.net/dsalon.php>, a cargo de Alberto Turón.

³⁸ J. Pérez Ballesteros, *op. cit.*, I, 1885, pág. 140. Otra versión: «–Troporroutou, ¿pra onde vas, vella? / –Troporroutou, para Redondela. / –Troporroutou, ¿qué vas a buscar? / –Troporroutou, un puñado de sal». A. Fraguas Fraguas, *op. cit.*, n.º 1041, pág. 87.

³⁹ OC, II, «Glosario», pág. 2345, con referencia a Franco Grande y mención ya del dístico.

EL CIEGO.—Sentí al gavián volar sobre ella. Sentí a la sierpe alentar sobre ella. Sentí al Santo Ángel de la Guarda majar sobre todos nosotros, bailándonos una ribeirana encima de la cabeza y de los hombros, con sus pies blancos⁴⁰.

La *ribeirana* «es *muiñeira* vistosa, alegre y muy movida», según anota un experto en las danzas y cantos de Galicia⁴¹; cabría decir también que tiene cierto aire de elegancia cortesana, propio del bailarín celeste de la réplica. El Ciego gradúa con sabiduría su enumeración anafórica, en la que el mal y el bien se oponen, para terminar con la preciosa nota de los «pies blancos», así *vistos* o imaginados por un ciego.

Estamos en el dominio de los bailantes endecasílabos de gaita gallega, que nos conectan lo mismo con villancicos barrocos que con Ramón de la Cruz, al tiempo que nos devuelven a Ramón María del Valle-Inclán y al folclore del noroeste peninsular. No extraña que Rosalía de Castro, tan empapada de cantos y voces populares, glosara con burla el estribillo de los frutos verdes desde la mentalidad de una *famenta* aldeana dispuesta a hartarse de higos cuando el futuro del dístico se cumpliera. Lo que, allá por 1863, la gran poetisa partía en cuatro versos lo distribuyo aquí en pareados, para marcar de modo evidente las similitudes:

Válgate Dios, que inda os figos son duros,
mais, ¡qué fartiña en estando maduros!

Él e máis eu i a comadre de abaixo
hemos de ter que alargar o refaixo.

Rica figueira, que Dios te bendiga,
que hasme, abofé, de fartar a barriga⁴².

En *Cara de plata* Valle-Inclán evocaba también la unión de danza y brujería a partir de otro pareado tradicional que Rosalía ya había glosado con fino humor en los mismos admirables *Cantares gallegos*. Quien habla en uno de esos cantares es una muchacha que aún no se ha incorporado, por su juventud, a las reuniones sociales (y amorosas) que el molino concita. Pues que aún le está vedado ese camino, ella, con sus imaginadas (o reales) dotes de *meiga*, va por el aire al molino distante:

⁴⁰ OC, II, págs. 1141-1142.

⁴¹ Daniel González Rodríguez, *Así canta Galicia. Cancionero popular gallego*, pról. Ramón Otero Pedrayo, Orense: «La Región», 1963, pág. 155.

⁴² Rosalía Castro de Murguía, «Vente, rapasa...», *Cantares gallegos*, Vigo: Establecimiento Tipográfico de J. Compañel, 1863, poema 26, págs. 141-146; 143. Tengo en cuenta la ed. de Xavier Rodríguez Baxeiras, Vigo: Xerais, 1990, págs. 199 y 256-257. En prólogo al *Cancionero* de J. Pérez Ballesteros Theóphilo Braga ya disiente de la edición de los dísticos de *muiñeira* en forma de *quadras* o cuartetos (*op. cit.*, I, pág. XIV). Es el modelo que siguió también Murguía en su *Historia de Galicia*, como señala el historiador portugués.

Non hai sitiño
 que máis me agrade
 que aquel muíño
 dos castañares,
 donde hai meniñas,
 donde hai rapaces,
 que ricamente
 saben loitare;
 donde rechinan,
 hasta cansarse,
 mozos e vellos,
 nenos e grandes;
 e, anque non queren
 que aló me baixe,
 sin que o supera
 na casa naide,
fun o muíño
do meu compadre,
fun polo vento,
*vin polo aire*⁴³.

Mientras que en Rosalía glosa y cita se habían ofrecido como pentasílabos⁴⁴, destacando de ese modo los hemistiquios, el arosano antecede el pareado popular con un endecasílabo propio, marcando así la asociación indeclinable del ritmo verbal y del que marcarían los pies de los danzantes bajo la música de la *muiñeira*, con las fluctuaciones métricas que le son propias. No en vano lo que se escucha en *Cara de prata* son versos de un canto de fondo que entona una «Voz de ruada», lo que nos lleva a lo que Murguía y, tras él, Pérez Ballesteros entendían como «reminiscencias del ternario céltico». Soñar con líneas y herencias también ayuda:

Noite noitiña de meigas e trasnos.
 Fun ó muíño do meu compadre.
 Fun polo vento, vin polo aire⁴⁵.

⁴³ *Cantares...*, ed. 1863, poema 6, «Fun un domingo...», págs. 29-32. Anotaba Fermín Bouza-Brey en su edición del centenario: «A cantiga que glosa Rosalía é fragmento de unha muiñeira endecasílabo que a temos ouvido: “E fun ó muíño de meu compadre, / fun polo vento, vin polo aire. / Esta eche cousa de encantamento, / ir polo aire e vir polo vento”». *Cantares...*, Vigo: Galaxia, 1963, pág. 257. Ya la había registrado J. Pérez Ballesteros (op. cit., II, pág. 205) y, con él, Théophilo Braga, que la retoma en su citado prólogo (*ibidem*).

⁴⁴ Con modelo que toma de Murguía, si no es a la inversa.

⁴⁵ *OC*, II, pág. 335. J. Pérez Ballesteros define *ruada*, *rua* o *foliada* como «diversión propia de los aldeanos de uno y otro sexo que se reúnen para bailar en la casa de alguno de ellos o en el campo» (op. cit., III, 1886, pág. 270). Manuel Murguía en su *Historia de Galicia* (Lugo: Soto Freire, 1865-1888, 3 vols.) teoriza sobre el «sentimiento poético» de Galicia y recoge coplas de *ruada*, *triadas* de arte menor por el estilo de «Veña o pandeiro a ruar, / qu'estas son as mazarocas / que hoxe teño de fiar»; analiza también, con ejemplos, la que llama «caprichosa metrificación» de la *muiñeira*, mientras sueña con «nuestros bardos populares, cuyos cantos se perdieron» (I, págs. 248-259).

Cabe ahora acceder a otro pareado burlesco que Valle-Inclán glosó en la citada tirada de su *Esperpento de los cuernos de don Friolera*. Encadeno aquí tres de sus variantes:

Santa Lilaina pariu por un dedo;
podrá ser verdade, mais eu non o creo.

¡Santa Lilaina pariu por un dedo:
certo será, pero eu non cho creo!

Santa Lilaina paréu por un dedo:
¡átemo aquí, miña nai, si llo creo!

La primera formulación ya está recogida por Francisco Rodríguez Marín, quien remite a una colección manuscrita de Murguía, mientras que las otras dos ruedan por repertorios fraseológicos modernos como modo de manifestar incredulidad ante lo que otra persona acaba de decir⁴⁶.

El tono burlesco conecta con la invención de nombres fingidos de santos, aplicables a situaciones insólitas o disparatadas, como sucederá en un pasaje de *Madera de boj* (1999), última novela de Camilo José Cela. El narrador parece pastorear imaginariamente manadas de ballenas, a las que va dando nombre de acuerdo con supuestos usos marineros. El uso de las asociaciones libres, como en el flujo del monólogo interior, le permite rescatar en su novela coplas o dichos en la lengua de Galicia:

A veces también se tropieza uno con yubartas y hasta con ballenas azules, por esta mar todas nadan a contracorriente del Gulf Stream, que baja del Polo Norte, la yubarta no es el rorcual sino la ballena jorobada, los marineros de Fisterra, donde termina el mundo y comienza el país de los muertos, conocen a cada una de las ballenas y las llaman por su nombre propio como si fueran personas o caballos, Morondún, que mexa aceite e fai atún, Lilaina, Santa Lilaina pariu por un dedo, certo será pero eu non cho creo, Elsinda, Maruxiña, Quintián, Sabela, etc., las confunden muy pocas veces, solo cuando van muchas juntas y amontonadas⁴⁷.

⁴⁶ Vid. Ángel Iglesias Ovejero, «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20 (1982), págs. 5-83; 58, con cita de fuente en F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla: Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883, 5 vols.; V, pág. 90. El editor cita de una colección inédita de Murguía, como se deduce de pág. 66 y de IV, 507. Se supone que a partir de esa misma fuente, R. Marín edita los versos como pentasílabos, lo que respeta I. Ovejero. Véase, también, Isidoro Millán González, «Comentarios filológicos» a Ramón Cabanillas, *Antifana da cantiga*, Vigo: Galaxia, 1951, págs. 202-203, s. v. *lilaino*; consúltese también el «Glosario», de *OC*, II; y Xesús Ferro Ruibal, «Explicitación e implicación fraseológica. Notas galegas», en *Cadernos de fraseoloxía galega*, 6, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, págs. 57-80; 73, <http://www.cirp.es/pub/docs/cfg06.pdf> (consulta, 18-II-2008). Agradezco a J. M. Pedrosa que me señalara el artículo de Iglesias Ovejero.

⁴⁷ Pról. Víctor García de la Concha, Madrid: Espasa-Calpe, 2001, págs. 46-47.

Si nos desviamos de esta brusca inmersión léxica y marina y volvemos al esperpento de Valle, cabe detenerse algo más en las palabras del Ciego Fidel y en los ritmos que adopta. En su habla los arcaísmos o expresiones arcaizantes (*defuera, escribano, Santa Lilaila, perro de Moisés*), el coloquialismo *marmota* ('criada') o el americanismo *bolichera* ('dueña de un boliche o establecimiento menor de bebidas y otros géneros', pero también 'mujer a cuyo cargo está la casa de juego y a veces el prostíbulo', cuando no 'mujer pública'⁴⁸) entran al unísono en una tirada anisosilábica, que fluctúa entre el predominio del eneasílabo y el de los dodecasílabos. Como en Ramón de la Cruz, el uso del verso cambiante define el origen del personaje, pero también el género que representa, farsa callejera de un cornudo en la que no faltan pullas y rimas tradicionales, que se enredan con claros ecos barrocos, como los referidos al tintero de cuerno, al escribano y a los judíos.

Valle-Inclán compone desde los modelos del género chico y traba en el habla de sus personajes elementos léxicos y folclóricos de muy distintas procedencias, con cruces y superposiciones de oscura complejidad. La concatenación que resuelve la genealogía burlesca del escribiente invoca la jota y, tomando pie en el dicho burlesco sobre Santa Lilaila, se hace eco de otras coplas tradicionales que José Manuel Pedrosa ha puesto en claro⁴⁹. Se trata, en principio, de aquellas que cantan partos grotescos o maravillosos, como una primera recogida por Kurt Schindler en tierras de Segovia y, en tiempos recientes oída de nuevo, con nuevas variantes, en la parroquia de Cádavos, de A Mezquita (Orense):

Esta noche es Nochebuena
y mañana cañamones,
que ha parido la estanquera
una saca de ratones⁵⁰.

*

Esta noche es Nochebuena,
noche de comer patatas,
que parió la *estranghera*,
trajo un burro con cuatro patas.

⁴⁸ El *DRAE* solo recoge la acepción próxima de «persona que acostumbra frecuentar *boliches* ('bares')», de uso en Argentina. Remito al citado «Glosario» de *OC*, II.

⁴⁹ En «Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo», *Revista de Literaturas Populares* 2 (2002) págs. 153-175.

⁵⁰ Versión de Arenas de San Pedro (Segovia), en Kurt Schindler, *Música y poesía popular de España y Portugal*, ed. Israel Katz, Miguel Manzano Alonso, con la colaboración de Samuel G. Armistead, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991, 50.

Esta noche es Nochebuena,
noche de comer turrón,
que parió la estanquera
un burro con pantalón⁵¹.

Prolongan el sentido de estas raras cuartetas, más bien carnavalescas, una seguidilla andaluza del XIX y una nana procedente de Iquique, en la costa del Pacífico chileno:

Antier noche y anoche
parió Joroba
veinticinco ratones
y una paloma...⁵².

*

En la orilla del río
parió una blanca
veinticinco alacranes
y una potranca.

Arrurrú, mi guagua,
que parió la gata
cinco burriquitos
y una garrapata⁵³.

Partícipe de esa tradición de partos mágicos o monstruosos, Valle recrea, además, tópicos satíricos con un pie en el mundo barroco y en una tradición que para él sigue viva. Es, así, probable que «escribano» haya brotado en el texto por el recuerdo de los que todavía en el XVIII (o en el XIX y XX) tiranizaban a los campesinos gallegos⁵⁴, pero el personaje corría por textos literarios de muy distinto origen, como se observa en los versos anónimos de «El testamento del negro», donde parecen

⁵¹ Dorothe Schubarth y Antón Santamarina, *Cancioneiro Popular Galego*, La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1984-1993, 6 vols. en 10 ts.; vol. II, *Festas Anuais*, t. II, *Letras*, n.º 113, pág. 91. Transcribo el texto (recogido en febrero de 1981) con las mismas «irregularidades» de su fuente impresa.

⁵² F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, I, n.º 181 (ya citada a este propósito por J. M. Pedrosa). La seguidilla continúa con una retahíla concatenada, que Rafael Alberti aduce como muestra de un surrealismo español de estirpe popular en su conferencia *La poesía popular en la lírica española contemporánea (30.XI.1932)*, Jena und Leipzig: Wilhelm Gronan, 1933, pág. 15. Aunque remite a R. Marín, Alberti modifica su versión con una serie de correcciones eufemísticas.

⁵³ Canción chilena recogida a un marinero de Iquique, de 44 años, que la recordaba como canción de cuna de su abuela. Fue editada en Eva Soussana, «Mitos, cuentos, supersticiones, creencias, leyendas y canciones del mundo hispánico», en J. M. Pedrosa (ed.), *Literatura tradicional sin fronteras: el repertorio multicultural de Montreal. Recueilli dans le cadre du Séminaire «Littérature et Folklore»*, Montreal: Université, 1997, págs. 240-260; 250. (Nota de JMP.)

⁵⁴ Así lo denunciaba Sarmiento: «...en el solo arzobispado de Santiago había 2.500 escribanos. [...] abusando de la rústica sencillez de los labradores, les meten en pleitos de unos con otros, para chuparles a unos y a otros, como las arpías mitológicas de Fineo, los precisos alimentos y frutos». En J. L. Pensado, «Un escribano de encargo», *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (ensayos)*, La Coruña: La Voz de Galicia, 1985, págs. 176-178. Se venga una copla (entre otras): «Un gato e un escribano / caeron xuntos n'un pozo, / e, como os dous eran gatos, / rabuñáronse o pescozo» (J. Pérez Ballesteros, *op. cit.*, III, pág. 53).

resonar las penurias del esclavismo:

Apunte u'té, señor escribano,
apunte u'té con la pluma en la mano;
apunte u'té unos pantalones
que no tienen ojales ni tienen botones;
apunte u'té unos calzoncillos
que no tienen pretina ni tienen fondillos;
apunte u'té una camiseta
que no tiene pechera ni tiene faldeta;
apunte u'té unos zapatongos
que hace quince o veinte años que no me pongo;
apunte u'té el sillón de Agustín
que no tiene espaldar ni tiene balancín⁵⁵.

En Quevedo el escribano es uno más de los representantes de la justicia que, de las letrillas satíricas a los *Sueños* y *La hora de todos*, son anatematizados por su venalidad e ignorancia. Valle recupera el término, pero desecha esa opción crítica, inadecuada para su propósito. Es entonces cuando brotan «pluma y tintero», propios del oficio antiguo, y otra reminiscencia quevediana se añade de inmediato: «tintero de cuerno». Solo Quevedo, que convierte a los cornudos en una de las obsesiones de su sátira, amplía de tal modo el mundo de la *cornudería* (neologismo suyo, sobre *judería*: 'barrio de los cornudos'): en la *cofradía* de los tales hay un *protocuerno*, una *quintacuerna*, cornudos *novicios* y *profesados*, amenazantes *cornucopias* y *cuernos de la luna*, o una pareja casada por un cura que se llama *Cornejo* y que escribe el nombre de los desposados *con tintero de cuerno*. El universo entero se confabula contra el cornudo, cuyo escudo puede ostentar, entre otros adornos, los tales tinteros⁵⁶.

Imitando esa constante hipérbole y sus juegos verbales, el imaginario ascenso a *coronel* del teniente Friolera supone para el personaje de Valle su entrada en la misma partida deshonrosa de los cornudos. El cancionero tradicional, acorde en esto con la sátira quevediana, estaba mostrando el camino:

Cásate y tendrás mujer
y vivirás grandemente;
llegarás a coronel
sin haber sido teniente⁵⁷.

⁵⁵ En José Sanz y Díaz, *Lira negra (Selecciones afroamericanas y españolas)*, recopilación, prólogo y notas biocríticas, Madrid: Aguilar, 1962, 2ª ed. corr., pág. 385. No entro aquí en otro tema, el de los testamentos burlescos, tan antiguos quizá como la existencia de la literatura, oral o escrita.

⁵⁶ Las menciones que reúno, de distintos poemas, en *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, t. II, Madrid, Castalia, 1970, págs. 134, 136, 54, 58 y 67. Véase también Celina Sabor de Cortazar, *Poesía de Quevedo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

⁵⁷ En Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1861, pág. 211.

El arosano se hace eco en su obrilla de títeres de un sentimiento burlesco de siglos, con trasvase permanente de lo popular a lo culto, y a la inversa. Baste el recuerdo de unas seguidillas recogidas en un cancionero del XIX:

Al entrar en su casa
dijo un marido:
–O la puerta ha menguado
o yo he crecido.

–Dime cómo te llamas.
–Me llamo *Cuerno*.
–Malhaya quien te puso
nombre tan tierno.

Mi marido en los toros
bien se divierte.
Cada uno se alegra
de ver su gente⁵⁸.

Valle recrea, pues, esas invenciones (de boca femenina), como acude a una antigua madre para la alegre stirpe de su canto titiritesco, la tan traída y llevada Santa Lilaila, Lilaina o Lilaula. Con ella al frente, los partos burlescos quedan en claro, encadenados en *marmota*, *escribano* y *escribiente*, todos con un solo destino: dejar constancia, con pluma y tintero de asta de toro, del triunfo del deshonor sexual. El sustantivo que viste a la santa (*lilaila*: en su acepción familiar, ‘astucia, treta, bellaquería’, según el *DRAE*) había sido ya canonizado siglos atrás, pues Covarrubias, y tras él *Autoridades*, lo documentan en esa forma como expresión burlesca: «Lo impertinente, inútil, ridículo o importuno que dice o hace quien intenta estorbarnos, interrumpirnos o engañarnos: y suele decirse *con buena lilailá* [o *lilaila*] *se nos viene*»; y añade nuestro primer *Diccionario*: «También se dice por burla *Santa Lilaila*».

El refranero ha preservado a la fingida santa: «No tanto lileo con la Santa Lilaula», ya recogido por el maestro Correas como: «No tanto lilao con la señora Lilonga»⁵⁹. Y así resuena en el cancionero gallego:

⁵⁸ Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Madrid: Carlos Bailly-Bailliére, 1865, 2 vols.; I, págs. 260-261. Puede ampliarse la serie con facilidad en F. Rodríguez-Marín, *op. cit.*, IV, págs. 334-342. *Vid.* José María Alín, «Bajo la bandera de San Marcos», en Pedro M. Piñero Ramírez y A. J. Pérez Castellano, *op. cit.*, págs. 15-39. Alín ya cita la copla del «coronel», muy extendida, según señala.

⁵⁹ El primero, en José María Sbarbi, *Gran diccionario de refranes de la lengua española*, Buenos Aires: Joaquín Gil, 1943; cito por M^a Josefa Canellada y Berta Pallares, *Refranero español. Refranes, clasificación, significación y uso*, Madrid: Castalia, 2001, pág. 225, con esta explicación: «Reprueba el exceso y la exageración»; y en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisión de Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000, pág. 591. Recuérdese a Covarrubias sobre *lilao*: «Este es un término vulgarísimo, apicarado y casi de la germanía, y usan de él cuando alguno pide demasías, respondiéndole: “Eso es mucho lilao”» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid: Univ. de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2006). Para Corominas, *lilao* ‘ostentación vana en las palabras o en el porte’ es un préstamo del portugués, de donde

Sempre me andas perguntando
de qué romaría veño:
veño de Santa Lilaina,
de Santa Lilaina veño⁶⁰.

Que la pregunta podía ser impertinente cabe deducirlo de otra variante de la misma copla, en la que se juntan dos festividades casi seguidas, del 26 y 29 de junio. Si había mofa o malicia en el preguntador, la arrogancia de la respuesta parece clara:

Sempre me andas perguntando
de qué romaría veño:
veño de Santo San Payo,
vou par'o Santo San Pedro⁶¹.

La burla de Santa Lilaina se esclarece en su origen si recordamos la explicación última en *Autoridades*: «Parece es tomado de lo que dicen frecuentemente los moros en sus fiestas y necesidades, *Hilha hilahaila*, de donde también por burla se dice *Santa Lilaila*». Precisa un sabio arabista, Federico Corriente, sobre *lilaila* como 'treta': «...del árabe *lā ilāha illā allāh* 'No hay más dios que Dios', profesión de fe y grito de guerra de los musulmanes, que, como se ve, ha experimentado evolución semántica, por ser dicho grito unísono, lanzado al entrar en combate, uno de los modos con que se pretendía desmoralizar al adversario»⁶². Este mismo arabista establece el puente de unión entre *lilaila* y *lilili* (o *lilili*), 'griterío festivo o guerrero de los musulmanes', del que hallamos ejemplos en Cervantes: «...lejos se reiteraban los lililíes agarenos...» (*Quijote*, II, 34); «En esto llegaron corriendo, con grita, lililíes y algazara, los de las libreas» (II, 61).

Una variante de la voz *lilaila* y de la expresión originaria en árabe aparece en una jácara a lo divino que forma parte de la secuencia de villancicos que en 1651 se cantaron en la capilla real de Madrid. Figura esta jácara, por consiguiente, en uno de los pliegos que se repartían entre los asistentes a los cantos de villancicos en lengua vulgar que se oían tanto en la capilla real de la villa y corte, como en las catedrales de

pasó a Galicia: *andar a leilán, lilán* (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de José A. Pascual, Madrid: Gredos, 1980, 6 vols., s. v. *fileli*).

⁶⁰ Es decir, 'de donde a ti no te importa'. En Xoaquín Lorenzo Fernández, *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, Vigo: Galaxia, 1973, copla 2532, pág. 164. En el v. 3 se lee por errata: «Santa Lilaira». Añade el recopilador: «Non eisiste a Santa Lilaina, mais esta cantiga atópase espallada por toda a Galiza, dende Lobeira a Ribadeu e dende o val do río Tea á terra de Melide» (pág. 278, n. 839). Ya la había recogido Ramón Cabanillas, ed. cit., 268, pág. 105. Véase también, entre otras fuentes, Eladio Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico galego-castellano*, Vigo: Galaxia, 1960, s. v. *lailails* y *lilaina*.

⁶¹ Cito copla e interpretación de J. Pérez Ballesteros, *op. cit.*, III, pág. 277.

⁶² *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid: Gredos, 2003, 2ª ed. amp., con cita al pie de una atinada observación de Aurora Egido.

Sevilla, Córdoba, Huesca, Santiago de Compostela, Puebla de los Ángeles o Lima:

En la noche más buena,
lucida y serena,
un Niño gracioso,
valiente y hermoso,
desnudito al aire y al yelo,
lidia y vence con bizzaría.
A la lala, lala y lila,
oiga quien es de la vida,
a la lila, lila y lala,
oiga quien es de la hampa,
que tan buena valentía
le canta glorias el cielo
con festivo y sonoro vuelo
de una y otra jerarquía⁶³.

Los asistentes a estas representaciones no parece que oyeran a humo de pajas tales palabras y cantos, que resuenan de modo semejante en el teatro, donde el baile, la voz y la música se muestran nuevamente conjugados. Así sucede en este «Baile de los moriscos», impreso con la siguiente acotación: «Salen los músicos en hábito de moriscos y cuatro con ellos que bailen». He aquí lo que cantan o remedan los músicos:

Li, li, li, ah, ah, ah,
guayuá, guayuá, nihá, nihá,
li, li, li, ah, ah, ah,
guayuá, nihá⁶⁴.

De lo que en principio se trataba era de recrear el habla morisca, no necesariamente con sentido cómico, aunque sí como muestra, en ciertos casos, de un debate de credos que se asentaba sobre una larga tradición descalificadora del tenido por contrario. Algunos villancicos navideños fingían la presencia de representantes de hablas o culturas diversas que venían a postrarse a los pies del niño de Belén. Un modo de representar a esos personajes en estos «villancicos de naciones» era por la lengua, a veces imitada desde un mimetismo convencional y cuasi infantil de palabras o sonidos. Un villancico sevillano de 1707 ilumina de nuevo esa interpretación popular del habla morisca, ya con presencia de un morillo converso, Alí, que reniega de su fe primera:

⁶³ «Villancico V», del pliego *Villancicos que se cantaron en la capilla real de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1651*. Cito de la reproducción facsimilar de dos hojas del pliego en un catálogo en Internet de la Philadelphia Rare Books & Manuscripts Company. Consulta de 11-III-2003.

⁶⁴ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid: Bailly Baillièrre, 1911, 2 vols; I, págs. 483-484 (de *Comedias de diferentes autores*, quinta parte, Barcelona, 1616).

El cuento de la lalila
a los Reyes a decir
dónde tuvo su origen principio
viene al portal y a explicar su buen fin.
En una tonada al Niño
desde Fez le trae Alí,
un morillo que a Dios hoy se vuelve,
que a Mahoma más no quiere seguir.
[...]
La la li la le la la li la li:
ha Mahoma, ha berro, zalaquí, zalaquí,
pues hoy moresquilio
querer, cristianilio, renegar de ti:
la la li la li, que un Nenio nacer,
Hejo de Alá ser, la la li la le...⁶⁵

Santa Lilaila parece, pues, responder a esa global palatización del habla morisca tal como era oída o interpretada, de la que habría brotado, en castellano y gallego, toda una familia de palabras para designar, bajo una vertiente cómica o irónica, cosas sin importancia, fruslerías o imposibles, cuando no tretas y bellaquerías⁶⁶.

Podemos retomar un nivel más de los elementos que Valle-Inclán baraja, ya presente en Ramón de la Cruz. Me refiero a la apelación que los versos hacen a la jota. Es probable que a Valle le llegara, más que de Ramón de la Cruz, desde piezas como la popular zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, de 1874, con música de Barbieri y letra de Luis Mariano de Larra. En la escena XV del primer acto estudiantes y coro cantan:

ESTUDIANTES

Ya los estudiantes, madre,
han venido de Alcalá,
y antes de la Nochebuena
se van a *desanimar*.
Unos de Latín,
otros de Moral,
y otros de gazuza
experimental.

⁶⁵ En Diego José de Salazar, *Letras de villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal desta ciudad de Sevilla en los solemnes maitines de la venida de los Santos Reyes, este año de 1707*, Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1707, s. p. Cabe la posibilidad de una alusión primera al cuento «La flor de lililá», recogido por Guichot y Sierra en Sevilla y editado por Luis Montoto en A. Machado y Álvarez (dir.), *BTPE*, I, 1883, págs. 196-199.

⁶⁶ I. Millán González explicaba otra hipótesis: «A ligazón léxica e semántica de *lilaino* con *lilán* e *lilaina* (e *Santa Lilaina*) é cousa crara. [...] Si, asegún semella, estas voces veñen trabadas pol-a fonética, non somentes pol-o conceuto, non é témero ver en *lalalo* a onomatopeya d-un canto de arrollo ou do tatear dos nenos. Ven xa conocida dende o clásico latín: *lallare* ‘arruar’, *lallus* ‘arrúo’, *lallatio* ‘arruamento’» (*op. cit.*, págs. 202-203). Atiéndase a Corominas y dividanse, como de orígenes distintos, *lilao* y *lilaina*, a pesar de su proximidad y posible confluencia.

CORO GENERAL

A la jota, jota
de los estudiantes,
que con la bellota
se pondrán más grandes.
A la jota, jota,
tienen un tragar,
¡que con la bellota
van a reventar!⁶⁷

La música ayudó sin duda a expandir letras y ritmos. No extraña por ello que un comentarista político se burlara en 1890 de don Práxedes Mateo Sagasta, quien poco antes había presentado su dimisión de la presidencia del gobierno ante la reina regente, María Cristina de Austria, en la crisis que se llamó «de la corazonada», por la que dijo tener en aquellos días el general Martínez Campos antes de que la crisis misma se produjera. Los liberales de Sagasta fueron sustituidos pacíficamente, aunque no sin desgarraduras, por los conservadores de Cánovas. Casi a fines de año el jefe caído llegaba a Zaragoza, en un viaje por varias provincias españolas. Un periódico había comentado: «El Sr. Sagasta ha pedido por telégrafo [a Madrid] la mejor de sus joyas para regalar a la Virgen del Pilar de Zaragoza». Era una contribución piadosa al joyero del Pilar, expoliado a principios del mismo siglo por los franceses. Volviendo por los fueros de la jota y del *Barberillo*, un comentarista anónimo de *El País*, periódico republicano, daba la discreta noticia y la glosaba con tono insidioso:

A la jota, jota
de los estudiantes,
¡cómo van saliendo
perlas y brillantes!⁶⁸

En el mismo año dos ingenios singulares, Carlos Arniches y José López Silva, se unen para componer un sainete para el teatro Apolo, la célebre «catedral» del género chico. La obra era *Los descamisados*, sainete lírico en un acto, en prosa, con música de Federico Chueca. En ese momento la invocación de la jota quizás sonara a gastada. Es lo que se deduce de un cantable en el que se juega con la palabra y la áspera sonoridad de su primera sílaba: «¡A la jo...! ¡A la jo...! ¡A la jo...!». Los versos es casi seguro que se deban a López Silva, como denotaría, aparte de otros rasgos, la introducción de términos del nuevo y achulado madrileñismo:

⁶⁷ Luis Mariano de Larra y Wetoret, *El barberillo de Lavapiés*, zarzuela en tres actos y en verso, música del maestro Barbieri, estrenada en el Teatro de La Zarzuela de Madrid el día 19 de diciembre de 1874, Madrid: Alonso Gullón, 1874, I, XV, pág. 35.

⁶⁸ «Comentarios», *El País*, 7-XI-1890, pág. 1.

¡A la jo...! ¡A la jo...! ¡A la jo...!
 ¡A la jota de los carpinteros,
 que están todo el día
 cepillando y serrando maderos!
 ¡A la jo...! ¡A la jo...! ¡A la jo...!
 ¡A la jota de la federal!
 ¡Quedito, bajito,
 por si alguno nos puede escuchar! [...]
 ¡A la jo...! ¡A la jo...! ¡A la jo...!
 ¡A la jota de los carpinteros,
 que tienen más guita y más lacha
 que algún caballero!
 ¡A la jo...! ¡A la jo...! ¡A la jo...!
 ¡A la jota del a b c d!
 ¡Que viva la gente
 del salero y del chariparé!⁶⁹

La complejidad de los hilos que cabe distinguir en la prosa de Valle denota la permanente riqueza de su invención, fecundada desde las dos lenguas que en todo momento tiene presentes (con la sombra, podríamos añadir, del latín). Por otro lado, el recurso del habla en verso, bien conocido en las narraciones orales y en el tablado popular (del teatrillo de títeres al género chico), es sin duda uno de los sustratos sobre los que se alza la metrificacón de ciertos momentos de la lengua artística de sus personajes. Podemos ir ahora al final del pasaje de *Los cuernos de don Friolera* para mostrar la insistencia del escritor en una tradición y sus modelos, pero no ya solo verbales, sino conceptuales, lo que le da pie a la burla paródica. Oímos la voz del teniente, muñeco que habla, a través del ciego Fidel, con el Bululú, es decir, con su propio creador:

–¡Calla, renegado perro de Moisés!
 ¡Tú buscas morir degollado
 por mi cuchillo portugués!

Quien habla es el fantoche, *miles gloriosus* condenado y estilizado en su pasión de cornudo ridículo, el cual arroja a la cara del tirititero parte de los tópicos que le dan el ser. Al llamar al Ciego «judío renegado», al motejarle de *perro*, volvemos a juicios y expresiones antiguos, nuevamente herederos de Quevedo y la literatura clásica, pero también del habla popular⁷⁰. Lo que tiene de inconsecuente su

⁶⁹ Sainete estrenado en el teatro de Apolo el 31 de octubre de 1893, Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1893. Cito por María Victoria Sotomayor Sáez (ed.), C. Arniches, *Obras Completas*, I, Madrid: Fundación J. A. de Castro-Turner, 1995, págs. 825-826.

⁷⁰ Recuérdese, del villancico de 1707 citado: «...ha Mahoma, ha berro, zalaquí, zalaquí...». Añádase lo que sobre *perro* señala *Autoridades* (1737): «Metafóricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio,

fanfarronería se pega a sus dicterios, pura pirotecnia anticuada, como todo su mundo mental. Es el arte y la complejidad de la parodia, que se vuelve al fin sobre sí misma cuando, ajusticiada la adúltera con «la cimitarra de Otelo», el mismo muñeco femenino yacente resucita de pronto al sonido de una moneda, tal vez el clásico duro de plata. La burla se come el mito del honor vengativo y solo queda en pie, servida por el verso, la misma burla, la pura y simple *tragedia*:

–Al pie de la muerta
suene usted, mi teniente, un duro,
por ver si despierta.
Mi teniente, ¿cómo responde?
–¿Cómo responde? Con una higa,
y el duro esconde bajo la liga.
–Mi teniente, ¿es alta la media?
–¡Si es alta la media!
Media conejera.
–¡Olé la Tragedia
de los Cuernos de Don Friolera!

especialmente a los moros o judíos». Otro problema es el del antisemitismo tradicional que subsiste en Valle, manifiesto de modo más grave (y actualizado) en *Luces de bohemia*. Quede aquí solo apuntado.