

---

UN GUAPO SE PASEA POR LA VILLA:  
DE LAS CANCIONES DEL PASADO  
A LAS COPLAS DEL PRESENTE

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ  
(Universidad de Sevilla & Fundación Machado)

*A mi amigo Enrique Molina,  
por lo de la caza. Y a Lola.*

**S**E CUENTA en el *Quijote*, en el capítulo 23 de la Segunda Parte, que el caballero acompañado de Sancho y el primo, después de la famosa bajada a la cueva de Montesinos y luego de dejar una ermita a la que se habían acercado, dirigiéndose a una venta

toparon un mancebito que delante dellos iba caminando no con mucha priesa, y, así, le alcanzaron. Llevaba la espada sobre el hombro, y en ella puesto un bulto o envoltorio, al parecer de sus vestidos, que al parecer debían de ser los calzones o greguescos, y herreruelo y alguna camisa, porque traía puesta una ropilla de terciopelo con algunas vislumbres de raso, y la camisa, de fuera; las medias eran de seda, y los zapatos cuadrados, a uso de corte; la edad llegaría a diez y ocho o diez y nueve años; alegre de rostro, y al parecer ágil de su persona<sup>1</sup>.

Para perfilar más su retrato, el mancebito iba cantando seguidillas, y ya se sabe que a estas alturas de los Siglos de Oro esta estrofito popular

1. Cito por la edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes & Crítica, 1998, I, pág. 832.

era propia, sobre todo, de las canciones de gente de baja condición social; con ellas nuestro muchacho entretenía el trabajo del camino, y entre otras cantó esta que anotó en su memoria el primo:

A la guerra me lleva  
mi necesidad;  
si tuviera dineros,  
no fuera, en verdad.

Fue don Quijote el primero que se dirigió a él, con estas palabras: «Muy a la ligera camina vuesa merced, señor galán...» Y *galán*, según explica Covarrubias en su *Tesoro*, es «el que anda vestido de gala y se precia de gentil hombre, y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes»<sup>2</sup>. Don Quijote lo había calado perfectamente.

La apostura y comportamiento del muchacho recordaban –así lo veo yo– a otros galanes que aparecen en no pocas páginas de obras literarias a lo largo de aquella época áurea. Yo creo que algunos de estos mozos estaban anunciando ya la presencia que años después hará el *guapo* en el panorama social de España y por ende en sus letras. Sabido es que la primera documentación que tenemos del término *guapo* con el sentido de ‘chulo, rufián’ es de Quiñones de Benavente, muerto en 1651<sup>3</sup>. Décadas antes de la publicación del *Quijote*, Salinas (*De musica libri septem*, 1577) había armonizado una canción de la que sólo transcribía la primera estrofa:

Pensó el mal villano  
que yo que dormía;  
tomó espada en mano,  
fuese andar por villa.

Era este un villano arrogante, achulado, que se paseaba por su villa presumiendo de espada, para terminar en casa de su querida con el más absoluto desparpajo, según texto más completo de la versión que recogía Reyes Mejía de la Cerda en su *Comedia de la Zarzuela*:

Pensóse el villano  
que me adormecía;

2. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid: Turner, 1977, s. v.

3. Véase Joan Corominas & José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1984-1991, 6 vols., s. v. *guapo*.

tomó espada en mano,  
 fuese a andar por villa [...]
 Fuérame tras él  
 por ver dónde entraba;  
 viérale yo entrare  
 en cas de su dama<sup>4</sup>.

La historia de infidelidad conyugal que se cuenta en estos versos se divulgaba también, por entonces, en un romance que debió de ser muy conocido, el de *La malcasada*, pero que, con mucha probabilidad, al estar en hexasílabos no encontró hueco en las colecciones quinientistas, aunque se ha conservado, y por cierto bien extendido, en la tradición moderna sobre todo dentro del repertorio infantil<sup>5</sup>.

Pero *guapo* tenía otras significaciones menos peyorativas, como da a conocer el *Diccionario de Autoridades* en las tres acepciones distintas que ofrece del vocablo. En la primera entrada se lee: «Animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros, y acomete con bizarría las empresas arduas y dificultosas», y en la segunda añadía: «Se toma también por galán lucido, y que cuida de la decencia y adorno de su persona», para cerrar en la tercera: «En estilo picaresco se llama el galán que festeja y galantea a alguna muger». Las tres definiciones van a servir a nuestra intención que es fijar en estas páginas un determinado tipo de galán que apunta en la poesía popular de entonces a lo que será, en unas décadas inmediatas, el guapo de tantos cantares, romances, comedias y cuadros en la literatura española que corre desde el Seiscientos hasta hoy. Estaba tomando cuerpo en las letras, como digo, un personaje que en su diseño uniría a la condición de galán la de chulo.

Este joven galán que se pasea por las calles de su villa era el retrato de un valentón en tono menor y tuvo varias formulaciones poéticas durante los Siglos de Oro, y una de ellas, según a mí me parece, la encontramos en esta coplilla en boca del propio personaje que recogió Correas:

Ándome en la villa  
 fiestas principales  
 con mi ba[l]lestilla  
 de matar pardales<sup>6</sup>.

4. José María Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid: Castalia, 1991, núm. 523. El texto de Salinas en la nota a esa entrada.

5. Véase Pedro M. Piñero Ramírez, *Romancero*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, núm. 94, págs. 408-409.

6. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université

El maestro salmantino colocaba el cantar luego de dar noticia de otro que le servía de entrada y marcaba su contexto, con expresa indicación de «Prosige el kantar»:

A la villa voy,  
de la villa vengo:  
si no son amores,  
no sé qué me tengo.  
(*Nuevo corpus*, 62A)

La coplilla primera que hemos transcrito («Ándome en la villa») se registra en compilaciones anteriores, más cercanas a los principios del xvii, como el *Cancionero de Florencia* (c. 1608, fol. 144v); y si aceptamos lo dicho por Correas, sería continuación de ésta que he transcrito en segundo lugar («A la villa voy»), aunque es cierto que aparece independiente en otros casos, como en el *Cancionero de Jacinto López*, fechado en 1620<sup>7</sup>.

Por lo que hoy sabemos, gracias sobre todo a la magna compilación de Margit Frenk, la cancioncilla «Ándome en la villa» no se documenta fuera de estas colecciones del siglo xvii, ni ha dejado hasta ahora, si estoy bien informado, supervivencia alguna en los tiempos modernos. No ocurrió lo mismo con la primera que abría la información de Correas, «A la villa voy», mucho mejor documentada en los siglos áureos, de la que se mantienen claras resonancias todavía hoy, según vemos, en aquella canción que recogió Torner en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*:

Despiertu fechu una furia,  
llocu me güelvo;  
si esto non son amores,  
yo entós, ¿qué tengo?<sup>8</sup>

---

de Bordeaux, 1967, pág. 7b. Cito por Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols., núm. 1557. Citaré: *Nuevo corpus*, y el número correspondiente.

7. Ms. 3915 de la BNM, folio 163v. Véanse Alín, *Cancionero tradicional*, 948 y *Nuevo corpus*, 1557.

8. Véase Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid: Castalia, 1966, 188, págs. 326-328; y José Manuel Pedrosa, «Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)», *Anuario de Letras*, 32 (1994), págs. 209-250.

La canción «Ándome en la villa», escrita en primera persona y en voz de hombre, ofrece una caracterización del sujeto lírico en la que quiero detenerme en esta ponencia. En tan escasos, y cortos, versos nos encontramos con una caricatura menor del joven presumido y vanidoso, tratado sin acritud sino más bien con cierto cariño, aunque sin esconder el tono satírico del retrato.

Creo que hay que empezar situando la canción entre las de ronda, que debieron de ser muy abundantes en los siglos XVI y XVII, según las numerosas referencias que nos han llegado en textos literarios de la época que testimonian la presencia de las rondas en la vida de aquella sociedad y las alusiones a las canciones que, muchas veces acompañados de música, dedicaban los mozos rondadores a sus damas. La comedia española, por ejemplo, ofrece un buen muestrario de lo que estamos diciendo<sup>9</sup>. Pero no es fácil discernir con exactitud, debido al frecuente fragmentismo y la escasez de referencias contextuales, cuáles de las canciones antiguas conservadas son en efecto canciones de ronda o aluden a galanteos de este tipo<sup>10</sup>.

Correas, al comentar el refrán «A las diez, dexa la kalle para kien es», ponía de manifiesto lo habitual que era en aquellos tiempos la presencia de rondadores en las calles de las ciudades y villas: «Ke se rrekoxan las muxeres ke se sientan a sus puertas a las noches del verano, porke ia la kalle es para rondadores» (*Vocabulario*, pág. 9b); y si bien Covarrubias no registra en su *Tesoro* la acepción del término que a nosotros nos interesa aquí, el *Diccionario de Autoridades*, en su segunda entrada de *rondar* explica: «Vale también andar de noche paseando las calles. Especialmente se dice de los mozos que pasean la calle, donde vive alguna muger que galantean».

Aunque nuestra canción no contiene expresamente ninguno de los marcos espaciales que –según la enumeración que hace Pedrosa en el artículo citado– son referencias contextuales que permiten deducir hoy que una canción antigua podía servir para rondar, el uso de verbos en movimiento (*ir*, *venir*, *andar*) de las dos cuartetas hexasilábicas que publicó Correas, además con indicación expresa de *la villa*, nos parece marca

9. Cf. simplemente algunos de los trabajos reunidos en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación continua, celebrado en Granada, 7-9 de noviembre de 2002)*, edición de Roberto Castilla Pérez, introducción de Agustín de la Granja, Granada: Universidad de Granada, 2003.

10. Véase José M. Pedrosa, «Historia y poética de los cantos de ronda en la Edad Media y en los Siglos de Oro españoles», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76 (2000), págs. 15-32, que sigo muy de cerca para esta parte de la exposición.

propia de esta clase de cantar y suficiente para perfilar el tipo: «A la villa voy, | de la villa vengo | [...]», «Ándome en la villa». Es obvio que «ándome» puede leerse aquí por «paséome»<sup>11</sup>. En el primer texto, aunque falte en sus versos otro ingrediente propio de estas canciones de rondadores como es el marco temporal de la noche, parece poco discutible su condición de canción de ronda, con esa segunda semiestrofa en que el mozo muestra por lo claro, con un intenso tono lírico, su estado de enamorado perdido:

A la villa voy,  
de la villa vengo:  
si no son amores,  
no sé qué me tengo.

En el *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño (París, 1626) se lee esta otra canción que nos parece réplica de la que estamos comentando, y que con toda la razón del mundo se puede considerar canción de ronda:

Quando a tu puerta me boy  
y quando d'ella me bengo,  
si de amor no estoy herido,  
yo no sé qué males tengo.  
(*Nuevo corpus*, 340)

Creo que no nos equivocamos mucho si consideramos también el segundo texto («Ándome en la villa») canción de ronda: en sus versos el mozo se pasea endomingado por las calles de la villa los días de fiesta, según él mismo expresa. Por otro lado, en este caso entran en juego otros elementos y cuestiones que, como vamos a reseñar, nos sitúan la canción entre los textos literarios de la época en los que se perfilan los trazos de un retrato paródico del guapo rondador. Nuestro muchacho, que, por cierto, como otros mozos rondadores de la época áurea no hace caso alguno a los prudentes consejos populares («¿Salís a rrontrar? Guardá las armas, mas primero la enamorada», Correas, *Vocabulario*, pág. 268a), se va a convertir, como el que se encontró don Quijote, en un «señor galán».

En esos días de fiesta, el mozo se pasea por la villa, como dice, «con mi ballestilla | de matar pardales». Parece claro que *ballestilla* tiene aquí un sentido erótico sexual masculino, como no pocas armas, se usen o no

11. Cf. «*Passear*. Vale también andar sin otro fin que el de hacer ejercicio u recrearse. Úsase frecuentemente como verbo recíproco» (*Diccionario de Autoridades*, s. v. *passear*).

en diminutivo (pero de esta manera, con más razón). Así lo entendió –y acertó– el autor de una letra del pasado compuesta de este cantar, que actúa como estribillo, y su glosa en tres estrofas:

Echándoles cebos,  
bajan a las puertas  
pajaritos nuevos,  
las alas abiertas;  
y así por la villa  
me ando días tales  
*con mi ballestilla*  
*de matar pardales*<sup>12</sup>.

Es evidente que *pardal* posee en estos versos también valor sexual, en este caso femenino. Como anotan los editores franceses de *Poesía erótica*, «Todo el villancico mantiene ese tono popular que confiere a la composición un aspecto ingenuo. En realidad, el estribillo y las estrofas son una serie de metáforas eróticas, que el lector, ya avezado, descifrará sin dificultad». El mismo sentido metafórico sexual se encuentra en esta canción conservada en el *Cartapacio de Pedro de Lemos*, del tercer cuarto del siglo XVI:

Soy triste pardal  
después que naçí,  
vos el gavilán,  
que hazéis presa en mí.  
Y si me tenéis,  
allá me matáis,  
y si me soltáis,  
dos males hazéis.  
(*Nuevo corpus*, 837)

Es bien sabido que muchos pájaros tienen connotaciones eróticas, con frecuencia no sólo ambiguas sino también reversibles o ambivalentes. Esta interpretación a nadie debe extrañar, pues hace tiempo que el psicoanálisis avisó de la significación simbólica de los pájaros, lo que ya se ponía de manifiesto de sobra en la canción de mujer occidental desde la Edad Media. En aquellos lejanos textos las aves y su relación con el amor constituyen uno de los motivos eróticos más frecuentes de la poesía trovadoresca y

12. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1984, n. 48, vv. 13-20, pág. 72.

popularizante. Este motivo no ha perdido su vigencia ni en los textos líricos que se difundían en los siglos XVI y XVII, ni en los más recientes que forman parte de la tradición moderna<sup>13</sup>.

*Pardal* vale como sinónimo antiguo de ‘gorrión’, y así se usó en la Edad Media, y como tal lo registra Nebrija en su *Vocabulario de romance en latín*, finalizado en 1495; pero el vocablo entró en franca decadencia a principios del Quinientos a causa de la competencia con ‘gorrión’, y aunque los diccionarios de los siglos XVI y XVII conocen *pardal*, lo consideran menos corriente que su sinónimo. Así se lee en Covarrubias: «*Pardal*. Pájaro conocido, por otro nombre gorrión» (*Tesoro*, s. v.). Los autores del *Diccionario crítico etimológico* escriben que «hay motivo para creer que esa decadencia se deba al uso obsceno de la palabra *pardal*, comp. fr. *moineau* ‘miembro viril’<sup>14</sup>. Quizá porque, como dice Covarrubias citando a Plinio, «este paxarillo es luxuriosísimo, y a esta causa vive tan poco que el macho no passa de año, las hembras viven algo más» (*Tesoro*, s. v. *gorrión*).

Por su significación figurada obscena o porque es un pájaro molesto a los labradores por su astucia y voracidad, lo cierto es que el pardal / gorrión no ha tenido buena prensa, y ha salido malparado en frases, refranes y copletas, así: «El abad y el gorrión dos malas aves son» (Correas, *Vocabulario*, pág. 85a), refrán que glosa Sebastián de Horozco en su *Teatro universal de proverbios*:

*El abbad y el gorrion  
dos malas aves son.  
El gorrion y el abbad  
nunca siembran pero cogen  
y en caso de humanidad  
tienen grande havidad  
y adonde pueden se acogen*

13. Véase, entre otros trabajos, los de Viçent Beltrán, «*Fuge lo lixignolo: elementos popularizantes en la lírica del Duecento*», en *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, edición de I. González, Santiago de Compostela: Universidade, 1989, págs. 23-40; «*Cueillir la rose: el Roman de la Rose y la lírica tradicional del siglo XIII*», en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1994, págs. 353-388, y «Nuno Fernandez Torneol y el simbolismo de la canción de mujer», en *Actas de amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, edición de Eukene Lacarra Lanz & Andrés Tempranillo Ferreira, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002, págs. 47-74, con abundante bibliografía sobre el asunto.

14. J. Corominas & J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico*, s. v. *pardal*.

Assí que no sin raçon  
 dixo de ellos el refran  
 que el abbad y el gorrion  
 dos muy malas aves son  
 adonde quiera que estan<sup>15</sup>.

El pájaro, en su formulación genérica, vale tanto para significar el sexo femenino como el masculino, según decimos. Los ejemplos son fáciles de encontrar; sírvanos estos: «Seis reales dan por el tordo de Juana: | seis por el pico y seis por la lana» (*Nuevo corpus*, 1741); y lo mismo ocurre en la lírica de la tradición moderna, de la que ofrecemos dos muestras, una segoviana y la segunda manchega:

Debajo del mandilín  
 tienes un pájaro vivo;  
 tengo yo una escopetilla,  
 déjame pegarle un tiro<sup>16</sup>.

Las chicas de Miguelturra  
 gastan las bragas de alambre,  
 el pájaro que va dentro  
 se les va muriendo de hambre<sup>17</sup>.

Pero también, como se sabe, el pardal, igual que el pájaro en general, se usa en la poesía popular, antigua y moderna, con las connotaciones eróticas de sexo viril. Este es un texto del pasado:

A cazar pajaritos  
 íbase la niña,  
 y en los pechos del papo (*sic*)  
 lleva la liga.  
 (*Poesía erótica*, 130, estr. 24)

Y en Covarrubias se lee: «Motejáronse un capón y un confesso; éste le dixo: ‘¿Cómo le va a su pájaro de V. M. sin cascaveles?’. El capón le respondió: ‘¿Cómo al vuestro sin capirote?’, motejándole de retajado» (*Tesoro*, s. v. *capirote*).

15. Edición de José Luis Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Groningen & Universidad de Salamanca, 1986, núm. 853, pág. 219.

16. Claudia de los Santos, Luis Domingo Delgado & Ignacio Sanz, *Folklore segoviano III. La jota*, Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988, pág. 100.

17. Antonio Vallejo Cisneros, *Música y tradiciones populares*, Ciudad Real: Diputación, 1988, pág. 194.

En la tradición moderna, naturalmente, se encuentran muchos ejemplos. Aquí van dos, uno levantino y otro andaluz:

Jo tinc un pardal sense ulls  
que està cego i mira a terra;  
al vore una xica guapa  
està a punt de moure guerra<sup>18</sup>.

Los pajaritos, madre,  
que tan ingratos son,  
los pícaros no tienen  
de nadie compasión.  
Yo también tenía uno;  
el tuno me picó  
y se marchó diciendo:  
—El pájaro voló<sup>19</sup>.

Nos parece claro, pues, que la canción antigua transcrita por Correas «Ándome en la villa» tiene unas resonancias eróticas indudables. Esto no supone, a buen seguro, ninguna sorpresa, porque, como vengo diciendo, la asociación de diversas aves y el amor, en sus diferentes realizaciones, es frecuente en numerosas canciones líricas de siempre, tanto cultas como populares (aunque más en éstas). Además, los pájaros —como el paisaje— ya en los cantares medievales se habían convertido en elementos de un sistema simbólico al servicio de la expresión amorosa, y los ecos de estas significaciones figuradas persisten aún hoy en las canciones populares de la tradición moderna incluso en las infantiles<sup>20</sup>, si bien, en buena medida,

18. Adolf Salvá i Ballester, *De la marina i muntanya (Folklore)*, edición de R. Alemany, Alancant: Diputació Provincial & Ajuntament de Callosa d'En Sarriá, 1988, pág. 147. El autor vive entre 1885-1941 y la obra inédita data de los años treinta.

19. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 4 vols. Cito por la edición de Madrid: Atlas, 1981, 5 vols., núm. 4052. Para la tradicional identificación *pájaro-pene*, véanse los estudios de Louise O. Vasvari, «*L'usignolo in gabbia*: popular tradition and Pornographic parody in the *Decameron*», *Forum Italicum*, 28 (1994), págs. 224-251; «Fowl Play in My Lady's Chamber: Textual Harassment of a Middle English Pornithological Riddle and Visual Pun», en *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, edición de J. M. Ziolkowski, Leiden, Boston & Colonia: Brill, 1998, págs 108-135, y «A Tale of 'Tailling' in the *Libro de Buen Amor*», *Journal of Interdisciplinary Studies*, 2 (1990), págs. 13-41 (22, 28 y 34-35).

20. Cf. V. Beltrán, «*Fuge lo lixignolo*: elementos popularizantes», págs. 27 y 39. Sobre los pájaros en la poesía popular, aunque con otro enfoque, véase M. Frenk, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, discurso de entrada en la Academia Mexicana, respuesta de Manuel Alcalá, México: UNAM, 1984.

en los textos de hoy ha desaparecido la complejidad del código expresivo originario, como se puede comprobar simplemente con los ejemplos de los cantarillos modernos citados, en los que la significación se simplifica y reduce a sus niveles semánticos más elementales y fáciles de entender.

Nuestra interpretación de esta cancioncita antigua conservada en compilaciones de principios del siglo xvii, va algo más allá. Dicho esto con la mayor cautela del mundo, pues no se trata de dar, en este acercamiento crítico, una clave interpretativa unívoca –que no la hay– sino en facilitar o iluminar la comprensión de la obra, sin borrar su ambigüedad y limar su capacidad de sugerencia propia de la poesía. Digo, pues, que encontramos algo más en sus versos. Para formularlo de una vez: el mozo de nuestro cantarillo se halla en plena prueba iniciática que marca el tránsito de la niñez a la juventud. En no pocos textos folclóricos y literarios se presenta a una mujer de estatus superior y de difícil accesibilidad, que sólo admite el galanteo de su pretendiente si éste la agasaja con el regalo de un ave por él cazada, ave de características especiales y de valor más bien metafórico y, desde luego, marcadamente erótico. En esos textos se cuenta que un hombre sale de cacería para conseguir una pieza que le facilite el trato sexual con la mujer. Nuestro sabio amigo Pedrosa ha reunido abundantes testimonios –desde canciones tradicionales del antiguo Egipto a los poemas de Catulo, desde cuentos de los Ndowe de Guinea Ecuatorial hasta algunos relatos del *Decamerón*– donde aparece este viejo rito en el que se unen los motivos de la caza del ave que simboliza, en este caso, el sexo masculino y de su presentación a la mujer con el fin de darle satisfacción amorosa. Echando mano del comparatismo literario y de la antropología, el profesor Pedrosa resume su estudio diciendo que

mostrarse capaz de cazar o de matar a determinados pájaros ha sido, en diversas culturas, una especie de rito de tránsito o de iniciación que marcaba, para los varones, el paso de la infancia a la mocedad, del estado de inmadurez al de madurez sexual, de la edad de la inocencia a la edad que daba paso a los requiebros y galanteos que habrían de culminar en el matrimonio<sup>21</sup>.

Nuestro mozo de la canción alardea por toda la villa de sus habilidades cinegéticas y presumimos que, como cazador consumado, ronda a la dama que quiere conquistar, deslumbrándola con su destreza, y a buen

21. José M. Pedrosa, «El cuento ndowe de *El pájaro y la princesa embarazada* (AT 900A)», dos poemas de Catulo y dos cuentos del *Decamerón* de Boccaccio: de la literatura comparada a la antropología», trabajo aún inédito, que me envió y que, naturalmente, aprovecho aquí con expreso agradecimiento.

seguro ofreciéndole las piezas logradas con tanta puntería, unos pardales marcados, como ya sabemos, por indiscutibles connotaciones eróticas. Aquí nos sale al paso, de nuevo, la ambigüedad y complejidad del sistema simbólico de estos cantares populares en los que se van entrecruzando posibles interpretaciones: el muchacho ha salido a cazar gorriones, actividad que en sí misma tiene ya el sentido de conquista amorosa, pero a su vez puede también entenderse que todas estas pequeñas «conquistas», estas presas menores logradas con tanta facilidad, son simples alardes de hombría que miran a la conquista principal, la de la dama a la que ronda. Las posibles interpretaciones se entrecruzan en este entramado de significaciones simbólicas nada simple.

De cualquier forma, las actividades de la caza, como la de buscar nidos, son propias de los jóvenes en los pueblos, y tienen un componente iniciático que todos reconocen, así que «pueden concebirse, gracias a un juego sutil de metáforas, como el modo de lograr una identidad sexual y, más aún, como la vía de acceso a los juegos amorosos»<sup>22</sup>.

De este modo, nuestra cancioncilla, como tantos otros textos de la literatura universal, muestra al muchacho en su rito de tránsito que marcaba el paso de la edad de la inocencia infantil a la de la juventud, en la que se dispone a lances de mayor esfuerzo, exhibición de destreza en la caza –la actividad de prueba–, testimonio ya de su capacidad sexual para las relaciones amorosas.

En el «Baile del ¡Ay, ay, ay! y el Sotillo», que se halla en la *Flor de las Comedias de España de diferentes autores. Quinta parte* (Barcelona, 1616) hay una canción que, a mi parecer, es una muestra más de lo que estamos viendo: el retrato de un mozo presumido en época de galanteo:

Ancha la espadita,  
los tiros cortos,  
sale el bien de mi vida  
a matar los moros.

(Alín, *Cancionero tradicional*, 926)

Esta vez el cantar está en voz de mujer que, sin ocultar el cariño, se burla del pretendiente algo jactancioso. El muchacho se adorna con una espada ancha resaltada porque cuelga de «los tiros cortos»<sup>23</sup>. Eso de llevar

22. Daniel Fabre, «La Voie des Oiseaux: sur quelques récits d'apprentissage», *L'Homme*, 99 (1986), págs. 7-40. Tomo el texto de J. M. Pedrosa, «El cuento ndowe», en prensa.

23. El *Diccionario de Autoridades*, como décima acepción de *tiro*, explica: «Tiros. Usado siempre en plural, se llaman las correas pendientes, de que se cuelga la espada, por estar tirantes».

espada por aquellas primeras décadas del Seiscientos era por defensa de la persona, pero más que nada por lucimiento de los hombres, según se desprende de lo escrito por Covarrubias: «Espada. La común arma de que se usa, y los hombres la traen de ordinario ceñida, para defensa y para ornato y demostración de lo que son; y a los que no están tenidos de esta reputación, les dizen que traen ruelas» (*Tesoro*, s. v.). Parece más probable que fuera prenda de ornato sobre todo cuando se trataba de una espada ancha, con lo que suponemos que se esté refiriendo a un alfanje morisco («espada ancha y corta», según *Autoridades*). Como el elegante Caballero del Verde Gabán que «traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí verde y oro» (*Quijote*, II, cap. 16, pág. 751), de donde deduce el profesor Márquez Villanueva que don Diego de Miranda «no ha ejercitado nunca, como es lógico, la menor caballería. De ahí que ni siquiera lleve espada, sino un romántico alfanje morisco, un arma de opereta, puramente decorativa»<sup>24</sup>.

También en este caso hay que atender a las connotaciones eróticas de los términos, por demás incontestables en el caso de la espada, que pertenece al mundo simbólico de lo masculino, ya que las armas en general (lanza, puñal, escopeta, trabuco, ballesta, etc., e incluso las espuelas del caballero), y muy en especial la espada dada su forma y aspecto que recuerdan lo fálico, pueden aludir tanto a las cualidades del varón (valor, fuerza...) como a la materialización corpórea de su virilidad. Por poner unos ejemplos: en las *Coplas a un caballero que tuvo un concierto y no pudo concertarse*, se lee en los versos 223-232:

Es un bravo sin espada,  
 nada;  
 reloj con pesas sin mano,  
 vano;  
 y un impotente en el lecho,  
 sin provecho:  
 ved, señora, el pie derecho,  
 primero que le juguéis,  
 mirad después no le halléis  
*nada, vano y sin provecho.*  
 (*Poesía erótica*, núm. 97)

24. Francisco Márquez Villanueva, «El Caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, 1975, págs. 147-227 (176). Cf. Augustin Redondo, «El personaje del Caballero del Verde Gabán», en *Otra manera de leer «El Quijote»*, Madrid: Castalia, 1997, págs. 265-289 (271).

En algunas versiones del difundido romance de *Las señas del esposo*, el pañuelo que la mujer le bordó (naturalmente, también el pañuelo se carga del valor simbólico como sustituto de la honra y de la intimidad femeninas)<sup>25</sup> lo lleva el marido durante las acciones guerreras en la punta de su espada, como señas de su identidad. Así me lo cantó una mujer en la encuesta de Almonte (El Condado, Huelva):

–Mi marido es alto y rubio, alto, rubio, aragonés;  
y en la punta de la espada lleva un pañuelo francés,  
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.

Como todos saben, el significado erótico de la espada es incontrovertible en el poema *Preciosa y el aire* que García Lorca incluyó en su *Romancero gitano*, recreando el personaje de *La gitanilla* cervantina:

Preciosa tira el pandero  
y corre sin detenerse.  
El viento-hombrón la persigue  
con una espada caliente<sup>26</sup>.

El mozo de esta coplita va «a matar moros», como el que no quiere la cosa; esto es, va arregladito como el que va a matar moros (¡nada menos que a los comienzos del siglo xviii!). La parodia –incruenta, desde luego– del muchachito que presume de su espada, probablemente poco útil por ser de adorno, se hace desde el punto de vista de la mujer, que debe saber muy bien lo que dice, y lo dice con un guiño que todo el mundo entiende.

Así pues, con el testimonio de estas canciones, podemos saber hoy que hubo en la tradición de los Siglos de Oro una lírica popular, una lírica menor, de carácter burlesco (que entra en la casilla clasificatoria que podemos denominar, de acuerdo con Margit Frenk, coplas de «sátiras y burlas»), en la que el sujeto sometido a la parodia era un jovencuelo vanidoso que, haciendo alarde de sus armas y de sus habilidades de diestro

25. Véase Pedro M. Piñero, «Lavar pañuelo | lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas», en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar «in memoriam» (Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, edición de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Fundación Machado & Universidad de Sevilla, 2004, págs. 481-497.

26. Cito por *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de Allen Josephs & Juan Caballero, Madrid: Cátedra, 1977, pág. 230, vv. 29-32.

y temerario cazador de gorriones o valiente perseguidor de moros, se paseaba por las calles de la villa ataviado con todo cuidado los días de fiesta para rondar a su dama. Además, el muchachito de «Ándome en la villa» es uno de tantos cazadores que afanosamente se entregan al noble ejercicio, no libre desde luego de peligros, de la caza (una caza que las más de las veces, como vemos en no pocos textos literarios del pasado, resulta ser caza de amor), salvo que la suya es de poca monta y de ningún riesgo, pues las piezas que cobra son modestos pardales, y no aves de altanería en pos de las que van tantos caballeros nobles de aquellos tiempos, porque es bien sabido que «[la caza] de la volatería [...] es solo para reyes y grandes señores», como había dicho el Duque a Sancho Panza<sup>27</sup>. Naturalmente, se pergeñaba por medio de la canción –da igual que estuviera en voz de mujer o de hombre– la caricatura menor de este mozo que inicia su nueva etapa de juventud. Y este mozo, a nuestro parecer, reunía en sí no sólo aspectos que lo marcaban como galán rondador, sino también otros que lo presentaban como guapo, según las varias definiciones que hemos transcrito más arriba, al comienzo de estas páginas, del *Diccionario de Autoridades*, claro es que con un punto de irónica burla.

Es preciso indicar que los dos primeros cantares que hemos comentado, «A la villa voy» y «Ándome en la villa», están compuestos en cuartetos hexasilábicos rimando sus versos de forma alterna, lo que algunos especialistas en métrica denominan redondillas de rima cruzada. Se llamen de una u otra manera, lo cierto es que este tipo es el más antiguo de esta clase de combinaciones de cuatro versos que se documenta en la poesía española<sup>28</sup>. Según esto, las dos canciones, conservadas en compilaciones de principios del Seiscientos, pudiera ser que fueran conocidas mucho antes. Mientras que la de «Ancha la espadita», acogida a la combinación estrófica de la seguidilla (7a, 5b, 7a, 6b), parece que puede ser algo más moderna, como de finales del xvi o principios del xvii, años en que esta estrofa triunfa de modo absoluto en la poesía popular. Se encuentra, recuérdese, en un texto publicado en 1616. Conviene dejar bien claro que esta última no es supervivencia de las anteriores; sólo hemos querido decir que se trata de textos distintos en los que se desarrolla el mismo tema, naturalmente con variantes, de la parodia del mozo guapo que se pasea

27. *Quijote II*, cap. 34, pág. 915.

28. Véase Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de Klaus Wagner & Francisco López Estrada, Madrid: Gredos, 1970, pág. 238.

por la villa presumiendo de su masculinidad recién estrenada en un rito de paso de edades, como queda dicho.

No sería nada extraño que el tema se hubiera mantenido en la tradición, acogido al teatro (comedias, sainetes, entremeses) o a los repertorios populares que difundían, en los dos siglos siguientes inmediatos, estos textos que tuvieron tan buena aceptación en los pliegos de cordel. Lo que sí es verdad es que el tipo de guapo que priva en la literatura del siglo XVIII y primera mitad del XIX, es de otra clase: es un guapo más chulo y por supuesto arrufianado, que había empezado a tomar forma en numerosas seguidillas del XVII y que podemos ejemplificar con las que Cervantes recogió en *Rinconete y Cortadillo*, ofreciendo unas de las primeras muestras de este tipo. Se recordará que las dos mozas de la casa llana, las desenvueltas Escarlanta y Gananciosa, en el patio de Monipodio cantan estas seguidillas:

Por un sevillano rufo a lo valón,  
Tengo socarrado todo el corazón.

Por un morenico de color verde,  
¿Cuál es la fogosa que no se pierde?<sup>29</sup>

Ahora bien, al presumir la posible permanencia de este tema en los cantares de la tradición moderna, no se puede olvidar que el guapo de los siglos XVIII y XIX –como en buena parte el de la canción del siglo XX–, y que comienza su larga andadura ya en textos como los citados de Cervantes, se formula en cantares en los que, en gran medida, se ha desgastado el valor de los símbolos y las sutilezas de la lírica popular antigua han sido acalladas por el triunfo de una poesía callejera basada en el gusto por los términos y las expresiones realistas cuando no chabacanas. Se asiste a un claro proceso de degradación que ha barrido la visión idealizada de la realidad tal como aparecía en la canción de la tradición antigua, y la poesía popular se complace ahora en mostrar, en la crudeza de las palabras, la dureza del vivir cotidiano<sup>30</sup>.

Dicho esto, tengo que manifestar que, por ahora, yo no he logrado encontrar en los siglos XVIII y XIX, en los numerosos repertorios de romances, canciones narrativas, coplas de ciego –donde abundan invectivas contra chulos, guapos y valientes presentados de forma muy ácida en pinturas

29. Cito por la edición de Francisco Rodríguez Marín, *Novelas ejemplares*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965, I, págs. 131-238 (201-202).

30. Cf. Alín, *Cancionero tradicional*, págs. 58-59.

de trazos muy gruesos—, ni en los libros sobre la tonadilla escénica, textos en los que se dé al retrato del guapo el tratamiento que hemos ido descubriendo en estos poemitas comentados de los Siglos de Oro. En esta verdadera miniatura fina y sutil del galán guapo la sátira se atenúa por la mirada cariñosa y risueña con que es trazada, al tiempo que se ilumina poéticamente con el inagotable sentido simbólico de estas canciones de la lírica oral que se caracterizan por un bajo grado de saturación semántica. La significación de estos cantares necesita, inevitablemente, alimentarse de los veneros de la tradición y contextualizarse en la cultura de su entorno<sup>31</sup>. No digo que no hubiera esta clase de canciones, sino que yo no las he localizado. Pero no sería nada raro que se cantaran sólo en lugares apartados, casi hibernando en el estado latente en que vivía, en aquellos tiempos, una parte de la tradición literaria antigua tan floreciente en el pasado: y me baso para mantener esta suposición, sobre todo, en que en la tradición contemporánea hay algunas coplas con el mismo tono de parodia atenuada que hemos visto en la de los cancioneros áureos.

Efectivamente, como era de esperar, personaje de esta catadura, al parecer frecuente en la vida y en la literatura de la época clásica de nuestras letras, caracterizado como hemos visto, ha traspasado las fronteras de los siglos, y nos lo volvemos a encontrar —sí no me equivoco mucho— en coplas de la lírica popular de los tiempos modernos. Los testimonios textuales más antiguos de la canción de la tradición moderna que cito para ejemplificar lo que vengo diciendo, los dieron a conocer algunos compiladores del siglo XIX, como Fernán Caballero y Lafuente<sup>32</sup>, de donde parece que Rodríguez Marín tomó la canción para su magna colección:

En este pueblo hay un guapo  
Que presume de valiente,  
Con una espada en la mano,  
En una calle sin gente.  
(*Cantos populares*, IV, núm. 7639)

31. Cf. Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, México: UNAM, 1981, pág. 54, y Antonio Sánchez Romeralo, «El villancico como texto oral», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990, I, págs. 59-80.

32. El texto de la Fernán Caballero tiene el *incipit* «Parece que viene usted», aparecido en sus *Cuentos y poesías populares andaluces*, Madrid: Librería de Antonio Rubiños, 1916, pág. 319; el de Emilio Lafuente y Alcántara se publicó en su *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865, II, 433.

El *Bachiller de Osuna* la publicó ofreciendo en la nota 25 otra versión algo diferente:

¡Parese que viene usted  
Echándola de valiente  
Con una espada de caña,  
En una calle sin gente!

Como tantísimos cantares de la tradición moderna, estos están compuestos en cuartetos octosilábicos asonantados, y, por lo que sé, podemos hablar en general de dos tipos de versiones: las que comienzan por «Parece que viene usted» —así la recogida por doña Cecilia Böhl de Faber—, y otras cuyo *incipit* es «En esta calle hay un niño», naturalmente ambas con ligeras variantes. Estos son algunos ejemplos de unas y otras versiones, que demuestran su lozanía y extendida difusión por el ancho mundo panhispánico. Empiezo con la versión de Levante:

Para qué se viene usted  
echándola de valiente  
con una espada de caña  
en una calle sin gente<sup>33</sup>.

Versión andaluza:

Parece que viene usted  
dándoselas de valiente,  
con una espada de caña  
por una calle sin gente.

En el mismo pueblo meridional se canta también esta variante:

Parece que viene usted  
dándoselas de valiente.  
Usted no vale un pitillo  
ni ninguno de su gente<sup>34</sup>.

33. José María Soler García, *Cancionero popular villenense*, Alicante: Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986, 764.

34. Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego (Poesía cordobesa de cante y baile)*, Córdoba: [edición del autor], 1986, 2 vols., núm. 111.

Los que siguen son ejemplos de versiones del otro tipo. Versión castellana:

En esta calle hay un mozo  
que presume de valiente,  
con un trabuco en la mano  
en una calle sin gente<sup>35</sup>.

Versiones andaluzas (Arcos de la Frontera, Cádiz):

En esta calle hay un niño  
que se la da de valiente,  
con una espada de caña  
viene asustando a la gente.  
Tira la espada, cobarde,  
y arrástrala por el suelo,  
ya que no mata, que espante  
a la gente que está durmiendo<sup>36</sup>.

Esta es de Alosno (Huelva):

En esta calle hay un guapo  
que presume de valiente,  
con un cuchillo de caña  
anda asuntando a la gente<sup>37</sup>.

Versión argentina (La Rioja):

En este pueblo hay un guapo  
que presume de valiente,  
con una espada en la mano  
en una calle sin gente<sup>38</sup>.

35. En Castilla, en Ruilla del Campo, se canta así como copla de jota, según me comunica José M. Fraile.

36. Pedro M. Piñero, «*Con agua de toronjil*. Del cancionerillo popular arcense de José María Capote», en *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José M<sup>a</sup>. Capote Benot*, Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 1992, págs. 21-59 (núm. 18, pág. 53).

37. Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*, México: Fondo de Cultura Económica & Diputación de Huelva, 1992, pág. 128.

38. Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, México: El Colegio de México, 1969, 871.

En Argentina, la copleta del bravo originó otra en la que el que canta se ríe del mozo matón que poco daño puede hacer «con un cuchillo de palo». Si la canción está en voz de mujer, como bien puede ser, es claro que ella hace burla de arma tan inservible para todo, incluido (o mejor será decir en primer lugar) el juego amoroso de que alardea el valiente:

En esta calle a lo largo  
juran que me han de matar  
con un cuchillo de palo...  
¡quién sabe si cortará!

(Magis, *La lírica popular*, 887)

El tema, los motivos, la vigencia del valor de algunos símbolos, las connotaciones eróticas y el tono de burla menor, de risueña sátira, con que se trata al mozo en estas coplas nos las sitúan, a mi parecer con todo derecho, en la órbita de las cancioncillas de la época áurea que hemos analizado. Esta espada de caña, un juguete claramente inofensivo como el cuchillo de palo o el trabuco del mozo castellano, son, a los efectos que la sátira quiere conseguir, las mismas armas de que presumen los muchachos de la tradición antigua, la «ballestita de matar pardales» y la «espadita ancha». Y pueden tener el mismo valor simbólico sexual, que tan valiente mozo exhibe en una calle vacía. La mofa ha puesto muy seriamente en cuestión la eficacia de la masculinidad del muchacho, galán y guapo, que se pasea también por las calles de su pueblo, como un Centurio en pequeño.