

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Airas de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*

A Laura Minervini

Una de las figuras centrales de la escuela trovadoresca galaico-portuguesa fue la de Joan Airas, “fecundissimo e engraçadissimo burguês de Santiago”¹, cuya vida –de la que es muy poco lo que se sabe– y producción poética se sitúan en las décadas centrales del siglo XIII. Una de sus más perfectas “cantigas de amor” dice:

Andei, senhor, Leon e Castela
 despois que m'eu d'esta terra quitei,
 e non foi i dona nen donzela
 que eu non viss', e máis vos én direi:
 quantas máis donas, senhor, ala vi,
 tanto vos eu mui máis precei des i.

[E] quantas donas eu vi, des quando
 me foi d'aqui, punhei de as cousir,
 e poilas vi, estive cuidando
 en vós, senhor, e por vos non mentir,
 quantas máis donas, senhor, ala vi,
 tanto vos eu mui máis precei des i.

E as que ala maior prez avian
 en todo ben, todalas fui veer,
 e cousi-as, e ben parecian,
 pero, senhor, quero-vos al dizer:
 quantas máis do[nas, senhor, ala vi,
 tanto vos eu mui máis precei des i].

1. En palabras de C. Michäelis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, 1904, II p. 581.

[Traducción castellana: *I.* Recorrí, señora, León y Castilla después de marcharme de esta tierra, y no quedó allí dueña ni doncella que yo no viese, y aún os diré más: cuantas más damas vi allá, tanto más os aprecié desde entonces. *II.* Desde que me fui de aquí traté de observar a cuantas damas veía, y después de verlas estuve pensando en vos, señora, y para no mentiros: cuantas más damas vi allá, tanto más os aprecié desde entonces. *III.* Fui a ver a todas las que allí tenían más fama por sus cualidades, y las observé y parecían bien; sin embargo, señora, os quiero decir algo: cuantas más damas vi allá, tanto más os aprecié desde entonces]².

El poema ha sido considerado autobiográfico, y la afirmación del trovador de que “Andei, senhor, Leon e Castela” hasta que encontró a su dama se ha tenido por indicio de los viajes del trovador a “lugares en donde se producía el mecenazgo que mantenía esta cultura poético-musical, y que actuaban como centros de atracción de todo poeta (trovador, segrel o juglar) que se preciase de su arte”³. La hipótesis es coherente con lo que pudo ser la trayectoria vital y profesional de un trovador de prestigio, y que además alude en otras composiciones a sus estancias en Toledo y Portugal⁴. Pero, sin perder de vista el posible trasfondo autobiográfico del poema, puede ser interesante también comparar su formulismo y su ritualizada estructura de “cantiga de *refran*” con toda una tradición, documentada en la poesía italiana del siglo XIII, y en la posterior literatura folclórica románica, que acaso sugiera su entronque con unos usos retóricos y poéticos de raíz popular en los que el trovador gallego pudiera haberse inspirado. Volvamos nuestra mirada hacia Italia y analicemos algunos versos del famoso *Contrasto*, diálogo amoroso-satírico entre un galán y una dama escrito hacia 1231-1250 por Cielo d’Alcamo, poeta del que no conocemos más que su posible origen siciliano, que se ha deducido a partir de los elementos dialectales de su poema:

Cercat’ajo Calabr[i]a, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonia [e] tut[t]a Barberia:
donna non [ci] trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese⁵.

2. La composición se ha conservado en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional [de Lisboa]* nº 948 y en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* nº 536. Sigo la edición y la traducción al castellano de J. L. RODRÍGUEZ, *El cancionero de Joan Airas de Santiago: edición y estudio [Anexo 12 de Verba: Anuario galego de Filoloxía]*, Vigo, 1980, nº VII, pp. 80-82.

3. RODRÍGUEZ, *El cancionero* p. 18.

4. Vid. RODRÍGUEZ, *El cancionero* nº XLII, LXI y LXX.

5. Sigo la edición crítica de G. CONTINI, *Poeti del Duecento* I, Milán-Nápoles, 1960, pp. 173-185: 180, vs. 61-65. Deseo agradecer a Laura Minervini su gentileza y solicitud al responder a todas mis demandas y

[Traducción castellana: He buscado en Calabria, Toscana y Lombardía, Puglia, Constantinopla, Génova, Pisa y Siria, Alemania y Babilonia, y toda Berbería: no encontré allí dama tan gentil, por lo que por soberana mía te tomé.]

Mucho se han comentado las hipotéticas extracción o resonancias folclóricas de esta estrofa, incontestables a partir de las documentadísimas páginas que le dedicó Alessandro d'Ancona. Efectivamente, tras sopesar la muy remota posibilidad de que Alcamo pudiese haber visitado todos los lugares que cita, prefiere señalar el erudito italiano que “noi dubitiamo assai che tutti cotesti paesi... siano mai stati veduti dal cantore”; y arguye que “e infatti cosa comunissima nei canti popolari, e particolarmente delle provincie meridionali, trovare espressione iperboliche identique a queste... cui niuno presta fede quando suonino sulle bocche dei volgari cantori”⁶. En prueba de la vigencia folclórica del tópico ofrece o remite el investigador italiano a casi dos docenas de canciones populares recogidas en todos los rincones de Italia que aluden a alegóricos recorridos en busca del amor como los de la estrofa de Alcamo. Veamos una de estas versiones tradicionales del motivo de *El viajero enamorado*, recogida en Montalbano:

Hāju giratu punenti e livanti
 d'attornu tutta la Turchia:
 truvare jò non potti n'otra amanti
 chi fussi accussi bedda comu a tia.

La abundancia de canciones populares de este tipo y la extrema variabilidad de sus referencias toponímicas sirve al investigador italiano para afirmar que “in conclusione, tutte queste peregrinazioni siano una forma assai trita della retorica popolare, nè solo in Italia, ma in ogni paese”, y aduce la correspondencia de una canción francesa de fines de la Edad Media:

J'ay chevauché plusieurs pays,
 aussy mainte contrée.
 Mais point n'en trouve a mon advis
 a qui soit comparée...⁷

consultas bibliográficas acerca del *Contrasto*, y su indispensable e inolvidable ayuda en mi viaje a Roma para completar este trabajo. A Paola Iasci y Marco Bardelli se hacen extensivas las gracias por la ayuda en la comprensión de algunos pasajes italianos; como también a Iacob M. Hassán por la revisión y sugerencias sobre el mismo.

6. D'ANCONA, “Il *Contrasto* di Cielo dal Camo”, *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona, 1884, pp. 239-458: 253-257.

7. D'ANCONA, “Il *Contrasto*” pp. 261-262.

Apenas merece la pena referirse a la teoría de algún estudioso que ha rechazado la raíz popular del tópico afirmando que las canciones italianas que lo contiñan pueden ser imitaciones de Alcamo⁸. El hecho de que una correspondencia formulística suya, pero con diferencias originales y acusadas, se documente por la misma época en el ámbito gallego sugiere dos cosas: que pese a los contactos culturales entre Sicilia y la península Ibérica de los que alguna vez se ha hablado⁹, los dos poemas no se hallan conectados directamente entre sí; y que, en cambio, los dos han tenido en cuenta un prototipo formulístico anterior, que posiblemente fuera popular si se considera el amplísimo e internacional arraigo folclórico que en seguida veremos que tenía el tópico en épocas posteriores. Efectivamente, después de en la Francia del siglo XV, el motivo vuelve a aparecer en España, en una cancioncilla tradicional aludida por Gil Vicente y Rodrigo de Reinosa, imitada por Luis de Milán, y armonizada en 1560 por Juan Vásquez:

Tales ollos como los vosos
 nan os ay en Portugal.
 Todo Portugal andey,
 nunca tales ollos achey.

[Tales ollos como los vosos]
 nan os ay en Portugal¹⁰.

Entre el “Andei, senhor, Leon e Castela” de Airas y el “Todo Portugal andey” de la cancioncilla armonizado por Vásquez, con el elogio hiperbólico de la dama

8. Vid una crítica contundente de estas teorías en F. d'Ovidio, “Il Contrasto di Cielo Dalcamo”, in: *Versificazione Romanza: Poetica e poesia medioevale* Terza Parte, *Opere* IX, Nápoles, [1932], pp. 169-335: 183-184. Sobre los elementos populares en el *Contrasto*, vid. además A. PAGLIARO, “Il Contrasto di Cielo d'Alcamo”, in: *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, 1958, pp. 193-232, donde se afirma (p. 211) que el poema desarrolla “forme poetiche e musicali, popolari e popolareggianti, che ebbero grande fortuna”; W. BINNI y R. SCRIVANO, *Dalle Origini al Quattrocento*, vol. I de la *Storia e Antologia della Letteratura Italiana* 13ª reimp., Milán, 1984, p. 148, donde se afirma que nuestra estrofa responde a “una consuetudine che durerà in tutta la letteratura popolare seguente”; A. VARVARO, “Una cultura popolare?”, *L'età medievale*, Turín, 1987, pp. 96-97, vol. I de *Storia e geografia*, en la monumental *Letteratura Italiana* dirigida por A. ASOR ROSA; y F. BRUNI, “La retorica della persuasione amorosa: il contrasto di Cielo d'Alcamo”, in: *Dalle origini al Trecento*, Torino, 1990, pp. 264-267 y 272-273, vol. I de la *Storia della Civiltà Letteraria Italiana* dirigida por G. B. Squarotti, donde se afirma (p. 265) que algunos elementos del *Contrasto* “sono del tutto fuori dei canoni cortesi” y que está relacionado con el *De Amore* de A. CAPPELLANO “e i suoi modelli orali di richieste amorose maschili e di dinieghi femminili”.

9. Vid. TAVANI, G., *La poesia lirica galego-portoghese [Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters]* vol. II *Les genres lyriques* t. I, fasc. 6], Heidelberg, 1980, pp. 12-15.

10. VÁSQUEZ, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco, Sevilla, 1560*, ed. H. Anglés Barcelona, 1946, p. 46, nº 41. Sigo la edición de M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV al XVII)*, Madrid, 1987, nº 111, donde se hallaran las referencias de Vicente, Reinosa y Milán.

y la estereotipada forma de villancico en el uno y en el otro, se advierten unas coincidencias de formulística, intención y estilo que apuntan hacia ese hipotético sustrato poético común de extracción folclórica en el que también se habrían inspirado los poemas italiano y francés que ya hemos conocido. La tradición oral moderna de distintos países románicos refuerza esta posibilidad. Si nos fijamos en la portuguesa, que es la más cercana lingüística y geográficamente a las de Airas y Vásquez, encontraremos canciones cuyo parecido con la del burgués de Santiago resulta sorprendente:

Tenho corrido mil terras,
 Vila Nova, Vila Mou;
 tenho visto caras lindas,
 só a tua me agradou.

Tenho corrido mil terras,
 Vila Nova de Cerveira;
 vou-te dar os parabéns,
 minha linda cantadeira.

Tenho visto muita dama,
 muitas mais ainda verci;
 tenho visto caras lindas,
 só de tua me agradei¹¹.

También en la tradición folclórica en castellano es recurrente la formulística y la intención de nuestra canción. El testimonio presuntamente más antiguo que conozco es el de unas “sevillanas del siglo XVIII” que fueron armonizadas por García Lorca:

Lo traigo andado.
 La Macarena y todo
 lo traigo andado.
 Lo traigo andado.
 Cara como la tuya
 no la he encontrado.
 La Macarena y todo
 lo traigo andado¹².

Y después son conocidos muchos testimonios de canciones parecidas. Margit Frenk remite a algunas como “correspondencias en el folklore actual” de la

11. Las tres estrofas se publicaron en A. COUTINHO, *Cancioneiro da Serra d'Arga*, 2ª ed., Leça de Balio, 1982, pp. 185 y 187.

12. GARCÍA LORCA, *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*, ed. M. HERNÁNDEZ, Madrid, 1981, pp. 161-162.

cancioncilla de Juan Vásquez; entre ellas a la magnífica estrofa editada por Rodríguez Marín:

Todo el mundo traigo andado
y no he podido encontrar
ojitos como los tuyos
ni en Francia ni en Portugal¹³.

Otros textos castellanos, en formas y variantes muy diferentes, pero depositarias en el fondo del tópico poético de *El viajero enamorado*, han sido publicadas por diversos autores:

He corrido medio mundo,
Cataluña y Aragón,
en busca de ojos morenos:
salada, los tuyos son¹⁴.

Todo Cádiz traigo andado
y parte de Cataluña,
y no he podido encontrar
carita como la tuya¹⁵.

“ 13. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882-1883, nº 1125. También remite Frenk, sin reproducir los textos, a los nº 1285 (“¡Mira si he corrido tierras / que he ‘stado en Benamejí! / No he visto cara más veyá / que la d’este serafín”) y 1442 de esta colección (“Mira si he corrido tierras, / que he estado en la gran Turquía; / en ninguna parte vi / morena como la mía”). Igualmente remite Frenk, sin reproducir los textos, a M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, 1944, pp. 90 (“Traigo andada mucha tierra, / toda tierra de albahaca, / no he visto más linda cara / que la de Dionisio Plata”) y 405 (“Traigo andada mucha tierra, / toda tierra de romero, / no he visto más linda cara / que la de Juan Bodeguero”); y a J. M. FURT, *Cancionero popular rioplatense: lírica gauchesca* 2 vols., Buenos Aires, 1923-1925, nº 1934 (“He corrido todo el mundo / hasta el monte de tortura: he visto chicas bonitas, / pero como vos ninguna”). A estas remisiones de Frenk se pueden añadir la referencia al nº 1286 de los *Cantos* de Rodríguez Marín (“Ni en toda la Andalucía / ni en el reino de Aragón / he visto cara más linda / que la que está en el balcón”). Por cierto que los núms. 1285 y 1442 de esta colección parecen haber sido reproducidos, con leves variantes, en M. de PALAU, *Cantares populares y literarios recopilados por...*, Barcelona, 1900, pp. 23 y 64. También las dos versiones de García Matos fueron reproducidas en A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario geográfico popular de Extremadura*, Madrid, 1965, nº 43 y 105. Cfr. además J. Ramón y Fernández Oxea, *Geografía popular toledana*, Madrid, 1965, p. 80 nº 433 (“Mira si he corrido tierra, / que he estado en Navaltoril, / he venido por la Enjambre / y ya me tienes aquí”) p. 101 nº 656 (“Mira si he corrido tierras, / que he estado en El Romeral, / en Lillo y en Villacañas. / Nada me queda que andar”), p. 112 nº 670 (“Mira si he corrido tierra, / que he estado en Zocodover, / en la cuesta del Alcázar / y en Capuchinos también”) y p. 150 nº 993 (“Mira si he corrido tierra, que he estado en el Villarejo, / en el Riscal de Velázquez / y en el Molino de en medio”); y A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario geográfico popular de Extremadura*, Madrid, 1965, nº 215 (reproducido en H. M. VELASCO, “Textos sociocéntricos: los mensajes de identificación y diferenciación entre comunidades rurales”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XXXVI, 1981, pp. 85-106: 104): “Mira si he corrido tierras / que he estado en Carabanchel, / el de Arriba y el de Abajo, / en Getafe y Leganés”.

14. ALONSO CORTÉS, N., *Cantares populares de Castilla*, reed. Valladolid, 1982, nº 929.

15. MARAZUELA, A., *Cancionero de Castilla*, reed. Madrid, 1981, p. 401. Se puede citar además una canción de Manuel Balmaseda, legendario creador de poesía flamenca de fines del siglo XIX, que dio una lectura filosófica del tópico: “Al mundo entero la vuelta / paso a paso vengo dando: / ¡Y no he podido encontrá / lo que yo vengo buscando!” (Balmaseda, *Primer cancionero flamenco*, reed. Madrid, 1973, nº 200).

No conozco textos franceses de tradición moderna continuadores del tópico, y creo difícil que los haya, ya que un conocedor tan fino del cancionero francés como Gaston Paris no los mencionó en la magnífica reseña que hizo al trabajo de d'Ancona sobre el *Contrasto*¹⁶. Pero en Italia ya se ha dicho que el motivo está difundidísimo en la tradición folclórica (recuérdense las casi dos docenas de canciones que aduce d'Ancona o véase la que M. Frenk señala como correspondencia italiana del poema de Juan Vázquez). Como indicador significativo de su carácter tópico y recurrente, puede que no haya nada mejor que reproducir un pasaje de las memorias del compositor francés Héctor Berlioz (1803-1869), quien, de su estancia juvenil en Italia, recordaba vivamente la siguiente anécdota:

Al atardecer, en Capua, encontramos buena cena, buen alojamiento y... a un improvisador. Ese buen hombre, tras algunos preludios brillantes con su enorme mandolina, nos preguntó por nuestra nación. –Somos franceses– respondió M. Kl...rn. Yo ya había oído, un mes antes, las “improvisaciones” de ese Tirteo de la Campania; y él había hecho entonces la misma pregunta a mis compañeros de viaje, que respondieron: –Polacos–. A lo cual, lleno de entusiasmo, había él contestado: –He recorrido el mundo entero, Italia, España, Francia, Alemania, Inglaterra, Polonia, Rusia; pero los más valientes son los polacos, son los polacos–. He aquí la cantata que dedicó, con música igualmente “improvisada” y sin la menor vacilación, a los tres pretendidos franceses:

Ho girato per tutto il mondo,
 ho girato per tutto il mondo,
 per la Francia, per l'Ismania,
 per l'Italia, per la Germania,
 per l'Inghilterra;
 ma li più bravi,
 ma li più bravi,
 sono i Francesi,
 sono i Francesi¹⁷.

Naturalmente, el carácter escasamente original de la “improvisación” del cantor capuano que no pasó inadvertido al compositor francés se debe a la recursividad poética –y musical– de la fórmula sobre la que construye su canción.

16. PARIS, G., reseña a *Il Contrasto de Ciullo d'Alcamo*, ed. A. d'ANCONA, Bolonia, 1974, *Romania* 3, 1874, pp. 495-498.

17. BERLIOZ, H., *Memorias*, 2 vols., Madrid, 1983, I pp. 201-202.

Recursividad que fue enfática y despreciativamente puesta de relieve por Julien Tiersot: “este improvisador era sin duda un improvisador ridículo, y sus improvisaciones aptas para turistas... toda su improvisación musical se reduce a retoques según la ocasión y a repeticiones más o menos frecuentes. La parte de invención en su labor es mínima, o por mejor decir, nula”¹⁸. Lo que para Berlioz era motivo de ironía y para Tiersot de agria censura, tiene para nosotros un interés positivo: el de permitirnos apreciar con claridad el mecanismo de la variación poética que ha intervenido en la generación de nuestras canciones. Y el de permitirnos además estrechar vínculos no sólo formales sino también funcionales con el *Contrasto* de Alcamo, al que alguna vez se le ha supuesto un tipo de ocasionalidad poética asociada a la variación improvisatoria sorprendentemente similar a la de los poemas que describe Berlioz: “se è vero che il componimento era rappresentato sulle piazze, l’elencazione [delle regioni che l’amatore dice di avere visitate] poteva essere mutata a seconda della regione, nel senso che ad esempio a `Calabria’ si potesse sostituire `Sicilia’ e viceversa”¹⁹. Como ampliación de las posibilidades de variación e improvisación que ofrece la fórmula, se puede aducir que en las bodas del pueblo cacereño de Granadilla se cantaban para pedir dinero a los invitados versiones que se alteraban según fuese el nombre del donante solicitado:

Toda tierra traigo andada,
toda tierra de Alicante,
no he visto más linda cara
que la de Lorenzo Sánchez.

Toda tierra traigo andada,
toda tierra de alegría,
no he visto más linda cara
que la de Julián García²⁰.

Como remate del recorrido por la geografía tradicional de la canción, se pueden analizar las versiones de los sefardíes de Oriente, cuya raíz podría tanto ser propiamente sefardí como proceder de la tradición hispánica, de la italiana²¹ o de alguna otra más alejada y sobre cuyos contactos con la sefardí tenemos menos documentación, porque en cierta ocasión –sin que me haya sido posible confir-

18. Traduzco de J. TIERSOT, “Berlioz et les mélodies populaires italiennes”, *Revue des Traditions Populaires* 3, París, 1888, pp. 147-153: 150.

19. PAGLIARO, A., “Il *Contrasto* di Cielo d’Alcamo”, *Saggi di Critica Semantica*, Mesina-Florenca, 1953, pp. 227-279: 231.

20. GARCÍA MATOS, M., *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, ed. J. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Barcelona, 1982, p. 281.

21. Las influencias italianas en el cancionero sefardí de Oriente han sido estudiadas en S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, “Canciones narrativas italianas entre los sefardíes de Oriente”, *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, 1982, pp. 228-234.

marlo— escuché decir a un conocido musicólogo griego que esta tipología de canciones sefardíes tenía correspondencias con un fragmento de una opereta griega. Reproduzco algunas versiones sefardíes orientales de *El viajero enamorado*:

Sieti cevdades yo pasí,
de París hasta Londra,
y como tí yo no topí,
aunque soš morena²².

Siete sivdades rodeí
de Londera asta Viena
mešor mušaša no topí
aunque soš morena²³.

Munchas civdades caminí
de París fina Viena;
ma como a tí yo non tupí,
aunqui soš morena²⁴.

Siete civdades caminí
de Palestina a Viena;
como tí, hermoša, non topí,
aunque soš morena²⁵.

El mundo entero arredeí
de Viena fina Londra,
otra que tí yo no topí
aún que sos redonda²⁶.

Viae chico, viae grande,
el mundo entero caminí;
otra coma tí non tupí,
y ay de mí, que te pidrí²⁷.

Además de todas estas canciones portuguesas, españolas, francesas, italianas y sefardíes continuadoras del tópico de *El viajero enamorado*, otro indicador de su difusión y popularidad es el de las contrahechuras paródicas que también desde antiguo ha suscitado. Señala d’Ancona que ya en la *Nencia* de Lorenzo de Medicis había una refundición satírica: “Io sono stato a Empoli al mercato, a Prato, a Monticelli, a Sancasciano, a Colle, a Poggibonsi, a Sandonato, e quinamente insino a Dicomano; Figline e Castelfranco ho ricercato, San Piero, il Borgo,

22. Versión documental perteneciente al archivo folclórico (*Proyecto Folklor*) de la Radiodifusión israelí (PF 201/07). Fue grabada a Gina Camhi, nacida en Sarajevo en 1910 y entrevistada en 1984. En el PF existe otra versión que cita los mismos topónimos (320/07). Agradezco a Moshé Shaul, director del PF, su amable permiso de utilización de estos materiales. Otra versión muy parecida a estas fue publicada en I. LEVY, *Chants judéo-espagnols* I, Londres, 1959, nº 64.

23. ELAZAR, S.M., *El romancero judeo-español*, Sarajevo, 1987, p. 103.

24. Versión PF 104/05, recogida a Dona Purgador, de origen búlgaro, y entrevistada en Bat Yam (Israel) en 1978. Existen versiones con estas mismas referencias toponímicas publicadas en M. Attias, *Cancionero judeo-español*, Jerusalén, 1972, nº 29; y en I. KANCHEV “Poesía tradicional judeo-española de la tierra de Orfeo”, *Poesía: reunión de Málaga de 1974*, 2 vols., Málaga, 1976, I, ps. 259-275: 261.

25. Versión PF 189/11, recogida a Yehudá Aglamaz, nacido en Ankara (Turquía) en 1920 y entrevistado en 1980.

26. Attias, *Cancionero* nº 29.

27. Versión PF 026/07, recogida a Ester Schwartz, de origen búlgaro, y entrevistada en 1978. Hay versiones del mismo tipo en PF 168/07, y en LEVY, *Chants* II, Jerusalén, 1970, nº 79.

Montagna e Gagliano: più bel mercato che nel mondo sia é a Barberin, dov'è Nenciozza mia²⁸. Paralelamente, pero en las tradiciones populares hispánicas, se han dado casos de contrahechuras paródicas de tipo parecido:

Tenho corrido mil terras,
mil terras tenho corrido:
muito cão me tem ladrado,
mas nenhum me tem mordido²⁹.

Me he andado toda Casillas
y Tejuate, puerta a puerta,
para buscar un candado
para trancarte la lengua³⁰.

Tenho corrido mil terras,
ainda mais arraiais;
tenho visto caras lindas,
como a tua, muito mais³¹.

Todo el mundo me lo he andado,
desde la Seca a La Meca,
y no he podido encontrar
un chicharrón con manteca³².

La existencia de parodias de *El viajero enamorado* en épocas y tradiciones diferentes termina de confirmar su viejo arraigo en la poesía de casi toda la Romania. Y, al concretarse en versiones cuya intención y funcionalidad se aleja en alguna medida del común de las que hemos analizado, suscita un problema nada irrelevante: prácticamente todos los críticos, y la misma evidencia del material analizado, confirman que un motivo formulístico básico y persistente durante siglos ha debido generar las innumerables variantes que la sincronía y la diacronía de la canción nos muestran. Pero ¿subyace esa matriz formulística bajo todos los textos que guardan algún parecido con *El viajero enamorado*? ¿No puede ser, en algún caso, el parecido casual? ¿No puede haber surgido alguno de estos textos como expresión —completamente libre e independiente de estereotipos— de emociones y aspiraciones que por su universalidad puede sentir y expresar cualquier ser humano? Indudablemente sí, aunque es preciso reconocer que en

28. D'ANCONA, "Il *Contrasto*" p. 262. En realidad, las parodias italianas del conocidísimo *Contrasto*, obra de lectura obligatoria en la enseñanza secundaria italiana, han sido muy frecuentes y llegado a nuestros días, si bien desconozco más *contrafacta* de la estrofa concreta que analizamos. La comedia más conocida de Dario Fo, *Mistero buffo*, se inspira parcialmente en el *Contrasto* porque —explica el propio Fo— "è il testo più mistificato che si conosca nella storia della nostra letteratura... Al liceo, al ginnasio, quando ci propongono quest'opera, ci fanno la piú grossa truffa che si sia mai messa in opera in tutta la storia della scuola" (D. Fo, *Le commedie V Mistero buffo. Ci ragiono e canto*, Turín, 1974, p. 5).

29. VASCONCELOS, J. Leite de, "Observações sobre as cantigas populares", *Revista Lusitana* I, 1887-1889, pp. 143-157: 156.

30. NAVARRO ARTILES, F., y otros, *Cantares humorísticos en la poesía tradicional de Fuerteventura*, Puerto del Rosario, 1974, p. 33.

31. COUTINHO, *Cancioneiro* p. 185.

32. ARTURO DOMÍNGUEZ, L., "El polo coriano y sus variedades", *Archivos Venezolanos de Folklore*, 1, 1952, pp. 137-152: 151. Hay otra versión parecida en E. Subero, *Poesía popular venezolana*, Caracas, 1967, p. 22.

poesía es difícil aislarse de toda tradición. Y aunque, en definitiva, las implicaciones psicológicas y culturales de la cuestión hagan imposible pronunciarse –desde nuestra perspectiva de receptores/analistas– sobre ella. Sin embargo, no quiero dejar de transcribir un texto sobre el que albergo sospechas de que su parecido con nuestro tópico poético puede ser casual. Se trata de un fragmento teatral de *La lozana andaluza* de Rafael Alberti, que pese a coincidir hasta en algunos topónimos con la estrofa de Alcamo –Siria, Constantinopla, y esas equivalentes referencias a “toda la Berbería“ en Alberti y a “tut[t]a Barberia“ en el poeta del siglo XIII– me parece –aunque al decirlo me guió únicamente por lo intuitivo– de función e intención distintas a las de nuestro tópico:

LOZANA: [...] Ya has recorrido mucho, Lozana. Has andado toda la Berbería. Y conoces Damasco. Y Siria. Y Chipre. Y El Cairo. Y Constantinopla. Y Corinto. Y Tesalia. Y Bujía. Y Candía...³³

La cuestión de la eventual independencia genética y semejanza casual de alguno de los textos que hemos conocido respecto al tópico de *El viajero enamorado* constituye una posibilidad –aunque pequeña y difícil de probar– inseparable de su análisis. Y, sumándose a los otros datos allegados –y en espera de futuras prospecciones y hallazgos documentales– concreta mejor la caracterización poética, la diacronía y la geografía tradicional y literaria de la fórmula matriz de muchos de estos textos. Al quedar probado, a la luz de todo nuestro análisis, su valor recurrente y tópico, y su extraordinario y antiguo arraigo en la geografía folclórica de la Romania, cobra fuerza la hipótesis de que tanto Joan Airas como Cielo d’Alcamo pudieron inspirarse en canciones similares a las que hemos analizado, vivas en el repertorio popular del siglo XIII, y aún de antes, para componer sus respectivos poemas. El sustrato tradicional que la crítica italiana ha visto desde hace tiempo latente en la estrofa de Alcamo ha debido también estar presente en la composición de Airas. Ello nos permite extraer como última conclusión que no sólo las ingenuas cantigas de amigo galaico-portuguesas tomaron, como es comunmente reconocido, motivos del medio ambiente folclórico: también algunas de las mucho más elaboradas y complejas cantigas de amor debieron beber, como parece haber sucedido en este caso, de la clara e inagotable fuente de la tradición popular.

José Manuel PEDROSA

33. ALBERTI, *Teatro (La lozana andaluza, De un momento a otro, Noche de guerra en el Museo del Prado)*, Buenos Aires, 1964, p. 20. Alguno de los topónimos –como Tesalia– del fragmento corresponden a lugares famosos por sus hechiceras –ocupación que figuraba entre las de la Lozana–, lo que ha debido motivar su selección.