

CANCIONES Y CUENTOS

MARÍA BEGOÑA BARRIO ALONSO
Instituto "Calderón de la Barca" (Gijón)

¿Quién de nosotros no recuerda algún cuento de su infancia? Ahora en ocasiones tan sólo recordamos de alguno de ellos ciertos pasajes, y entre esos recuerdos ¿por qué motivo se han quedado algunos fragmentos grabados con más fuerza en la memoria? Sería difícil obtener una respuesta satisfactoria, pero podemos apuntar una posible: porque bastantes relatos que acompañaron nuestros primeros años, amén de tener un argumento atractivo o intrigante, incluían trozos cantados con una melodía muy sencilla y pegadiza o incluso repetitiva y machacona, que era lo que constituía una especie de marca de identidad del cuento. Pues bien, ahora, en edad adulta, los observamos con otros ojos y, además de reflexionar sobre pautas de conducta y modos de actuar muy prácticos que se reflejan en lo narrado, vemos que en esos cuentos o relatos cortos es relativamente frecuente la inserción de textos cantados por los personajes o por el mismo narrador, con un contenido y estructura de índole diversa que, en esencia, además de proporcionar variedad narrativa, repetir situaciones o acciones más o menos veces según las distintas versiones, parecen servir para reforzar periódicamente la acción misma narrada como en el caso de

Zurrón canta;
si no te doy con esta lanza,

de *El zurrón que cantaba*¹, en Fernán Caballero, o *El Tragaldabas*², de Espinosa, o incluso recoger el sentido general del texto a modo de moraleja

Frailecito con hábitos nuevos,
ni quiere amasar ni ser panadero,

1. Fernán Caballero, *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, edic., introd. y notas de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Castalia (Biblioteca de escritoras, 42), 1994, p. 464. En Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, (1627), ed. de Luis Combet, rev. por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, 2000, p. 153 aparece *Canta, zurrón, canta, si no darte he una puñada*, y a continuación aclara: *El cuento que fingen es: que un romero traía un gran zurrón, y decía que le hacía cantar, por sacar mucho con la invención; y era que llevaba dentro un muchacho, que cantaba en diciéndole esto.*

2. *Pequeña, por pequeña, / no vengas acá, / que soy el tragaldabas / y te voy a tragar.* El tragaldabas canta esto cada vez que entra un personaje –las niñas, la abuela, el carretero, etc.– en la bodega y con la canción muestra sus intenciones. Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares de España*, ed. de Luis Díaz Viana, Madrid, Espasa Calpe (Austral, A 255), 1992, p. 228.

de *El duendecillo fraile*³, también recogido por Fernán Caballero; y ciertamente, como en este último caso, cuando la canción va colocada en el desenlace del cuento, al final de la estructura narrativa, guarda una estrecha relación con los refranes o frases más o menos proverbiales; relación que se hace patente en el *cuento de la zorra y la cigüeña*⁴ que en la versión de Espinosa finaliza de esta manera:

[la zorra] medio muerta dijo:
— Si de esta salgo y no muero,
no quiero más bodas en el cielo.
Y por eso dice el refrán:
«No quiero más bodas en el cielo».

Como vemos, explícitamente se hace una mención al refrán *Si de esta escapo y no me muero, nunca más bodas al cielo*, que ya aparece recogido en Pedro Vallés⁵. Pero no se trata tampoco de relatos que incluyen refranes cantados, identificados como tales, y que en ocasiones tienen un desarrollo de la formulación del refrán mucho más elaborada, y de esto sirva de ejemplo una canción bastante difundida por las diferentes regiones españolas, a juzgar por su presencia en cancioneros, que dice así:

La mujer que no come
con su marido,
lo mejor de la olla
se lo ha comido⁶.

El contenido de la canción, que guarda directa relación con el cuento de *La mujer que comía poco*⁷, o también llamado *La esposa desganada*⁸, y con el refrán de Hernán Núñez⁹: *A vaca que no come co os bois, ou comeu ante o come despois*. El gallego. *La vaca que no*

3. Fernán Caballero p. 471.

4. Aurelio M. Espinosa, núm. 54, pp. 222-223. También Jesús Suárez López, *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura (Fuentes para el estudio de la antropología asturiana, 2), 1998, con el núm. 23, p. 76 y ss., *Las bodas del cielo*, recoge en los concejos de Aller, Valdés, Tineo, etc., versiones muy semejantes: —¡Oi, Dios me saque d' esta, / que a las bodas del cielo nun vuelvo más!; o esta otra: —¡Aparta, llin ya llana, / que ahí vei la raposa desmandada! / ¡Si d' esta salgo ya nun morro, / a las bodas del cielo nunca más volvo!

5. Pedro Valles, *Libro de refranes o sentencias...*, Zaragoza, 1549, f. 67v; también en Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, 1555, f. 119v a, en Juan de Mal Lara, *Philosophia vulgar*, O.C., I, ed. y pról. de M. Bernal Rodríguez, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 524; en Correas, p. 731, donde añade: *Para éste cuentan una fabulilla: que la raposa rogó al águila que la llevase a unas bodas que se hacían en el cielo; tomóla el águila debajo de sus alas, y llegando cerca del cielo, dejóla caer, y de la caída quedó tan estropeada y arrepentida, que decía esto*.

6. Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares*, Madrid, 1916, p. 211. Tomás Segarra, *Poesías populares*, Leipzig, 1862, p. 239, v. 4 "ya se ha comido". Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, Madrid, 1865, II, p. 261. Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955, III, pp. 302 y 342. José María Soler García, *Cancionero popular villenense*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert"), 1986, núm. 2175. Germán Díez Barrio, *Coplas y cantares populares*, Valladolid, Castilla (Nueva Castilla, 16), 1995, p. 89.

7. A.M.E., núm. 10, p. 77 y ss., da una versión jienense. Aurelio de Llano Roza Ampudia, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral (1924)*, Oviedo, La Nueva España, 2ª edición, 1975, núm. 40, pp. 139-140.

8. J. S. L., núm. 70, p. 226 y ss., recoge dos versiones, una en la zona de Llanes y otra en la de Cangas de Narcea.

9. H. N., f. 16 b.

come con los bueyes o comió antes o come después, recogido posteriormente en Correas¹⁰, viene a constituir un resumen certero del relato ya estudiado en su momento por Maxime Chevalier¹¹.

Casos similares de canciones que forman parte del desenlace del cuento, o intercaladas en otras partes del relato, se nos presentan incluso con lo que podríamos denominar como una doble vida; una la de pertenecer al relato que les dio su razón de ser, pero también otra, la de aparecer separadas de él y sin marcar o recordar ningún tipo de relación con la narración que fue su origen, como en

Arriba pernas,
Arriba zancas,
Que neste mundo
Non hai senón trampas.

constatada como canción en Galicia¹² y en Asturias, o como refrán en Correas, —“Arriba, zancas, que en este mundo todo es trampas”, o “Alzar, o andar zancas”¹³, y que completa con la siguiente explicación: Como que son palabras de hombre o lobo viejo, aplicadas a lo que pasa entre los hombres— y que se corresponde con el relato *El cuélebre y el pastor*¹⁴

Para qué os quiero, zancas
que en este puñetero mundo
no hay más que trampas

o también llamado *La serpiente ingrata*¹⁵

¡Arriba patas y arriba zancas,
que en este mundo todo son trampas!

y que además aparece en una versión, *La zorra caballera*¹⁶, que es la que cita Pérez Ballesteros a propósito de una muñeira

Arriba pernas — arriba patas,
que n' este mundo — no hai sinón trampas;
¡ai! meus peños — ¡ai! meus peás,
si non fórades vos — comíanm' os cas¹⁷,

10. C., p. 447, y añade: *Dícese por la mujer que está en casa, y come cada rato lo que quiere y no a la mesa.*

11. Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del siglo de Oro*, Barcelona, Grijalvo, 1983, núm. 135, p. 218.

12. Isaac Rielo Carballo, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)*, La Coruña, Edicios do Castro (Cadernos do Seminario de Sargadelos, 35), 1980, núm. 1060.

13. C., pp. 104, y 74, respectivamente.

14. *Cuentos populares españoles*, ed. de José María Guelbenzu, Madrid, Siruela (La Edad de Oro, 7), 1996-1997, núm. 91, p. 301. A. de Ll., núm. 171, pp. 291-293.

15. J. S. L., núm. 17, p. 63 y ss., y en el cuento *¡Malos lobos vos coman!*, núm. 16, p. 59: —*¡Arriba mis zancas, / que n' esti mundo todo son trampas!*

16. *Ibíd.*, *La zorra caballera*, núm. 2.4, p. 37: *¡Patinas, maninas, dade zancas / que en este mundo todo son trampas!..* También figura en A. de Ll., en el cuento núm. 176, *El labrador y el oso*, p. 297 y ss., *¡Arriba, zancas, / que en este mundo / todo son trampas!*

17. José Pérez Ballesteros, *Cancionero popular gallego*, ed. facs. de los ts. VII, IX y XI de *El Folklore Español*, dirigido por A. Machado y Álvarez, Madrid, Akal (Arealonga, 36), 1979, II p. 202, núm. 9.

Y aclara en la nota correspondiente:

Esta muiñeira, conocida con el nombre de la Raposa, es el final de un cuento en que aparece un hombre concertando con una zorra tenerle guardadas debajo de un cesto dos hermosas gallinas para el día siguiente. En su lugar puso dos perros, de los cuales se libró la zorra merced a sus patas.

Para corroborar esta doble vida es significativo que Ricardo Palma, en su conocida tradición "*Don Dimas de la Tijereta*"¹⁸, inserta

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

en una digresión sobre la tentación que proporciona la mujer y la parte que en ello tiene de responsabilidad el hombre "en una tentación que tan buenos ratos proporciona"¹⁹, a propósito del loco enamoramiento del viejo Don Dimas por una jovencita; es decir, aquí la canción no mantiene el sentido estricto que se desprende de los relatos anteriormente citados.

Algo parecido ocurre con *La nana de la adúltera*; en el relato una forma de expresión tan familiar y entrañable como es una nana que canta la madre a su hijo, se convierte en un aviso al amante que llega porque el marido aún está en la casa:

El que está a la puerta
que vuelva mañana,
que el padre del *neñu*
non fue a la montaña.

*Ea, mió neñín, ahora non,
ea, mió neñín,
que está el papón.*

El que esta a la puerta
que non entre ahora,
que está el padre en casa
del *neñu* que llora.

Ea, mió neñín...

Válgante mil diablos,
qué mal entendéis;
que volváis mañana,
que tiempo tenéis.

*Ea, mió neñín...*²⁰

18. Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, ed. de Carlos Villanes Cairo. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 384), 1994, p. 88.

19. *Ibid.*

20. Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Ed. facs., Oviedo, IDEA, 1986, núm. 373, p. 145. *Añada*, y recoge en nota, p. 244, que le fue dictada por Mercedes García García, de 34 años, en Cabañaquinta (Aller).

Varias versiones de este cuento de la tradición oral asturiana fueron recogidas por Jesús Suárez López²¹ en diversas zonas de Asturias: Tineo, Salas, Llanes, las Regueras, y presentan un esquema narrativo similar: El cura va a visitar a la mujer pero el marido ese día aún está en la casa —en unas versiones porque el hombre sospecha y en otras por simple casualidad, debido a una tormenta o un aguacero imprevisto— por eso la mujer, como acabamos de citar, canta a su hijo una nana cuyo contenido alerta al inoportuno visitante para que desista en ese momento de su amorosa intención.

Esto nos lleva a relacionar canciones, ahora incluidas en cancioneros o colecciones de coplas, que nacieron formando parte de una narración y por diversas circunstancias que ahora se nos escapan o por desconocidos mecanismos llegaron a separarse y tener vida independiente desprovista de su valor original, teniendo en cuenta que los cantores, y en la misma medida los recopiladores, parecen no ser conscientes de que la canción formaba parte de un relato y en ocasiones hasta constituía la parte nuclear de ese relato; estas circunstancias sobre su origen hacen que presenten una forma de expresión un tanto particular, pues no se corresponden al tipo de canciones que son habituales en el ámbito de las colecciones de coplas o cantares, no encajan en las características de ninguno de los apartados en que suelen clasificarse, si así lo hizo el compilador; y también su mismo contenido es un tanto llamativo y chocante, ya que cabe preguntarse ¿a qué se refiere exactamente? ¿qué motivo, qué circunstancia dio origen a esta canción? Ciertamente correspondían a un momento concreto del hilo argumental, pero ahora, en su nueva trayectoria carecen de este punto de apoyo que daba las pautas para el oyente.

Sobre esta variedad de canciones voy a detenerme en unos pocos casos; uno de ellos es la canción recogida por Carrizo en los *Antiguos cantos populares argentinos*²² que dice así:

Lunes y martes,
miércoles tres,
jueves y viernes
sábado seis.

Al principio nos da la impresión de ser un estribillo de un cantar infantil por la simplicidad de contenidos, o podríamos relacionarla con un grupo bastante amplio y difundido de canciones que se refieren a las horas, los días u otros periodos de tiempo, pero Carrizo observa en nota: “esta copla pertenece al cuento ‘*Salir con el domingo siete*’”, y no añade ninguna otra explicación, por lo que fácilmente se puede deducir que se trata de algún relato lo suficientemente conocido como para no indicar nada más; por otro lado constatamos que también Correas²³ la incluye como refrán; pues bien, se trata de un cuento incluido en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, titulado también *Salir con un domingo siete*²⁴ para ejemplificar que:

21. J. S. L., núm. 72, p. 231 y ss.; compárese una de la zona de Salas, en la que la madre canta: —*El mi maridoño fuese pa Oviedo, / dio-y l' aire en contra, / dio la vuelta luego. / ¡Al run-run, duerme niño tú!*, con la que recoge en Oviedo E. M. T., núm. 372, p. 244: *Fue el mió Xuan a Uvieu, / dioi el aire en el culu: / miá que llueu vieno / Ahora non, ahora non, mió neñu, / non, ahora non. / Palomina blanca vestida de negro, / ya está el padre en casa / del neñu que tengo. / Ahora non, ahora non, mió neñu, / non, ahora non.*

22. Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926, núm. 36, p. 139.

23. C., p. 476.

24. R. P., pp. 542-544.

Cuando cae en siete el primer domingo de un mes, dice el pueblo: –¡Con qué domingo siete nos saldrá este mes!– que es como vivir prevenido a que no le coja a uno un nuevo cataclismo o una crisis ministerial, de esas que entre nosotros concluyen con algún domingo siete, esto es, en la forma menos prevista.

La canción está intercalada en el hilo narrativo de un cuento bastante difundido –volveremos después a esto–, que también aparece recogido bajo el título *Los dos jorobados*²⁵, donde uno de los protagonistas, escondido durante la noche oye cantar a unas viejas que bailan al son de una monótona música, pues repiten y repiten “Lunes, martes y miércoles, tres”, y el jorobado decide por su cuenta completar la canción y canta desde su escondite: “Jueves, viernes y sábado, seis”. Las brujas al oír la resolución de la salmodia se alegran mucho y quieren recompensarle por el favor que les ha hecho; como se puede suponer el favor consistirá en la eliminación de la molesta y horrible joroba; pero el cuento, como la mayoría de ellos, tiene una segunda parte con el otro jorobado, que también quiere probar suerte, y cuando cantan las brujas la copla entera, él añade: *y domingo, con seis, hace siete*, como para terminar la semana. Las brujas ahora se enfadan terriblemente y piensan en una burla, mientras el segundo jorobado sale de su escondite con la pretensión de que le eliminen su joroba, y ellas más enfurecidas si cabe le añaden otra más en su espalda.

El cuento no solo es conocido en España y América, sino también en Europa, por ejemplo en Italia²⁶, donde la canción del cuento que recoge Italo Calvino es: “¡Sábado y domingo!”, y el jorobado añade “¡Y lunes!”. Pero el otro jorobado que también quiso probar fortuna insiste en cantar “¡Y martes!”. Y ocurre lo mismo en cuanto a premio y castigo. Como se observa, el esquema de la canción es mucho más sencillo, con un cambio sustancial en la mención de los días de la semana.

Otro caso de estos que comentamos lo constituye la canción:

Mis hermanos me mataron
por la flor de lilolá,
y de noche me arrojaron
a esta profundidad...

que así recoge en 1926, en Colombia, Antonio José Restrepo en el *Cancionero de Antioquia*²⁷ sin añadir ninguna explicación o nota, y por su contenido parece relacionarse con algún suceso terrible del que no sabemos nada, ni siquiera si responde verdaderamente a un hecho real. La canción aparece incluida en un cuento que Fernán Caballero titula como *El lirio azul*. En su versión valenciana y comparando con las otras versiones, en esencia, el relato trata de las relaciones entre tres hermanos que salen por orden o consejo de su padre en busca de algo valioso para él, a veces su misma salud. Siempre es el hermano menor, a pesar de

25. *Cuentos populares españoles*, núm. 11, p. 50 y ss.; en las notas sobre la procedencia de los cuentos, p. 377, se indica que el texto está sacado de la colección *Cien cuentos populares españoles* de José Antonio Sánchez Pérez, publicada por vez primera en 1942, la 2ª ed., J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.

26. *Cuentos populares italianos*, Recop. y versión de Italo Calvino. Trad. de Carlos Gardini, Madrid, Siruela (La Edad de Oro, 4), 1993, núm. 90, *Los dos jorobados*. (Florencia) p. 438 y ss., y nota en p. 904: “Los dos jorobados (*I due gobbi*) de Giuseppe Pitré, *Novelle popolari toscane*, T. 22, *I du' gobbi*, Florencia, contado ‘por Raffaella Dreini, que lo había escuchado de una mujer de Firenzeuola’”. Las diferentes versiones orales recogidas proceden de toda Italia, desde Friul hasta Sicilia.

27. Antonio José Restrepo, *Cancionero de Antioquia (1926)*, Medellín (Colombia), Bedout, 1971, núm. DCCXLII.

su corta edad e inexperiencia, el que consigue su objetivo; y la envidia despierta en sus hermanos la idea, y posterior ejecución, del robo y el asesinato. El cadáver es enterrado en secreto y los hermanos mayores se presentan ante su padre como vencedores de la prueba. Posteriormente de la tumba nace una caña que un pastor cortará para hacer una flauta maravillosa que cuando la toca canta su denuncia contra los hermanos asesinos que serán castigados por su acción en el desenlace de la narración:

*Toca, toca, bon pastor,
Y no ennamenes
Per la flor del liri blau,
Man mort en riu de arenes*²⁸

En las diferentes versiones el esquema de la canción prácticamente es el mismo, no así el nombre de la flor que irá variando desde el *liri blau*, a la *flor del penical* en una versión catalana:

*Pastoret, bon pastoret
tu que em toques i em remenes
me n'han mort al riu d' Arenes
per la flor del penical.*

Y a través de la de la tradición oral fácilmente acaba dando nombres tan extraños como *lilolá*, de la canción de Restrepo, o *lilo-va* en la versión de *Los cuentos tradicionales asturianos* de Constantino Cabal²⁹,

— Pastorcito, pastorcito,
no me arranques el cabello...
Mis hermanos me enterraron
por la flor del lilo-va...

28. En nota se observa: "La transcripción deja mucho que desear, y delata claramente la recepción oral del cuento. Una versión catalana propone: *Pastoret, bon pastoret / tu que em toques i em remenes / me n'han mort al riu d'Arenes / per la flor del penical*. Joan Amades, *Les millors rondalles populars catalanes*, Barcelona, Selecta, 1982, p. 135. La versión castellanizada del texto que presenta Fernán Caballero, podría ser esta: *Toca, toca, buen pastor, / y no te vuelvas atrás / por la flor del liri azul / me han muerto en el río de arenas*. Versiones castellanas proponen: *Toca, toca, buen pastor, / y no dejes de tocar, / me mataron mis hermanos / por la flor del lililá*. Carmen Bravo-Villasante recoge esta variante sevillana: —*Pastorcito, no me toques / ni me dejes de tocar, / me mataron mis hermanos / por la flor de lililá*, que cuando toca el rey, transforma el primer verso en —*Padre mío, no me toques*, y cuando lo hace uno de los fratricidas se convierte en —*Porro, hermano, no me toques*. *Cuentos andaluces*. Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta ed. 1990, p. 36."

29. Constantino Cabal, *Cuentos tradicionales asturianos* (1921), Gijón, G.H. editores, 4ª edic., 1987, pp. 53-56. El relato que aparece a continuación, titulado *Las tres bolas de oro*, desarrolla una idea similar y en la nota que figura al final, p. 245, se dice lo siguiente: "Este cuento es famosísimo, y se le halla en muchas partes y con muchas variantes de importancia. En Cataluña los hermanos son unas veces tres y otras dos, y el padre rey, como indudablemente debe ser. El pequeño halla la flor del Penical, que ha de curar a su padre, y lo que dicen las cañas que cantan la felonía del hermano, es lo que dice este verso: *Pastoret, bon pastoret, / tú que 'm tocas y que 'm menas, / so colgat al riu d' arenas / per la flor del penical, / per la cama del meu pare, / que si feya de mal...*

Cuando llegó el rey, el niño colgado estaba vivo aún. (Maspons y Labrós: *Lo Rondallayre*, Barcelona, 1871, p. 33)" También cita un relato de la Alta Bretaña, aunque aquí se trata de un hueso convertido en silbato: "Mon frère m' a tué / dans la forêt d' Ardenes..." (P. Sebillot, *Litterature orale de la H. Bretagne*, Paris, 1881, p. 220)

o *lililá* de su versión sevillana³⁰

— Pastorcito, no me toques
ni me dejes de tocar,
me mataron mis hermanos
por la flor de lililá.

que coincide con la versión americana³¹ de Guichot y Sierra, y que en *Cantos de la montaña* en Salta, J. A. Dábalos da como *flor del Ilolay*:

Pastorcillo no me toques
ni me dejes de tocar :
mis hermanos me han muerto
por la flor del Ilolay.

Y en Costa Rica; Carmen Lira identifica con la *flor del Olivar*:

No me toquéis, pastorcito,
ni me dejéis de tocar ;
mis hermanos me mataron
por la flor del Olivar.

El relato está difundido por toda Europa; por ejemplo, en varias zonas de Italia³² hay versiones del cuento, aunque aquí se trata de una pluma, la pluma de *hu*³³, y como vemos también incluye la canción delatora:

Oh pastor que soplas esta caña,
toca despacio que el corazón me dañás.
Por la pluma de *hu* me asesinaron,
los traidores fueron mis hermanos.

30. Vid. la nota 28, donde se recoge la versión de Carmen Bravo-Villasante

31. En los *Antiguos cantos populares argentinos*, p. 139, a propósito de la canción *Lunes y martes*, etc., ya aludida unas líneas antes, se dice en su nota correspondiente: "como aquella otra que también pertenece a un cuento, el de la "Flor del Ilolay", muy conocidos [*este cuento* y "*Salir con domingo siete*"] en Catamarca, y que el señor Juan Carlos Dábalos, de Salta, ha recogido una bonita versión, figuran en los "Cuentos de Mi Tía panchita", de Carmen Lira, de San José de Costa Rica, Ver pág. 34 y 44, respectivamente. Las dos leyendas son españolas. El señor don Alejandro Guichot y Sierra, publica una versión de la última leyenda, en la Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas, T. 1, p. 196", a continuación enumera las tres canciones que son las que cito en su lugar.

32. *Cuentos populares italianos*, "La pluma de Hu", (*La penna di hu*), núm. 180, p. 787 y ss. En notas, pp. 928-929, aclara: "Giuseppe Pitré, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 79, *Lu Re di Napuli*, Vallelunga (Caltanissetta), contado por Elisabetta Sanfratello, de cincuenta y cinco años, sirvienta.

"Uno de los cuentos más patéticos y tristes con el habitual tema del sacrificio del menor. Existe en toda Europa (Grimm 28, 57, 97) y en toda Italia, como cuento y como canción, y lleva consigo la melancolía de esos lamentos fúnebres que recorren el mundo nacidos de esa flauta de caña a la que transmigra, en una delicada metamorfosis, el alma del muchacho asesinado. Una melancolía que ya está en el grito entrecortado y quejumbroso del pavo real, el pájaro sagrado por excelencia, que conserva en las plumas de la cola los ojos de Argos. Seguí esta versión siciliana, sin final feliz (el hijo no resucita, que me parece más acorde con el espíritu del cuento. Pero sustituí la flauta hecha con un hueso del muerto por la caña crecida en la sepultura, como en muchas otras versiones."

Existen versiones en todas las zonas de Italia, desde el Piamonte y Lombardía, hasta Calabria y Sicilia.

33. *Hu*: probablemente es una expresión onomatopéyica con la que se suele aludir al pavo real.

Otro caso más acerca de estas canciones lo presenta la canción recogida en Asturias que se inscribe en el amplio grupo de textos sobre la desenvuelta vida de algunos curas y frailes:

Las muchachas de los curas,
las mujeres de los Xuanes,
todas tan gordas ya blancas
y a los nueve meses paren³⁴

Y también la canción colombiana:

La mujer que quiere a cura
y con pastor se casare,
siendo anchita de caderas
a los cuatro meses pare.³⁵

que se corresponden con el cuento titulado *Las criadas de los curas a los siete meses paren*³⁶, en la versión asturiana que cito aquí porque es muy breve y no requiere ningún comentario:

El marido juoi a decilo al cura, que la su muyer, que eso...,
que...
Y va el cura, echó mano al librón, diz:
—Pere, que voy a mirar el libro d' eso a ver.

Dice:

— Bueno, pues sí.
Artículo cuarenta y dos,
Capítulo cornamenta:
“Las criadas de los curas,
que se casan con los Xuanes,
por estar gordas y polas³⁷
a los pocos meses paren”.

Y ya para terminar, una canción con un tono desenfadado y burlesco recogida en Cantabria y en Galicia

Ábreme la puerta, Lola,
que si no entro por las tejas;
que te estoy haciendo un niño
y me faltan las orejas³⁸.

Ábreme a porta, María,
senón vouche polas tellas;
teño o fillo comenzado
voulle facer as orellas³⁹.

34. Informante, Dámaso Fidalgo Rojas, de 63 años, recogida por J. M^a Alín en Salas (Asturias), el 10-IV-1979.

35. A. J. R., núm. CDXX.

36. J. S. L., núm. 65, p. 219; procede del concejo de Llanes (Cortines). El cuento fue estudiado por M. Ch., núm. 123, p. 200.

37. El informante aclara que “*polas*” quiere decir “limpias”.

38. Fernando Gomarín, *Cancionero secreto de Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, 1989, núm. 111, p. 59.

39. Antonio Fraguas Fraguas, *Cantigueiro de Cotobade*, La Coruña, Edicios do Castro (Cadernos do Seminario de Sargadelos, 78), 1998, núm. 3, p. 21.

que se relaciona con algunas versiones del relato *El niño imperfecto*, como la que recoge Jesús Suárez López en Asturias (Les Regueres) que exactamente es la canción:

Ábreme la puerta, niña,
y si no entro polas tejas,
tienes un niño empezado
y le faltan las orejas⁴⁰

En las otras versiones del cuento la cuestión no es tan acuciante y se basa en la burla tramada por el cura para aprovecharse de la simpleza de la joven esposa mientras dura la ausencia del marido, que, a su vuelta, conoce el suceso por boca de su misma mujer y acaba burlando al burlador. La tradición sobre *el niño incompleto* es muy extensa y para no alargar más estas páginas remito al documentado y entretenido trabajo de José Manuel Pedrosa, "La Lozana Andaluza y el Corregidor y la Molinera"⁴¹, que desde la Edad Media hasta nuestros días nos va conduciendo por diferentes caminos y con la ayuda de anillos perdidos y encontrados llegamos a la conclusión del *niño imperfecto* y al final de estas páginas sobre la relación entre canciones y cuentos.

40. J. S. L., núm. 73.3, p. 236.

41. José Manuel Pedrosa, "La Lozana Andaluza y El Corregidor y La Molinera" en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI de España, 1995, pp. 253-281.