

MARGIT FRENK ALATORRE

ENTRE FOLKLORE
Y LITERATURA

(Lírica hispánica antigua)

308
J88
no. 68
ej. 3



JORNADAS 68

EL COLEGIO DE MEXICO

308/J88/n.68/ej.3 300250

Frenk Alatorre,

AUTOR

Entre folklore y ...

TITULO

308/J88/no:68/ej.3 300250

Frenk Alatorre,

Entre folklore y ...



amb

JORNADAS 68

13559

Año 68 en M.

D.F.

11 de Mayo de 71



EL COLEGIO DE MÉXICO

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y LITERARIOS**

MARGIT FRENK ALATORRE

ENTRE FOLKLORE
Y LITERATURA

(Lírica hispánica antigua)

DONATIVO
A.G.M
COLMEX



JORNADAS 68

EL COLEGIO DE MEXICO

308
J88
no. 68
-ij. 3

300250

Primera edición, 1971

*Open access edition funded by the
National Endowment for the Humanities/
Andrew W. Mellon Foundation
Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

**Derechos reservados conforme a la ley
© 1971, EL COLEGIO DE MÉXICO
Cuanajuato 125, México 7, D. F.**

**Impreso y hecho en México
*Printed and made in Mexico***

ÍNDICE

<i>Advertencia</i>	1
I. TRAYECTORIA LITERARIA DE LA CANCIÓN POPULAR MEDIEVAL	3
En la Edad Media	5
“Poesía popular”	10
Adoptar es adaptar	13
Autenticidad folklórica	17
Primera etapa de la valoración: 1450-1580	19
Segunda etapa de la valoración: 1580-1650	35
En la época moderna	42
II. EL MUNDO POÉTICO DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR	49
Imagen, símbolo, metáfora	54
El estilo	58
Los temas	67
La forma	74
<i>Notas</i>	97
<i>Bibliografía</i>	102

A MARIANA FRENK-WESTHEIM,
mi madre

ADVERTENCIA

“La poesía popular de épocas pasadas, ha dicho Aurelio Roncaglia, está fuera del alcance del crítico moderno, pues, aun cuando se ha conservado, aparece dentro de textos que, por el hecho solo de estar escritos, pertenecen a un ambiente literario; es decir, que ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural cuyos límites se nos escapan.” Así, en efecto, se nos escapan los límites entre folklore y literatura cuando nos ponemos a estudiar la lírica de tipo popular que existió en España antes del siglo xvii.

Tomar conciencia del problema, seguir la trayectoria de esa poesía a lo largo de la literatura y la vida cultural hispánicas del Renacimiento y el Siglo de Oro, conocer su destino ulterior, es lo que me he propuesto hacer aquí, en la primera parte, y, en la segunda, explorar en sus diversos aspectos el mundo poético de esas cancioncitas antiguas que tanto nos gustan hoy.

Escrito hace más de seis años, este trabajo se publica ahora por vez primera. Entre tanto han aparecido varios estudios importantes: la Introducción de Romeu Figueras al *Cancionero musical de Palacio*, el libro de Sánchez Romeralo sobre *El villancico* y la copiosa antología de J. M. Alín con su extensa Introducción. Todos ellos son trabajos que merecen amplia consideración y detallado análisis; emprenderlos aquí habría significado rebasar los límites impuestos a las publicaciones de esta serie. Fuera, pues, de algunos leves cambios y retoques, el librito mantiene su forma original.

En las citas de textos antiguos conservo la ortografía de la fuente utilizada, aunque modernizando acentos, puntuación y mayúsculas. Los números entre []

que no llevan otra indicación remiten a mi antología *Lírica hispánica de tipo popular*, ya al mismo texto, ya a otra versión ligeramente discrepante. La Bibliografía que cierra el tomo se limita a los estudios de carácter más general y a las principales antologías.

M. F. A.

El Colegio de México, 1970

I. TRAYECTORIA LITERARIA DE
LA CANCIÓN POPULAR
MEDIEVAL

EN LA EDAD MEDIA

EL HISTORIADOR de la poesía medieval española se mueve inevitablemente entre sombras. ¡Cuántos eslabones perdidos! ¡Cuántas obras desaparecidas, cuántos textos truncos y testimonios insuficientes, inseguros! Lo que llegó a ponerse por escrito quedó expuesto mil veces a la destrucción; si algo se ha salvado, es por milagro. ¿Y qué decir de lo que no se escribió nunca, de la poesía cantada, esencialmente oral, que no necesitaba ponerse en el papel para mantenerse viva en el recuerdo? ¿Qué podemos saber de las canciones que acompañaban los bailes en las fiestas de aldea y de las que entonaban los labradores, los artesanos, las muchachas, en sus quehaceres diarios?

Una espesa neblina se cieme sobre toda esa realidad viva, bullente, cotidiana, ocultándola a nuestra vista. De cuando en cuando, un desgarramiento súbito deja pasar un tenue rayo de luz, y podemos ver a lo lejos algún fragmento mínimo de aquel mundo. Muy tenue es la luz que proyectan ciertas crónicas medievales sobre los cantos — apenas mencionados y nunca reproducidos— que entonaban los soldados al volver victoriosos de una expedición, o sobre los cánticos de bienvenida y de alabanza, las endechas fúnebres, los cantares de boda.¹ De pronto, un brevísimo destello: Lucas de Túy recoge, en 1236, el texto minúsculo e insignificante de un cantar que, según dice, sur-

gió a la muerte de Almanzor (año 1002) y que celebra su derrota:

En Cañatañaçor
Almançor perdió ell atamor.²

Dos siglos más tarde el cronista portugués Fernão Lopes reproducirá unos curiosos cantarillos, como el compuesto a raíz de la revolución de 1383, en que fueron muertos el Conde de Andeiro, amante de la reina Leonor Telles, y el obispo castellano de Lisboa:

Se quiserdes carneiro,
qual deram ao Andeiro?
Se quiserdes cabrito,
qual deram ao bispo?³

Pero ya para entonces la neblina se ha roto repetidas veces, dejándonos entrever otros hechos de gran interés. Y es que además de los cronistas, ahí están los poetas. Primero los poetas árabes y hebreos del Andalus. Entre los siglos xi y xiii escriben en su lengua las *muwashahas* que rematan en una estrofa romance, copia o remedo de cantares que circulaban en la tradición oral. Con el milagroso descubrimiento de las *jarchas* mozárabes, "como rayo de sol" salió en aquellas tierras, rayo que iluminó de pronto una pequeña zona de lo que debió de ser la lírica musical hispánica de esos tiempos. Una zona circunscrita geográficamente —el territorio ocupado por los árabes—, temáticamente —son sobre todo cantares de amor puestos en boca de una muchacha— y también formalmente.⁴

Hacia mediados del siglo xiii intercala Berceo

en el *Duelo de la Virgen* la famosa cántica “¡Eya, velar!”, en la que ha querido verse el reflejo de un tipo de poesía musical distinto del que revelan las jarchas: lírica masculina, canto de veladores, compuesto en series de pareados irregulares, en parte ligados por el paralelismo y con intercalación de un estribillo.

Las *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas (siglos XIII y XIV)⁵ nos llevan nuevamente al lirismo femenino, ahora al del Occidente hispánico. Aquí el campo de luz se amplía. Entran los temas marineros, la romería, los ciervos y las aves canoras, la flor del pino y el avellano florido, la fuente donde la niña lava sus cabellos... , todo un delicado paisaje literario, en que se han incorporado elementos del folklore. De éste proceden también ciertos recursos estilísticos, el paralelismo, el *leixapren* y quizá el texto de algunas estrofas iniciales y de algunos estribillos. ¿Cómo saberlo con seguridad? Tenemos entre manos las luminosas creaciones de trovadores y juglares, arte exquisito y depurado. El poeta juega con los motivos y técnicas del lirismo popular, los transforma y recrea; busca y encuentra, en felices hallazgos personales, efectos insospechados. Lo que no sabemos es dónde está la frontera entre lo folklórico y lo literario, ni dónde acaba la tradición y comienza la creación personal del poeta.

Y la misma duda tenemos frente a ciertos poemas catalanes del siglo XIII y de comienzos del XV, paralelísticos y encadenados como las *cantigas d'amigo* y que desarrollan temas quizá folklóricos.⁶ Cataluña se asocia, en efecto, a Galicia y Portugal y a Andalucía en esa adopción de elementos del arte popular: nótese que son básica-

mente las regiones periféricas de la Península las que han acogido de alguna manera, en algún momento de su historia literaria medieval, ecos y reflejos de las canciones líricas del pueblo.

¿Y Castilla? Castilla, como veremos, tuvo en la Edad Media una lírica popular extraordinariamente rica y valiosa, pero que quedó sepultada e ignorada durante varios siglos. Fuera del posible eco en Berceo, algo de ella se transparenta quizá en el famoso cosaute del almirante Diego Hurtado de Mendoza (siglo xiv), "A aquel árbol que vuelve la foja" [55]; por lo demás, silencio. La primera escuela lírica castellana —gallego-castellana— hereda géneros, temas, técnicas de la poesía trovadoresca de Portugal, pero no quiere saber nada de la cantiga de amigo ni de elementos folklóricos. La supresión es consciente, deliberada, y da fe de un soberano desprecio por la poesía rústica. Y cómo no iban a despreciarla aquellos literatos que veían en la poesía un "arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño, que la non puede aprender... salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones... e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diversos libros e escripturas, e sepa de todos lenguajes, e aun que aya cursado cortes de Reyes..., e finalmente que sea noble fydalgo e cortés..." Así se expresaba, hacia 1445, Juan Alfonso de Baena, en el prólogo a su gran *Cancionero*. La poesía era un arte aristocrático y complejo, reservado a "aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas..."

Como se ve, confluyen aquí dos criterios distintos: el social (sólo los nobles pueden hacer poe-

sía) y el literario (la poesía exige ingenio, conocimientos y gran pericia técnica). Ambos explican el desdén que, todavía durante el reinado de Juan II, sentían los cortesanos de Castilla por la poesía que cantaba el pueblo. Ese doble desprecio encontró cabal expresión en la famosa frase del Marqués de Santillana, "Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romances e cantares, de que las gentes de baxa e servil condición se alegran". Lo sorprendente de este pasaje del *Prohemio e carta al condestable de Portugal* (entre 1445 y 1449) es que los romances y los "cantares" (¿poemas épicos? ¿canciones líricas?), o sea, esa burda e imperfecta producción destinada al pueblo inculto, aparecen tratados, a pesar de todo, como poesía. Santillana distingue en ésta tres grados: *sublime* (obras en griego y latín), *mediocre* (obras en lengua vulgar escritas por trovadores y otros poetas de renombre de acuerdo con ciertas reglas) e *ínfimo* (obras en lengua vulgar, compuestas para el pueblo bajo por juglares que no siguen las reglas). La inclusión de esta última categoría, tan opuesta a la concepción que de la poesía tenía un hombre como Baena, podría quizá considerarse como un primer paso, muy tímido aún, en la valoración de la poesía no literaria: dentro del desdén, un primer reconocimiento. Faltaba dar un paso más —el decisivo— y encontrar un atractivo intrínseco en la misma imperfección técnica y hasta en la condición social ínfima de quienes cultivaban esa poesía.

De hecho, ese paso se estaba dando ya fuera de España, en Italia sobre todo. Y fue justamente en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón donde se apreció por primera vez de lleno el va-

lor poético y musical de la poesía popular española y donde se inició un movimiento de dignificación de esa poesía cuyas proporciones e intensidad no han vuelto a tener paralelo en España. Los cortesanos españoles que residían en Nápoles gustaban no sólo de cantar romances castellanos viejos, sino también de escribir romances nuevos que imitaban bastante de cerca el estilo de aquéllos. Se perfilaba así un cambio en los gustos, que pronto repercutiría en la Península. Ya Enrique IV, sucesor de Juan II, se dice que “cantaba muy bien de toda música, ansí de la iglesia como de romances e canciones, e había gran plazer de oír-la”.⁷ Veremos adelante cómo por ese mismo tiempo aparecen las primeras muestras de una valoración de la lírica popular. Unos cuantos años después encontraremos ya en pleno auge, en la corte de los Reyes Católicos, la moda poética popularizante. *Moda*, sí, pero no caprichosa ni arbitraria, sino hondamente arraigada en el espíritu de la época.

“POESÍA POPULAR”

ANTES DE seguir adelante, conviene que nos detengamos un momento a ver qué son esas canciones “populares” que hemos buscado entre las tinieblas y que ahora, por fin, aparecerán ante nuestros ojos, gracias al humanismo renacentista. Pertenecen —ya lo sabemos— a la gente “de baja e servil condición”, al vulgo iletrado; probablemente más al del campo que al de las ciudades. Están unidas de manera indisoluble al canto y mu-

chas veces al baile. Son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y la recreación de cada cantar.

La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, al correr del tiempo, la retocan y transforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas. Y he aquí la principal y radical diferencia entre la poesía producida por una "escuela poética popular", como con tanto acierto la ha llamado Sergio Baldi, y la de una escuela literaria "culta". En ambas hay comunidad de recursos, pero una deja libertad a la expresión individual y única, mientras que la otra la limita enormemente.

En la poesía popular la tradición —en el sentido de conjunto de recursos y temas comunes, de "escuela"— es esencia. Mejor dicho, *una* tradición o *un* cuerpo de tradiciones. Porque una escuela de poesía popular es un fenómeno tan circunscrito y condicionado históricamente como cualquier otra corriente poética. ¿Cabe hablar de *la* poesía popular y definirla estéticamente? Quizá no puedan darse de ella, pese a Benedetto Croce, definiciones universalmente válidas. Concretándonos a España, la antigua lírica popular nos induciría a decir, por ejemplo, que toda poesía folklórica es ante

todo emotiva y que razona poco. Pero viene en seguida la actual lírica popular hispánica a darnos el mentís con coplas como "Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio: / contigo, porque me matas, / y sin ti, porque me muero", y con seguidillas del tipo de "Dos contrarios efectos / me causa el verte: / a la vista contento / y al alma muerte". Este estilo conceptual y hasta conceptualoso, que llena una amplia zona de la lírica folklórica de nuestros días —folklórica, sí— deriva en línea directa de la archiculta "poesía de cancionero" de los siglos xv y xvi.⁸ Revela a las claras que la poesía popular no necesariamente ni siempre es intuitiva, cándida, elemental; muestra hasta qué punto puede influir en ella una escuela poética culta, y cuán diferente puede ser la poesía popular de un mismo país en dos épocas bastante próximas.

En los siglos xv y xvi ese conceptualoso intelectualismo era, como dije, rasgo característico de la lírica culta, que la distinguía tajantemente de la poesía popular contemporánea, no intelectual ni razonadora. Y precisamente ese rasgo nos explica en parte el amor e íntimo placer con que esta última fue acogida por muchos literatos de entonces. Frente a la torturada introspección, frente a los alambicados y cada vez más convencionales juegos de antítesis y paralelismos, la llaneza del cantar popular, su emotividad directa —"Que me muero, madre, / con soledade"—, su juguetona ligereza —"Airezillo en los mis cabellos, / i aire en ellos"— debieron sentirse como brisa refrescante. Recordando lo que dice Alceste en el *Misántropo* de Molière, esas canciones en que "la pasión habla pura" parecerían a menudo, pese a sus "rimas po-

bres" y su "estilo viejo", preferibles al estilo rebuscado "que no es más que juego de palabras, afectación pura": la vieja y sincera cancioncilla de amor era, como la del "Roy Henry", preferible a las afectadas frialdades de un poema a la moda.

El adoptar la lírica popular como material poético fue un acto de libertad y un reconocimiento de que la poesía podía ser algo muy distinto de lo que entonces se tenía por tal. En cierto sentido, esa corriente significó una revolución comparable a la que provocó el petrarquismo en España, y no es un azar que ambas ocurrieran al mismo tiempo. Eran proyecciones, en dos direcciones distintas, de una urgente necesidad de renovar la poesía, aunque, desde luego, la corriente italianizante constituyó un cambio más profundo y radical: el popularismo, en realidad, no fue sino la infiltración de elementos nuevos dentro del marco mismo de la poesía cortesana, que en otros aspectos seguía siendo lo que era. Esto al menos en lo que podemos llamar la "primera etapa" de la dignificación de la lírica popular, que se extiende aproximadamente hasta 1580.

ADOPTAR ES ADAPTAR

PARA PODER comprender los alcances de esa dignificación y seguir su trayectoria a través de la literatura del Siglo de Oro, conviene tener una idea general de cómo funciona dentro de ella. Podemos distinguir tres niveles: la utilización directa y textual de los antiguos cantares como ma-

terial poético, la imitación de esos cantares y una infiltración más vaga y general de su estilo.

Dentro de la poesía lírica culta, la utilización directa se manifiesta principalmente en el empleo de cantarcillos folklóricos como estribillos de "villancicos" o "canciones" que desarrollaban, en un número variable de estrofas, la idea contenida en ellos. Es decir, que se sometía a la canción popular al mismo tratamiento dado a los estribillos de carácter más literario. La "glosa" —usando la palabra en sentido amplio— solía estar escrita en el estilo conceptual de que hemos hablado; pero también solía adoptar un estilo que podríamos llamar "popularizante", manifestación de esa infiltración más vaga y general antes aludida. El segundo paso, que parece haberse dado desde el comienzo mismo de la dignificación, es la imitación de los cantares folklóricos en los estribillos de villancicos. Imitación que tuvo muy diversos grados, desde la simple utilización de un molde métrico popular hasta el pastiche perfecto, pasando por toda clase de etapas intermedias, en que la poética popular se amalgamaba, de muy diferentes maneras, con la culta. Podríamos citar como ejemplo el estribillo de Diego de San Pedro:

De venit, buen cavallero,
no tardéys,
por que viva me halléys.

Aquí se combina el esquema métrico y la alocución al caballero de varios cantares populares con un motivo de la poesía culta ("por que viva me halléis") y con una construcción sintáctica ajena al estilo popular.

Por supuesto, es imposible trazar fronteras pre-

cisas. Una vez lanzada la moda, las imitaciones brotaron por todas partes y se hicieron a menudo en forma tan atinada, que no hay manera eficaz de distinguirlas con plena seguridad de los textos auténticos. No hay manera para nosotros, hoy, porque sólo conocemos la tradición lírica popular de los siglos xv a xvii a través de la literatura de la época, y no podemos saber a ciencia cierta cuáles elementos nuevos se han superpuesto a la tradición medieval. Ni siquiera la aparición de ciertos motivos y giros típicos del amor cortés es un indicio seguro, puesto que, como veremos adelante, la ideología amatoria cortesana parece haber penetrado en la poesía folklórica ya en la Edad Media.

Gracias a la corriente dignificadora de la poesía popular conocemos la antigua lírica del pueblo, igual que los romances viejos. Pero a la vez, esa corriente, esencialmente literaria, se interpone entre nosotros y la poesía medieval, de la cual nos da un reflejo un tanto alterado. Alterado en dos sentidos: por una parte ampliado con toda clase de elementos y textos nuevos; por otra, reducido. Menéndez Pidal nos ha hablado en su *Romancero hispánico* de cómo las preferencias de los recolectores de romances en siglo xvi hicieron que no se imprimieran muchos textos cuyo tema o estilo no gustaba entonces. Lo mismo ocurrió con los cantares líricos. Aquí y allá encontramos textos aislados que por su tema, su forma o su estilo difieren del conjunto de canciones de tipo popular recogidas y que apuntan a la existencia de tipos poéticos casi desconocidos. Es poco probable que en la Edad Media española existiera sólo un cantar sobre el tema de la madre incestuosa [322] o so-

bre el de la madre que ata perros a la cama de su hija [122] o que dialoga con ella acerca de su casamiento [114]; ni habría únicamente un cantar referente a las jactancias del enamorado [272], ni unas cuantas canciones de cuna. En lo tocante a las formas, hay también algunas muy escasamente representadas, que deben de haber sido mucho más frecuentes. Para no hablar de formas y temas de los cuales no se nos conserva ni un solo ejemplo y que se perdieron irremediamente. ¡Y cuántas canciones desaparecidas! Por ahí se encuentran alusiones a cantares que nunca parecen haberse recogido en su integridad. ¿Qué es ese "Amigo, si me bien queredes..." o ese "Digades, la casada, cuerpo garrido..." que cita el músico Salinas? ¿O el "cantar de las galanas" que se menciona en un auto portugués y que comenzaba "Yvanse las tres hermanas / a un bayle todas tres"? Sebastián de Covarrubias da el comienzo de un "cantarcillo antiguo": "Santa Águeda, señora, / hazéme una alcandora, / de lino, que no de estopa, etc.", y otro "etcétera" desesperante aparece, en una comedia de Moreto y Cáncer, tras los versos "Tres hojas en el arbolé / meneavansé"...

Además, las transcripciones se hacían a menudo de modo defectuoso, por ejemplo omitiendo repeticiones que son necesarias en la estructura de las canciones. Hay razones para creer que el paralelismo, el encadenamiento y la repetición parcial del estribillo entre los versos eran procedimientos más frecuentes de lo que dejan ver los textos conservados. En muchos casos no podemos sino adivinar.

AUTENTICIDAD FOLKLÓRICA

PEDIR A LOS literatos de esa época una escrupulosa precisión y una desapasionada fidelidad a los textos que citaban sería absurdo y anacrónico. No eran "folkloristas"; utilizaban el folklore como material poético, y lo utilizaban, por supuesto, a su antojo. Pero también es justificable nuestra curiosidad y nuestra inquietud por encontrar siquiera un resquicio dentro de esa barrera, un resquicio que nos permita asomarnos, aunque sea de reojo, a lo que era la vida de la canción folklórica antes de su dignificación literaria en el Renacimiento. Afortunadamente, tras mucho buscar, damos con una rendija por la que podemos ver —ya es mucho— que ciertos cantares existían de hecho dentro de la tradición folklórica. Baste un ejemplo: de "Plega a Dios que nazca / el perexil en el ascua" escribe Juan de Mal Lara: "dízenme ser cantar viejo de Extremadura". Casos como éste hay varios. Pero además existen otros medios para determinar la autenticidad folklórica de ciertos cantares. El más seguro de ellos es la búsqueda de supervivencias, en la tradición oral de hoy, de canciones recogidas en el Siglo de Oro. Cuando se trata de canciones que gozaron de amplia difusión en los ambientes cultos y en la literatura de entonces, la supervivencia puede deberse precisamente a esa difusión. Pero cuando nos encontramos con textos sólo recogidos, casi al azar, en una o dos fuentes antiguas y que perviven hoy en la tradición, podemos estar seguros de que el cantar vivía entonces, como sigue viviendo hoy, en la tradición oral del pueblo, al margen del arte

culto. Así, Correas recoge una cancioncilla que decía “Solivia el pan, panadera, / solivia el pan, que se quema” [428], y hoy se canta en Ávila: “Oliva el pan, panadera, / olivalo bien, que se quema”, y en Galicia: “Dalle volta ô pan, panadeira, / dalle volta ô pan, que se queima”. El mismo Correas, y nadie más que él, anota: “A segar son idos / tres con una hoz; / mientras uno siega, / holgavan los dos” [403], que en la provincia de Madrid se canta hoy así: “A segar, segadores, / tres con una hoz, / mientras el uno siega / descansan los dos”.

Un arriero canta en la comedia *Servir a señor discreto* de Lope de Vega el cantarcillo “Mariquita me llaman / los arrieros, / Mariquita me llaman, / voyme con ellos” [115], no citado por nadie más en esa época. Hoy lo encontramos, casi textualmente, en la provincia de Madrid, y los judíos sefardíes de Levante lo cantan así: “Morenica a mí me llaman / los marineros; / si otra vez me llaman, / yo me vo con ellos”. También es muy popular entre los judíos de Levante la estrofa “Morenica me llama, / yo blanca nací, / de pasear galana / mi color perdí”, que se remonta igualmente a un texto muy antiguo, recogido en el siglo xvii: “Aunque soi morena, / io blanca nazí; / a guardar ganado / mi color perdí” [196]. Y así podrían citarse varios otros cantarcillos, atestigüados en fuentes renacentistas, que se conservan hoy como reliquias aisladas en medio de una poesía folklórica de carácter muy distinto. Sobre todo se conservan, por supuesto, entre los judíos sefardíes de Oriente y de África, que, al igual que la lengua, mantuvieron vivo el recuerdo de las canciones que sus antepasados cantaban antes de

su expulsión en 1492. Hay casos notabilísimos. "Um amigo que eu avia / mançanas d'ouro m'envia... / a milhor era partida..." [100] cantan en una tragicomedia de Gil Vicente, y en nuestros días los judíos marroquíes lo recuerdan casi al pie de la letra: "Un amor que yo tenía / manzanitas de oro él me vendía, / la mejorcita de ellas para mi amiga" [614]. Aquí rozamos con el milagro.

Los ejemplos podrían multiplicarse.⁹ Prueban que al menos una parte de los cantares de tipo popular que nos ofrecen las fuentes renacentistas y posrenacentistas eran verdaderos cantares folklóricos, hecho puesto en duda por algunos investigadores. No todos son pastiches, ni poesías meramente popularizantes. Por otra parte, sí es indudable, y debemos tenerlo siempre presente, que muchos cantares de tipo popular fueron teñidos, modificados, recreados, cuando no creados, por los autores que nos los han transmitido: la lírica de tipo popular de aquella época se encuentra a medio camino *entre el folklore y la literatura*. Recorramos la trayectoria que, dentro de ésta, siguió la canción lírica de tipo popular, quiénes la cultivaron y cuáles son, en líneas generales, las fuentes de que disponemos.¹⁰

PRIMERA ETAPA DE LA VALORACIÓN: 1450-1580

SABEMOS ya que, bajo el influjo del Renacimiento italiano, se inicia la valoración del romance español en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1443-1458) y que esa valoración se propaga a la Península Ibérica durante el reinado de En-

rique IV de Castilla (1454-1474). No tenemos por ahora una prueba segura de que existiera un aprecio similar de la canción lírica popular, ni en Nápoles ni en la corte de Enrique IV. Las primeras muestras de dignificación de la lírica popular en España (prescindiendo de las ya mencionadas canciones catalanas de principios del xv) aparecen en el tercer cuarto del siglo xv, no en Castilla, sino en la corte navarro-aragonesa de Juan II,¹¹ adonde confluyen muchos poetas que habían estado en Nápoles con Alfonso V. Desde el punto de vista literario, esa corte es, en varios sentidos, una continuación de la napolitana. Hacia 1463 se compila ahí el llamado *Cancionero de Herberay des Essarts*, primera manifestación fechable de la corriente que estamos estudiando. En él aparece glosado el cantarcillo castellano

Ojos de la mi señora,
 ¿y vos qué avedes?
 ¿Por qué vos abaxades
 quando me veedes? [176]

Por su estilo, su métrica y su lenguaje arcaico, este cantar tiene visos de haber sido folklórico. También podrían serlo otros, como "Que no es valedero / el falso del amor, / que no es valedero, no" o "Soy garridilla e pierdo sazón / por mal maridada; / tengo marido en mi corazón, / que a mí agrada". Algunos más —"La niña gritillos dar / no es de maravilllar"— quizá sean imitaciones. En total, media docena de cantares que muestran ya, en pequeña escala, no sólo una valoración de la canción lírica popular, sino su consciente utilización como material poético.¹² Los cantarcillos han sido glosados por poetas de la corte, en estro-

fas cuyo estilo es el de la poesía culta contemporánea, aunque revela a veces una intención popularizante. Un ejemplo (la glosa a "Ojos de la mi señora"):

Vuestro lindo parecer
y fermosura
a mí fazen padeçer
muy grande tristura.
O, muy linda criatura,
que gozedes,
usaredes de la mesura
que deve des . . .

Hacia la misma época se escribiría el famoso y mal llamado "Villancico" que comienza "Por una gentil floresta" [Alonso-Blecua, 333], relato en el cual se incorporan cuatro cancioncillas arcaicas. Fue atribuido en el siglo xvi a Santillana, pero dos códices del xv se lo adjudican a Suero de Ribera, poeta que estuvo en la corte napolitana de Alfonso V.¹³ Más tarde, como veremos, será común la técnica de insertar cantares populares en poemas de cierta extensión.

La valoración sistemática de la canción popular se inicia unas décadas más tarde, hacia fines del siglo xv, en la corte castellano-aragonesa de los Reyes Católicos y en el palacio de los Duques de Alba. Su primer gran testimonio es el *Cancionero musical de Palacio*, compilado a fines del siglo xv y comienzos del xvi. De las cuatrocientas cincuenta composiciones polifónicas que contiene, muchas se basan en canciones folklóricas castellanas, y aun portuguesas, gallegas y catalanas, de las cuales proceden tanto su melodía como su texto. Se ve claro que los músicos adoptaban la melodía popular y elaboraban sobre ella una pieza para va-

rias voces. En cuanto a la letra, solían conservar sólo, como en el *Cancionero de Herberay*, el cantarcillo o villancico inicial, al cual añadían estrofas glosadoras del tipo de la que cité antes.

Muchas de esas glosas del *Cancionero musical de Palacio* son tan pobres que debemos suponerlas escritas por muy mediocres versificadores, quizá en parte por los músicos mismos. Parece ser que en esa etapa los buenos poetas no se interesaban aún por la lírica popular; lo prueba también el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), que recoge la poesía cortesana de la época de los Reyes Católicos, donde sólo por excepción se encuentra algún elemento de tipo popular. El único poeta notable de ese período que les concede atención es Juan del Encina. Sin embargo, en Encina encontramos más una poesía de tipo popularizante que poemas basados directamente en cantares folklóricos. En efecto, no deben confundirse con éstos los villancicos pastoriles del tipo de "Tan buen ganadico / y más en tal valle / plazer es guardalle", ni deben despistarnos composiciones como "Mas vale trocar /plazer por dolores, / que estar sin amores": pertenecen a una tradición distinta, nacida en el seno de la poesía culta contemporánea.

En el *Cancionero musical de Palacio* hay también villancicos de tipo popular seguidos de una o más estrofas que parecen proceder de la tradición folklórica: son las llamadas "glosas populares", que habrán de ocuparnos más adelante. Posiblemente, en estos casos los músicos tuvieron percha de componer una nueva glosa, y dejaron el texto de la canción tal como lo recogieron de boca de la gente; gracias a eso poseemos una serie de

textos preciosos, que de otra manera se habrían perdido.

Como caso aparte hay que considerar la boga popularizante en el ámbito de la lírica religiosa. En esa boga intervienen factores distintos y extra-artísticos. Desde mucho antes de iniciarse la dignificación de la poesía popular en España, la lírica religiosa en lengua vulgar había estado en estrecho contacto con la canción folklórica. En su afán por acercarse al pueblo y por enardecer su fe, los frailes adoptan su lenguaje, su música, su poesía. A partir del siglo XIII se practican en casi toda Europa los *contrafacta* o versiones a lo divino de canciones profanas.¹⁴ No se sabe cuándo se inicia el cultivo de este género en España. Las muestras más antiguas parecen ser de la primera mitad del siglo XV y de Cataluña. Más adelantado el siglo, entre 1467 y 1481, escribe Gómez Manrique una "canción para callar al Niño" ("Callad-vos, Señor, / nuestro Redentor, / que vuestro dolor / durará poquito"), que debía cantarse al tono de una canción de cuna, de todos conocida.

El auge de este tipo de composiciones comienza en los últimos años del siglo XV; y no es un azar: la valoración de la canción popular en la corte de los Reyes Católicos dio de pronto dignidad y vitalidad al género. A Juan Álvarez Gato tocó, por un azar de la historia literaria, aparecer como verdadero inaugurador de la "divinización" de canciones populares en España, y a la zaga de él, a fray Ambrosio Montesino y a fray Íñigo de Mendoza. Este último, por ejemplo, toma un estribillo folklórico, "Eres niña y has amor: / ¡qué harás quando mayor!" [116], y haciéndole un pequeñoísimo retoque lo adapta a Jesucristo y lo glo-

sa a lo divino: "Heres niño y as amor: / ¿qué farás quando mayor? // Pues que en tu natividad / te quema la caridad, / en tu varonil hedad / ¿quién sufrirá su calor?" etc. Y Álvarez Gato transforma las indignadas palabras de una muchacha a su pretendiente en rechazo ascético del mundo: por "Quita allá, que no quiero, / falso enemigo, / quita allá, que no quiero / que huelgues conmigo" [278], "Quita allá, que no quiero, / mundo enemigo, / quita allá, que no quiero / pendençias contigo". La nueva canción religiosa que así surgía se cantaba siempre con la música del cantar popular original.

Tanto en la lírica religiosa como en la profana, la utilización del cantar de tipo folklórico seguirá durante la primera mitad del siglo XVI, y hasta 1580 aproximadamente, las líneas marcadas por los poetas del siglo XV. La diferencia estará sobre todo en un cultivo más intenso y a menudo de mayor calidad estética. Después de 1510 la moda cundió por todas partes, entreverándose con las otras corrientes literarias. Apenas habrá una recopilación poética (impresa o manuscrita) en que no figure por lo menos un villancico con estribillo de tipo popular.

Toda la Península se cubrió así de brotes popularizantes. Pero hay dos lugares donde el cultivo fue particularmente intenso. Cosa curiosa, se trata nuevamente de dos regiones marginales, ambas de cultura bilingüe: Valencia y Portugal. La corte valenciana de don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, fue uno de los centros literarios y musicales de mayor vitalidad e importancia durante el segundo cuarto del siglo XVI. El músico y poeta valenciano Luis Milán nos ha dejado en

su obra intitulada *El cortesano* un vivo retrato del ambiente de esa corte, que quiere ser un poco como las cortes italianas: ambiente de damas y caballeros de la nobleza y la alta burguesía, que aman la buena vida, las fiestas y bailes y cacerías, las bromas y los juegos, que mezclan varias lenguas, hablan en verso y sostienen escaramuzas verbales plagadas de agudezas, retruécanos y citas literarias. Ahí se sazonan las charlas con textos y parodias de canciones cortesanas y también, mucho, de cantares populares.

Entresaquemos esa escena en que doña Jerónima, la celosísima mujer de don Juan Fernández de Heredia, quiere irse de la reunión, precisamente por celos que le da su marido. La virreina, doña Germana de Foix, le ruega que se quede. Doña Jerónima contesta: "Señora, con tan gran favor, / yo seré tan socorrida, / que no me veré corrida / sino por mi corredor". El corredor es su marido, que recoge el guante, parodiando un cantarcillo callejero: "¿Quién os ha mal enojado, / mi buen amor, / que me hezistes corredor?" [cf. 210].

El mismo Juan Fernández de Heredia (ca. 1480-1549) fue el español que por esos años cultivó con más gracia y virtuosismo la canción lírica de estribillo popular. Sus desarrollos son agudos, ingeniosos, de una epigramática condensación:

Que las manos tengo blandas
del broslar:
no nascí para segar.

O, manos mías tan bellas,
no para segar nascidas,
si ya no fuessen las vidas
de cuantos osaren vellas.

Sí para cegar son ellas
en mirar,
pero no para segar.¹⁵

Y Luis Milán, autor del *Cortesano*, lo fue también del primer *Libro de vihuela* publicado en España (1536), manual didáctico en que se incluyen, con espléndidos acompañamientos vihuelísticos, las melodías de varios romances y de algunos cantarcillos en castellano y portugués, con glosa popular o culta.

Según un estudio de J. Romeu Figueras,¹⁶ también estuvieron en contacto con la corte valenciana el gran polifonista catalán Mateo Flecha, el viejo, lo mismo que su sobrino y homónimo y sus discípulos Cárceres y Chacón. Es grande la importancia de Flecha dentro de la corriente poético-musical que venimos estudiando. Sus "ensaladas" polifónicas, graciosa concatenación de trozos sueltos dentro del marco de una alegoría religiosa, deben parte de su encanto y de su riqueza melódica, rítmica y textual a la incorporación de cantares tradicionales. El compositor hacía alarde de habilidad y de ingenio para engarzarlos adecuadamente en el contexto musical y literario. Se trata de un virtuosismo análogo —aunque elevado al plano artístico— al que desplegaban los cortesanos de Valencia en sus citas oportunas de cantarcillos, y coincide con él en el abundante uso de la parodia.

Cárceres, Chacón, Flecha el joven y también Pere Alberch Vila compusieron ensaladas que, musical y poéticamente, seguían en más o en menos la línea trazada por Flecha el viejo, con análoga utilización del elemento folklórico. Al final de esa cadena está Fernán González de Eslava,

quien, en el último tercio del siglo, escribirá en la Nueva España la letra de unas ensaladas religiosas que tienen muchos puntos de contacto con las de Flecha.

Pero no se agotan aquí las muestras de la valoración artística de la canción popular en Valencia. Uno de los cancioneros polifónicos más pródigos en villancicos y glosas de tipo popular, el llamado *Cancionero de Upsala*, de 1556, parece estar también estrechamente asociado con la corte del Duque de Calabria. Lo mismo el notable cancionero poético llamado *Flor de enamorados*, que se publicó en Barcelona en 1562, o sea, el mismo año en que se editan póstumamente las poesías de Heredia y un año después de la tardía publicación del *Cortesano* de Milán. El mismo medio social y cultural retratado en éste se refleja en la *Flor*, donde galanes y galanas dialogan en villancicos castellanos y catalanes de frecuente raigambre popular.

En 1561 también ha aparecido en Valencia el *Sarao de amor*, primer cancionero importante de los recopilados por el valenciano Juan Timoneda. Está en la misma línea de la *Flor de enamorados*, pero ya se perfilan ciertos cambios. Timoneda pertenece a una nueva generación. Ha nacido unos treinta y cinco años después de Fernández de Heredia y tiene apenas treinta cuando muere el Duque de Calabria (1550). Quizá gracias a su oficio de impresor, percibe agudamente los cambios sociales y culturales que se están gestando en España. La literatura está abandonando los estrechos recintos palaciegos y saliendo a la ancha calle. La burguesía urbana, que antes se había contentado con presenciar de lejos los festines artís-

ticos de la nobleza y con recibir de limosna las migajas sobrantes, se ha vuelto exigente. Quiere su literatura. Quiere sus libros. Los baratos y efímeros pliegos de cordel —migajas de los suntuosos cancioneros in folio— son ya indignos de ella. Prosperan entonces los cancioneros en pequeño formato, ya no lujosos, pero sí decentes en su impresión y bien nutridos de textos, en un cómodo y aceptable término medio. La poesía que en ellos se imprime es todavía herencia servil de las modas cortesanas; y sin embargo, se van infiltrando elementos nuevos, hechos ya a la medida del nuevo público.

Timoneda aparece justo en la intersección de las dos corrientes y contribuye con su abundante y variada obra, lo mismo a la divulgación de los "antiguos" que a su *vulgarización* interna. Contribuye así, de pasada, a la vulgarización de la poesía folklórica, y esto no es una paradoja sino por la apariencia. La moda popularizante —glosas a cantares antiguos y ensaladas, imitaciones y contrahechuras— se generaliza y aburguesa, y, paralelamente, los productos de esa moda van cambiando. Algo hay en las glosas escritas o recopiladas por el propio Timoneda —¿desenfado, soltura, ligereza?— que las hace sonar distinto de las de sus predecesores, algo que les da sabor de calle. Es el camino que llevará muy pronto a un nuevo arte de escribir poesía,¹⁷ cuyo principal centro de divulgación será precisamente la ciudad de Valencia.

En Portugal la dignificación de la lírica popular comienza, en los primeros años del siglo XVI, con un espléndido estallido: la obra dramática de

Gil Vicente. Como tantas otras cosas, esa dignificación es en él superación personal de la moda literaria, a tal punto que llega a ser creación suya, libre, al margen de las convenciones; tan única que no sólo no tiene verdaderos predecesores —en el teatro de Encina los elementos de poesía folclórica son mínimos—, sino tampoco verdaderos continuadores. Después de Gil Vicente y antes de fines de siglo, el teatro portugués y el español (Lope de Rueda, sobre todo) suelen valerse, sí, de la lírica musical de tipo popular, pero de manera esporádica y más bien convencional. Tal parece que no hubiera existido Gil Vicente. Porque en él la canción de tipo popular había alcanzado una importancia extraordinaria. En las más variadas situaciones de sus autos, farsas y tragicomedias brota de pronto el cantar como chorro de poesía pura:

En la huerta nasce la rosa:
quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome yr allá,
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome yr allá,
para ver al ruyseñor
cómo cantavá... [99]

Cantar siempre hermoso, intenso, hondo, y a veces ligero, travieso:

Bien quiere el viejo,
jay, madre mía!,
bien quiere el viejo
a la niña [544].

Son villancicos solos o seguidos de glosas en estilo popular, maravillosamente poéticas. De la tradición folklórica española tomó Gil Vicente lo mejor, unas veces citando textualmente, otras retocando y recreando, en íntima compenetración con el espíritu de ese arte.

Al mismo tiempo se inicia en Portugal la valoración del cantar de tipo popular dentro de la poesía lírica. El gran *Cancioneiro geral* de García de Resende (1516) se muestra todavía tan reacio a ella como el de Hernando del Castillo. Pero en la época en que se publica, ya Francisco Sá de Miranda está glosando "cantares velhos" y "vilantes que cantam pelas ruas" y cantigas que entonan "as moças ao adufe". Los glosa en portugués y en castellano, en un estilo más llano y personal que el de los otros poetas y siempre con su característica melancolía. No tienen esas glosas el brillo virtuosista de Fernández de Heredia, ni la gracia de Castillejo, pero sí un tono íntimo de que carecen ambos. Sá de Miranda fue además innovador, dentro de Portugal, en el campo de la poesía al estilo italiano. En su obra confluyen, pues, las dos corrientes de renovación poética que caracterizan a esa época. Ambas fluirán lado a lado, años más tarde, en la lírica de Camoens y de Andrade Caminha, como también en la del portugués castellanizado Jorge de Montemayor. Hecho curioso, si se tiene en cuenta que en el resto de la Península los poetas "popularistas" cultivaron

de preferencia o exclusivamente los géneros tradicionales.

Montemayor incluyó uno que otro cantarillo popular glosado en la *Diana*, en sus autos y en su cancionero. Mucho más importante es para nosotros la obra poética de Pedro de Andrade Caminha, gran amigo de glosar cantarillos de tipo folklórico en portugués y castellano, y la obra lírica, dramática y aun epistolar de Camoens. Además de glosar muchas canciones y de poner otras en boca de sus personajes teatrales, Camoens gustaba de citarlas a la menor ocasión. En Portugal, como en Valencia, solían aducirse letras de cantares populares para ilustrar la charla, como lo vemos también en las comedias-novelas de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Esa familiaridad con los cantares presupone un cultivo musical y literario más o menos generalizado de ellos, cultivo de que dan fe ciertos cancioneros musicales y poéticos. En todo caso, más que por esas manifestaciones difusas de la moda, se caracteriza la dignificación en Portugal por las cuatro grandes figuras que acogieron la lírica popular con especial devoción. Tengamos en cuenta que en Valencia el cultivo de esa lírica fue más bien un fenómeno de ambiente cultural y que sólo dos poetas —ninguno de la talla de los portugueses— se destacaron en él.

Otro tanto cabe decir del resto de la Península. Nos consta, por los cancioneros impresos y manuscritos, por los pliegos sueltos, por las obras de los vihuelistas y polifonistas, por citas literarias, que en Castilla se cantaban, se citaban y se glosaban canciones de tipo popular en las esferas cultas. Pero sólo dos poetas castellanos de cierto renom-

bre se interesaron por ese género: Sebastián de Horozco y Cristóbal de Castillejo. Horozco, toledano, escribió, además de una ensalada y algunas glosas a lo profano, muchas versiones a lo divino de cantares populares, en su mayoría más chabacanas que inspiradas. Al salmantino Castillejo debemos varias glosas y parodias, de mayor calidad poética.

Salamanca fue quizá, dentro del área castellana, la región de más actividad popularizante, a juzgar por los cartapacios poéticos ahí recopilados. En Salamanca se publicaron el *Libro de música de vihuela* de Pisador y dos obras eruditas, que recogen abundantes cantarcillos del pueblo: el refranero de Hernán Núñez y el tratado *De musica libri septem* de Francisco Salinas.

Mayor aún parece haber sido la tendencia popularista en el ambiente literario y musical sevillano. Bastaría con decir que ahí vivió y trabajó el admirable músico extremeño Juan Vásquez, cuyo entusiasmo por la canción folklórica sólo es comparable con el de Gil Vicente, lo mismo que su acierto para escoger los cantares más hermosos. Esto, unido a su arte polifónico verdaderamente genial, que conserva intacta la llaneza y frescura de la melodía popular y a la vez la convierte en gran música, profunda y compleja. Juan Vásquez trabajó más de medio centenar de canciones arcaicas. Sus composiciones circularon en España antes de la publicación de sus dos libros (1551 y 1560), y varios vihuelistas las adaptaron para vihuela y voz sola. Dos de ellos, Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana, vieron publicadas sus obras precisamente en Sevilla, y ahí estuvo un tiempo Luis de Narváez.

Que también el ambiente literario sevillano, de sello más bien tradicionalista, fue favorable a la canción de tipo popular lo vemos por el anónimo *Cancionero sevillano*,¹⁸ recopilado antes de 1568. Contiene gran número de villancicos de tipo popular, ya con glosa profana, ya con glosa religiosa, ya vueltos a lo divino. Estos dos últimos grupos nos muestran el auge que había alcanzado hacia mediados del siglo la tendencia popularista dentro de la lírica religiosa, sobre todo de la destinada a ciertas festividades, como la Navidad. Lírica, en general, de mediocre calidad literaria, pero históricamente interesante. Hacia mediados de siglo un anónimo versificador, en quien se ha querido ver una monja concepcionista de Madrid o de Toledo, escribió canciones piadosas para cantarse al tono de ciertos cantarcillos, alguno tan hermoso como "Hilo d'oro mana / la fontana, / hilo d'oro mana" [392]. En el *Cancionero sevillano* encontramos aplicado a la Virgen el cantarcillo profano "Moriré de amores, / moriré" [299]. Dice así la glosa: "Moriré de amores / de aquesta donzella, / pues nos da por ella / Dios tantos favores. / Moriré. // Por ella nos vino / Dios a visitar / y quiso pagar / nuestro desatino. / Moriré. // Ésta fue la garça / que abaxó del cielo / al ñeblí sagrado / que hoy veys en el suelo. / Moriré..."

No es raro, pues, que al venerable varón Francisco de Yepes, hermano de San Juan de la Cruz, la piedad le dictara desmañadas coplillas de sabor rústico, que en los momentos de éxtasis él imaginaba cantados por vírgenes, santos y ángeles. Sólo en ese siglo xvi español pudo ocurrir que los ángeles celebraran a Dios cantándole: "El Señor me crió / y también me redimió: / y qui[é]-

reme él, / y quiérole yo", y que en una visión se aparezca un santo cantando, "con mucha gracia y melodía", "Mira que viene Iesús / y también viene María. / ¡O, qué gozo y qué alegría! / ¡O, qué gozo y qué alegría!"¹⁹

Más inspiradas son las pocas canciones popularizantes de Santa Teresa, como el espléndido "—Migallejo, mira quién llama. / —Ángeles son, que ya viene el Alba". Hacia fines del siglo proliferaron los cancionerillos devotos de análogo carácter; todos cultivan la ingenuidad, algunos con cierta gracia, como el *Cancionero de Nuestra Señora*, del cual procede este ejemplo:

Bien aya quien hizo
cadenas, cadenas,
bien aya quien hizo
cadenas de amor.

La Reyna del cielo
tanto a Dios amó,
que lo encadenó
y lo baxó al suelo.
¡O, qué gran consuelo
para el pecador!
Bien aya quien hizo
cadenas de amor.

Sevilla dio también un erudito folklorista: Juan de Mal Lara, quien en su obra *La filosofía vulgar* (1568) hizo interesantes anotaciones y adiciones a varios cantares recopilados por Hernán Núñez. Años más tarde otro andaluz, Rodrigo Caro, estudiaría los juegos infantiles y recogería con minucioso escrúpulo gran número de rimas y coplillas. Pero para entonces la corriente de valoración de la lírica popular había cambiado de rumbo, como en seguida veremos.

SEGUNDA ETAPA DE LA VALORACIÓN: 1580-1650

EL CAMBIO social y cultural que se había venido preparando desde mediados del siglo en España parece llegar a su plenitud en la penúltima década y condiciona en muy importante medida la gran renovación literaria que se inicia por esos años. La literatura no sólo deja de ser exclusiva de una minoría, sino que se dirige conscientemente a las clases sociales antes ignoradas, sobre todo a la burguesía urbana, de creciente vitalidad. La manifestación más clara de este fenómeno es el teatro; pero la nueva poesía, sobre todo la que gira en torno al Romancero artístico, es igualmente significativa. Es una poesía que combina lo conocido con lo desconocido, los moldes viejos —el romance, la seguidilla, el villancico— con temas inéditos, las formas familiares con un espíritu original. Tiene así para el gran público el doble atractivo de lo tradicional y de lo moderno —los romances nuevos se anuncian como “los más modernos que hasta hoy se han cantado”—; el atractivo también de un popularismo que llega mucho más al fondo que el de la ya decadente poesía cortesana.

En efecto, del plano secundario en que había estado antes, la poesía popular española pasa a ser elemento básico, o mejor dicho, punto de arranque de la nueva poesía, trampolín desde donde se salta hacia algo muy distinto. Y lo curioso es que esta nueva poesía arrastrará consigo, en su salto, a la misma canción popular de donde partió, transformándola esencialmente.

La dignificación del folklore poético ha cam-

biado de signo. Recordemos que hasta 1580 había sido una moda en cierto sentido secundaria dentro del marco de la poesía cortesana, a la cual no había afectado en el fondo. Ahora ese folklore poético dará su sangre misma a la nueva planta y, como el ruiseñor de Wilde, morirá en la entrega. De ahí la paradoja aparente de que la poesía —y la música— anterior a 1580 nos conserve más canciones arcaicas que la posterior a esa fecha, y que en ésta, tan entrañablemente ligada a la antigua canción popular, se produzcan mil veces más imitaciones y recreaciones que en la primera etapa. Prescindiendo ahora del Romancero, la manifestación primordial de la nueva moda popularizante serán los cantares que podemos llamar “semi-populares”: las cabezas de letras y letrillas, los estribillos de muchos romances y las seguidillas “modernas”: “Salen las galeras / de el puerto, madre, / con las belas tendidas / y en popa el aire”, “Vanse mis amores, / madre, de Madrid, / y llévanme el alma / a Valladolid”, “Niña del color quebrado, / o tienes amor o comes barro”, “Padre, que me muero: / carricoche quiero”, y muchas otras.

Toda esta poesía comienza a divulgarse en pliegos sueltos que se imprimen en Valencia a partir de 1589 y, simultáneamente, en una serie de tomitos intitolados en su mayoría *Flor de varios romances nuevos*, que se editan en Valencia, Barcelona, Huesca, etc. y sobre todo en Toledo y Madrid, ciudades donde se centra la actividad poética de los jóvenes escritores. En Madrid se publicará en 1600 el gran *Romancero general*, que reúne la mayor parte de las poesías incluidas en las *Flores*. Después aparecerán otros florilegios

con nuevos textos. Como obedeciendo a una consigna, los romances, letras y seguidillas se publican anónimos; se sabe, sin embargo, cuáles son los principales autores: en primerísimo lugar, Lope de Vega, alma de todo este movimiento literario; además Góngora, Liñán de Riaza, Lasso de la Vega, Juan de Salinas, y, en menor medida, Quevedo y otros poetas.

Las poesías también circulaban abundantemente en cartapacios manuscritos y eran divulgadas además por los músicos y en el teatro. Pronto España se vio inundada por la nueva moda, y muchas de las poesías, sobre todo de las seguidillas y coplas semi-populares, pasaron a la tradición oral. Con el tiempo se llegó a la folklorización, no sólo de ciertos textos, sino de la misma escuela poética a que pertenecían. Hoy se han recogido, casi intactas, de boca del pueblo, seguidillas como "Unos ojos negros / me han cautivado: / ¡quién dixera que negros / cautivan blancos!" En México nos suena muy familiar aquella otra, recogida en el siglo xvii, que dice "Una flecha de oro / me tiró el Amor: / ¡ay Jesús!, que me ha dado / en el corazón", tan parecida a una famosa estrofa del "Cielito lindo": "Una flecha en el aire / tiró Cupido; / él la tiró jugando, / y a mí me ha herido". Además se han seguido escribiendo seguidillas exactamente en el mismo estilo.²⁰

Pero no sólo eso: al folklorizarse esta escuela poética de origen semi-popular, junto con aquel otro tipo de poesía, ya mencionado, que deriva de la lírica "de cancionero", fue desapareciendo de la tradición oral la antigua escuela popular, de la cual ya sólo sobreviven hoy unas cuantas reliquias. Curioso contraste con lo ocurrido en el caso

del Romancero: los romances nuevos de la época de Lope no arraigaron en la tradición oral, salvo contadas excepciones. El pueblo siguió cantando los viejos romances tradicionales, tal como se conocían antes de 1600, y algunos otros, posteriores, que se ajustaban básicamente a la técnica del romance medieval. La vitalidad de ese viejísimo género es impresionante y conmovedora. Las cancioncitas líricas no tuvieron la misma suerte: sucumbieron a una muerte casi brusca, causada en gran parte por el dinámico e invasor movimiento de renovación poética que se inició hacia 1580.

Pero si la nueva poesía llegó con el tiempo a desterrar a la antigua en el terreno folklórico, dentro de la literatura posterior a 1580 y anterior a 1650 ambas conviven todavía pacíficamente. Los propios poetas que lanzaron y alimentaron la moda de la poesía semi-popular se nos muestran muchas veces devotos de los cantarillos de rancio sabor. Los glosan en letrillas, los incrustan en romances y "ensaladillas", los desarrollan a lo divino. Pero más que nada utilizan las antiguas canciones rústicas en el teatro, ambientando con ellas las escenas de bodas y bautizos, de fiestas de mayo y San Juan, las que pintan el regocijo de las cosechas y vendimias, de las bienvenidas y serenatas. La comedia, el auto sacramental, los entremeses y bailes dramáticos del Siglo de Oro español nos conservaron muchos cantares aldeanos que, de no ser por ellos, se habrían perdido irremisiblemente.

Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Valdivielso, Quiñones de Benavente son los nombres principales dentro de esta corriente. No sólo incorporan cantarillos folklóricos para ambientar las escenas campesinas o

callejeras y darles un colorido y una animación que compensaba la desnudez de la escenografía. Muchas veces las canciones se nos presentan como un eco o un comentario, patético o burlesco, cuando no como un anticipo de los sucesos. "Lope, ha dicho Casaldueiro, utiliza las canciones con un propósito escénico y dramático evidente; sin embargo, la función primordial consiste en trasladar la acción a un plano exclusivamente lírico, en el cual el tema se despoja de toda contaminación real, y al sublimarse cristaliza en su esencialidad."

Un cantarcillo mínimo, cantado una sola vez, puede llenar toda una escena de misteriosa y escalofriante intensidad, proyectando su luz sobre la obra entera. Así ocurre en *Los amantes de Teruel* de Tirso, en el *Caballero de Olmedo* de Lope. La aparición de los cantores puede hacer cambiar de rumbo a la acción misma. Las alabanzas que tras las bambalinas cantan los músicos del príncipe a la hermosa labradora Pascuala, cuando va a cenar con su marido, provocan una impresionante escena de *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara; en *La ocasión perdida* de Lope los cantos de los aldeanos hacen que don Juan pierda, precisamente, la ocasión.

Hay veces en que el texto del antiguo cantar queda intercalado en un diálogo amatorio como *pointe* y estribillo que acentúa su lirismo. Hay, por fin, comedias enteras basadas en un cantar antiguo, entre lírico y narrativo, como *La niña de Gómez Arias* de Vélez de Guevara y la de Calderón; como *El caballero de Olmedo* de Lope. Y hay otras que derivan de una canción de tipo popular su *leitmotiv* y aun a veces el título mismo (*Por la puente, Juana; Más valéis vos, Antona*). No faltan

las comedias —burlescas todas— que están salpicadas de cantares, al modo de las ensaladas de disparates.

Muy rico y variado fue también el empleo de cantos folklóricos en los autos sacramentales, sobre todo en los de Valdivielso y Lope de Vega, y, algo menos, en los de Calderón y Gómez Tejada de los Reyes. Se trata casi siempre de cantos profanos, que adquieren sentido religioso por el contexto, por las estrofas glosadoras o por retoques hechos a su texto original.

Dentro de los géneros dramáticos breves, los entremeses y sobre todo los bailes son los que mayor uso hacen de la lírica popular al estilo antiguo. La encontramos en los entremeses de Cervantes (como también en algunas de sus comedias), de Quiñones de Benavente y de otros autores. Los bailes anónimos y los de Quiñones, hechos en su mayoría de canciones a la moda escritas a propósito, suelen incorporar poesías evidentemente medievales. Algunas de ellas son rimas infantiles, como las que componen el *Baile curioso de Pedro de Brea* (y las que, dentro de la poesía lírica, dan pie a los *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Cristo*, de Alonso de Ledesma, y a ciertas composiciones religiosas de Gaspar de los Reyes y Gómez Tejada). Hay bailes que son una desquiciada, loquísima concatenación de cantarcillos y parodias de cantarcillos, como las de las ensaladas.

Esas piezas ensaladescas, como las ensaladas mismas, son documentos valiosos para el conocimiento de la antigua lírica de tipo popular. Sin habérselo propuesto, son como versiones en miniatura de la grandiosa recopilación que por esos

años realizó el maestro Gonzalo Correas. Por supuesto, el criterio de Correas es muy otro: criterio que sin exageraciones podemos llamar científico. Acoge y supera con mucho la labor de recopilación de refranes realizada en el siglo anterior por hombres como Hernán Núñez y Mal Lara; al igual que ellos, presta atención también a los cantares del vulgo, que recoge en gran cantidad. De hecho, su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ca. 1627) es, junto con su *Arte de la lengua española castellana* (1625), la fuente más importante de canciones antiguas. Bastará decir que parece haber en ambas obras más de trescientos cincuenta cantarcillos.

Otros eruditos "folkloristas" de esa primera mitad del siglo xvii son el ya mencionado Rodrigo Caro, recopilador de juegos infantiles, y el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias, que heredó de su padre, Sebastián de Horozco, la afición a los "cantarcillos triviales" y que, como dice con orgullo, no desdeña "alegarlos para comprobación de nuestra lengua". Al igual que muchos folkloristas de hoy, esos estudiosos del siglo xvii tuvieron quizá conciencia de que había que salvar aquel tesoro de canciones irremisiblemente condenadas a desaparecer ante el impulso arrollador de las nuevas modas poético-musicales. Incluso la literatura no tardaría en desentenderse de esas canciones. De los poetas que mueren después de 1640, son muy pocos los que todavía las utilizan de cuando en cuando: Trillo y Figueroa, el Príncipe de Esquilache, Francisco Manuel de Melo, Sor Juana Inés de la Cruz. Sólo en el teatro perviven hasta entrada la 2ª mitad del siglo (Calderón, Moreto, Cáncer, Francisco de Avellaneda, Juan Vélez de Guevara).

EN LA ÉPOCA MODERNA

LA ANTERIOR exploración nos ha llevado a los principales campos de la cultura renacentista en que se manifestó la dignificación de la canción popular: dentro de la literatura; en la lírica culta y el teatro; al margen de ella, en la música y las obras de erudición. Sin embargo, la corriente penetró también, en menor escala, no sólo en otras ramas de la literatura, como la novela, sino aun en los terrenos menos pensados. Nadie esperaría encontrar cantares populares en un tratado sobre labores de campo y ganadería, por ejemplo; pero ahí está el *Despertador que trata de la gran fertilidad, riquezas... y caballos que España solía tener*, donde, hacia 1578, el bachiller Valverde Arrieta trae a cuento algunas canciones aldeanas, sin más propósito que el de censurar la sustitución de vacas y bueyes por mulas y machos...

Así, el que ande a la busca de antiguos cantarillos no sólo deberá recorrer los muchos cancioneros españoles, impresos y manuscritos, que se conservan diseminados por las bibliotecas públicas y privadas del mundo, los incontables pliegos sueltos, igualmente diseminados,²¹ las obras musicales de toda índole, los autos y farsas y comedias anteriores a Lope y los centenares de comedias, autos sacramentales, entremeses, bailes, loas y mo-jigangas de la época dorada, las colecciones de refranes (que deben leerse de cabo a rabo), las novelas, las florestas de cuentos y anécdotas, las crónicas y relatos históricos, las vidas devotas, las obras de lexicografía, gramática y versificación..., sino que tiene que hurgar en los rincones más

oscuros y estar siempre preparado para los más insospechados hallazgos.

Teniendo esto en cuenta, se comprenderá por qué no se ha podido publicar aún el corpus íntegro de aquellos materiales y se comprenderá también el porqué del retraso en que se encuentra el estudio de toda esa poesía. Nuevo contraste con la fortuna de los romances viejos. Fácilmente localizables, se han podido reunir y publicar casi en su totalidad y han sido, desde hace más de un siglo, objeto de múltiples investigaciones. Sobre la antigua lírica popular se ha escrito poco. Los románticos europeos, que descubrieron el Romanesco y vieron en él la expresión poética quintaesenciada de la España medieval, mostraron escaso interés por las cancioncitas líricas medievales. Nicolás Böhl de Faber, Agustín Durán, Eugenio de Ochoa son excepciones, pero aun ellos no lograron sino reunir un número reducido de textos y nunca se preocuparon por estudiarlos.

Años más tarde Menéndez Pelayo se interesaría por los cantares populares que recogió Lope de Vega. Pero el verdadero interés por la antigua lírica folklórica nació hacia 1916. En ese año comenzó a trabajar Pedro Henríquez Ureña en su gran libro sobre *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920), cuyo principal objeto de estudio es precisamente esa poesía. Henríquez Ureña reunió y citó un caudal impresionante de cantares; incluyó varios de ellos en su *Antología de la versificación rítmica*,²² el primer florilegio moderno de este tipo. Y en 1919 pronunció Ramón Menéndez Pidal su fundamental conferencia sobre "La primitiva poesía lírica española", que abrió una brecha definitiva hacia esa apasio-

nante realidad. En 1921 comenzó a editar Julio Cejador y Frauca una enorme y caótica antología en que, bajo el polémico título de *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*,²³ incluyó centenares de canciones folklóricas, desgraciadamente mezcladas con muchas otras que nada tienen que ver con ellas.

Quien vino a poner orden en el caos fue Dámaso Alonso. Después de editar (1934) las poesías castellanas de Gil Vicente, publicó en 1935 su *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, preciosa antología en que la lírica que aquí nos ocupa desempeña un papel preponderante. No son muchos los textos, pero cada uno es una pequeña joya. La antología hizo época, y de ella tomaron materiales varias de las que han venido publicándose desde 1941, incluso fuera del área hispánica.²⁴ Incluir canciones antiguas de tipo popular ha sido desde entonces empresa obligada en las colecciones de poesía española.²⁵ A partir de 1941 se publican en América varios pequeños florilegios de cantarillos antiguos, entre ellos el hermoso *Cancionero llamado Flor de la rosa* de Daniel Devoto, provisto de anotaciones.²⁶ También incluye abundantes y sólidas notas la pequeña colección que en 1953 dedicó Aurelio Roncaglia a los estudiantes italianos: *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolarasca. Dalle "kharige" mozarabiche a Lope de Vega*.

Las *Canciones populares de la Edad de Oro* de Santiago Magariños (Barcelona, 1944) inician, por su parte, la serie de antologías de mayor extensión dedicadas exclusivamente a este aspecto de la poesía española. Es la de Magariños una obra rica en materiales, pero criticable por la falta de rigor

y seriedad. Frente a ella destaca luminosa la *Antología* publicada doce años después por Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, bien conocida de todos. De 1966 es mi *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*; de 1968, *El cancionero español de tipo tradicional* de José María Alín, la antología más rica y documentada que hasta ahora se haya publicado: de 1969, la colección de textos que Sánchez Romeralo anexó a su ya mencionado estudio sobre el *Villancico*.

Todas estas antologías responden a la necesidad de dar a conocer una poesía antes prácticamente ignorada, un "nuevo" capítulo de la historia literaria española, al que los manuales, por cierto, van prestando cada vez más atención. Pero responden sobre todo —y esto es lo importante— al descubrimiento de una poesía, a un goce y regodeo estético. Algo tienen esos cantarcillos antiguos que atrae y hechiza a los hombres del siglo xx. Algo hace que esos cantares dejen su huella en los poetas de nuestro tiempo:

Ya en las *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza (1925) encontramos un eco claro de esa influencia:

Iremos a buscar
hojas de plátano al platanar.
Se alegra el mar.

Iremos a buscarlas en el camino
padre de las madejas de lino.
Se alegra el mar...

Esta huella, que es de ritmo y de tono más que nada, asoma una y otra vez, desde Machado hasta los poetas de hoy. En Machado mismo:

Malos sueños he.
 Me despertaré.
(De un cancionero apócrifo)

En Pedro Salinas:

¡Si me llamas, sí,
 si me llamas!
(La voz a ti debida)

En Alfonso Reyes (1917):

Flor de las adormideras,
 engáñame y no me quieras,

o recuerdos directos: el estribillo "Las mañanitas de abril / buenas son de dormir", en el romance "Blanda, pensativa zona" (1923), y el "Que de noche lo mataron...", aplicado a García Lorca (1937).

En García Lorca las reminiscencias de la antigua lírica de tipo popular aparecen entreveradas con los ecos, más abundantes, de la canción popular actual, sobre todo de la infantil. Pero además hay recuerdos deliberados de canciones que están en Lope y en Góngora:

Despertad, señora, despertad,
 porque viene el aire floreciendo azahar.
(Bodas de sangre)

...¿Dónde estará
 la miel?
 Está en la flor azul,
 Isabel,
 en la flor
 del romero aquél.
(Libro de poemas)

Quizá menos deliberado el recuerdo de "Barquero, barquero, / que se llevan las aguas los remos" [389] en el "Canto nocturno de los marineros andaluces":

¡Ay, muchacho, muchacho,
que las olas se llevan mi caballo!

Luego, esos estribillos constantes, repetidos entre verso y verso —"Iré a Santiago", "A las cinco de la tarde"—, que también encontramos en otros poemas contemporáneos. En Alberti, por ejemplo, que es "el verdadero heredero de esas canciones medievales".²⁷ Hay en él recuerdos directos:

Por allí, por allá,
a Castilla se va.
Por allá, por allí,
a mi verde país...

(*El alba del alhelí* [cf. 351])

Y sobre todo, mucho, muchísimo del ritmo característico:

...Si no la robé la aurora de los mares,
si no la robé,
yo la robaré.

(*Marinero en tierra*)

Debajo del chopo, amante,
debajo del chopo, no...

(*La amante*)

Se equivocó la paloma,
se equivocaba.

Por el Totoral
bailan las totoras
del ceremonial.

(*Entre el clavel y la espada*)

Y tras los versos juguetones, en la seriedad de nuestros días, Blas de Otero toma el canto antiguo y lo vierte en su alma:

...De los álamos tengo envidia,
de ver cómo los menea el aire.

("Canción de amigo", *En castellano*)²⁸

"El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo xx, que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme", ha dicho Dámaso Alonso en el prólogo a su *Antología*. Y ¿qué es lo que nos emociona en esa poesía? "Esa poesía, blanca, breve, ligera, que toca como un ala y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando". Poesía que no se entrega para un lento paladeo; poesía que nos deja, como dice el mismo Dámaso Alonso, "con la miel en la boca".

*II. EL MUNDO POÉTICO DE LA
ANTIGUA LÍRICA POPULAR*

Lo DIFÍCIL es precisar el porqué de ese placer estético. "Lirismo quintaesenciado", se ha dicho también. ¿Pero cómo? ¿Una imagen que crea de pronto dimensiones insospechadas? No. Curiosamente, en esa antigua poesía popular casi no hay metáforas. ¿Qué hay, pues?

Recordad, ojuelos verdes,
que a la mañanica dormiredes [361].

Una frase clarísima, que dice todo lo que tiene que decir. Sencillez absoluta, ternura, intimidad, gracia. A lo sumo, la identificación de los ojos de la amada con la amada misma, sinécdoque comunísima.

Olvidar quiero mis amores,
que yo quiérolos olvidar.

Mis amores los primeros
no me salieron verdaderos,
sino falsos y lisongeros.
Que yo quiérolos olvidar.

Mis amores los de antes
no me salieron leales,
sino falsos y con maldades.
Que yo quiérolos olvidar [267].

Todo está dicho. Conmueve la misma simplicidad, el terco candor de la muchacha engañada, su indignación contenida. Conmueve, a veces, el tono patético:

Madre mía, muriera yo,
y no me casara, no [286].

Divierte a menudo la gracia traviesa:

Morenica m'era yo:
dizen que sí, dizen que no [204].

Varían los temas, cambia el tono. Lo permanente es esa expresión directa y clara, sin segundas intenciones, aunque no siempre sin misterio. Por eso la imagen, si se da, suele ser evocación de una realidad tangible, directamente percibida por los sentidos, como en tantos *hai-kais* japoneses. Puede ser una imagen visual estática:

Alta estaba la peña
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trévol florido [340].

Otras veces un soplo de aire —el aire, obsesión de esa poesía— rompe la inmovilidad:

Florida estaba la rosa,
que o vento le volvía la folla [345].

El viento puede imprimir su dinamismo a la imagen entera: "Airezillo en los mis cabellos, / i aire en ellos" [347], preciosa imagen visual, que repite en cámara lenta el conocido cantarcillo "Estos mis cabellos, madre, / dos a dos me los lleva el aire" [348].

El paisaje suele adquirir movimiento por otros medios; así, el mar, desmenuzado en inquietas olas: "Las hondas de la mar / ¡quán menudicas van!" [391]. Y sobre el mar, la barca que camina: "Pelo mar vai a vela, / vela vai pelo mar"

[399]. Frente a esa placidez, la angustia de ver el torrente llevándose los remos: “Barquero, barquero, / ¡que se llevan las aguas los remos!” [389].

Muchas veces la naturaleza se subjetiviza: en lugar de evocarse directamente, aparece contemplada por los ojos apasionados de un espectador: “Que mirava la mar / la malcasada, / que mirava la mar, / cómo es ancha y larga” [387]. Y ese espectador es a menudo la persona misma que habla: “A riberas d’aquel río / viera estar rosal florido” [344], “Vi los barcos, madre, / vilos y no me valen” [386]. “Ribera d’un río / vi moça virgo” [161]...

El río deja de ser simple río cuando por sus márgenes han de pasearse los amados, y los árboles ya no son sólo árboles: “Orillicas del río, / mis amoresé, / y debaxo de los álamos / me atendé” [83], “Por el río me llevad, amigo, / y llevádme por el río” [395]. También la luna reluce para algo: “Ay, luna que reluzes, / toda la noche m’alumbres. // ¡Ay!, luna, atán bella, / alúmbresme a la sierra / por do vaya y venga...” [366] Vaya y venga: la actividad del hombre dinamiza la imagen visual: “Bengo de la güerta / y boi al jardín...”, o, acelerando el ritmo, “Por aquí, por aquí, por allí, / anda la niña en el toronjil...” [351].

La presencia del hombre en el paisaje es constante. A veces no se le ve: sólo se oye su voz a lo lejos. Las voces, los gritos que resuenan “en aquella sierra”, preocupan a la imaginación popular: “Vozes dan en aquella sierra, / leñadores son que hazen leña” [417]; o, con mayor misterio, “Gritos davan en aquella sierra, / ¡ay, madre, quié-

rom'ir a ella!" [186]. Una vez los gritos suenan cerca; vemos toda la escena:

Gritos dava la morenica
 so el olibar,
 que las ramas haze temblar.
 La niña cuerpo garrido
 (morenica cuerpo garrido)
 llorava su muerto amigo
 so el olibar,
 que las ramas haze temblar [321].

He ahí un detalle gráfico, cargado de dramatismo, como los hay pocos en esta lírica. Tenemos que andar mucho también para encontrar tal minucia descriptiva. La vemos, aunque de otra manera, en aquel delicioso cantarillo de mujer indignada: "...Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando..." [225]: la situación está caracterizada con dos pormenores significativos y eficaces. Pero esto no es la norma, al menos en el repertorio, demasiado incompleto, que nos conservó la tradición escrita.

IMAGEN, SÍMBOLO, METÁFORA

LAS IMÁGENES tomadas de la naturaleza suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad. Esos símbolos "arquetípicos" surgen una y otra vez, como por sí solos.

Enbiárame mi madre
 por agua a la fonte fría:
 vengo del amor ferida [87].

En la poesía folklórica de muchos países y épocas la fuente es el lugar donde se encuentran los amantes, y esto no es por mero azar. "La fuente, ha dicho Eugenio Asensio, es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias, en las que domina la idea de renovación y fecundidad".²⁹ Así el cantarcillo

A mi puerta nasce una fonte:
 ¡por dó saliré que no me mojel [81]

nos traslada a regiones recónditas del alma humana. En otro cantar los amantes se lavan mutuamente la cara, símbolo de su unión erótica: "En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. // En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él / lavan la niña y el donzel" [78]. Mismo simbolismo en otras canciones arcaicas en que "la niña y el cavallero / ambos se yvan a bañar" [80] o en que "el galán y la galana / ambos buelven ('revuelven') ell agua clara" [79]. Relacionado con este conjunto de símbolos está el de lavar la camisa del amado, "rito que simboliza una mágica intimidad con él" (E. Asensio): "A mi puerta la garrida / nasce una fonte frida, / donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería" [81].

Igualmente arraigada en el "subconsciente colectivo" está la identificación del amor con el mundo vegetal. La primavera hace florecer los amores a la par de las plantas: "Ya florecen los árboles, Juan, / mala seré de guardar..." [72]. Una

doncella sueña un sueño misterioso: que le “florecía la rosa, / el pino so ell agua frida” [308], símbolos de amor y fecundidad. Los amantes se encuentran en un jardín florecido:

Yo m'iva, mi madre,
las rosas coger,
hallé mis amores
dentro en el vergel [91].

“Las rosas coger”: otro símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncellez (o la doncella misma); el hombre la “corta” (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente, la muchacha corta flores para darlas a su amigo. Los frutos desempeñan el mismo papel: “Por las riberas del río / limones coge la virgo... / para dar al su amigo” [99].

Pero toda entrega amorosa encierra un peligro: hay que pagar por ella. Y esta idea se expresa con un símbolo varias veces repetido: el de la prenda que debe darse a cambio de las flores o frutas hurtadas: “Entrastes, mi señora, / en el huerto ageno, / cogistes tres pericas / del peral del medio, / dexaredes la prenda / d'amor verdadero” [75]. Clara es también la simbología del cantar de las Tres morillas (búsqueda de amor y frustración): “Tres morillas tan garridas / yvan a coger olivas..., / y hallávanlas cogidas, / y tornavan desmaídas...” [101]. Como es claro el trasfondo de “Meu naranjedo non ten fruta, / mas agora ven: / no me le toque ninguén” [343].

La naturaleza también desempeña un papel predominante en las metáforas, que debemos distinguir de los símbolos, aunque a veces se entrecru-

zan con ellos. Son pocas las que hay en la antigua lírica de tipo popular, y la mayoría consiste en una simple comparación: "Mis penas son como ondas del mar, / qu'unas se vienen y otras se van..." [331], o este casi refrán: "Más prende amor que la çarça, / más prende y más mata". (A su parentesco con el refranero debe la lírica popular algunas imágenes de doble fondo: "Porque duerme sola el agua / amaneze elada" [106].)

La comparación puede establecerse por medio de un paralelismo:

Quebrántanse las peñas
con picos y açadones,
quebrántase mi coraçón
con penas y dolores [298].

O, dando un paso más hacia el lenguaje figurado: "Lávanse las casadas / con agua de limones; / lávome yo, cuitada, / con ansias y dolores" [297]. Otra traslación, derivada de la asociación del amor con el mundo vegetal:

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa;
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama [167].

La identificación de la amada con una planta condujo a una de las poquísimas metáforas en que la idea básica encarna plenamente en una imagen concreta y se funde con ella:

Arrimárame a ti, rosa,
no me diste solombra [259].

El desamparo expresado en una breve e intensa imagen poética. Antes de 1580 es extraordinaria-

mente raro encontrar algo así en la lírica de tipo popular. En la siguiente etapa de la dignificación, en la época de Lope de Vega, las cosas cambian. Ahí no nos sorprende tanto toparnos con textos como "Io soi la mariposa / que nunca paro / hasta dar en la llama / donde me abraso". Estamos ya en el terreno de la lírica semi-popular, que comparte con la poesía culta contemporánea tópicos y procedimientos poéticos: "Mis amores, zagalas, / y mis contentos / unos fueron ayre / y otros son fuego". Es, ya lo sabemos, poesía artística con ropaje popular. Después el contenido mismo pasará al folklore hispánico, y a la folklorización de la poesía semi-popular de la época lopesca debe la lírica popular actual, siquiera en parte, su notable riqueza metafórica.

EL ESTILO

LA ESCASEZ de auténticas metáforas en la más antigua lírica de tipo popular parecerá quizá un defecto básico a quienes quieren ver en la imagen la esencia de toda poesía. Y sin embargo, ¿podrán ellos mismos sustraerse al encanto de aquellos villancicos? Se llegará inevitablemente a la conclusión a que llegó Eugenio Asensio a propósito de las *cantigas d'amigo*: puesto que no hay metáforas y sí poesía en ellas, el efecto estético radica en otros factores.³⁰ Tratemos de encontrar siquiera algunos de ellos.

¿Dónde está, por ejemplo, el secreto de la intensidad que emana de tantos cantarcillos? Intensidad, tensión, énfasis.

No puedo apartarme
de los amores, madre,
no puedo apartarme [126].

Suprimamos el tercer verso, que no añade nada al sentido. El efecto es otro; queda la aseveración pura, neutral. La carga de pasión parece descansar sobre todo en la repetición, al final, de las primeras palabras. El poeta acentúa con la repetición el elemento subjetivo "no puedo apartarme" y hace pasar a segundo término el resto de la frase; pero a la vez toda ella se contamina con la intensidad que emana de la repetición: el cantarillo entero ha subido de tono.

Idéntico procedimiento encontramos en un sinnúmero de cantares antiguos. En varios se repite al final todo el primer verso: "Si dixeren, digan, / madre mía, / si dixeren, digan" [236], "Hilo d'oro mana / la fontana, / hilo d'oro mana" [392]. En otros muchos la repetición del principio se efectúa dentro de un mismo verso: "Por encima de la oliva / mírame el amor, mira" [70], "Yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa me so" [184], "En aquella peña, en aquélla, / que no caben en ella" [Alín 348], "que yo blanca me era, blanca" [200], "Delicada soy, delicada..." [524]. El procedimiento da un carácter casi exclamativo a la estrofa. Hay cantarillos que consisten en dos o tres palabras varias veces repetidas: "So ell enzina, enzina, / so ell enzina" [95], "Vayámonos ambos, / amor, vayamos, / vayámonos ambos" [98], "Trébol florido, trébol, / trébol florido" [355], "Anda, amor, anda, / anda, amor" [440].

Un efecto análogo y a la vez diferente nos producen los cantares que repiten las primeras palabras variándolas: "Vos me matastes, / niña en ca-

bello, / vos me avéys muerto" [161], "En Ávila, mis ojos, / dentro en Ávila" [320], y aquellos pareados cuyo segundo verso repite los elementos del primero invirtiéndolos, a veces con alguna alteración o supresión: "Del amor vengo yo presa, / presa del amor" [124], "Del rosál vengo, mi madre, / vengo del rosale" [344], "Por el río me llevad, amigo, / y llevádemme por el río" [395]. Subsiste el énfasis, aunque ya sin el efecto de martilleo que produce la repetición textual.

Otras veces la repetición actúa meramente como apoyatura rítmica: "Si le mato, madre, a Juan, / si le mato, matarme han" [Alín 646]. Las palabras que siguen a la repetición son esenciales y esperadas; la frase se tiende como un arco sobre el segundo "si le mato", con lo cual disminuye el valor enfatizador de la repetición. A este tipo pertenecen muchas cuartetas que repiten textualmente el primer verso tras el segundo: "Por vida de mis ojos, / el cavallero, / por vida de mis ojos, / bien os quiero" [156], "Que si soy morena, / madre, a la fe, / que si soy morenita, / yo me lo passaré" [201], "Solié que andava / el molinó, / solié que andava, / y agora no" [424].

Que no me los ame nadie
a los mis amoresé,
que no me los ame nadie,
que io me los amaré [228].

En general es patente que la antigua lírica de tipo popular se goza en la repetición de palabras. Aquel "vamos, vamos, / vamos a poner ramos" [Alonso-Blecua, 464], aquel "Fuera, fuera, fuera, / el pastorcico" [279] subrayan la exhortación; "Gavião, gavião branco" [310], "Olival, olival ver-

de" [353] acentúan la imagen. Se llega a casos como

En el guindal verde,
 en el guindal,
 en el guindal verde
 guindas ay [354],

de extraordinario efecto sonoro y plástico; o como el espléndido

Si me lleva el viento, lleva,
 ¡ay, madre mía, voy que me lleva! [384],

que nos arrastra tras sí en su vertiginoso vuelo.

Repetición, y aun juego con las palabras. Un mismo verbo aparece en dos inflexiones distintas: "si le mato, matarme han" [183], "Por cortar una rama, / vida y cortéme"; un sustantivo, con su derivado ("Solivia el pan, panadera..." [428], "Las palomicas del palomar...") o con su variante ("Qué tomillexo, / qué tomillar..." [404], "Que no hay tal andar por el verde olivico, / que no hay tal andar por el verde olivar" [352]). Y no falta la figura etimológica: "La mañana de San Juan / las flores florecerán" [453], "Molinico ¿por qué no muelas...?" [425], "Oh, cuán bien segado habéis, / la segaderuela. / Segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva" [408], "Velador, que el castillo velas, / vélalo bien y mira por ti, / que velando en él me perdí" [436]. Y así hasta llegar al franco juego: "Hola, que me lleva la ola" [390].

El goce en la repetición es tan característico como el empleo de giros fijos: la continua invocación a la *madre*, el llamar a la amada o al amado *mis ojos, mi vida, mi alma, vida de mi vida*, y

hablar de *mi lindo amigo, mi buen amigo, mi lindo (dulce, buen, garrido) amor; el atán garrido y atán lozano; el ¿qué haré? y no puedo olvidar; el agora viene, o irme quiero, o vámonos, o viera estar; la noche oscura, las riberas de aquel río, y tantos otros. Con ellos hay que asociar los personajes preferidos: la niña virgo o niña dalgo o niña en cabello, la doncella, la serrana y la pastora, la moza o mozuela o zagala, la morena, la señora y dama, la casada o malcasada; el caballero, el marido, el barquero, pastor, villano. También los nombres que suelen adoptar los personajes: Catalina, Isabel, Juana, Leonor y María, o Juan, Pedro; y los lugares predilectos: Sevilla, Granada, Castilla, España...*

Más que de clichés —fórmulas desgastadas— se trata aquí de palabras y giros poéticamente consagrados, que suelen poseer un concentrado poder de evocación. Ya el carácter arcaico de algunas —*niña dalgo, cuerpo genzor, fonte frida*— las colmaba de sugerencias.³¹ Lo mismo, la *-e* paragógica o asonántica, que desapareció de la lengua hablada en el siglo xi y siguió viva como arcaísmo poético en los cantares de gesta, los romances y las canciones líricas (*ciudade, rosale, amore, olvidare, serane, none*). Para los literatos de los siglos xvi y xvii esa *-e* tendría un encanto particular y también ciertas formas arcaicas del habla vulgar, como *ge lo* 'se lo', *ál* 'otra cosa', *so* 'debajo', *feridas*, *vos* 'os', *estó* 'estoy', o la terminación *-ades, -edes* en el presente de indicativo, o formas como *el mi amigo*, etc.; solían emplearlas en sus imitaciones, porque las sentían como parte del lenguaje poético característico de los villancicos antiguos.

Pero volvamos al "No puedo apartarme..." Hemos visto cómo la repetición de esas palabras al final de la frase origina un cambio de tono, dando de pronto carácter enfático a lo que era una simple aseveración sin especial carga afectiva. En un extenso grupo de cantares se logra un efecto parecido por medio de un procedimiento distinto: el empleo de una frase enfática —exclamación o interrogación— después de un comienzo en tono reposado:

Madre mía, amores tengo:
¡ay de mí, que no los veo! [215]

Si eres niña y has amor,
¿qué harás quando mayor? [116]

El procedimiento es muy frecuente: "Llaman a la puerta / y espero yo al mi amor. / ¡Av, que todas las aldavadas / me dan en el corazón!" [213], "Puse mis amores / en Fernandico. / ¡Ay, que era casado!, / ¡mal me ha mentido!" [253], "Dizen a mí que los amores é: / ¡con ellos me vea si lo tal pensé!" [269], "Y la mi cinta dorada / ¿por qué me la tomó / quien no me la dio?" [295], "Buen amor tan desseado, / ¿por qué me has olvidado?" [249]. A veces el segundo elemento, que marca el énfasis, constituye una réplica al primero, con lo cual se intensifica la oposición estilística entre ambos: "Llamáysme villana: / ¡yo no lo soy!" [290], "Engañástesme una vez: / ¡nunca más me engañaréis!" Otras veces se establece el contraste entre una afirmación objetiva generalizadora y sus consecuencias subjetivas y particulares: "Las blancas se casan, / las morenas no: / buen día me á venido, / que blanca me soi".

(Este procedimiento, dicho sea de paso, es muy común en la actual lírica folklórica.) Otras veces el énfasis se logra mediante la contradicción u oposición de los dos elementos: "Solíades venir, amor: / agora non venides, non" [250], "No tengo cabellos, madre, / mas tengo bonico donayre" [191]. Y así hay diversos tipos de contraste que crean una dualidad en los cantarillos, presagio de la frecuente bimetración de la copla popular de nuestros días.

Pero no necesariamente tiene que haber contrastes o repeticiones para que el cantar alcance el característico clima de intensidad. Basta a veces una sola interjección —un ¡oh!, un ¡ay! o ¡ay Dios!, un ¡triste de mí!— o un imperativo, una fórmula de encarecimiento, o, cuántas veces, una palabra especialmente expresiva. Pensemos en "¡Ay!, luna que reluzes, / toda la noche me alumbres" [366], en "De las dos hermanas, dose, / várame la gala de la minore" [65], en "No me las enseñes más, / que me matarás" [180]. Muchas canciones son una sola frase exclamativa: "¡Si viniese ahora, / ahora que estoi sola!" [108].

Por otra parte, veamos un cantar como:

Las mis penas, madre,
de amores son [302].

Una frase llana; la pasión amorosa expresada sin exaltación alguna. Compáresela con "Moriré de amores, madre, / moriré" [299], y se verá hasta qué punto suena "desapasionada" aquella otra queja: "Las mis penas, madre, / de amores son". Frente al grito, la serenidad. Dentro de otro ámbito podemos comparar también la expresión enfáticamente traviesa de "Un mal vetezuelo / me

alçó las haldas: / ¡tira allá, mal viento, / que me las alças!” [350] con la expresión enunciativa y serena de “Levantóse un viento / que de la mar salía / y alçóme las faldas / de la mi camisa” [Alín 394]. Son dos tipos de belleza distintos: intensa, colorida, la una; callada, discreta, la otra.

Dentro de esta última modalidad hay maneras diferentes. Ahí está la canción meramente narrativa o descriptiva: “Tres morillas m’enamoran / en Jaén: / Axa y Fátima y Marién” [101], o “Con el ayre de la sierra / tornéme morena” [199], o “Yendo y viniendo / voyme enamorando, / una vez riendo / y otra vez llorando” [129]. Ahí está, por otra parte, la canción que razona y explica: “Peynarme quiero yo, madre, / porque sé / que a mis amores veré” [192], “Aunque soi morena, / no soi de olvidar, / que la tierra negra / pan blanco suele dar” [202], o el cantarcillo gallego, “Quien amores ten / afínque-los ben, / que nan he veinto que va y ven” [230]. Aquí estamos ya a un paso del refrán. Otros cantares tienen un carácter totalmente sentencioso: “Niña y viña, peral y habar / malo es de guardar” [73], y muchos como éste eran a la vez cantares y proverbios: “Allá miran ojos / a do quieren bien” [Alín 333], “Quien bien tiene y mal escoge, / por mal que le venga no se enoje”, “A los años mil vuelven las aguas por do solían ír”, “Las pascuas en domingo / vende los bueyes y compra trigo”. Evidentemente estas generalizaciones, por su naturaleza misma, están lejos de toda exaltación lírica.

Tampoco suele haber mucho énfasis pasional en estribillos dialogados como “Mi señora me demanda: / —Buen amor, ¿quándo vernéys? / —Si no vengo para Pascua, / para Sant Juan me aguar-

déys" [245]. Algunos de ellos toman un sesgo humorístico: "Dime, paxarito, que estás en el nido: / la dama besada ¿pierde marido? / —No, la mi señora, si fue en escondido" [144], "Pereza, pereza, / por la tu santa nobleza, / que me dexes levantar. / —No quiero, no quiero, / buélvete a cchar" [540], "Entrá en casa, Gil García. / —Soltá el palo, muger mía" [547].

Dentro de cada uno de los dos grupos que hemos establecido hay un sinnúmero de posibilidades expresivas. Podríamos tomar una pequeña muestra y ver de qué diversos modos se expresa la niña que no quiere ser monja, en los escasos ocho textos que he encontrado con ese tema. Una canción lo presenta en forma de breve diálogo entre madre e hija: "—Meterte quiero yo monja, / hija mía y de mi corazón. / —Que no quiero ser monja, no" [118]; en otra, la niña se limita a decir ese "no quiero" con insistente repetición: "Não quero ser monja, madre, / não o tenho no coração: / não quero ser monja, não" [Alín 65]. Otra vez lo dice de modo más calmado, razonándolo graciosamente: "No quiero ser monja, no, / que niña namoradica so" [119]; en otra, comienza a reflexionar con mesura, "Aunque yo quiero ser beata", y luego lanza el vuelo en una alada exclamación —"¡el amor, el amor me lo desbarata!" [123]—, que es ya glorificación del amor. Gran contraste con el sobrio "¿Cómo queréis, madre, / que yo a Dios sirva, / siguiéndome el amor / a la contina?" [Alín 398]. Nuevo tono exaltado en "¿Agora que sé d'amor / me metéys monja? / ¡Ay Dios, qué grave cosa!" [120; cf. 121].

LOS TEMAS

TODA ESA diversidad de tonos y maneras encontramos en nuestros minúsculos villancicos. Y junto a la variedad estilística, la riqueza temática. Esta tradición poética ha bebido evidentemente en muchas fuentes diferentes. Alguna la conocemos ya: el caudal de símbolos elementales y arquetípicos que pueden reaparecer una y otra vez de modo espontáneo: el lavar la camisa del amado, el simultáneo florecer de los amores y las plantas, la fuente, el baño de amor y varios más. Tales motivos aparecen también en la lírica medieval de otros países europeos. En algún caso las coincidencias son tan notorias, que revelan contacto y mutuas influencias entre las tradiciones poéticas. *Bien doit quellir violete / qui par amours aime* se dice en una pastorela medieval francesa,⁵³ y en Gil Vicente: “¿Cuál es la niña / que coge las flores / si no tiene amores?” [74]. Continúa así: “Cogía la niña / la rosa florida; / el ortelanico / prendas le pedía”; y en Francia se cantaba en el siglo xv: *Ciamays non iray al boy / la flor culhir, / quar le forestier du boy / mon ghage en a pris*. Son temas que viajan de un lugar a otro, sin que podamos fijar su origen.

Por toda la Europa medieval se extiende la tradición de la canción puesta en boca de una mujer —*chanson de femme* francesa, *Frauenlied* alemán, *cantiga d'amigo* gallego-portuguesa—, que en todas partes expresa además temas análogos: a veces los temas universales del amor, los celos, la ausencia; o bien motivos más concretos, que si aparecen aquí y allá es por contagio. Entre estos

últimos incluiría yo los curiosos alardes de belleza: el "mírame, Miguel / cómo soi hermosa" [190], que tiene su paralelo en *Vien avant, biaux dous amis, / Robin, Robin, Robin, / esgair con je suix belle*; el "quantos me vieron dezían / ¡qué panadera garrida!", o en gallego-portugués, *e fremosa mi dira quen me vir... ca mi sei eu que mi pascoco ben*.

Otro tema femenino, francés y alemán, italiano y español: la defensa del color moreno: *Por ceu se je suix brunete / ne fai je pas a ranfuseir*, —"Aunque soi morena, / no soi de olvidar" [202]. Y la morena se lava la cara con agua del almenadroco o del alcanfor [203], igual que en Italia *La brunettina mia / con l'acqua della fonte / la si lavò la fronte / e'l viso e'l petto*. General es también el tema de la "monja pesarosa", aunque en Francia los lamentos llegan tarde (*malois soit de deu ki me fist nonnete*), y la niña española, ya lo sabemos, se cura en salud.

En las escasas *albas* españolas no aparece, como en las francesas y alemanas, el velador, ni tampoco la alondra; lo que saca a los amantes de su dulce reposo es el gallo, el mismo gallo que despierata a los fieles en los himnos matutinos cristianos [112, 113]. El pájaro mensajero, de rancio abolengo en las literaturas europeas, llegó también a la Península [221, 222], pero más aún el ave que simboliza al amante (ánade, azor, gavilán, halcón) o a la amada (garza, paloma, pega) [188, 189, 309; Alín 273, 869, XV]. En el siglo xvi la poesía popular alemana y la portuguesa lamentan de modo muy parecido la inconstancia de la amada: "Volava la pega e vay-se: / quem me la tomassel!" [132]; *Mir ist ein kleins Waldvögelein /*

geflogen aus meiner Hand... / ach Gott, wem soll ichs klagen!...

A veces la doncella, en figura de ave, es perseguida por un hombre en figura de cazador o de pájaro de rapiña. Se llega así al tema de la metafórica "caza de amor", que en España comparten la literatura culta y la de tipo popular y que es ya frecuente en la poesía trovadoresca provenzal y francesa. Y de Francia nos viene quizá el tema afín de la "guerra de amor", tema ovidiano, provenzal, francés, alemán y árabe; persiste en la poesía cortesana española de los siglos xv y xvi y brota inesperadamente en el cantarillo "Torre de la niña, y date, / si no, dart' é yo combate" [163].

La poesía de los trovadores dejó en nuestra lírica folklórica medieval algo más que esas reducidas muestras: le heredó —quizá a través de la lírica "de cancionero" española— la concepción misma del amor como servicio, con sus requisitos forzosos de silencio y discreción y su repudio de la jactancia masculina [272]; la timidez del amante —el clásico "no oso" [Alín 144, 340, 397]—, el odio a los murmuradores y "malos envolvedores" [231-236]. También la idea del amor como cautiverio y como cadena, el corazón robado o incendiado, etc.

Podrá sorprender que la ideología del amor cortés se encuentre reflejada en una tradición poética de tipo folklórico. Pero el hecho sólo revela una vez más cuánto puede haber de literatura en el folklore, y hasta qué punto éste se nutre a veces en el arte de las clases superiores. La lírica que aquí estudiamos nos ofrece otras muestras de concepciones aristocráticas. Dice un cantarillo de tipo popular recogido en el siglo xvi:

Si los pastores han amores,
¿qué harán los gentileshombres? [334]

El amor es privilegio de los nobles. ¡Cuál no será su fuerza, si hasta los sencillos pastores pueden sucumbir a él! Normalmente se espera que los hombres sin cultura no sepan lo que es amor: el rústico villanchón se muestra insensible a los requerimientos de la doncella —la “gentil dama” del Romancero—, y por algo “La que tiene el marido pastor / grave es su dolor” [Alín 631].

En Francia este último motivo es frecuente en las canciones de malmaridada. Al pasar a España —el origen francés es aquí seguro—, el género cambió un tanto de rumbo: las quejas de la malcasada española son por lo común más patéticas y menos frívolas, incluso cuando asoma el tema del adulterio. Pero quedan reliquias de la temática francesa. Así, aparece la desigualdad social de los esposos: “mal aya quien os le dio / esse marido grossero” [291], o, con signo inverso, “Llamáysme villana: / ¡yo no lo soy!...” [290]. A esa desigualdad parecen apuntar el “Garridica soy en el yermo...” [292] y el “Niña de rubios cabellos, / ¿quién os traxo [a] aquestos hyermos?” [Alín 92], que recuerdan aquel *Jo qui son tant belle fille / m'an dounade a unq villan...* Los otros dos motivos franceses de desgracia matrimonial —el marido viejo y el que golpea a la mujer— también han dejado en España algunos vestigios: el “Viejo malo en la mi cama...” [Alín 146] y el “firióos vuestro marido” [152]. Es evidente que en la Edad Media española existieron más canciones de malmaridada que las conservadas.

Quizá viniera de Francia el “No quiero ser casada, / sino libre enamorada” [Alín 572] y otros

cantares análogos [281-284], a juzgar por textos como *Je ne m'i marierai, / mais par amors amerai*. Lo mismo, el "Si no me cassan ogaño, / yo me yré con un frayre otro año" [Alín 632] (cf. *s'il ne me marient / ilz s'en repentiront: / j'apprendray a faire / ce que les aultre font...*).

La lírica francesa medieval ofrece además ejemplos del simbolismo erótico del molino [426] y del tema de las comadres borrachas [571-578]. No faltan coincidencias temáticas individuales, como la del cantar de "Guárdame las vacas, / carillejo, y besarte he, / si no, bésame tú a mí, / que yo te las guardaré" [143] con una canción francesa del siglo xv: *...Je prensisse moult grant plaisance, / belle, de voz moutons garder, / mais que ce fust en esperance / que vous me voulissiez aymer*. Más notable aún es la supervivencia del antiguo estribillo (siglo xiii) *Cui lairai ge mes amors, / amie s'a vos non*; conocido ya del rey Dinís, quien bordó sobre el tema una *cantiga d'amor*, reaparece en fuentes renacentistas en una forma sorprendentemente cercana a la original, tanto por el texto como por la melodía:

¿A quién contaré yo mis quexas,
mi lindo amor?
¿A quién contaré yo mis quexas,
si a vos no? [154]

Por otra parte, se dan en nuestra lírica temas y motivos que parecen exclusivos de la Península. Hispánico es el papel preponderante de la madre, a la cual la muchacha confiesa sus penas y alegrías amorosas. Presencia constante desde las jarchas hasta la lírica actual, pasando por las *cantigas d'amigo* y los villancicos, se ha convertido en

muchos de éstos en un cliché desprovisto de significación; por algo decía Lope que no había canción "sin niña y madre".

De los antiguos cantares hispánicos de romería queda una que otra reliquia en nuestro repertorio, y algunas más de las cantigas marineras, tan arraigadas en el Noroeste ibérico. Hasta qué punto estos cantos de mar se relacionan con la tradición occidental nos lo muestra, no sólo el lenguaje de muchos de ellos [400, 399], sino sobre todo ciertas coincidencias textuales con cantigas de amigo. La pregunta que hace al marinero la niña abandonada [252]: "¿si los viste a mis amores, / si los viste allá pasar?", corresponde a la que dirige a las ondas la doncella de Martin Codax [44]. Y la queja de otra muchacha gallega, *Vi eu, mia madr', andar / as barcas eno mar... e non o achei i / [o] que por meu mal vi* [42], nos está explicando el sentido de "Vi los barcos, madre, / vilos y no me valen" [386].

Otra reliquia de la tradición occidental es la cervatica que enturbia el agua [82], descendiente de los simbólicos ciervos gallego-portugueses, como los de la famosa cantiga de Pero Meogo:

—Digades, filha, mia filha velida,
porque tardastes na fontana fria?...

—Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvian...

—Mentir, mia filha, mentir por amigo:
nunca vi cervo que volvess'o rio... [37]

Por cierto que esta cantiga se parece extraordinariamente a otra castellana, recogida, en el siglo xvi, por el Comendador Griego:

—Dezid, hija garrida,
 ¿quién os manchó la camisa?
 —Madre, las moras del çarçal[e],
 [las moras del çarçal, madre].
 —Mentir, hija, mas no tanto,
 que no pica la çarça tan alto [553].

La misma diferencia temática entre ambos textos parece probar que el castellano no deriva del gallego-portugués, sino que ambos proceden de una tradición común. El cantar recogido por Hernán Núñez se relaciona a su vez con un romance castellano antiguo:

—Essa guirnalda de rosas,
 hija, ¿quién te la endonara?
 —Donómela un cavallero
 que por mi puerta passara;
 tomárame por la mano,
 a su casa me llevara...
 traygo, madre, la camisa
 de sangre toda manchada...
 —Si dizes verdad, mi hija,
 tu honrra no vale nada...²⁴

(En seguida, la hija se defiende diciendo “que más vale un buen amigo / que no ser malmariada”: otro tema —ya lo vimos— de nuestra lírica, que tiene un paralelo casi textual en la poesía francesa del siglo xv: *Il vault bien myeulx avoir amy / qu'estre mal mariée...*)

No paran aquí las coincidencias temáticas con el Romancero viejo. En él encontramos a la niña cautivada por los moros mientras coge rosas [317; cf. los romances de Moriana, de Julianesa, del Palmero], el “Si dormís... despertad” [369; cf. “Si duermes, rey don Rodrigo, / despierta por corte-

sía”], lo mismo que ciertas frases hechas como “la mañana de San Juan”, “blanca y colorada”, “niño y muchacho”, “falso, malo, engañoso”. La pregunta con “Dígame...”, tan frecuente en el Romancero, está en varios cantares líricos [252, 253], y también en la glosa a “Si el pastoreico es nuevo” [Alín 450], que parece trasunto del romance de “La boda estorbada”. Aquí, como en otros casos, los ecos romanceriles no aparecen en el breve cantar lírico, sino en las estrofas que lo desarrollan. Pero esto nos lleva ya a otra cuestión, de gran interés, que conviene examinar despacio.

LA FORMA

COMO SABEMOS, la mayoría de los cantares de tipo popular que nos han conservado las fuentes literarias desde el siglo xv hasta el xvii son brevísimas estrofas de dos, tres o cuatro versos. Solía y suele darse a este cantarcillo el nombre de *villancico* —término después limitado a las canciones religiosas— o sea, canción de villano, de labriego. Se ha dicho, con razón, que esa reducida estrofa constituye el “núcleo lírico popular en la tradición hispánica” (son palabras de Dámaso Alonso). Es la forma en que se nos presentan las jarchas mozárabes y parece ser la forma por excelencia de las canciones de tipo popular recogidas durante el Renacimiento. Sin embargo, debemos reconocer que esas cancioncillas son en su mayoría fragmento de un todo más amplio que en muchos casos se ha perdido. En este sentido, el repertorio de los textos que se conservan produce, visto en su con-

junto, una impresión engañosa y es, hasta cierto punto, un campo de ruinas.

Vimos antes que los libros de música polifónica y vihuelística del siglo xvi, lo mismo que ciertas obras de teatro, recogen, además del villancico folklórico, las estrofas que el pueblo solía cantar a continuación de él, o bien estrofas que imitan a aquéllas. Los desarrollos estróficos de ese tipo —a los que hemos llamado *glosas* a falta de un término mejor— no son muchos, pero sí bastantes para afirmar, sin lugar a dudas, la existencia de esa forma poética en la Edad Media.

Conocemos alrededor de doscientas de esas “glosas”. Predominan las formadas por una o más estrofas en pareados octosilábicos o en cuartetos hexasilábicos, con ocasional alternancia de otras medidas. Algunas constan de tercetos monorrimos, más o menos regularmente octosilábicos; unas cuantas, de un terceto monorrimo seguido de un verso que rima con el estribillo (*zéjel*); otras pocas son sextillas hexa o heptasilábicas, rimadas en los versos pares. No abundan las tiradas monorrimas de más de tres versos, como las de “Aunque me vedes / morenica en el agua...” [122], que son excepcionales también por su irregularidad métrica: en general el metro de las glosas tiende a ser regular.

Las estrofas rematan en la mayoría de los casos con la repetición parcial del villancico, a veces precedida de un verso de enlace; más raro es, en nuestros textos, que después de la estrofa se repita íntegro el estribillo.

El villancico suele constituir el elemento básico, el núcleo de la composición. La glosa se subordi-

na a él por su contenido y a menudo también por su texto:

Alta estava la peña,
nace la malva en ella.

Alta estava la peña
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trévol florido [340].

Vemos aquí que la estrofa “despliega” por así decir los dos versos del villancico, añadiéndole a cada uno un verso que especifica y amplía su contenido. En éste y otros poemitas con el mismo esquema la obligada reaparición del villancico dentro de la estrofa le marca fronteras, le impone una especie de freno. Pero más frecuente que este desdoblamiento matemático es un desarrollo más libre del villancico, casi siempre a partir de sus primeras palabras:

Alabásteysos, cavallero,
gentilhombre aragonés,
no os alabaréys otra vez.

Alabásteysos en Sevilla
que teníades linda amiga,
gentilhombre aragonés:
no os alabaréys otra vez [272].

La glosa desempeña aquí, en cuanto al contenido, una función más importante que en el caso anterior, pues no sólo concreta lo vagamente enunciado en el villancico, sino que le añade un elemento aclarador, que lo ilumina con nueva luz: sabemos ahora que el caballero aragonés ha cometido la peor de las indiscreciones.

En otras muchas glosas de tipo popular desaparece el nexa textual entre el villancico y las estrofas, pero sigue en pie la conexión temática, como en este precioso cantar recogido en la comedia *Inés Pereira* de Gil Vicente:

Mal ferida va la garça
 enamorada,
 sola va y gritos dava.

A las orillas de un río
 la garça tenía el nido;
 ballestero la ha herido
 en el alma:
 sola va y gritos dava [309].

Manteniendo el simbolismo del villancico, la glosa explica el origen de la herida y de los gritos y precisa las circunstancias. Lo mismo, en "Llamáysme villana: / ¡yo no lo soy! // Casóme mi padre / con un cavallero, / a cada palabra / "hija d'un pechero". / ¡Yo no lo soy!" [290]: después de dirigir su protesta al marido, tal parece como si la malcasada se volviese a un supuesto público para explicarle por qué ha dicho aquello. Hay un contraste estilístico entre el villancico y la glosa: frente al énfasis exaltado de aquél y a su subjetividad, la narración objetiva y más pausada de ésta, narración que a menudo tiene puntos de contacto con los romances viejos.

Hay varios cantares en que se establece un diálogo o una especie de diálogo entre el villancico inicial y la glosa: "Covarde cavallero, / ¿de quién avedes miedo? // ¿De quién avedes miedo / durmiendo conmigo? / —De vos, mi señora, / que tenéys otro amigo. / ¿Y d'eso avedes miedo, / covarde cavallero?" [149]. En otros cantares el vi-

llancico anuncia un parlamento, y éste aparece en la glosa: "Por amores lo maldixo / la mala madre al buen hijo. // "¡Si pluguiese a Dios del cielo / y a su madre Santa María / que no fueses tú mi hijo / por que yo fuese tu amiga!" / Esto dixo y lo maldixo / la mala madre al buen hijo" [322].

En todos los textos citados hay una estrecha relación entre el villancico y la glosa. Pero hay varias canciones cuyas estrofas están unidas al villancico apenas por un hilo muy tenue. Veamos ésta: "No pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir. // Y soñava yo, mi madre, / dos oras antes del día / que me florecía la rrosa, / ell pino so ell agua frida. / No pueden dormir" [308]. Y aun hay otros textos en que ambos elementos, tal como se nos conservan, no parecen guardar ya ninguna relación. Así: "Vi los barcos, madre, / vilos y no me valen. // Madre, tres moçuelas, / no de aquesta villa / en aguas corrientes / lavan sus camisas" [386]. Es posible que esta estrofa no fuera sino parte de una glosa más extensa, en la cual sí se estableciera el nexo entre los barcos del estribillo y las moçuelas lavanderas de la glosa. Otra explicación podría ser que el villancico se asoció, en cierto momento de su trasmisión oral, con una glosa que pertenecía a otra canción.²⁵

Poco sabemos de la primitiva ejecución musical de las canciones compuestas de villancico y glosa. Las fuentes musicales que poseemos corresponden a una etapa tardía y a un arte ya refinado. La ejecución de todo el cantar por un solo cantante o por un conjunto no debe de haber sido la más frecuente en la Edad Media, pues hay razones para suponer que en las fiestas medievales el villancico era entonado por todos los asistentes,

mientras las estrofas quedaban a cargo de uno o más solistas; el coro solía intervenir cantando una parte del estribillo entre verso y verso de la estrofa.

Es probable que en la Edad Media las estrofas glosadoras fueran a menudo improvisadas por los solistas, siguiendo procedimientos tradicionales. Pero había otras arraigadas en la tradición oral y permanentemente asociadas a algún villancico. La supervivencia de ciertos fragmentos de glosas en la tradición oral de nuestros días, sobre todo entre los judíos sefardíes, demuestra ese arraigo folklórico. Por lo demás, fuera de tales restos, las glosas desaparecieron de la tradición oral, porque desapareció de ella, casi por completo, la forma misma de la glosa folklórica al estilo antiguo.

Hay en la poesía que estudiamos canciones en las cuales el villancico no constituye el núcleo, sino un simple estribillo o apoyo entre las estrofas, que son el elemento principal de la composición. Las fuentes renacentistas registran pocos ejemplos de este tipo, sin duda porque se apartaban de los géneros poético-musicales en boga. Algunos son romances o romancillos narrativos con estribillo, como "So ell enzina, enzina" [95]; otros, historias entre narrativas y dialogadas, con cambio de rima de estrofa a estrofa, como la de "Pero González" [560]. Y quizá hubiera otros tipos de que no tenemos constancia.

No podemos recalcar demasiado, a este respecto, la limitación de las fuentes renacentistas. Las formas de la tradición folklórica que no tenían paralelo en la poesía culta sólo fueron recogidas por excepción. El caso más evidente es el de las composiciones constituidas por varias estrofas simétri-

cas *sin* villancico inicial. Las había de dos tipos: con un estribillo tras las estrofas o sin él. La primera forma, característica de tantas *cantigas d'ami-go* gallego-portuguesas, suele considerarse exclusiva de ellas. Sin embargo, tiene que haber existido también en otras regiones de la Península, y en Castilla sin duda se dio esa forma "acéfala" junto a la otra. La prueba está en muchas canciones de boda judeoespañolas, reliquia de la tradición medieval. He aquí una cantiga de Martín Codax [25] y una canción recogida hace unos años en Marruecos [607]:

Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!

En Vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado.
Amor ei!

•

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
Andái quedo.

En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada.
Andái quedo.

Es evidente el carácter arcaico del cantar marroquí, no sólo por su curioso parecido con "De los álamos vengo, madre" [346]. Sin embargo, ni los cancioneros musicales, ni las recopilaciones poéticas, ni el teatro de los siglos XVI y XVII recogieron ejemplos de este tipo; tampoco en lengua portu-

guesa: como si de la tradición folklórica en gallego y portugués hubiera desaparecido totalmente esa forma, o como si nunca hubiera existido dentro de ella y hubiera sido creación efímera de los trovadores. Los cantares sefardíes y muchas canciones de la tradición oral portuguesa de hoy muestran lo contrario.

También se cantarían canciones con estribillo más extenso, como lo prueban una cantiga gallego-portuguesa de Pai Gomes Charinho [31] y otro cantar recogido en Marruecos [604]:

As frores do meu amigo
briosas van no navio.

*E van-se as frores
d'aquí ben con meus amores.
Idas son as frores
d'aquí ben con meus amores.*

As frores de meu amado
briosas van no barco.

*E van-se as frores
d'aquí ben con meus amores.
Idas son as frores
d'aquí ben con meus amores.*

*

Dicilde al amor — si me bien ama,
que me traiga el coche — ande yo vaya.

*Mas por las arenitas,
que por el arenal,
mas por calles del novio
me haréis andar.*

Dicilde al amor — si me bien quiere,
que traiga la su mula — y que me leve.

*Mas por las arenitas,
que por el arenal,
mas por calles del novio
me haréis andar.*

Como puede verse, esta cuestión se relaciona estrechamente con la del paralelismo, del cual hablaremos en seguida. Pero antes conviene examinar el otro tipo de canción acéfala: el que carece de estribillo y consiste sólo en una serie de estrofas, simétricas por su forma, su tema y su expresión. Nuevamente podemos comparar las dos tradiciones, a través de una cantiga de Pero Meogo [36] y otra marroquí [618]:

Tal vai o meu amigo
con amor que lh'eu dei
como cervo ferido
de monteiro del-rei.

Tal vai o meu amigo
madre, con meu amor,
como cervo ferido
de monteiro maior...

*

... Aunque le di la mano,
la mano al caballero,
anillo de oro
metió en mi dedo.

Aunque le di la mano,
la mano al hijo de algo,
anillo de oro
metió en mi mano.

La enorme semejanza formal que existe entre los ejemplos del siglo XIII y los recogidos en nuestros días entre los judíos españoles no se limita a la estructura estrófica, sino que atañe también a la relación entre una estrofa y otra, al paralelismo que las une: una estrofa va seguida de otra que repite casi textualmente su contenido, variando la rima. Este procedimiento, que es común a la literatura de muchas culturas diferentes, gozó de extraordinaria difusión en la poesía cantada de la Edad Media hispánica. Los trovadores gallegoportugueses lo adoptaron de la poesía oral y explotaron sus posibilidades poéticas; Berceo lo utilizó en su famosa cántica; los poemas catalanes que mencionamos al comienzo, el *cosaute* de Diego Hurtado de Mendoza, todos son aprovechamientos más o menos literarios de un procedimiento generalizado en el folklore. Lo encontramos también en muchas glosas de tipo popular recogidas en fuentes renacentistas, aunque en ellas la estrofa que inicia el movimiento paralelístico no es la primera y básica de la composición, sino que está sujeta al villancico inicial y subordinada a él, como vimos: la estrofa inicial "Eno sagrado, en Vigo..." da ella misma el tema que habrá de repetirse variado en la segunda estrofa, mientras que en "Mis ojuelos, madre..." [182] la estrofa que inicia el paralelismo no es estrofa primaria, sino secundaria, derivada temática y textualmente del elemento básico, que es el villancico.

Las fuentes de los siglos XV a XVII, que no atendieron en general a las canciones acéfalas, nos conservan sólo textos con paralelismo "secundario", salvo contadas excepciones, como:

Llorava la casada por su marido,
i agora la pesa de que es venido.

Llorava la casada por su velado,
i agora la pesa de que es llegado [549],

o como

Al esquilmo, ganaderos,
que balan las ovejas y los carneros.

Ganaderos, a esquilmar,
que llama los pastores el mayoral [418].³⁶

Este paralelismo “primario” tiene que haber sido frecuente en la tradición castellana medieval. A su vez, los textos gallegos y portugueses con villancico inicial —“Miño amor, dexistes ¡ay!” [152], “Donde vindes, filha” [92], “Este é maio, o maio é este” [357], etc.— revelan que el Occidente peninsular no conocía sólo la forma acéfala. Ambas formas están, por lo demás, en estrecha relación de dependencia, como puede verse, por ejemplo, en las parejas de sinónimos que coinciden en una y otra: *amigo* y *amiga* alternan con *amado* y *amada*, *camisa* con *delgada*, *quería* con *amaba*, la *niña (dona) virgo* con la *niña (dona) dalgo*, *río* con *alto (o vado)*, *Sevilla* con *Granada*, *florido* con *granado*, etc.

En muchas *cantigas d'amigo* el paralelismo se combina con el encadenamiento o *leixa-pren*: cada estrofa da lugar a otra nueva mediante la repetición de su último o sus últimos versos. El encadenamiento, común también a la poesía folklórica de otros países, existió en la Edad Media independientemente del paralelismo [cf. 96, 99, 137,

235]; cuando se combina con él [cf. 100, 101, 110, 234], podemos suponer ya el influjo de los trovadores gallego-portugueses. El procedimiento debe de haber sido más frecuente de lo que permiten sospechar las fuentes renacentistas, que muchas veces no lo registran [cf. 317, 95, 559, 150].

Tanto el paralelismo como el encadenamiento perduran en la lírica popular hispánica de nuestros días. Teniendo en cuenta la desaparición de la antigua lírica folklórica, es interesante esta supervivencia formal; y no es la única, como en seguida veremos.

La forma más característica de la canción folklórica actual es la serie de estrofas métricamente equivalentes, pero a menudo temática y estilísticamente distintas, cantadas una tras otra con la misma melodía; suele haber estribillos, de variable extensión. Salta a la vista la semejanza con los esquemas medievales antes estudiados: el gallego-portugués y el sefardí. Salta a la vista también la diferencia radical: la frecuente ausencia de trabazón temática y estilística entre las estrofas en la canción actual. Con todo, ésta procede de la tradición medieval. La etapa intermedia está documentada en un género peculiar de canción lírica, para el cual tenemos ahora bastantes testimonios del siglo xvi: las *endechas*. Eran estrofas de dos o tres versos largos o de cuatro versos breves, independientes una de la otra, pero cantadas en serie, con la misma melodía. He aquí un fragmento de una de esas series de *endechas*, procedente de un cancionero manuscrito toledano de 1560-1570:

Armé una torre encima del agua,
salióme falsa y contraminada.

No me llamen flor de las flores,
llamadme castillo de dolores.

No me llamen flor de ventura,
llamadme castillo de fortuna...

Aunque me veis que bivo en Canaria,
en Tenerife tengo mi morada.

Corazón mío, no tengáis pesar,
si oy corre brisa, mañana vendoval.

Que oy corre brisa, mañana vendoval,
tras estos tiempos otros vendrán.³⁷

Vemos aquí cómo se yuxtaponen estrofas de diverso contenido y a la vez cómo algunas pueden estar ligadas entre sí por el paralelismo o por el encadenamiento, cosa que ocurre también en la canción actual. Posiblemente lo que dio a esa peculiar forma poética su auge definitivo en el folklore fueron las series de *seguidillas* — métricamente emparentadas con las endechas— que se hicieron tan populares desde fines del siglo xvi y que son también secuencias de estrofitas heterogéneas, dentro de las cuales ocasionalmente se agrupan dos o más estrofas paralelas. Y junto a las seguidillas, las cuartetas octosilábicas, que a comienzos del siglo xvii se están cantando a su vez en series.

Esa forma poética llegó a desplazar casi por completo a la canción con villancico y glosa en el ámbito de la poesía folklórica hispánica. Y paralelamente la seguidilla y la cuarteta octosilábica suplantaron a las demás formas métricas de la antigua lírica popular, que se había caracterizado por una extraordinaria variedad y riqueza en su

versificación. Detengámonos por un momento en este aspecto del villancico medieval, aunque no estamos todavía en condiciones de abordarlo en forma definitiva. No podremos hacerlo mientras no prescindamos de la manera convencional de transcribir esas coplitas, de distribuir sus versos, manera que nos fue impuesta por los literatos renacentistas y que en muchos casos no corresponde al peculiar "sistema" de versificación de aquella poesía.

Pedro Henríquez Ureña nos ha dejado en su admirable estudio sobre la *Versificación irregular en la poesía castellana* el análisis minucioso de los distintos tipos métricos de los villancicos. Ha insistido sobre todo en el carácter irregular —o "fluctuante"— de esa versificación, que no se rige por el cuento de sílabas y cuya ley es la flexibilidad. Veamos este cantarcillo que nos conservan dos fuentes del siglo XVI; en el tratado musical de Francisco Salinas dice así:

—Meteros quiero monja,
hija mía de mi corazón.
—Que no quiero yo ser monja, non.

La anónima *Farsa penada* lo trae de esta otra manera:

—Meterte quiero yo monja,
hija mía y de mi corazón.
—Que no quiero ser monja, no [118].

Ninguna de estas versiones puede considerarse como corrupción de la otra. La adición o supresión de un *yo* en el primer verso o en el tercero es indiferente: lo mismo es el verso en una forma y en otra, con una sílaba más o con una menos.

Contar las sílabas de esos versos es, incluso, un contrasentido, aunque no tenemos más remedio que hacerlo.

Una estadística provisional —provisional porque se basa en la escritura convencional de los textos— nos dará una idea aproximada de los tipos de verso y de su frecuencia. En mil villancicos de tipo popular (no se han tenido en cuenta las glosas) encontramos lo siguiente:

tetrasílabos:	3.84%	eneasílabos:	8.03%
pentasílabos:	12.59%	decasílabos:	4.28%
hexasílabos:	23.90%	endecasílabos:	1.46%
heptasílabos:	12.62%	dodecasílabos y	
octosílabos:	32.73%	tridecasílabos:	.55%

El orden de frecuencia es, pues: 1) octosílabos, 2) hexasílabos, 3) heptasílabos y pentasílabos, 4) enneasílabos, 5) decasílabos, 6) tetrasílabos, 7) endecasílabos, 8) dodecasílabos y tridecasílabos.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente sobre el influjo que la dignificación renacentista ejerció en la antigua lírica popular, podríamos suponer que la gran frecuencia del octosílabo y, después, del hexasílabo refleja la intervención de los poetas cultos en los textos (retoques, pastiches). También podemos sospechar que la poesía trovadoresca y la poesía de cancionero, lo mismo que los romances, ejercieron fuerte influjo sobre la lírica folklórica ya en la Edad Media. En todo caso, el predominio de ambos metros (juntos dan el 56% de los versos) parece revelarnos que la versificación de la lírica de tipo popular que conocemos, si bien fluctuante, no goza de una libertad ilimitada. El verso parece tener muchas veces un paradigma ideal, un centro, al cual vuelve —después

de separarse de él—, como atraído por una fuerza magnética. Los metros que siguen en frecuencia a los dos principales son los que, por decir así, los “rodean”: el heptasílabo y el pentasílabo (12.5%) y el eneasílabo (8%). Cabría considerarlos, en muchos casos, como variantes de los versos de ocho y seis sílabas, aunque en otros no actúan como versos subsidiarios: hay cantares constituidos íntegramente por versos de siete o de cinco o de nueve sílabas: “Vos me matastes, / niña en cabello, / vos me avéys muerto” [161], “¿Con qué la lavaré / la flor de la mi cara...” [297], “Abaxa los ojos, casada, / no mates a quien te mirava” [179].

Los versos de diez a trece sílabas, que juntos constituyen sólo el 6%, se agrupan en torno al verso llamado “de gaita gallega”, regido por un principio decididamente acentual y no silábico. Lo que lo caracteriza es el acento cada tres sílabas. Dentro de nuestra poesía el tipo más común, el centro de gravedad de este grupo, es el decasílabo (“que se llevan las aguas los remos” [389]), con tres acentos; le sigue de lejos el endecasílabo, con cuatro golpes: “dice mi madre que olvide el amor” [117]. Son poco frecuentes los versos de gaita gallega de doce o trece sílabas (endecasílabos con una o dos sílabas átonas más al principio): “que no hay tal andar por el verde olivico” [352], “a los pies de mi cama los canes ató” [122]. Existe también la variante eneasilábica: “al alba venid, buen amigo” [110].

Dentro de este grupo no debemos considerar como fluctuación la “adición” o “pérdida” de sílabas iniciales, que le es connatural, sino las frecuentes alteraciones del ritmo. Éste, en efecto, pierde a menudo su regularidad: “tómale allá tu

verde olivar”, “que la flor de la villa m’era yo” [184], “de los álamos vengo, madre” [346]. En ocasiones queda ya sólo un leve eco del ritmo característico (“de ver cómo los menea el ayre” [346]), y entonces el verso de diez, once o doce sílabas se sustrae de hecho a la esfera del verso de gaita gallega y se asocia a una serie de versos largos no regidos por un principio acentual fijo. El número de éstos parece ahora reducido, pero probablemente resultará ser mucho mayor cuando logremos reestructurar los versos de esas poesías según principios que correspondan más a su naturaleza que la actual manera de distribuirlos; surgirán entonces versos de más de trece sílabas, a la vez que disminuirá el número de los versos breves.

Esa reestructuración afectará también hondamente nuestra visión de las estrofas mismas y de las combinaciones de versos dentro de ellas. En su excelente capítulo sobre “Estructura y forma en el villancico”, dice Sánchez Romeralo que la manera de *escribir* los versos de esa lírica oral carece de importancia, con tal de que reconozcamos la estructura interna de cada cantar.³⁸ Tiene su parte de razón, pero ¿por qué hemos de renunciar a escribir esas poesías en una forma congruente, precisamente, con su estructura interna? El hecho es que la escritura convencional de los textos nos ha llevado en muchos casos a una visión equivocada de su ritmo y de su configuración poética. Pero dejemos esto para indagaciones futuras y concretemonos aquí a un panorama sumario y provisional de las estrofas, tal como nos las presentan las colecciones con que ahora contamos.

Conociendo el estudio de Henríquez Ureña, lla-

ma la atención la enorme cantidad de villancicos plenamente isosilábicos, incluso entre los de carácter más folklórico. En los pareados, que constituyen el grupo más numeroso, abundan los de dos hexasilabos ("Por vos mal me viene, / niña, y atendedme" [313]) y más aún los de dos octosílabos ("Aquel gentilhombre, madre, / caro me cuesta el su amor" [315]), sin faltar los de otros metros ("Covarde cavallero, / ¿de quién avedes miedo?" [149], "Póntela tú, la gorra del fraile, / póntela tú, que a mí no me cabe" [507]). También entre los tercetos, mucho menos frecuentes, abundan los compuestos de octosílabos ("Si la noche haze oscura / y tan corto es el camino, / ¿cómo no venís, amigo?" [220]) y hexasilabos ("Dos ánades, madre, / que van por aquí / malpenan a mí" [189]). Lo mismo en las cuartetos, que siguen en frecuencia a los pareados: "A la villa voy, / de la villa vengo, / si no son amores, / no sé qué me tengo" [127]; "Que no me los ame nadie / a los mis amoresé. / ¡Qué no me los ame nadie, / que yo me los amaré!" [228].

Como villancicos regulares hay que considerar además los compuestos de versos de desigual medida pero sujetos a ciertas combinaciones consagradas: el terceto de pie quebrado, 8+4+8 ("Sospiró una señora / que yo vi: / ¡oxallá fuesse por mí" [133]), las cuartetos de 6+5+6+5 o 7+5+7+5 ("En el alameda / cría la paba, / en el alameda, / que no en el agua"; "Dezilde al cavallero / que non se quexe, / que yo le doy mi fe / que non le dexe" [155]), etc.

Frente a todos estos villancicos que se amoldan a un esquema fijo y preexistente están los muchos que han cuajado en una forma más libre, tan li-

bre a veces, que no parece someterse a ninguna ley:

¡Cordón, el mi cordón!
Ceñidero de mi lindo amor [169].

¡Quién vos avía de llevar,
oxalá!
¡Ay, Fatimá! [159].

Aquel traidor, aquel engañador,
aquel porfiado,
que en toda aquesta noche
dormir no me ha dexado.

Evidentemente existen en la lírica folklórica medieval dos tendencias opuestas: la que lleva a la regularidad y la que aparta de ella; la de utilizar un molde preestablecido y la de prescindir de las formas existentes. La fluctuación trabaja en las dos direcciones: irregulariza y regulariza, crea simetrías y las deshace.³⁹ La tradición folklórica produce y acepta lo mismo el pareado "Quien bien hila y tuerze / bien se le parece" que su variante anisosilábica "Quien hila y tuerçe / bien se le parece" o la forma aún más asimétrica "Quien bien hila / bien se le parece" [429].

Este ejemplo nos muestra no sólo el juego de ambas tendencias, sino también la existencia de grados intermedios entre la regularidad y la falta de una forma definible. La versión "Quien hila y tuerce / bien se le parece" (5+6) podría considerarse como un villancico *semi-regular*, lo mismo que, digamos, un terceto de 6+7+6 o una cuarteta de 9+8+8+8. Entre las muchas combinaciones semi-regulares que encontramos en los textos, algunas se dan con tal frecuencia que cabe hablar

ya de un molde fijo. Entre los pareados, por ejemplo, aparece a menudo la combinación de un verso con otro que tiene una sílaba más, del tipo de "Arrimárame a ti, rosa, / no me diste solombra" [259], o del tipo inverso "No tengo cabellos, madre, / mas tengo bonico donayre" [191]. Este último esquema, de 8+9 sílabas, es sumamente frecuente. En las cuartetas encontramos por lo menos un esquema semi-regular fijo: la combinación 6+6+7+6:

Pues se pone el sol,
palomita blanca,
buela y dile a mis ojos
que por qué se tarda [221],

que es como una cuarteta hexasilábica que deriva hacia la seguidilla.

Considero estrofas semi-regulares también aquellas que se aproximan a las combinaciones regulares de dos medidas; digamos:

Enganado andais, amigo,
comigo:
dias ha que vo-lo digo [277],

que varía ligeramente el terceto de pie quebrado; o bien seguidillas del tipo de:

Que de bos, el guindo,
cojeré guindas,
y de bos, mi pastora,
palabras lindas [69].

La versión "Quien bien hila / bien se le parece" representa un paso más hacia la asimetría o ametría. Podemos hablar ya de un villancico *irre-*

gular. Esta categoría abarcaría todos los textos que se alejan de los esquemas regulares, aunque a la vez se ajustan a ciertas combinaciones típicas, no ligadas a unos determinados metros. Como el pareado 4+6 que acabo de citar, hay otros muchos de distintas medidas, cuyo primer verso es bastante más breve que el segundo (“Aquella mora garrida / sus amores dan pena a mi vida” [317]). Aún es más frecuente el esquema inverso: “La mañana de San Juan, damas, / çifne el rey sus armas” [458], “Ya se parten los navíos, madre, / van para Levante” [397].⁴⁰

Hay un esquema —podríamos hablar de “esquemas irregulares”— que es típico de los tercetos: dos versos separados por uno más breve, independientemente del número silábico: “Agora que sé d’amor / me metéys monja? / ¡Ay Dios, qué grave cosa!” [120]. En las cuartetas, como es lógico, los esquemas irregulares se multiplican. Muchas cuartetas reproducen, a pesar de su asimetría, el ritmo de la seguidilla: “¡Quándo saliréys, / alva galana! / ¡Quándo saliréys, / el alva!” [360]. Hay además las que se acercan parcialmente a la cuarteta hexasilábica (o, si se quiere, se alejan de ella): “El tu amor, Xuanilla, / no le verás más: / molinero le dexo / en los molinos de Orgaz” [317], “Amar es bueno, / ser amado es mexor: / lo uno es servir, / lo otro, ser señor”, etc.

Por asimétricas que sean estas canciones que he llamado “irregulares”, nunca llegan, en mi opinión, a ser *amorfas*: probablemente no hay ninguna que no se sujete a una determinada ley formal. Aun las que parecen más anárquicas obedecen, sin duda, a algún principio, y nuevamente creo que esto se verá con claridad cuando reestructu-

remos la distribución de los versos. La cancioncita de Fatimá [159] se ha escrito siempre en tres versos, de 8+4+5 sílabas; si atendemos a su ritmo interno, se organiza en dos:

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!
¡Ay, Fatimá!

y con eso queda integrada a un nutrido grupo de dísticos de análogo esquema: "Palombas, se amigos amades, / no riñades", "Airezillo en los mis cabellos, / i aire en ellos" [347], "Corten espadas afiladas, / lenguas malas" [235], etc.

En su conjunto, los villancicos nos muestran, pues, una versificación fluctuante, pero sujeta a algún tipo de "regularidad", ya silábica, ya rítmica; ya de combinación de unos metros con otros, ya de esquemas combinatorios no ligados a medidas fijas. Hay leyes formales evidentes y otras escondidas, que actúan en silencio y que aún están por descubrir. El resultado externo es un repertorio casi ilimitado de realizaciones métricas, una riqueza verdaderamente extraordinaria de formas.

Si bien más aparente que real, esa variedad formal de los antiguos villancicos de tipo popular es un aspecto más de algo que hemos tenido ocasión de observar aquí: la enorme riqueza de esta poesía. Viéndola en su conjunto, debemos reconocer que, pese a las limitaciones que hemos lamentado, las fuentes renacentistas nos conservaron un portentoso tesoro de poesía. Agradecemos a los hombres de esa época, poetas y versificadores, músicos y dramaturgos, humanistas y oficiales de las letras, el caudal de canciones que salvaron del olvido, el agreste vergel que, uno a uno, plantaron con sus manos para nuestro deleite.

NOTAS

¹ Véase R. Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española" (cf. Bibliografía), pp. 297-300, y "Sobre primitiva lírica", pp. 115 ss.

² Así en la *Primera crónica general*, p. 449b; algo distinto en *Hispania illustrata*, 4 (1608), p. 88. Cf. R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos...", p. 220.

³ Cf. mi *Lírica hispánica de tipo popular*, núm. 57.

⁴ *Ibid.*, núms. 2-21. La bibliografía más completa que existe sobre las jarchas está en Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*, Tübingen, 1960. Será puesta al día en la edición que preparan S. G. Armistead y J. M. Bennett.

⁵ *Lírica hispánica*, núms. 23-53. Para la poesía gallego-portuguesa, cf. S. Pellegrini, *Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese*, Modena, 1939. Sobre los aspectos que aquí nos interesan, cf. en especial M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, 6ª ed., Coimbra, 1966, y E. Asensio, *Poética y realidad...*

⁶ *Lírica hispánica*, núms. 54, 58, 59. Cf. J. Romeu Figueras, "El cantar paralelístico en Cataluña..."

⁷ Cf. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, t. 2, pp. 19-24. En general, sobre la corriente de valoración de lo primitivo y de lo popular, cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pp. 177 ss.

⁸ Cf. Yvette J. de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969. (*Jornadas*, 64.)

⁹ Cf. E. M. Torner, *Lírica hispánica...*, y mis "Supervivencias..." Para todo el problema, véase mi reciente artículo sobre "La autenticidad folklórica..."

¹⁰ Cf. también mi "Dignificación de la lírica popular..." Al final de mi citada antología puede verse una Bibliografía de fuentes antiguas.

¹¹ Juan, rey de Navarra desde 1419, hereda la corona de Aragón a la muerte de su hermano Alfonso V, en 1458. Muere en 1479.

¹² Dentro del mismo ambiente surgió probablemente la glosa al cantarcillo de tipo popular "Desdeñastesmé, / mas no vos desdeñaré" [207; con glosa en Alonso-Bleuca, 334], escrita por Fernando de la Torre, poeta burgalés que mantuvo estrechas relaciones con la corte navarro-aragonesa.

¹³ Véase R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pp. 65-73 y 320-326; y cf. *NRFH*, 16 (1962), p. 437.

¹⁴ Cf. B. W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, 1958.

¹⁵ Juan Fernández de Heredia, *Obras* (Valencia, 1562), ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1913, p. 122.

¹⁶ "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101.

¹⁷ Sobre cómo en el ambiente valenciano y, en parte, por obra de Timoneda, se preparó también el camino hacia el nuevo arte de hacer comedias, cf. ahora Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Anaya, Madrid, 1968.

¹⁸ Cf. "El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)", *NRFH*, 16 (1962), pp. 355-394.

¹⁹ Fray Ioseph de Velasco, *Iesus Maria Ioseph. Vida y virtudes del venerable varon Francisco de Yepes...*, Valladolid, 1617, pp. 207, 208.

²⁰ Cf. mi ensayo "De la seguidilla antigua..."

²¹ En los últimos años han venido en ayuda del investigador buen número de excelentes ediciones de pliegos sueltos, cancionerillos y cancioneros antiguos. Debemos muchas a la generosa labor de don Antonio Pérez Gómez, y a don Antonio Rodríguez-Moñino, cuya reciente muerte nos ha afectado profundamente, publicaciones sin cuento y valiosísimos estudios bibliográficos, además del estímulo dado a otros investigadores para continuar la empresa.

²² Publicada en San José de Costa Rica en 1918 y reimpressa en México en 1919.

²³ Madrid, 1921-1930, 10 vols. El tomo V contiene una "Historia crítica de la antigua lírica popular"; el X, el Índice de primeros versos. Los tomos VI a X son extraordinariamente raros, y existen muy pocas colecciones completas de la obra.

²⁴ Por ejemplo, *De put der zuchten, oude en nieuwe spaanse dichtkunst*, antología bilingüe de Albert Helman, Amsterdam, 1941.

²⁵ Véanse entre otros el lujoso *Cancionero del amor antiguo* de F. Cutiérrez González, Barcelona, 1942; la *Antología de la poesía amorosa española. De los primitivos a los románticos*, de José María Espinás, Barcelona, 1953; la colección de A. Serrano Plaja, *Hijo del alba. Villancicos, canciones, ensaladillas y coloquios pastoriles de Nochebuena*, Buenos Aires, 1943; J. García Morales, *Poesías líricas en el teatro español (siglos XIII a XX)*, Madrid, 1950; F. Cutiérrez, *La poesía castellana. Los primitivos*, Barcelona, 1950.

²⁶ Buenos Aires, 1950. Además: B. Clariana y M. Altoaguirre, *Poesía popular española. I. Los primitivos desde Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, hasta Gil Vicente*, La Ha-

bana, 1941; *De tal árbol tal fruto. Florilegio de canciones anónimas de los siglos XV a XVII*, Santiago de Chile, 1944; [F. Giner de los Ríos], dos plaquettes de la serie Jardín de Navidad y Año Nuevo, México, 1944.

²⁷ E. W. Palm, "Poesía tradicional. Die moderne spanische Dichtung und das mittelalterliche Lied", *Akzente*, 5 (1958), pp. 506-519. Cf. Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968. Para García Lorca, cf. Daniel Devoto, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", *Filología* (Buenos Aires), 2 (1950), pp. 292-341.

²⁸ Cf. J. M. Alín, "Blas de Otero y la poesía tradicional", *Archivum* (Oviedo), 15 (1965), pp. 275-289.

²⁹ *Poética y realidad...*, p. 252.

³⁰ *Ibid.*, pp. 128 s.

³¹ Véase el admirable pasaje de E. Asensio sobre el valor del arcaísmo *fonte frida*, *op. cit.*, pp. 259-260.

³² Cf. mi artículo "Refranes cantados..."

³³ Las citas francesas proceden de las siguientes fuentes: K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*, Leipzig, 1870, pp. 22, 28, 93, 209 y 211; F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen...*, t. 2, Dresden, 1927, p. 22; G. Paris, *Chansons du XV^e siècle*, Paris, 1875 [reimpr. fotogr., Darmstadt, 1967], núms. 3, 119, 130; A. Gasté, *Chansons normandes du XV^e siècle*, Caen, 1866, p. 15; *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 5 (1881), p. 522; *Romania*, 8 (1879), p. 81. La canción italiana está en la *Incatenatura* de Bianchino; la alemana, en un pliego suelto de 1570. Los textos gallego-portugueses proceden de J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo...*, t. 2, Coimbra, 1926, núms. 79, 300, 419, 491.

³⁴ Del pliego suelto gótico, s.l.n.a. «Sigue se un romance que dize. Tiempo es el cavallero... hechos por Fráncisco de lora» (*Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, t. 2, Madrid, 1960, p. 284).

³⁵ Cf. para todo esto mi artículo "Glosas de tipo popular..."

³⁶ Hay que relacionar con este tipo de canciones los villancicos con paralelismo interno (intraestrófico), del tipo de "Dame del tu amor, señora / siquiera una rosa. / Dame del tu amor, galana, / siquiera una rama" [167]. Podría discutirse en varios casos si se trata de una sola estrofa o de dos. Para la cuestión del paralelismo es fundamental la obra citada de Eugenio Asensio.

³⁷ Remito a mis "Endechas anónimas del siglo xvi", artículo que se publicará en el Homenaje a Rafael Lapesa, y, para todo el problema planteado en estas páginas, a "Historia de una forma..."

³⁸ *El villancico*, p. 172, *passim*.

³⁹ Sánchez Romeralo, que conoció en versión mecanográfica la segunda parte de este trabajo, habla de "dos tendencias divergentes: isosilabismo y anisosilabismo". Para él, aunque considera que la regularidad es una voluntad de forma que "opera también dentro de lo popular", "hay que suponer que la regularización se hizo muchas veces desde el campo culto"; piensa que es "la excepción en el villancico durante los siglos xv y xvi", y que "la regla es una indeterminación silábica y estrófica..., un "amorfismo", que eso viene a ser su ausencia de «voluntad de forma»" (p. 143; la cursiva es mía). "El villancico, dice, es un *decir poético*, cuya forma no... es fija"; "esta forma, cuando determinable, es el resultado del propio decir poético, no un continente previo en el que el decir poético viene a verse obediente a límites previamente marcados". La idea del "amorfismo" es muy interesante; sin embargo, creo que en poesía siempre actúa una determinada voluntad de forma y que en nuestro caso lo que ocurre es que esa voluntad ha llevado otro rumbo que el de las demás escuelas poéticas con que estamos familiarizados.

⁴⁰ Esquemas análogos encontramos ya en las jarchas de dos y cuatro versos. Cf. "Filiolo alieno, / non más adormes a meu seno" (jarcha 7b).

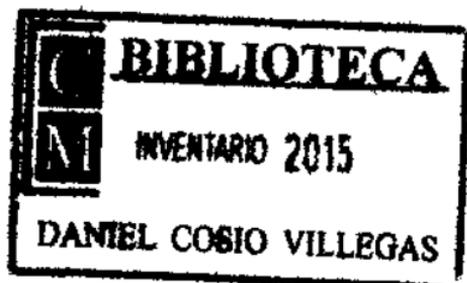
BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN: José M^a Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*. Taurus, Madrid, 1968. (Sillar, 4.)
- ALONSO-BLECUEA: D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Gredos, Madrid, 1956. (*Antología Hispánica*, 3.) [2^a ed. corregida: ... *Lírica de tipo tradicional*, 1964.]
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Gredos, Madrid, 1957. (*Biblioteca Románica Hispánica*, "Estudios y Ensayos", 34.) [2^a ed. aumentada, 1970.]
- BALDI, Sergio, "Sul concetto di poesia popolare", *Leonardo. Rassegna bibliografica* (Firenze), NS, 15 (1946), pp. 11-21, 65-77.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. 10 vols., Madrid, 1921-1930.
- FRENK ALATORRE, Margit, "De la seguidilla antigua a la moderna", *Collected Studies in Honor of Americo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 97-107.
- "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Anuario de Letras* (México), 2 (1962), pp. 27-54.
- "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *NRFH*, 12 (1958), pp. 301-334.
- "Historia de una forma poética popular", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, pp. 371-377.
- "La autenticidad folklórica de la antigua lírica popular", *Anuario de Letras*, 7 (1968-69, Homenaje a Menéndez Pidal), pp. 149-169.
- *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966. (*Nuestros Clásicos*, 31.)
- "Problemas de la antigua lírica popular", *Filología*, 13 (1968-69, Homenaje a Menéndez Pidal), pp. 175-190.

- "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15 (1961), pp. 155-168.
- "Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez", *NRFH*, 6 (1952), pp. 33-56.
- "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. 1, Madrid, 1960, pp. 51-78.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, 1920. (*Publicaciones de la Revista de Filología Española*.) [2ª ed., 1933; 3ª ed., con el título *La poesía castellana de versos fluctuantes*, en sus *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961.]
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", *Bol. Real Acad. Esp.*, 31 (1951), pp. 187-270. Reimpreso en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Col. Austral.
- "La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*, Madrid, 1920, pp. 251-344. Reimpreso en *Estudios literarios*, Col. Austral.
- "Sobre primitiva lírica española", *De primitiva lírica española y antigua épica*, Col. Austral.
- NRFH*: Nueva Revista de Filología Hispánica (México).
- RECKERT, Stephen, *Lyra minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*, s. 1., 1970.
- ROMEU FIGUERAS, José, ed. y estudio de los textos del *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, ts. IV-1 y IV-2, Barcelona, 1965.
- "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla", *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 3-55.
- "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi", *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 15-61.
- "La poesía popular en los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi", *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 57-91.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Gredos,

Madrid, 1969. (*Biblioteca Románica Hispánica*, "Estudios y Ensayos", 131.)

TORNER, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Castalia, Madrid, 1966. (*La lupa y el escarpelo*, 5.)



EL COLEGIO DE MEXICO

308/188/no. 68/ej. 3



3 905 0014051 N

Se terminó de imprimir esta obra el 15 de abril de 1971 en los Talleres de Fuentes Impresores, S. A. (Ceneno, 4-B, México 13, D. F.). Se tiraron 2 000 ejemplares, empleándose en la composición tipos Caledonia 10:11, 9:10 y 8:9 puntos.

Cuidaron la edición:

La autora y Carlos Fco. Zúñiga

Diseño tipográfico, portada y supervisión: *Jas Reuter.*

JORNADAS

(De reciente publicación)

- Alcázar, M. A., *Las agrupaciones patronales en México*. (Núm. 66.) 134 pp.
- Bohrisch, A. y W. König, *La política mexicana sobre inversiones extranjeras*. (Núm. 62.) 84 pp.
- González, M., *Sociología e historia en México*. (Número 67.) vi + 90 pp.
- Jiménez de Báez, Y., *Lírica cortesana y lírica popular actual*. (Núm. 64.) 100 pp.
- Lope Blanch, J. M., *El léxico indígena en el español de México*. (Núm. 63.) 80 pp.
- Lozoya, J. A., *El ejército mexicano (1911-1965)*. (Número 65.) 144 pp.

(En preparación)

- Cintra, J. T., *La inmigración japonesa en Brasil (1908-1958)*. (Núm. 70.)
- Medina Peña, L., *El sistema bipolar en tensión: La crisis de octubre de 1962*. (Núm. 69.) 124 pp.
- Torres Ramírez, B. R., *Las relaciones cubano-sociéticas (1959-1968)*. (Núm. 71.)

La antigua lírica popular hispánica, tal como la conocemos, está a medio camino entre el folklore y la literatura: folklórica en la Edad Media y más allá, se contagió de literatura en manos de los mismos que nos la conservaron - Gil Vicente, Castillejo, Lope, Góngora y tantos otros -, a la vez que su literatura se contagiaba de folklore. Este doble juego queda al descubierto en la primera parte del ensayo.

Pero toda poesía folklórica es también literatura en un sentido amplio: es -valga la paradoja- "literatura oral". Difiere de la otra, de la "literatura escrita", en su índole más colectiva, en su existencia más errabunda y cambiante y, a veces, en la mayor sencillez de sus recursos. Pero es *poesía* y como poesía se estudian aquí en la segunda parte, los antiguos cantarcillos de España: su peculiar modo de ser, el secreto de su fuerza y de su encanto, la genealogía de algunos de sus temas, su configuración formal. La autora ha resumido en un amplio panorama sus muchos estudios particulares sobre la materia.