Folklore y Literatura en la lírica panhispánica
Lyra Minima I

Claudia Carranza
Mariana Masera
Editoras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Folklore y Literatura en la lírica panhispánica
Lyra Minima I

Folklore y Literatura en la lírica panhispánica

Lyra Minima I

Claudia Carranza
Mariana Masera
Editoras

México 2016

Folklore y Literatura en la lírica panhispánica

Lyra Minima I

Claudia Carranza
Mariana Masera
Editoras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición: 30 de enero de 2016.

D. R. ©2016. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C.P. 04510. México, Distrito Federal.

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro No. 8701,
Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,
C.P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-02-7587-6

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso en México

Índice

Prólogo
Mariana Masera 9

The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues
Alan Deyermond 15

Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas
Margit Frenk 32

Eco de una poesía lírica femenina de tipo tradicional en un poeta clásico de al-Andalus
Teresa Garulo 55

La canción lírica tradicional en el siglo XVII y los inicios de la recolección folklórica
José Manuel Pedrosa 71

El folklorólogo ante el folklore. Procedimientos para la formación del cancionero tradicional. Casos de México y Argentina
Raúl Dorra 103

Canciones de amor y toponimia en Arenas de Cabrales (Asturias)
Luis González Fernández 127

La invención del concepto de "cultura tradicional" en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito
Luis Díaz G. Viana 140

El tema de la morena en la lírica popular y en la poesía
a lo divino del Siglo de Oro
Alfonso Alegre Heitzmann 162

Influencias de la lírica gallego portuguesa
en la antigua lírica popular hispánica: la moza que lava
la ropa. La reelaboración de un símbolo
Mariana Masera 175

La madre soltera: romancero tradicional, romancero de cordel
y novela por entrega
Enrique Baltanás 196

Prólogo

Todo comenzó en Londres, en 1996, en el Queen Mary and Westfield College de entonces, cuando el gran estudioso Alan Deyermond, con su incansable erudición y generosidad, apoyó mi propuesta de la realización de un congreso internacional cuyo tema principal fueran los estudios de la lírica tradicional. Esta área sería un punto de partida para establecer el espacio de discusión que los estudios del tema debían tener dentro de la literatura hispánica. Como se sabe, Alan fue gran admirador de Margit Frenk quien, con sus 44 estudios sobre diversos aspectos de las cancioncitas y la magna obra denominada *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV a XVII)* constituye la base fundamental de todos los estudios sobre la lírica de tipo popular hispánica.

El reconocimiento a la estudiosa en los temas sobre *Lyra minima* queda manifiesto de forma explícita en el comienzo del artículo que encabeza este volumen:

> Anyone writing or speaking on the imagery of traditional Hispanic lyric cannot now hope to do more than add a footnote to the research of Margit Frenk, whose *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987) is a constant and indispensable resource for all (Deyermond, 1996).

Alan Deyermond siempre mostró interés por una perspectiva comparatista e interdisciplinaria; para él estaba claro que era la mejor manera de abordar un tema tan vasto y complejo, de modo que no solo creó un espacio de reflexión especial para la lírica hispánica, donde convergen los especialistas de las distintas tradiciones y géneros y donde se analiza la lírica en sus distintos soportes, sino que también se volvió un decidido generador de los congresos que cumplirán veinte años en 2016, y que son el fundamento de lo que hoy es la sociedad de *Lyra Minima*.

Estos congresos, que han girado alrededor del mundo oscilando entre las orillas del continente europeo y el americano, como las mismas poesías —en Londres, Alcalá de Henares, Sevilla, Salamanca, México, San Millán de la

Cogolla y, recientemente, en La Plata, Argentina— y cuyos responsables han sido destacados investigadores, como Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Pedro M. Piñero, Pedro M. Cátedra, Aurelio González y Gloria Chicote, han logrado reunir a estudiosos y a estudiantes de numerosas universidades, en un número que ha llegado a sumar más de doscientos miembros.

La propuesta para este primer coloquio, denominado *Oral Tradition: Folklore and Literature in Hispanic Lyrics,* fue estudiar a la lírica panhispánica no solo en su propio contexto sino, también, en comparación con otras tradiciones, las cuales podían ser tan lejanas en el tiempo como en la distancia. Un ejemplo de ello fueron las ponencias sobre la lírica china de la especialista Anne Birrel, y sobre la lírica árabe de la estudiosa Teresa Garulo. Además, se analizó la tradición portuguesa, se revisaron los temas y motivos compartidos por diversas tradiciones panhispánicas y se estableció la relación entre la lírica y otros géneros, como el romancero; así mismo, tampoco se dejó a un lado la perspectiva diacrónica, con el estudio de la pervivencia de la lírica tradicional hasta el presente.

A lo largo de estas ediciones, destacados investigadores se sumaron a la realización de los encuentros y se convirtieron en miembros honorarios estudiosos como María Cruz García de Enterría, Stephen Reckert, Carlos Alvar, Joaquín Díaz, Aurelio González, Viçenc Beltran, Pedro M. Cátedra, Pedro M. Piñero y José Manuel Pedrosa; para incorporarse, después, Gloria Chicote, Pedro Cerrillo y María Teresa Miaja.

La designación de *Lyra Minima* fue en honor al investigador Stephen Reckert quien, en sus trabajos sobre la lírica hispánica, estudió rasgos como la brevedad y el simbolismo de la antigua lírica medieval. Reckert habla sobre realizar la *"poetics of the micropoems"* (Reckert, 1993: 20) y señala la existencia de una poética mínima, de una *lyra minima*, donde el símbolo *"independently of [its] syntactical function acquire an economical semantic functionality, denotative and connotative at the same time, and the poem itself gains extra density and depth"* (Reckert, 1993: 37).

La utilización de los símbolos es esencial en los poemas mínimos ya que —señala el estudioso— la ventaja de ello consiste en: "*its freedom to slip almost imperceptibly from the symbolic to the literal plane of meaning and back again, sometimes balancing midway between the two*" (Reckert, 1993:

91). Lo anterior lo podemos verificar en cancioncitas que son consideradas por los estudiosos como verdaderos hallazgos poéticos:

> Hilo d'oro mana
> la fontana
> hilo d'oro mana
> (Frenk, 2003, núm. 2136 B).

La posibilidad de establecer comparaciones y la descripción del género no hubiera sido posible sin los estudios de Margit Frenk quien, con gran generosidad, nos brindó dos grandes corpus ordenados y categorizados con rigor, donde ella demuestra la necesidad de continuar un trabajo inacabable. Margit, en sus deslindes, muestra la dificultad de la frontera de los géneros orales:

> El término lírica […] se refiere justo al carácter no narrativo de los materiales antologados. Muchos de ellos no son líricos en el sentido de "expresión poética de vivencias personales", y ni siquiera necesariamente en el de poesía cantada. Siguiendo un uso común de la palabra, poesía lírica se contrapone aquí a épica y dramática. En cuanto al término popular, lo he preferido siempre al de tradicional, cada vez más usado para esta poesía, fundamentalente porque nos remite a la cultura de la que procede y de la cual se nutre, a saber, la cultura popular, en este caso, la de la Edad Media y la de los siglos XVI y XVII en España (Frenk, 2003: 9, n. 1).

Así, con sabiduría, Alan Deyermond reunió a los eruditos alrededor de este tema y brindó un espacio cuya actividad y relevancia han sido vitales para los estudios del área.

Las primeras jornadas de *Lyra Minima* se realizaron en Londres y tuvieron como sedes el Institute of Romance Studies y el Queen Mary and Wetsfield College. El éxito de la convocatoria deleitó al estudioso; participaron tanto investigadores como estudiantes: Margit Frenk, Carlos Alvar, Luis Díaz Viana, Viçenc Beltran, Aurelio González, Louise Vasvary, Manuel da Costa Fontes, Anne Birrel, Teresa Garulo, Françoise Maurizi, Alfonso Alegre, Manuela Cook, Raúl Dorra, Enrique Baltanás, José Manuel Pedrosa,

Carlos Pacheco, Cristina Visedo, Luis González, Andrew Beresford y, como organizadores y participantes, Alan Deyermond y Mariana Masera.

Los temas que se trataron fueron los que han marcado la trayectoria del Congreso: la relación entre la poesía tradicional y la cultura popular; el estudio de la tradición hispánica junto con otras tradiciones lejanas; la relación entre los temas y los motivos a través de los géneros y las escuelas poéticas distintas. Un lugar especial se dedicó a la tradición portuguesa; además, se integró a la discusión la teoría literaria que estudia al cancionero y el romancero panhispánico y, por último, se revisó la oralidad en otros géneros.

A pesar de la excelencia y la alta convocatoria del congreso, la edición de los trabajos presentados pasó por diversas vicisitudes que no permitieron, sino hasta este volumen, reunir una serie de ellos. En particular, es un honor para este libro contener el artículo de Alan Deyermond que se publica aquí gracias al permiso del albacea David Hook, y que es de gran importancia para el estudio de los símbolos. De esta manera, su trabajo queda como una memoria viva que reconoce a *Lyra Minima* como el congreso que, a lo largo de los años, se ha constituido en el lugar de mayor relevancia para las discusiones del área, como lo confirma la creación del Premio Internacional *Margit Frenk,* en 2013.

Dado que los trabajos de Alan Deyermond siempre dejaron una huella indeleble entre los estudiosos y, además, tienen la virtud de abrir caminos a otros investigadores, el artículo que presentó en *Lyra Minina* sobre el simbolismo del viento y la llovizna es esencial para comprender los alcances de estos símbolos en distintas tradiciones.

En su artículo "The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues", realiza una comparación de las imágenes sobre el viento y la llovizna y/o rocío de la lírica tradicional hispánica, partiendo de una canción de la corte inglesa que cito a continuación:

> Westron wynde, when wyll thow blow,
> the smalle rayne downe can rayne?
> Cryst, yf my love were in my armys
> & I yn my bed agayne!

Deyermond muestra la belleza y la complejidad de la canción en el recorrido de las tradiciones que estudia, entre ellas la poesía japonesa donde permanece constante el simbolismo erótico del viento y de la llovizna o rocío. Sin embargo, solo la lectura completa y atenta dará al lector la profundidad del hallazgo y la erudición de Deyermond, quien defiende que una perspectiva comparatista permite comprender mejor la densidad poética y las redes tradicionales subyacentes en un poema. Alan Deyermond, en sus palabras, anota: *"I have dealt with just one English song and a few Hispanic analogues, but I hope that I have said enough to show what an extended comparative study might yield"*.

A lo largo de los años, muchos de estos artículos fueron publicados, y ahora ofrecemos al lector la oportunidad de leerlos en conjunto, lo cual permite apreciar con mayor rigor los diálogos generados entre los estudiosos y sus artículos así como las reflexiones que forjaron los primeros destellos de *Lyra Minima*. Fulgores que, con el tiempo, se acrecentaron hasta formar un espacio único para estudiar la belleza de cancioncitas breves que están al comienzo de toda poesía, como el simbolismo del viento en la siguiente cancioncita del siglo XIII:

> Blow, northerne wynd,
> sent þou me my suetyng!
> Blow, norþeme wynd,
> blou! blou! blou!
> (*Harley Lyrics).*

Mariana Masera

Ciudad de Morelia, a 10 de octubre de 2015.

Bibliografía

Frenk, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.

Reckert, Stephen, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon Press

The Wind and the Small Rain: Traditional Images in a Late-Medieval English Court Song and their Contemporary Castilian Analogues

Alan Deyermond

Queen Mary and Westfield College, London

To Margit Frenk,
in gratitude and admiration.

Anyone writing or speaking on the imagery of traditional Hispanic lyric cannot now hope to do more than add a footnote to the research of Margit Frenk, whose *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987) is a constant and indispensable resource for all those working in this field. To speak on this matter in her presence is a daunting experience, but it is also an opportunity to thank her for a lifetime's dedication to this inexhaustibly fascinating subject, and for providing us all not only with a marvelous repertory of poems that inspire us to further research but also with the scholarly tools that we need for our work. Since this Congress is —thanks to Mariana Masera's initiative, flair, and hard work— taking place in London, it seems appropriate to say something about a late-medieval English song that offers an analogue to a couple of the images with which we are all familiar in a Hispanic context.

Songbooks of the late-medieval and Renaissance European courts — songbooks in the literal sense, anthologies of poems set to music— have, as is well known, two characteristics that distinguish them from the generality of anthologies designed to be read: they are normally, rather than exceptionally, bilingual or multilingual (see Deyermond, 1998: section 4), and they are more likely to incorporate elements from the popular oral tradition. Both of these characteristics set them in a wider cultural context than most other

anthologies of the period, and a comparative study is therefore likely to prove fruitful.

A comparison of the songbooks of the courts of the Catholic Monarchs (1474-1516) and the great nobles of their reign with those of Henry VII and Henry VIII of England (1485-1509; 1509-47) is particularly attractive because of the dynastic and cultural contacts between late Trastamaran Castile and Aragon and early Tudor England. There is, of course, one immediate difficulty in such a comparison: the much greater quantity of material from Spain. The three principal English songbooks (*Ritson's Manuscript* and *The Fayrfax Manuscript* from the reign of Henry VII, the former being continued in the following reign, and *Henry VIII's Manuscript* from the early part of that king's reign) have a total of 177 songs, whereas the *Cancionero musical de Palacio* has 548 —and that is without counting the *Cancionero musical de la Colombina* and the *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, which add nearly 150 to the total—; these three *cancioneros* are, like their English counterparts, from the last years of the fifteenth century and the first two decades of the sixteenth.[1]

The four-to-one ratio of the songs contained in the three main Castilian musical *cancioneros* of these years to those in the three early Tudor songbooks should, other things being equal, produce a similar ratio in the occurrence of images typical of the oral-traditional lyric. The ratio is in fact greater than that: traditional images are more frequent in the musical *can-*

1 *Palacio* (MP4 in Brian Dutton's now standard classification) is, according to José Romeu Figueras, the result of seven redactions, the first having been made c. 1505; the seventh was, he concludes, probably interrupted by the death of Fernando el Católico in 1516 (1965: i, 22). Jineen Krogstad's summary list allows for a slightly wider span, 1500-20 (Dutton *et al*., 1982: II, 275). *Colombina* (SV1, ed. Querol Gavaldá, 1971 and —without music— Dutton, 1990-91: V, 288-301) and *Segovia* (SGI) are dated respectively at c. 1495 and c. 1500 by Krogstad (1982: II, 275), and the recent research of Víctor de Lama de la Cruz points to this or a slightly later date for *Segovia*, which he attributes to the Chapel Royal of Philippe le Bel (died 1506) (1994: 122-30). John Stevens dates *The Fayrfax Manuscript* at c. 1500 (1979: 351) and *Henry VIII's Manuscript* at "a date early in the reign, perhaps c. 1515" (1979: 386). Rossell Hope Robbins (1980: 219) agrees on the date of the former ("compiled about 1500 by the Master of the Chapel Royal") and is slightly firmer on the latter ("probably commissioned about 1515 by Sir Henry Guildford, Comptroller of the Household"). *Ritson's Manuscript*, unlike the other two, has a provincial and ecclesiastical origin (perhaps Exeter Cathedral), and is a composite manuscript, written, augmented, and revised over perhaps half a century, between 1470 and 1520 (Stevens, 1979: 5-10). The texts are edited without music by Stevens (1979: 338-50, 351-85, and 386-425, respectively), and *Henry VIII's Manuscript* is edited with its music (Stevens, 1973).

cioneros, and less frequent in the early Tudor songbooks, than one might have expected.[2] I must, for the moment, leave the matter there, but I hope that a full comparative study of these two groups of court songbooks will be undertaken soon.

The balance is redressed by songs, from the same or a similar background, that are found scattered in other manuscripts. A notable example is that of one of the favorite songs of Henry VIII's court, which, surprisingly, did not find its way into his court songbook (the unique witness is British Library MS Royal Appendix 58):

> Westron wynde, when wyll thow blow,
> the smalle rayne downe can rayne?
> Cryst, yf my love were in my armys
> & I yn my bed agayne![3]

F. W. Bateson says (rightly, I believe) that the style indicates an earlier date than that of other songs of Henry's court, and a popular origin.[4] This

2 I am aware that "traditional image" will, to those unfamiliar with this poetry, be an irritatingly vague term. I refer to images of a kind found frequently in, or deriving from, the oral tradition, but rarely found in the cultured lyrics of court and church. I have exemplified the difference in the context of medieval Latin lyric (Deyermond, 1989-90).

3 Stevens, 1979: 130. Stevens transcribes "wynd", but the manuscript clearly reads "wynde" (facsimile, Frey, 1976: 260 and 1979: 112; Short & Williams, 1977: 191). The short but fundamental article by Charles Frey (1979) looks in detail at some palaeographic problems, of which the most worrying are in the third and sixth words of line 2. Frey says that the latter "seems to be 'vayne' or 'wayne' or 'bayne'. […] Palaeographers and interested interpreters should fully debate the possibility that the small rain, which for centuries has been assumed simply to rain, is in fact said to wane" (1979: 109). Pending such a debate, I take comfort from Frey's own preference for the reading "rain".

4 Bateson, 1950: 81n. Bateson's view seems impressionistic but, on the basis of much reading of lyrics of popular-traditional origin in Spanish and in other languages, I believe that his impression is correct. It follows that I am not convinced by Charles Frey's argument that "for all we know the text was penned by a Tudor courtier who intended it as an original composition or who perhaps intentionally varied known motifs" (1976: 265). I should give greater weight to Frey's opinion if his summary of the views that he rejects — "has come to be regarded by some scholars as a naive, primitive outburst, originating with simple folk" (265)— bore a closer relation to the views expressed by the scholars with whom he disagrees, and if the poems that he cites as analogues (275, n. 21) were closer in their imagery and tenor to "Westron wynde". Frey seems to have changed his view of the song's history soon afterwards: though he does explicitly repudiate his earlier opinion, he ends his second article with the words "Perhaps in existence as a popular song for uncounted hundreds of years […]" (1979: 111). Critical opinion is divided. John Stevens says that "Westron wynde" and another "were

song —whose tune was used by three early Tudor composers as the main theme for a setting of the Mass (Davison, 1971; Stevens, 1979: 236-37)— brilliantly combines two symbols of sexual love, the wind of passion and the fertilizing light rain.[5] Wind and rain, which for obvious reasons are often enough found together with non-sexual significance, combine in sexual imagery elsewhere, notably in a song of the Santals, a tribe of northeastern India:

> Over the hill
> the wind goes
> and the rain drifts down
> O my love.
> The thatch of the big house

well known as popular songs" (1979: 130), and Peter Dronke (noting the survival of lines 3-4 in oral tradition) finds that "compared with the rest of [Henry VIII's] court lyrics it has a traditional, indeed archaic, tone" (1984a: 203), adding that "in court lyric the preservation of such archaism is unusual, it is more likely to remain alive in an oral tradition" (203-04). Rossell Hope Robbins, on the other hand, says of another lyric that "the two-part music and its appearance in a manuscript with other courtly poems indicate a non-popular origin", and goes on: "In the same way, ['Westron wynde'], often erroneously cited as a choice specimen of popular verse, is quite a sophisticated piece" (1955: XXXVIII). Robbins, a learned, widely read, and generally perceptive scholar, here falls into three obvious traps. He assumes that old songs were never set to new tunes (see Frey's salutary observation, 1976: 276, n. 24), that poems whose origin lies in the popular tradition never appear in the same manuscript as poems of a wholly courtly origin, and that popular traditional poetry is necessarily simple. Julia Boffey is well aware of these traps, and gives "Westron wynde" as an example of the "thin dividing-line between 'courtly' and 'popular' lyrics" (1985: 4).

5 Two of the critics that I most admire have written of it briefly and memorably. C. S. Lewis says that it "need fear no rival in the Greek Anthology. There is almost everything in it —weather, distance, longing, passion, and sober home-felt reality—. Many poets […] have said less in far longer pieces" (1954: 223). Stephen Reckert aptly cites this song, which he describes as "um dos mais estremecedores poemas ingleses da Idade Média", as an analogue for Hispanic lyrics about the insomnia of a lover condemned to sleep alone (Reckert and Macedo, 1976: 75; 85 in the 3rd ed.). He continues, in a footnote that has unfortunately escaped the notice of scholars in Middle English: "Impossível reproduzir [in the Portuguese translation that he gives] a aliteração suspirante do 1° verso […], a onomatopeia do 2°, ou a economia do monossilabismo (repare-se que apenas a primeira palavra e a última têm mais de um sílaba)". As far as I know, the only other stylistic analysis on this level of detail is by Charles Frey (1976: 268-70). In a letter of February 1997, Ms. Rosamund Allen adds a cautionary note: "there is a slight possibility that *armys* could have been a disyllable when the poem was first composed, depending on how much older than Henry VIII's court it is".

was carried far away
and the rain is dripping down.[6]

More often, however, the wind and the rain (frequently the small rain) are found as separate symbols, and I have discussed some of these elsewhere.[7]

The fertilizing power of "smalle rayne" is, about a century and a quarter before the song from Henry VIII's court, used by Chaucer as the starting-point for *The Canterbury Tales*:

Whan that Aprill with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour
Of which vertu engendred is the flour […]
(The General Prologue, ll. 1-4; Benson and Robinson, 1988: 23).

Chaucer makes a different use of the image, both by setting it in the context of the Great Chain of Being (Lovejoy, 1936) and by using his readers' horizon of expectations to play a sophisticated joke on them in line 12 (see

6 Archer, 1974: 357. For six other examples from Asia and the Pacific (five from the modern oral tradition and one medieval text) see Deyermond, 1989-90.

7 Deyermond, 1979-80: 274-75 and 1989-90: 12-14 (rain); 1979-80: 276-78 and 1989-90: 17-19 (wind; see also Reckert, 1993: 57-60). Wind does not always symbolize sexual passion in poetic traditions where one might expect it to do so. For example, in a classic anthology compiled in the thirteenth century and consisting of one poem by each of thirty-six Japanese women poets from the end of the tenth century to the beginning of the thirteenth, wind occurs four times, twice as an image of desolation (Appendix, texts A and B, below), once —as often in troubadour lyric— as a messenger (text C), and only once in a way that can reasonably be read as symbolic of passion (text D). It is necessary to be cautious in assuming that the thirty-six poems in this volume are typical of their authors (the poets are represented by 2016 poems in the imperial anthologies of the period). If they are indeed typical, then these Japanese women poets are closer to the Provençal *trobairitz* in their sparing use of traditional images than to the Arabic women poets of the Andalusian courts (see Deyermond, 1991: 90-91; for translations of all the surviving Andalusian texts and a major study, see Garulo, 1986). This is surprising, since, at a time when Japanese had been replaced by Chinese as the dominant poetic language of men at the Japanese court, women continued to write poems in Japanese, and these often drew on a native popular tradition (Pekarik, 1991: 14-16; see also Cranston, 1975). Stephen Reckert observes that "the early Classical period in Japan (9th-11th c.) was the only 'Golden Age' of any world literature in which women writers played the leading role" (1993: 100, n. 34). A comparative study of women's court poetry in Japanese and Hispano-Arabic —the periods at which the women poets were active largely coincide— would be of the greatest interest.

Deyermond, 1996: 11). F. W. Bateson's comment that lines 1-2 of "Westron wynde" are "a prayer for rain for the growing crops" (1950: 81; Charles Frey rightly objects, 1976: 275, n. l5) makes this song seem closer to Chaucer's lines than it is. Chaucer proceeds from an explicit linking of showers and crops to an implicit evocation of human sexuality, whereas in "Westron wynde" both rain and human sexuality are explicit but crops are present only by a process of association in the hearer's or reader's mind. Bateson's usual critical acumen is better displayed when he goes on to say that "the lover whose return is desired so passionately is also involved in the natural cycle of the seasons" (81). The differences I have noted do not, of course, mask the continuity of symbolism between the late 1380s and the first decades of the sixteenth century.

One Hispanic analogue for the "smalle rayne" is perhaps a couple of decades earlier than "Westron wynde"; its music is found, with the first line of the text, in the *Cancionero musical de Palacio* (one of the most recent additions, in the opinion of Romeu Figueras, 1965: 479), all four lines being preserved in Jaime de Huete's *Comedia Vidriana:*

> Llueve menudico
> y haze la noche escura;
> el pastorcillo es nuevo,
> non yré segura.[8]

8 Romeu Figueras, 1965: 478, no. 429; Frenk, 1987: 483, no. 1007; Dutton, ID 4072. Mariana Masera (1995: 163-65) discusses this song, with some modern survivals, in the context of a discussion of rain imagery in late medieval lyric and modem popular song. Frenk notes that the first line is preserved also in a list of poetic incipits, compiled at the end of the fifteenth or beginning of the sixteenth century, which now forms the guard-leaf of an incunable in a Puerto Rican library (1987: 483 and xlv). What looks like a reworking is no. 35 in a musical *cancionero* compiled in Portugal, c. 1522-25 (PS1):

> Lhouve amenudo
> y haze la noche escura
> la nave a el puerto
> el viento a la fortuna.
>
> "Dígasme marinero
> que andas por el mar
> si me traes nuevas
> d'amador leal".

As Frenk points out, the first two words recur in two lines preserved in an *ensalada*:

> Ábreme, casada, por tu fe;
> llueve menudico, y mojomé
> (1987: 161, no. 341).

Here the small rain becomes a pretext —Spanish traditional lyrics and ballads offer a variety of such pretexts, as in the *Mora Moraima* ballad— for the initiation or resumption of an illicit relationship.[9] This is a very different context from that of the desperate yearning of "Westron wynde", the fulfilled love of the Santal song, or the mixture of delight and apprehension in the *Cancionero musical de Palacio's* "Llueve menudico". Frenk (161-62) draws attention to some modem Spanish analogues or adaptations of "Ábreme, casada", and also to what she cautiously labels a parallel in the Song of Songs:

> SPONSA: Ego dormio, et cor meum vigilat.
> Vox dilecti mei pulsantis.
> SPONSUS: Aperi mihi, soror mea, amica mea,
> columba mea, immaculata mea,
> quia caput meum plenum est rore,
> et cincinni mei guttis noctium
> (*Canticum canticorum* 5: 2).

This may be more than a parallel. The resemblance of situation is strong, and there is considerable similarity in the words. There is no reason to rule out *a priori* the adaptation of a Biblical text in a traditional lyric: I have shown elsewhere that such an adaptation occurs in two *cantigas de amigo* and in a *villancico* (Deyermond, 1992 and 1989), and the debt of medieval

> "Darlas hé, señora,
> de tu desventura,
> la nave en el puerto
> y el vento a la fortuna"
> (Dutton, 1990-91: 3-497; ID 4993).

9 For this aspect of *Mora Moraima,* see Deyermond, 1996: 36-39, Mirrer 1996: 25-29, and Vasvari in preparation (Vasvari's book is an expansion of the paper that she read at this Congress).

lyric to the Song of Songs has been well established (Dronke, 1984c); Peter Dronke draws attention to the similarity between these lines of the Song and a passage in a modern English oral ballad with medieval roots (1984a: 202-03). The reference to dew (a feature of the passage from the Song of Songs that is not reflected in the Spanish song), instead of rain, is not a substantial difficulty. I said in an earlier study (1979-80: 275, n. 31) that, whereas dew is symbolically equivalent to light rain in Chinese poetry (see Frankel, 1976: 52-53, no. 36) and in the songs of the Santals (Archer, 1974: nos. 10 and 102), it has different connotations in the Bible, and consequently in medieval European poetry, where it represents the Incarnation, as in the fifteenth-century "I syng of a my den þat is makeles", described by Douglas Gray as "possibly the finest of all the English religious lyrics" (1972: 101-02):

> he cam also stylleþer his moder was
> as dew in aprylle, þat fallyt on þe gras.[10]

Further research showed me that the tradition was more diverse than I had believed: dew has erotic significance in some medieval Latin lyrics (Deyermond, 1989-90: 14-17; *cf.* the discussion of dew in poetic association with wind, Dronke, 1984b: 272-79). In the light of this, and of the relation of the Song of Songs passage to "Ábreme, casada", I now think it likely that in the Song of Songs, as in Chinese, dew is the symbolic equiva-

10 Brown, 1939: 119, no. 81. See Spitzer, 1951: 152-64; Speirs, 1957: 67-69; Raw, 1960; Manning, 1960 and 1962: 158-67; Davies, 1963: 14-19 and 334-35; Woolf, 1968: 13 and 286-87; and Gray, 1972: 101-06. It has been shown that the first and last couplets derive from lines 3-4 and 19-20 of a thirteenth-century lyric (Brown, 1932: 55, no. 31; see 1932: 192); however, the three central couplets, each with the image of dew, owe nothing to the thirteenth-century poem. For the typological interpretation of the dew on Gideon's fleece, and its literary consequences, see Gimeno, 1980. In the discussion after my paper, Professor Louise Vasvari argued that the Biblical and patristic connotations of dew do not differ from those in Chinese or Santal poetry, since the Incarnation is a case of impregnation, albeit a special case. I was initially sceptical, but I now accept that the Biblical image of dew is, in its origins, very closely related to the erotic image of small rain. Its erotic force is, of course, much diminished in the context of the Incarnation: I find it hard to imagine that erotic connotations were uppermost in the mind of fifteenth-century singers or hearers of "I syng of a myden". Moreover, the overwhelming predominance of dew, rather than rain, in the literary tradition of the Incarnation sets it apart, though we should not lose sight of the occasional presence of the image of rain as well as, or instead of, dew in some Advent services (Davies, 1963: 14-15). Nevertheless, Professor Vasvari's intervention was both important and enlightening.

lent of light rain (though Christian exegesis would have partially obscured that equivalence by the strong association of dew with the special case of the Incarnation).[11]

This discussion of rain and dew has moved some distance away from "Westron wynde", to which I must now return. I have always assumed —as I suspect most readers have— that the speaking voice in this song is male, but I have belatedly realized that this interpretation cannot be proved correct by appeal to textual evidence; moreover, the argument advanced by Nat Henry (1957-58) for a female speaker is far from negligible, despite its dismissal by Charles Frey (1976: 265). I now, after further reflection, find it difficult to decide between the arguments on the gender of the speaker who here begs the wind to bring them to bed with the beloved.[12] A Spanish

11 Walter Gierasch (1955-56) notes the occurrence of "small rain" in Deuteronomy 32: 2 and Job 37: 6, and Charles Frey takes this further: "dew and small rain blend" in the Deuteronomy passage (1976: 274, n. 9). The context supports this meaning for Deuteronomy's "imber", though in the less important Job passage (which does not mention dew) "imber' is not small rain: *et hiemis pluviis, et imbri fortitudinis suae*". Ms. Rosamund Allen has pointed out, in a letter of February 1997, that the "Antiphon for Vespers on the Third Sunday of Advent, 'Rorate celi desuper, et nubes pluant iustum', rather confirms this equation of rain and dew (otherwise the dew is going in the wrong direction)". Stephen Reckert describes rain and dew as "universal symbols of impregnation" (1993: 86). He discusses the subtle and ambiguous use of dew in a poem by the eighth-century Chinese poet Lǐ Bo (1993: 27-32). I have not yet been able to see Boedecker, 1984.

12 I am pursuing this line of enquiry, and hope to return to the subject on a later occasion. I am not convinced by the suggestion of Patric M. Sweeney (1955-56) that the woman is dead and that the speaker appeals to Christ to reunite him with her. Sweeney's hypothesis is rejected by Arthur O. Lewis (1956-57), though Charles Frey finds it attractive: "the small rain need not suggest seminal dew: tears of sorrow and loss may be more appropriate", as in *The Unquiet Grave* (a parallel first suggested by Chambers, 1947: 157), and the wind may be that of death (Frey, 1976: 262). The hypothesis seems weaker as Frey tries to develop it in some detail, but it is one that must be taken seriously —if for no other reason— then because John Scattergood has found that line 1 is repeated in a poem included in a manuscript copied in Kent in the first half of the sixteenth century:

> O westerne wynd when wyllt thow blowe
> and blowe the grene leves from the tree
> O gentle dethe when wyllt thow coome
> for off my lyff I am werye
> (Scattergood, 1987: 48).

It is not easy to accord the same respect to the opinion of Richard R. Griffith (1962-63), who maintains that the speaker wants wind to end the winter rain because "the British winter is so notoriously damp and unpleasant", and that "the speaker's wish to be in his bed *again* suggests that he has left it rather recently". By far the most thorough —and, despite my criticism of some aspects— most consistently illuminating study of the song is Frey's (1976). Douglas D. Short & Porter Williams

song known only from Luis Milán's *Libro de música de vihuela de mano, intitulado "El maestro"*, printed in 1536 (and thus nearly contemporary with "Westron wynde") has a demonstrably male speaker —unless we make the fashionable but implausible assumption that this is a lesbian lyric— who utters a very similar plea:

¡Agora viniesse un viento
que me echasse acullá dentro!
Agora viniesse un viento
tan bueno como querría,
que me echasse acullá dentro,
en faldas de mi amiga,
y me hiziesse tan contento
que me echasse acullá dentro
(Frenk, 1987: 118, no. 255).

Margit Frenk, commenting on a statement by Paula Olinger (1985: 7), says of this song: "I know only one old song where it is the man who equates the wind with his own sexual impulse".[13] "Westron wynde" may be another.

Ms. Cristina Jiménez Visedo has drawn my attention to a partial analogue to "¡Agora viniesse un viento!", found in an early-sixteenth-century text:

Si los aires vienen
como han de venir,
vendrán mis amores,
que están en Madrid
(Alín, 1991: 409, no. 776).

(1977) put on a firm textual and musical basis the relation between lines 1 and 2. Other criticism is disappointing, especially given the usual quality of the critics: Robert Perm Warren takes two pages to say very little (1943: 233-35), and when he returns to the subject with Cleanth Brooks (1960: 245-46) even less is said; Arthur K. Moore is excessively impressionistic (1951: 29-30), as Robert D. Stevick points out (1966-67: 104); Stevick's own brief comment (116) is sensible but unoriginal.

13 1994: 10-11. She goes on to say "This is a curious image indeed: the man is standing outside, next to a window perhaps, and yearning to be thrown by the wind inside both the room and the woman's skirt" (11).

The song is in Francisco de Segura's *Romancero nuevo historiado*, printed in Saragossa in 1605 (Alín, 1991: 558). There is, of course, a major difference: the wind will bring the beloved to the speaker, not, as in "¡Agora viniesse!", the speaker to the beloved. Moreover, there is no sexually charged noun to match "bed" or "faldas". The analogue is, nevertheless, very interesting, not only because of what it has in common with "¡Agora viniesse!", but also because it seems to show the dilution of a traditional image. A comparable dilution is found much earlier, in a popular stanza used as a refrain for a courtly lyric of the late thirteenth century:

> Blow, northerne wynd,
> sent þou me my suetyng!
> Blow, norþeme wynd,
> blou! blou! blou![14]

The courtly poem in which the song is preserved is, according to Carleton Brown, one of "a group of four [in the *Harley Lyrics*] which are evidently the work of the same person, a poet of the Welsh border" (1932: XXXIX). If Brown is right (G. L. Brook is profoundly sceptical about such identifications), the poem's border origin, at a time when Welsh courtly lyric was flourishing, may be highly relevant to the poet's use of a popular song dominated by the erotic image of the wind.[15]

When I began to plan this paper I envisaged a general, though necessarily compressed, comparison of traditional images in the late-Trastamaran musical *cancioneros* and the songbooks of the early Tudor courts. My focus was soon narrowed to a very few images found in the two traditions, but even that became too wide for serious treatment in a short paper. I have dealt with just one English song and a few Hispanic analogues, but I hope that I have

14 Brook, 1968: 48, no. 25 (British Library MS Harley 2253, fol. 72v). Also Brown, 1932: 148, no. 83, and Davies, 1963: 88, no. 25. "The refrain […], with its simplicity and repetition, is probably popular in origin, and is quite different in style from the rest of the lyric" (Brook, 1968: 6; also Davies, 1963: 317). See also Spitzer, 1951, and Crampton, 1980-81. Louise M. Haywood draws attention to the similarities (both in text and in context) between "Blow, northerne wynd" and "Westron wynde" (1994: 294-95).

15 Brook asserts that "[t]here are no two lyrics in the manuscript that we can with certainty assign to the same poet" (1968: 26).

said enough to show what an extended comparative study might yield. Such a study might well begin with "Al nist by þe rose, rose —/ al nist bi þe rose I lay" (Robbins, 1955: 12, no. 17) and "fuy cortar la rosa,/ la rosa florida" (Frenk, 1987: 149-50, no. 314C), or with:

In þe myddis of my gardyn
is a peryr set […]
þe fayrest mayde of þis toun
preyid me
for to gryffyn her a gryf
of myn pery tre
(Robbins, 1955: 15-16, no. 21).

Entrastes, mi señora,
en el huerto ageno,
cogistes tres pericas
del peral del medio:
dexaredes la prenda
de amor verdadero
(Frenk 1987: 809, no. 1664C).[16]

16 All four are the work of anonymous poets. The textual sources are, respectively, Bodleian MS Rawlinson D.913 (first half of xvi c., a single leaf in a miscellaneous collection of fragments: Boffey, 1985: 197), the *Cancionero musical de la Colombina* (c. 1495: Dutton *et al.* 1982: n, 275), British Library Sloane MS 2593 (a late-xv c. collection of carols connected with the Benedictine monastery of Bury St Edmunds: Boffey, 1985: 96), and Juan Vásquez's *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco,* published in 1560. The first three textual witnesses are close together in time, and though the fourth is later, it is well known that the Castilian music books of this period drew on earlier texts.

The present article is an extensively revised version of the paper that I read, and reflects the discussion at the Congress and comments received afterwards, for which I am grateful, as well additional reading. I am also grateful to Mr. Andrew M. Beresford for comments on the first draft, and for bibliographical information.

Appendix

(see n. 8, above)

A No visitor comes
along with the blowing
of this autumn wind.
If you were a reed grass,
you ought to produce some sound
(Nakatsukasa, 2nd half of X c. Pekarik, 1991: 165).

B Somehow or other
when I hear it, oh, the tears,
how they pour out!
Back and forth over sleeves of moss
the sweeping wind through the pines
(Gishūmon-in no Tango, late XII-early
XIII c. Pekarik, 1991: 139).

C Bearing some message,
will the breeze blow?' I am left
to Pine-Tree Island.
so slowly drawing closer —
the fisherwoman's small boat
(Sei Shōnagon, late X-early XI c. Pekarik, 1991: 77).

D In the bay winds
that are Whipping-Up Beach
has its sand plovers.
Rising waves must be coming in.
O hear their cries in the night
(Ichinomiya Kii, mid-XI-early XII c. Pekarik, 1991: 53).

Bibliography

Alín, José María, ed., 1991. *Cancionero tradicional.* Madrid: Castalia.

Archer, W. G., 1974. *The Hill of Flutes: Life, Love, and Poetry in Tribal India: A Portrait of the Santals.* London: Allen & Unwin; Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press.

Bateson, F. W., 1950. *English Poetry: A Critical Introduction.* London: Longmans, Green.

Benson, Larry D., *et al.*, ed., 1988. *The Riverside Chaucer,* 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.

Boedecker, Deborah, 1984. *Descent from Heaven: Images of Dew in Greek Poetry and Religion.* Chico, CA: Scholar's Press.

Boffey, Julia, 1985. *Manuscripts of English Courtly Love Lyrics in the Later Middle Ages*. Woodbridge: D. S. Brewer.

Brook, G. L., ed., 1968. *The Harley Lyrics: The Middle English Lyrics of MS Harley 2253,* 4th ed. Manchester: Manchester University Press.

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren, 1960. *Understanding Poetry,* 3rd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Brown, Carleton, ed., 1932. *English Lyrics of the xiiith Century.* Oxford: Clarendon Press.

_____, 1939. *Religious Lyrics of the xvth Century.* Oxford: Clarendon Press.

Chambers, E. K., 1947. *English Literature at the Close of the Middle Ages,* The Oxford History of English Literature, 2.2, 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.

Crampton, Georgia Ronan, 1980-81. "'Blow, northerne wynd' and the Heart's Health". *Chaucer Review,* 15: 183-203.

Cranston, Edwin A., 1975. "The Dark Path: Images of Longing in Japanese Love Poetry". *Harvard Journal of Asiatic Studies,* 35: 60-100.

Davies, R. T., ed., 1963. *Medieval English Lyrics: A Critical Anthology.* London: Faber and Faber.

Davison, Nigel, 1971. "The *Western Wind* Masses". *Musical Quarterly,* 57: 427-43.

Deyermond, Alan, 1979-80. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric". *Romance Philology,* 33: 265-83.

_____, 1989. "Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancioneros". In *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova.* Barcelona: Universidad, I, 189-201.

_____, 1989-90. "Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric". *Romance Philology,* 43: 5-28.

_____, 1991. "Patterns of imagery in Strophic and Non-Strophic Court Love-Lyric". In *Poesía estrófica: Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y*

Hebrea y sus Paralelos Romances, coord. F. Corriente and A. Sáenz-Badillos. Madrid: Universidad Complutense and Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 79-91.

_____, 1992. "Old Testament Elements in Two *Cantigas de amigo*". In *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*. London: Tamesis, 21-28.

_____, 1996. *Point of View in the Ballad*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

_____, 1998. "Bilingualism in the *Cancioneros* and its Implications". In *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General,* ed. E. Michael Gerli & Julian Weiss. Tempe, Az.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, pp. 137-170.

Dronke, Peter, 1984a. "Learned Lyric and Popular Ballad in the Early Middle Ages". In his *The Medieval Poet and his World*. Roma: Storia e Letteratura, 167-207. First pubi., *Studi Medievali,* 3rd ser., 17 (1976): 1-40.

_____, 1984b. "Poetic Meaning in the *Carmina Burana*" ibid., 249-79. First pubi., *Mittellateinisches Jahrbuch,* 10: 116-37.

_____, 1984c. "The Song of Songs and Medieval Love-Lyric", ibid., 209-36. First pubi., in *The Bible and Medieval Culture,* ed. W. Lourdaux & D. Verhelst, Mediaevalia Lovaniensia, I: Studia, 7. Leuven: University Press, 236-62.

Dutton, Brian, *et al.*, 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

_____, and Jineen Krogstad, ed., 1990-91. *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Salamanca: Univ. & BEsXV.

Frankel, Hans H., 1976. *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry.* New Haven: Yale University Press.

Frenk, Margit, 1993. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.

_____, *et al*., ed., 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

Frey, Charles, 1976. "Interpreting 'Western wind'". *ELH: A Journal of English Literary History,* 43: 259-78.

_____, 1979. "Transcribing and Editing 'Western wind'". *Manuscripta,* 23: 108-12.

Garulo, Teresa, tr., 1986. *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid: Hiperión.

Gierasch, Walter, 1955-56. "O western wind, when wilt thou blow?". *The Explicator* 14: item 43.

Gimeno, Rosalie, 1980. "The Episode of Gideon's Fleece in Biblical, Patristic, and Spanish Literary Accounts". *Studi Ispanici* 1980: 9-25.

Griffith, Richard R., 1962-63. "Westron wynde when wyll thow blow". *The Explicator* 21: item 69.

Haywood, Louise Margaret, 1994. "A Comparative Study of the Function of Lyrics in Romances and Sentimental Romances in Medieval Spanish and Middle English, *c.* 1300-1500", PhD thesis. London: Queen Mary and Westfield College, University of London.

Henry, Nat, 1957-58. "O western wind, when wilt thou blow?". *The Explicator* 16: item 5.

Lama de la Cruz, Víctor de, ed., 1994. *Cancionero musical de la Catedral de Segovia.* Valladolid: Junta de Castilla y León.

Lewis, Arthur O., 1956-57. "O western wind, when wilt thou blow?". *The Explicator* 15: item 28.

Lewis, C. S., 1954. *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Lovejoy, Arthur O., 1936. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Manning, Stephen, 1962. "I syng of a myden". *PMLA,* 75: 8-12.

_____, 1962. *Wisdom and Number: Toward a Critical Appraisal of the Middle English Religious Lyric.* Lincoln: Univ. of Nebraska Press.

Masera, Mariana, 1995. "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song", PhD thesis. Univ. of London: Queen Mary and Westfield College.

Mirrer, Louise, 1996. *Women, Jews, and Muslims in the Texts of Reconquest Castile.* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

Moore, Arthur K., 1951. *The Secular Lyric in Middle English.* Lexington: University of Kentucky Press.

Olinger, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry.* Newark, DE: Juan de la Cuesta.

Pekarik, Andrew J., ed. & tr., 1991. *The Thirty-Six Immortal Women Poets: A Poetry Album with Illustrations by Chöbunsai Eishi.* New York: George Braziller; London: Barrie & Jenkins.

Querol Gavaldá, Miguel, ed., 1971. *Cancionero musical de la Colombina (siglo xv)*. Barcelona: CSIC.

Raw, Barbara C, 1960. "As dew in Aprille". *Modem Language Review,* 55: 411-14.

Reckert, Stephen, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West.* Oxford: Clarendon Press.

_____, and Helder Macedo, ed., 1996. *Do cancioneiro de amigo* [1976]. Lisboa: Assfrio e Alvim.

Robbins, Rossell Hope, ed., 1955. *Secular Lyrics of the xivth and xvth Centuries,* 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.

_____, 1980. "The Middle English Court Love Lyric". In *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry,* ed. W. T. H. Jackson. New York: Columbia University Press; London: Macmillan, 205-32.

Romeu Figueras, José, ed., 1965. *La música en la corte de los Reyes Católicos,* IV: *Cancionero musical de Palacio,* III A & B. Barcelona: CSIC.

Scattergood, John, 1987. "Two Unrecorded Poems from Trinity College Dublin MS 490". *Review of English Studies* ns, 38: 47-49.

Short, Douglas D., & Porter Williams, 1977. "'Westron wynde': A Problem in Syntax and Interpretation". *Papers on Language & Literature,* 13: 187-92.

Speirs, John, 1957. *Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition.* London: Faber and Faber.

Spitzer, Leo, 1951. "*Explication de texte* Applied to Three Great Middle English Poems". *Archivum Linguisticum* 3: 1-22 & 137-65. Repr. in his *Essays on English and American Literature,* ed. Anna Granville Hatcher. Princeton: UP, 1962, 193-247.

Stevens, John, ed., 1973. *Music at the Court of Henry VIII.* London: Stainer and Bell, for the Musica Britannica Trust.

_____, 1979. *Music and Poetry in the Early Tudor Court* [1961]. Cambridge: University Press.

Stevick, Robert D., 1966-6). "The Criticism of Middle English Lyrics". *Modern Philology,* 64: 103-17.

Sweeney, Patric M., 1955-56. "O western wind, when wilt thou blow?". *The Explicator* 14: item 6.

Vasvari, Louise O., 1999. *La morilla d'un bel catar: Body, Text, Language.* London: Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.

Warren, Robert Perm, 1943. "Pure and Impure Poetry". *Kenyon Review,* 5: 228-54.

Woolf, Rosemary, 1968. *The English Religious Lyric in the Middle Ages.* Oxford: Clarendon Press.

Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas[17]

Margit Frenk

Universidad Nacional Autónoma de México

A la memoria de Antonio Sánchez Romeralo

Quiero dedicar esta ponencia al recuerdo del amigo e inspirado investigador cuyo libro sobre *El villancico* constituyó, y aún constituye, el estudio más importante sobre el estilo de la antigua lírica popular-tradicional. Ojalá pudiera yo dialogar ahora con él en torno al tema de hoy, que sin duda le interesaría. El fenómeno del ritmo de esa lírica no ha sido abordado sistemáticamente, pese al admirable libro de Henríquez Ureña. Aquí quisiera contribuir con un grano de arena al amplio estudio que haría falta y llamar la atención sobre ciertas *constantes* rítmicas que, en gran número de cantares, "organizan" formalmente la materia poética. Sospecho que, pese a la complejidad de los fenómenos rítmicos en la lírica popular de la Edad Media y el Renacimiento, a la larga podrá encontrarse algo así como un sistema relativamente simple y económico.

El análisis emprendido aquí se funda en la mayoría de los primeros 400 estribillos o cabezas de cantares incluidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987), si bien toma en cuenta también algunos hallazgos que aparecen ahora en el *Nuevo corpus* (2003).[18] Mi selección ha atendido

17 Trabajo leído en 1996 en el Congreso *Oral Tradition: Folklore and Literature in Hispanic Lyrics,* organizado en Londres y se publicó en Frenk, Margit, 2006. "Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas", *Poesía popular hispánica. 44 estudios.* México: FCE, 497-515. No abordé aquí el problema de la distribución de los versos, sobre el cual puede verse el estudio "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua" (2006d: 389-403).

18 He aquí las fuentes de las canciones del *Nuevo Corpus* que cito en este trabajo: núm. 79 *bis:* Núñez, Horozco y Correas. 82 *bis:* Bibl. Vaticana, ms. Chig. L.VI.200. 100 *bis*. *Cancionero musi-*

principalmente a cantares que tienen más visos de haber sido antiguos y folklóricos y a los que no presentan problemas de sinalefa/hiato.[19]

Como parte de la versificación *sui generis* de las antiguas cancioncitas populares, el ritmo tiene dos aspectos diferenciados: el métrico y el prosódico. De ambos me ocupé sumariamente, primero, en mi librito de 1971, *Entre folklore y literatura,* y luego, con elementos nuevos en cuanto al ritmo prosódico, en el capítulo que escribí hace años para el todavía inédito tomo medievalista de la *Historia de la literatura española,* de Espasa-Calpe. No se trata de repetir aquí lo que ya está dicho desde 1971, pero sí necesito recordar brevemente el panorama de las estructuras métricas.

No existe, que yo sepa, otro corpus poético, ni popular ni culto, que ofrezca la riqueza y la variedad de manifestaciones métricas que caracteriza al repertorio lírico popular de la Edad Media peninsular y del Siglo de Oro. En dísticos, cuartetas y tercetos se da una abundancia casi ilimitada de combinaciones de versos que tienen entre cuatro y trece sílabas. Tal fenómeno único pudo llevar a pensar a Sánchez Romeralo (1969: 136, 143) que, en esta poesía, reina una especie de "amorfismo" y una "ausencia de voluntad de forma" y que el "villancico" sería "un *decir poético*, cuya forma no […] es *fija"*, y "esta forma, cuando determinable, es el resultado del propio decir poético, no un continente previo en el que el decir poético viene a verterse obediente a límites previamente marcados" (1969: 143, 144). Es una idea de enorme importancia a la cual debe atender cualquier estudio sobre nuestro tema.

En los dos trabajos aludidos expongo una concepción distinta, pues tanto en el aspecto métrico como en el prosódico he tendido, y sigo tendiendo, a ver una serie —amplia, pero a la vez limitada— de preferencias, de constantes, que muestran, a mi ver, la existencia de una voluntad de forma.

---

cal valenciano (cf., en II, "El *Cancionero musical valenciano:* manuscrito de 1560-1572"). 158 *bis: Cancionero musical de la Colombina.* 193 *bis: Cancionero musical Masson (cf.* "El *Masson 56:* cancionero poético musical del siglo XVI conservado en París" (2006c: 226-238). 246 *bis: Cancionero de Franco Palumbi* (Bibl. Cívica de Verona). 379 *bis:* Florencia, Bibl. Riccardiana, ms. 3096, f. 46v.

19 En cuanto al no resuelto problema de su distribución en versos —véanse *supra* "Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema 'A+B'" y "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua"— lo dejo de lado ahora, a pesar de su pertinencia, y adopto la forma en que aparecen los cantares en el *Corpus* y el *Nuevo corpus*, la cual suele coincidir en esto con las demás antologías.

En materia de métrica existe, sin duda, un conjunto de "moldes" no "fijos" como los de la poesía culta, pero moldes al fin y, citando a Sánchez Romeralo, "continentes previos en los que el decir poético viene a verterse". Porque eso son los muchísimos cantares isométricos —dísticos de 8+8 o 6+6, pero también de 7+7, 9+9 o 10+10; tercetos y cuartetas formadas solo por versos de ocho o seis—. Son igualmente patrones métricos preexistentes los que encontramos en muchas estrofas anisosilábicas, puesto que tienden a organizarse en lo que podríamos llamar *esquemas amétricos*.

Detengámonos un poco en estos esquemas, que constituyen un fenómeno característico de la lírica popular de la Edad Media peninsular y que aparece ya en sus documentos más antiguos. Se trata, concretamente, de tipos de combinaciones de versos breves con versos un poco más largos, en *orden* ya "ascendente", ya "descendente". En términos generales, lo que cuenta en estos "esquemas combinatorios" no es el número de sílabas, sino los esquemas mismos, las combinaciones de versos "largos" con breves; o sea que lo decisivo es la extensión relativa de los versos, el hecho de que entre uno y otro haya una "distancia", ya sea de una o dos o tres o cuatro sílabas, con efectos distintos en cada caso.

La combinación de un verso con otro que tiene una sílaba menos se da tan abundantemente que no puede ser casual. Se producen así dísticos "casi isosilábicos", con un movimiento peculiar, originado por esa pequeña "cojera" de la estrofita:

En Valladolid, damas,
juega el rey las cañas
[7+6] (*NC,* 1238).

O bien, al revés:

¡Si viniese ahora,
ahora que estoy sola!
[6+7] (*NC,* 583 A).

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire
[9+10] (*NC,* 309 A, B).

Del mismo modo, en las cuartetas es frecuente el esquema simétrico 6+5+6+5:

Un mal ventezuelo
me alzó las haldas:
¡tira allá, mal viento,
que me las alzas!
(*NC,* 973).

Esta es una de las variedades de lo que, desde finales del siglo XVI, será la seguidilla. También abundan las cuartetas en que esa ligera cojera se produce no en dos, sino en un verso, el tercero:

Pues se pone el sol,
palomita blanca,
vuela y dile a mis ojos
que por qué se tarda
(*NC,* 569).

Este esquema, por cierto, aparece ya en el cantar paralelístico de Çorraquín Sancho (siglo XII), tal como figura en su primer testimonio, la *Crónica de la población de Ávila.*[20]

La distancia de dos sílabas es también muy frecuente en dísticos y cuartetas y crea un movimiento diferente del anterior; cuaja sobre todo en la fórmula casi fija de 8+6:

Del amor vengo yo presa,
presa del amor
(*NC,* 270).

La fórmula se repite en muchas cuartetas:

20 "Cantan de Roldán, cantan de Olivero, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen cavallero. Cantan de Olivero, cantan de Roldán, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen barragán" (Rico, 1975: 542, 546-547, n. 23).

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa;
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama
(*NC,* 417).[21]

Es verdad que el mismo movimiento se encuentra en cantares de otras medidas:

¡Ay, qué linda que sois, María,
ay, cómo que sois linda!
¡Ay, qué linda que sois, morena,
ay, cómo que sos buena!
[9+7+9+7] (*NC*, 99 B).

O bien:

Pisa, amigo, el polvillo,
tan menudillo;
pisa, amigo, el polvó,
tan menudó
(*NC,* 1537 B).

Como es bien sabido, esta última combinación, 7+5+7+5, se convertiría en la fórmula clásica de la seguidilla.[22] Henríquez Ureña gustaba de citar esta fórmula, precisamente, como ejemplo de versificación "acentual".[23]

21 La combinación 8+6 se da también en las jarchas: en el dístico de la jarcha XV de la colección de Sola-Solé, y en las cuartetas números I, XXXII, XIX.

22 Ya existía antes, sin nombre especial: "Decilde al caballero/ que no se queje,/ que yo le doy mi fe/ que no le deje" (*NC,* 165), "Afuera, fuera, fuera,/ el pastorcico…" (*NC,* 713), "Agora que soy niña/ quiero alegría…" (*NC,* 207), "Si te echaren de casa,/ la Catalina…" (*NC,* 473), etcétera.

23 "A falta de otro término más específico, usaré el de *versificación acentual* para designar exclusivamente aquella que deriva su carácter peculiar de los acentos y no adopta el principio del número igual de sílabas […] Faltando la igualdad de medida silábica, los versos que llamo *acentuales* se distinguen por la acentuación, que establece ya pies o golpes, como en el metro de gaita gallega, ya alternancia de renglones largos y cortos, como en la seguidilla antigua" (1933: 3 y nota). Henríquez Ureña nunca precisó realmente su concepto de *versificación acentual,* término con el cual sustituyó

El efecto es otro, claro está, cuando en dísticos y cuartetas la diferencia entre los versos es de tres sílabas, como en este dístico de 9+6 sílabas:

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor
(*NC,* 168).

O cuando en los tercetos se da, por ejemplo, la frecuente combinación 8+4+8, como en:

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién
(*NC,* 16 B).

Los esquemas combinatorios enumerados, isométricos y amétricos, son relativamente pocos. Cada uno constituye, como he dicho, una especie de "molde" que da cabida a las más variadas sustancias poéticas y que, en cada caso, da lugar a un *ritmo* determinado. Ahora bien, todas las combinaciones mencionadas, incluyendo las isosilábicas, dejan siempre margen a un leve crecimiento o decrecimiento de los versos —en eso consiste, precisamente, el carácter "fluctuante" de esta métrica—,[24] de modo que, cuando se cuentan las sílabas, se encuentra una cantidad casi infinita de combinaciones posibles; pero ya sabemos que no se trata de contar las sílabas de los versos, sino de conocer las maneras como estos se organizan en las estrofas.

—no me explico el porqué— al de *versificación rítmica* usado en la primera edición de su obra y en su *Antología de la versificación rítmica* (1918 y 1919). Tomás Navarro, por su parte, consideró "acentuales" los versos "amétricos" "que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico" (1956: 13).

24 Recuérdese que Henríquez Ureña quiso rebautizar su estudio sobre *La versificación española irregular* como "La poesía castellana de versos fluctuantes", y que, con ese título, aparece integrada al libro póstumo de sus *Estudios de versificación española* [1961]. Como en el caso del término *versificación acentual,* no definió tampoco el de *fluctuante,* pero podemos suponer que pensaba en lo mismo que Tomás Navarro cuando definió el verso fluctuante como aquel "cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir" (1956: 13).

El otro tipo de tendencias rítmicas, las de tipo prosódico, no tiene que ver directamente con la mayor o la menor extensión relativa de los versos ni con las combinaciones que acabamos de revisar, aunque entre unas y otras llegan a encontrarse curiosas coincidencias. Al abordar el ritmo prosódico, es necesario estudiar los *textos* como tales, independientemente de cómo se manifestaban al ser cantados.[25] Sin embargo, no podemos desentendernos del problema de las relaciones posibles entre ritmo prosódico y ritmo musical.

De las melodías con que se cantaban aquellas canciones conocemos muy pocas en su forma original, no transformadas o poco transformadas por los músicos cultos de los siglos xv a xvii que las utilizaron o las citaron; son, sobre todo, las registradas por Francisco Salinas en su tratado sobre música, las intercaladas a manera de cita en las ensaladas polifónicas (Mateo Flecha, Cárceres, Vila) y las de ciertas composiciones polifónicas y vihuelísticas. No existe aún una antología que recoja esas melodías, y aquí voy a atenerme a mi conocimiento personal de varias de ellas.

Lo que he podido observar, de manera muy provisional, en cuanto a la relación entre los poemitas y su melodía, es que, cuando esta es silábica y destina notas de igual medida a la mayoría de las sílabas, el ritmo musical suele corresponder al ritmo prosódico; pienso en la melodía de versos como "En la fuente del rosel" (*NC,* 2) o "Entra mayo y sale abril" (*NC,* 1270 B), "Dónde son estas serranas" (*NC,* 1477) y "Yo me soy la morenita" (*NC,* 1360), o en:

> Ea, judíos a enfardelar,
> que mandan los reyes
> que paséis la mar
> (*NC,* 900).

O, en toda una composición, como la de las "Tres morillas" (*NC,* 16 B). Sin embargo, no es esto lo que parece ocurrir en la mayoría de los casos, en los cuales lo común es la alteración del ritmo natural del verso por obra de la melodía, ya culta, ya popular. Un ritmo prosódico binario, por ejemplo, cam-

25 Obviamente, hay que considerar todas las sílabas como isócronas (equivalentes en cuanto a su duración), atender a los acentos prosódicos normales en la lengua y hacer las sinalefas que, según todos los indicios, eran habituales en esa poesía, como lo siguen siendo.

bia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos.

Ilustraré esas discrepancias con algunos ejemplos, empezando por cuatro cantares del *Cancionero musical de Palacio*:

> Gritos daban en aquella sierra:
> ¡ay, madre, quiero m'ir a ella!
> (*NC,* 191).

Este poemita tiene ritmo prosódico binario, pero adopta al cantarse un compás ternario:

> Griitos daban en aquella siéerra,
> ayy, madre, quiero m'ir a | ella.

E igualmente, "El amor que me bien quiere/ agora viene" (*NC,* 294), binario en su texto, se hace ternario en la música: "El amóor que mée bien quiéeree/ áaaagóra viené". Viceversa, el ternario "Al alba venid, buen amigo (*NC,* 452) se ajusta en la música al compás de 2/4.

Por otra parte, la canción "Morenica me era yo" (*NC,* 129), que en su segundo verso tiene un ritmo prosódico ternario, *tátata tá (bis),* "dicen que sí, dicen que nó", en la música de Juan Vásquez adopta en cierto momento el ritmo binario *tatá tatá (bis),* "dicén que sí, dicén que nó". En el *Cancionero de Medinaceli* la música de "Pues que me tienes, Miguel, por esposa (*NC,* 122) altera radicalmente el ritmo de los versos, porque, si prosódicamente el verso 1 es ternario, en la melodía el compás de 2/4 y el consiguiente alargamiento de ciertas notas lo convierten en binario, etcétera.[26]

Así, aunque parezca paradójico dada la fusión de texto y música en esta poesía, todo indica que el ritmo de uno y de otra caminaban generalmente por caminos diferentes, como ocurre en muchas otras tradiciones poético-musicales.[27]

26 Pensemos también en la violenta alteración rítmica de "Las mis penas, madre,/ de amores son" (*NC,* 591), del *Cancionero musical de Palacio,* que se canta "Lás mís penás, máadre,/ d'ámorés són".

27 Decía, sin embargo, Henríquez Ureña que "la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos" (1933: 3), y que "bajo la influencia de la música, el verso adquiere ritmo marcado, que se apoya en el acento".

Para estudiar el ritmo prosódico de los versos, propongo simplificar las clasificaciones habituales, como lo hizo Tomás Navarro (1956: 11), aunque de manera un poco diferente. Henríquez Ureña todavía aplicó a la poesía popular española las categorías de trocaicos y yámbicos, dactílicos, anfibráquicos y anapésticos, pero para comprender la peculiar versificación de esta lírica basta saber si el ritmo es *binario, ternario* o una mezcla de ambos (*mixto*).[28]

En la poesía que estudiamos el verso binario puede comenzar con sílaba acentuada o con anacrusa de una sílaba —"Yo, mi madre, yo…", o la variante "Que yo, mi madre, yo" (*NC,* 120 A y B)—; en cuanto al ritmo ternario, siempre tiene un mínimo de dos cláusulas ternarias y puede o no comenzar con anacrusa, ya de una sílaba, ya de dos: "Cuál es la niña/ que coge las flores" (*NC,* 10), "Abaja los ojos, casada" (*NC,* 374), "que la flor de la villa me so" (*NC,* 120 A).

Los ritmos mixtos, por su parte, se caracterizan por tener una sola cláusula ternaria, combinada de cinco maneras distintas con una o más cláusulas binarias: *1)* "Cómo lo tuerce y lava" (*NC,* 18: *tátata táta ta[ta]); 2)* "Allá se me ponga el sol" (*NC,* 65 A: *ta tátata táta ta[ta]); 3*) "Meterte quiero yo monja" (*NC,* 211: *ta táta tátata [táta]*); *4)* "Aunque soy morenita un poco" (*NC,* 133: *tata tátata táta táta*)*, 5)* "En la peña, sobre la peña" (*NC,* 19: *táta táta tátata táta*).[29]

El ritmo binario y dos variedades del mixto (números 2 y 4) son los más comunes en nuestro repertorio; en cambio, el ternario puro es bastante más raro.[30] Un ritmo mixto sumamente frecuente es el número 2, de "Aquel caballero, madre" (*NC,* 280 A), etc.; lo encontramos al comienzo de muchos cantares: "Pues todas las aves vuelan" (*NC,* 52), "Estábame yo en mi estudio" (*NC*, 64), "Allá se me ponga el sol" (*NC,* 65 A), "Menina da mantellina" (*NC,* 98 B), "No tengo cabellos, madre" (*NC,* 124), "Dejad que me alegre,

28 Lo que llamo verso binario corresponde al que Navarro llama *trocaico* y, para él, el ternario era *dactílico;* a la mezcla de ambos sí la llamó *mixto* (1956: 46).

29 He dejado fuera de este estudio los versos rítmicamente indefinidos, como: "¡guárdese no lo sepa yo!" (*NC,* 448), "si le recordaré yo" (*NC,* 453), "—Sí, en buena fe, de buena gana" (*NC,* 468), etcétera. No son muy abundantes.

30 Lo mismo señalaba Tomás Navarro a propósito de los textos castellanos de carácter juglaresco: "el octosílabo trocaico y el mixto suelen figurar en medida semejante; el dactílico aparece en proporción menor" (1956: 48).

madre" (*NC,* 172), "Soltáronse mis cabellos" (*NC,* 279), "A quién contaré mis quejas" (*NC,* 380), "Volava la pega y vai-se" (*NC,* 252), "Agora viniese un viento" (*NC,* 255), etcétera.[31] El mismo ritmo aparece incluso con mayor frecuencia en versos más breves, sin la secuencia binaria final: "Dos ánades, madre" (*NC,* 182 B), *ta tátata tá(ta)*; predomina en versos posteriores al primero: "torneme morena" (*NC,* 135), "guardando el ganado" (*NC,* 139), "a ser marinera" (*NC,* 178), "y no sé por qué" (*NC,* 257).

La modalidad sin anacrusa, número 1 —"Madre, casadme cedo" (*NC,* 198: *tátata táta [táta]*), "Ojos, mis ojos" (*NC,* 107), "quiero alegría" (*NC,* 207)— es, al parecer, más rara, lo mismo que la número 3, de "Peinarme quiero yo, madre" (*NC,* 277: *ta táta tátata táta*), y la 5, de "En la peña, sobre la peña" (*NC,* 19) o "Tales ollos como los vosos" (*NC,* 111), *táta táta tátata táta.* En cambio, un ritmo mixto muy socorrido, tanto en el primer verso como en medio o al final de las estrofitas, es el número 4, de "Aunque soy morenita un poco" (*NC,* 133), "Mariquita me llaman, madre" (*NC,* 176), "ay, con qué me los prendería" (*NC,* 279): *táta tátata táta (táta);* o bien, más brevemente, "valen una ciudade" (*NC,* 128), "aunque rabie mi madre" (*NC,* 147).

Como ya dije, el ritmo ternario puro, o sea el llamado "de gaita gallega", es el menos común de los tres ritmos pero, quizá por eso mismo, tiene gran importancia: es el ritmo "marcado". A veces lo encontramos, con anacrusa o sin ella, al comienzo de la estrofa —"Que no dormiré sola, non" (*NC*, 168)—, pero mucho más, como segundo verso de un dístico: "que Zarapico me quiere llevar" (*NC*, 196).

La gran variedad de metros de la antigua lírica popular trae consigo también una riqueza de tipos rítmicos que, al parecer, no encuentra parangón en otras manifestaciones poéticas medievales. Tengamos en cuenta que los tipos establecidos por Navarro para el romancero (1956: 46-47) se reducen a cuatro; no incluyen el ternario con anacrusa de uno o de dos versos, y solo dos de nuestros cinco tipos mixtos.

Del mismo modo, las combinaciones de ritmos dentro de la estrofa son también muy variadas e interesantes. En ellas observamos analogías, sin duda no casuales, con las combinaciones de metros. Por una parte, existe un

31 Es el "mixto b" de los dos ritmos mixtos encontrados por Navarro en los octosílabos (1956: 47); el tipo "a" es el que yo llamo 3.

número considerable de estrofas isorrítmicas, como las hay isométricas; por otra, hay "esquemas" rítmicos, combinaciones muy frecuentes un verso de determinado ritmo con uno de otro ritmo, que en cierto modo nos recuerdan, *mutatis mutandis,* las combinaciones de versos de determinada medida con versos de otra.

En las estrofas isorrítmicas abunda el ritmo binario, y entre ellas dominan los dísticos:

Que en esotra calle mora
la encandiladora
(*NC,* 80).

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?
(*NC,* 117).

Que de noche soy seguida,
y más de día
(*NC,*180).

De mi amor querría saber
si me quiere bien
(*NC,* 295).

Pero también abundan las estrofas isorrítmicas binarias de tres y cuatro versos:

Dícenme que tengo amiga,
y no lo sé,
por saberlo moriré
(*NC,* 67).

Monjica en religión
me quiero entrar,
por no mal maridar
(*NC,* 215 A).

Por vida de mis ojos,
que bien os quiero
(*NC,* 331 A).

Muchos de los cantares más conocidos son monorrítmicos binarios. Bastante menos frecuentes son las estrofas isorrítmicas de ritmo ternario y mixto. Entre ellas se cuentan canciones tan famosas hoy como:

Ya florecen los árboles, Juan,
¡mala seré de guardar!
(*NC,* 460).

Lindas son rosas y flores,
más lindos son mis amores
(*NC,* 95).

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?
(*NC,* 10).

Dos ánades, madre,
que van por aquí
mal penan a mí
(*NC,* 182 B).

En el lazo te tengo,
paloma torcaz,
en el lazo te tengo,
que no te me irás
(*NC,* 406).

Allá van mis suspiros, madre,
allá van do los lleva el aire
(*NC,* 246 *bis*).

A las muchas estrofas isorrítmicas binarias, el ritmo regular les confiere casi siempre un tono tranquilo, parejo, sin sobresaltos, porque, como ya decía Tomás Navarro a propósito del tipo "trocaico" en el romance, "su ritmo es lento, equilibrado y suave" (1956: 47):

Hilo de oro mana
la fontana,
hilo de oro mana
(*NC,* 3).

Porque duerme sola el agua
amanece helada
(*NC,* 166).

A menudo ese tono tranquilo casa con el contenido de la copla:

El amor me bien quiere
agora viene
(*NC,* 294).

Soy casada y vivo en pena:
¡ojalá fuera soltera!
(*NC,* 228).

Del ritmo dactílico en el octosílabo decía Navarro (1956: 47) que "con su principio fuerte por falta de anacrusis, produce un efecto rápido y energético, apto para el énfasis y el mandato". Este mismo carácter tienen en nuestra lírica muchos versos de ritmo ternario, aunque lleven anacrusa; y también lo tienen muchos versos de ritmo mixto: suele bastar una cláusula ternaria en el verso para que este adquiera empuje. En las canciones isorrítmicas ternarias y mixtas, la repetición del ritmo enfático tiende a neutralizarlo, y así encontramos cantares de tono apacible, incluso a despecho del contenido, como:

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me habéis muerto
(*NC,* 353 B).

Llamáisme casada,
casé, y no de grado,
por serme forzado
(*NC,* 227).

En cambio, el verso ternario o mixto adquiere toda su fuerza cuando se opone a un verso de ritmo binario, y aquí entramos de lleno en los "esquemas" combinatorios de ritmos a que aludí antes. Ocurre a menudo que en un dístico se genere un fuerte contraste entre el primer verso, binario, y el segundo, mixto o ternario. Véanse estos cantarcitos tan conocidos:

Dicen que me case yo:
¡no quiero marido, no!
(*NC,* 218).

Si me llaman, a mí llaman,
¡que cuido que me llaman a mí!
(*NC,* 190 C).
Yo, mi madre, yo,
¡que la flor de la villa me so!
(*NC,* 120 A).

Si mi padre no me casa,
yo seré escándalo de su casa
(*NC,* 206).

Por el río me llevad, amigo,
¡y llevádeme por el río!
(*NC,* 462).

Isabel, y vos lo ved,
¡cuánta por vos es mi sed!
(*NC,* 347).

Y así podríamos seguir citando muchos. Hay casos especialmente bonitos, como el de:

Mira Juan, lo que te dije,
¡no se te olvide!
(*NC,* 424).

Aquí el "¡no se te olvide!" contrasta también al final de la estrofa glosadora, de ritmo igualmente binario.

En los dísticos de ritmo contrastante que hemos visto es frecuente que el primer verso aluda a un hecho o situación, y el segundo, enfático, saque las consecuencias:

—Não me quis casar meu pai.
—Ora folgai!
(*NC,* 174 A).[32]

Este mismo principio rige en muchos de los ejemplos que citaré enseguida, incluidos aquellos en los que el primer verso, enfático, es ternario, y el segundo, binario. A veces, en efecto, se invierte dentro de la estrofita dístico el orden de los ritmos, y así, el primer verso puede ser ternario o mixto y el segundo binario, con su énfasis en el primer verso:

Queredme bien, caballero:
casada soy, aunque no quiero
(*NC,* 236).

32 Otras veces, ese primer verso binario es un complemento circunstancial de lo que ocurre en el segundo, ternario o mixto, que lleva la carga significativa del dístico: "En la fuente del rosel/ lavan la niña y el doncel" (*NC,* 2); "En la peña, sobre la peña/ duerme la niña y sueña" (*NC,* 19); "Por encima de la oliva/ mírame el Amor, mira" (*NC, 50*) "Con el aire de la sierra/ tornéme morena" (*NC,* 135).

Hay varias cuartetas en que los fenómenos que hemos observado en los dísticos se dan duplicados, con un señalado paralelismo rítmico entre los versos 1-2 y 3-4. Con ritmo binario en los versos 1 y 3 y ternario en 2 y 4:

Por la mar abajo
van los mis ojos,
quiérome ir con ellos,
no vayan solos
(*NC,* 177 B).

E invirtiendo los ritmos, con el ternario en los versos 1 y 3:

De ser mal casada
no lo niego yo;
cautivo se vea
quien me cautivó
(*NC,* 224).

Por un pajecillo
del corregidor
peiné yo, mi madre,
mis cabellos hoy
(*NC,* 276 B).

En estas estrofas no siempre hay énfasis; cuando lo hay, coincide con el ritmo ternario.

En general, en las canciones que hemos visto, y en otras muchas, opera algo que yo llamaría la *ley del contraste* que, por medio del ritmo, determina el estilo característico de numerosos cantares. Y esta ley es tan poderosa, en sí misma, que suele funcionar igualmente en dísticos en que el verso enfático tiene ritmo binario, mientras el otro, de tono más neutral, tiene ritmo ternario; un buen ejemplo:

Aguardan a mí,
¡nunca tales guardas vi!
(*NC,* 153).

O también:

Volava la pega y vai-se:
quem me la tomase!
(*NC,* 252).

Pues que me tienes, Miguel, por esposa
¡mírame, Miguel, cómo soy hermosa!
(*NC,* 122).

O sea que puede bastar el contraste mismo para crear o subrayar el énfasis.

Es notable cómo actúa la ley del contraste también en cantares de tres y cuatro versos. No es frecuente —ya quedó dicho— que tercetos y cuartetas sean monorrítmicos; tampoco lo es que sean totalmente polirrítmicos, con un ritmo diferente en cada verso.[33] Lo que sí ocurre muy a menudo es que en las estrofas de tres y cuatro todos los versos tengan el mismo ritmo, salvo uno, que se destaca por su ritmo diferente. Esta es, ciertamente una constante rítmica de gran interés.

Veamos algunos tercetos:

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadica me llamaré
(*NC,* 226).

Aquí los versos 1 y 2 son binarios, mientras el tercero, enfático, es mixto. Parecida combinación, con el tercer verso ternario, en

33 Algunos ejemplos: "Peinarme quiero yo, madre,/ porque sé/ que a mis amores veré" (*NC,* 277): un mixto, un binario y un ternario; "A los baños del amor/ sola me iré, y en ellos me bañaré" (*NC,* 320): binario+ternario+mixto; "Ojos morenicos,/ irme he yo a querellar/ que me queredes matar" (*NC,* 360): binario+mixto+ternario. Obsérvese que casi todos estos cantares comienzan con un verso de ritmo binario.

Mal airados vienen
mis amores, ¡eh!,
y no sé por qué
(*NC,* 257).[34]

En las cuartetas suelen ser aún más llamativos esos contrastes de tono del último verso:

Que por más que me digáis
cada hora,
que por más que me digáis,
esta será mi señora
(*NC,* 160).[35]

O la copla 379 *bis* del *Nuevo corpus:*

Despedida te daré,
que te llegue a las entrañas,
que si de otros te enamoras,
mueras tú a malas lanzadas.[36]

Por otra parte, en cantares de tres y de cuatro versos el elemento contrastante puede situarse en medio. Así, en un terceto del *Nuevo corpus:*

Quiérome ir morar al monte
sola sin más compañía
que la sierra *y su agua fría*
(*NC, 193 bis*).

34 Véanse también: "Decilde que me venga a ver,/ que cuanto más me riñen/ *tanto más crece el querer*" (*NC,* 164); "Madre, ¿para qué nací/ tan garrida?/ *¿Para tener esta vida?*" (*NC,* 232). La misma combinación, en la glosa "La mi cinta de oro fino/ diómela mi lindo amigo,/ *tomómela mi marido*" (*NC,* 237).

35 Nótese de paso el mismo esquema conceptual y rítmico de "Dicen que me case yo:/ no quiero marido, no"; también lo encontramos en la nueva cuarteta "Cúlpanme, mezquina…", que cito a continuación.

36 Nuevamente, puede citarse una estrofa glosadora —la de "Llamáisme villana…" (*NC*, 233)— con la misma estructura, pero con inversión de los ritmos: "Casóme mi padre/ con un caballero;/ a cada palabra: /¡hija de un perchero!

Esquemas rítmicos en los que el verso diferente y que lleva la carga en la cuarteta es el tercero,[37] nos hacen recordar las cuartetas, mencionadas antes, en las cuales el tercer verso destaca de los otros tres *por su extensión;* la coincidencia no debe de ser casual. Véase, por ejemplo:

Soy enamorado,
no diré de quién:
allá miran ojos
a do quieren bien
(*NC,* 66 B).

Cúlpanme, mezquina,
porque vos amé,
pues aunque más digan,
non lo dejaré
(*NC,* 158 *bis*).

En aquesta calle moran
dos hermanas como una flor,
a la chica le beso las manos,
no olvidando a la mayor
(*NC,* 82 *bis*).[38]

En ciertas cuartetas el contraste, rítmico y de contenido, abarca los versos 3-4, que se destacan de los dos primeros; estos, binarios, nuevamente constatan un hecho o circunstancia:

A la villa voy,
de la villa vengo:

37 También encontramos varias cuartetas en las que el verso rítmicamente contrastante es el segundo: "Aunque soy morena,/ *no soy de olvidar*,/ que la tierra negra/ pan blanco suele dar" (*NC*, 140); "Yéndome y viniendo,/ *me fui enamorando*:/ una vez riendo,/ y otra vez llorando" (*NC*, 58 B); "Agora que soy niña,/ *quiero alegría*,/ que no se sirve Dios/ de mi monjía" (*NC*, 207).

38 Lo mismo vemos en el tan conocido "Madre, la mi madre,/ guardas me ponéis,/ *que si yo no me guardo*,/ mal me guardaréis" (*NC*, 152), coplita que, si no me equivoco, fue invención de Cervantes.

si no son amores,
no sé qué me tengo
(*NC,*.62 A).

Llaman a la puerta,
y espero yo a mi amor:
¡que todas las aldabadas
me dan en el corazón!
(*NC,* 292).[39]

Es importante notar que ninguna de las *tendencias rítmicas* aquí señaladas es "universal" y que siempre se pueden encontrar excepciones; por ejemplo, que en tercetos y cuartetas aparezcan versos rítmicamente contrastantes cuyo tono no lo es.[40] Una de las muchas tareas que quedan para el futuro es ver, en general, qué peso tienen dentro del conjunto las excepciones a los esquemas métricos y rítmicos que he tratado de exponer aquí.

Otra tarea es comprobar si las tendencias señaladas, los esquemas combinatorios métricos y prosódicos, han influido, y hasta qué punto, en la generación misma de cantares y en la estructuración de sus contenidos. En algún momento surgió una nueva versión del conocido

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño
(*NC,* 304 B).

39 La relación rítmica puede invertirse y el énfasis darse en los versos binarios 3-4: "Cuando a tu puerta me voy/ y cuando de ella me vengo,/ si de amor no estoy herido,/ yo no sé qué males tengo" (*NC,* 340); "Isabel, boca de miel,/ cara de luna,/ en la calle do moráis/ no hallarán piedra ninguna" (*NC,* 113).

40 Algunos ejemplos: "No me halaguéis, mi madre,/ *con vuestro dulce decir*:/ yo con él me tengo de ir" (*NC*, 162); "No me tiráis, madre,/ *que yo os lo diré*:/ mal de amores he" (*NC*, 288 A); "Enviárame mi madre/ *por agua a la fonte fría*:/ vengo del amor ferida" (*NC*, 317); "Allá me tienes contigo,/ *serranica de Aragón*,/ el alma y el corazón" (*NC*, 329), cantares todos en los que se esperaría que el verso rítmicamente destacado fuera el tercero, no el segundo. O bien, en las cuartetas, "—*Cásate, mancebo*./ —No quiero casarme:/ más quiero ser libre,/ que no cautivarme" (*NC*, 217); "A coger amapolas,/ madre, me perdí,/ ¡caras amapolas,/ fueron para mí!" (*NC*, 319); "¡Cómo lo tuerce y lava/ *la monjita el su cabello*!/ ¡Cómo lo tuerce y lava,/ luego lo tiende al hielo!" (*NC*, 18); "Las sierras eran altas/ y malas de subir,/ los caños corren agua/ *y dan en el toronjil*" (*NC*, 72 B); "Tres cosas demando,/ si Dios me las diese:/ *la tela y el telar*/ y la que lo teje" (*NC*, 79 *bis*).

Decía así:

> *Que non duermo, non duermo, no duermo,*
> que el amor me quita el sueño
> (*NC,* 304 A).

Cambió el texto del primer verso del modelo, pero conservando su ritmo y aun aumentando su carga enfática frente al verso binario y más tranquilo que le sigue.[41]

Contrastes rítmicos como los que hemos estudiado aquí son parte importante de lo que Sánchez Romeralo llamaba la "intensificación expresiva" y deberían estudiarse como elementos fundamentales del estilo de la antigua lírica popular, lo mismo que los otros fenómenos rítmicos que he tratado de exponer. Una tarea más para el futuro.

41 La seguidilla "Aunque soy morena,/ blanca yo nací,/ *guardando el ganado*/ la color perdí" (*NC*, 139) parece haber determinado el ritmo, idéntico, de otra emparentada, que aparece en Tirso de Molina: "Madre, la mi madre,/ si morena soy,/ *andando el campo*/ me ha tostado el sol" (*NC*, 138). Otro caso curioso: en tres de los cantares que comienzan con "Aquel caballero, madre", lo que sigue son dos versos de ritmo binario: "…que de amores me fabló/ más que a mí le quiero yo" (*NC*, 280 A), o bien: "…que de mí se enamoró/ pena él y muero yo" (*NC*, 281), o bien: "…como a mí le quiero yo/ y remedio no le do" (*NC*, 283): los tres no solo están relacionados entre sí textualmente, sino también rítmicamente. Ejemplos como estos podrían multiplicarse.

Bibliografía

Cancionero de Franco Palumbi. Bibl. Civica de Verona, ms. 1434. ["Libro del illmo. conte paulo canossi veronese. Franco Palumbi maestro di Chitarra"].

Cancionero de Medinaceli, Cancionero musical de la casa de Medinaceli, 1949-1950. ed. M. Querol Gavaldá, Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

Cancionero musical de la Colombina. Cancionero musical de la Colombina (siglo XVI), 1971, ed. Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

Cancionero musical de Palacio, Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI), 1947-1965, ed. Higinio Anglés y José Romeu-Figueras, en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vols. II, III, IV-1 y IV-2, Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC.

Cancionero musical Masson, ed. Manuel Morais, en *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, 1986. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cancionero musical valenciano. Manuscrito sin signatura de la BNM.

Correas, Gonzalo, 1954. *Arte de la lengua española castellana* [1625], ed. Emilio Alarcos García. Madrid: CSIC.

_____, 1967. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. Louis Combet. Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université.

_____, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu. Madrid: Castalia.

Frenk, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. México: El Colegio de México.

_____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

_____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.

_____, 2006a. "Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema 'A + B'", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Margit Frenk (coord.). México: FCE, pp. 404-412.

_____, 2006b. "*El Cancionero musical valenciano*: manuscrito de 1560-1582", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Margit Frenk (coord.). México: FCE, pp. 239-250.

_____, 2006c. "*El Masson 56*: cancionero poético-musical del siglo XVI conservado en París", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Margit Frenk (coord.). México: FCE, pp. 226-238.

_____, 2006d. "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Margit Frenk (coord.). México: FCE, pp. 389-403.

Henríquez Ureña, Pedro (comp.), 1918. *Antología de la versificación rítmica*, [2ª ed. 1919, México, Cultura]. San José de Costa Rica: Alsina.

_____, 1929. *Conferencias*. La Plata.

_____, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed., [1ª edición de 1920]. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

_____, 1961. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Horozco, Sebastián de, 1874. *Cancionero*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

_____, 1849. *Recopilación = BNM, Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España, la maior y mas copiosa que hasta ahora se a hecho. Ms. del siglo xvii*. [8311 refranes sin glosa; faltan las letras A-D. Véase pról. a Horozco 1874, XXXI, y *Paremia*, 5 (1996): 49-58], ms.

_____, 1915-1917. "Refranes glosados de Sebastián de Horozco", ed. parcial de E. Cotarelo, *BRAE*, 2, 646-706; 3, 98-132, 399-428, 591-604, 710-721; 4, 383-396.

_____, 1975. *El Cancionero*, ed. Jack Weiner, Berna/Frankfurt: Herbert Lang.

_____, 1986. *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Groningen / Universidad de Salamanca.

_____, 1994. *El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*, ed. Jack Weiner, 2 vols., Kassel: Reichenberger.

Navarro, Tomás, 1956. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Siracusa: Syracuse University Press.

Núñez, Hernán, 1555. *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca: Juan de Cánova.

Rico, Francisco, 1975. "Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo xii", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*. Madrid: Castalia, pp. 537-564.

Salinas, Francisco, 1577. *De musica libri septem*. Salamanca: Mathias Gastius.

_____, 1983. *Siete libros sobre la música*, trad. I. Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto.

Sánchez Romeralo, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*. Madrid: Gredos.

Solà-Solé, J. M., 1974. *Corpus de la poesía mozárabe (Las ḫarğa-s andalusíes)*. Barcelona: Hispam.

Eco de una poesía lírica femenina de tipo tradicional en un poeta clásico de al-Andalus[42]

Teresa Garulo

Universidad Complutense de Madrid

Suele ser habitual, antes de empezar a hablar de las jarchas, especialmente si se trata de las romances, aludir a la extensa bibliografía que han generado, así como a las polémicas a que han dado lugar. También es frecuente enumerar los temas que han suscitado más pasión entre los investigadores y las posturas que defienden. Voy a intentar evitarlo en la medida de lo posible, porque, en principio, en este artículo solo quiero llamar la atención sobre unos versos de un poeta hispanoárabe que podrían suponer un interesante testimonio de cómo entendían los hombres de letras de al-Andalus la poesía de las jarchas.[43]

Antes de seguir adelante, convendrá recordar qué son las jarchas y cómo las describen las fuentes árabes medievales. La jarcha (ár. *jarŷa*) es el *qufl* ("vuelta", segunda parte de la estrofa; todos los *aqfāl* de la moaxaja tienen la misma rima) de la última estrofa de una moaxaja (ár. *muwaššaḥa*). En el *Dār al-ṭirāz* del autor egipcio Ibn Sanāʾ al-Mulk (550/1155-608/1211), la más antigua preceptiva árabe sobre la moaxaja que conocemos, se afirma que debe ser una cita en estilo directo, puesta en labios de alguien, en su mayoría niños (*ṣubyān*) o mujeres o borrachos, pero también animales o abstracciones.[44] De estos últimos casos, reproduce en ese pasaje jarchas en boca de una paloma, del amor y del combate pero, además, las moaxajas hispanoárabes

42 Artículo publicado en *Anaquel de estudios árabes,* 19 (2008), 81-90.

43 Se ha publicado una exhaustiva bibliografía a la que pueden recurrir los interesados: Heijkoop, Henk and Otto Zwartjes, *Muwaššaḥ, Zajal, Kharja. Bibliography of Strophic Poetry and Music from al-Andalus and Their Influence in East and West*. Leiden-Boston: Brill, 2004.

44 Ibn Sanāʾ al-Mulk, *Dār al-ṭirāz*, ed. Ŷawdat al-Rikābī, Damasco, 1949, 30-33; García Gómez, E., "Estudio del *Dār al-ṭirāz*", *al-Andalus*, XXVII (1962), 44-49.

núms. 19 y 34 de la parte antológica de esta obra, están puestas en labios de la gloria (*al-fajr*) y del reino (*al-imāra*), respectivamente. Que la jarcha sea una cita textual exige, como dice Ibn Sanāʾ al-Mulk, que en la mudanza (ár. *bayt*, primera parte de la estrofa, con rimas diferentes en cada estrofa) que la precede figure la expresión "él dijo", o "yo dije", o "ella dijo", o "él cantó", o "yo canté", o "ella cantó".

Otra exigencia de la jarcha es que debe estar en lengua vulgar, árabe o romance, y en esto coincide con la primera descripción de la moaxaja y la jarcha con que contamos, la que incluye Ibn Bassām en la *Ḏajīra*, en la biografía de ʿUbāda ibn Māʾ al-Samāʾ,[45] aunque se admite la posibilidad de que se use el árabe clásico si se trata de una moaxaja panegírica y en la jarcha figura el nombre del personaje elogiado. El otro caso que menciona Ibn Sanāʾ al-Mulk, que se trate de una jarcha amorosa muy buena es, como dice García Gómez,[46] un expediente para exculpar a Ibn Baqī, uno de los poetas más admirados por el autor egipcio y, en definitiva, una forma de reconocer la libertad de los poetas hispanoárabes para hacer y deshacer en un tipo de poesía que se había originado en al-Andalus y que para componerlas no necesitaban ningún tipo de normas. Otra de las condiciones de la jarcha es "que sea ḥaŷŷāŷía en punto de malicia", es decir, según la glosa de García Gómez,[47] "que sea picante, escabrosa y desvergonzada como los versos del famoso poeta *māŷin* [= "obsceno"] bagdadí Abū ʿAbd Allāh al-Ḥusayn b. Aḥmad ibn al-Ḥaŷŷāŷ, muerto en 391/1001". Por último, según Ibn Sanāʾ al-Mulk, que de nuevo confirma la descripción de Ibn Bassām, la jarcha, aunque final del poema, es previa a la moaxaja, que se construye sobre ella.

La preceptiva de Ibn Sanāʾ al-Mulk fue editada un año después del descubrimiento de las jarchas romances en moaxajas hebreas,[48] punto de partida de la abundantísima bibliografía sobre el tema que fue seguido por la publicación, un poco más tarde, de las primeras jarchas romances en moa-

45 Ibn Bassām, *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-ŷazīra*, ed. I. ʿAbbās, Beirut: Dār al-Ṯaqāfa, 1978, I, 469-470; véase también el comentario de este pasaje en Monroe, James T., "On re-reading Ibn Bassām: 'Lírica románica' after the Arab Conquest", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XXIII (1985-86), 121-147.

46 García Gómez, E., "Estudio del *Dār al-ṭirāz*", 45, nota 43.

47 García Gómez, E., "Estudio del *Dār al-ṭirāz*", 44, nota 39.

48 Stern, S. M., "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššaḥs hispano-hébraïques: une contribution à l'étude du muwaššaḥ et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", *Al-Andalus*, XIII (1948), 299-346.

xajas árabes,[49] descubrimiento que supuso la confirmación en los textos de la hipótesis de Ribera:[50] la existencia de una lírica románica que influyó en la creación del zéjel (ar. *zaŷal*) y de este poema lingüísticamente híbrido que es la moaxaja. No voy a entrar en la polémica sobre la prosodia de la moaxaja, aunque para mí no ofrece dudas,[51] porque los únicos puntos que quiero destacar de momento para mi análisis son: 1) la existencia de un tipo de cita poética que se pone en labios de una mujer, y 2) el cambio de registro lingüístico. Algunos otros surgirán a lo largo de la exposición.

Un importante número de jarchas, tanto en árabe vulgar como en romance, son expresión de una voz femenina: se ponen en labios de una mujer, y ella o bien se duele de la ausencia del amado, o lo invita a venir a verla, o se queja de su conducta poco delicada, etcétera.[52] Desde muy pronto se reconocieron en las jarchas temas propios de la primitiva lírica popular española y europea: *Frauenlied* alemán, *chanson de femme* francesa, *cantiga d'amigo* galaico-portuguesa, o "cantar de doncella" castellano y catalán; con paralelos, también, y precedentes en la literatura griega clásica, arcaica y helenística, la sumero-acadia y la egipcia.[53] Y sus temas tradicionales y su dicción formulaica, que asegura su pertenencia a una tradición de composición oral,[54] se corresponden con otras manifestaciones líricas femeninas re-

49 García Gómez, E., "Veinticuatro jarŷas romances en muwaššaḥas árabes", *Al-Andalus*, XVII (1952), 57-127.

50 Ribera y Tarragó, Julián, *El Cancionero de Abencuzmán. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Julián Ribera y Tarragó en día 26 de mayo de 1912*, Madrid: Maestre, 1912.

51 Garulo, Teresa, "*Wa-huwa lam yarid ʿan al-ʿarab*. Métrica no jalīliana en al-Andalus", *Al-Qanṭara*, XXVI, 1 (2005), 263-267.

52 Como puede observarse, voy a tratar aquí de la jarcha como poema, o expresión poética, independiente, sin tener en cuenta las posibles tergiversaciones de esa voz femenina al ser trasladada a un poema de contexto masculino, sobre las que alerta Kelley, Mary Jane, "Virgins Misconceived: Poetic Voice in the Mozarabic Kharjas", *La Corónica*, 19: 2 (1990-91), 1-23.

53 Gangutia Elícegui, Elvira, "Poesía griega 'de amigo' y poesía arábigo-española", *Emérita*, XL: 2 (1972), 329-396.

54 Monroe, James T., "Formulaics Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions", *Hispanic Review*, 43 (1975), 341-350.

cogidas en el norte de África, como el *ḥawfī*[55] y las *ghinnāwas* de los Awlad Ali del desierto occidental de Egipto.[56]

Puede ser este el momento adecuado para hablar de los dos verbos que, según Ibn Sanāʾ al-Mulk, introducen la jarcha: *qāla* "decir" y *gannà* "cantar". No son, desde luego, los únicos que aparecen en la mudanza que precede a la jarcha, pero sí los más frecuentes, no siendo los demás más que sinónimos de estos dos. El primero, *qāla*, además de significar "decir", es el verbo asociado a la creación poética en general y podría traducirse tanto por "componer" como por "recitar un poema"; se trata, posiblemente, de un recuerdo del carácter oral de la poesía árabe clásica desde sus comienzos hasta, más o menos, la época abbasí.[57] El segundo, *gannà* "cantar", que con sus posibles sinónimos es el verbo más frecuente de la transición a la jarcha, nos recuerda que la moaxaja es un poema compuesto para ser cantado, y que la jarcha era una cancioncilla o el estribillo de una canción[58] (Monroe, 1986 y 1987). Ambos aspectos, tradición oral y canto, estarán presentes en mi análisis.

Esta lírica femenina tradicional, que encuentra su expresión en las jarchas, ¿cómo era entendida por los poetas que las recogieron en sus moaxajas o por los críticos y preceptistas literarios árabes que se enfrentaban a este tipo de poemas? Apenas hay testimonios. Posiblemente el más antiguo sea el de Ibn Rašīq al-Qayrawānī (390/1000-456/1063 o 463/1070), autor de *Al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, que sigue siendo una de las obras básicas de la poética árabe clásica. Ibn Rašīq vivió gran parte de su vida en Qayrawān (actual Túnez); cuando esta ciudad fue destruida por los Banū Hilāl en 449/1057, se trasladó a al-Mahdiyya, y más adelante a Sicilia, pero no quiso aceptar la invitación del rey de Sevilla, al-Muʿtaḍid ibn ʿAbbād,

55 Monroe, James T., "Estudios sobre las jarŷas: Las jarŷas y la poesía amorosa popular norteafricana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV (1976), 1-16; Bencheikh, J. E., "*ḥawfī*", *E. I.* 2ª ed., III, 289-291.

56 Abu-Lughod, Lila, *Veiled Sentiments. Honour and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley: University of California Press, 1986.

57 Monroe, James T., "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry", *Journal of Arabic Literature*, III (1972), 1-53.

58 Monroe, James T., "Poetic Quotation in the Muwaššaḥa and its Implications: Andalusian Strophic Poetry as Song", *La Corónica*, 14 (1986), 230-250; Monroe, James T., "The Tune or the Words? (Singing Hispano-Arabic Strophic Poetry)", *Al-Qanṭara*, VIII (1987), 265-317.

para trasladarse a al-Andalus, donde era muy apreciado como poeta.[59] Se trata, pues, de un autor árabe occidental, bastante informado de lo que ocurría literariamente en al-Andalus y contemporáneo del renacimiento de la moaxaja, casi dos siglos después de su creación. Precisamente en la *ʿUmda* hay un pasaje donde se hace eco de la existencia de este tipo de poesía. García Gómez, que lo había encontrado en *Fī uṣūl al-tawšīḥ* de Sayyid Gāzī,[60] llamó la atención sobre este en uno de los artículos que escribió con el pseudónimo de Ángel Ramírez Calvente.[61] Dice así:

> El texto forma parte del cap. 72 de la *ʿUmda* (= "Bāb al-nasīb", o sea "sobre la poesía erótica"). Tratando abundantemente del tema, y refiriéndose a la libertad que en sus poemas concede ʿUmar ibn Abī Rabīʿa a las mujeres, dice:
>
> "Dijo alguien —creo que ʿAbd al-Karīm—: Entre los árabes es costumbre que sea el poeta el que galantee [a las mujeres] y se finja muerto de amor [por ellas], *mientras que entre los no árabes la costumbre es que hagan a la mujer solicitar y desear con sus declaraciones* [*a su amante*], diferencia que constituye un indicio de la noble condición de los árabes y del celo con que guardan a sus mujeres".[62]

Resulta bastante claro el escándalo del autor árabe ante una poesía que expresa sentimientos amorosos femeninos. Es curioso que se le haya ocurrido este comentario a propósito de ʿUmar ibn. Abī Rabīʿa, uno de los creadores de la poesía amorosa a finales del siglo VII y principios del VIII, muchos de cuyos poemas terminan con la nota optimista y llena de humor de la joven cortejada declarando su amor por el poeta, pero este es un tema poético que, con frecuencia, parece más próximo al *fajr* ("autoelogio") que a la mera expresión de sentimientos. Es cierto que no se ha conservado mucha poesía amorosa árabe compuesta por mujeres pero, como he señalado en

59 Bouyahia, Ch., "Ibn Rashīḳ", *E. I*, 2ª ed., III, 903-904.

60 Gāzī, Sayyid, *Fī uṣūl al-tawšīḥ*, Alejandría, 1976.

61 Ramírez Calvente, Ángel, "Jarchas, moaxajas, zéjeles (III)", *Al-Andalus*, XLI (1976), 403-408.

62 García Gómez ha citado el pasaje, aunque no tan por extenso en otros trabajos posteriores, especialmente en *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 3ª ed., Madrid: Alianza Editorial, (Alianza Universidad), 1990, 13-14.

otra ocasión,[63] posiblemente se deba a que era una poesía destinada —como lo ha seguido siendo hasta hace muy poco—[64] a mantenerse en la intimidad de las mujeres, y por lo tanto fuera del alcance de los hombres, que fueron los compiladores de las antologías y prepararon las ediciones de los dīwānes poéticos. Algo de escándalo hay, efectivamente, en la sorpresa de al-Ḍabbī ante el poema amoroso de al-Ballišiyya, pues se trata de una doncella recluida en casa de su padre.[65]

El siguiente testimonio de cómo entendían los poetas árabes esa lírica femenina conservada en las jarchas es el de Ibn Sanāʾ al-Mulk. Ya hemos visto, al principio de estas páginas, que según este autor la jarcha tiene que ser picante, escabrosa y desvergonzada, "ḥaŷŷāŷía en punto de malicia'. *Sujf*, que García Gómez traduce por "malicia", es el término que el mismo Ibn al-Ḥaŷŷāŷ emplea para caracterizar a sus poemas, donde vulgaridad, obscenidad y escatología se dan la mano.[66] Y esas son las características de la mayoría de las sátiras árabes, incluso las compuestas por mujeres, como vemos en el caso de al-Andalus, en los poemas de Wallāda o los de Muhŷa a al-Qurṭubiyya que se han conservado.[67] Sin embargo, la mayoría de las jarchas son breves poemas de amor y, aunque hay a veces alusiones a posturas eróticas, creo que sería difícil calificarlas de *sajīf* (adjetivo de *sujf*), salvo por el uso de una lengua vulgar (árabe o romance). Por eso pienso que el escándalo aquí se debe a que se reconoce la voz de una mujer solicitando a su amante. Que los no árabes no tuviesen inconveniente en dar publicidad a esas declaraciones femeninas, o que incluso pusiesen en labios de mujeres ese tipo de quejas, era, para Ibn Rašīq, un claro síntoma de bajeza perfectamente condenable. Pero Ibn Sanāʾ al-Mulk, enamorado de las moaxajas, tenía que buscar para las jarchas un paralelo en la literatura árabe, y escoge como término de comparación a un poeta, Ibn al-Ḥaŷŷāŷ, cuyo éxito ha corrido parejo con su capacidad para escandalizar a sucesivas generaciones de lectores.

63 Garulo, Teresa, "La poesía femenina en árabe clásico y la expresión de los sentimientos", *Medievalia* (México), núm. 27 (junio 1998), 26-37.

64 Tauzine, Aline, "À haute voix. Poésie fémenine contemporaine en Mauritanie!", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 54 (1989), 178-187; Abu-Lughod, *Veiled Sentiments*.

65 Garulo, Teresa, *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*, Madrid: Hiperión, 1986: 62.

66 Margoliouth, D. S. [Ch. Pellat], "Ibn al-Ḥadjdjādj", E. I., 2ª ed., Leiden: Brill, III, 780-781.

67 Garulo, *Dīwān de las poetisas*, 141-146 y 105-107, respectivamente.

Entre los testimonios de Ibn Rašīq e Ibn Sanāʾ al-Mulk —ninguno de ellos natural de al-Andalus aunque interesados por la actividad literaria de sus habitantes— hay que situar, cronológicamente, el de un poeta hispanoárabe que en algunos de sus poemas revela mostrarse interesado por los problemas técnicos de la composición de la moaxaja, e incluye en una de sus casidas lo que parece una alusión bastante clara a las jarchas.

El poeta en cuestión es Abū Muḥammad ʿAbd Allāh ibn Muḥammad Ibn Ṣāra al-Šantarīnī, hombre de letras natural de Santarem, en la taifa de Badajoz, muerto en Almería en el año 517/1123.[68] Ibn Ṣāra disfrutó de cierto renombre en los primeros veinticinco años de gobierno de la dinastía almorávide en al-Andalus, es decir, desde 1095 hasta su muerte. Como muchos poetas de la época,[69] sintió dolorosamente el cambio de dinastía, que lo obligó a ir de ciudad en ciudad en busca de sustento, sin salir nunca de estrecheces. Dirigió panegíricos a personajes importantes de Sevilla y Córdoba, y a los gobernadores y grandes funcionarios almorávides en Granada. Quizá alguno de estos últimos sea el destinatario de una casida que recoge Ibn Bassām,[70] donde Ibn Ṣāra se queja de los impuestos, cuyo pago le impide salir de la miseria. Este es el poema que voy a comentar.

En la *Ḏajīra*, única fuente donde aparece, no está el poema completo, que posiblemente fuera largo. Ibn Bassām solo cita ocho versos que podrían ser la conclusión de la casida. Los tres primeros versos del fragmento corresponden a la transición del panegírico, género al que habría que adscribir el poema, a su objetivo real: el poeta se presenta ante su protector para quejarse de los impuestos que le han robado la juventud y le han encanecido, amargándole la vida. Los dos primeros, que son los que me interesa destacar, dicen así:

68 Las fuentes árabes más importantes son Ibn Bassām, *Ḏajīra*, II, 834-850, e Ibn al-Jāqān, *Qalāʾid al-ʿiqyān fī maḥāsin al-aʿyān*, ed. fotográfica de París, con prólogo e índices de Muḥammad ʿInān, Túnez: al-Maktaba al-ʿAtīqa, 1966, 299-314; Ibn Jāqān, *Qalāʾid al-ʿiqyān*, ed. Muḥammad ibn ʿĀšūr, Túnez, 1990. Estudios modernos: al-Waraglī, Ḥasan, *Ibn Ṣāra al-Šantarīnī. Ḥayātu-hu wa-šiʿru-hu*, Tetuán, 1985-86; Garulo, Teresa, *Ibn Ṣāra al-Šantarīnī, Poemas del fuego y otras casidas*, recopilación, edición, traducción y estudio, Madrid: Hiperión, 2001.

69 García Gómez, E., "Un eclipse de la poesía árabe en Sevilla: la época almorávide", *Al-Andalus*, X (1945), 285-343.

70 Ibn Bassām, *Ḏajīra*, II, 846. Garulo, *Ibn Ṣāra*, núm. 73, 232-233.

Arà al-siyādata muḍ ṣāfaḥta hāŷisa-hā
fī kulli wādin min al-taqwà tahīmu bi-kā
fa-mā tulāqī-ka illā wa-hya qā'ilatun
qawla l-latī šaffa-hā l-ṣadīqu: Hayta la-kā

En traducción:

Veo que la nobleza,
desde el momento en que pasaste por su mente,
te sigue, enamorada,
por los valles del temor de Dios,
y va a tu encuentro diciendo,
como la joven a quien su amigo hace sufrir:
"¡Ven a mí!".

Lo primero que llama la atención en estos versos es el vocabulario. El segundo hemistiquio del primer verso es casi literalmente una aleya coránica, *Corán*, XXVI, 225: *¿A-lam tara anna-hum fī kulli wād*^{in} *yahīmūna?*, "Pero ¿es que no los ves, errando por todos los valles?".[71] Ibn Ṣāra solo ha tenido que cambiar la persona de los verbos principales: *arà* "veo", en primera persona, en el primer hemistiquio, en lugar de *lam tara* "no ves", y *tahīmu*, tercera persona singular femenino, en el segundo hemistiquio, porque el sujeto es la nobleza (o el poder o la soberanía), *al-siyāda*, y no los poetas como en el *Corán*. *Hāma, yahīmu*, en este pasaje del *Corán*, único en que aparece, se interpreta como "andar errante" o "estar fuera de sí", y refleja la creencia antigua de que los poetas, al componer, estaban poseídos por un genio. Pero *hāma, yahīmu*, con la partícula *bi*, como en el verso de Ibn Ṣāra, significa "perder la cabeza" y, sobre todo, "estar perdidamente enamorado", y forma parte del vocabulario habitual de la poesía amorosa.

Cuando Ibn Ṣāra escribe (finales del siglo v/ finales del xi-principios del xii), ya no es ninguna novedad, en poesía árabe, personificar abstracciones,

71 *El Corán*, trad. española de Julio Cortés, Madrid: Editora Nacional, 1980. Voy a pasar por alto todos los problemas y discusiones recientes sobre la interpretación de ese pasaje, sobre los que puede consultarse Zwettler, Michael, "The Sura of the Poets: Final Conclusions?", *Journal of Arabic Literature*, XXXVIII (2007), 111-166.

figura a la que dieron carta de naturaleza los poetas abbasíes. Lo que es más interesante es que esa nobleza (*al-siyāda*) enamorada se represente como una mujer que dice / recita (con el doble sentido de "decir"/ "componer", que tiene el verbo *qāla*) unas palabras *solicitando a su "amigo"*. Y esa es precisamente la situación que presentan las jarchas. Alrededor de un tercio de las moaxajas compuestas en la época en que vivió Ibn Ṣāra, a caballo entre las épocas de taifas y almorávide, ponen la jarcha en labios de una joven enamorada.[72] No está de más recordar que en el caso de las moaxajas árabes con jarcha romance, las que están puestas en boca de una mujer son la mayoría.[73] Pero las jarchas romances prácticamente desaparecieron al empezar la época almohade, por razones lingüísticas obvias, como fue la pérdida del bilingüismo precisamente entonces, y con ellas parece haberse perdido gradualmente la conciencia de que esos poemillas, en un principio, eran cantos de mujeres. Eso es lo que probablemente refleja el hecho de que la proporción de jarchas puestas en labios femeninos haya disminuido con el paso del tiempo.[74]

Aparte de esto, de nuevo el vocabulario en ese segundo verso de Ibn Ṣāra merece comentario. Porque la mujer enamorada de quien toma su frase la nobleza sufre por su "amigo", y si bien *šaffa*, "causar un dolor" o "hacer adelgazar", es un verbo frecuente en poesía amorosa, la palabra *al-ṣadīq* "amigo", en el sentido de "amante" o "amado", no es habitual en este género. La raíz *ṣ.d.q* implica básicamente la idea de sinceridad, fidelidad y lealtad, de ahí que *ṣadīq* (y *ṣadāqa* "amistad") parezcan tener un componente de racionalidad más que de afectividad. A finales del siglo IV/X, Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī (m. 414/1023) escribió una obra sobre la amistad, titulada *Al-Ṣadāqa wa-l-ṣadīq*, pero en obras de *adab* anteriores[75] son quizá más

72 Esas proporciones están basadas en las moaxajas recogidas en Gāzī, Sayyid, *Dīwān al-muwaššaḥāt al-andalusiyya*, Alejandría 1979, que tiene la ventaja de estar ordenado por épocas. En época de taifas serían casi el 30%, y en época almorávide, el 27%.

73 Jones, Alan, "Index of Andalusian Arabic *Muwaššaḥāt*" y en Jones, Alan and Richard Hitchcock (eds.), *Studies on the Muwaššaḥ and the Kharja (Proceedings of the Exeter International Colloquium)*, Oxford: Ithaca Press & Oxford University Press, 1991, 160-197, las moaxajas con jarcha romance son 46, y de ellas 36 están en labios de una joven.

74 Solo 117 moaxajas de las 609 del "Index" de A. Jones van explícitamente introducidas por el verbo en 3ª persona femenino singular, es decir, menos de 20%.

75 Como al-Waššāʾ, *Kitāb al-muwaššà*, trad. española de T. Garulo, *El libro del brocado*, Madrid: Alfaguara, 1990.

frecuentes términos como *iŷwān*, *jillān*, *aḥbāb*, que cubren mejor el lado afectivo de la relación, o *aṣḥāb* y *ŷulasāʾ*, para expresar la simple relación de compañía. Cabe la posibilidad de que Ibn Ṣāra, al escoger *al-ṣadīq*, haya sufrido alguna influencia ajena al árabe, y lo lógico sería pensar en la romance con el significado de *amigo* como "amante", porque podría haber empleado *al-ḥabīb*, que se adaptaba perfectamente a la prosodia del verso, y es el término que se emplea normalmente; y tan frecuente que ha pasado, incluso, a las jarchas romances.

Las dos últimas palabras del segundo verso de Ibn Ṣāra, las palabras que dice la mujer / la nobleza para atraer a su amante, también tienen bastante interés. *Hayta la-ka* se documenta por primera vez en un único pasaje del *Corán* —de nuevo, pues, nos encontramos con vocabulario coránico— y en un contexto muy significativo para mi análisis: aparece en *Corán*, XII, 23, en la azora de José, donde se narra la vida del patriarca israelita: con sus hermanos, en casa de Putifar, en la cárcel, como gobernador de Egipto, etcétera. *Hayta la-ka* son las palabras que la mujer de Putifar dirige a José al intentar seducirlo, y casi no es necesario recordar que Zulayjā, o al-Rāʿīl —nombres que le dan en los comentarios coránicos— es todo menos una figura ejemplar, y que su conducta produce el escándalo no solo de su familia sino también de las gentes de la ciudad. El *Corán* la condena más tajantemente de lo que harán algunos comentaristas posteriores o las elaboraciones tardías de este relato,[76] cuando pone en boca de Putifar, convencido por las pruebas presentadas de que es su esposa quien ha solicitado a José, estas palabras: "Es una astucia propia de vosotras. Es enorme vuestra astucia… ¡Y tú, pide perdón por tu pecado! ¡Has pecado!" (*Corán*, XII, 28-29). Quiero decir con esto que Ibn Ṣāra, ante una poesía amorosa que se percibe como expresión de los deseos femeninos, reacciona con la misma actitud escandalizada de Ibn Rašīq e Ibn Sanāʾ al-Mulk.

Hay todavía otro punto que quiero comentar. *Hayta la-ka*, "ven aquí", es una expresión no muy frecuente en árabe, en cuyas gramáticas suele interpretarse como una exclamación. Los lexicógrafos comentan sus distintas posibilidades de lectura y algunos parecen reconocer un préstamo lingüís-

76 Goldman, Shalom, *The Wiles of Women. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, Albany: State University of New York Press, 1995.

tico, posiblemente del hebreo.[77] Creo que Ibn Ṣāra, experto, según algunas biografías,[78] en gramática y lexicografía, era perfectamente consciente de ambas cosas: su infrecuencia y su carácter de palabra extranjera dentro del árabe. Y que al emplear *hayta la-ka* en este verso, parece estar llamando la atención sobre dos de las características de las jarchas: un tipo de poema que se siente ajeno a la tradición literaria de los árabes, por un lado y, por otro, que supone un cambio de registro lingüístico dentro del poema árabe en que se cita. Porque podría haber empleado cualquiera de los verbos árabes que expresan lo mismo: *zāra*, *ŷāʾā*, *aqbala*, etcétera. Como es bien sabido, en las jarchas aparecen habitualmente *ŷi* e *imši*, o *ven*, si se trata de las romances.

Hay más elementos que evocan a las jarchas en estos dos versos. La primera es poner esas palabras de amor en labios de la nobleza, algo de lo que hemos visto ejemplos en Ibn Sanāʾ al-Mulk, que recoge moaxajas en que la jarcha está en boca del amor, del combate, de la gloria y del reino. Y la segunda es la fórmula *wa-hya qāʾilatun qawla l-latī šaffa-hā l-ṣadīqu* ("y dice [la nobleza] las palabras de aquella a quien su amigo hace sufrir") que, aunque no es exclusiva de la introducción de la jarcha, se encuentra con bastante frecuencia en esa posición, con algunas variantes. Véanse algunos ejemplos en moaxajas de contemporáneos de Ibn Ṣāra: *wa-gannī-nī/ qawla fatātin/ šadat li-buʿdi l-jadīni*[79] ("y cántame las palabras de una muchacha que canta por la ausencia del amigo"); *wa-qawlu gādatin… tašdū*[80] ("y las palabras de una muchacha… que canta"); *wa-laqad tanāhà/ fī-hi qawlu ʿaḏrāʾ*[81] ("las palabras de una doncella"); *ašdū-ka gināʾa gaydāʾ hāmat fī-kā* [82] ("te canto la canción de la joven que piensa en ti"); *šadat… šadwa l-ʿamīd* [83] ("cantó… el canto de quien está afligido"); *šadat bi-hi… šadwa man bi-hi taṣbū* [84] ("cantó por él… el canto de quien está perdidamente enamorado").

77 Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿarab*, *sub hayta*; Lane, E. W., *Arabic English Lexicon*, Londres, 1863-93.

78 Ibn al-Abbār, *Takmila li-Kitāb al-ṣila*, El Cairo, 1955, II, 816; Ibn al-Jaṭīb, *Al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa*, ed. M. ʿA. ʿInān, El Cairo, 1975, III, 439-441; al-Suyūṭī, *Bugyat al-wuʿāt fī ṭabaqāt al-lugawiyyīn wa-l-nuḥāt*, ed. M. Abū l-Faḍl al-Ibyārī, [El Cairo]: Dār al-Fikr, 1979, II, 57-58.

79 Gāzī, *Dīwān*, I, 143.

80 Gāzī, *Dīwān*, I, 357.

81 Gāzī, *Dīwān*, I, 396.

82 Gāzī, *Dīwān*, I, 78.

83 Gāzī, *Dīwān*, I, 225.

84 Gāzī, *Dīwān*, I, 192.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, estos dos versos de Ibn Ṣāra parecen reflejar la reacción que producían las jarchas en los medios literarios de al-Andalus: una reacción de escándalo que hizo que se relacionaran con la poesía "libertina" (*muŷūn*). También reflejan el conocimiento y el interés de Ibn Ṣāra por la técnica de composición de las moaxajas. Este interés se observa no solo en este poema, sino también en otros en los que se diría que está ensayando, de una manera más tradicional dentro de la poesía árabe, la fórmula de la moaxaja de terminar el poema con una cita. No se trata solo del frecuentísimo *taḍmīn*, que consiste en citar dentro del poema algún pasaje coránico con algunas adaptaciones, para acomodarlo al metro o algún verso de los poetas más apreciados (en este caso, usando el mismo metro de la cita). Difícilmente se hallará un poeta hispanoárabe que no emplee este recurso literario, que no rinda este homenaje a los poetas anteriores, especialmente los preislámicos y al-Mutanabbī, e Ibn Ṣāra no es una excepción. Se trata de los casos en que Ibn Ṣāra termina su poema con un verso ajeno, precedido, en el verso anterior, por un verbo *qāla* que lo introduce en estilo directo. Uno de ellos es un poema acerca de Sierra Nevada (Šulayr) que recoge Yāqūt en su diccionario geográfico,[85] y dice así:

En vuestra tierra nos es lícito
descuidar la oración y beber vino,
aunque es algo prohibido,
huyendo en busca del fuego del infierno,
más soportable y más piadoso que Šulayr.
Cuando el viento del norte
sopla en vuestra comarca,
¡feliz aquél que en las llamas disfruta!
Digo, sin presumir de mis palabras,
como decía, antes de mí, un poeta:
"Si he de entrar algún día en el infierno,
en uno como éste es buena la Gehena".

85 Yāqūt, *Muʿŷam al-buldān*, ed. F. Wüstenfeld, Leipzig: 1868, III, 316-317; Ibn Ṣāra, *Poemas del fuego*, núm. 87, 260-261.

Aún más interesante me parece, en relación con el tema de las jarchas, uno de los poemas en que Ibn Ṣāra describe braseros. Ibn Jāqān[86] lo recoge entre otros cuatro sobre este tema, en que parece haber sobresalido nuestro poeta, y dice:

Dejad para Imruʾ al-Qays ben Ḥuŷr las ruinas,
sobre las que se siguen derramando lágrimas,
y haced alto
junto a un fuego de jacinto y oro que enamora,
en las frías mañanas, a un joven inexperto.
Cuando desde el carbón
lanza las flechas de sus chispas
ves descender a las estrellas de la noche.
Me parecen las brasas bajo la ceniza
una beldad cubierta por delicado velo,
cuyas blancas mejillas,
al arañarlas en su duelo,
se han teñido de rojo como frutos maduros.
Busca ese fuego y muere de tristeza
si no lo encuentras, deja
a las acequias el brillo de las lágrimas,
y di, cuando lo llevan por el jardín bien regado
y su perfume se derrama
sobre sus túnicas fragantes:
"Exhala el valle de Naʿmān
un aroma de almizcle cuando Zaynab
pasa con sus doncellas perfumadas".

El autor de este verso es Muḥammad b. ʿAbd Allāh al-Numayrī,[87] poeta que canta en sus poemas a Zaynab bint Yūsuf, hermana del célebre gobernador omeya al-Ḥaŷŷāŷ b. Yūsuf. Es el primer verso de una casida, famosa

86 Ibn Jāqān, *Qalāʾid*, 1966, 307; Ibn Jāqān, *Qalāʾid*, 1990, 642; Ibn Ṣāra, *Poemas del fuego*, núm. 17, 84-85.

87 Sezgin, Fuat, *Geschichte des arabischen Schrifttums. II. Poesie,* Leiden: E. J. Brill, 1975, 431-432.

porque Ibn Surayŷ[88] le puso música, que describe el paso de Zaynab por el valle de Naʿmān, entre Ṭāʾif y la Meca, cuando cumplía su promesa de hacer la peregrinación andando si se curaba su padre.[89] Tenemos aquí, en este poema de Ibn Ṣāra, exactamente lo mismo que ocurre con bastantes moaxajas: que la jarcha, el final del poema, es cita del *maṭla* de una moaxaja o del *incipit* de un poema /canción anterior, cuya prosodia y cuya música son la base del nuevo poema / canción[90].

Para terminar, solo quiero destacar que, aunque es muy posible que Ibn Ṣāra no compusiera moaxajas —no se ha conservado, al menos, ninguna—, vivió en un momento de auge de este tipo de poemas y fue contemporáneo de al-Aʿmà al-Tuṭīlī (m. 525/1130) e Ibn Baqī (m. 545/1150), posiblemente los autores de moaxajas más famosos de al-Andalus y los más citados y admirados por Ibn Sanāʾ al-Mulk.

Bibliografía

Abū l-Faraŷ al-Isbahānī, 1969. *Kitāb al-agānī*, ed. Ibrāhīm al-Ibyārī. El Cairo: Dār al-Šaʿb.

Abu-Lughod, Lila, 1986. *Veiled Sentiments. Honour and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.

Al-Suyūtī, 1979. *Bugyat al-wuʿāt fī ṭabaqāt al-lugawiyyīn wa-l-nuḥāt*, ed. M. Abū l-Fadl Ibrāhīm, 2 vols. El Cairo: Dār al-Fikr.

Al-Waraglī, Ḥasan, 1985-86. *Ibn Sāra al-Šantarīnī. Ḥayātu-hu wa-šiʿru-hu*. Tetuán.: Matbaʿat al-Nūr.

Al-Waššāʾ, 1990. *El Libro del Brocado*, trad. española de T. Garulo. Madrid: Alfaguara.

Bencheikh, J. E., 1966. "*hawfī*", *E. I.,* 2ª ed. Leiden: Brill, III: 289-291.

Bouyahia, Ch., 1969. "Ibn Rashīk", *E. I.,* 2ª ed. Leiden: Brill, III: 903-904.

Corán, El, 1980, trad. de Julio Cortés. Madrid: Editora Nacional.

88 Fück, J. W., "Ibn Suraydj", *E. I.*, 2ª ed., III, 950.

89 Abū l-Faraŷ al-Iṣbahānī, *Kitāb al-agānī*, ed. Ibrāhīm al-Ibyārī, El Cairo: Dār al-Šaʿb, 1969, VI, 2272-2275.

90 Monroe, "Poetic quotation", 232.

E. I.: Encylopaedia of Islam: New Edition, ed. B. Lewis, V. L. Ménage, Ch. Pellat y J. Schacht, desde 1954. Leiden: Brill.

Gangutia, Elvira, 1972. "Poesía griega 'de amigo' y poesía arábigo-española", *Emérita*, 40: 329-396.

García Gómez, Emilio, 1945. "Un eclipse de la poesía árabe en Sevilla: la época almorávide", *Al-Andalus*, 10: 285-343.

_____, 1952. "Veinticuatro jarŷas romances en muwaššaḥas árabes", *Al-Andalus*, 17: 57-127.

_____,1961. "Los textos y los problemas de la casida zejelesca", *Al-Andalus*, 26: 253-321.

_____,1962. "Estudio del *Dār al-ṭirāz*", *Al-Andalus*, 27: 21-104.

_____,1990. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 3ª ed., Alianza Universidad, 652. Madrid: Alianza Editorial.

Garulo, Teresa, 1986. *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*. Madrid: Hiperión.

____, 1998. "La poesía femenina en árabe clásico y la expresión de los sentimientos", *Medievalia*, 27: 26-37.

Gāzī, Sayyid, 1979. *Dīwān al-muwaššaḥāt al-andalusiyya*. Alejandría: Munšaʾat al-Maārifa bi-l-Iskandariyya.

Goldman, Shalom, 1995. *The Wiles of Women / The Wiles of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*. Albany: State University of New York Press.

Ibn Al-Abbār, 1955. *Takmila li-Kitāb al-Ṣila*, 2 vols. El Cairo: Maktabat al-Jānŷī.

Ibn Al-Jaṭīb, 1975. *Al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa*, ed. M. ʿA. ʿInān. El Cairo: Maktabat al-Jānŷī.

Ibn Bassām, 1978. *Al-Ḏajīra fī maḥāsin ahl al-ŷazīra*, ed. I. ʿAbbās, 8 vols. Beirut: Dār al-Ṯaqāfa.

Ibn Jāqān, 1966. *Qalā'id al-ʿiqyān fī maḥāsin al-aʿyān*, edición fotográfica de la de París, con prólogo e índices de Muḥammad ʿInān. Túnez: al-Maktaba al-ʿAtīqa.

_____,1990. *Qalā'id al-ʿiqyān*, ed. Muhammad ibn ʿĀšūr. Túnez: Dār al-Tūnisiyya li-l-našr.

Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿarab*, [El Cairo]: al-Dār al-Miṣriyya li-l-Ta'līf wa-l-Tarŷama, sin fecha, sub hayta.

Ibn Sanā' Al-Mulk, 1949. *Dār al-ṭirāz*, ed. Ŷawdat al-Rikābī . Damasco.

Jones, Alan, 1991. "Index of Andalusian Arabic *Muwaššaḥāt*", en Jones & Hitchcock, 1991, 160-197.

Jones, Alan & Richard Hitchcock (eds.), 1991. *Studies on the Muwaššaḥ and the Kharja (Proceedings of the Exeter International Colloquium)*. Oxford: Ithaca Press & Oxford University.

Kelley, Mary Jane, 1990-91. "Virgins Misconceived: Poetic Voice in the Mozarabic *Kharjas*", *La Corónica*, 19-2: 1-23.

Lane, E. W., 1984. *Arabic English Lexicon*. Cambridge: The Islamic Texts Society (1ª ed. Londres-Edinburgo: Williams and Norgate, 1863-1893).

Margoliouth, D. S. [Ch. Pellat], 1968. "Ibn al-Ḥadjdjādj", *E. I.,* 2ª ed. Leiden: Brill, III: 780-781.

Monroe, James T., 1972. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry", *Journal of Arabic Literature*, 3: 1-53.

_____, 1975. "Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions", *Hispanic Review*, 43: 341-350.

_____, 1976. "Estudios sobre las jarŷas: Las jarŷas y la poesía amorosa popular norteafricana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25: 1-16.

_____, 1985-86. "On re-reading Ibn Bassām: 'Lírica románica' after the Arab Conquest", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 23: 121-47.

_____, 1986. "Poetic Quotation in the Muwaššaḥa and its Implications: Andalusian Strophic Poetry as Song", *La Corónica*, 14: 230-250.

_____, 1987. "The Tune or the Words? (Singing Hispano-Arabic Strophic Poetry)", *Al-Qanṭara*, 8: 265-317.

Ramírez Calvente, Á., 1976. "Jarchas, moaxajas, zéjeles (III)", *Al-Andalus*, 41: 385-408.

Ribera y Tarragó, Julián, 1912. *El Cancionero de Abencuzmán*. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Julián Ribera y Tarragó el día 26 de mayo de 1912*. Madrid: Maestre.

Sezgin, Fuat, 1975. *Geschichte des arabischen Schrifttums*, II. *Poesie*. Leiden: Brill.

Stern, S. M., 1948. "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššaḥs hispano-hébraïques: une contribution à l'étude du muwaššaḥ et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", *Al-Andalus*, 13: 299-346.

Tauzine, Aline, 1989. "À haute voix. Poésie fémenine contemporaine en Mauritanie", *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 54: 178-87.

Yāqūt, 1868. *Muʿŷam al-buldān*, ed. F. Wüstenfeld. Leipzig: Brockhaus.

La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folklórica en España[91]

José Manuel Pedrosa

Universidad de Alcalá

Afirmaba el musicólogo norteamericano Gilbert Chase, en su libro *The Music of Spain* (*La música de España*) (1943: 237), que:

> La música popular española está conceptuada como la más rica del mundo. Por una parte, esto se debe a tan diversas civilizaciones como se han mezclado en la península ibérica que aportaron cada una su contribución al desarrollo del *melos* popular, y por otra parte a que los españoles son tan apegados a sus tradiciones nacionales, que cuidan conservarlas vivientes más que las gentes de otros países que la civilización moderna ha uniformado.

Al hablar de música tradicional española, se refería sobre todo a la que él conoció en sus expediciones de campo por España en las primeras décadas del siglo XX, y se sobreentiende que sus palabras son también aplicables a la poesía tradicional española, puesto que, en la Península, música y canto tradicionales suelen ir casi siempre unidos. Estas encendidas alabanzas a la riqueza de nuestro patrimonio poético-musical tradicional por parte de un musicólogo norteamericano contrastan muy sorprendentemente con el desconocimiento y el desinterés que los mismos españoles (al menos los filólogos) hemos mostrado casi siempre hacia este repertorio, cuya riqueza, como bien supo ver Chase, es ciertamente extraordinaria.

91 Este artículo fue publicado anteriormente con el mismo título en *Culturas Populares. Revista Electrónica 3* (septiembre-diciembre, 2006), 27 pp.

En un documentadísimo y muy actualizado estudio publicado por James Porter, en 1993, bajo el título de "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship", se ofrecía una síntesis de las últimas teorías, métodos e importantísimos resultados que la crítica, especialmente la anglosajona, está obteniendo del análisis de las canciones folklóricas modernas. Resulta muy decepcionante comprobar que el cancionero hispánico y sus críticos, que debiéramos tener una presencia obligatoria y más que destacada, brillamos por nuestra ausencia dentro de este panorama. La razón es evidente: casi siempre hemos despreciado, como si fueran algo trivial y solo pintoresco, las cancioncillas que aún hoy se cantan en nuestros pueblos y ciudades, y solo hemos otorgado la consideración de auténtica literatura al cancionero viejo, es decir al medieval, renacentista y barroco. Con ello nos hemos quedado prácticamente al margen de los nuevos métodos y conclusiones acerca de la canción folklórica y de su dimensión filológica, histórica, sociológica, psicológica y antropológica que están desarrollando las corrientes críticas internacionales. Lo más triste es que basta echar un vistazo a lo que se está haciendo fuera de nuestras fronteras para comprender que nuestro riquísimo cancionero oral moderno podría ofrecer un campo de investigación potencialmente infinito y susceptible de ser analizado desde todas las ópticas y con todos los métodos que están ensayando los críticos extranjeros… y seguramente con resultados que superarían cualquier expectativa. Si me atrevo a afirmar esto, es solo porque, desde hace años, me he dedicado a hacer intensas investigaciones de campo por tierras de toda España, y me ha cabido la suerte de ser testigo de primera mano de la desbordante variedad, complejidad, calidad, riqueza y belleza de nuestro cancionero.

No es fácil entender las razones por las que las canciones viejas (especialmente las jarchas, la lírica galaico-portuguesa y la áurea) han atraído tanto interés y han estado tan presentes en las antologías poéticas, en los programas universitarios y en los manuales de literatura, mientras que el cancionero folklórico moderno ha sido ignorado, marginado y silenciado de forma casi sistemática por la crítica y por la universidad. Quizá sea porque la proximidad casi cotidiana de las cancioncillas modernas, que podemos escuchar en cualquier parque de nuestro barrio o en cualquier fiesta de amigos, devalúan o trivializan su valor ante nuestros ojos; quizá porque en este terreno seguimos arrastrando el prejuicio de que solo lo viejo y arcaico es valioso y

significativo, a pesar de que, en el terreno del romancero, por ejemplo, la escuela pidaliana haya demostrado la importancia excepcional de la tradición oral moderna; quizá también porque el estudio del cancionero folklórico está estrechamente ligado a la metodología del trabajo de campo que exige unas técnicas, plantemientos y actividades muy distintas (mucho más aventuradas e incómodas) de las que se enseñan en las aulas universitarias. El caso es que únicamente en la ya vieja historia de la literatura española de Amador de los Ríos[92] y en la *Historia social de la literatura española,* de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala (1978), se ha dedicado algún apartado específico a la canción folklórica moderna, mientras que en todas las demás simplemente no figura. Tan sorprendente como eso es que en libros que llevan títulos generales como los de *El cancionero español de tipo tradicional* (1968), de José María Alín o *La canción tradicional: aproximación y antología*, de Viçenc Beltran (1976), por ejemplo, solo se haya dado cabida a las canciones antiguas, y las modernas se hayan dejado de lado.

Algo ha cambiado, sin embargo, en los últimos años. Y es que, a partir de un artículo de Margit Frenk publicado en 1960, de un libro de Eduardo Martínez Torner publicado en 1966 y, sobre todo, del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987), de su *Suplemento* (1992) y de la versión ampliada con el título de *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (2003), también de Margit Frenk, que han incluido apartados de "SUPERVIVENCIAS" dentro de sus aparatos críticos, al cancionero moderno se le ha empezado a dar valor al menos como continuador de la venerable tradición antigua, y ello le ha valido un poco más de atención, siquiera sea aún muy parcial e insuficiente, por parte de la crítica.[93] Otra puerta abierta al futuro ha sido la publicación, entre 1975 y 1985, y bajo la dirección de Margit Frenk, de los cinco monumentales volúmenes del *Cancionero folklórico de México*, que

92 Resulta ciertamente sorprendente la atención que prestó Amador de los Ríos a la poesía popular, a pesar de que su *Literatura* llega solo hasta el Renacimiento. Así, en el volumen I (1861) pp. 425-470, atiende a la "Poesía popular latina durante la monarquía visigoda"; en II (1862) pp. 415-458, "Sobre las formas artísticas de la poesía vulgar escrita", pp. 459-502, "Sobre las formas de la poesía vulgar. Los romances", y pp. 503-538, "Sobre los refranes, considerados como elementos del arte"; en IV (1863) pp. 517-568, "La poesía popular hasta mediados del siglo XIV"; y en VII (1865) pp. 417-499, "La poesía popular hasta el reinado de Carlos I".

93 Entre las obras más significativas que han puesto en relación el cancionero antiguo con el moderno, cabe citar: Alín, 1991 y Pedrosa, 1995a.

es el único cancionero hispánico moderno y crítico que ha visto la luz hasta ahora, y que, aunque admite todos los desarrollos de las obras precursoras, abre horizontes de enorme amplitud a la crítica del género.

Es evidente, en cualquier caso, que el estudio y el conocimiento que tenemos del cancionero oral moderno está todavía prácticamente en pañales, y que resulta imprescindible su acotación, fijación de fuentes y caracterización genérica para que pueda recibir por parte de los críticos la atención que merece. Como nunca se ha trazado un panorama general de la historia de nuestro cancionero moderno, me propuse en un primer momento hacer en esta ponencia una concentrada síntesis de lo que ha sido este repertorio desde el siglo xviii hasta nuestros días, y de las perspectivas de futuro que se le abren. Pero concentrar tres siglos de canciones tradicionales en el corto espacio de que disponemos acabó revelándose tarea tan imposible que finalmente me vi obligado a centrarme en el xviii, que es el siglo más desatendido y desconocido por los estudiosos del cancionero folklórico y, en general, de la cultura tradicional española. Próximos estudios acerca del cancionero y de su fortuna crítica en los siglos xix y xx vendrán a ampliar en breve (espero) el panorama que va a abrir este.

Mientras que casi todo el siglo xvii se identifica con la cultura barroca y con un tipo de arte que en buena parte nació, reflejó y satisfizo los gustos (incluidos los poético-musicales) del pueblo llano, una de las características esenciales de la cultura de casi todo el siglo xviii, el que se ha llamado "de la Razón", "de las Luces", "del Neoclasicismo", etcétera, fue su distanciamiento de la tradición popular y su apego a un tipo de arte idealista, académico y rígidamente regulado que apenas dejaba espacio para la expresión natural y espontánea de la musa del pueblo. El reemplazo de la dinastía de los Austrias por la dinastía de los Borbones a partir de 1700 tuvo bastante que ver con el arrinconamiento de la ensimismada, tradicionalista y muy nacionalista cultura barroca por nuevas, cosmopolitas, refinadas y frívolas modas llegadas de Francia —y, en menor medida, de Italia—, con su secuela de rechazo de todo lo que oliese a popular y folklórico en favor de lo aristocrático y artificioso. Ejemplos de hasta qué extremos llegó la reacción que pudiéramos llamar "antipopular" son la prohibición de representar entremeses (el género dramático más popular) hecha efectiva en 1780, o la proscripción decretada por Carlos III de cantar y bailar en fiestas como las de mayo y San Juan. Conocemos además abundante documentación local

que ilustra la incidencia que este tipo de represión tuvo en la sociedad española del siglo XVIII. Se sabe, por ejemplo, de la prohibición decretada en 1746 por el Ayuntamiento de Azcoitia (Vizcaya) de las danzas de tamboril tradicionales en la festividad de San Juan y de los bailes que se celebraban en la ermita de San Emeterio y San Celedón. También en el pueblo mallorquín de Sóller, estuvieron prohibidos determinados bailes durante décadas, aunque a partir de 1743 volviesen a tolerarse a condición de que los supervisase un "teniente de baile". En la misma Barcelona, era preceptivo a finales del siglo XVIII que los "saraos" y bailes de carnaval se realizasen bajo la atenta mirada de un "maestro de baile" encargado de velar por su decoro.[94] Un larguísimo edicto cuajado de datos y detalles sobre los bailes y las diversiones populares de la época y firmado en septiembre de 1745 por el obispo de Teruel comenzaba así:

> prohibimos los infames y indigníssimos bayles introducidos por la insolencia de los Micaletes, llamados: *El Amor*, *la Cadena*, *el Órgano*, *el Chulillo*, *el Sueño*, *la Sombra*, *el Zurrucui*, *la Zamarreta*, y después, por decreto particular, *el Coco*; todos por sus mudanças, meneos, tocamientos y figuras dissolutas… (Asenjo Barbieri, 1988: 270).

Y en Granada, en 1779:

> se acometía la represión de otras fiestas populares: las de Inocentes, para evitar en el interior del templo "borracheras, escandalosos bailes y hasta la atrocidad de tocar cencerros"; las de la Cruz de mayo y otras campestres; las rifas de las hermandades de ánimas, por haber llegado "al doloroso extremo de rifar abrazos de hombres a mujeres"; las corridas de toros, organizadas por cofradías, y las fiestas en altares públicos y tribunas, en que "se experimentan bailes desonestos por la noche, puñaladas y otros desórdenes" (López Muñoz, 1995: 298).

94 Sobre las prohibiciones y censuras de Azcoitia, Sóller y Barcelona, puede verse Crivillé, 1988: 105-106, y la bibliografía a la que remite.

Los intelectuales ilustrados censuraron muchas veces las costumbres festivas del pueblo y se declararon decididos partidarios no de la prohibición pero sí de su estricta regulación. Algunos, como Eugenio Villalba, en su narración costumbrista: *Visita de las Ferias de Madrid* (1790), se quejaba en este tono de las seguidillas que cantaban los ciegos por las calles de la capital:

> En esto estabamos, quando nos estrupó cruelmente las orejas la rabiosa y lastimera voz de un Ciego que con una guitarra estaba á mandibulas sueltas y con una voz cascarrienta y narítica convidando á ladrar á todos los perros, y á maullar á todos los gatos de la comarca, que no dudo que si le hubieran oído hubieran escapado (aunque estuvieran zampándose un jamon) á formar un duo con el dichoso Ciego. Volvió la cabeza mi compadre, y estuvo atento á lo que cantaba, y el primer verso ó siguidilla era de la forma siguiente:
>
> Quando los ciegos entran
> en una casa,
> por tentar á las sillas
> tientan al ama.
>
> Saltó al instante mi amigo, y me dixo: ¿en la poesía hay tambien imitacion de la bella naturaleza? ¿Qué tal? El cieguecito parece que se explica y no en latin. Qué quieres, le dixe, estos ciegos no ven el daño que suelen causar con sus canciones en la gente jóven, que los escucha, y así se desbocan á veces, y cantan tales disparates, que es preciso taparse los oídos. Por lo regular las coplas que cantan suelen ser de chascos sucedidos con criadas de servicio y con los lacayos; bodas ridículas echas entre amos y criadas; pendencias de amantes y señoras, y todo en un estilo chavacano y claro, y introduciendo tal vez á personas de religion y de caracter. Y como los muchachos son aficionados á oir todos estos chistes, los están escuchando con la boca abierta, y sin sentir se van tragando unas máximas poco conformes á la educacion christiana que debian tener. Los Ciegos, si alguno les dice algo, responden, que si no cantáran estas cosillas alegres, no sacarian un quarto para pan; con que lo mas que hacen

> es, entre una cosa séria, encajar una chistosa, y ruede la bola […] Aplicamos el oído, y cantaba esta:
>
> Al negocio del cuerpo
> va todo el mundo,
> y al negocio del alma
> no vá nenguno.
>
> ¿Qué te parece esta copla? Bien y mal, me dixo. Lo mismo me parece á mí, le respondí: vamos adelante (Villalba, 1790: [22]).

Un intelectual tan abierto y tolerante como Gaspar Melchor de Jovellanos, que recogió refranes y describió con detalle la "danza prima" típica de su Asturias natal llegó, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1796), a proponer una estricta regulación de los entretenimientos públicos y a clamar:

> ¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros y capaces de ser llevados al mayor punto de amejoramiento y esplendor? ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto y aplicadas casual y arbitrariamente a una necia e incoherente poesía? ¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los *dioses* y las *ninfas*; nosotros, los *manolos* y *verduleras*" (Jovellanos, 1986: 140).

Una actuación más radical y práctica en la estrategia persecutoria y denigratoria de fiestas, costumbres, bailes, canciones y otras expresiones del sentir popular fue la que durante todo el siglo XVIII y los inicios del XIX (hasta su disolución definitiva en 1834) protagonizó la Inquisición, en cuyos índices y legajos podemos encontrar información, e incluso transcripciones textuales,

de los cantos perseguidos y censurados en aquel tiempo.[95] Especial valor documental tienen diversas canciones prohibidas por la Inquisición mejicana del siglo xviii, en cuyos expedientes quedó reflejado un impresionante caudal lírico que constituye, en mi opinión, el corpus de carácter más arraigadamente folklórico y más interesante —desde el punto de vista de la sociología y de la poética— que nos ha legado el llamado Siglo de las Luces. El ejemplo quizá más asombroso es el de un canto llamado *El Chuchumbé*, cuyas estrofas más que subidas de tono causaban furor entre la plebe de Veracruz en 1766. Su escandalizado denunciante tuvo la buena ocurrencia de entretenerse en anotar cuidadosamente sus "treinta y cinco coplas" para enviarlas al Santo Oficio junto con una minuciosa descripción de cómo, dónde y quiénes lo bailaban, con un resultado posiblemente contrario al que perseguía: el de preservar para la posteridad un documento folklórico de viveza e interés, y picardía, absolutamente excepcionales en su época.[96]

Es evidente que en el siglo de la Ilustración —a diferencia del del Barroco que le precedió y del del Romanticismo que le sucedió— no corrieron buenos tiempos para la lírica. Los desprecios y las prohibiciones que hubo de sufrir el cancionero tradicional afectaron no solo a sus manifestaciones públicas, sino también a las literarias y editoriales. Los numerosos cancioneros y las recopilaciones "de poesías varias" englobadoras y glosadoras de canciones populares que tan abundantemente nos legaron los siglos xvi y xvii desaparecieron prácticamente en el xviii. Y la abundantísima cosecha de canciones folklóricas que habían acogido en sus obras teatrales todos los grandes dramaturgos del siglo anterior, desde Cervantes y Lope hasta Tirso y Calderón, desapareció también en buena medida. Solo algunos dramaturgos de estilo barroco rezagado como Antonio de Zamora (ca. 1660-1728), Francisco de Castro (muerto en 1740) y José de Cañizares (1676-1750) siguieron incluyendo en sus piezas dramáticas numerosas cancioncillas populares, de las que pronto renegarían los autores de las generaciones siguientes, mayo-

95 Uno de los que transcribió Paz y Meliá (1947: 332-333), fue la formulilla infantil "Coz que le dió/ Periquillo al carro,/ coz que le dio,/ que le derribó", a la que en 1745 se aplicaron glosas irreverentes que fueron perseguidas por el Santo Oficio. Sobre sus fuentes antiguas, puede verse Frenk, 1987: núm. 2158.

96 El *Chuchumbé* fue transcrito en su integridad en Baudot y Méndez, 1987; otras canciones prohibidas por la Inquisición mexicana fueron editadas en Méndez, 1987, 1992 y 1995.

ritariamente convertidos al credo de la comedia y el drama neoclásicos.[97] La tonadilla escénica, género típicamente dieciochesco, dio entrada en algunas ocasiones —no en tantas como cabría esperar de un repertorio que, si no fue popular, sí fue al menos popularizante— a alguna seguidilla de tono por lo menos semifolklórico. Las dos siguientes pertenecen a la *Tonadilla a siete de la Folla* (1765), de Antonio Rosales:

El majo que se quiera
casar conmigo,
ha de ser muy devoto
de San Cirilo.
Porque este santo
dicen que de los novios
es abogado.

También tenga entendido
el que me quiera,
que no ha de hacer agravio
a mi mollera;
porque, en suma,
hay adagio que dice
que es cosa dura
(Estepa, 1994: 564).

Algo más de sensibilidad hacia la tradición popular reveló el género del sainete, cuyo cultivo fue sin embargo menor en su época. Su más importante creador, don Ramón de la Cruz, escenificó numerosas escenas de baile e integró en sus obras un cierto número de cancioncillas, especialmente seguidillas, de castizo sabor popular. Por ejemplo, en *Los pobres con mujer rica o el picapedrero* (1767), la pieza se inicia con lo que tiene todo el aspecto de ser una cancioncilla anónima:

97 No hay ningún trabajo de conjunto sobre las canciones tradicionales incluídas en las piezas teatrales del terminal Barroco dieciochesco, pero de sus enormes posibilidades de estudio y crítica puede dar ejemplo la cancioncilla incluída por Antonio de Zamora en su *Bayle Nuebo de la Maya* ("Por la Pontiña de Zaragoza/ veinte y cinco zeguinos vaen,/ cada zego, leva sua moza,/ cada moza, leva seu can"), que he estudiado en Pedrosa, 1995a: 103-161.

En las casas de los pobres
visitas de caballeros,
si los pobres son casados,
raras veces son a ellos,

Mientras que en los versos 251-253 se cantaba el pintoresco bordón:

Echelé *usté* agrio,
verá *usté* qué gustito
que tiene el caldo
(Cruz, 1985: 95-114).

En alguna otra obra de don Ramón de la Cruz, se incluyen interesantísimas escenas de baile de seguidillas. Por ejemplo, en el sainete *El deseo de seguidillas* (1769), se insertaron estas dos (versos 405-411 y 442-448), con la indicación, antes de la segunda, de que se "bailan al son de panderos o panderos entre ocho":

La cartilla he estudiado
letra por letra,
y sólo he *deprendido*
Pe a pa, Pepa.
¡Come pimientos,
te pondrás colorada
como un *madreño*!

Unos gustan de cascos
y otros de lomo;
pero al fin y a la postre,
carnero es todo.
Naide se asombre;
porque esto de los gustos
va en opiniones
(Cruz, 1985: 115-129).

Pero a pesar de que el siglo XVIII no nos haya dejado libros, recopilaciones o tratados de conjunto e importantes que nos puedan ilustrar sobre cómo eran las canciones que entonaba el pueblo de la época, sí que se puede allegar una apreciable documentación de canciones muy dispersa dentro de obras que van desde los tratados de poética, la prensa periódica y los pliegos de ciego hasta los libros de viajes, la novela o la crítica de costumbres de la época. De manera general puede decirse que, en cualquier caso, los intelectuales y los literatos del siglo XVIII se mostraron extraordinariamente tacaños a la hora de incluir cancioncillas populares en sus obras. Ignacio de Luzán, el autor del mayor tratado de *Poética* (1737) de su siglo, aun reconociendo que la poesía había nacido en el seno del pueblo,[98] solo incluyó una cancioncilla que pueda recibir la consideración de folklórica entre las docenas de citas de autores cultos de su monumental tratado.[99] ¡Qué diferente del Gonzalo Correas quien en su *Arte de la lengua española castellana* (1625) había dado acogida a numerosas cancioncillas tradicionales ejemplificadoras de muy variadas cuestiones de poética! Afortunadamente, hubo en su siglo otro gran teorizador de la poesía (aunque más de la poesía en gallego que de la poesía en castellano): fray Martín Sarmiento (1695-1771), al que debemos no solo preciosas informaciones sobre la tradición foclórica de mediados del siglo XVIII, sino también la documentación de un buen número de lo que él llamaba "coplas vulgares", de gran calidad e interés. Sarmiento incluyó,

98 "En cuanto al primer origen de la poesía, también convienen que fuese [d] entre pastores. Estos, en aquel ocio feliz que les franqueaba su estado, mientras sus rebaños pacían por prados y montes, habrán empezado [e] a cantar versos en estilo natural y sencillo, sirviéndoles de asunto aquellos objetos que son más propios de los pensamientos y de la fantasía de un pastor como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la yerba, el arroyo, la hermosura de una pastora y otras cosas semejantes. Y si, por ventura, se hallaban dos pastores recostados a la sombra de un mismo árbol, era natural que, cansado el uno de cantar, le substituyese el otro; de donde tuvieron las églogas su origen y el introducir en ellas dos pastores a cantar alternativamente. La naturaleza misma, que a veces enseña la armonía sin arte, como dirige a veces nuestros movimientos según la estática y la mecánica, sin la prevención de sus reglas, sirvió de guía a aquellos rústicos poetas en el metro, el cual, tosco al principio y desaliñado, se fue después, con el transcurso del tiempo, puliendo y mejorando hasta reducirse, finalmente a reglas ciertas y fijas. Esta conjetura hizo Pablo Benio del principio de la poesía entre los árcades, y la misma hizo Horacio de los versos fesceninos, atribuyendo su origen a los labradores antiguos, que acabada su cosecha, ociosos y regocijados, inventaron los primeros esta especie de versos en los sacrificios que hacían a sus rústicas deidades" (Luzán, 1977: 131-132).

99 Se trata del estribillo del villancico glosado de *La gentil dama y el rústico pastor*: "Tengo mi ganadillo en la sierra,/ y ya para él me quiero partir" (Luzán, 1977: 360). Sobre el romance y sus derivados líricos, véase la bibliografía citada en Díaz-Mas, 1994: núm. 82.

efectivamente, dentro de sus obras de poética y lexicografía, no menos de una docena de cancioncillas gallegas,[100] y también alguna en castellano.[101] Y, ocasionalmente, llegó a ofrecer no solo versiones de viejas cancioncillas de su tiempo, sino también preciosas informaciones sobre su contexto social, su poética y su origen.[102] El respeto y la simpatía que Sarmiento sintió por las tradiciones y por el cancionero folklórico se manifiestan también en el hecho de que él mismo escribiese 1 201 *Coplas galegas*, en metros y estilo llanos, que constituyen un corpus de poesía popularizante, tan original como

100 Véanse en Blanco, 1992: núms. 7-18. A las canciones gallegas incluídas en esta obra puede añadirse la descripción, en Sarmiento, 1973: 331, de los juegos gallegos: "*Cotoviño, cotován*. Expesión del juego castellano de *codín* de *codan*, y casi se juega del mismo modo", y "*Chirlos mirlos, cantos son?* Expresión del juego en que un niño está a caballo de otro y le cierra los ojos, y levantando dedos le pregunta *¿cuántos son?*; y si acierta, panda, apanda o se pone debajo el que estaba encima". Ambas formulillas están relacionadas con el juego estudiado por mí en Pedrosa: en prensa (a). La segunda tiene, además, relación con el chiste-canción de *Los chirlomirlos,* estudiado en Pedrosa, 1995b.

101 Así, en Sarmiento, 1775: 164, reprodujo la "copla vulgar" "Guárdame las vacas/ Periquito en la sierra:/ guárdamelas bien,/ que ninguna se me pierda". El primer verso de la canción coincide con la famosísima "Guárdame mis vacas,/ carillejo, por tu fe…", que tan popular había sido en los siglos anteriores (Frenk, 1987: núm. 1683).

102 Uno de sus comentarios más notables al respecto es el que explica que "a este modo, siguiendo el systema de que los Adagios Castellanos han sido origen de nuestra Poesía vulgar, creo que las primeras coplas han sido Lyricas, por ser mas naturales, y porque aun hoy se conserva aquel modo de poetizar entre los vulgares, y se conservará siempre. No sucedió así con los Romances. Estos tuvieron su era, del mismo modo que los libros en prosa de Caballería. Para este género de Poesía es preciso que se vuelva á introducir la moda. Para la otra nunca faltará la ocasion, mientras hubiere Españoles. Con gracejo dixo Manuel Faria en la página 680 de su *Epítome de las Historias Portuguesas, que cada fuente de Portugal, y cada monte, son Hippocrenes, y Parnasos*. Quiere decir que en Portugal es tan connatural la Poesía de que se habla, que cada Pastor es Poeta, y cada moza de cántaro, Poetisa. Esto que es común en toda España, es mas particular en Portugal, y Galicia, en donde, segun el ya citado testimonio del Marqués de Santillana, era inmmemorial semejante exercicio, hasta llamar á los de aquellos paises, *Inventores del Arte comun*, y del *Arte mayor* de versificar, por lo mismo que estos metros les son mas connaturales. Además de esto, he observado que en Galicia las mugeres no solo son Poetisas, sino tambien Músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal, y en otras Provincias, los hombres son los que componen las coplas, é inventan los tonos, ó ayres; y así se vé que en este género de coplas populares, hablan los hombres con las mugeres, ó para amarlas, ó para satyirizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas Gallegas, hablan las mugeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno; y ellas mismas inventan los tonos, ó ayres á que las han de cantar, sin tener idea del Arte Músico. Lo que queda escrito desde el número 72, tocante á los antiquísimos Gallegos, con testimonio de Silio Itálico, y de otros, no permite dudar de lo que aquí he apuntado. Y hablando de otras Provincias, es concordante lo que dexamos dicho de los Turdetanos. De manera que en qualquiera edad, en qualquiera lengua, y en qualquiera dominio, siempre los Españoles han sido muy aficionados á la Poesía, Música, Bayles, y regocijos inocentes" (Sarmiento, 1775: 237-238).

precioso, dentro del panorama de su época (Sarmiento, 1982). En la estela de Sarmiento, el eclesiástico gallego Fray Juan Sobreira (1746-1805) realizó, a fines del siglo XVIII, varios importantes trabajos de lexicografía gallega en los que integró también más de ochenta cancioncillas populares recogidas de aquella tradición (Blanco, 1992: núms. 21-103).

Pero el aprecio de Sarmiento y Sobreira por el cancionero folklórico fue absolutamente excepcional dentro de su época, y además se centró más en la tradición gallega que en la castellana. En el resto de la Península predominó, durante el siglo XVIII, un distanciamiento muy marcado de los intelectuales y los creadores literarios hacia la tradición folklórica y la literatura oral. José Cadalso, en la VII de sus *Cartas marruecas* (1774), nos ofrecía, sin embargo, noticias significativas sobre la tradición de su época. Presentaba, por ejemplo, a un muchacho poco amigo de las letras que defendía que "ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero?" (Cadalso, 1996: 104). En la misma *Carta* describió un desbordante sarao gitano:

> el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche (Cadalso, 1996: 106).

Un poco más explícito a la hora de consignar textos de canciones tradicionales se mostró don Fulgencio Afán de Ribera, quien dejó asomar diversas estrofillas entre las páginas de su obrita costumbrista *Virtud al uso y mística a la moda* (1729).[103] También Diego de Torres Villarroel nos dejó

103 Efectivamente, en Afán de Ribera, 1950: 452, 454, 454 y 459 reproduce las canciones "Por la calle abajito/ va el niño Jesús/ con la bola en la mano/ y arriba la cruz. ¡Válgame el cielo/ y esas calzas azules/ que traes al cuello!/ A la Virgen dde Atocha/ ya no la quiero,/ ni la ven las patas/ con el sombrero./ Vivan las damas,/ que yo las querré mucho/ si fuesen santas./ Río de Manzanares,/ déjame pasar,/ que me voy a una cueva/ y me quiero azotar./ Mi niño Jesús,/ yo besaré tus llagas,/ tu corona y cruz./ Cuando me desataco/ para azotarme/ tengo fuerte el espíritu/ y flaca la carne./ Oigan un primor,/ que al subirme las bragas/ siento el descozor"; "Cuatro pilares tiene esta cama,/ cuatro ángeles la acompañan/ Y la Virgen que está en medio;/ Dios me recoja a buen sueño"; "El que no fuere botero/ con las monjas no me trate,/ que solo trata con monjas/ el que trata cosas de aire"; "Tenga yo *salú*/ con paz y

algún precioso testimonio de canción lírica popular engarzada dentro de su prolija obra. En este caso, dentro de una *Respuesta de Torres al Conde Fiscal* fechada en 1726:

> En fin, amigo, ya tengo muchos callos en la paciencia, y la sangre tan fría que para calentarse en los vasos necesita del fuego de la fiebre. Y a estas llamaradas de la cólera curo yo con la flema de esta otra coplita que heredé de mi abuela (que Dios haya), que me la dejó su merced para sacudimiento de necios pegajosos:
>
> En este maldito mundo
> de naide se ha de fiar;
> tú por tigo y yo por migo,
> y percurarse salvar.
> Éste es mi humor
> (Torres Villarroel, 2000: 215-216).

Por su parte, José Francisco de Isla, en su *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), incluyó una escena en que uno de los personajes, fray Prudencio, se reía "de la candidez de fray Gerundio, cayéndole en gracia el chiste de la coplilla" que le había cantado el pintoresco protagonista de la novela:

> Quien nísperos come,
> quien bebe cerveza,
> quien puerros se chupa,

quietú,/ dinerillos que gastar,/ vestir y calzar,/ y ándese la gaita/ por el lugar". Sobre la que comienza "Cuatro pilares…", véase Pedrosa, 1995a: 187-220. La que comienza "Tenga yo *salú*…" tiene relación con una versión de la *Oración de San Onofre* que dice: "Para que nunca me falte qué comer,/ qué beber, qué vestir,/ qué dinero que gastar,/ qué casa donde vivir…" Esta versión se halla publicada en José Antonio Gutiérrez Ortiz, *Breve recopilación de modismos, decideros y coplillas populares* (Don Benito: Ayuntamiento, 1988) pp. 71-72. Sobre la *Oración de San Onofre*, puede verse mi artículo "*La oración de San Onofre*: versiones hispanoportuguesas", *Brigantia*, en prensa.

quien besa a una perra,
ni come, ni bebe, ni chupa, ni besa[104]
(Isla, 1991: 346).

El mismo Isla, en una carta a su hermana fechada el 2 de noviembre de 1758, deslizaba la siguiente seguidilla:

Dices que no me quieres
porque soy sordo;
yo tampoco te quiero
por lo que oigo
(Isla, 1945: 486).

Conocemos unos cuantos pliegos sueltos del XVIII con seguidillas y cuartetas glosadas en quintillas y en décimas que tienen un inconfundible gusto popular. También conocemos un maravilloso pliego compuesto por el valenciano Carlos Ros (1703-1773) que nos ha transmitido abundante información y citas textuales de los juegos infantiles de la época.[105] Pero la gran mayoría de los pliegos de villancicos navideños que en los siglos XVI y XVII también habían transmitido innumerables cancioncillas tradicionales se convirtieron, en el XVIII, en áridos ejercicios de poética culta en los que estaba proscrito cualquier sinceramiento folklórico. En un villancico dialogado que se cantó en la catedral de Toledo, en la Nochebuena de 1776, uno de los personajes le decía a otro, caracterizado de asturiano:

La Serena de la Noche
cantabas de admiración.

Se refería, evidentemente, a una cancioncilla tradicional citada en varias obras del Barroco, y que comenzaba:

104 Una versión tradicional de esta canción, recogida por mí a Sara Nieto, nacida en Ponteareas (Pontevedra), en 1947 y entrevistada en Madrid, el 24 de noviembre de 1996, dice: "Quien nísperos come,/ espárragos chupa,/ bebe cerveza/ y besa a una vieja,/ ni come, ni chupa, ni bebe, ni besa". Véase otra versión publicada en Jiménez Juárez, 1992: 68, "Gañán, que espárragos comes/ es como besar la vieja,/ te ocurre como a la rana,/ ni comes, chupas ni besas".

105 Véase Ros, s.d.; este pliego fue profundamente estudiado en Pelegrín, 1992.

La serena de la noche,
la clara de la mañana
(Frenk, 1987: núm. 1068).

Pues bien, en una especie de metáfora del rechazo de su tiempo hacia todo lo que sonase a folklórico, el Asturiano instado a cantar se negaba a ello y nos privaba de la oportunidad de conocer un testimonio dieciochesco que hubiera resultado precioso, alegando que:

Nong hay Noyte nen serena
después qui ha nacidu el Sol
(Bravo-Villasante, 1978: 227).

En cuanto a los grandes poetas ilustrados, del tipo de Forner, los Fernández de Moratín, Meléndez Valdés, Quintana, etc., resultaría muy poco práctico buscar en sus obras atisbos o influencias del cancionero tradicional. Solo algún ingenio muy señalado se atrevió a deshacerse alguna vez, y de forma prácticamente clandestina, de los elaborados artificios de la retórica ilustrada para alumbrar composiciones en estilo popular, de tema a veces tan escabroso como la siguiente cancioncilla de don Tomás de Iriarte (1750-1791):

Me tendistes en el suelo
como si fuera una perra,
y con esos cojonazos
me lo llenaste de tierra
(Iriarte, 1992: 29).

Cancioncilla cuyo ingenio mereció la gloria de la tradicionalización y que hoy se puede recoger, anónima y en versiones enormemente variables, en la tradición folklórica española e hispanoamericana.[106]

106 Véanse por ejemplo, las versiones publicadas en Díez Barrio, 1991: 68 ("No me jodas en el suelo,/ que no soy ninguna perra,/ que por cada balanceo/ me echas en el culo tierra"); y en Abadía, 1971: 70 y *Poesía,* 1982: 113 ("¿Cómo quieres que en el suelo/ pierda mi *virginidá*?/ Hagámonos pa la cama/ y haga Dios su *voluntá*").

Otros poetas ilustrados del XVIII lograron una curiosa síntesis de los estilos culto y popular. Tal es el caso del Marqués de Méritos, uno de los espíritus más refinados de finales de aquel siglo, quien versificaba con tanta facilidad en español como en italiano. Fue un celebérrimo improvisador poético (técnica de raíz indudablemente folklórica), cuyas proezas de ingenio llamaron enormemente la atención en su época. De él refirió Leopoldo Augusto de Cueto (y también Cambiaso, y luego Coloma):

> En 1787 se dignaron los Príncipes de Asturias indicarle que asistiese a las lecciones de su hija la señora Infanta doña Carlota. Finalizados unos exámenes que delante de toda la corte y del cuerpo diplomático sufrió la Infanta, se hicieron unos juegos de prendas, y Méritos se halló, por sentencia dada contra él, en el duro caso de decir un favor y un disfavor a la Princesa de Asturias, y de repente dijo:
>
> Cuando habla vuestra Alteza,
> tiene una falta,
> que aunque sensible a todos,
> no la repara.
> ¿Qué falta es esa?
> Es que acaba más presto
> que ellos quisieran.
>
> La princesa, muy satisfecha, y queriendo sin duda poner en apuro el ingenio de Méritos, le mandó cumplir la sentencia tres veces más. Méritos, lejos de arredrarse, siguió diciendo, sin detenerse [otras tres seguidillas del mismo tipo]" (Cueto, 1952: CLXVIII).[107]

107 Las otras tres seguidillas galantes improvisadas por el Marqués en honor de la princesa, fueron: "Tienes, yo lo confieso,/ mucho agasajo;/ mas con él esclavizas/ a los vasallos;/ ¡cosa es de hechizo/ hacer de tantos libres/ tantos cautivos!; Que se guarde justicia/ quieres, señora,/ y luego con gracia/ tú a todos robas:/ robas afectos,/ atenciones…/ y arrobas/ a todos ellos; De disponer de haciendas/ y aun de las vidas,/ con arreglo a las leyes,/ eres muy digna;/ mas ¡de albedríos…!/ Señora, eso ya pasa/ de despotismo". La misma anécdota fue referida en Coloma, 1941: II, 141-142.

A primera vista, lo único de popular que tiene esta escena son las difusas raíces folklóricas de la poesía improvisatoria y del metro de la seguidilla en el que dio en exhibirse el curioso Marqués de Méritos. Pero hay más; el hecho de que el poeta se viera obligado a inventar coplas que dijesen "un favor y un disfavor" de alguien es un tópico arraigado también en la tradición folklórica. Yo mismo recogí, en 1992, una anécdota que sucedió hace años en el pequeño pueblecito granadino de Zagra, y que muestra indudables —y seguramente no casuales— paralelismos con la escena protagonizada por el Marqués de Méritos:

> Había uno que le decían ahí *Carbonera*, ahí en el pueblo. Un poeta de estos ignorantes, analfabetos, que las hacía de maravilla.
> Y le dijeron:
> —¡Cántanos una copla que sea la mitad buena y la mitad mala.
> Entonces
>
> > Dios te dé siete cortijos
> > y en ellos entres gozando;
> > en medio del regocijo,
> > te muerda un perro rabiando
> > y tú le muerdas a tus hijos.[108]

Pese a los ejemplos que he ofrecido, resulta evidente la escasa afición de los creadores dieciochescos a reflejar cancioncillas folklóricas en sus obras. Contamos, sin embargo, con abundante documentación indirecta que nos permite imaginar en cierta medida algo más del perfil de la tradición lírica de aquel siglo. Por ejemplo, los refraneros. Alguno, como la recopilación de refranes valencianos del Padre Luis Galiana, contiene versiones de canciones-refranes muy interesantes.[109] Otro importante refranero de la época que

108 El informante Aquilino Pérez, nacido en Zagra en 1924, fue entrevistado por mí en Madrid, el 2 de diciembre de 1992.

109 Véase al respecto Castañeda y Alcover, 1920: 24, "Bona va la dança" (cfr. sobre esta canción Pedrosa, 1994-1995: núm. *A*/1); 27, "De diners y de bondad, la mitad, de la mitad" (cfr. Pedrosa, 1994-1995: núm. *E*/18); 30, "Escola que ven la cera i esta sense comenar, rapaverunt del altar" (cfr. Pedrosa, 1995a: 79-83); 30, "Esperar i no venir, estar en lo llit i no dormir, servir i no agrair, son tres coses de fer morir" (cfr. Pedrosa, 1995c); 36, "Les matinades d'Abril, son dolçes de dormir" (cfr.

contiene algunas canciones es el también valenciano de Carlos Ros, cuya "Segona Impressiò" vio la luz en 1736.[110] En la adaptación que María Hidalgo publicó en 1769, con el título de *La criada señora*, de la ópera *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), incluía la siguiente canción, bien conocida (a veces como refrán) desde el siglo XVII hasta hoy:

> Siempre esperar,
> no ver venir;
> mucho anherlar
> sin conseguir;
> irse a acostar
> y no dormir,
> son tres cosas
> para aburrir[111]
>
> (González Palencia, 1931: 569).

Conocemos también documentación indirecta de numerosas canciones de sátira política y social que se cantaron a lo largo de todo el Siglo de las Luces. Se sabe, por ejemplo, cómo eran algunas de las estrofillas que se entonaron y que circularon en forma de pasquines por las calles de Valencia a favor y en contra del archiduque Carlos de Austria, pretendiente de la corona española, en los primeros años del siglo XVIII. Algunas tenían un trasfondo más de crítica social que política:

Frenk, 1987: núm. 1268); 41, "Plujes per Sanct Joan, lleven vi i no ponen pá" (cfr. Frenk, 1987: núms. 1126 y 1127, y Pedrosa, 1994-1995: núm. *E*/4); 43, "Qui ana a Sevilla perdé sa cadira" (cfr. Pedrosa, 1994-1995: núm. *E*/9); 46, "Si els vells d'amor moren, que farán els que anar poden" (cfr. Frenk, 1987: núm. 1469); y 47, "Tantarantan que les figues son verdes, tantarantan que elles maduraran" (cfr. Frenk, 1987: núm. 1532).

110 Véanse efectivamente Ros, 1736: 65, "Los qui casen per amors, sempre viuen ab dolors" (cfr. Frenk, 1987: núm. 737A); 83, "Per lo diner balla el goset" (cfr. Frenk, 1987: núm. 1552); 83, "Peixcador de canya, mes pert que guanya" (cfr. Frenk, 1987: 1192); y 43, "Quant lo coixo de amors mor, què farà lo qui anar pot?" (cfr. Frenk, 1987: 39).

111 En el original operístico de Pergolesi se cantaba "Aspettare e non venire,/ stare a letto e non dormire,/ ben servire e non gradire:/ son tre cose da morire". Sobre esta canción, sus fuentes antiguas, paralelos internacionales y pervivencias modernas, cfr. Pedrosa, 1995c.

Borrico será
quien no creerá
que Carlos tercero reynará
Borrico será
quien no dirá
que Carlos tercero no reynará.

Els botiflers i maulets
bé nos feren la tirana:
uns, esquilant-nos del toto,
i altres, venent-nos la llana
(Blasco, 1984: 161-162 y 173).

De aquella misma época, y referida a la misma contienda dinástica, es una asombrosa canción que conocemos no por su documentación dieciochesca, sino por su extraordinaria pervivencia en la tradición oral del siglo xx. Se refiere, efectivamente, a los violentos combates que durante el mes de abril de 1706 se libraron en Extremadura entre las tropas portuguesas del Marqués de las Minas y las de Felipe V, práctico vencedor ya de la Guerra de Sucesión frente al aspirante austriaco. Pese a que el resultado de la guerra se estaba decantando claramente hacia el aspirante francés, las tropas portuguesas aliadas de los austriacos pudieron rendir la ciudad de Alcántara, tras crueles bombardeos, el día 14 de abril. Es decir, que la fecha con que se iniciaba la canción yerra por muy poco.[112]

112 En E. de A., 1905: 185-186, se edita el texto de la canción llegada a la tradición folklórica del siglo xx: "El veinticinco de Abril/ apareció el enemigo/ entre Ajarrapo y la Sierra,/ mirando para Membrío./ Al Alcalde traen preso/ porque no nos avisaba/ con grillos y con cadenas/ y con guardia redoblada./ Los de Brozas que lo saben/ mandaron armar su gente,/ se encaminan a Salor/ y echaron por tierra el puente./ Los portugueses al punto/ habilitaron las barcas/ y pasaron el Salor/ sin que nadie lo estorbara./ El General portugués/ al instante ordena y manda/ que pasasen a cuchillo/ a los que en Brozas se hallaban./ El guardián de aquel convento/ se portó con gran valor,/ que a los pies del General/ tres veces se arrodilló./ —¿Qué pretende? ¿Qué desea/ este santo religioso?—/ le pregunta el General/ con semblante airado y torvo./ —¡Por la Virgen del Perdón,/ y Jesús crucificado—/ (le suplica el buen guardián) —/ que respete al vecindario!/ El general portugués/ oficia al Gobernador/ que les prevenga la cena/ de pólvora y munición./ Al otro siguiente día/ a Alcántara caminaban/ a poner cerco a la villa/ y los cañones emplazan./ A poco de ser sitiada,/ Alcántara se entregó,/ según orden que ha mandado/ Berwick, el Gobernador./ Ya penetran en la villa/ con banderas desplegadas/ por las puertas del Postigo/ y la Concepción sagrada./ Ya va camino del puente/ la flor de los españoles;/ en

También conocemos algunas de las canciones con que el pueblo madrileño satirizaba al todopoderoso ministro conde de Aranda (1719-1798), cuya bizquera levantó en su tiempo numerosas burlas:

Ojos de Presidente
tiene mi amante,
uno mira al cierzo
y otro al levante
(Coloma, 1941: I, 15).

Contra el marqués de Esquilache (1700-1785), poderosísimo ministro de origen italiano y escasísima popularidad, se produjeron revueltas tan violentas entre el 23 y el 26 de marzo de 1766 que el rey Carlos III hubo de huir a Aranjuez y decretar, finalmente, el destierro del impopular ministro para congraciarse con el pueblo. De aquella época son canciones que se sabe que cantaban las mujeres con panderetas y sonajas:

Viva Carlos Tercero,
muera Esquilache,
y que a los extranjeros
nos los despache.
Dicen los españoles,
regocijaros:
ya tenemos ministros
castaños claros
(Egido, 1992: 100-101).

medio va Palomino/ que arroba los corazones./ El General portugués/ pasó el tajo con presteza;/ toda la Sierra de Gata/ se somete a su obediencia". Sobre la autoría de esta canción, señalaba el editor que "la musa popular, impresionada por aquellos memorables acontecimientos, los perpetuó en sus *corros* o canciones", y que "el pueblo, como apuntamos en un principio, perpetuó la memoria de este desastre en sus canciones, llegadas aún hasta nosotros, al cabo de dos siglos; canciones que nuestro amigo D. Mateo Villarroel y Villegas ha tenido la atención de recoger y remitirnos". Además, señala que "Estas cuartetas, que ni siquiera trascienden a romance, por más que el asunto les preste cierta unidad y las engarce más o menos artísticamente, tienen, como se ve, detalles curiosos, que responden a hechos indudablemente realizados y que en la época a que aluden se explicarían de sobra los contemporáneos que las cantasen".

Igualmente, nos son conocidas cancioncillas vulgares dirigidas contra quienes, por aquella época, rechazaban por inmorales los bailes de sociedad:

> Tres géneros de gente
> no van al baile:
> hipócritas, celosos
> y miserables
> (Coloma, 1941: 159).

Gran repercusión tuvo en toda España el Auto de Fe realizado en Madrid, el 24 de noviembre de 1778, contra don Pablo de Olavide (1725-1803), uno de los más importantes (y perseguidos) políticos e intelectuales ilustrados españoles, que había sido Asistente de Sevilla durante algunos años, y del que se cantaron numerosas canciones y décimas burlescas cuando cayó en desgracia. Entre ellas la de:

> Aprended, flores, de mí,
> lo que va de ayer a hoy,
> que ayer Asistente fui
> y hoy Sambeniditado soy.

glosada en cuatro cuartetas (Castañeda, 1916: 106). Esta canción, tradicionalmente atribuida a Góngora, y popularísima en España e Hispanoamérica desde el siglo xvii hasta hoy (Carreira, 1994: 232-240), volvería a ser documentada más veces, con intencionalidad y glosas igualmente políticas, en el siglo xix (Pedrosa, en prensa b).

Los libros de viajes fueron otra importante fuente documental de canciones tradicionales durante el siglo xviii y, sobre todo, durante el xix. El viajero italiano Giuseppe Baretti, por ejemplo, transcribió preciosos ejemplos en su diario de 1760 acerca de la maravillosa capacidad de los campesinos analfabetos para improvisar seguidillas (Sánchez Romeralo, 1986). Información adicional sobre la tradición lírica de aquel siglo nos la proporcionan escritores españoles costumbristas, como el padre Coloma, quien dedicó interesantes párrafos al tío Paquete, el popular ciego de las gradas de San Felipe el Real, que retrató Goya, verdadera celebridad de entonces, que arrancaba

aplausos de las más aristocráticas manos, no ya en calles y plazas, sino en muy dorados estrados:

> Vale más un cachete
> de cualquier maja
> que todos los halagos
> de las madamas;
> porque se arguye
> que todo esto es cariño
> y el otro embuste
> (Coloma, 1941: II, 78-79).

También se nos ha conservado el texto de alguna composición religiosa en lengua vulgar y de apariencia bastante folklórica.[113] Y tenemos datos, si bien muy dispersos, sobre las canciones del siglo XVIII en tradiciones hispánicas no castellanas, como la vasca,[114] la sefardí[115] y la hispanoamericana,[116] que merecerían por sí solos capítulos aparte. Por otro lado, el siglo XVIII fue el de cristalización de varios fenómenos y modas culturales y poético-musicales a los que ahora solo podemos hacer rápida referencia, pero que dejaron en él una característica impronta, y que incluso se proyectaron hacia el siglo o los siglos posteriores. Fue muy importante, por ejemplo, el auge de las folías, cuya primera documentación era de la época de Gil Vicente, pero que a finales del XVII y durante todo el XVIII se pusieron tan de moda que incluso arrasaron en Europa e inspiraron obras de compositores como Marin Marais, Corelli, Scarlatti, Bach, Getry, Cherubini, y hasta Liszt y Rachmaninoff,

113 Así, en Palacios Sanz, 1994: 206-207 se consigna una canción de 1739: "Oh admirable Sacramento/ de la gloria dulce prenda,/ tu nombre sea alabado/ en los cielos y en la tierra;/ y la Pura Concepción/ del Ave de gracia llena/ sin pecado original/ por siempre alabado sea".

114 Véanse sus noticas en Gazcue, 1915; Donostia, 1928; Kortazar, 1982 y Quijera, 1991.

115 Existen, efectivamente, numerosos manuscritos sefardíes del siglo XVIII con preciosas anotaciones de romances y de canciones tradicionales. El más nutrido e importante es seguramente el célebre *Manuscrito Hazan,* de Rodas, cuyo inventario de poesías ofrecieron Armistead y Silverman, 1980: 15-21. Una curiosa colección de seguidillas sefardíes del XVIII fue editada en Pitollet, 1910-1911.

116 Se tienen noticias, por ejemplo, de un baile llamado *El Babao,* que debió ser muy popular en Lima en el primer cuarto del siglo XVIII, y que fue incluído en la comedia *La Rodeguna,* del Dr. Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha (Asenjo Barbieri, 1988: 275).

entre muchos más;[117] otro tanto puede decirse del fandango (Etzion, 1993), la jota o la sardana, bailes que muchas veces se acompañaban de cantos y que, aunque fueron posiblemente conocidos antes, experimentaron una considerable expansión en el siglo xviii (Crivillé, 1988: 207-265). Ese mismo siglo fue el del nacimiento de los cantos y bailes boleros, que igualmente irradiarían en todas direcciones e influirían poderosamente en la danza de esa época y de la posterior hasta bien entrado el siglo xx, especialmente de las escuelas española, francesa, danesa y rusa (*Escuela bolera,* 1992). Otro acontecimiento trascendental en aquel siglo fue el de la primera documentación del cante flamenco, repertorio de características muy específicas y enorme riqueza lírico-musical. Finalmente, otro fenómeno que dejó su impronta en el siglo xviii y que tuvo una traducción poético-musical también específica fue el que se ha dado en llamar el "majismo" madrileño y andaluz, que fue profundamente estudiado por Julio Caro Baroja (1980).

No es posible, en el limitado espacio de esta ponencia, atender de forma particularizada a cada uno de estos fenómenos músico-poéticos, que llegaron a tener dimensión e influencia auténticamente socioculturales, ni a otros documentos y ejemplos que podrían servirnos para completar aún más el panorama lírico-folklórico de un siglo que, hasta ahora, se había considerado prácticamente opaco a efectos de documentación y crítica del cancionero tradicional hispánico. Que el Siglo de las Luces no fue tan pobre en ese aspecto lo corrobora un hecho que, a finales de esa centuria, vino a marcar un antes y un después dentro de la historia del cancionero hispánico. Se trata del surgimiento del primer "folklorista" español en el sentido moderno del término, del primer intelectual que emprendió la tarea de recoger de la tradición oral las cancioncillas que entonces corrían en boca del pueblo, de reflexionar seriamente sobre la importancia y el valor de tal tradición, y de defender su valor estético y su método de encuesta oral. Al vasco Juan Antonio de Iza Zamácola "Don Preciso" (nacido en Durango, Vizcaya, en 1756, y muerto en Madrid en 1826) le cabe el mérito de haber abierto el camino en España a una nueva actitud y a un nuevo activismo cultural que, al paso del tiempo, habría de cambiar de manera radical el perfil y la percepción que hoy en día tenemos de nuestro patrimonio tradicional. En el prólogo de su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para*

117 Sobre este género véase principalmente Siemens, 1965 y Estepa, 1993.

cantar a la guitarra, cuyo primer volumen apareció en 1799 (el segundo lo haría en 1802), expresó "Don Preciso" gustos, pensamientos y objetivos tan adelantados a su tiempo como son los siguientes:

> Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y ciertamente causaría admiración a qualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio Español, al ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe […] Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no por aquellos grandes ingeniazos atestados de griego y latín, y que imitando a los antiguos y modernos nacionales y estrangeros, forman tomos de poesías que serán sin duda muy sublimes, muy bellas, muy estupendas, pero que muy pocos las leen y menos las entienden, maguer que estén en verso *altisonante-rítmico-filosófico*. Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado a bonetazos por esas universidades y, que sin más reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que a todos deleita […] Sólo me queda el desconsuelo de haberme presentado al público con esta Colección de poesias agenas; porque nadie puede comprender la felicidad interior de que goza un coplero original, sea de los de obra prima, o de los que calzan para los teatros: yo aunque no lo sé por experiencia propia, lo conozco por lo que veo en muchos de ellos. Al verlos tan contentos de sí mismos, tan arrobados en sus pensamientos poéticos, tan despreciadores de todas las cosas humanas, es preciso inferir que allá en su mollera tienen un paraíso en que gozan de perpetuas delicias […] Si este primer ensayo mereciese la aceptación del público, continuaré esta Colección con otras muchas que iré recogiendo ("Don Preciso", 1982: 21-26).

La intuición, el compromiso con lo popular y la "modernidad" de Iza Zamácola quedan aún más realzados si comparamos su libro y sus objetivos con los de la nutrida *Colección de seguidillas y cantares* que, en el mismo año de 1799, publicó don Armando Valladares de Sotomayor con el objetivo de "dar al público una colección de las más conceptuosas y elegantes" de las "infinitas" seguidillas "que nuestra nación inventó" y "posee" (V[alladares], 1875: 6). Es decir, que en el mismo género de las seguidillas, donde Iza Zamácola buscó la más pura voz del pueblo, Valladares aplicó el tamiz de la artificiosidad y de la elevación cultista. Prueba indudable de que en tal repertorio, como en cualquier parcela del folklore, confluyen las más variadas vetas y tonos, desde la más folklórica a la más culta. Algunas de sus seguidillas tienen, en cualquier caso, resonancias tan castizas como la siguiente:

> Al esposo difunto
> llora la viuda,
> diciendo que consuelo
> no tendrá nunca.
> Y a los seis días,
> ya se había casado
> la pobrecita
> (V[alladares], 1875: núm. 25).

El hecho de que se tengan noticias de otras colecciones, por desgracia perdidas, de seguidillas fechadas muy a finales del siglo XVIII[118] obliga a preguntarse por las razones de esta súbita eclosión de colecciones líricas que pueden considerarse de objetivos y métodos, como mínimo, "prefolklorísticos". Es bien sabido que, en 1778-1779, el filósofo y esteta prerromántico alemán Johann Gottfried von Herder (1744-1803) había publicado sus *Volkslieder* (*Canciones populares*), que inauguraron con bastante antelación la labor de recolección de canciones folklóricas a lo largo y ancho de la Europa moderna. Y que, en los años finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el humanista alemán Wilhelm von Humboldt (1767-1835) se dedicó a la investigación lingüística y folklórica "de campo", por ejemplo, en el País Vasco, y a su inserción dentro de un marco comparativo elemental que

118 Salvá y Mallén, 1872: I, 110; y Hergueta, 1929-1930: 331, dan noticia de varias de ellas.

anticipó algunas de las técnicas y métodos que la disciplina folklórica desarrollaría con posterioridad. ¿Fueron conocedores y resultaron influenciados los primeros "folkloristas" españoles por la labor de sus antecesores alemanes y europeos? ¿O actuaron por su propia cuenta y como reacción espontánea frente al agotamiento ideológico-cultural del neoclasicismo español? Si pensamos en una combinación de ambos impulsos —el influjo foráneo y la necesidad de regeneración propia—, es muy posible que apuntemos en la dirección debida.

El cierre de esta panorámica del cancionero folklórico en el siglo XVIII lo va a poner una empresa que pudo ser, y no fue, la más importante y trascendental a nivel internacional de su época. En 1799, un ingenio hoy completamente olvidado, el coronel don José González Torres de Navarra (n. 1759), presentó al Gobierno una solicitud de protección y medios oficiales (conservada en el *Archivo Histórico Nacional*, Sección Estado, leg. 2.940) para formar una colección de música popular española recogida de viva voz del pueblo (Álvarez Solar-Quintes, 1967). Tras constatar que "las seguidillas o cantares provinciales, que eran unas verdaderas arias nacionales, no tenían número, porque se variaban todos los días y en todos los lugares, ya con tonos alegres, ya patéticos, para los bailes populares, y muchas veces por personas que no conocían más música que el gusto de su familia y vecindad", proponía el idealista coronel recoger "toda la música característica española, antigua y moderna, instrumental y vocal, de iglesia, dramática y provincial, y formar un cuerpo de obra para erigir este monumento a las Bellas Artes, y apologizar noblemente a España". Todo esto contando con la colaboración de un amplio número de corresponsales distribuidos por toda España "que se encarguen de recoger cuantas tonadas populares antiguas y modernas les fuese posible, de los pueblos inmediatos, formando una copia exacta de todas ellas, con sus nombres provinciales y sus letrillas más generales y graciosas". ¡Así como suena! Obviamente, y como tantas otras veces ha sucedido en España, el silencio y la ceguera institucionales enterraron un proyecto que, de haberse puesto en ejecución, hubiera situado a nuestro país en vanguardia de toda la labor de reivindicación de lo popular que marcó la cultura europea del siglo XIX, y recuperado y preservado un patrimonio literario, musical y cultural de valor absolutamente incalculable.

Bibliografía

A., E. de, (1905). "La rendición de Alcántara en 1706", *Revista de Extremadura,* 7: 183-186.

Abadía, Guillermo, 1971. *Coplerío colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Álvarez Solar-Quintes, Nicolás, (1967). "Un madrileño prefolklorista y un nuevo método de música", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 2: 291-301.

Afán de Ribera, Don Fulgencio, 1950. "Virtud al uso y mística a la moda", en *Novelistas posteriores a Cervantes* II. Madrid: Atlas, 415-459.

Alín, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.

_____, 1992. "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, comps. B. Garza Cuarón, A. González, Y. Jiménez de Báez y B. Mariscal. México: El Colegio de México. 403-465.

Amador de los Ríos, José, 1861-1865. *Historia crítica de la Literatura Española*. 7 vols. Madrid: José Rodríguez-Joaquín Muñoz.

Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman, 1980. *Tres calas en el romancero sefardí: Rodas, Jerusalén, Estados Unidos*. Madrid: Castalia.

Baudot, Georges, y María Águeda Méndez, 1987. "El *Chuchumbé*, un son jacarandoso del México virreinal". *Caravelle,* 48: 163-171.

Beltran, Viçenc, 1976. *La canción tradicional: aproximación y antología*. Tarragona: Tarraco.

Blanco, Domingo, 1992. *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*. 2 vols. Vigo: Xerais.

Blasco, Ricardo, 1984. *La insolent sàtira antiga (Assaig d'aproximació a la poesia valenciana de caire popular)*. Xátiva: Excel·lentíssim Ajuntament.

Bravo-Villasante, Carmen, 1978. *Villancicos del siglo xvii y xviii*. Madrid: Magisterio Español.

Cadalso, José, 1996. *Cartas marruecas*. *Noches lúgubres*, ed. J. Arce, 17ª ed. Madrid: Cátedra.

Caro Baroja, Julio, 1980. *Temas castizos*. Madrid: Istmo.

Carreira, Antonio, 1994. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*. Barcelona: Quaderns Crema.

Castañeda, Vicente, 1916. "Relación del Auto de Fe en el que se condenó a don Pablo de Olavide, caballero del hábito de Santiago", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 35: 93-111.

Castañeda y Alcover, Vicente, 1920. *Recopilación de refranes valencianos hecha por el P. Luis Galiana, Dominico. Manuscrito inédito que se conserva en la Real Academia de la Historia.* Madrid: Fortanet.

Chase, Gilbert, 1943. *La música de España*, trad. J. Pahissa. Buenos Aires: Hachette.

Coloma, P. Luis, 1941. *Retratos de antaño*. 2 vols. Madrid: Razón y Fe.

Crivillé I Bargalló, Josep, 1988. *Historia de la música española* 7. *El folklore musical.* 2ª ed. Madrid: Alianza.

Cruz, Ramón de la, 1985. *Sainetes*, ed. M. Coulon. Madrid: Taurus.

Cueto, Leopoldo Augusto de, 1952. "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII", en *Poetas líricos del siglo XVIII* I. Reed. Madrid: Atlas [*BAE* 61], vol. I, V-CCXXXVII.

Díaz-Mas, Paloma, 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.

Díez Barrio, Germán, 1991. *Coplas y cantares populares*. Valladolid: Castilla Ediciones.

"Don Preciso" [Juan Antonio de Iza Zamácola], 1982. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra.* Córdoba: Demófilo.

Donostia, P. José Antonio de, 1928. "Notas de musicología vasca: dos zorzicos del siglo XVIII en 5/8", *Revista Internacional de Estudios Vascos,* 19: 333-345.

Egido López, Teófanes, 1992. "Aspectos políticos de los motines contra Esquilache", en *Actas del Congreso Internacional "El Dos de Mayo y sus Precedentes". Madrid, 20-22 de Mayo de 1992*. Madrid: Consorcio "Madrid, Capital Europea de la Cultura", 97-102.

Estepa, Luis, 1993. "Noticia sobre un género dramático desconocido: la folla", *Revista de Literatura,* 55, 110: 523-539.

_____, 1994. Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Comunidad.

Etzion, Judith, 1993. "The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century *lasciviousness* to nineteenth-century exoticism". *Anuario Musical,* 48: 229-250.

Frenk, Margit, 1960. "Supervivencias de la antigua lírica popular", en *Homenaje a Dámaso Alonso* I. Madrid: Gredos, 51-78 [reeditado en *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978, 81-112].

_____, y otros, 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México.

_____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987 [Suplemento. Madrid: Castalia, 1992].

_____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

Gazcue, Francisco, 1915. "El aurresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII, según Iztueta", *Euskalerriaren Alde,* 5: 659-668, 680-693, 715-728 y 743-759.

González Palencia, Ángel, 1931. "Ideas de Campomanes acerca del teatro", *Boletín de la Real Academia Española,* 18: 553-582.

Hergueta, Domingo, 1929-1930. "Don Preciso, su vida y sus obras", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 50: 17-32, 155-173 y 322-355; y 51: 41-67.

Iriarte, Tomás de, 1992. *Poesías más que picantes*. Las Palmas: Ultramarino.

Isla, José Francisco de, 1991. *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. J. Álvarez Barrientos. Barcelona: Planeta.

Isla, Padre José Francisco, reed. 1945. *Obras escogidas*, ed. P. F. Monlau. Madrid: Atlas.

Jiménez Juárez, Enrique, 1992. *Cancionero español: Candeleda (Ávila)*. Madrid: Edición del autor.

Jovellanos, Gaspar Melchor de, 1986. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. J. Lage. Madrid: Cátedra.

Kortazar, Jon, 1982. "XVIII. mendeko lirika herrikoia", *Jakin,* 24: 106-122.

La escuela bolera: Encuentro Internacional (Noviembre 1992). Coord. R. Salas. Madrid: Ministerio de Cultura.

López Muñoz, Miguel Luis, 1995. "Control de la fiesta religiosa en Granada a fines del siglo xviii", en *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, Fiesta y Transgresión. 1750-1850*, coord. A. Romero Ferrer. Cádiz: Universidad, 293-308.

Luzán, Ignacio de, 1977. *La Poética*, ed. R. P. Sebold. Barcelona: Labor.

Martínez Torner, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto.* Madrid: Castalia.

Méndez, María Águeda, 1987. "Los *Mandamientos de Amor* en la Inquisición novohispana", *Caravelle,* 49: 105-112.

_____, 1992. "La metamorfosis erótica del *Mambrú* en el XVIII novohispano", en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, comps. B. Garza Cuarón, A. González, Y. Jiménez de Báez y B. Mariscal. México: El Colegio de México, 391-400.

_____, 1995. "La muerte burlada en textos populares mexicanos (siglo xviii)", *Caravelle*, 65: 11-22.

Palacios Sanz, José Ignacio, 1994. "Música y tradición en la fiesta del Corpus, en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)", *Anuario Musical,* 49: 199-210.

Paz y Meliá, Antonio, 1947. *Papeles de Inquisición: Catálogo y extractos*. Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional.

Pedrosa, José Manuel, 1994-1995. "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (*B.N.M. Ms. 3736*) y otros manuscritos madrileños", *Revista de Filología Románica,* 11-12: 309-325.

_____, 1995. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*. Madrid: Siglo XXI.

_____, 1995b. "*Mi marido fue a la mar, chirlos mirlos a buscar*: sentido y pervivencia de un chiste cantado en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", *Iberoromania,* 41: 17-27.

_____, 1995c. "Variantes arcaicas de *Las tres cosas para morir* en el cancionero y en el refranero de los sefardíes", *Anuario de Letras,* 33: 187-200.

_____, en prensa (a). "El juego *Del palacio a la cocina* en el *Fuero Viejo de Castilla* (siglos XII-XIV)", *Medioevo Romanzo.*

_____, en prensa (b). "*Aprended, flores, de mí*: literatura, folklore y política en una letrilla de Góngora", *Criticón*, en prensa.

PELEGRÍN, Ana, 1992. *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil (1750-1987)*. 3 vols. Madrid: Universidad Complutense.

PITOLLET, Camille, 1910-1911. "Varietés sur un recueil hamburgeois de poésies judéo-hispaniques", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 14: 424-433, y 15: 165-176, 360-367 y 466-472.

Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá, 1982. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.

PORTER, James, 1993. "Convergence, Divergence, and Dialectic in Folksong Paradigms: Critical Directions for Transatlantic Scholarship", *Journal of American Folklore,* 106/419: 61-98.

QUIJERA, José Antonio, 1991. "Archivo Municipal de Villabona. Folklore popular durante los siglos XVII al XX", *Cuadernos de Sección. Folklore,* 4: 99-124.

[RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio], 1978. "El cancionero popular", en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, eds. C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas e I. M. Zavala. Madrid: Castalia, vol. I, 140-154.

[ROS, Carlos], s.d. *Romanç Nou, curios, y entretengut, hon es referixen els jochs, entreteniments, è invencions, que els gichs de Valencia eixerciten en lo transcurs del any, per els carrers, y places de la Ciudat, generals, sens guardar orde, jà de nit, jà de dia, y mes en la nit quant fà Lunèta.* Biblioteca Nacional de Madrid R5346.

_____, 1736. *Tratat de adages, y refranys valencians, y practica pera escriure ab perfecciò la lengua valenciana*. Segona Impressiò. Valencia: Josep Garcia.

SALVÁ Y MALLÉN, D. Pedro, 1872. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. 2 vols. Valencia: Ferrer de Orga.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1986. "Sobre la tradición oral en el siglo XVIII: romances, coplas y seguidillas. Algunos testimonios", en *Etnología y Folklore en Castilla y León*, coord. L. Díaz Viana. Valladolid: Junta de Castilla y León, 175-185.

Sarmiento, Fray Martín, 1775. *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*. Madrid: Joachin Ibarra.

_____, 1973. *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega*, ed. J. L. Pensado. Salamanca: Universidad.

_____, 1982. *As coplas galegas do padre Sarmiento*, ed. X. L. Axeitos. Sada: Castro.

Siemens Hernández, Lothar, 1965. "La folía histórica y la folía popular canaria", *El Museo Canario,* 26: 19-46.

Torres Villarroel, Diego de, 2000. *Correo del otro mundo. Sacudimiento de mentecatos*, ed. M. Mª Pérez López. Madrid: Cátedra.

V[alladares] d[e] S[otomayor], D. A[rmando], 1875. *Colección de seguidillas ó cantares, de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con Anécdotas, Apólogos, Cuentos y Sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado, para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas, y de morales sentencias en la Poesía, como el que componen nuestras seguidillas.* Tomo I. Madrid: Imprenta de Franganillo, 1799. [reproducido en José María Sbarbi, 1875. *El refranero general español IV.* Madrid: A. Gómez Fuentenebro].

Villalba, Eugenio, 1790. *Visita de las Ferias de Madrid*. Madrid: Blas Román.

El folklorólogo ante el folklore. Procedimientos para la formación del cancionero tradicional. Casos de México y Argentina[119]

Raúl Dorra

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Para recordar a Alan Deyermond

1. Cancioneros de la lírica hispánica tradicional: un recuento

En el "Prólogo" a su vasta *Antología de poetas líricos castellanos* (editada entre 1890 y 1906), Marcelino Menéndez y Pelayo clasifica el heteróclito conjunto de colecciones de poesía lírica que precedieron a la suya en tres subconjuntos: los grandes *Cancioneros* "donde hay lugar para lo mediano y aun para lo malo" (1951: I-13) , las selectivas *Antologías* presididas por un criterio estético y dirigidas al lector de buen gusto y, finalmente, aquellos *Florilegios* "caprichosamente formados, sin otra ley o norma que la curiosidad del bibliófilo" (1951: I-14); colecciones estas, aclara Menéndez y Pelayo, notoriamente menores en número y en las que alternan las composiciones a la moda con los ejemplares que solo encuentran lugar en virtud de su rareza. En cualquiera de estos tres casos, las colecciones a las que se refiere Menéndez y Pelayo lo son de "poesía culta o artística". Ese mismo "Prólogo", por otra parte, nos informa que, hacia 1512, junto a aquellas colecciones comenzaron a circular pliegos sueltos que recogían un tipo de composiciones que, para Menéndez y Pelayo, conservaban "como en sagrado depósito el alma poética de nuestra raza" (1951: I-18). Estos pliegos portadores de romances populares o semipopulares se leyeron durante la primera mitad del siglo XVI

119 Este artículo apareció en la revista *Crítica del testo* II/1, 1999 del Dipartimento di Studi Romazi, U. di Roma "La Sapienza", Viella, y más tarde fue recogido, con algunas variantes, en mi libro *Sobre palabras*, Alción Editora, Córdoba: Argentina, 2009.

con tan creciente avidez que, a partir de ellos, se formaron el *Cancionero de Romances* —publicado en Amberes, sin fecha—, un segundo *Cancionero de Romances* —publicado también en Amberes en 1550— y la *Silva de Romances*, impresa ese mismo año, en Zaragoza.

De manera sintomática, en el examen que Menéndez y Pelayo hace de los cancioneros o las colecciones de poesía lírica en general, no alude a la lírica de tipo tradicional y, por lo tanto, la expresión de la sensibilidad popular queda para él representada solo en las colecciones de romances. El propio nombre de *Cancionero* tiene, para nuestro estudioso, una connotación aristocrática, razón por la cual no deja de advertir lo extraño que resulta bautizar con este nombre a las primeras antologías de romances. Menéndez y Pelayo describe una verdadera boga del romance que determina la aparición creciente de obras como el *Romancero General*, de 1602, reimpreso con adiciones en 1604 y en 1614, obras que adolecen de groseros errores en la selección y la datación de las muestras, y en las que se pueden encontrar auténticos romances viejos mezclados con romances artísticos y aun con otro tipo, menos feliz, de composiciones. La moda del romance, insiste Menéndez y Pelayo, dio lugar a "singulares confusiones" o "inocentes ilusiones de bibliófilos y *dilettanti*" (1951: I-19) que la crítica trató de enmendar ponderando el valor de las colecciones de romances publicadas en Amberes y Zaragoza, y alentando las varias reediciones que de ellas se hicieron.

De todos modos, lo que me interesa hacer notar en estos rápidos apuntes es que Menéndez y Pelayo, en el "Prólogo" a su *Antología*, no se refiere a otro tipo de composiciones líricas, más antiguas y aun más enraizadas en la sensibilidad popular, que venían incluidas en los cancioneros. Si este erudito no advirtió la existencia de muestras de una antigua lírica popular en aquellos cancioneros que dieron entrada a "lo mediano" y aun a "lo malo", eso no se debió tan solo al cúmulo de intereses —y quizá también a algún prejuicio— que ponían límite a la extraordinaria avidez y perspicacia de sus lecturas, sino también al hecho de que la hora de la lírica de tradición popular, aunque estuviese ya próxima,[120] incluso anunciada de diversas maneras, no había aún llegado.

120 Francisco Rodríguez Marín ya había emprendido su vasta recopilación de *Cantos populares españoles*, que fueron publicados en cinco volúmenes entre 1882 y 1883. Por otra parte, sobre el valor de las producciones folklóricas, ya habían empezado a llamar la atención escritores como Antonio

En un sereno recuento hecho hacia 1971, Margit Frenk observa que las "primeras muestras de la apreciación de la lírica popular en España" (1971: 29), pueden ser encontradas, en el tercer cuarto del siglo XV, en la corte navarro-aragonesa de Juan II. Ahí ve la luz, hacia 1643, el *Cancionero de Herberay des Essarts*, compilación en la que aparece glosado el cantarcillo castellano:

> Ojos de la mi señora,
> ¿y vos qué avedes?
> ¿Por qué vos abaxades
> cuando me veedes?

cantarcillo que, según Margit Frenk, "Por su estilo, su métrica y su lenguaje arcaico […] tiene visos de haber sido folklórico" (1971: 29-30).

La propia Margit Frenk añade que la "valoración sistemática de este tipo de canción popular se inicia unas décadas más tarde" (1971: 31), en la corte de los Reyes Católicos y en la de los Duques de Alba, en las postrimerías del siglo XV, y no deja de observar que el "primer gran testimonio" (1971: 31) de esta valoración puede encontrarse en el *Cancionero musical de Palacio* (compilación hecha entre fines del siglo XV y comienzos del XVI), ya que muchas de las composiciones polifónicas en él recogidas apoyan tanto su texto como su melodía en antiguos cantares folklóricos.

Al menos de acuerdo con los testimonios que han podido registrarse, puede afirmarse que, a partir de entonces, se inicia un diálogo entre la poesía de origen culto y la de origen popular; diálogo que, al mismo tiempo que produce la promoción de esta última, también produce su hibridación, si es que podemos hablar en estos términos; esto es, si es que podemos pensar en una poesía popular que alguna vez ha circulado sin marcas o contaminaciones provenientes de otros sectores de la sensibilidad social.

El estudio y la recopilación de la lírica popular hispánica en cancioneros específicos, que a la vez son producto de un detenido estudio de sus aspectos formales y temáticos, comienza a realizarse hacia la segunda década del siglo XX. El 27 de noviembre de 1919, Ramón Menéndez Pidal llama la

Machado y Miguel de Unamuno, quienes años más tarde serían figuras protagónicas de la cultura española.

atención de los estudiosos del género y de los interesados por la literatura hispánica en general, con su decisiva conferencia sobre "La primitiva poesía lírica española".[121] Antes de esa conferencia, en 1916, Pedro Henríquez Ureña había empezado a elaborar su libro sobre la versificación irregular en la poesía castellana, y para ello había reunido una gran cantidad de muestras de la lírica tradicional, pues en esa lírica había encontrado —con la mayor frecuencia— el objeto de interés para su examen.[122] Los estudios y las antologías de esta antigua lírica se suceden no siempre con el mismo rigor pero —y esto corre solo por cuenta de quien lo dice— siempre con la misma felicidad: desde *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, de Julio Cejador y Frauca, obra que Margit Frenk describe como "una enorme y caótica antología", hasta la admirable edición que hizo esta autora del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos xv a xvii*, pasando por las recopilaciones y anotaciones que nos fueron entregando Dámaso Alonso, José María Alín y Antonio Sánchez Romeralo,[123] entre muchos otros.

2. Los afanes de Carrizo y la labor de Margit Frenk

Todos estos acercamientos, que dialogan entre sí, suponen puntos de vista más o menos convergentes o divergentes, no solo sobre la poesía sino sobre la cultura popular, así como conllevan, infaltablemente, una tensión afectiva

121 La conferencia fue leída en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid; el texto puede consultarse en *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Madrid: 1938; hay varias reediciones.

122 La versificación irregular en la poesía castellana fue publicada en 1920, en Madrid *(Publicaciones de la Revista de Filología Española)*.

123 La primera edición del *Corpus de la antigua lírica…*, de M. F., fue publicado en Madrid, por Ed. Castalia, en 1993. En 1966, la UNAM publicó, de esta autora, su *Lírica hispánica de tipo popular*. La antología de Dámaso Alonso, *Cancionero y romancero español,* puede consultarse en la edición de Biblioteca Básica Salvat, 1969. El mismo D. Alonso y José María Blecua publicaron su *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* en Gredos, Madrid, en 1956; en 1964, apareció una segunda edición corregida: *Lírica de tipo tradicional*. José María Alín publicó en 1968, en Taurus, Madrid, su cuidadosa recopilación de *El cancionero español de tipo tradicional*. Por su parte, Antonio Sánchez Romeralo, como apéndice a su libro *El villancico* (Gredos, Madrid: 1969) presenta una *Antología popular* y dos *Antología*[s] *popularizante*[s]. Carlos Magis publicó en el Colegio de México, en 1969, *La lírica popular contemporánea*, una recopilación de muestras provenientes de España, México y Argentina.

más o menos fuerte, más o menos explícita. Alejado de estos medios pero también en diálogo con ellos —diálogo acaso más imaginario que real— un modesto maestro de escuela, nacido en la provincia argentina de Catamarca inicia, hacia la segunda década del siglo, una incesante búsqueda, decidido a visitar todos los rincones de lo que había sido la región del Tucumán, situada en el extremo sur del antiguo imperio incaico. Frutos de esa búsqueda, que con frecuencia —y creo que sin demasiada exageración— recibió los calificativos de "gigantesca" o de "ciclópea" (aunque Carrizo no haya alcanzado a recorrer exhaustivamente todo el noroeste argentino), son los *Cancioneros* de Catamarca (1926), de Salta (1933), de Jujuy (1935), de Tucumán (1937) y de La Rioja (1942).

Dos motivos impulsaron a Juan Alfonso Carrizo para atravesar —a lomo de mula cuando no a pie— ventosas quebradas, alturas desérticas, heladas cumbres y cálidas llanuras, y sobre todo para detenerse en cada caserío con el fin de trasladar a su cuaderno la riqueza de los cantares que conservaba la memoria de hombres de avanzada edad que habitaban esas zonas ricas y olvidadas: la voracidad de su interés por la cultura tradicional y su convicción de que, a partir de 1890, esa cultura —especialmente en la región del Tucumán— había iniciado un acelerado declive que pronto la convertiría en una mera nostalgia. Hacia 1890, explica una y otra vez, en toda esa vasta zona, y en el país entero, habían comenzado a ejercerse formas de explotación e intercambio económico de tal modo destructivos que la cultura tradicional estaba sucumbiendo irreversiblemente. Juan Alfonso Carrizo iba, pues, en busca de vestigios que sobrevivían en la memoria de hombres de pasadas generaciones; vestigios que le permitieran reconstruir la imagen, aunque fantasmal, de una forma de vida que se extinguía con celeridad y sin remedio.

Esa visión decididamente romántica de la historia comunicaba a su mirada, activa ya de por sí, una incansable avidez por fijar cada detalle y explicárselo en su relación con el conjunto; incluso, en relación con su propia persona. Notablemente, de un *Cancionero* a otro las páginas introductorias se multiplican, porque también se multiplican su interés y curiosidad conforme avanza su tarea: Carrizo recoge leyendas, se informa de la historia regional, desarrolla una afición que, con toda propiedad, podría llamarse etnológica, repite anécdotas que oyó, relata las circunstancias en que recogió tal o cual muestra, describe el asombro que produjo su irrupción en una fiesta en la que, para ganarse la confianza de los "paisanos", cantó una larga

tirada de las infinitas coplas que tenía grabadas en la memoria o ingresó en una rueda de contrapuntos para intercambiar estrofas con alguna mujer que trató de ridiculizarlo aludiendo a su excesiva corpulencia o a su inocente condición de forastero; se jacta de que lleva recolectadas más de quince mil composiciones cuando, por ejemplo, "Don Francisco Rodríguez Marín […] solamente ha llegado a reunir unas ocho mil piezas"[124] (Carrizo, 1939: 17); se queja, en fin, de que la falta de diligencia de los investigadores españoles le impide remontarse al origen de algún cantar al que no encuentra antecedentes pero que, sin duda, debió haber circulado en el gran Siglo de Oro español, pues toda aquella riqueza proviene, según él, de esa dorada edad de la cultura hispánica. Por completo discutibles los análisis, los procedimientos y las ideas de Carrizo —por ejemplo, su afirmación de que las formas de vida que contempla y examina "muy poco debe[n] a las culturas indígenas"[125] (Carrizo, 1939: 13)— nunca dejan de ser interesantes, como su persona misma.

De manera casi inevitable, la evocación de los cancioneros elaborados por Juan Alfonso Carrizo trae a mi atención —por razones personales, pero también por el tipo de trabajo que representan— los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México* (publicados entre 1975 y 1985), obra que estuvo a cargo de un gran equipo de especialistas de El Colegio de México y que contó con colaboradores de otras universidades, todos los cuales trabajaron bajo la experta dirección de Margit Frenk. Comparar ambas obras, separadas entre sí por medio siglo de distancia, nacidas de circunstancias por completo desemejantes, elaboradas con criterios diferentes y aun opuestos, supone aproximar dos momentos —uno de partida y otro de llegada— de un vasto proceso que nos ha permitido ampliar, y sobre todo profundizar, el conocimiento de nuestra cultura. Por otra parte, esta aproximación de trabajos tan diversos en sus métodos y tan igualmente aleccionadores representa, para mí, la oportunidad de rendir un homenaje a aquel hombre, Juan Alfonso Carrizo, y a Margit Frenk, esta mujer bajo cuyo nombre hay muchos otros que ella formó o que a ella acompañaron para llevar adelante sus afanes; uno

124 Prólogo a *Cantares tradicionales del Tucumán*, Imprenta Baiocco, Buenos Aires, 1939: p. 17 de la edición facsimilar hecha por la Universidad Nacional de Jujuy. Se trata de una selección realizada por el propio Carrizo sobre los cinco cancioneros, con fines de difusión.

125 Esta cita se localiza en el "Prólogo" a los *Cantares tradicionales del Tucumán*, *op. cit*.; p. 13. Pero se trata de una afirmación frecuente en los prólogos a los cancioneros.

sobre todo, el de Mercedes Díaz Roig, cuya muerte todavía no dejamos de lamentar pues ocurrió en la plena madurez de su tarea.

Si tratáramos de ubicar ambas recopilaciones en alguno de los tres subconjuntos establecidos por Menéndez y Pelayo para clasificar a los cancioneros tendríamos que decir que la de Carrizo está más cerca del primero; es decir, de aquellas vastas, impacientes obras "donde hay lugar para lo mediano y aun para lo malo", y que el trabajo del equipo de El Colegio de México se acerca más bien al segundo: a aquellas obras selectivas dirigidas a lectores exigentes. Esa ubicación, sin embargo, no haría justicia a uno ni a otro, porque Carrizo fue riguroso y metódico a su manera, y el *Cancionero folklórico de México*, si bien elaborado con rigor y expuesto como material de estudio, no está pensado solamente para especialistas. Más justo me parece llamar la atención sobre el hecho de que, mientras Carrizo se sentía al comienzo de lo que debía ser una tradición de estudios científicos, los autores del *Cancionero folklórico de México* tenían ya una tradición por detrás, y su obra, si bien no podía aspirar a ser definitiva, sí podía, legítimamente, sentirse como el remate de un esfuerzo de por lo menos medio siglo.

Aunque la obra de Carrizo fue siempre estimada y alcanzó continuadores inteligentes y entusiastas —entre los que hay que nombrar a Bruno Jacovella, su colaborador y discípulo más cercano—[126] nunca formó la tradición de estudios que mereció haber formado, porque en Argentina nunca hubo, en las esferas institucionales, sensibilidad suficiente para alentar este tipo de esfuerzos y preservar esta clase de tesoros. En Argentina la palabra *folklore* se asocia más bien —me refiero a los intérpretes y sus seguidores, no a los especialistas— a un tipo de canción declamatoria nacional-regionalista, cuando no a una retórica amorosa adaptada al gusto de los tiempos. Este "folklore" que en pocos casos —por ejemplo, el de la copla o la baguala— proviene de formas tradicionales, se desarrolla con abundancia en composiciones surgidas de convenciones literarias más o menos recientes y, si bien ha producido compositores e intérpretes de talento que —en proliferantes festivales— promueven el aplauso de una audiencia masiva, salvo contadas excepciones (entre las cuales no puede dejar de mencionarse la gran figura

126 Además de sus propios estudios y trabajos sobre la poesía tradicional argentina, Bruno Jacovella difundió la obra de Carrizo; particularmente, a través de la edición de *Selecciones folklórica*s de sus Cancioneros.

de Atahualpa Yupanqui), no parece tener otro propósito que el de hacerse un lugar en el mercado: cultura de masas, entonces, antes que cultura folklórica.

Los estudiosos, la gente dispuesta a entregar sus horas en procura de un conocimiento más exhaustivo y más desinteresado de aquellos bienes que en la profundidad trabajan para labrarnos una cultura en sentido estricto, no son los llamados ni, menos, los elegidos. A ochenta años de la aparición del primer *Cancionero* de Carrizo, una parte no desdeñable de su obra se mantiene aún inédita,[127] y la cultura tradicional del noroeste argentino —lo que, en definitiva constituyó su objeto de amor y de estudio—, a pesar del esfuerzo de investigadores que, en número creciente, se preocupan por estudiarla, está lejos de alcanzar la atención que se merece por parte de las instituciones.

3. Acerca del método

Si yo tuviera que contestar cuál fue el método que utilizó el folklorólogo argentino para elaborar sus cancioneros diría, antes que nada, que fue el de la fruición. El visitar los lugares que visitaba, el conocer la gente que conocía, el participar de sus fiestas y conseguir que repitieran sus canciones las veces que él les solicitara, de modo tal que él pudiera registrarlas en su cuaderno con el mayor esmero, hasta dejarlas a salvo de toda posibilidad de error, le provocaba una felicidad que compensaba con creces sus cansancios y penurias. Pero Carrizo, aparte de andariego sin término, era un lector caudaloso y paciente, un frecuentador de archivos, bibliotecas, revistas e incluso periódicos. Tanto en sus prólogos como en sus largas notas muestra tener, no solo un detallado conocimiento del folklore de raíz hispánica y de los cancioneros que se estaban elaborando mientras él se ocupaba de sus investigaciones (fue un difusor, por ejemplo, de la obra que Vicente T. Mendoza estaba realizando en México), sino también del folklore quechua y de todo lo que tiene que ver con la zona en la que realizaba sus trabajos.

127 En 1995 —es decir, a 48 años de la muerte de su autor— la Universidad Nacional de Tucumán publicó el primero de dos volúmenes de recopilación de *Rimas y juegos infantiles*; esta publicación tuvo lugar después de un largo trabajo de restauración textual emprendido por Aída Fridas de Zavaleta y Margarita Strasser de Rodríguez. Al parecer, lo que resta de la obra de Carrizo irá viendo la luz en la medida en que sean superadas dificultades para las que no hay explicación satisfactoria.

Así, aparte de anotar prolijamente cada canción y registrar las variantes que ha escuchado, Carrizo se detiene en consideraciones léxicas, aclara su contenido cada vez que le parece que alguna palabra o alguna alusión —a situaciones ambientales, circunstancias históricas, costumbres, la geografía, la fauna, la flora, etcétera— puede prestarse a confusiones, así como traduce, compara y explica las composiciones en lengua quichua, o las que presentan mezclas de léxico. Si sus cancioneros parecen misceláneos, si recogen variedad de estrofas y variedad de géneros, si incorporan octosílabos de origen renacentista o trovadoresco junto a otros de origen popular, si introducen décimas amorosas y décimas a lo divino recogidas de labios de ancianos memoriosos o copiadas de algún cuaderno que alguien ha conservado como reliquia familiar (décimas, en su mayoría, de la variedad conocida como la "espinela" y que con frecuencia responden al hábito manierista de hacerlas de "pies atados")[128], si recoge romances, canciones infantiles, adivinanzas, sentencias, estrofas payadorescas, poemas de aliento épico o de humor satírico es porque, Carrizo, está persuadido de que todo ello proviene de una única fuente, que es la fuente de la cultura que se propone rescatar: el Siglo de Oro español.

El Siglo de Oro español parece ser para Carrizo una clave histórica y a la vez un referente mítico; incluso las composiciones en lengua quichua tienen una estructura hispánica (tercetos, cuartetas o quintillas), y eso precisamente le confirma que al recogerlas está recogiendo los valores que sembró la hispanidad. De ese modo, sus cancioneros, prolongados en largas anotaciones y precedidos por prólogos en los que da cuenta de la historia de la región, de las transformaciones geográficas o botánicas operadas a través del tiempo, y en los que introduce mapas, documentos, relaciones legendarias, descripciones de rituales, de hábitos alimentarios o vestimentarios, de formas de impartir la educación, de celebrar las fiestas, etcétera, son verdaderos compendios etnográficos y, por lo tanto, van mucho más allá del interés literario. Yo no estoy en condiciones de juzgar la consistencia de ese vasto, plural y acaso inorgánico saber, pero de cualquier modo es evidente que los cancioneros de Carrizo —que recuerdan, por la variedad de su información, los tratados

128 En ese caso la composición comienza con una cuarteta y luego vienen cuatro décimas cada una de las cuales, en orden sucesivo, termina con un verso de la cuarteta.

de antiguos naturalistas—, además de una fiesta, son un vasto material cuyo estudio crítico todavía es una deuda.

Frente a las recopilaciones de Carrizo, el *Cancionero folklórico de México* se presenta como una severa labor disciplinaria. De acuerdo con las explicaciones y las advertencias —contenidas en el "Prólogo" con que se abre el primer tomo—, tanto el tiempo como el trabajo de recopilación (que comenzó en 1959, se interrumpió un año después y fue retomado en 1963, para concluir en 1968) y la atención requerida demandaron la elaboración del criterio —es decir, la metodología— para la selección, el ordenamiento y la clasificación de las muestras que, desde el momento mismo en que se las recogía, estaban ya destinadas a tener su lugar en un libro —en un conjunto de libros— donde la coherencia debía imponerse al asedio de la confusión o del azar.

En primer término, el equipo optó por una restricción de género: el *Cancionero* reuniría muestras de poesía lírica, entendiendo por tal a la poesía no narrativa. Esta decisión originaria —que no deja de tener sus dificultades a la hora de tomar determinaciones en concreto— resulta fundamental para la integración del *Cancionero* y determina todo el itinerario del sistema recolector y clasificatorio. Dado que, de acuerdo con la observación de los investigadores, mientras en la canción narrativa la unidad es temática (esto es, está determinada por el desarrollo de la narración), la unidad en las canciones líricas es, tendencialmente, de orden estructural (esto es, la unidad se cierra en una estrofa y por lo tanto la relación que, en una canción lírica, une a una estrofa con otra, siempre es laxa, cuando no azarosa). Por tal razón, este *Cancionero*, en virtud de su decisión de sistematicidad, debió optar por constituirse como una muestra de estrofas —con sus variantes—, no una muestra de canciones:

> Como la mayoría de las canciones carecen de unidad literaria y no tienen repertorio estable de estrofas, es imposible presentar los textos de las canciones en forma organizada. Lo único susceptible de integración y clasificación son las estrofas. Nuestro *Cancionero* es, pues, una colección de coplas (*CFM*, T. I, Prólogo; p. XIX).

Tal decisión comporta el riesgo —conscientemente asumido— de dejar fuera, o más bien de dispersar, en diferentes tomos o en diferentes sitios de

un mismo tomo, las estrofas de canciones que se sienten tan fuertemente unitarias como "La llorona" o "Las mañanitas", canciones que, en realidad, se integran por un agregado formal y aun temáticamente inorgánico de estrofas. Diríamos que esas canciones, como tales, no tienen una estructura formal ni temática que asegure su unidad, sino que ellas producen un *simulacro de unidad* determinado por causas exteriores al texto: el momento en que se entonan (una boda, las celebración de un cumpleaños), el destino que se les da, el hábito que actualizan, etcétera. Hablando en términos lingüísticos, la unidad es, en este caso, un efecto del uso, no del sistema; se trata, por lo tanto, de un efecto ilusorio, pero es necesario decir que de él depende la vigencia de la canción, o que ese efecto la constituye como tal. En el mismo caso se encuentran las canciones que son un agregado de estrofas de relación más o menos laxa, e incluso sin relación temática, soldadas por un estribillo (del tipo: "Bamba, bamba/ yo no soy marinero, yo no soy marinero/ soy capitán, soy capitán"). El estribillo se convierte en referente de una unidad temática apariencial puesto que comunica a la sucesión de las estrofas un efecto rítmico y, en ese sentido, la incoherencia temática es compensada por una suerte de coherencia formal dada por la secuencia estrofa-estribillo-estrofa-estribillo. En consecuencia, la decisión de eliminar las canciones y quedarse con las estrofas equivale a decidirse por el sistema y no por el uso, por lo estable y no por lo aleatorio y, en último caso, a preferir lo formal sobre lo temático. La decisión es trascendente y arriesgada, pues uno puede preguntarse si el uso, si lo inestable o aleatorio, no son constituyentes profundos del folklore (no digamos de la canción folklórica sino de la cultura o, si podemos hablar en estos términos, de la experiencia folklórica).

Otra decisión de importantes —aunque menos visibles— consecuencias se refiere a los criterios para determinar, ante una cierta cantidad de versiones de la misma estrofa, cuál es la estrofa de base. En este caso, los criterios que decidieron utilizarse fueron tres; de acuerdo con ellos, se determina como estrofa de base: 1) a aquella que, entre todas las versiones, presente el mayor número de rasgos comunes; 2) cuando la dificultad para determinar cuál es la estrofa que reúne el mayor número de rasgos comunes impide una decisión según ese criterio, se debe recurrir a otros, en este orden: se designa como estrofa de base a la versión habitualmente tratada como tal (por otros especialistas u otros cancioneros autorizados); también se puede optar por aquella sobre la que se tienen datos más completos, o por la que fue recogi-

da en fecha más temprana, o la que resulta formalmente más congruente y temáticamente más expresiva; o, en fin, se declara estrofa de base a la que mejor se adecua a las particularidades de la tradición folklórica mexicana; 3) por último, cuando el recurso a estos criterios sigue mostrándose insuficiente para tomar una decisión, porque varias versiones los satisfacen en la misma proporción, entonces el investigador debe escoger alguna de ellas, con un grado de arbitrariedad que debe calcular y asumir.

El recurso a estos criterios, que dan un lugar protagónico al investigador, indica que él no puede sino intervenir en la organización de la materia que trabaja y, de algún modo, convertirse en árbitro o mediador entre la libre circulación de esa poesía y la que él presenta ante el lector. Esta circunstancia no solo conlleva el riesgo de decidir inclusiones o exclusiones según criterios que pueden ser erróneos, sino que hace que la investigación resulte, a la vez que vehículo, una suerte de obstáculo, una demora e, incluso, una posible detención del flujo. Desde luego, los criterios consignados en el "Prólogo" no han sido seguidos de manera mecánica —y la prueba está en que el *Cancionero* incluye, de todos modos, canciones— pues el investigador no puede desentenderse del hecho de que está situado ante una materia fluyente e inestable. Sin embargo, la discusión y la selección de criterios nos ponen ante la conflictiva tarea del investigador que lucha por abrir un camino inteligible en una materia sensible. Aquí, diríamos, la alegría de reunirse con tantas muestras se convierte en tensión a la hora de clasificarlas, la riqueza del caudal hace más problemático el trabajo y revela, así, la inevitable pobreza de los recursos para un ordenamiento totalmente satisfactorio. Pero esta tensión entre lo sensible y lo inteligible, entre la necesidad de dar fijeza a lo fluyente y no obstante mostrarlo como fluyente, es el desafío que el investigador debe aceptar, y lo que constituye el mérito de su trabajo.

Estamos lejos aquí del camino emprendido por Carrizo y, al seguir las páginas de este *Cancionero* no sabemos si entregarnos al saboreo de las coplas o dedicarnos a poner atención a la metodología escogida para presentarlas pues el *Cancionero folklórico de México* es, al mismo tiempo, una lección sobre los criterios de recolección, ordenamiento y presentación de muestras. Frente a tales criterios uno puede asentir, discrepar o someterlos al ejercicio de la duda, puesto que están expuestos y seguidos con una disciplina que se advierte desde un principio. De ese modo, este *Cancionero* es, también, una

reflexión sobre el arte de elaborar cancioneros, lo cual constituye uno de sus aspectos de mayor interés.

4. Acerca de la materia de estudio

De extremo a extremo, la distancia que va de los cancioneros de Carrizo al *Cancionero folklórico de México* es, en mi opinión, como lo que va de lo continuo a lo discreto y, si se quiere, de lo subjetivo a lo objetivo; o por lo menos de la disfrutable proximidad al disciplinado distanciamiento. En ese sentido, los cancioneros de Carrizo trazan naturalmente líneas de prolongación que reúnen la persona del recopilador con su objeto de observación, sus reflexiones morales con su hallazgos antropológicos, la fruición del paisaje o la comida con la interpretación de las muestras que recoge; por su parte, el *Cancionero folklórico de México* traza más bien líneas demarcatorias donde la continuidad se detiene porque el esfuerzo empeñado para organizar la materia es un esfuerzo de discretización y de análisis; las muestras aparecen como un sistema propio, o como piezas de un sistema que debe ser integrado: la poesía folklórica es clasificada en géneros y la canción analizada en cada estrofa. Paradójicamente, aunque Carrizo sea un hombre de continuos desplazamientos en los que expone su fuerza física y su temperamento lleno de iniciativas, sus cancioneros son un hecho —o un resultado— de la pasión: Carrizo, en realidad, no se mueve sino que es movido, llevado de aquí para allá. El *Cancionero folklórico de México* constituye, en cambio, el resultado de una acción, de un esfuerzo de parte del investigador por no involucrarse en la materia de estudio e imponerle sus decisiones y sus iniciativas; por operar con ella a fin de darle un orden inteligible. En este caso, el investigador, haciendo arte de su ciencia, se sitúa frente a una materia más o menos inorgánica a la cual él deberá analizar para dotarla de una forma y presentarla a una mirada. El investigador interviene: recoge, analiza, contrasta, clasifica, selecciona o excluye, organiza y presenta. Desde luego, no se trata de que la materia, como tal, carezca de forma o de leyes intrínsecas de organización sino, más bien, de que esa forma o esas leyes están disimuladas entre el movimiento y la continuidad; así que el investigador, para descubrirla primero y exponerla después, debe detener el flujo, separar la muestra y traerla hacia él para observarla.

Sin embargo esta diferencia en el modo de programar sus respectivas operaciones no impide la convergencia e incluso la inversión de conductas o procedimientos. Por ejemplo Carrizo, llevado de su mismo impulso y posesionado del papel que se autoasigna, interviene él también en el objeto; rompiendo la continuidad, se siente de pronto extraño al medio en que trabaja e introduce modificaciones o señala la dirección que a su juicio las cosas deben tomar, corrige alguna estrofa que escuchó por considerar que su capacidad de deducción supera en ese momento la memorización hecha por su informante, vuelve a su viejo oficio de maestro para analizar y enmendar lo que en una copla se muestra ante él como una "deformación" léxica o sintáctica. Mientras que, por el otro lado, los investigadores del *Cancionero folklórico de México* sienten que, para actuar sobre la materia que trabajan, deben dejarla correr con el fin de que en su propio movimiento cada muestra enseñe su antigüedad, su composición, su naturaleza. Dado que un rigor excesivo es amenaza de ruptura, el *Cancionero* debe buscar un punto de equilibrio, una especie de libertad disciplinada.

En este sentido, una prueba evidente de que se tomaron precauciones para no llevar hasta un extremo de ruptura la intervención del investigador para la clasificación o el ordenamiento de las muestras es el hecho de que en el *Cancionero* no se precisen las diferencias entre las nociones de "folklórico", "tradicional" y "popular", y se haya optado por darles el mismo valor. En realidad, estas nociones, aunque establecen una continuidad conceptual, o si se quiere semántica, no son idénticas; pero el hecho de haber renunciado a la tarea —difícil y nunca exenta de arbitrariedad— de recortarlas supone, de algún modo, haber tenido en cuenta que, aunque el *Cancionero* asocie una muestra recogida en un lugar con otra recogida en otro lugar y en otra circunstancia, cada muestra siempre presenta un flujo en su interior, y este flujo no solo reúne temáticas sino estilos y aun épocas diferentes: cada muestra es un lugar de convergencias. Una canción, o la estrofa de una canción, folklórica, es obra del tiempo, de un tiempo que, en su decurso, suele acumular capas y reunir estilos. De ahí que generalmente una composición presente diversos estratos o que muestre contaminaciones provenientes de diferentes corrientes, lo cual si por un lado dificulta la tarea del investigador, por el otro enriquece su resultado. En otro trabajo he señalado, como muestra de este tipo de contaminaciones y sobre todo como muestra de que en última instancia el investigador está frente a la resistencia de su materia, la inclusión, en el

Cancionero folklórico de México, de una composición popular inspirada en motivos modernistas[129] y, por lo tanto, difícilmente clasificable como "folklórica". Haciendo una observación inversa, ahora podríamos señalar una canción "tradicional" en la que lo "popular" parece estar ausente. Me refiero a la décima numerada como la muestra 157:

No salgas, niña, a la calle,
porque el viento fementido,
jugando con tu vestido,
puede dibujar tu talle;
no hay quien de amor no desmaye
al ver que en tus formas bellas
se manifiestan las huellas
que el pudor ocultar debe,
y sólo el viento se atreve
a entretenerse con ellas.

Por la situación enunciativa, por su trabazón sintáctica, por el tipo de moralidad que predica, por fórmulas como "viento fementido" o versos como "que el pudor ocultar debe", parece que estuviéramos ante una composición más bien culta proveniente de una doctrina del ascetismo o del desencanto, y que tiene su origen en la escritura. Sin duda, esta composición se incorporó al torrente de lo folklórico y allí fue conservada acaso, incluso, oralmente; por lo que podemos decir que estamos ante una décima tradicional que, sin

129 Me refiero a mi artículo "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral" publicado, primero, en *Dispositio*, vol. XVIII, núm. 45; University of Michigan, y posteriormente recogido en mi libro *Entre la voz y la letra*, BUAP-Plaza y Valdés, México, 1997. Allí, cito y comento la inclusión de la composición siguiente:

La mariposa anhelante
buscaba un cáliz de rosa
y en su mejilla de grana
se fue a posar amorosa.

También se queja el cenzontle
porque robaste sus trinos
y las palomas y garzas
por tu seno alabastrino
(I, 52).

embargo, no tiene el sello de lo "popular", aunque el sector social clasificado como popular, o la sociedad entera, la hayan conservado y difundido.[130] He ahí un ejemplo de continuidad dentro del trabajo de puntualizaciones o discretizaciones propuestos por este *Cancionero*.

También cuando se trata de conjuntos formados, o susceptibles de formarse, por estrofas que pertenecen a un mismo ciclo temático ("La llorona", "La huazanga", etcétera), puede advertirse que la estrategia del investigador ha consistido en ceder una parte de la iniciativa y constituir conjuntos o continuidades siguiendo el decir común. Esto conduce, creo que inevitablemente, a situaciones en que el *Cancionero* parece quedarse a medio camino entre la decisión clasificatoria del investigador y la clasificación que llega a él de manera más o menos azarosa. Si seguimos el ciclo de "La Valentina" (hay cancioneros que proponen un "Corrido de la Valentina") encontraremos que, como consecuencia de los criterios utilizados, las estrofas de este ciclo temático están diseminadas en distintos tomos y, dentro de ellos, en distintas subagrupaciones temáticas: por ejemplo, encontramos muestras dentro del tomo I (*Coplas del amor feliz*) o del II (*Coplas del amor desdichado*), así como en el III y el IV;[131] a su vez, en el tomo I, la primera muestra está agrupada dentro del conjunto temático "Te amo" y el subconjunto 13: "Ya vine, ya estoy aquí"; mientras la segunda se encuentra en el conjunto "Dame" y el subconjunto 4: "En hablarte traigo empeño"; etcétera. Los cancioneros que proponen a "La Valentina" como una canción compuesta de varias estrofas, suelen mostrar un conjunto inestable que puede variar de una presentación a otra. Sin embargo, el tema dominante de "La Valentina" es la relación del amor con la muerte:[132] un hombre está ante una mujer apremiado por el

130 En varias ocasiones, Carrizo anota que tal o cual copla que ha incluido tiene un origen culto pero esto no constituye para él motivo de preocupación. Igualmente, casi todo lo que toma de cuadernos que la gente conserva es de origen culto; en especial, las composiciones de "pies atados".

131 El ordenamiento del *Cancionero folklórico de México* está presidido por un criterio temático. Por ejemplo el primer tomo (*Coplas del amor feliz*) está dividido en secciones ordenadas a partir de títulos como: "Eres hermosa", "Te amo", "Por ti…", etc. Pero ese criterio no puede ser aplicado exhaustivamente dada la siempre huidiza variedad de las muestras. En consecuencia, este criterio, fuerte en los primeros tomos, se debilita hacia los últimos. Los títulos de los tomos son los siguientes: I: *Coplas del amor feliz*; II: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*; III: *Coplas que no son de amor*; IV: *Coplas varias y varias canciones*; y V: *Antología, glosario, índices*.

132 El *Cancionero popular mexicano* editado por CONACULTA, México, en 1992, con Selección, recopilación y textos de Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez registra, en la p. 398 del T. I, la siguiente versión:

deseo de entregarse a ella como quien se protege y, a la vez, como quien se entrega a una fatalidad: alguien que huye de una persecución sin saber si de verdad quiere salvarse o si lo que profundamente quiere es ser alcanzado por la desgracia. El hombre está cercado o perseguido o entregado a la bebida (otra forma del apremio de la muerte), y esa tensión tanática es también una urgencia del amor. Por eso, la estrofa más difundida de "La Valentina", la que —diríamos— la caracteriza es la siguiente: "Valentina, Valentina/ rendido estoy a tus pies,/ si me han de matar mañana/ que me maten de una vez". Llama la atención que el *Cancionero folklórico de México* omita, precisamente, esta estrofa, y en cambio incorpore otras que parecen alejadas de ese núcleo temático e incluso, entre ellas, una que está consignada como

---

Una pasión me domina
y es la que me hizo venir,
Valentina, Valentina
yo te quisiera decir.

Dicen que por tus amores
la vida me han de quitar,
no le hace que sean muy diablos,
yo también me sé pelear.

Si es porque tomo tequila,
¡mañana tomo jerez!,
si es porque me ves borracho,
mañana ya no me ves.

Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies;
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

Dicen que por tus amores
un mal voy a conseguir;
no le hace que sean el diablo,
yo también me sé morir.

Si porque tomo tequila,
¡mañana tomo jerez!,
si porque me vez borracho
¡mañana ya no me ves!

Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies;
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

perteneciente, a la vez, al ciclo de "La Juanita" y al de "La Valentina", cuyo texto es como sigue: "Una Juana y otra Juana,/ dos Juanas tengo a la vez,/ una me tiende la cama/ y otra me da de comer." (I, 2771). Esta cuarteta, que describe una situación de holgura y cuyo humor nos sitúa en las antípodas de lo trágico, que insiste en el nombre "Juana" y omite el de "Valentina", en verdad parece no tener nada que ver con el ciclo de "La Valentina". Con toda probabilidad, estamos ante una contaminación azarosa. Aquí, pues, el decir común ha dejado su sello en el decir del investigador; aquí el *Cancionero*, dentro de su trabajo de clasificaciones y discretizaciones, ha hecho un espacio a lo continuo.

En cuanto a las intervenciones de Carrizo —es decir a la irrupción en lo continuo para trazar una línea demarcatoria del espacio ocupado por el investigador, demarcación que es, paradójicamente, una consecuencia de su manera de involucrarse con el objeto—, tal vez baste con recordar dos episodios tomados del *Cancionero popular de Jujuy*. El primero es un comentario, o más bien una acotación, hecha con motivo de una copla, la que lleva el número 907; la acotación, relativamente dilatada, está precedida de este comentario: "Esta copla me hace recordar un cuento que oí en Jujuy; aunque no viene precisamente al caso lo referiré porque pinta el modo de ser de algunos paisanos". Tal copla, diría yo, no tiene ninguna relación con el cuento escuchado por Carrizo, lo que quiere decir que este se ha permitido establecer una asociación libre por el puro placer de comunicar dicho cuento a sus lectores.[133] El otro episodio, más demostrativo, al que quisiera referirme, se localiza en el prólogo —que Carrizo designa como "Discurso preliminar"—, entre las páginas CV y CVI. Cuenta el autor que viajando por

133 La copla en cuestión es esta: "Amor con amor se paga,/ Un desdén con un desdén,/ Y si el amor es ingrato/ Con ingratitud también". En cuanto al "cuento que oí en Jujuy", este refiere que un "colla" (habitante de la zona del Altiplano) se encontraba atribulado por la adversidad pues, caminando de regreso a su hogar, encontró que el río que debía atravesar venía muy crecido y, para su mayor desgracia, cuando decidió sentarse a esperar que cediera la creciente comenzó a llover y él no tenía un sitio donde guarecerse. Después de varias horas de sufrir esta inclemencia vio llegar un jinete que, para sacarlo de su aflicción, le ofreció hacerlo cruzar la corriente montado a la grupa de su caballo. Una vez del otro lado del río, pasado el susto y el peligro, el colla le preguntó al jinete: "¿Y cuánto voy ganando, pues, señor, por acompañarte? ¿Cuánto me estás pagando?" Este relato, como se ve, nada tiene que ver con la copla. Pero Carrizo no se contenta con referirlo sino que de inmediato la emprende con otra anécdota cuya narración justifica con estas palabras: "Igual caso le pasó a un amigo mío en el Territorio de los Andes", a continuación de lo cual evoca un episodio de parecidas características pero esta vez verídico. Como se ve, Carrizo no es hombre que imponga restricciones a sus afanes de comunicación.

las desérticas alturas de la Puna jujeña, él a lomo de mula y su guía de a pie, en un frío amanecer, agobiado por el cansancio, decide detener la marcha y acostarse en el suelo a descansar. Su guía igualmente se detiene y no tarda en descubrir, a un costado de la senda, una solitaria "apacheta".[134] De inmediato el guía se prepara para ejecutar un acto ritual: arrima algunas piedras para alimentar la apacheta, extrae de su boca el "acuyico",[135] lo deja caer en el montículo, derrama unas gotas de alcohol y, quitándose el sombrero, entona esta plegaria en lengua quichua:

Huyariguay Pachamama
Hallpa tiu micuscaita
Huyariguay Pachamama
Uray huichay puriscaita

Ya olvidado de su cansancio, Juan Alfonso Carrizo busca con prontitud su cuaderno de notas para registrar los sonidos que acaba de escuchar; una vez hecho esto, le pide al guía que le haga la traducción. El guía traduce la plegaria de este modo:

¡Oyéme Pachamama!
Tierra y arena he comido,
¡Oyéme Pachamama!
Cumbre arriba y cumbre abajo he andado.
¡Acórtame el camino![136]

134 La apacheta es un espacio de adoración a la Madre Tierra —o Pachamama— que reúne, a la vez, la forma del hueco y del promontorio: un hueco excavado en la tierra en cuyas orillas los hombres piadosos, en ocasión de rendir algún tributo, formular un pedido o realizar una acción de gracias, van amontonando piedras como signo de su presencia. Además de la piedra, se dejan otros presentes, como alcohol o coca.

135 El "acuyico" o "acullico" es un bolo que se va formando dentro de la boca por el agregado de hojas de coca que, en contacto con la saliva, rinde sus propiedades energizantes. El tradicional recurso al "acuyico" por parte de los indígenas del noroeste argentino, Bolivia y Perú, recurso utilizado tanto para aliviar el peso de las faenas como para estimular el ánimo festivo, le da ese poder simbólico que se pone de manifiesto en situaciones como esta.

136 Las cursivas son decisión del propio Carrizo. No deja de llamar la atención que haya escrito "*Acórtame*" y no *"Acortáme*". ¿Será que acaso, no obstante su meticulosidad, el folklorólogo ha cometido un error de transcripción? ¿Será que el guía —quien por dos veces había dicho "oyéme"— es-

Carrizo se hace repetir varias veces tanto la plegaria como la traducción (en ese entonces no conocía la lengua quichua) para asegurarse de que ha copiado sin errores. Más tarde enseña la plegaria quichua y su traducción a un quichuista, quien le hace notar que, en lo que el guía había pronunciado en su lengua nativa, la plegaria carecía precisamente de la formulación del pedido ("Acórtame el camino" que en quichua se dice: "Ñanta pisichaguay"). Enterado de este dato, Carrizo llega a la conclusión de que su guía guardaba en la memoria una versión mutilada de lo que debió ser la composición quichua original y, en cambio, recordaba perfectamente su traducción española. Agrega, incluso, la suposición de que acaso sus ascendientes inmediatos pudieron haberle trasmitido la versión ya en ese estado. En consecuencia, Carrizo, apoyado en las lecciones del quichuista, trata de reconstruir lo que, según él, debía de haber sido la composición original: "seguramente —reflexiona el folklorólogo— la oración original es así:

¡Huyariguay Pachamama!
Hallpa tiu micuscaita
Uray huchay puriscaita
¡Ñanta pisichaguay!

Lo que Carrizo propone es ahora una cuarteta en la que los tres primeros versos son octosílabos y el cuarto —el incorporado por él— hexasílabo, y en la que riman los versos interiores mientras el primero y el cuarto quedan libres. La combinación de metros es más bien rara y la manera de rimar es inexistente en la tradición hispánica, tanto popular como trovadoresca,[137]

taba inconcientemente reproduciendo una forma acentual castiza y no local? Resolver esta disyuntiva —tarea ya imposible— sería de extraordinario interés. ("Discurso preliminar", *op. cit.*, p. CVI).

137 A lo largo de su *Métrica española* (Guadarrama, 1974), Tomás Navarro Tomás nunca registra una cuarteta con este tipo de rima. Curiosamente, el "Prólogo" al *Cancionero folklórico de México,* consigna la vacilación que sus autores tuvieron antes de incorporar una cuarteta porque presentaba precisamente ese sistema de rimas al que califican como una "desviación" de lo tradicional. La cuarteta, finalmente, quedó registrada con el número 207 dado que, a pesar de tener ese tipo de rima (abbc) presenta otros elementos que permiten, según sus autores, considerarla como folklórica. Tal cuarteta es la siguiente: "Son tus ojos, vida mía/ astros de paz y consuelo,/ tan azules como el cielo/ tan ardientes como el sol". Se trata, evidentemente, de una estrofa donde conviven técnicas expresivas de origen popular y de origen culto. Este modo de rimar fue utilizado con cierta frecuencia en el siglo xix por los poetas románticos: "Mi alma tiene la fe del poeta/ La esperanza me templa la lira;/ Ese mar con su furia me inspira/ Y en su estruendo mi voz se alzará" (José Mármol).

puesto que la cuarteta octosilábica siempre tiende a formar una figura geométrica de cuatro miembros, figura divisible en dos unidades bimembres formadas, respectivamente, por la reunión del primero con el segundo par de versos; la rima, precisamente, tiene la función de atar estas dos unidades bimembres para formar la cuarteta.

En mi opinión, si Carrizo reconstruye —o imagina reconstruir— de ese modo la plegaria es porque está atendiendo al orden del sentido antes que al del sonido. Desde el punto de vista del sentido, parece inverosímil, en efecto, que una plegaria construida para formular un pedido omita precisamente la frase que contiene el pedido. Pero si esta inverosimilitud es motivo de asombro, también resulta asombroso que el guía, en su traducción, incorpore el pedido. Hecha esta incorporación, deberíamos suponer, o bien que el guía falsea deliberadamente el contenido de la plegaria —lo que es impensable—, o bien que su traducción indica que el hombre estaba convencido de que, al enunciar la plegaria en quichua, el pedido había sido formulado.

Observador lejano de aquella anécdota, instalado en la comodidad de mi escritorio, yo me permito pensar —un poco más tímidamente— que Carrizo oyó la versión original —si podemos hablar en esos términos— o por lo menos una versión que conserva el espíritu original, y que su reconstrucción es errónea. Suponiendo que yo estuviera en lo cierto, el error de Carrizo habría consistido en acordarle mayor importancia al sentido que al sonido o, dicho más correctamente, al aspecto semántico que al prosódico. Carrizo, en mi opinión, habría dejado de reconocer una ley fundamental: en toda literatura versificada y, especialmente en la lírica tradicional, existe una fuerte tensión entre el nivel prosódico y el semántico, tensión en la que el primero gravita sobre el segundo de tal modo que lo modifica siguiendo sus propias necesidades y no solo lo modifica sino que incluso puede reemplazarlo. En la poesía el sonido tiene tal potencia semantizadora que las frases pueden modificarse sin que el sentido cambie en lo fundamental, y a eso se debe que la memoria retenga el sonido antes que el sentido.

En la plegaria que escuchó Carrizo, la tensión sonido-sentido tiene una carga dramática particular, puesto que el léxico es quichua pero la organización fónica es española. ¿Estamos, propiamente, ante una composición quichua o ante una composición española? Digamos que la plegaria propone un sincretismo de sistemas lingüísticos —y por lo tanto un sincretismo

cultural—, pero donde lo hispánico impone su dominio sobre lo quichua. La plegaria es una metáfora de la relación del conquistado con el conquistador y ella indica que la Pachamama ha sido incorporada en el panteón cristiano y que, por lo tanto, en el mundo espiritual del conquistado, la relación Pachamama-Jesucristo o Pachamama-Virgen María se presenta como una continuidad en la que, sin embargo, un término y otro tienen cargas tensivas diferenciadas. Esa secuencia hecha de modulaciones que reúnen focos de tensión de distintos voltajes, modulaciones que instalan la continuidad donde había una ruptura y que, al hacerlo, construyen sistemas sincréticos, es lo que queda expresado en esta cuarteta, donde el efecto unificador de la modulación no impide, sin embargo, que nos instalemos en un escenario de confrontaciones.

Evidentemente, la cuarteta se ha construido siguiendo la gravedad del sonido y por ese motivo ha debido dejar fuera el pedido de la cura. Esta cuarteta se organiza según un método binario al que responde tanto la organización del sonido como la del sentido: los metros impares son idénticos y contienen la invocación a la Pachamama mientras los metros pares, si bien difieren en su aspecto léxico, reproducen un mismo sentido: la mostración del penoso esfuerzo realizado. En su reconstrucción, sin duda Carrizo pensó, que la reiteración "¡Huyariguay Pachamama!", era prescindible —era quizá el producto de un error de la memorización— y que debía quitar la segunda aparición para dejar lugar al pedido —"Ñanta pisichaguay"— con el fin de corregir un déficit semántico y, al mismo tiempo, conservar la organización estrófica en forma de cuarteta.

Si Carrizo razonó de ese modo, lo hizo siguiendo una lógica que, creo, no es la de la poesía. El guía, en efecto, no omitió el pedido sino que lo implicó en la organización de la cuarteta. Si bien, por ejemplo, la invocación "¡Huyariguay Pachamama!" se repite, la segunda aparición tiene una carga semántica diferente de la primera pues su tensión es mayor. Por dos veces se le pide a la Pachamama que oiga la queja de su hijo, y en ese pedido de atención va implícito el pedido de alivio: escuchar y aliviar son —en este caso— operaciones simultáneas. Podríamos pensar, pues, que en la primera aparición predomina el pedido de la escucha y en la segunda el pedido del alivio que es su consecuencia inmediata. Así, lejos de omitir el pedido de alivio, dicho pedido se expande por la cuarteta entera y se intensifica a medida que la cuarteta avanza. El déficit —o la restricción— en el desarrollo

del nivel semántico se compensa, y aun se refuerza, en el nivel prosódico. Si la plegaria sacrificara su organización rítmica binaria para introducir la formulación del pedido, dicha plegaria, al perder cohesión prosódica, perdería poder invocatorio y, por lo tanto, perdería gran parte de su carga semántica. La plegaria procede por inversión: no pide el alivio sino que muestra la llaga. La omisión del pedido es, al mismo tiempo, un acto de fe en la Madre: ¿cómo la Madre, viendo la llaga de su hijo, dejaría de curarla? Razonando de este otro modo, lo que resulta prescindible —incluso redundante— es más bien la formulación del pedido de alivio y no la reiteración del pedido de escucha.

5. A modo de conclusión: la dialéctica folklorólogo-folklore

Con error o con acierto, el folklorólogo intervino en este caso en la materia folklórica, materia que, de acuerdo con lo que él mismo nos refiere, no está constituida solo por unas palabras pronunciadas en una determinada ocasión sino también por un determinado trabajo de la memoria. Así, si Carrizo hubiera acertado en su razonamiento, si el guía hubiera memorizado mal la plegaria o la hubiera aprendido ya mal memorizada por sus padres, ¿no podríamos de todos modos pensar que ese desvío de la memoria —el olvido de la formulación del pedido— es, asimismo, un hecho del folklore? ¿No es acaso la memoria el producto de una negociación entre el recuerdo y el olvido? Pensar como en esa ocasión pensó Carrizo supone estar convencido de que la memoria folklórica es un continuo recuerdo y un recuerdo siempre idéntico a sí mismo. Pero acaso debamos aceptar que no es así. Si el guía, en la hipótesis de Carrizo, mezclaba el olvido al recuerdo, podríamos razonar que esta mezcla no es un hecho ocasional sino constante, y que el folklore, que es una memoria viva, consiste precisamente en recordar tanto como en olvidar pues el olvido no es otra cosa, en realidad, que una constante corrección del recuerdo. Tratarlo como un desvío es querer que el folklore cumpla el deseo del folklorólogo y resistirse a la idea de que el folklorólogo está para plegarse a las leyes del folklore.

De una o de otra manera, lo que me ha interesado mostrar con estas observaciones críticas hechas por un lado al *Cancionero folklórico de México* y, por otro, a una actuación de Carrizo sobre la materia folklórica, actuación

consignada en su "Prólogo" al *Cancionero popular de Jujuy*, es que ambas circunstancias marcan un límite del trabajo del folklorólogo y permiten pensar que, más allá del trabajo —imprescindible— del folklorólogo, y de sus aciertos y errores, el folklore prosigue su actividad; una actividad que, por otra parte, está ineludiblemente propiciada por los cancioneros y todo lo que ellos representan. Por eso, en mi opinión, tendríamos que agradecer —e incluso, yo diría, que también celebrar— los errores del folklorólogo tanto como sus aciertos, porque unos y otros sirven para reconocer la trayectoria del folklore. Aunque esto sea tema de otro capítulo, yo creo que el folklore no existe desde siempre sino desde el momento en que se constituyó una mirada decidida a abarcarlo como tal, y a recordarlo: es decir que el folklore y el folklorólogo son contemporáneos y se condicionan el uno al otro. Eso no supone, para este caso, que las canciones recogidas por los cancioneros folklóricos no sean anteriores —incluso muy anteriores— a estos: lo que supone es que esas canciones no fueron folklore sino cuando los cancioneros las clasificaron e incorporaron acordándoles esa naturaleza. Una vez aceptado que esas canciones son folklore, el trabajo del folklorólogo se vuelve tan imprescindible para la pervivencia del folklore como las canciones mismas. Por eso, creo, el folklore ya no podrá desentenderse del folklorólogo; y el folklorólogo, por su parte, nunca podrá dejar de ser superado por el folklore: en esa superación está precisamente la marca de su trabajo.

Bibliografía

Cancionero folklórico de México: Coplas varias y varias canciones, 1992, ed. Margit Frenk Alatorre. México: El Colegio de México.

Carrizo, Juan Alfonso, 1939. "Prólogo" a *Cantares tradicionales del Tucumán*. Buenos Aires: Imprenta Baiocco,

Kuri-Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez, 2001. *CPM: Cancionero Popular Mexicano*, 2 vols. México: CONACULTA.

Frenk, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.

Menéndez Pidal, Ramón, 1938. *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1951. *Antología de poetas líricos castellanos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Navarro Tomás, Tomás, 1974. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.

Canciones de amor y toponimia en Arenas de Cabrales (Asturias)[138]

Luis González Fernández

Universitè de Toulouse-Jean Jaurès

En esta comunicación quisiera hablar sobre unas coplas que he recogido durante los últimos años en Arenas de Cabrales, en la parte oriental de Asturias. Que yo sepa, ha habido dos recopilaciones previas en este concejo, la llevada a cabo por don Aurelio de Llano Roza de Ampurdia,[139] a principios de la década de 1920, que incluye también coplas del resto de Asturias y no identifica de manera explícita las halladas en Cabrales, y la realizada por Jesús Álvarez Fernández-Cañedo, más de veinte años después. Aunque hay una gran riqueza de coplas en Arenas que tratan diversos aspectos, querría centrar mi contribución en las coplas relacionadas con el tema del amor (o desamor) que utilizan topónimos, por ser estas abundantes en el concejo o, al menos, en las que he podido recoger hasta el presente.

La gran mayoría de las coplas que voy a presentar fueron compuestas por el tío Venancio Posada Porrero (1898-1961). Según se puede confirmar al escuchar la veintena de coplas que poseo de su invención, Venancio era un agudo observador del campo de batalla del cortejador. Hasta cierto punto sus coplas nos sirven de autobiografía, ya que narran sus experiencias de

138 Muchas de las personas que tan generosamente me recitaron las coplas que se encuentran en este breve estudio, cuya primera versión escrita data de 1996, han fallecido ya; tomaron, como dicen en Arenas, "el caminu de Pandu". Con ellos se han ido mucha sabiduría, muchas canciones, dichos y tanto más. Quisiera, en esta nota, rendir homenaje a toda una comunidad pastoril, en su sentido más estricto y duro, más acogedor y entrañable, una comunidad desaparecida, casi, de los Picos de Europa, donde las pocas cabañas que quedan en pie en las majadas llegarán a desmoronarse en silencio.

139 Ver Aurelio de Llano, *Esfoyaza de cantares asturianos*, Oviedo, imprenta "El Carballón", 1924; reed. Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1977, se cita por esta edición. Ver igualmente Jesús Fernández-Álvarez Cañedo, *El habla y la cultura popular de Cabrales*, Madrid, CSIC, 1963.

soltero, recién casado, y las de sus compañeros. En la primera copla, algo enigmática, nos ofrece un repaso de algunos de los pueblos de Peñamellera Alta, en el Oriente Astur:[140]

> En Trescares un San Fausto,
> en Cáraves, la Madalena:
> Por allí pasó Villar,
> que venía de la Serna
> (Erundina Gonzalo García, n. 1911, test. 86 años).

Así de entrada, la copla no parece tener mucha gracia, ya que nos ofrece tan solo unos datos toponímicos y onomásticos (los santos mencionados son los de las fiestas patronales de cada pueblo; la Serna es un lugar próximo a Trescares; y Villar es un coetáneo de Venancio).[141] El último verso, que anuncia que Villar "venía de la Serna" tampoco parece revelar mucho excepto la trayectoria del individuo. Sin embargo, existe otra versión de esta copla donde el último verso parece aclarar la situación:

> En Trescares un San Fausto,
> en Cáraves, la Madalena:
> Por allí pasó Villar,
> a cortejar a la Serna
> (Manuel Prieto Gonzalo, n. hacia 1935, test. 62 años).

Lo más notable es que hay un cambio de dirección: en la primera, Villar ya vuelve; en la segunda, va a cortejar. No he podido aclarar si realmente es una copla con dos versos finales distintos, debido a los cambios que ha podido sufrir el verso al pasar de la boca del autor a la del público, o si son dos coplas, una de ida y otra de vuelta, compuestas como díptico. Si en este caso hay cierta ambigüedad, en otros ejemplos de su invención Venancio trata el cor-

140 Recogí estos testimonios en su mayoría entre 1994 y 1996; mi metodología de trabajo de campo dejaba algo que desear, de modo que los datos sobre los informantes son a menudo incompletos. La mayoría de ellos sobrepasaba los 75 años en aquella época; unos pocos, Carolina Díaz y Manuel Prieto, por ejemplo, contarían entre diez y quince años menos. Se ruega indulgencia con la falta de datos fiables en este respecto y que primen las coplas sobre las carencias metodológicas.

141 La Magdalena se celebra el 22 de julio, y San Fausto el 6 de agosto.

tejo con más claridad y sentido del humor. Al igual que Villar, Venancio sale de su concejo natal para cortejar a las mujeres de los concejos colindantes:

Ya no cortejo en Cabrales,
cortejo en Peñamellera,
que cortejo con Lucinda,
que es una buena chavala
(Generosa Posada Martínez).

Quizás la insistencia en la palabra "cortejo" nos indique que hay que tomar esta copla con un grano de sal. Los versos parecen dar a entender que sus lances de amor no iban muy bien en Cabrales y que, por lo tanto, cambió de lugar aunque no de "vida y de costumbres". Si nos seduce la aparente ternura del último verso quizás deberíamos pensar que al poeta le parece "buena chavala" precisamente, porque ha tenido éxito con ella, y no le ha dado calabazas como las de Cabrales. El tono picarón que veo en esta copla se encuentra de forma más explícita en otras tres que narran sus aventuras de trotamundos. Este carácter ambulante de cortejador parece ir mano en mano con el de poeta, ya que tras cada excursión amorosa nos regala una copla:

Por donde quiera que voy
mi madre tien' una nuera,
pero más ha de tener
como el hiju no se muera.

Alegraos mociquinas
que'l madreñeru llegó,
y Rosendo Casanova
que tampocu no cenó
(Erundina Gonzalo García).

Ambas coplas hacen referencia al carácter mercenario de Venancio en lo que se refiere a su manera de cortejar: la primera lo establece de una forma muy directa como un galán empedernido y marca su intención de seguir con su trayectoria amorosa. Sin embargo, la segunda copla está elaborada con más arte retórica y picardía: los primeros tres versos apuntan a lo que podría

ser una reunión de los dos amigos con sus respectivas "mociquinas", pero la expectativa establecida en estos versos se ve destruida (para crear un efecto cómico) por el último, que refleja un deseo más material que amoroso. Creo que estos versos dejan entrever a un poeta dotado de gran sutileza para la composición de versos humorísticos. Este humor llega a su culminación en la tercera copla que narra, esta vez, una desventura amorosa:

Jui a cortejar a Ruenes,
y apreciaron-i-lo muchu,
qu'antes de ver la rapaza,
pusiéronme a sacar cuchu
(Erundina Gonzalo García).

Daniel G. Nuevo Zarracina recogió una versión parecida, en 1946, en su *Cancionero popular asturiano*:

—Fuime a cortejar a Faro
y estimáronmelo mucho,
y en prueba de la fachenda
mandáronme a sacar cucho.

Esto podría indicar que Venancio se sirvió de esta para componer la suya, que la versión de Nuevo Zarracina se basa en la de Venancio, o que ambas se basan en otra copla hasta ahora desconocida (por mí). En la copla cabraliega, Venancio, el artesano (fabricante de "madreñas" [zuecos de madera]), se ve obligado por los parientes de la "rapaza" a sacar el estiércol antes de seguir cortejando. Este trabajo es el peor que tiene que hacer el ganadero, y es de suponer que llegaría al lado de su amada sucio, maloliente, y con pocas esperanzas de ser recibido; y que los parientes de la moza exigían este especie de rito iniciático con la intención de aminorar el posible éxito del cortejador. Quizás parezca que estas coplas presentan a Venancio Posada como un don Juan de las Aldeas, pero creo que debemos tomar en cuenta la posibilidad de que esté ficcionalizándose a sí mismo. Este fenómeno se puede ver mejor en una especie de tríptico. Venancio, ya casado, cuenta en una copla cómo su mujer dio a luz:

La señora de Venancio
es pequeña y atrevida,
salió de partu d'Arenas
y fue a parir en la Prida
(Carmen Fernández Díaz, 1919-2013, test. 77 años).

A esta copla la siguen dos más, "compuestas" por su mujer:

¡Ay Venancio de mi alma!
¡Ay Venancio de mi vida!
Ve a llamar a Nicanor
y tamién a Primitiva.

¡Ay Venancio de mi vida!
¡Venancio del corazón!
Ve a llamar a Primitiva
y tamién a Nicanor!
(Carmen Fernández Díaz).

La historia se narra de una manera muy sucinta en la copla articulada por Venancio. Cuenta que la mujer, ya con los dolores del parto, hizo un viaje de varios kilómetros, y dio a luz en los prados de la Prida a trescientos metros de su pueblo natal, Oceño (Concejo de Peñamellera). Las coplas de su mujer sirven para dar más urgencia a la primera, con una especie de *flash-back* hasta el momento mismo del parto y la angustia sufrida en el descampado. Este recurso narrativo hace que las coplas cobren dramatismo por su fuerza y el carácter dialogal. Conviene recordar que Venancio componía estas coplas para sus propios vecinos, que conocían los alrededores, los personajes y la aspereza y peligros de la montaña.

Ya se ha visto que es posible que Venancio se haya servido de coplas existentes para adaptarlas a su propia realidad. La copla narrativa (la primera) de Venancio tiene una estructura bastante curiosa en este respecto. En la tradición oral asturiana existe una copla dedicada a la Santina de Covadonga:

La *Virgen* de *Covadonga,*
es pequeñina y *galana,*
si bajara del cielo
el pintor que la pintara
(Carmen Fdez. Díaz, Cabrales).

La Virgen de Covadonga
ye pequeñina y galana,
aunque bajara del cielo,
el pintor que la pintara
(De Llano, 840).

La *señora* de *Venancio*
es pequeña y *atrevida,*
salió de partu d'Arenas
y fue a parir en la Prida
(Generosa Martínez Posada).

Creo que hay una marcada relación entre el segundo verso de la copla dedicada a la Virgen y el segundo verso de la copla dedicada a su esposa por Venancio. Con solo este dato se podría llegar a pensar que Venancio se sirvió de la copla que venera a la Virgen, adaptándola a su situación personal: la copla de la Virgen es muy conocida en el oriente astur. Pero, además, hay otro dato que le da a esta copla una textura todavía más rica. La mujer de Venancio se llamaba Covadonga.

Aparte de los dos casos ya citados existen otros donde es posible que el poeta se sirva de modelos de la tradición oral existente. Aurelio de Llano recogió la siguiente copla:

Por ti, morena, por ti,
pasé yo la mar salada,
pásela en el mes de enero,
cuando llovía y nevaba
(De Llano, 27).

La versión de Venancio es la siguiente:

Por ti, morena, por ti,
subí la Prida de Nava,

y la subí en mes d'eneru,
cuando llovía y nevaba[142]
(Carolina Díaz Gonzalo).

El mar queda a treinta kilómetros de distancia por carretera de Arenas de Cabrales: la versión de Venancio, adaptada a la toponimia y tomando en cuenta las condiciones meteorológicas (es más lógico que nieve en la montaña) tiene más fuerza en Cabrales que la versión recogida por Aurelio de Llano.

Fuera ya del campo amoroso, Venancio manipula otra copla tradicional para crear un efecto cómico. De Llano y Germán Díez Barrio ofrecen esta versión:

Al pie de un árbol sin fruto
me puse a considerar,
que pocos amigos tiene,
el que no tiene que dar.[143]

Venancio conserva los dos primeros versos, probablemente conocidos ya por su público, modifica el tercero y le cambia el sentido por completo al último, para crear una nueva versión menos sentenciosa y más graciosa:

Al pie de un árbol sin fruto
me puse a considerar,
con los amigos que tengo,
y me dejan sin cenar
(Carolina Díaz Gonzalo).

142 No puedo decir con certeza que Aurelio de Llano no haya recopilado esta copla antes de la composición de la de Venancio. Venancio tenía 22 años cuando pasó Aurelio de Llano por la aldea así que es posible que la versión de de Llano sea una versión de la de Venancio. Necesitaría saber dónde recogió esta copla de Llano. En su libro no contiene más que otra copla que se parece a las de Venancio, pero que también aparece en una colección de coplas castellanas.

143 Llano, 346; y Germán Díez Barrio, *Coplas y cantares populares,* Colección Nueva Castilla, 16, Valladolid: Castilla Ediciones, 1995, p. 93.

En lo que se refiere a otras canciones del concejo, la forma más popular parece ser, como ocurre con las poesías de Venancio, la de la copla. La mayoría utilizan la copla como la unidad básica para la estructura de la canción. Una de las canciones de Cabrales más divulgadas en las antologías es una canción de despedida titulada "Cuando salí de Cabrales":

Cuando salí de Cabrales,
lloraba una cabraliega;
ella lloraba por mí,
y yo lloraba por ella, (4)
ella lloraba por mí,
y yo lloraba por ella
porque perdió los corales,
en la Salud de Carreña (8)
(Erundina Gonzalo García).

No llores cabralieguina,
no llores ni tengas pena,
que a la vuelta de la esquina
has de ser la mi morena (12)
(completada por Isabel Gonzalo García, 1907-2001).

Entre los aspectos más notables de esta canción está la insistencia sobre el llanto de los dos protagonistas. El verbo "llorar" se utiliza en nada menos que siete de los doce versos, y aunque parezca que los llantos expresados en los versos 3 y 4 (y la repetición 5 y 6) sean el mismo llanto prolongado, creo que cabe la posibilidad de ver una diferencia entre el uso de "llorar" en estos, y el uso de "llorar" en el verso 2 y en los versos 9 y 10. Para determinar las diferencias creo que se debería tomar en cuenta el uso del tiempo en la canción. En los versos 9 y 10, el que habla lo hace en el presente, ofreciendo consuelo a la cabralieguina, prometiendo que "a la vuelta de la esquina/ has de ser la mi morena". "A la vuelta de la esquina" se puede interpretar como un futuro próximo, anunciando el regreso del amante en breve. Sin embargo, el hecho de que describa a la cabralieguina como su "morena" (una descripción de la mujer soltera tradicionalmente asociada con la experiencia sexual) quizás nos lleve a pensar que "a la vuelta de la esquina" se refiera a un

amor clandestino, que tendrá su inicio en cuanto se alejen de quienes puedan observarlos.[144] Si se entiende así, entonces el amante está consolando a la cabralieguina con la promesa de futuros encuentros amorosos. Cabe la posibilidad, también, de que estos versos que miran hacia el futuro apunten, simplemente, hacia la despedida del amante, de modo que se podrían entender los versos 1 y 2 como una referencia a esta despedida, y el uso de "lloraba" teniendo su correspondencia temporal con el "no llores" de los versos 9 y 10.

Sin embargo, creo que el "llorar" del par de versos 3 y 4 y del par 5 y 6 puede tener otra interpretación menos literal y más simbólica. A partir del verso 5 se explica que "ella lloraba por mí/ y yo lloraba por ella/ porque perdió los corales/ en la Salud de Carreña". De nuevo, se pueden ver aquí dos imágenes de la lírica tradicional: la pérdida de una joya, y una referencia a una romería religiosa, en este caso, la Fiesta de la Virgen de la Salud.[145] Si aceptamos que las romerías o lugares sagrados servían tradicionalmente

144 Ver ejemplos en Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1989; Masera (1995*, cf.* 3.6, The *morenita,* pp. 264-281)**.** Ha habido bastante debate sobre el valor simbólico de la palabra "morenita" y por supuesto cabe la posibilidad de que aluda al color del pelo o la tez de la mujer en cuestión; sin embargo, en esta canción, creo que los símbolos eróticos son suficientes para aceptar que "la mi morena" tenga también una interpretación sexual.

145 Hay varios ejemplos conocidos de la relación entre lo sagrado y el amor en la lírica tradicional:

E-no sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!
(Martin Codax, Frenk, 1989: núm. 25).

Sedia-m' eu na ermida de San Simion,
e cercaron-mi as ondas, que grandes son.
Eu atendend' o meu amigo!
Eu atendend' o meu amigo!
(Meendinho, Frenk, 1989: núm. 43).

Nota: El *Diccionario de Autoridades* dice lo siguiente respecto de CORALES. "Usado en plural se entienden las manillas de cuentas de esta matéria, ensartadas en unos hilos, que acostumbran traher las mugéres. Lat. *Corallinum brachiale",* luego cita la siguiente copla de Góngora:

En el baile del exído
(nunca Menga fuera al baile)
perdió sus *corales* Menga
un disanto por la tarde.

Nótese que la copla hace referencia a la pérdida de los corales, y a un "disanto", de modo que tenemos dos de los elementos de la canción cabraliega. Dice *Autoridades* que de coral se suelen hacer "rosarios, sortijas, escritorios".

como el *locus* para algunos amores ilícitos, y que la pérdida o entrega de una prenda significa la entrega de la virginidad, es posible que el "llorar" de los versos 3 y 4 se refiera al deseo sexual de los amantes, y el "llorar" de los versos 5 y 6 se refiera al acto sexual. Debo subrayar aquí que lloran el uno por el otro, la referencia a la pérdida de los corales funciona como una especie de glosa para explicar los llantos.[146]

Aunque el final de la canción parece apuntar hacia un acuerdo amoroso en que ambos conseguirán lo que buscan, quizás los primeros versos de la canción apunten en la dirección contraria: hacia un desarrollo menos feliz. El segundo verso nos cuenta que, a pesar de las palabras de consuelo y la promesa ofrecida, la cabralieguina seguía llorando cuando el amante salió de Cabrales. El hecho de que el amante la describa como cabraliega quizás nos indique que él es un forastero y que quizás no vuelva, abandonándola a su suerte.

En otra canción, una de las más curiosas de todas las que he oído en Arenas de Cabrales, "los corales" vienen a servir de señas de identidad. La canción tiene tres partes, dos coplas articuladas por dos mujeres distintas y una especie de acotación medianera que las enlaza. En la primera copla una mujer le dice a otra:

> La Rubia de los corales
> engarciaditos en plata,
> para ser tan pequeñita,
> la fantasía que gasta.[147]

En la canción, "Cuando salí de Cabrales", la pérdida de los corales corresponde a la pérdida de la virginidad; sin embargo, en esta canción queda

146 Según me informa Pilar Rose-Alcorta (testimonio oral), es posible que "corales" se refiera a los pendientes de la cabralieguina. Suelen ser estos de coral (rojo) o azabache (negro).

147 Estas coplas me fueron recitadas por numerosas personas.

N.B.: para la primera parte de este diálogo existen tres variantes del verso 2, además del recogido en el texto principal:
2b "el zarciadito se inplata" (Tomasa Fernández Espina, † 2015).
2c "zarciaditos en plata" (Isabel Gonzalo García).
2d "engarciadita de plata" (Isabel Gonzalo García).

N.B.*bis*: vv. 1, 2b. 3, 4 & 5, 6, 7, 8 (Tomasa Fernández Espina).
vv. 1, 2a, 2c, & 2d, 3, 4 & 5, 6, 7. 8 (Isabel Gonzalo García).
vv. 5, 6, 7, 8, & "Contesta la de Tordín" (María Teresa Benigna Fernández Gonzalo, n. 1949).

muy claro que la mujer ("la Rubia", o "la Niña" en otras versiones) aún los conserva, y que la que habla está recalcando el contraste entre la riqueza de las joyas y la ruindad de quien las lleva puestas. "La fantasía que gasta" añade otro insulto más. No sé cuándo se empezó a utilizar la palabra "fantasía" para joyas "que no son de forma o gusto corrientes", pero puede que haya aquí una alusión a la "fantasía" como ilusión o perversión de la realidad, aparte de la más obvia que alude a las joyas.[148] De todos modos, el tono insultante es marcado. A continuación sigue una acotación de la que hay dos versiones: Contesta la de Tordín, y la que creo la versión probable por razones topográficas: Contesta la de la Pernal.

Luego sigue la contestación de la Rubia/Niña de los corales:

La Rubia de los corales
a ti no te debe nada,
grandísima alcahuetona
de la Pradería de Nava.

Si bien el tono insultante de la primera copla es un tanto tangencial, la Rubia contesta de forma directa y sin pelos en la lengua. Pero la contestación, con toda su aparente vulgaridad, guarda cierto decoro en lo que se refiere a su estructura retórica: repite el primer verso; contesta la afrenta en el segundo; y lanza un ataque aún más feroz en el tercero.

En la acotación se identifica a la Rubia con un lugar determinado (La Pernal o Tordín). La Rubia, en su respuesta, identifica a su contraria mediante la toponimia también. Estos datos nos dan una idea del telón de fondo de la escena descrita en estas coplas. La Pernal y la Pradería de Nava están separadas por el río Cares; la Pradería queda a unos doscientos metros por encima de La Pernal. Según las personas que me dieron las coplas y otras que las han reconocido, estas coplas no son fruto de la imaginación o la ficción popular, sino que el intercambio de insultos fue tal y como se ve representado por las coplas. Al parecer, tuvo su origen en el hecho de que ambas mujeres

148 *Diccionario de la lengua española: Real Academia Española,* 21ª ed. (Madrid: Real Academia Española, 1992).

pretendían al mismo hombre.[149] A pesar de tener tantos detalles respecto del contexto, no he podido identificar a la Rubia de los corales, si bien se ha sugerido que se trata de la mujer de Venancio, Covadonga. La mejor información que tengo para fechar estas coplas es que Carmen Fernández Díaz (de 77 años de edad en 1996) la aprendió de niña y ya entonces nadie sabía quién había sido la Rubia; este dato, de ser cierto, refutaría una identificación de la Rubia con Covadonga.

Desgraciadamente, la falta de tiempo no me ha permitido evocar otras coplas y canciones elaboradas o importadas y adaptadas en Arenas de Cabrales. Lo que espero haber demostrado es la diversidad de recursos de los poetas de la zona, y su habilidad para incorporar a sus canciones elementos de una tradición oral viva y fecunda, dándoles nuevas formas para ajustar los versos al panorama local. Aún queda en el pueblo mucha gente que recuerda al tío Venancio, muerto en 1961, pero gran parte de su biografía está ligada ya a sus coplas y quizás corra la suerte de la Rubia, o acaso quede como una especie de personaje folklórico cuando la gente que lo haya conocido en vida haya muerto. No solo los poetas son los que llegan a formar parte de la tradición oral que han ayudado a establecer. No sé si Aurelio de Llano llegaría a enterarse pero, poco después de su partida, salió una copla que lo nombra:

Pastorina cabraliega,
con la paluca en la mano,
la que fuiste a enamorar
a don Aurelio de Llano
(Carmen Fernández Díaz).

Como en tantos otros casos, existe otra versión menos respetuosa, que realmente recalca los peligros del trabajo de campo a los que está expuesto todo antropólogo o recopilador de coplas:

149 Me han dicho que existía una especie de tradición en el pueblo de Bulnes (Cabrales) que consistía en que dos personas se cantaban coplas improvisadas para divertirse. Daniel C. Nuevo Zarracina habla de "la antañona costumbre que existía en Asturias de 'cortexar en verso'" (p. 122); cabe la posibilidad de que la gente riñera en verso también.

Pastorina cabraliega,
con la paluca en la mano,
que andabas de exploradora
con don Aurelio de Llano
(Carmen Fernández Díaz).

Terminaré con una copla que al parecer sirvió en muchas ocasiones para cerrar las veladas musicales en los pueblos de montaña del Oriente Astur:

Con esta tonada y no más,
y con esta "¡Ea! ¡Ea!"
que no me crió mi madre
para ser panderetera
(Carmen Fernández Díaz).

Bibliografía

Diccionario de la lengua española: Real Academia Española. 21ª- ed. (Madrid: Real Academia Española, 1992).

Díez Barrio, Germán. 1995. *Coplas y cantares populares.* Colección Nueva Castilla, 16, Valladolid: Castilla Ediciones.

Fernández-Álvarez Cañedo, Jesús, 1963. *El habla y la cultura popular de Cabrales.* Madrid: CSIC.

Frenk, Margit, 1989. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.

Llano Roza de Ampurdia, Aurelio de, 1977 [1924]. *Esfoyaza de cantares asturianos.* Oviedo, imprenta "El Carballón", 1924; reed. Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1977.

Masera, Mariana, 1995. *Sybolism and some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. Queen Mary and Westfield College.* University of London, London, tesis doctoral.

Nuevo Zarracina, Daniel C., 1946. "Cancionero popular asturiano", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2: 98-133 y 246-277.

La invención del concepto de "cultura tradicional" en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito[150]

Luis Díaz G. Viana

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
CSIC-Instituto de Estudios Europeos. UVa.

El fenómeno de lo nacional no puede ser adecuadamente investigado sin prestar cuidadosa atención a la "invención de la tradición"[…]

El elemento de invención se hace particularmente claro desde el momento en que la historia que llega a ser parte de la base del conocimiento o ideología de la nación, estado o movimiento no es lo que —de hecho— ha sido preservado por la memoria popular, sino lo que ha sido seleccionado, escrito, trazado, popularizado e institucionalizado por aquéllos cuya función es hacerlo así.
The Invention of Tradition
(Hobsbawn, 1989: 13-14).

Un colega y maestro mío, el antropólogo norteamericano Stanley H. Brandes, hace unos años me comentaba cómo, realizando su trabajo de campo en un pueblo de la vieja Castilla, se encontró con grandes dificultades a la hora de querer establecer un censo fiable de la gente que vivía en dicho lugar. Tras el cotejo de los censos oficiales con sus propias averiguaciones sobre el terreno y después de comprobar que unos y otros

150 Artículo publicado en Díaz G. Viana, Luis, 1997. La invención del concepto de "cultura tradicional" en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito. Madrid: CSIC, pp. 13-32.

datos nunca coincidían, se detuvo a reflexionar sobre las causas de tal inestabilidad.

Pronto se dio cuenta de que algunas personas que aparecían censadas allí pasaban gran parte del año fuera del pueblo o que otras venían solo en fines de semana y los meses de verano; este era el caso de gente muy mayor que se trasladaba durante el duro invierno a lugares más benignos en donde residían sus hijos o de jóvenes que iban a cursar sus estudios a ciudades próximas. El descubrimiento de semejante fenómeno no era —desde luego— sorprendente, pues todos los que hemos vivido en el medio rural español durante algún tiempo en las últimas décadas nos hallamos perfectamente familiarizados con él.

Lo que vino a descubrir el antropólogo fue que ese molesto problema que tanto le había incordiado al iniciar su trabajo era, en realidad, digno de pasar a convertirse en tema de estudio, ya que decía mucho sobre el tipo de población que pretendía investigar y conocer: una población mucho más movible y compleja de lo que cabría esperar —y él mismo había prejuzgado— en aquel pueblecito serrano aparentemente "recóndito", "típico" y "tradicional".

Poesía popular y discurso de identidad: primeras aproximaciones de los estudiosos al romancero hispánico

He querido recordar esta anécdota porque creo que puede servir como parábola clarificadora respecto a los temas que ahora voy a tratar. El esfuerzo por construir y separar distintas categorías —como las de "tradicional, "popular" y "culto" o, más simplificadamente, y para utilizar términos muy usados por los historiadores, lo "erudito" y lo "folklórico"— nos ha llevado, muchas veces, a esa situación en que "los árboles no nos dejan ver el bosque".

Un bosque que, además, cambia continuamente con el tiempo, las estaciones del año y las luces de cada día. Y ello ha podido ocurrir, en efecto, dentro de campos como el de la literatura (muy especialmente en el estudio de la poesía hispánica), pero no menos en los de la investigación sobre la cultura popular —en general—, ya sea que se enfoque este fenómeno desde la historia, el folkore o la antropología.

En España, también hay que reconocerlo, el modelo de distinción entre lo "tradicional", lo "popular" y lo "culto" que se inaugura con los estudios sobre poesía de tradición oral —y, particularmente, en torno al romancero— ha tenido una gran influencia e implantación en la mayor parte de los trabajos de recopilación folklórica (literarios o musicales) que se han realizado durante el siglo xx.

La distinción resulta —además de sutil— bastante temprana en nuestro país, si bien en trabajos pioneros como los de Machado o Costa se habla fundamentalmente de "poesía popular" y no "tradicional". Por cierto, que apenas se alude a los estudios que sobre este tema realizaron uno y otro en los recuentos históricos al uso, donde sí se menciona siempre a autores como Milá y Fontanals o Menéndez Pelayo.

El olvido parece especialmente sospechoso e injusto en el caso de la monumental obra de Joaquín Costa, quien no solo acertó a precisar la importancia de las variantes en la poesía popular —al tiempo o antes que otros—, sino que también anunció un resurgimiento literario del romancero en nuestro país que muy pocos presagiaban; por el contrario, eran entonces voces plañideras las que al respecto más solían oírse.[151]

La separación entre lo que era no solo "popular" sino auténticamente "popular", y lo "popular" en cuanto a cosa más bien "vulgar" aparece ya en la *Primavera y Flor de romances,* editada por Wolf y Hofmann, que —no por casualidad— llevó el subtítulo de *Colección de los más viejos y populares romances castellanos*.[152] Enfatizaría, precisamente, Menéndez Pelayo —en su prólogo a la reedición de esta obra— que se trata del "único texto *críti-*

151 Creo que se va haciendo cada vez más necesaria la revisión y —quizá— reedición de esta obra de Joaquín Costa, que él mismo definió como de "filosofía estética" e "historia literaria", por lo que tiene (a pesar de algún que otro dislate) de muy primerizo intento de sistematización teórica sobre la poesía popular: *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas. Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península* (Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación, 1881).

152 Esta obra, publicada primeramente fuera de España (Berlín: Asher y C., 1856), fue reeditada por Marcelino Menéndez Pelayo, con "título algo diverso" —según él mismo expresaría—, como *Romances viejos castellanos (Primavera y Flor de romances)*, en *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Tomo VIII-1 (Madrid, 1899). Utilizo la edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, dentro de la publicación de las obras completas de Menéndez Pelayo dirigida por Miguel Artigas (Madrid-Santander: CSIC, 1945).

co y *auténtico* de nuestros romances verdaderamente viejos y populares"[153] (1945: VII).

En el estudio introductorio, los alemanes Wolf y Hofmann recogen la diferencia entre romances "populares" y "artísticos" (apuntada por Durán y otros autores), pero se esfuerzan en puntualizar el carácter de "los romances nuevos vulgares", producidos —de acuerdo con sus propias palabras— "desde la cuarta década del siglo XVI hasta el día" (80). Y vienen a decirnos que el "pueblo" ha degenerado lamentablemente, por lo que su literatura —como él mismo— ha perdido el rumbo de la gran "empresa nacional" en la que, al parecer, se halló antiguamente inmerso.

Desde esta perspectiva, los términos "viejos", "populares" y "castellanos" del subtítulo de la obra cobran todo su profundo e inquietante significado:

> Quedaron, pues, las clases bajas e ínfimas de la nación, abandonadas a sí mismas y miradas con desdén por todas las que se contaban entre la sociedad culta; no inspiradas ya por intereses comunes, acciones públicas y hazañas de héroes nacionales; pero con ganas todavía de cantar sus intereses particulares, los acontecimientos más extraños de su vida y los hombres más famosos de su trato: he aquí por qué esta clase, no constituyendo ya un pueblo con las otras en el sentido político, sino en oposición con las que se tenían por superiores, la parte más ínfima de la sociedad, la plebe, apodada desdeñosamente por las otras "el vulgo": he aquí por qué este vulgo no pudo ya producir cantos y romances populares, sino solamente vulgares. Los romances compuestos por y para un tal vulgo, difieren, como hemos apuntado, no sólo por el lenguaje, giro de la frase, tono y las demás formas exteriores de los viejos populares, sino que difieren aún más por los asuntos, el espíritu, los sentimientos, las miras y las costumbres (1945: 39-40).

Esta actitud paternalista hacia el pueblo, que ha impregnado muchos de los trabajos folklóricos llevados a cabo en España hasta el presente, presuponía que los romances que circularon por el país (y fuera de él) a partir del siglo XVI tendrían que resultar, forzosamente, más "bajos" que los anteriores

153 El subrayado es del autor.

en lo estético y en lo moral. Y vino a determinar, como veremos, el desprecio de facto —por parte de gran parte de los estudiosos posteriores del romancero— hacia casi toda la Literatura de Cordel y cualquier balada que no fuera "vieja" y "popular" a la manera que Wolf y Hofmann habían explicado.

A pesar de que, según estos reconocían, hasta los romances estigmatizados como vulgares "tienen un cierto aire caballeresco, un cierto tono de desenfado", ya que —según llegaban a decir— "en España también el vulgo es valiente todavía, tiene sus puntas de fiero carácter castellano" (1945: 41). Pero, con todo, ese nuevo romancero "vulgar" —que no popular— habría perdido irremediablemente —en la opinión de Wolf y Hofmann— su grandeza de otros tiempos en los temas y la manera de tratarlos:

> Sus asuntos eran los acontecimientos del día, los milagros de los caminos reales, las reyertas y aventuras de las plazas y calles; en suma, todo lo extraordinario que abraza el estrecho círculo de vida de la gente ruin, abandonada a sí misma. Sus héroes no son ricoshombres, hidalgos y caballeros, ni siquiera capitanes o galanes de la corte en traje morisco o pastoril; sino guapos y muy guapos, valentones, rufianes, bandoleros y ladrones, rufianes y jaques. En fin, los sentimientos y costumbres que expresan y pintan no pudieron ser de independencia, de conciencia del propio valor y poder, ni de lealtad, pundonor y galantería; sino los de su bajeza, opresión y desaliento, los de la envidia que les inspiraban las clases más altas y más ricas, los del odio que arrastraba al vulgo a mantener una guerrilla oculta, pero continua y a todo trance contra la ley y la sociedad (1945: 40-41).

Me he extendido citando estos párrafos de un libro hoy bastante olvidado porque pienso que tales aproximaciones iniciales a la poesía popular hispánica habrían de disfrutar de cierta continuidad en los estudios que, inmediatamente después, se hicieron sobre igual campo.

Ya comenté cómo Menéndez Pelayo alababa, precisamente, el que Wolf y Hofmann hubieran editado solo romances "viejos y populares"; pero, además, en esa misma introducción a *Primavera y Flor*, el erudito santanderino se refiere al "estudio de la poesía tradicional" e identifica al romancero como parte perteneciente a aquella.

Menéndez Pelayo pondera mucho el libro *De la poesía Heroico-Popular Castellana*, debido a Milá y Fontanals, por el conocimiento y la cercanía a los modelos de investigación que, en torno a la literatura popular, se habían desarrollado en Alemania, y —sin llegar a desdeñarla— valora bastante menos la germinal obra de Durán, quien había incluido en su recopilación un porcentaje de romances "vulgares" muy superior al que la mayoría de los compiladores del romancero vendrían a tolerar más tarde.

Don Marcelino señala, también, la posibilidad —que empezaba a contar, por aquel tiempo, con incipientes ejemplos— de investigar esta materia poética mediante la exploración sistemática de la tradición oral contemporánea y hace notar el aporte que ello supone cara a la identificación de lo "propio" y lo "foráneo" dentro del romancero:

> Al mismo tiempo, la tradición popular, explorada en distintas comarcas con desigual acierto y fortuna, ha aportado un contingente no despreciable de romances que no figuran en las colecciones impresas, pero cuyo remoto origen y carácter popular parecen indudables. Tales son algunos de los recogidos en Asturias, y tales los que se conservan en la memoria de los judíos de Salónica. El estudio de la *poesía tradicional* de otros pueblos de la Península (Portugal y Cataluña) y el más general de la canción popular en distintas razas y pueblos de Europa, ha traído gran número de elementos de comparación, merced a los cuales empieza a ser posible distinguir lo que nuestra admirable poesía narrativa tiene de peculiar, de histórico y *genuinamente castellano* y lo que debe a un fondo étnico, común a la mayor parte de los pueblos del Mediodía de Europa, o bien a las influencias y corrientes literarias de diverso origen[154] (1945: VIII).

154 El subrayado es mío.

La revisión formalista de la poesía popular: lo tradicional como estética y como ideología

Va a ser Menéndez Pidal quien profundice en la diferencia entre poesía "tradicional" y "popular" proponiendo, además, el empleo de esta denominación tanto para el romancero como para la lírica que anteriormente habían sido llamados "populares":

> Se trata de una poesía colectiva, poesía que esencialmente se elabora en el curso de su tradición a través del tiempo y del espacio, y que florece cuando esa tradición es integral, produciéndose no sólo entre los hombres del pueblo bajo, sino entre los más cultos; y decae, por el contrario, cuando se transmite sólo entre las clases ineducadas. Propongo, pues, desde hace mucho […] desterrar el término que se viene usando, *Volkslied*, *poesía popular*, porque induce a grandes confusiones, y sustituirlo por el de poesía tradicional (1966: 69-70).

Tales apreciaciones, que Menéndez Pidal ya había incluido en algún trabajo temprano,[155] serán desarrolladas más tarde por él hasta llegar a una distinción bastante bien caracterizada de lo que debería considerarse "popular" y "tradicional" dentro de nuestra poesía. A pesar de lo mucho que han sido citadas y repetidas estas palabras, voy a recogerlas aquí, pues tienen casi el carácter de una declaración programática y resultan fundamentales para comprender la influencia que el concepto de lo "tradicional" ha adquirido en el estudio de ciertos géneros de la literatura hispánica:

> La divulgación de un canto tiene dos grados muy diversos. Uno es el meramente popular […] El canto es recibido por el público como moda reciente […] Otro es el tradicional. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue

155 Por ejemplo, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Oxford sobre "Poesía popular y poesía tradicional" (1921) y a la que el propio Menéndez Pidal hace referencia.

> estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad, el ser canto de los padres y los abuelos (1953: vol. I, 44).

El autor refleja en este pasaje el problema de la complejidad del fenómeno que, difusamente, llamamos todavía "cultura popular"; las distintas vertientes o estados que podemos encontrar en ella; su carácter de proceso en continuo cambio y la importancia del tiempo como factor determinante de los distintos estilos que se producen en la literatura de transmisión oral.

Menéndez Pidal señala, por último, el carácter de "patrimonio común" que ciertos cantos, aceptados en razón de un estilo y contenido identificables como propios, acabarían teniendo para una comunidad concreta.

Esta aproximación al fenómeno de lo que se ha venido denominando "popular" está formulada con una indudable lucidez y desde un enfoque certeramente "procesual", del que parece haber desaparecido el trasfondo nacionalista e ideológico que antaño impregnara las soflamas aristocratizantes de Wolf o Menéndez Pelayo.

De hecho, la distinción de Menéndez Pidal suena mucho más a una caracterización "técnica" de la poesía no culta —al estilo de la que más tarde ensayaría Albert B. Lord, siguiendo a Parry— que a la antigua visión de la poesía popular como expresión "natural" del alma y genio de los pueblos.

No obstante —y como es sabido— hay diferencias importantes entre la teoría pidaliana y la de Lord respecto a lo oral, pues la primera asume la existencia de un "texto oral", más o menos idealizado, mientras que la segunda niega el propio concepto de texto (Lord habla de un "no texto") y, además, concede un papel mucho más activo a los difusores orales de poesía.[156]

Ello puede deberse a la diversidad de casos sobre los que Pidal y Lord basaron, respectivamente, sus interpretaciones, pero también a que esa idea romántica de que la poesía oral procede directamente del "alma del pueblo"[157] proyectaba aún sobre la obra del investigador español su extensa sombra.

156 Lord explica, en relación con el carácter "no textual" e inestable en sí de la poesía que él define como "técnicamente oral", que "nuestro concepto del (texto) *original* o *la canción*, sencillamente no tiene sentido dentro de la tradición oral" (1981: 101).

157 R. Menéndez Pidal dice, refiriéndose a unos versos "populares" recogidos en el libro de música de Salinas, que son "un hálito de encanto, salido de la que sin rebozo podemos llamar el alma del pueblo" (1968: 161-162).

Poca o ninguna incidencia, sin embargo, parece ofrecer dicho concepto en la teoría de la "fórmula oral" de Parry y Lord, planteada con una vocación decididamente "transcultural" en su posible aplicación al análisis de la gestación de distintas épicas, sea cual fuera su nacionalidad (Lord, 1981: 128-221).

Por el contrario, los métodos de estudio del romancero se nos han presentado casi siempre como algo que solo al propio género compete, dada su pretendida excepcionalidad, su historia única en cuanto a heredero de la vieja epopeya y esa inseparable conexión con el devenir del pueblo castellano que Pidal defendía:

> La epopeya castellana no es más que una de tantas costumbres germánicas como las arriba enumeradas, que repudiada también y relegada a la obscuridad en la época visigoda, revive con fuerza en Castilla al par de las otras instituciones que hicieron necesaria la simbólica quema del Fuero Juzgo en la glera del Arlanzón […] El romancero, que tiene por progenitores el espíritu épico castellano y la materia novelesca de la balada europea, difunde las viejas ficciones castellanas como alada semilla que, llevada por los vientos, arraiga sobre todo el suelo de la Península, desde Cataluña a Portugal, y pasa por los mares a las tierras de América española y portuguesa; todos los países de solar ibérico aplican su espíritu creador a dar vida siempre nueva y poetización varia a estos breves cantos, cuyo origen más remoto se halla en la epopeya castellana (1966: 23, 27).

Según se recoge en alguna de las citas anteriores, Menéndez Pidal parece indicar, acertadamente, que lo considerado como "popular" no es exclusivo de una clase —la menos favorecida— o de la población campesina, anticipándose en ello a los más recientes investigadores de la cultura folklórica europea.[158]

158 Me refiero a trabajos como los de Peter Burke, que ponen de manifiesto el carácter generalmente "bilingüístico" y "bicultural" de las élites europeas en relación con el uso que estas han venido haciendo de la llamada "cultura popular". Véase Burke, 1981: 28-29.

Sin embargo, hace coincidir esa característica —que, en realidad, es una constante— con momentos de florecimiento nacional, de modo que cuando las élites se desentienden de lo popular —es decir, entra en quiebra la "tradición integral" por utilizar sus propios términos—, la poesía popular decae. Terminando el razonamiento, puede suponerse que ello obedece a que toda la nación entra en crisis al perderse la cohesión entre sus estamentos y resuenan ahí —si bien no tan explícitamente expresados— ciertos planteamientos que hallábamos en el discurso político-literario de Wolf y Menéndez Pelayo.

Dice así Menéndez Pidal sobre el carácter "popular", pero no "vulgar", del romancero:

> Las versiones elaboradas tradicionalmente entre las clases cultas en el Siglo de Oro son el *verdadero Romancero* que todos conocemos; y así el Romancero es popular en el alto sentido de la palabra, no vulgar y bajo; *noble* por sus orígenes épico-heroicos, sigue siendo noble por haber sido elaborado y fijado principalmente en la época del Renacimiento[159] (1969: 31-32).

Lo que sí reconoce Menéndez Pidal de forma expresa es cierta simpatía hacia la "invención" romántica de lo popular. En el fondo —y por eso me refería, antes, a que la participación de las diversas clases en el fenómeno que así denominamos constituye una constante histórica—, lo que se produce en Europa es una variable actitud de las élites respecto a las manifestaciones entendidas como populares.

Con el romanticismo tiene lugar lo que Peter Burke ha llamado "el descubrimiento del pueblo" (1987: 4-22), actitud cultural de las élites durante la cual —como el mismo Pidal consigna— se da una "exaltación" de lo popular y, muy especialmente, de la poesía de este tipo (1966: 45-46).

En el repaso que nuestro autor hace de la historia de los estudios sobre literatura popular distingue tres épocas: una, de exaltación, en que sitúa a Herder y a Jacobo Grimm —cuyas posturas no critica, aunque evidentemente disienta de su concepción de esta literatura como algo natural o, incluso,

159 Los subrayados son míos. Añade el autor en la misma introducción a este libro: "El Romancero, en fin, por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas" (40).

sobrenatural—; otra, de reacción "positivista", respecto a la cual no oculta algunos recelos; y la última, que se pretende de síntesis —y en la que él mismo parece enclavado— donde habrían de retomarse, convenientemente atemperadas, ciertas tesis iniciales del movimiento romántico (1966: 46-47).

Pidal recupera, en efecto, algunas de las aportaciones románticas, como el interés por las tradiciones marginales de la cultura europea y la reivindicación de la poesía popular en cuanto a verdadera poesía, es decir, en plena igualdad de méritos, aunque diferente en estilo a la "poesía del arte" defendida por algunos autores (1966: 48).

No advierte, en apariencia, pero sí asume Pidal, a su manera, el carácter nacionalista de cierto discurso romántico sobre lo popular —procedente, sobre todo, de Herder, Gothe y Grimm, a los que cita y conoce bien—; de modo que refiriéndose, una vez más, al romancero, llega a afirmar lo siguiente:

> He aquí cómo el tradicionalismo, que caracteriza tantas manifestaciones de la vida española (acaso más veces para mal que para bien), se revela eminentemente en esta prodigiosa y fecunda continuidad de los temas históricos, más notable, con mucho, que la manifestada en la literatura griega, continuidad que da a la literatura española ese hondo *espíritu nacional* que Federico Schlegel exaltaba como primero en el mundo[160] (1969: 15).

Donde quizá más claramente Menéndez Pidal deja traslucir algunas de sus ideas acerca de la historia de España es en *Castilla. La tradición, el idioma*.[161] En esta obra, indica que "la vida de un pueblo —de una nación en el caso abordado, pues para él la España cristiana medieval ya lo era— se integra de fuerzas conservadoras y progresivas" (1966: 11).

Castilla habría sido, desde la perspectiva pidaliana, la encarnación de la corriente más innovadora en el campo de lo político, impulsando el proceso unificador que conduce a la configuración del Estado-nación; del derecho,

160 El subrayado es mío.

161 La primera edición de esta obra que he venido citando data de 1945, pero recoge diversos trabajos anteriores, abriéndose —precisamente— con una "conferencia dada en Burgos con motivo del milenario de Castilla, el 9 de septiembre de 1943" y que lleva por título "Carácter originario de Castilla".

rebelándose contra el Fuero Juzgo de fuerte influencia romana; de la literatura, al apegarse al cultivo de la epopeya germánica —según él menospreciada o prohibida por la latinizada monarquía visigoda—; y del lenguaje, el que más rápidamente se apartaría del latín entre todas nuestras lenguas romances (1966: 11-32).

Pidal resume esta gran transformación como el resultado de "una lucha entre romanismo y germanismo, o mejor de *arcaísmo* y *renovación*"[162] (1966: 34), y concede valor de avance e innovación a lo germano, y de conservadurismo a la herencia latina, cosa —por lo menos— discutible, ya que no responde tanto a los hechos como a su interpretación.

En definitiva, pensar si se "avanza" o se "retrocede" depende del concepto previo que tengamos de progreso. Y el romanticismo, que no casualmente desata la curiosidad sobre la cultura popular en cuanto a tradición nacional, se nos presenta —desde la mirada de hoy— como una reflexión, a veces encendida, otras hasta suspicaz, sobre el progreso y la idea de éste.[163]

Dejaré estas consideraciones aquí, pues el ir más adelante nos llevaría a adentrarnos en el conjunto del pensamiento pidaliano, tarea que alguien más cualificado que yo para tal labor quizá debiera hacer; un pensamiento —según creo— bastante condicionado por los debates más importantes de su tiempo y en absoluto ajeno al contexto de preocupación y deseada regeneración nacional que sacudió a España desde finales de siglo XIX.

Menéndez Pidal construyó un gigantesco edificio, casi inconmensurable, en el que unas piedras se apoyan sobre otras desde muy diversas disciplinas (la filología, la historia, la literatura), y esa construcción —como no podía ser de otra manera— encierra un pensamiento interior que la sustenta. Sus ideas sobre la literatura popular funcionan como uno de los pilares de tal edi-

162 Recojo, a continuación, la cita textualmente: "En esta lucha de romanismo y germanismo, o mejor de arcaísmo y renovación, la porción más evolutiva de un pueblo es la que por fuerza ha de dirigir los destinos de la comunidad".

163 Véase, en este sentido, el sugerente trabajo de Richard. A. Shweder, 1992, "La rebelión romántica de la antropología contra el iluminismo, o el pensamiento es más que razón y evidencia", en *El surgimiento de la antropología posmoderna*, comp. Carlos Reynoso. Barcelona: Cedisa (78-113). Dice, por ejemplo, allí Shweder: "Ser un romántico es ser antinormativo. Es ser suspicaz respecto del concepto de progreso. […] Para el romántico la idea de desarrollo se equipara a la idea de habilidad o competencia, y ser habilidoso o competente es dominar las reglas del juego en la práctica. […] La afirmación romántica antinormativa establece que no hay estándares dignos de respeto universal que dicten lo que hay que pensar o cómo se debe actuar" (99-100).

ficio, de modo que resultan difícilmente separables de ciertas convicciones sobre nuestra nación y su historia que están detrás y que pocos hasta ahora se han preocupado de conocer.

Mi modesta revisión del concepto de "poesía tradicional" va en este sentido, pues tras unos cuantos años de dedicación al estudio de la literatura popular desde una perspectiva que —por formación o "deformación"— seguramente se ha ido "contaminando" cada vez más de antropología, tengo la impresión de que no hemos reflexionado lo bastante sobre algunos de los supuestos teóricos y metodológicos que son de uso corriente en la investigación de la poesía popular hispánica.

Y solamente el largo tiempo transcurrido desde que Menéndez Pidal, con sus inmensos conocimientos, empezara a sentar algunas de las bases y modelos de tal investigación aconsejaría una revisión —respetuosa pero decidida— de las ideas claves que informaron su método de trabajo. Pues debemos, probablemente, deslindar lo que en el impresionante "corpus" pidaliano desarrollado en torno a la literatura popular se debe a su profundo conocimiento de esta, y al condicionamiento de debates e inquietudes de la época concreta en que vivió.

Pero no es nada más que haya "pasado y venido tiempo" —como dicen los viejos romances—, sino que mientras tanto la antropología ha proyectado progresivamente su interés sobre el estudio del folklore —que folklore es, al fin y al cabo, la investigación en torno a la literatura popular—, y tampoco se puede permanecer de espaldas a esa realidad. Como ha escrito Alan Dundes:

> Muchos de los que se encuentran fuera de la disciplina del folklore, e incluso algunos de los que se hallan dentro de ella, tienden a dividir a los folkloristas en dos categorías: la de los "literarios" y la de los "antropológicos". Con esta división binaria se llega a una noción según la cual cada grupo de folkloristas tendría su propia metodología apropiada para sus respectivos intereses; de ahí proviene el pensamiento de que hay un método para estudiar el folklore en cuanto a literatura y otro método para estudiar el folklore como cultura. Mirando esta dicotomía desde el punto de vista de un folklorista profesional, uno puede darse cuenta de que es falsa; más aún, se trata de una dicotomía cuya desafortunada persistencia ha

> dividido innecesariamente a los académicos que trabajan sobre similares —si no idénticos— problemas. La metodología básica para estudiar el folklore como literatura y como cultura es casi exactamente la misma; dicho de otra manera, la disciplina del folklore posee su propia metodología igualmente aplicable a los problemas literarios y culturales (1965: 136).

El concepto de "poesía tradicional" en relación con los actuales enfoques antropológicos sobre la cultura

A pesar de la declaración de Menéndez Pidal en el sentido de que la poesía tradicional no tiene autor ni época concretos, porque su "único nombre es *legión* y su fecha son los siglos"[164] (1966: 71), la categoría de "tradicionalidad" ha propiciado que, por ejemplo, dentro del romancero determinados temas y versiones se ajusten al modelo deseado y otros no.

Parece que no todo "pueblo" sirviera como "pueblo" capaz de transmitir —y menos de crear— la poesía tradicional, y que no toda época o siglo resultaran propicios para su creación. Los factores "espacio" y "tiempo" (la múltiple vida en variantes locales y una cierta antigüedad), junto con el "estilo" (al que se pretende fácilmente "reconocible") siguen siendo —según Pidal apuntara— marcas definitivas a la hora de calificar como "tradicional" a un romance e, incluso, para recopilarlo o no durante el trabajo de campo.

Los seguidores de la llamada escuela "neotradicionalista" han enfatizado en repetidas ocasiones la "fidelidad" de los transmisores a modelos recibidos, así como el carácter "memorial" de la poesía entendida como tradicional, de modo que, para ellos, "los grandes cantores resuelven la paradoja de que los sujetos portadores del saber tradicional sean fieles a los textos que han memorizado y que, sin embargo, los modelos romancísticos cambien, sean modelos dinámicos, abiertos" (Catalán, 1982: 57).

Es verdad que no todo posible informante habla "el lenguaje de lo tradicional" con el mismo grado de competencia, como no todos dominamos el mismo número de registros lingüísticos o nos expresamos con igual desenvoltura en una lengua; de ahí que, quizá, no sea lo más conveniente el estu-

164 Los subrayados son suyos.

diar los mecanismos de creación y transmisión de la poesía oral de acuerdo con la forma tan despersonalizada en que, a menudo, se ha hecho. Pues ni siquiera todo el mundo "habla", ya, el lenguaje del romancero, aunque casi todos los hablantes hispanos podamos decir "alguna palabra" en ese "idioma" —por escondida que esté en nuestras mentes—.

La cuestión es por qué unos siguen hablándolo y otros no, y cómo se ha producido —y se produce— ese proceso de conservación y de renovación. El modelo de funcionamiento del lenguaje del romancero —o de cualquier poesía oral— no es totalmente equiparable, en mi opinión, al del lenguaje ordinario, y por lo tanto no resulta susceptible de ser analizado —en su totalidad— mediante el sistema de abstracciones con que se ha venido estudiando aquél.

Por eso, y aunque desde el "neotradicionalismo" se haya apelado, en ocasiones, a la importancia de la "praxis social e histórica" en el devenir del romancero, y a los aspectos sociales y antropológicos sobre los que se articula su mensaje, puede decirse que poco o nada se ha avanzado por ese camino. El autor sigue siendo "legión", sí, pero además una "legión" indeterminada y desconocida.

Y así se nos dice, por ejemplo, desde las posiciones más estrictas, que "todo transmisor de romances nos interesa, por escaso y parcial que su testimonio resulte", para aclarársenos, después, que "no nos conformamos —como hacen otros colectores de romances— con recoger el romancero superficial, el que todos comparten, sino que procuramos alcanzar las vetas más profundas de la tradición que solo afloran al descubrir a los *grandes depositarios del saber romancístico*"[165] (1982: 57).

165 El subrayado es mío. En el mismo trabajo se nos dice: "Tampoco creemos que, de ordinario, el contexto en que se han cantado o cantan los romances determine su evolución" (58). Pero en otro texto de D. Catalán (1978) se nos explica un poco más sobre la estrategia selectiva de algunos recopiladores y sobre la verdadera causa de que los aspectos "extra-semiológicos" hayan quedado, sistemáticamente, fuera de su foco de interés: "Un estudio científico de los romances debe aspirar a describir exhaustivamente los varios niveles de integración del 'discurso' (más allá de la frase —que constituye el último nivel de integración en los signos netamente lingüísticos— hasta alcanzar el punto en que el 'discurso' se articula en la praxis social e histórica conectándose con disciplinas extrasemiológicas). Si abandonamos, por razones tácticas, el estudio extra-semiológico —sin olvidar por ello que la inteligibilidad del objeto solo es posible a partir de su función dentro de la totalidad en la cual funciona—, aún debemos examinar la estructura mediadora como una estructura compleja articulada en varios niveles (según un modelo no muy distinto al de la articulación del lenguaje natural)" (58).

Podría contestarse que no "todos comparten", ya, romancero alguno pues, en efecto, hace tiempo que el romancero entró en una fase de lánguida supervivencia dentro de lo popular —interrumpida por ciertos periodos de breve resurgimiento—, y que no siempre los "grandes depositarios del saber romancístico" son quienes ofrecen muestras de renovación dentro de este género. En resumidas cuentas, que los que conservan y los que innovan pueden no ser precisamente los mismos. Y me atrevería a decir que los cambios quizá, a veces, proceden de quienes "hablan" con más dificultad el "lenguaje" de una poesía oral determinada.

El afán de separar lo "tradicional" de otros veneros con los que está inextricablemente conectado dentro de lo popular —como pudo ser la poesía impresa y cantada de los pliegos de cordel— dificulta más que favorece la comprensión del fenómeno. Y ha condicionado la práctica recolectora hasta tales extremos que, por mucho tiempo, hemos ignorado cuál era la verdadera proporción entre unas y otras vertientes de transmisión dentro del romancero oral de nuestros días.

El romance de ciego no pervivía —o, mejor, casi no existía— porque tampoco era apenas recogido dentro de la tradición oral. No trataré ahora este problema que ha entorpecido el conocimiento del panorama general de nuestra balada (compuesto de romances tradicionales, de ciego y de nuevos géneros como el corrido) porque ya lo he tratado con cierto detenimiento en otros trabajos anteriores.[166]

Sí quiero hacer notar que la actitud de solo incluir en los grandes catálogos recopilativos del romancero oral aquellos romances de los que existiera "una versión en la tradición oral moderna"[167] ha limitado —o hasta impedido definitivamente— la incorporación de nuevos temas en el "corpus" romancístico.

En este punto, debo señalar que quienes hacemos una revisión de los criterios "neotradicionalistas", especialmente en la dimensión del trabajo de campo, no negamos —yo, por lo menos, nunca lo he hecho— la existencia

166 Véase, como resumen de los trabajos en que me he ocupado de este asunto, mi libro *El Romancero* (Madrid: Anaya: 1990), capítulos 8 y 9.

167 Los autores del *Catálogo General del Romancero*, editado por la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, así lo indicaban en el primer volumen del mismo, añadiendo que las versiones "catalogables" —para ellos— habrían de ofrecer "algunos rasgos de haber sido adaptadas, en el curso de su transmisión oral, al lenguaje propio del Romancero tradicional".

de una vertiente que, dentro de lo popular, ha sido llamada "tradicional" y que posee unas características más o menos propias. Lo que he indicado ha sido la marginación sistemática de un subgénero, al que se ha venido denominando "romancero tradicional vulgar", dentro de un género ya bastante marginado.

La "tradicionalización" de ese romancero que procede, en su mayor parte, no tanto de la edición de pliegos en sí, sino de su simultánea oralización mediante las coplas cantadas por los ciegos, ha sido lamentablemente ignorada por la casi totalidad de los recopiladores de romances. De modo que, como algunos autores comienzan a reconocer, se ha dado hacia este tipo de composiciones —a veces incipientemente "tradicionalizadas"— "un rechazo académico igual que el sufrido por el romancero vulgar de cordel" (Salazar, 1995: 67).

El mismo Menéndez Pidal comentaría —no sin cierta desilusión— que Lorca (quien le acompañó muy joven en alguna indagación romancística por Granada) se habría inspirado en el romancero vulgar y no en el verdaderamente "tradicional" para la elaboración de su influyente *Romancero gitano* (1953: vol. II, 438).

Lo que algunos, desde hace tiempo, hemos estado señalando no es que lo "tradicional" —si se quiere llamar así a esta vía de creación y transmisión de lo popular— no exista; sino más bien el que se pretenda estudiar separadamente la vertiente así denominada —como un ente completo y cerrado—, y de paso se llegue a excluir del mismo acto de la recopilación a aquellas producciones que vienen de otras fuentes. Porque todo trabajador de campo sabe que, para los resultados que se obtengan en sus pesquisas, llega a ser fundamental el "qué", "dónde" y "cómo" se pregunta. Y parece obvio que si no se pregunta por algo, difícilmente nos contestarán sobre ello.

Seguiremos diciendo —aunque hayamos tenido que sufrir alguna descalificación a causa de esto por quienes se erigen en pontífices de la ortodoxia— que lo más adecuado sería estudiar la relación de las distintas vertientes de lo popular y no camuflar o amordazar a las que molestan porque —quizá se cree— empañan la pureza o nobleza de lo "tradicional".

De lo "tradicional" también se ha dicho —en un intento de caracterizar mejor su estilo— que es un arte "memorial", o más recientemente "comunal"; pero, en realidad, toda cultura —también la de los "cultos" o de

"élites"— tiene algo de "memorial" y de "comunal", aunque no sea en el grado que a veces presenta lo "tradicional" (Salazar, 1955: 68).

¿Cuál es entonces el auténtico problema de identificación y enfoque para que podamos abordar más globalmente el fenómeno de la poesía todavía llamada "tradicional"? Julio Caro Baroja ha dejado expresadas algunas apreciaciones que nos pueden proporcionar ciertas claves al respecto:

> Para muchos investigadores lo popular se ha reducido a la tradición oral estrictamente. Es decir, que lo popular es lo tradicional, en el sentido de que la tradición es algo transmitido sólo por transmisión oral. La idea de que lo oral, exclusivamente, es lo popular debemos corregirla ante la existencia de la imprenta y de toda una literatura popular que está transmitida por impresos (1986).

Y, en efecto, hemos de devolver esa corriente de transmisión y creación que se ha llamado "tradicional" al río de lo "popular" —término también vago y confuso— en el que vive para comprender mejor cuáles son sus procesos estilísticos y su verdadero funcionamiento dentro de la cultura. Pero no basta; habremos, además, de dejar a un lado ciertos prejuicios que nos llegan del pasado y cuyo origen tiene más que ver con determinados debates ideológicos del último siglo que con lo estrictamente literario.

Porque el concepto de una "poesía tradicional", pura y exenta, que contradice la realidad de la oralidad "mixta" —apuntada por Zumthor (1993)— en que ha vivido la literatura de Occidente desde sus inicios, nos remite a una idea generalizadora de "cultura tradicional" hoy ya no fácilmente sostenible y de la que aquélla formaría parte.

Se supuso, por décadas, que esta era una cultura rural, oral y superviviente de un pasado ignoto; que los campesinos —al igual que los "salvajes" de otras latitudes— constituían como el vestigio de una supuesta etapa de infancia de la humanidad, eran unos "primitivos" de adentro que, en su inocente ignorancia y falta de evolución, preservaban lo "tradicional" casi milagrosamente. Y muchas de estas creencias parecen bullir, por debajo de una superficie de criterios que se reclaman como de carácter estético e histórico, en las manifestaciones —pero todavía más en la práctica recopiladora— de algunos estudiosos de la literatura de tradición oral.

La poesía y, en general, la literatura tradicionales han sido, con frecuencia, entendidas como algo sorprendentemente refinado y exquisito entre la broza de lo popular: la perla rara y, además, esplendorosa. Este concepto de lo "tradicional" fue utilizado, entonces, por sus mentores a manera de selección estilística que ellos ejercían sobre el variado magma de la cultura popular.

Fue una especie de depuración estratégica de lo que se pensaba bueno o mejor, con vistas a la integración de determinadas producciones de lo popular dentro de la "gran cultura" o Gran Tradición. Lo "tradicional" era, por así decirlo, aquello que entre los conocimientos —por lo común rudimentarios— de esos "salvajes cercanos" valía la pena de ser salvado.

En el fondo, la idea de "cultura tradicional" remite a una idea más lejana —y romántica— de pueblo. A través de la recopilación de la poesía primeramente denominada "popular" —y luego "tradicional"— no se trataba tanto de conocer ese fenómeno de creación y transmisión cultural, como de llegar a un "pueblo esencial", receptáculo privilegiado de las propias esencias de la nación. Y de identificar a esa poesía con lo que el pueblo era —porque lo había sido "siempre"—, pero más aún: se trataba de delimitar, sobre todo, lo que el pueblo "debía ser".

Sin embargo, la poesía "popular" no es la "voz viviente" de un pueblo —como decía Herder y recordaba Menéndez Pidal (1966: 46)— más que lo que pueda serlo cualquier otra manifestación, oral o escrita, culta o folklórica, de ese pueblo.

Por mucho tiempo, los folkloristas han tendido a ver la "cultura popular" o "tradicional" como algo separado de la propia cultura, como un mundo cerrado y aparte; los antropólogos, por el contrario, una vez que se alejaron de los criterios del evolucionismo cultural que suponía a las culturas —remotas y contemporáneas— ordenadas según etapas de evolución o progreso, se han inclinado a observar la cultura de cada pueblo e, incluso, de cada comunidad como un "todo".

No obstante, Robert Redfield (1956) ya señaló cómo lo que él denominaba Gran Tradición —generalmente identificada con lo urbano— y Pequeña Tradición —identificada con lo rural— constituían fuerzas en tensión pero no separables dentro de la cultura: que eran en sí mismas "tradiciones" actuando a modo de polos contrarios de una línea ininterrumpida.

Ha sido, en mi opinión, Ward H. Goodenough uno de los autores que más certeramente —en el campo de la antropología— ha indicado las fisuras y

los diversos estratos dentro de cada realidad cultural, y cómo los antropólogos "raramente han considerado los simples conglomerados en cuanto a unidades de lo que llamamos cultura" (1975: 231).

Esos "conglomerados" —como ya señalé en algún trabajo anterior—[168] no responden únicamente a "grupos" con rasgos culturales determinados, sino que llegan a constituir verdaderas "tradiciones" o "vertientes culturales" a las que se tiene o no acceso; de las que se participa o no, y a las que se valora de diferente manera —desde las élites— según las épocas.

Lo importante, pues, no es que lo "tradicional" sea, justamente, una "tradición" —no solo sustentada en lo oral—, sino cómo esa tradición actúa, cuál es su funcionamiento y en qué difiere de las otras tradiciones con las que ha convivido. Antes como ahora, aunque siempre de manera algo diferente, ha habido quienes han participado de unas y otras tradiciones: juglares o copleros, cantores o escritores, músicos o poetas que se han movido cómodamente entre esas vertientes culturales diversas y, así, han ido y venido de lo culto a lo popular, del campo a la ciudad, de la corte a las calles, de lo oral a lo escrito.

Ha sido este un transitado camino donde algunos —solo unos pocos— se mostraban capaces de manejar esos distintos "registros" culturales vitalizando, de ese modo, tanto unas tradiciones como otras; donde los menos "puros", los más "híbridos" culturalmente eran quienes recorrían tan oculta senda con mayor facilidad y llevaban a cabo un apasionante viaje de ida y vuelta.

El persistente empeño de caracterizar con una serie de marcas excluyentes —como las de no reciente, no urbana, no escrita o "contaminada" de escritura— a la poesía tradicional ha provocado que se eludiera el centro del problema para su análisis: la relación entre lo antiguo y lo moderno, la conservación y la innovación, la fidelidad y el cambio.

Y, como en la anécdota que relaté al principio, el problema que dificultaba nuestros intentos de reducir lo popular o lo tradicional a una foto fija, a una mera prueba de pureza, a una reserva de pervivencias, constituye, precisamente, el objeto al que más debemos dedicar nuestros esfuerzos de estudio.

168 Véase L. Díaz G. Viana, 1966. "En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: Contribuciones a un debate permanente". *RDTP,* Tomo LI, 159-180.

Las relaciones y no solo la separación, las similitudes y no únicamente las diferencias entre unas y otras tradiciones, su constante interinfluencia a lo largo de las distintas épocas, es lo que debe ser, finalmente, estudiado.

Nuestro problema ha de ser, también, nuestra principal tarea. Poetas y cantores —ahora "anónimos" para nosotros— ya nos precedieron en el viaje. Aprendamos de ellos. Y desandemos el mismo camino.

Bibliografía

Burke, Peter, 1981. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper & Row.

Caro Baroja, Julio, 1986. Extractos del VI *Curso de Introducción a la Etnología. Problemas generales sobre la mentalidad popular*. Madrid: Instituto de Filología del CSIC.

Catalán, Diego, 1982. "El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos". *Ethnica. Revista de Antropología,* LII: 53-66.

_____, 1978. "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo romancero". *Revista de la Universidad Complutense*, XXV (102): 55-77.

Díaz G. Viana, Luis, 1990. *El Romancero*. Madrid: Anaya.

_____, 1966. "En torno a la cultura popular y los conceptos de l cultura: Contribuciones a un debate permanente". *RDPT*, Ll: 159-180.

Dundes, Alan, 1965. "The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation". *Journal of American Folklore*, 78: 136-142.

Goodenough, Ward H., 1975. "Cultura, lenguaje y sociedad", en *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, comp. J. S. Khan. Barcelona: Anagrama.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, ed., 1989. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.

Lord, Albert B., 1981. *The Singer of Tales*, 4a ed. Cambridge: Harvard University Press.

Menéndez Pelayo, Marcelino, 1945. "Romances viejos castellanos (Primavera y Flor de romances)", en *Obras completas,* ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid-Santander: CSIC.

Menéndez Pidal, Ramón, 1953. *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe.

_____, 1966. *Castilla. La tradición, el idioma*, 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

_____, 1968. *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe.

_____, 1969. *Flor nueva de romances viejos*, 17ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

Redfield, Robert, 1956. *The Little Community and Peasant Society and Culture.* Chicago: The University of Chicago Press.

SALAZAR, Flor, 1955. "Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar". *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*. *Anthropos*, 166-167: 67-71.

SHWEDER, Richard. A., 1992. "La rebelión romántica de la antropología contra el iliminismo, o el pensamiento es más que razón y evidencia", en *El surgimiento de la antropología posmoderna*, comp. Carlos Reynoso. Barcelona: Cedisa, 78-113.

ZUMTHOR, Paul, 1993. *Introducción a la poesía popular*. Madrid: Taurus.

El tema de la morena en la lírica popular y en la poesía a lo divino del Siglo de Oro

Alfonso Alegre Heitzmann

La poesía a lo divino española de los siglos XVI y XVII, además de ser una de las principales fuentes de pervivencia de la antigua lírica tradicional, es también clave para su interpretación. Las glosas cultas en las que la canción tradicional se vuelve a lo divino revelan a menudo el significado simbólico que en el texto popular permanece hoy casi oculto.

En la mayor parte de la poesía religiosa de esta época, el libro bíblico más citado, comentado y glosado es el *Cantar de Cantares*. Este hecho no es extraño; al *Cantar* lo avalan siglos de exégesis. Los comentarios de este poema bíblico se remontan a los primeros Padres de la Iglesia, siendo la interpretación que de él hiciera Orígenes, y que tanto alabara San Jerónimo, la que más ha influido en la lectura alegórica que de este libro se hizo durante toda la Edad Media. Es normal que el *Cantar* suscitara interés y también controversia; en el canon del Antiguo Testamento, el *Cantar* es un libro distinto, un poema de amor entre un hombre y una mujer, donde habla el lenguaje humano de deseo y de unión. Lenguaje de anhelo primordial en que la voz femenina, más allá de conceptos demasiado elementales de latitud y tiempo, resuena en un espacio-tiempo mítico común con otras voces de la lírica universal; voz que en la noche busca al amado:

> Si la noche haze escura,
> y tan corto es el camino,
> ¿cómo no venís, amigo?
> (Frenk, 1987: núm. 573).

Nada debe la lírica antigua tradicional al poema bíblico, aunque muchas sean las cosas que los relacionan. Es necesario que el estudio de las filiaciones dé paso al de las analogías; el *Cantar de Cantares* y la lírica antigua tradicional castellana comparten en cierto sentido una misma raíz mítica,

en la tradición oral y en el origen de la cultura en la que cada uno nace; raíz que se manifiesta en un universo simbólico y temático común en distintos aspectos. Algunos de los temas más característicos del *Cantar* encuentran su paralelo mítico más sorprendente en nuestra antigua lírica tradicional, y de ello son perfectamente conscientes —como más adelante veremos— los poetas religiosos de la época.

Temas o aspectos esenciales de la simbología del poema bíblico son captados por la poesía dedicada a lo divino del Siglo de Oro, tanto en función de la simbología de nuestro cancionero popular —de la que ellos son en parte testigos— como en función de la exégesis patrística del *Cantar de Cantares*. Así, el tema del amado ante la puerta de la amada, la espera o la búsqueda en la noche, el encuentro de amor bajo los árboles, la fruta de amor, las preguntas y las confidencias de la mujer a terceros, etcétera. Pero es en uno de los temas más característicos de la antigua lírica popular castellana donde la convergencia es más sorprendente, hasta el punto de que la crítica a menudo ha creído ver en ello una influencia directa del *Cantar* bíblico sobre la tradición oral castellana; me estoy refiriendo al tema de la mujer cuya tez ha sido oscurecida por el sol, al tema de la morena. La mayor parte de los villancicos antiguos recogidos de la tradición popular en los cancioneros y las recopilaciones, de los siglos XVI y XVII, muestra el carácter peyorativo de ser morena en la justificación que la mujer necesita dar de su condición:

> Aunque soi morena,
> blanca io nascí:
> guardando el ganado
> la color perdí
> (Frenk, 1987: núm. 139).

Esta justificación es, en ocasiones, excusa avergonzada pero, en muchos casos, a la justificación se une el orgullo, que a veces es casi despecho:

> Aunque soi morena
> no soi de olbidar,
> que la tierra negra
> pan blanco suele dar
> (Frenk, 1987: núm. 140).

La justificación, el orgullo y el despecho con que la muchacha, en cuya boca están puestas estas breves cancioncillas, se refiere a su tez tostada por el sol, tiene una similitud sorprendente con el tema de la oscuridad de la Sulamita. Cuando la Sulamita, al principio del *Cantar de Cantares* se dirige a sus compañeras, su lenguaje es también el del orgullo que, sin embargo, necesita de la justificación:

> Soy morena, pero hermosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Cedar, como los pabellones de Salomón (*Cant.*, I, 4).

Como ocurre en la mayoría de los villancicos castellanos que tratan este tema, la mujer se justifica diciendo que la causa de ese color ha sido el verse obligada a trabajar en el campo y sufrir así los efectos del sol:

> No reparéis en que soy morena pues me quemó el sol; los hijos de mi madre se airaron contra mí, me pusieron a guardar viñas; mi viña, la mía, no guardé (*Cant.*, I, 5).

El tema del color de la Sulamita en el texto bíblico no es, como pudiera pensarse, un tema más, sino el tema esencial sobre el que gira toda la exégesis judía y cristiana del *Cantar* desde los orígenes del mismo texto bíblico. La interpretación alegórica de este pasaje tiene su primer eslabón, en el propio texto bíblico, en su versión griega. Como en otro lugar ya he explicado (Alegre, 1985), la singular traducción que la *Septuaginta* hace del poema bíblico lleva implícita toda una hermenéutica que heredarán tanto la tradición judía como la cristiana, en la que la tez de la Sulamita, oscura al comienzo del *Cantar* y blanca al final —gracias a un cambio sutil pero fundamental para la intención alegórica (*Cant*, VIII, 5)—, se convierte en alegoría de la Pascua, como "tránsito" (Pesah=Paso) de la oscuridad de la esclavitud (Israel, en Egipto) o del pecado, al esplendor blanco de la redención.

Es sabido que la traducción de los LXX refleja en ocasiones la exégesis primera judeo-helenística, que precede a Filón y a la patrística griega; pero, en el caso que nos ocupa, es verdaderamente notable la relación entre traducción y exégesis. El texto hebreo original dice, literalmente: "¿Quién es esta que sube del desierto apoyada sobre su amado?". La Biblia griega traduce: "¿Quién es esta que sube *blanqueada* apoyada sobre su amado?". La

influencia de la voluntad exegética sobre la tradución del texto no se queda solo aquí. Así, por las connotaciones negativas de la negrura de la Sulamita, los exégetas alejandrinos que tradujeron la Biblia al griego no podían mantener que el color de la Sulamita fuese consecuencia de que el sol la hubiese *quemado*, y por eso también tradujeron según su intención alegórica, el versículo referido, a la causa de la morenez. El texto hebreo (*Cant*., I, 5) dice, literalmente: "no reparéis en que soy morena pues me quemó el sol"; pero la *Septuaginta* traduce: "no reparéis en que soy morena pues el sol me descuidó", abriendo así el camino para que esa oscuridad pueda ser *remediada* al final del poema.

La traducción de los LXX es el fundamento de la cultura religiosa judeohelenística, y en ella queda fijado el lenguaje que utilizará Filón, así como el Nuevo Testamento y la patrística griega. De este modo, Orígenes, en sus *Comentarios al Cantar de los Cantares,* partiendo de ese doble cambio textual que hemos señalado, escribe, sentando las bases de la exégesis posterior cristiana:

> Con esta expresión manifiesta que no está hablando de la negrura del cuerpo, ya que, en todo caso, el sol suele poner moreno y ennegrecer cuando da con sus rayos, no cuando descuida… La negrura del alma, en cambio, es de un orden opuesto: no la produce la acción de los rayos del sol, sino su *descuido*, ni se adquiere por nacimiento, sino por negligencia, y por eso, como se asume con la desidia, *así también se rechaza y elimina con la diligencia*. Así por ejemplo como dije arriba, esta misma que ahora se dice que es negra y hermosa, *al final de este Cantar se menciona que sube, toda blanca ya, recostándose sobre su amado* (Orígenes, 1986: 126).

La lectura alegórica que los Padres griegos y latinos, siguiendo a Orígenes, hicieron del *Cantar* llegará, siglos después, a la literatura devota de nuestro Renacimiento e influirá, decisivamente, en la lectura que del *Cantar de los Cantares* hagan la poesía a lo divino y la poesía mística. En esa tradición alegórica hay que leer también los versos bellísimos de San Juan de la Cruz (1973: 284):

> No quieras despreciarme,
> que si color moreno en mí hallaste,

ya bien puedes mirarme,
después que me miraste
que gracia y hermosura en mí dejaste.

Pero además, esa larga tradición de exégesis permitirá que al cabo de los siglos, en otro espacio y en otro tiempo, converjan Cantar bíblico y lírica popular castellana en la obra de los escritores religiosos de nuestra Edad de Oro. Y así, en el libro *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares,* del místico franciscano del siglo xvi, fray Juan de los Ángeles (1917: 163), leemos las siguientes palabras referidas al pasaje que nos viene ocupando:

> Debiéronla de motejar de morena o descolorida, y, por eso, no conveniente para tan soberano desposorio, y dando razón de sí, dice: No reparéis en lo moreno, que ya he dicho que con ello tengo grande hermosura, natural y sobrenatural, y el color fusco es accidental. Y pudiera decir: Trabajos me hicieron negra, que yo blanca me era.

El comentario de fray Juan no tiene desperdicio, pues se demora durante varias páginas intentando penetrar en el sentido alegórico de estos versículos, a pesar que desde el principio declara, con mucha gracia, lo imposible de la tarea:

> Este lugar es dificultíssimo y aunque tengo vistos muchos expositores y exposiciones varias sobre él, ninguna dellas ha llenado mi deseo, ni mi entendimiento ha hallado cosa firme sobre que estribar. Diré lo que todos dicen, y de mi casa pondré muy poco o nada, porque no es de mi condición andar adivinando.

Nos interesan sobre todo, sin embargo, las palabras citadas más arriba al referirse a las causas de la negrura de la Sulamita: "Y pudiera decir: Trabajos me hicieron negra, que yo blanca me era". Fray Juan de los Ángeles, para justificar la oscuridad de la tez de la Sulamita utiliza, pone en su boca incluso (*y pudiera decir*), una brevísima cancioncilla castellana tradicional. He aquí la convergencia plena; el autor místico no encuentra mejor manera de expli-

car la justificación de la Sulamita que acudir a las palabras de la muchacha que en nuestra lírica tradicional se lamenta de ser morena:

Trabajos me hicieron negra,
que yo blanca me era.

El villancico —aún no consignado en ninguna de las antologías que hasta hoy se han editado— se parece mucho a aquel otro recogido por Gonzalo Correas en su *Vocabulario*:

Hadas malas me fizieron negra,
que yo blanca era
(Frenk, 1987: núm. 142 B).

O al que Alonso de Ledesma incluyó en sus *Juegos de Noches Buenas:*

Duelos me hizieron negra,
que yo blanca me era
(Frenk, 1987: núm. 142 A).

La poesía a lo divino española de los siglos XVI y XVII, con frecuencia une, como fray Juan de los Ángeles, ambas líricas, la del Cantar bíblico y la de la lírica tradicional castellana, como si de un solo corpus poético se tratase; y así, el sol que oscurece la tez de la Sulamita es el mismo sol de amor que quema a la mujer castellana. De esta forma, en el *Cancionero de Upsala* (1980: 32) se glosa a lo divino el color de esta Sulamita castellana:

Yo me soy la morenica,
Yo me soy la morená.
Lo moreno, bien mirado,
fue la culpa del pecado,
que en mí nunca fue hallado,
ni jamás se hallará.
Soy la sin espina rosa,
que Salomón canta y glosa,
"nigra sum sed Formosa".

Si en el poema bíblico no es tanto el propio texto como la exégesis que de él han hecho las tradiciones judía y cristiana lo que en un primer momento nos invita a su lectura simbólica, lo mismo ocurre en la lírica popular en relación con la poesía a lo divino del Siglo de Oro. La lírica popular antigua tiende a mantener oculto el símbolo, y la mayoría de los poemas que tratan este tema pueden ser leídos únicamente en su literalidad; sin embargo, las glosas de la poesía a lo divino a menudo son mucho más explícitas de su contenido simbólico. Así ocurre en la glosa de Alonso de Ledesma (1872: 171) al estribillo más arriba citado:

> Duelos me hicieron negra
> que yo blanca me era.
> Notable fue mi beldad
> *mas robóme el torpe amor*
> *de la vergüenza el color*
> *y el blanco de castidad.*
> De aquí nació mi fealdad
> y mi desdicha primera,
> que yo blanca me era.

Vemos así cómo la justificación y el orgullo —a los que hice mención al comienzo de este artículo— con que la Sulamita y la muchacha castellana de nuestra lírica se refieren a la oscuridad de su tez, descubren su profundo sentido y raíz simbólica común en la interpretación que en la poesía a lo divino confluye. Es el mismo sol de amor el que "quema" a la Sulamita y a la doncella castellana. El escollo que en la tradición exegética judía y cristiana supuso este pasaje de profundas connotaciones simbólico-amorosas dio origen a que el *Cantar de Cantares* haya sido el libro del Antiguo Testamento más comentado en la historia de la cristiandad occidental. Del mismo modo, el tema de la morena no solo es uno de los más característicos de nuestra lírica tradicional antigua sino también uno de los más glosados por la poesía culta del Siglo de Oro. La crítica se hubiera evitado muchas digresiones y dudas sobre el carácter simbólico de este tema en el villancico antiguo tradicional si simplemente hubiese leído con atención los poemas cultos en donde están

insertos. Así ocurre en la glosa antes citada de Alonso de Ledesma, o en la que encontramos en el *Laberinto amoroso,* de Juan de Chen (1953: 137):

Que si soy morena,
madre, a la fe,
que si soy morenita
yo me lo pasaré.
Esta mi color
morena y tostada,
es color quemada
del fuego de amor
tostóme su ardor
la tez de la cara
en la cual declara
lo que me abrasé.
Que si soy morenita
yo me lo pasaré.

Sin embargo, aunque a menudo de difícil interpretación, las claves del sentido simbólico de este tema las podemos encontrar en el corpus abundante que de él hallamos en nuestra lírica antigua tradicional, sin necesidad de acudir a las glosas de los escritores cultos de la época. Es éste un tema que ya traté hace tiempo por extenso (Alegre, 1979 y 1987), pero creo conveniente recordar aquí algunas de la conclusiones a las que llegué entonces.

La muchacha morena intentará "lavar su cara" para no estar en las habladurías de la gente, pues el refrán popular de la época que reza "la blancura mil tachas disimula" (Correas, 1924: 85), dice también mucho en torno a la consideración de la mujer morena. Para blanquear su tez, acudirá a los "afeites" naturales que, como señala Covarrubias (1943: 46), "las mujeres se ponen en la cara, manos y pechos para parecer blancas y roxas, aunque sean negras y descoloridas". Así ocurre en el siguiente villancico tomado del *Arte de la Lengua* de Correas:

Aunque soi morenita un poco
no se me da nada,
que con agua de alcanfor
me lavo la cara

(Correas, 1954: 453).

Andrés Laguna, al comentar las palabras que Dioscórides, en su *Materia médica,* dedica al alcanfor, señala entre otras cosas que este producto "métese en los afeytes para dar gracia y tez a la cara" (Dioscórides, 1695: 55?). Por sí solo, este tema del "lavarse la cara" de la mujer ocupa un lugar importante en el corpus de nuestra lírica antigua tradicional: agua de limones, agua de alcanfor, agua de almendras… son los medios utilizados por la mujer para devolverle la blancura a la tez, a menudo oscurecida por efectos del sol o del aire. Pero existe un motivo más importante que el color de la piel, íntimamente unido a este en el plano simbólico, que justifica la vehemencia y la pasión de algunas de estas breves cancioncillas. En ocasiones, la causa de la oscuridad de la tez no es el sol ni el aire, sino el encuentro amoroso y su consecuencia posterior. La mujer no podrá ocultar la pérdida de su virginidad, de su "blancura", por el proceso insalvable de su embarazo; y es aquí donde surge el elemento simbólico esencial en nuestra antigua lírica popular. La faz de la mujer encinta adquiere, a menudo, un color especial; es lo que se llama en términos actuales la "máscara del embarazo" y que aún llama hoy el pueblo "paño" de la mujer grávida.

Aunque soi morenita un poco,
no me doi nada;
con el agua del almendruco
me lavo la cara
(Frenk, 1987: núm. 133).

Este y otros villancicos mantienen la ambigüedad de esas dos posibles lecturas. Por un lado, según Dioscórides "el azeyte de almendras… quita las manchas, las quemaduras del sol, y las arrugas del rostro" (Dioscórides, 1695: 36); por otro, como señala Carmen Riera al respecto, "el aceite de almendras entra desde hace años como ingrediente de la cosmética que combate la máscara del embarazo" (Riera 1975?: 223). El color que "empaña" la tez de la mujer —y su buen nombre— puede ser aquí, a la vez, paño que revela su gravidez. Esa doble lectura, aunque latente, es constante en nuestra lírica antigua, y lo que hizo que este tema fuese tan popular. Un ejemplo, particularmente interesante de este símbolo y de la utilización del término

"empañar" en el sentido aludido, lo encontramos en la tradición serfardí, en el romance donde Dina, la hija de Jacob, es forzada por Siquem:

> Se pasea la linda Dina por los campos del rey Hamor,
> a solombra del tejado que non la empañe el sol
> Visto la hubiera visto Chehem, el hijo del rey Hamor
> […]
> allegóse para ella, hiso lo que non es rasón.
> Se esparte la linda Dina, se va ande su siñor;
> el padre, desque lo supo, a recibirla salió.
> —"¿Quién vos demudó la cara y quién vos demudó la color?
> ¿Vo lo demudó el aire o vo lo demudó el sol?"
> —"Ni me lo demudó el aire ni me lo demudó el sol;
> me lo demudó un muchachico Chehem, el hijo del rey Hamor".
> Esto que sintió el padre casamenteros le mandó
> (Alvar, 1966: 32).

Así, a pesar de ir "a solombra del tejado que non la empañe el sol", el color de la cara de Dina es *empañado*, no por el aire ni por el sol, sino por "un muchachico, Chehem, el hijo del rey Hamor".

Hay, por último, un elemento especialmente alumbrador de la riqueza simbólica de este tema en nuestra antigua lírica popular. Los términos más utilizados para referirse a la oscuridad de la tez, tanto en el lírica popular castellana como en la lírica sefardí —donde también aparece con frecuencia este tema— son: "morena", "negra" y "prieta"; pero hay otro término para designar la morenez de la mujer que no aparece en ellas aunque sí en otros textos de la época o anteriores: me refiero a la palabra "baça". Así, en el *Vocabulario* de Correas, leemos el siguiente refrán: "Baza compuesta a la blanca denuesta" (1924: 80); o mucho antes, en el *Cancionero de Baena*: "non se torna mas la baça/ blanca por seguir al baño" (1951: 417); o en el Corvacho: "E sy la otra es blanca e ella baça o negra, dize luego: ¡Bendita sea a la fe la tierra baça que lieva noble pan!" (Martínez de Toledo, 1970: 136), que recuerda al argumento de la morenita de nuestra lírica:

> Aunque soi morena,
> no soy de olbidar,
> que la tierra negra

pan blanco suele dar
(Frenk, 1987: núm. 140).

Las palabras que hoy en día utilizamos para referirnos a la gravidez de la mujer son "preñada" y "embarazada". No parecen tener esas palabras, en principio, ninguna relación con la simbología del color moreno de la tez de la mujer tal como hasta aquí lo hemos estudiado. Pero hay un testimonio precioso del siglo XVI de que existía otro término, de documentación más antigua que "embarazada" y, fónicamente, muy similar a este para designar el estado de la mujer. Esa palabra es *embaçada*. Oigamos a Pacheco en el *Diálogo de la lengua,* de Juan de Valdés (1969: 122): "Pacheco: *Algunas mujeres tienen por cosa deshonesta dezir preñada y dizen embaçada"*. Más adelante, Valdés, comentando el uso de "embaçada" en el sentido de "preñada" dice que a él le satisface más decir, en ese caso: "embaraçad"'. Para las relaciones entre estas dos palabras remito al lector a mi artículo citado anteriormente (Alegre, 1979); para lo que aquí nos ocupa, baste con decir que la palabra "embaçada", en el sentido de preñada, es más antigua que su sinónimo "embaraçada", que es la que en la actualidad pervive con ese mismo sentido en castellano, no ocurriendo lo mismo en otras lenguas, donde se encuentra el término (*enbarrassé*, *embarrased*…), pero en el otro sentido, también presente en castellano, de "estorbar" o "inquietar".

Así, podemos decir que el carácter simbólico de esta palabra, que designa el estado de gravidez de la mujer por el participio (embaçada=ennegrecida= embarazada) que indica su cambio de color, no solo nos confirma en nuestra tesis sobre el carácter simbólico amoroso del tema de la morena del villancico antiguo castellano, sino que permite retrotraer este símbolo mucho más atrás en el tiempo; si no en la lírica tradicional, sí en las estructuras antropológicas en que esta se sustenta.

Creo, por otra parte, que es necesario a partir de aquí sacar conclusiones más ambiciosas para el estudio de la antigua lírica tradicional. El universo simbólico de esta nos invita a un estudio en profundidad que amplíe el campo de acción del investigador. Cuando Mircea Eliade (1967: 138) afirma que "en las costumbres y creencias de los pueblos europeos pueden reconocerse aún multitud de situaciones religiosas arcaicas" o que "al estudiar las sociedades rurales europeas se tiene la oportunidad de comprender el mundo religioso de los agricultores neolíticos", nos está poniendo sobre aviso de cuál

ha de ser, en ese sentido, nuestro propio camino. Hay un mundo simbólico común a los hombres de las más alejadas comunidades —un mundo común y a la vez plural— que necesariamente ha de tenerse en cuenta cuando trabajamos en el ámbito de la tradición oral; en nuestro caso, en el de la lírica.

De este modo, y en el tema que aquí nos ocupa, ya Sir James Frazer observó que la imagen del sol tiene a menudo, en diferentes culturas antiguas, carácter de símbolo amoroso. Entre los antiguos hindúes —relata Frazer— la novia debía mirar hacia el sol en la ceremonia de matrimonio, y a esta exposición a sus rayos se la llamaba precisamente *el rito de la concepción.* (Frazer, 1922: II, 238) Pero hay un hecho, consignado por Mircea Eliade (1977: 147), aun más revelador para lo que aquí hemos estudiado en relación con la simbología del sol en nuestra antigua lírica y el tema de la morena: "Como sabemos —señala Eliade—, el sol progenitor es una concepción muy difundida. En muchos mitos y cuentos populares norteamericanos, la noción de virginidad se expresa con vocablos que significan *no insolada*".

Las palabras de Eliade —como las de Frazer— nos hablan de una ancestral concepción simbólica, en la que los rayos del sol que *insolan* y oscurecen la tez de la cara de la doncella son símbolo de la unión amorosa. De ahí el afán de la mujer en las culturas más diversas por proteger su cara de los efectos del sol con el velo o con el rebozo. La vehemencia de la justificación de la morenez nace de esa antigua concepción simbólica común. La Sulamita guarda la viña, pero no se guarda a sí misma, y el sol la quema. La muchacha castellana, morena, negra o prieta porque el sol la ha *embaçado*, tiene motivos para lamentarse, pues el color moreno de su cara y la pérdida de su virginidad son todavía aspectos íntimamente unidos en una conciencia mítica que, aún, no diferencia del todo el símbolo y lo simbolizado.

Bibliografía

Alegre Heitzmann, Alfonso, 1979. "El color de la Sulamita en las biblias medievales romanceadas. (En torno a baça, embaçar y embaraçar)", *Anuario de Filología*, 5: 23 -56.

_____, 1985. "El Cantar de los Cantares. Poesía y ritual de la Pascua", *Estudios Bíblicos*, 3-4: 321-30.

_____, 1987. "La simbología del sol en la primitiva lírica popular castellana", *Syntaxis (literatura, arte, crítica)*, 15: 65-77.

Alvar, Manuel, 1966. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Porrúa.

Ángeles, Fray Juan de los, 1917. *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares,* ed. P. Fr. Jaime Sala. Madrid: BAE.

Cancionero de Baena, 1851. Ed. Eugenio de Ochoa. Madrid: Imprenta de la Publicidad.

Cancionero de Upsala, 1980. Ed. D. Rafael Mitjana. Madrid: Clásicos el Árbol.

Chen, Juan de, 1953. *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances… recopilado por Juan de Chen* (Barcelona, 1618), ed. J. M. Blecua. Madrid: Castalia.

Correas, Gonzalo, 1954. *Arte de la lengua española castellana* ed. Alarcos García, e. Madrid: CSIC.

_____, 1924. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Miguel Mir. Madrid: Tipografía de Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Covarrubias, Sebastián de, 1943. *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: 1611), ed. Martin de Riquer. Barcelona: Horta.

Cruz, San Juan de la, 1973. *Poesías completas,* ed. Dámaso Alonso. Madrid: Aguilar. Dioscórides, 1695. *Acerca de la Materia medicinal*, ed. Andrés Laguna. Valencia: Benito Mace.

Eliade, Mircea, 1967. *Lo sagrado y lo profano.* Madrid: Guadarrama.

_____, 1977. *Ocultismo, brujería y modas culturales.* Buenos Aires: Marymar.

Frazer, James G., 1922. *The Golden Bough*. New York: The Macmillan Company.

Frenk, Margit, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos xv a xvii*. Madrid: Castalia.

Ledesma, Alonso, 1605. "Juegos de Noche Buena…", en *Romancero y Cancionero Sagrados,* ed. Justo de Sancha, t. 35. Madrid: BAE, 1872.

Martínez de Toledo, Alfonso, 1970. *Arcipreste de Talavera o Corbacho,* ed. J. González de Muela. Madrid: Castalia.

Orígenes, 1986. *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. Manlio Simonetti. Madrid: Ciudad Nueva.

Riera Guilera, Carme, 1975. "Un curioso jardín de Lope. Notas al romance 'Hortelano era Belardo'" en *Papeles de son Armadans*, 231, junio, 213-226.

Valdés, Juan de, 1969. *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch. Madrid: Castalia.

Influencias de la lírica gallego portuguesa en la antigua lírica popular hispánica: la moza que lava la ropa. La reelaboración de un símbolo[169]

Mariana Masera

Universidad Nacional Autónoma de México

En la Península Ibérica se reconocen tres grandes tradiciones líricas medievales: las jarchas (siglos x-xi), las cantigas de amigo (siglos xii-xiv), y los estribillos castellanos que fueron recogidos entre los siglos xv y xvii. Estas escuelas poéticas comparten rasgos expresivos como: las canciones puestas en boca de mujer, generalmente, monólogos de la doncella enamorada cuyo principal tema es el amor triste y que muchas veces incluye el apóstrofe a la la madre y las hermanas; la fraseología como la exclamaciones ¿qué haré yo madre?, y la brevedad —podían ser cantares monostróficos ya sea dísticos, trísticos o cuartetas—. Todo ello llevó a pensar a estudiosos como Ménendez Pidal que eran tres ramas de una misma tradición subyacente de carácter popular.[170]

La comunidad de recursos poéticos y la presencia en los cantares más antiguos de voz femenina han hecho pensar que en el origen de la lírica románica estarían las canciones puestas en boca de mujer, como ha comentado Frenk:

169 Este artículo fue publicado anteriormente en *Los bienes si no son comunicados no son bienes. Diez jornadas medievales*, eds. Axayacatl Campos, Mariana Masera, María Teresa Miaja (México: IIFL, FFYL, UAM-El Colegio de México, 2007), pp. 33-54.

170 Este hecho, estudiosos de hoy lo defienden señalando la existencia de una "tradición folklórica arcaica en latín vulgar, hoy prácticamente desparecida pero floreciente al inicio del Medioevo en toda la Romania occidental, que se habría descompuesto 'con los procesos de diferenciación de lenguas' en tradiciones distintas aunque mantenedoras de reconocibles rasgos comunes" (Pedrosa, 2000: 1068).

> Dadas las coincidencias, cabe suponer, en efecto, una base común más o menos uniforme de canciones de mujer, probablemente ligadas al canto y al baile y difundidas por la Europa occidental, quizás a partir de ciertos focos de irradiación imposibles de determinar. Pero en cierto momento, o a lo largo del tiempo, ese todo sufriría una fragmentación y una diversificación en tradiciones regionales parcialmente divergentes. Algunas de estas tradiciones es muy probable que entraran después en contacto con otra o con otras, y tales contactos ocasionarían trasvases de temas, formas, modos de expresión, canciones particulares. Y aún hay que añadir la probable influencia ejercida en ciertos momentos y en las varias regiones por la poesía culta. La realidad fue sin duda muy compleja (1985: 166).

A pesar de la dificultad de rastrear las fuentes por los escasos registros medievales que tenemos, la voz femenina puede entenderse como un rasgo característico de los cantares populares que dieron origen a la lírica románica y es considerada como una marca distintiva de tipo popular y arcaizante; ya sea en los monólogos femeninos —con o sin apóstrofe— ya en los diálogos entre personajes femeninos, como son las madres o hermanas.[171]

Dada la brevedad de las estrofas, dos o tres versos, esta poesía ha sido denominada acertadamente por Stephen Reckert como *lyra minima*, donde existe una tendencia a la polisemia de las palabras. Asimismo, esta característica formal determina la frecuencia del uso de símbolos que ofrecen a la vez la posibilidad de un desplazamiento del significado de lo literal a lo simbólico, permitiendo un juego semántico cuyos resultados fueron exquisitos poemas, como veremos más adelante.

Los símbolos, generalmente, provienen de la naturaleza, de modo que su presencia en el breve cantar sirve como un intensificador del erotismo del poema:

> En las canciones populares europeas, no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Pode-

171 La canción de mujer como origen de la lírica románica ha sido propuesto por diferentes estudiosos como Margit Frenk (2006). Además existen estudios sobre la voz femenina como el de Lorenzo Gradín (1990), Frenk (2006: 353-372) y el de Masera (2001)

> mos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa (Frenk, 1998: 162).

Es decir, el espacio breve de la cantiga o el estribillo no permite que la naturaleza sea un mero decorado, por el contrario, cada elemento presente en el poema es esencial, donde se forma una red de significados producidos por el contagio y la superposición de los significados simbólicos entre las palabras.

Las cantigas de amigo galaico portuguesas y los estribillos castellanos comparten, además de la brevedad, elementos poéticos como: la voz femenina, el uso del paralelismo con encadenamiento y la mención frecuente de la naturaleza con claras connotaciones simbólicas de carácter erótico. Sobre todo, la influencia de las cantigas en los cantarcitos castellanos se explicita en la utilización del paralelismo con encadenamiento (*leixa-pren*) y en las imágenes eróticas asociadas con el agua. Sin embargo, la adopción de estos motivos de una tradición a otra siempre conllevó una adaptación y por lo tanto cambios. En este artículo, me interesa mostrar la adaptación hecha por los poetas castellanos de los motivos de las cantigas. Es decir, cómo se transforma un tópico de una escuela poética a otra.

La cantiga de amigo

La cantiga de amigo galaico portuguesa se distingue por un uso extremadamente refinado del paralelismo con encadenamiento, sistema que "condiciona no solo el esquema de versificación y de rimas, sino también la retórica, el estilo, la sintaxis y el vocabulario" (Asensio, 1957: 20). Gracias a este mecanismo, el breve núcleo del cantar se desdobla en varias estrofas que van cambiando de rima gracias a la *sinonimia* producida por el sistema paralelístico:

> El paralelismo […] practica la progresión, aunque retardada: los escasos versos de la serie básica del poema adelantan una acción, a través de encadenamientos y responsiones. La serie respon-

> soria combina igualdad y mudanza, persistencia y variación. Por ello sería más justo decir que el paralelismo es un sistema expresivo que pone al descubierto los dos polos del arte —repetición y variación— y en que domina la repetición, elevada a principio estructurador. (Asensio, 1957: 84).

El paralelismo determina que el cantar gire sobre el eje de dos o tres palabras que se repiten una y otra vez y que van retomando nuevos significados en cada una de las repeticiones. Lorenzo Gradín afirma que:

> La cantiga de amigo ofrece un número escaso de elementos narrativos, haciendo caso omiso de las descripciones, tanto de los personajes como de los signos externos que los acompañan. Por el contrario, los elementos de la naturaleza desempeñan una función particular, en la que se confunden significado real y simbólico. No se introduce la naturaleza estereotipada del exordio primaveral, sino la de los encuentros amorosos en la fuente, en la que se lavan camisas o cabellos, la de los apóstrofes a los *cervos do monte* y a las *ondas do mar salido-levado*, la del diálogo con las flores *do verde pino* y con el papagayo, elementos que van a funcionar como complemento semántico del texto, añadiéndole, en la mayor parte de las ocasiones una carga simbólica considerable (1990: 43-44).

La presencia de símbolos naturales identifican al grupo más sugerente de las poesías galaico-potuguesas donde convergen distintas fuentes como:

> Imágenes que enlazan con viejas costumbres paganas y que perduraron durante siglos en la religiosidad popular; otras que hunden sus raíces en una tradición tan inveterada como la latina; motivos procedentes de los *Salmos* o del *Cantar de los Cantares,* etc. Es por tanto un simbolismo plural que proviene de tradiciones (y de transmisiones) culturales de formación y procedencia diversas, lo que da lugar a productos singulares que todavía hoy siguen resultando sugestivos y sorprendentes. La cronología de los autores que se sirvieron del procedimiento indica que éste comenzó a introducirse en el género en torno a la década 1230-1240. El recurso gozó del

> favor de trovadores y juglares indistintamente hasta la última etapa del movimiento trovadoresco, como confirma el hecho de que lo cultiven Don Denis, Ayras Nunez, y Estevam Coelho (Lorenzo Gradín, 1998: 89).

De los símbolos naturales, las cantigas de amigo se especializan, sobre todo, en las imágenes asociadas con el agua, ya sea de mar —tal es así que llevó a identificar un grupo de cantigas como marineras— o ya sean la fuente o el río, generalmente asociados a la fertilidad y la fecundidad.[172]

> Hay toques de paisaje, visiones de barcos que se alejan, juegos de amor en la orilla. Están localizadas con frecuencia: ría de Vigo, riberas de Lisboa, ermita costera. A veces mencionan circunstancias precisas de guerra y servicio militar, a veces pintan la escena, tan española, del amor junto al agua, a veces convidan al baño común, en el que recelamos un residuo mágico de ritos paganos (Asensio, 1957: 43).

En las cantigas de amigo, es notorio que los símbolos naturales aparecen generalmente en combinación, que yo he denominado en otra parte "acumulación simbólica", creando una red semántica que enriquece la calidad poética e intensifica el erotismo del poema. Un ejemplo paradigmático de lo

172 El simbolismo del agua es muy amplio y antiguo. Específicamente, el tema de la fuente asociada al amor en las cantigas ha sido estudiado por Asensio (1957: 251-261); Méndez Ferrín (1996), Reckert-Macedo (1980), Deyermond (1979-1980) y Morales Blouin (1981). Otro estudioso que comenta en detalle el simbolismo de la fuente y el río es Romeu Figueras, quien afirma que "la excusa de la tardanza de la muchacha en la fuente alegando que un pájaro, un ciervo, etc., habían enturbiado el agua, […] concurre en la cantiga gallego portuguesa, en el villancico castellano y en la poesía popular catalana" (Romeu Figueras, 1965: 112). Por otra parte, "El tema del baño tiene, en la poesía tradicional española antigua diversos matices y significados de los que destacaremos tres. El primero de ellos refleja una costumbre folklórica de signo lustral, que tiene vigencia en determinadas festividades, particularmente la mañana de San Juan. El segundo —mucho más constante y repetido en dicha poesía— expresa un acto de embellecimiento, previo a la entrega femenina o asociado a ella, y tal vez derivado de alguna ceremonia ritual semejante al baño de la novia, que practican aún los judíos españoles de Marruecos y de Salónica. […] El tercero de los matices y significados que presenta el tema, indica el lugar de encuentro de los enamorados, coincidiendo así con el papel asignado a la fuente, en la cual, por otra parte, la enamorada lava sus cabellos, sus pies o su cara con frecuencia, tarea semejante a la del baño y en la que la sorprende el enamorado" (Romeu Figueras, 1965: 113).

anterior es la cantiga del trovador Meendinho, donde la niña espera sentada a su amigo en la ermita de San Simón. Quizás el logro más destacado del poema es la identificación de la pasión de la niña con las olas del mar:[173]

Sedia-m'eu na ermida de San Simion,
e cercaron-mi as ondas que grandes son:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

Estando na ermida ant'o altar,
cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

E cercaron-mi as ondas do mar maior;
No hei barqueiro nim remador:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

E cercaron-mi as ondas do alto mar;
Non hei narqueiro, nem sei remar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

Non hei barqueiro nem remador;
Morrerei eu, fremosa, no mar maior:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo.

173 Una muy interesante interpretación la ofrece Reckert quien afirma que: "As ondas, como significado, caussam o terror da 'fremosa'; como significante, significam-no: istto é, são o correlato objectivo do seu pânico crescente. Mas a outro nivel significam também a paixão amorosa que a arrebatou até à ilha, e cujas sucessivas investidas ameaçam agora arratá-la" (Reckert-Macedo, 1980: 132). La interpretación de Alan Deyermond es similar: afirma que las olas del poema de Meendinho "represent the girl's passion, inspired by her lover" (1979-1980: 273).

Non hei i barqueiro, nem sei remar;
morrerei eu, fremosa, no alto mar:
eu atendendo meu amigo,
eu atendendo meu amigo
(Reckert-Macedo, 1980, núm. 22).

Los trovadores han elegido como escenario un santuario que identifica a las canciones de peregrinación o romerías, también asociadas con el encuentro de los amantes, al lado del mar, donde se observa a la muchacha que espera angustiada a su amado que no llega. Dicho de otra manera, existe una acumulación de tópicos simbólicos que intensifican el erotismo de la escena. El lugar, de claras connotaciones eróticas positivas como la ermita, augura un encuentro feliz, la muchacha sola y que espera al amado, y el mar que remite también a significaciones eróticas.[174] Sin embargo, notemos que el mar, al contrario de la fuente y del río, se convierte en un impedimento para realizar el encuentro de los amados, como Hero y Leandro. El mar como símbolo de la separación de los amantes y el sufrimiento de la niña por la ausencia del ser amado corresponden más a una estética de tipo aristocrático que a una de tipo popular.

Otra imagen muy utilizada en las cantigas de amigo es el encuentro de los amantes junto al río, cuando la muchacha enamorada lava la ropa. Nuevamente, se observa la conjunción de varios símbolos para lograr una atmósfera mágica. Un ejemplo paradigmático de ello es la cantiga del rey Don Dinis, la cual puede ser considerada como una reelaboración de la cantiga de Pero Meogo que veremos más adelante o, como ha dicho Reckert, "una continuación de la misma historia en una fase posterior" (Reckert-Macedo, 1980: 212):

Levantou-s' a velida
levantou-s âlva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar âlva.

174 Para el simbolismo del mar véase la nota al pie núm. 172.

Levantou-s a louçãa
levantou-s' âlva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar âlva.

Vai lavar las camisas
(levantou-s âlva,);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar âlva.

E vai lavar delgadas
(levantou-s âlva,);
o vento lhas levava
em o alto:
vai-las lavar âlva.

O vento lhas desvia
(levantou-s' âlva):
meteu-' s âlva em ira
em o alto.
Vai-las lavar âlva.

O vento lhas levava
(levantou-s âlva);
meteu-'s âlva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar âlva
(Reckert-Macedo, 1980: núm. 45).

La excelencia poética parece ser fruto de un refinamiento de la técnica y de la conjunción de tópicos simbólicos:

> Não é surpreendente que um poema que sob outros aspectos parece representar a detilação de todas as lições de técnicas aprendidas com os poetas anteriores seja também un nó de convergências temáticas (Reckert-Macedo, 1980: 205).

La protagonista es la muchacha que lava, simultáneamente, sus prendas íntimas y las de su amado en el río. La imagen de una lavandera muy idealizada se impregna de connotaciones eróticas y mágicas. Por un lado, en cuanto al personaje de la lavandera, aún hoy en Galicia existe la creencia que las lavanderas tienen poderes mágicos. El erotismo de la imagen de la niña junto al agua es casi universal, y tiene sus raíces en las antiguas creencias de los seres sobrenaturales como hadas, ninfas, etcétera. El alba, la hora de los amantes, profundiza la atmósfrea erótica. Asimismo, a esta red de símbolos se añaden dos más: la montaña y el viento; ambos también de viejas connotaciones eróticas. Por un lado, la montaña es uno de los lugares preferidos por los amantes para sus amores, y el viento, símbolo elemental, representa la pasión masculina.

La destreza del trovador reside en reducir al mínimo el número de elementos y obtener una máxima densidad poética. Por ejemplo, en la cantiga que estudiamos, la palabra *alba* se refiere, simúltaneamente, a la hora del día y a la pureza de la niña. Además es notorio, en el resultado de la estilización de la escena cotidiana, cómo se crea una atmósfera mágica de espectacular luminosidad.[175]

La fuente es otro símbolo del agua cargado de una connotación erótica positiva y muy utilizado por el trovador Pero Meogo. En cuanto al estilo del trovador, es semejante a Meendinho en la utilización de una acumulación de símbolos en la cantiga donde el personaje femenino central es la niña lavandera; pero en este poema existe un paso más hacia la erotización, ya que la niña no lava la camisa sino directamente lava sus cabellos. El cambio del objeto que se lava en el cantar es significativo: la camisa, prenda intíma, se sustituye por los cabellos, la zona más erógena de las mujeres de la lírica, esto revela la intención del trovador por un tópico más sensual.[176] Posteriormente,

175 Esta cantiga ha sido estudiada con detenimiento por Nunes (1926: 3, 27, 382), Asensio (1957: 72), Reckert y Macedo (1980: 204), Reckert (1993: 54-56) y Masera (1995: 137-143).
176 Véase Masera (2001: 90-94).

se agrega el ciervo que enturbia el agua de la fuente, el otro símbolo que constituye el eje de la poética de Pero Meogo.[177] El poeta prefiere referirse al alba de manera indirecta con dos elementos; por un lado, sitúa a la mujer en la mañana con el uso del verbo *Levou-s*, así como, por otro lado, refuerza lo anterior con la indicación de la baja temperatura del agua de la fuente:

Levou-s'a louçãõa, levou-s' a velida:
vai lavar cabelos na fontana fria,
leda dos amores, dos amores leda.

Levous-' a velida, levou-s'a louçãõa:
vai lavar cabelos na fria fontana
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fontana fria;
passou seu amigo que lhi bem queria,
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fria fontana
passa seu amigo que a muit' amava,
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que lhi bem queria:
o cervo do monte o áugua volvia,
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muit' amava:
o cervo do monte volvia a áugua,
leda dos amores, dos amores leda
(Reckert-Macedo, 1980: núm. 15).

La poética minimalista también se observa en la escasez de adjetivos —como ha sido señalado por Asensio y Reckert— y como consecuencia se

177 El simbolismo de los motivos más importantes de la poesía de Pero Meogo fue estudiado por Alan Deyermond (1979-1980: 265-283).

tiende a la polisemia: el mismo vocablo *fría* indica la temperatura del agua y lo temprano de la mañana. Otro elemento poético de suma importancia es el estribillo que, como en otras cantigas, revela los sentimientos de la niña. Algunos estudiosos han comparado la función del estribillo con la del coro en las tragedias griegas que avisan al héroe de lo que sucederá. Aquí, la niña está contenta por que se ha realizado el encuentro con el amado: "leda de amores".

Algunos de los tópicos utilizados por los trovadores para las cantigas de amigo tienen sus raíces en la poesía arcaica universal y poseen gran riqueza semántica como: la lavandera, el alba, lavarse los cabellos y la camisa. Se puede decir que los trovadores gallegos portugueses conjugan en estos poemas tanto la tradición oral —los motivos y el paralelismo— como la escrita —el uso de refinadas técnicas poéticas— de un modo tan eficaz que logran resultados impactantes:

> Y es que la cantiga de amigo se presenta con una poética particular, en la que se mezclan y se superponen elementos heterogéneos. Se trata de una cultura pluridimensional, en la que intervienen un fondo tradicional antiguo y común a los herederos de la civilización romana; la influencia de la estética cortés, que gozaba del prestigio de la *auctoritas* provenzal, y también hay que tener muy en cuenta la dinámica del propio ejercicio literario de trovadores y juglares, que introdujeron en muchas ocasiones elementos de gran originalidad en los textos (Lorenzo Gradín, 1998: 94).

Los estribillos castellanos

Entre los tópicos cargados de simbolismo asociados con el agua en la tradición castellana, predominan aquellos de connotación positiva como la fuente y el río. Frecuentemente, observamos a la moza realizar acciones a las orillas del río, desde lavar ropa o lavarse ella misma hasta coger frutos y flores; en tanto que la fuente sirve como lugar de encuentro de los amantes cuando la niña va a buscar el agua con su cántaro.

La moza que lava una prenda íntima o aquella que va recoger flores junto al río son imágenes que nos permitirán trazar un puente entre las dos tradi-

ciones y mostrar cómo existe una reelaboración de estos motivos galaicos portugueses en los estribillos posteriores.

En los cantarcillos peninsulares hispánicos, unos siglos más tardíos, hallamos sedimentos de las cantigas de amigo tanto en el nivel formal como son los cantares paralelísticos con *leixa-pren* y en las imágenes. Estos contagios son explícitos en algunos poemas, sobre todo aquellos de estructura paralelística. Uno de los ejemplos más evidentes es la siguiente canción, que se toma de *Libro de varia poesía,* de comienzos del siglo xvii en una ensalada que se llama "La jabonada ribera":

Cerbatica, que no me la buelbas,
que yo me la bolberé.

Cerbatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.

Cerbatica, [que no me la buelbas,
que yo me la bolberé]

Cerbatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.

Cerbatica, [que no me la buelbas,
que yo me la bolberé]
(*NC*, 322).[178]

A pesar de que existen dos tópicos característicos de las cantigas galaico-portuguesas, como el ciervo que enturbia el agua y la moza lavandera, estos han sufrido varias transformaciones. Comencemos por el ciervo. En el

178 Todas las canciones antiguas aquí citadas proceden del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)* de Frenk, que a partir de ahora cito como *NC.*

caso castellano se ha convertido en cierva y se utiliza el diminutivo, ya que —como ha sido señalado por especialistas— se trataba de evitar la asociación del animal con el marido cornudo, así como las asociaciones fálicas.[179] Además, a la cierva ahora se le aplican los adjetivos dedicados a la moza (garrida, galana); es decir, el animal se ha personificado —como sucede con la puerta— a través de una superposición con el personaje femenino. Al mismo tiempo, pierde la cervatica su función principal: enturbiar el agua, ya que la niña pide realizarlo ella misma. La transferencia de actividades puede explicarse también por la influencia de la voz femenina de la lírica hispánica, donde el deseo y la sexualidad se expresan libremente, hecho que contrasta con la muchacha lavandera de las cantigas.[180] Asimismo, en la primera estrofa la niña señala que lava la camisa de aquel a quien dio su fe; es decir, necesita aclarar que es un lavado simbólico, no literal. Lo mismo sucede en la segunda estrofa, donde no solo se aclara el lavado de la camisa del amado sino que se junta, esta vez, con el lavado del cuerpo de la niña, que ya pertenece al ámbito del tópico del baño de amor. En esta misma dirección, otro texto muy conocido y que ha sido destacado por su gran calidad poética, es el siguiente:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?
(*NC*, 321).

En el estribillo inicial aparecen mencionados dos símbolos arcaicos: la puerta y la fuente, que se unen con el tópico de cruzar la puerta o el río; los tres símbolos representan la transformación de la niña en mujer, un rito de

179 Esto ya ha sido comentado acertadamente por Asensio (*cf.* 1957: 56, núm. 61). Ver para los significados de la camisa el artículo de Magdalena Altamirano (1993: 178).

180 La canción ha sido estudiada ya por Reckert-Macedo (1980), Masera (1995) y Dorra (1981), con quien discrepo en la interpretación.

paso como ha sido denominado.[181] Este texto es un villancico con su estribillo y su glosa. El estribillo es un dístico monorrimo asonante que utiliza el arcaísmo *fonte* quizás para marcar que se trata de una canción antigua. Como he mencionado en otra parte:

> La glosa añade elementos nuevos al críptico cantar. Es una cuarteta monorrima seguida del segundo verso del estribillo, una estructura no muy común en las glosas, ya narrativas ya líricas (Altamirano, 1993: 15). En este texto existe la necesidad de ampliar lo dicho, de explicarlo mejor, de acotarlo. De modo que al símbolo "puerta" la protagonista le añade el adjetivo *garrida* para enfatizar el significado simbólico. A la fuente, se le agrega el adjetivo *fría* típico de la tradición galaico portuguesa y además, de esa misma tradición, se añade la acción de lavar conjuntamente las prendas íntimas (camisa) del amado y la amada". Por lo tanto el poeta "cambia la imagen de cruzar la puerta y mojarse, por el de la mujer que lava las camisas"; quizá como una actualización y una necesidad de precisión del símbolo o la utilización de símbolos equivalentes. Además la sensual muchacha lavandera parece ser una referencia intertextual a las cantigas galaico-portuguesas (Masera, 2004: 137-138).

En otros cantarcillos castellanos, como el siguiente ejemplo, la escena cotidiana cambia. La muchacha ya no va a la fuente a lavar, sino que es enviada por la madre a la fuente donde ocurre su transformación, que queda explícita en la frase "vengo del amor ferida". Aquí se añade la terminología culta de la caza de amor con la imagen de la amada herida:

> Enbíarame mi madre
> por agua a la fonte fría:
> vengo del amor ferida
> (*NC*, 31).

La canción anterior sirve como introducción a otro grupo de canciones donde aparece el motivo de ir a la fuente pero tratado en un diálogo entre la

181 Para el significado simbólico de la puerta véase estudio inédito Masera (1995) y Masera (2004).

madre y la niña, quien explica de dónde viene con una excusa transparente. El primer antecedente de la canción dialogada es la cantiga de Pero Meogo, cuyo estribillo explicita el cambio de la niña:

Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fria?
(Os amores hei)

Digades, filha, mia filha louçãa
porque tardastes na fria fontana?
(Os amores hei)

Tardei, mia madre, na fontana fria […]
cervos do monte a áugua volviamm
(os amores hei);

tardei mia madre, na fria fontana:
cervos do monte volviam a áugua
(os amores hei)

Mentir, mia filha! Mentir por amigo!
Nunca vi cervo que volvess' o rio.
(Os amores hei.)

Mentir, mia filha! Mentir por amado!
Nunca vi cervo que violvess'o alto.
Os amores hei!
(Reckert-Macedo, 1980: núm. 17).

Posteriormente, hallamos algunas canciones de este tipo en la obra de Gil Vicente, cuya adaptación de estos textos, dada su sensibilidad poética especial, sirve de muestra de cómo las cantigas llegaron a ser paradigmas poéticos. En los siguientes cantares, se prefiere como *locus amoenus* el rosedal cerca del río, donde se encuentra al amante o se cogen "rosas con sospiro". Además, en ambos ejemplos se utiliza el paralelismo, en tanto que a la segunda se añade el recurso del encadenamiento o *leixa-pren*:

—Donde vinde, filha,
branca e colorida?

—De láa venho, madre,
de ribas de hum rio:
achey meus amores
em hum rosal florido.
—Florido, enha filha,
branca e colorida?

De lá venho, madre,
de ribas de humalto:
achey meus amores
num rosal granado.

—Granado, enha filha,
branca e colorida?
(*NC*, 307).

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado.
Vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido.
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro.
Vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale
(*NC*, 306).

Dentro de este grupo se incluye otro cantar, sobre el cual varios estudiosos han discutido su dependencia textual de los textos portugueses, que recuerda a los cantares dialogados anteriores. Sin embargo, en este ejemplo existe un cambio importante, pues es la madre quien revela la excusa simbólica de la hija:

—Dezid, hija garrida,
¿quién os manchó la camisa?

—Madre, las moras del çarçal.
—Mentir, hija, mas no tanto,
que no pica la çarça tan alto
(*NC*, 1651).

Desde el primer verso del cantar la madre explicita que no han sido las moras la causa de la mancha, pues directamente cuestiona a la hija. Llama la atención la coincidencia con los textos portugueses en la solución del poema donde la niña es puesta en evidencia por su madre. El tópico de la prenda manchada, tan arcaico como universal, símbolo de la pérdida de la virginidad, ha perdurado en las canciones contemporáneas.[182]

Asimismo, puede incluirse entre las canciones donde presenta la niña una excusa el siguiente cantar donde, además, se añaden los motivos cargados de simbolismo erótico como el alba y bajo la sombra de los árboles. Notemos que utiliza, como en las cantigas gallego portuguesas, el verbo "Levánteme" y la mañana fría para designar al alba, pero en este caso, en vez de lavar la ropa, la niña va a coger flores. Notemos que existe una disociación entre el estribillo y la glosa. Por un lado, el estribillo menciona el tópico de bajo el árbol —que es nada menos que el olivo, típico árbol del amor— y la glosa está en voz femenina, donde la niña se confiesa con su madre:

182 La canción a la que me refiero es: "En un praíto verde/ tendí mi pañuelo;/ como salieron, mare, tres rositas/ como tres luseros [sic]" (Rodríguez Marín, 1948: 629).

So la rama, ninha,
so la oliva.

Levánteme, madre,
manhanicas frías,
fuy colher las rosas,
las rosas colhía,
so la oliva
(*NC*, 314 *bis*).

Este gusto por la disociación no es nuevo, ya que existen varias glosas relacionadas con nuestro tema. Se puede mencionar la conocida "so ell enzina, so ell enzina", cuya glosa es una canción de romería. También hallamos el mismo procedimiento en el problemático cantar de las tres mozuelas:

Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen.

Madre, tres moçuelas,
non de aquesta villa,
en aguas corrientes
lavan sus camisas.
Sus camisas, madre,
Vilos y no me valen
(*NC*, 536b).

La disociación entre estribillo y glosa ha sido comentada por Frenk, quien en este caso opina que esta puede ser resultado de la contaminación de dos textos (1978: 303-304). En lo particular, me interesa notar aquí cómo el único elemento que une los textos es el agua, con imágenes asociadas también al cancionero galaico portugués: por un lado, el motivo de los barcos, y por el otro, el de las mozuelas lavanderas. Lamentablemente, es tal la distancia entre el estribillo y la glosa que el cantar poéticamente se traba.[183] Las mo-

183 La dificultad de interpretación del texto dada su problemática textual ha dado como resultado diferentes interpretaciones.

zas lavanderas, lejos de estar en una escena idílica como en las cantigas, se muestran en una escena menos elaborada. Son tres que lavan sus camisas que en este caso señalan su disponibilidad. Se intuye que "aguas corrientes" se refiere a un río. En tanto, aunque hay ríos navegables, la imagen de los barcos se asocia más al mar. Aquí no sabemos si el personaje se queja de que los barcos no le ayudan a realizar el encuentro amoroso o, como ha comentado Frenk, es un texto ajeno donde es la voz de una mujer quien desde la orilla se queja de la lejanía de su amante que viaja en los barcos. Si fuera así, podría haber una intención de usar el estribillo como en las cantigas.

El breve estudio anterior nos da algunas ideas de las influencias y de cómo pudo haber sido la reelaboración de algunos símbolos entre una tradición poética y otra. Desde un punto de vista estético asentamos con Asensio que:

> El momento en que un símbolo conservando algo de su aureola mítica se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional (Asensio, 1957: 261).

Lo mencionado en la cita se refleja en la tradición lírica peninsular, de modo evidente, tanto en las cantigas como en los estribillos.

El estudioso sugiere una influencia, aunque limitada, entre textos cultos y populares. Dice: "primero, que lo que los poetas genuinos tomaban de cantigas populares o de moda era poco en cantidad; segundo, que orientaban los nuevos cantares hacia un tono, una elocución, una esfera fijada de imágenes" (Asensio, 1957: 164). Me interesa resaltar esto último como parte de la reelaboración de los símbolos. Como hemos visto, existen algunos tópicos como cruzar el agua, la puerta o incluso lavar, que están abiertos de la tradición oral y se mezclan con la tradición galaico-portuguesa, donde las imágenes se han estilizado tanto que se han fijado —vuelto tópicos—.

La adaptación anterior es posible porque en la tradición conviven tanto los motivos orales como de la tradición escrita; algunas veces, estos motivos son más cercanos a una tradición literaria o provienen de ella, como las cantigas, y estos se amalgaman con otros de la tradición popular oral. Es decir, como ha dicho Lorenzo Gradín para las cantigas, también se puede decir de los estribillos: son un crisol poético que ha bebido de muchas fuentes. De

hecho, la influencia de las cantigas sobre los estribillos pudo ser vía escrita o vía oral.

Finalmente, espero haber demostrado en este trabajo que existe un intercambio de técnicas que se amalgaman para producir nuevos efectos, algunos de ellos más afortunados que otros. Y son estos intercambios los que permiten la renovación de las escuelas poéticas tradicionales que, a pesar de ser conservadoras no están cerradas, ya que eso supondría una eliminación por completo de su función comunicativa.

Bibliografía

Altamirano, Magdalena, 1993. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Las voces de la Edad Media*, México: UNAM, 123-137.

_____, 2003. "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias", *Anuario de Letras*, 39: 9-25.

Asensio, Eugenio, 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.

Crespo, Firminho, 1969. "A Tradicão de uma Lirica Popular Portuguesa depois dos trovadores", *Occidente*, 71: 98-203.

Deyermond, Alan, 1979-1980. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and anecdote in the traditional lyric", *Romance Philology*, 33: 265-283.

Dorra, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje*, (Cuadernos del Seminario de Poética, 5). México: UNAM.

Frenk, Margit, 1978. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.

_____, 1985. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica.* México: El Colegio de México.

_____, 1993. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, (The Kate Elder Lecture, 4). London: Queen Mary and Westfield College.

_____, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 159-182.

_____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM / FCE / El Colegio de México.

_____, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios.* México: FCE.

Lorenzo Gradín, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____, 1998. "El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez.* Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 73-98.

Masera, Mariana, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Tradicional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis de doctorado inédita, London: University of London.

_____, 2001. *Que non dormiré sola, non*. Barcelona: Azul.

_____, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano", *Revista de Literaturas Populares*, 4-1: 134-156.

_____, 2004. "La puerta como símbolo en el cancionero medieval" en Tatiana Bubnova y María Luisa Puig (eds.), *Encomio a Helena*. México: UNAM.

Méndez Ferrín, X. L., 1996. *O cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.

Morales Blouin, Egla, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid. Porrúa / Turranzas.

Nunes, José Joaquim, (ed.), 1926-1928. *Cantigas d' amigo dos trovadores galego portugueses*, 3 vols. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Pedrosa, José Manuel, 2000. "El cancionero tradicional medieval", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megía (eds.), *Diccionario Filológico de la Edad Media*. Madrid: Castalia, pp. 1067-1073.

Reckert, Stephen, 1993. *Beyond Chrysanthemums. Perspectives on Poetry East and West*. Oxford: Clarendon Press.

_____, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.

Reckert, Stephen y Helder Macedo, 1980. *Do cancioneiro de amigo*, (Documenta Poetica, 3). Lisboa: Assirio e Alvim.

Rodríguez Marín, Francisco (ed.), 1948 [1882-1883]. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel.

Romeu Figueras, José (ed.), 1965. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1, Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV a XVI).* Barcelona: CSIC

Sánchez Romeralo, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

La madre soltera: romancero tradicional, romancero de cordel y novela por entrega

Enrique Baltanás

Fundación Machado

Como es sabido, el romancero popular moderno trata de conflictos familiares más que de asuntos épicos o históricos. La figura de la mujer seducida y abandonada y, más en concreto, de la madre soltera, eventualmente en colisión con las normas morales y sociales, y con sus propias aspiraciones como mujer, ha llamado la atención de los cantores populares y es tema de varios romances, tanto tradicionales como vulgares. También, por supuesto, ha sido objeto de estudio, tanto en el dominio hispánico como en el de la balada europea (Seeger, 1990: 228-233), aunque el todavía insuficiente análisis de los textos diste mucho de permitir conclusiones definitivas.

En esta ocasión, trataremos de examinar el distinto enfoque dado a este tema por el romancero tradicional y por el romancero de cordel o de ciego, extrayendo algunas conclusiones acerca del pensamiento popular en torno de esta figura femenina y acerca de dos tipos de literatura popular: la "tradicional" y la juglaresca moderna que representan los ciegos. Estrechamente ligada a esta última modalidad de la literatura popular está la novela por entregas, cuyo testimonio en torno a la figura de la madre soltera utilizaremos igualmente.

Cuando hablamos de romancero, todavía es preciso insistir en que no nos estamos refiriendo a una literatura del pasado, de la Edad Media o del Renacimiento. Aunque sus textos no estén en la mesa de novedades de las librerías, ni se hable de ellos en la sección de libros de los periódicos, muchos de ellos son auténticos *best-sellers*, si consideramos la cantidad de gente que los conoce o los sabe de memoria. Como hablamos de una literatura presen-

te, actual y, desde luego, viva, empezaremos por confrontar su temática con la realidad actual, que le es rigurosamente contemporánea.

Pudiera pensarse que el tema de la mujer abandonada, y en concreto, de la madre soltera, es propio de la literatura —y de la sociedad— del siglo XIX. Y así es, en efecto, pero no de modo exclusivo. Es verdad que grandes novelas del siglo XIX, como *Fortunata y Jacinta*, de B. Pérez Galdós, giran en torno a estas dos mujeres abandonadas, sucesiva y alternativamente. Y, por supuesto, sobre el tema pivotan numerosísimas novelas por entregas, por no decir casi todas. En este tipo de literatura de consumo popular y fundamentalmente urbano, nos encontraremos siempre con el mismo esquema narratológico e ideológico:

> Cuando la mujer "entrega su honor" (eufemismo utilizado por los distintos autores para designar las relaciones sexuales antes del matrimonio), el hombre renuncia a casarse "porque ya ha conseguido lo que deseaba" e incluso abandona y olvida a la joven, que debe afrontar indecibles sufrimientos, a pesar de lo cual seguirá amando al mismo hombre (amor eterno). En todos estos casos, todos los autores sin excepción, culpan a las mujeres por actuar mal y ser demasiado débiles al dejarse llevar por sus pasiones. Con respecto a los hombres no se emiten juicios negativos ante tal comportamiento (Carmona González, 1990: 69).

Perder la honra suele atraer toda clase de males y desgracias para la mujer: en una de estas novelas, *La calle de la amargura* (Madrid, 1871), de Manuel Juan Diana, Dorotea, la protagonista, después de perder la honra, es madre soltera, se arruina, su madre enferma gravemente, el hermano se hace delincuente, debe llevar a la niña a la inclusa y por último muere. De hecho, la lista de deshonradas es enorme en la literatura folletinesca. Ellas son las protagonistas, por ejemplo, de *La calle de la amargura* (Dorotea), *Primer amor de un rey* (María), *Amor de madre* (Luisa), *La hija del mar* (Hortensia), *El infierno de un ángel* (Matilde), *Los enemigos del pueblo* (Eulalia), *Isaura* (Serafina) o *La biblia de las mujeres* (Elvia), todas ellas novelas publicadas entre 1851 y 1895. De estas ocho protagonistas, cuatro —Dorotea, Serafina, María y Elvia— mueren poco después de ser abandonadas. Dos —Luisa y Matilde— no se casan con los hombres que las habían deshonrado, sino con

otros a los que no aman, y por ello serán desgraciadas el resto de su vida. Solo dos logran casarse con los autores de sus deshonras, pero a costa de grandes sufrimientos y tras largos años, en los que llegan a estar al borde de la muerte (Carmona González, 1990: 254). En resumen:

> Las madres solteras constituyen el personaje favorito del folletín. Todos los autores dibujan la misma joven, bella e incauta, que se entrega por amor y queda embarazada. Todos los placeres y felicidad que ha disfrutado se trocan entonces en sufrimientos (Carmona González, 1990: 84).

Podríamos pensar que se trata de una problemática específica del siglo xix, y que los cambios en las mentalidades, la nueva conciencia y la nueva situación de las mujeres en las sociedades avanzadas, y en particular el auge de los movimientos feministas, han vuelto caduca y obsoleta esta cuestión; no es así, sin embargo. Por las informaciones de prensa, sabemos que en los Estados Unidos de Norteamérica se están debatiendo recortes en las ayudas sociales a las madres solteras, que constituyen un fenómeno social cuantitativa y cualitativamente importante. También sabemos que en numerosos países de la Unión Europea son cada vez más frecuentes las llamadas "familias monoparentales", eufemismo que viene a designar en la práctica a la madre que vive sola con sus hijos. Es cierto que algunos perfiles de la cuestión se pueden presentar de modo nuevo y distinto, como es el hecho de que algunas mujeres pueden haber decidido conscientemente ser madres al margen del matrimonio o de una pareja estable, aunque estadísticamente este caso diste mucho de ser significativo. Pero dejaremos aquí el asunto, que nos llevaría a los terrenos de la Sociología, que para nosotros es solo una referencia. Así, pues, volvamos a la Literatura.

Y en la literatura más reciente por ejemplo, en *Small world***,** una novela del británico David Lodge, publicada originalmente en 1984, volvemos a encontrar el tema de la madre soltera:

> —¿No quieres volver a casa, Bernardette? Tu madre está destrozada de tanto sufrir por ti, y también tu padre.

> Bernardette denegó vigorosamente con la cabeza, y encendió un cigarrillo, manoseando nerviosamente el encendedor y agrietándose el esmalte escarlata de una uña en este proceso.
>
> —No puedo ir a casa —dijo con una voz que, aunque ronca a causa de un exceso de cigarrillos y, sin duda, de bebidas alcohólicas, todavía conservaba el acento musical del condado de Sligo—. Nunca más podré volver a casa. […]
>
> —¿Y por qué no puedes? —la apremió suavemente.
>
> —Porque tengo un crío y ningún marido, he ahí el porqué.
>
> —Ah —exclamó Persse, que conocía las costumbres del oeste de Irlanda lo suficiente como para descartar la gravedad de este obstáculo—. ¿O sea que tuviste el crío?
>
> —¿Esto es lo que piensan, pues? —exclamó Bernardette, alzando los ojos para encontrar los suyos.— ¿Que me lo hice perder?
>
> (Lodge, 1996).

Si hemos puesto este ejemplo es para mostrar que el tema sigue vivo, que sigue siendo conflictivo, y tal vez no solo en algunos países católicos o en zonas rurales. Y, como no podía ser menos, el tema sigue apareciendo en la literatura popular. En la lírica podemos encontrarnos con advertencias como la siguiente, que recogía Machado y Álvarez en su *Colección de cantes flamencos,* de 1881, y que aún se sigue cantando en las bodas gitanas:

> Guarda lo que es güeno,
> te acompañará,
> compañera,
> si tú no lo guardas
> sola te berás
>
> (Machado y Álvarez, 1996: 123).

O como esta otra, mucho más explícita, que encontramos en la recolección de Rodríguez Marín:

> No te fíes del hombre porque, en logrando, si te bí no me acuerdo. ¡Échale un gargo! (Rodríguez Marín, 1929: 323).

Y es que la renuencia de los varones ante el matrimonio queda perfectamente manifiesta en esta copla que recogía ya Fernán Caballero:

> Es verdad que yo te quise,
> que te he querido y te quiero,
> pero casarme contigo…,
> límpiate, que estás de huevo.
> (Fernán Caballero, 1995: 363).

El romancero también nos lanza una advertencia: la de lo fácil que resulta para una muchacha quedar embarazada y perder así su honor. Esta función admonitoria la cumple perfectamente el romance de *La mala hierba* (*CGR*: 00469):

> Un rey tenía una huerta — toda de árboles plantada,
> en medio de aquella huerta — tiene una fuente que mana;
> por un lao manaba el oro, — por otro la fina plata,
> la mujer que lo bebiese — al punto se hace preñada.
> La hija del rey la bebió — por su dicha y su desgracia.
> (Calvo, 1994: 57).

El tema lo encontramos, por supuesto, en los romances impresos en los siglos xvi y xvii, y con muy variada casuística. Un final feliz presenta el romance de *Virgilios***:**

> Mandó el rey prender Virgilios — y a buen recaudo poner
> por una traición que hizo — en los palacios del rey,
> porque forzó una doncella — llamada doña Isabel.
> Siete años lo tuvo preso — sin que se acordase d'él;
> y un domingo, estando en missa — mientes se le vino d'él:
> —Mis cavalleros, Virgilios — ¿qué se avía hecho d'él?—
> Allí habló un caballero — que a Virgilios quiere bien:
> —Preso lo tiene tu alteza — y en tus cárceles lo tien.—
> —¡Vía, comer, mis cavalleros! — ¡Cavalleros, vía, comer!
> Después que hayamos comido — a Virgilios vamos a ver —
> Allí hablara la reina: — —Yo no comeré sin él.—

A las cárceles se van,
—¿Qué hazéis aquí, Virgilios?
Señor, peino mis cabellos
aquí me fueron nacidas,
que oy se cumplen siete años
—Calles, calles tú, Virgilios,
Señor, si manda tu alteza,
—Virgilios, por tu paciencia
—Rotos tengo mis vestidos,
—Que yo te los daré, Virgilios,
Plugo a los cavalleros
mucho más plugo a una dueña
Ya llaman a un arcobispo,
Tomárala por la mano
adonde Virgilios es
Virgilios, aquí, ¿qué hazéis?—
y las mis barbas también:
aquí me han de encanecer,
que me mandaste prender.—
que tres faltan para diez.—
toda mi vida estaré.—
comigo irás a comer.—
no estoy para parecer.—
yo dártelos mandaré.—
y a las donzellas también;
llamada doña Isabel.
ya la desposan con él.
y llévasela a un vergel

(Di Stefano, 1993: 160-161 y 433).

Este romance —conservado en la tradición de los sefardíes y en Canarias— presenta el caso de una mujer seducida, que ha perdido su honor, su virginidad, pero no es seguro que fuese abandonada, porque el apresuramiento en la intervención del rey, castigando al mozo que se ha atrevido a gozar del sexo sin previa sanción social, es decir, en una relación prematrimonial, deja este punto oscuro. Así que no acabamos de saber si el Virgilios que se casa con doña Isabel lo hace por propio convencimiento o por así poder salir de la cárcel. Notemos, sin embargo, que en versiones modernas de este romance es una enlutada doña Isabel la que comparece ante el rey para pedir la libertad de Virgilios, lo que concuerda con el verso antiguo: "mucho más plugo a una dueña llamada doña Isabel".

Donde sí está explícita la negativa al matrimonio por parte del seductor es en el romance de *El conde (Grifos) Lombardo* (*COR***:** 0118), del que también hay muestras en la tradición moderna. Así comienza una versión moderna de Tenerife:

Preso llevaban al conde,
No es por delito que ha hecho,
porque forzó la doncella,
La niña como es discreta,
preso y bien aprisionado.
ni por hombre que ha matado,
en el valle de Santiago.
casa el rey se ha presentado.

—Cásate, conde, con ella o has de morir ahorcado.
—No me he de casar con ella, ni he de morir ahorcado,
yo tengo escritura hecha en un libro consagrado
no casarme con mujer que su cuerpo me haya dado,
que según me lo dio a mí para otro no es negado
(Trapero 1989: 53).

Ante esta respuesta, el rey lo manda meter preso. Así lo cuenta la versión antigua:

Quejábase ella del fuerzo, —quéjase el conde del grado,
allá van a tener pleito —delante de Carlo Magno,
y mientras el pleito dura —al conde han encarcelado…
(Díaz Roig, 1980: 210).

Pero al fin llegan cartas del emperador "para que casen la infanta —con el conde encarcelado". Otra mujer burlada es la *Galiarda* que accede a las súplicas de Florencios con la condición de que guarde bien el secreto, que este, sin embargo, publicará nada más amanezca:

—Esta noche, caballeros
dormí con una doncella,
que en los días de mi vida
no vi yo cosa más bella.

Entonces, un hermano de Galiarda le pide a Florencios que se case con ella, a lo que este responde con el ya conocido argumento de que:

—No quiero hacer, caballeros,
por mí, cosa tan fea,
que es tomar yo por mujer
la que tuve por manceba.

Al oír esta respuesta, el hermano y sus amigos quieren matarlo, pero Florencios resulta salvado precisamente por la mujer cuya deshonra él había

propalado. La intervención de Galiarda revela una gran discreción y también un verdadero amor. No quiere muertes ni tragedias, lo que desea es preservar la vida del hombre al que ama y al que, vivo, tal vez pueda seguir amando o desposarse con él:

> […] Galiarda, que lo supo,
> ¡oh qué dolor recibiera!
> —"Pésame, mis caballeros,
> hagáis cosa atan mal hecha;
> lo que aquel loco dezía
> no era cosa creedera;
> hasta sabello de cierto
> no le havíades de dar pena"
> (Débax, 1982: 401-402).

Otro caso es el de la infanta burlada, y preñada, que confiesa su preñez y su vergüenza a su amante y al que recuerda que ya se vencen los plazos naturales para el casamiento:

> —Tiempo es, el cavallero, tiempo es de andar de aquí,
> que me cresce la barriga e se me acorta el vestir,
> que no puedo estar en pie ni al emperador servir;
> vergüença he de mis donzellas, las que me dan el bestir:
> míranse unas a otras, no hazen sino reír.
> Sí tienes algún castillo donde nos podamos ir.

Pero el caballero le responde con chanzas, como si la situación apurada de la doncella le divirtiese. Le dice primero que es un simple labrador, lo que añadiría deshonra a la deshonra y, después, cuando la ve maldecir de su suerte y renegar del fruto que alberga en su vientre, cuando se ha divertido con la broma cruel, le confiesa ser hijo del rey de Francia (Di Stefano, 1993: 176-177 y Débax, 1982: 404-405). El descubrimiento de la preñez, la pérdida de la doncellez, cuando se dan fuera del matrimonio, pueden cambiar la vida de una mujer, llevándola a la desgracia:

—Ay, hija, si virgo estáis reina seréis de Castilla;
hija, si virgo no estáis de mal fuego seás ardida.
(Di Stefano, 1993: 175).

Por eso sorprende el caso verdaderamente excepcional de la muchacha que renuncia al matrimonio, y más todavía la actitud aquiescente de la madre:

—Esa guirnalda de rosas, hija, ¿quién te la endonara?—
—Donómela un caballero que por mi puerta passara.
Tomárame por la mano a su casa me llevara;
en un portalico escuro comigo se deleitara:
echóme en cama de rosas, en la cual nunca fui echada,
hízome no sé que hizo que d'él vengo enamorada.
Traigo, madre, la camisa de sangre toda manchada.—
Si dizes verdad, mi hija, tu honra no vale nada,
que la gente es maldiziente, luego serás desonrada.—
—Calledes, madre, calledes, calléis, madre muy amada,
que más vale un buen amigo que no ser malmaridada:
dame el buen amigo, madre, buen mantillo e buena saya;
la que cobra mal marido bive malaventurada.—
—Hija, pues queréis assí, tú contenta y yo pagada
(Di Stefano, 1993: 177-178).

Dejando aparte este caso excepcional —aunque no único: recuérdese que también Melibea, en el acto XVI de *La Celestina*, alega "que más vale ser buena amiga que mala casada"—, lo normal es que la mujer busque el matrimonio, y que si este se le niega se sienta defraudada. El romance que con más frecuencia expresa esta problemática en la tradición moderna es, sin duda, el romance doble de *Gerineldo + La boda estorbada*. Muchos editores modernos lo siguen clasificando entre los carolingios y caballerescos, algunos entre las "Mujeres seductoras", pero su verdadero lugar está —a nuestro juicio— en el apartado de "Mujeres seducidas y abandonadas". Porque aunque la invitación inicial pueda partir de la infanta, lo cierto es que la hace por amor, y con miras de casamiento (Baltanás, 1996). Es Gerineldo el burlador, el donjuán, como se comprueba en la frase proverbial "más galán

que Gerineldo" o en la copla popular que dice: "Para rey nació David,/ para sabio Salomón,/ para galán Gerineldo,/ y para adorarte yo". Este romance es tan conocido y se encuentra tan extendido en la tradición moderna, que no voy a ofrecer aquí ningún texto. Recordemos tan solo que cuando los amantes son descubiertos por el padre, este opta después de algunas dudas, por el mal menor, que sería el matrimonio de los jóvenes. Matrimonio al que Gerineldo se niega: en unas versiones estalla una guerra a la que el joven marcha (huida), en otras porque afirma (y el argumento nos va sonando ya muy familiar): "Tengo hecho juramento a la Virgen de la Estrella/ de no casarme con dama que haya dormido con ella" (negativa frontal). El hecho es que Gerineldo desaparece del escenario, habiendo dejado encinta a la princesa quien, al cabo del tiempo, decide ir a buscarlo. Lo sorprende a punto de contraer matrimonio con otra mujer. Esta vez, Gerineldo no se niega, porque la infanta trae un argumento de peso como es el de ser su "mujer natural" (o su "mujer carnal"):

—Yo no necesito encargo, yo no necesito na,
que el niño que me dejaste ya sabe decir papá.
—Adiós, francesita, adiós, que me voy con la española,
que el niño que le dejé le va a poner la corona.[184]

Frente a este desenlace del romance doble de *Gerineldo + La boda…*, veamos lo que ocurre, ante un caso semejarte, en el romancero de cordel:

Era una muchacha de una familia muy rica
su novio la abandonó cuando vio que estaba encinta
Cuando su padre la vio en el estado que estaba,
la ha cogido por un brazo y a la calle la arrojaba.
Carmela se fue llorando a casa de su madrina.
Por cierto la recogió como si fuera una hija.
Carmela ha tenido un niño que es más hermoso que el sol,
y ella sola lo ha criado sólo por tapar su honor.
Dos añitos tenía el niño y todavía no era cristiano,
sólo por tapar su honor, no lo había bautizado.

184 Versión de Sevilla, inédita, Archivo de la Fundación Machado, 1988.

Le manda razón a su novio
con una cita en una postal, que quería verlo solo.
Cuando lo tuvo delante Carmela le dijo: —Ven acá y acércate,
verás nuestro hijo llorando, el fruto de nuestro bien.
Rogelio se fue acercando sin darle un beso a su niño.
Le dijo: —Desgraciado, reniego que seas mi hijo.—
—Esas palabras que has dicho
me han llegado al corazón, sabiendo que es tu hijo
le has echao una maldición.— Carmela cogió un revólver,
dos tiros le disparó. Rogelio cayó rodando
y Carmela se marchó. Carmela se fue rodando y
Carmela se marchó. Carmela se fue llorando
con su hijo entre los brazos. —Adiós, padre y adiós, madre,
y adiós, madre de mi vida, yo le di muerte a Rogelio
y ahora me la doy solita.
(Versión de Sevilla, inédita. Archivo de la Fundación Machado, s/f).[185]

En el romancero de cordel, la solución casi nunca es la boda, sino, como hemos visto, el asesinato y el suicidio. Esta solución del suicidio puede implicar la suposición de una cierta debilidad por parte de la mujer. Pero a veces la venganza consiste solo en el asesinato del burlador, y a manos de una mujer que, disfrazada de varón, adopta roles y estereotipos masculinos. Así sucede con dos romances recogidos en Segovia (*CGR*: 0249 y *CGR*: 0419):

¿Te acuerdas de una palabra que distes a una señora?
Has de saber que soy yo y me llamo doña Antonia,
te he de dar la fiera muerte, si el cielo no me lo estorba,
y no me lo estorbará porque la razón me sobra.—
Empiezan los dos guerreros con espadita furiosa.
Al ruido y al alboroto se ha esbaratado la ronda.
La ronda dice: —¿Qué gente?— Y ella responde furiosa:
—Para tales ocasiones mi espada no es melindrosa.—

185 Otras versiones, no siempre completas, en Mendoza Díaz-Maroto (1989), que lo clasifica entre los "octosilábicos estróficos" del grupo de romances en cordel (romances y narraciones afines memorizadas a partir de impresiones modernas); Piñero y Atero (1986: 132) y Alcaide (1992: 96-97).

Ha matado siete alcaides, ha esbaratado a la ronda
y al corregidor le dio, para fraile, una limosna
(Calvo, 1994: 355-357).

Como diferencias más evidentes entre uno y otro tipo de romances notamos: diferente actitud de los padres, que en el romance tradicional no siempre castigan o expulsan a la hija de su casa, sino que intervienen activamente a favor de la solución del matrimonio; presencia en el tradicional —y ausencia en el de cordel— del argumento o motivo de la "mujer natural" (Díaz-Mas, 1994: 164 núm. 22); desenlace no pocas veces feliz del romance tradicional frente a desenlace obligadamente trágico —asesinato y suicidio— del de cordel, en clara sintonía con la novela de folletín del siglo XIX. En cuanto a lenguaje y estilo, el del romance tradicional es connotativo y sugerente —hasta el punto que muchos lectores cultos no han logrado descodificar su significado— mientras que en el de cordel es denotativo y explícito. Tanto desde un punto de vista moral como desde una perspectiva estilístico-formal, podríamos concluir que el romancero tradicional configura un discurso propositivo y abierto, mientras que el romancero de cordel —al igual que la novela por entregas— se inclina por un discurso normativo y cerrado.

En ambos casos se resalta la maternidad de la soltera como una carencia o una desgracia, algo no querido por la mujer, y no tanto, o no solo, por el qué dirán, sino porque altera el orden natural de las cosas y quebranta los deseos y aspiraciones de la mujer. Y en ambos casos parece haber concordancia con lo que, por su parte, sentencia el refranero: "Mujer sin varón y navío sin timón, nada son". En ambos casos, por supuesto, se trata de romances creados y reproducidos en el ámbito de una sociedad eminentemente rural, agraria, anterior a los movimientos feministas y a los cambios de mentalidades y modificaciones de la estructura familiar que se han manifestado en las sociedades europeas en los últimos veinte años. Todavía es muy pronto para saber en qué manera estos cambios quedarán reflejados en la literatura popular. ¿Asimilará estos cambios? ¿Los aprobará o los rechazará? ¿Cuál será su dictamen? Por desgracia, el pueblo no ha dicho todavía su última palabra. Pero, en cualquier caso, recordemos el romance antiguo de *La guirnalda de rosas* citado más arriba, aquel en que la joven proclama "que más vale un buen amigo que no ser malmaridada": ya en el siglo XVI la "apertura" del romancero se mostraba no solo en su capacidad de admitir variantes discur-

sivas, sino también variantes e incluso disidencias respecto de una moral supuestamente unívoca y de vigencia universal.

Bibliografía

Alcaide, Juan Pablo, 1992. *El Romancero. Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla*. Sevilla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazaba y Caja San Femando.

Baltanás, Enrique, 1996. "Una heroína anónima del romancero: la princesa de Gerineldo", *Revista de Folklore*. Valladolid 187: 14-20.

Calvo, Raquel, 1994. *Romancero general de Segovia*. Antología [I880]-1992. Segovia: Diputación Provincial.

Carmona González, Ángeles, 1990. *La mujer en la novela por entregas del siglo xix*. Sevilla: Caja San Fernando.

Catálogo General del Romancero, 1984, eds. Diego Catalán y Jesús A. Cid. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.

Débax, Michèlle, 1982. *Romancero*. Madrid: Alhambra.

Díaz-Mas, Paloma, 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.

Díaz Roig, Mercedes, 1980. *El Romancero Viejo*. Madrid: Cátedra.

Di Stefano, Giuseppe, 1993. *Romancero*. Madrid: Taurus.

Fernán Caballero, 1995. *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, ed. de Antonio Gómez Yebra. Madrid: Castalia.

Lodge, David, 1996. *El mundo es un pañuelo*, trad. de Esteban Riambau. Barcelona: Anagrama.

Machado y Álvarez, Antonio, 1996. *Colección dé cantes flamencos*, [1881], ed., introducción y notas de E. Baltanás. Sevilla: Portada Editorial.

Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, 1989. *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Albacete: Diputación Provincial.

Piñero, Pedro M. y Virtudes Atero, 1986. *Romanceado de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial y Fundación Machado.

Rodríguez Marín, Francisco, 1929. *El alma de Andalucía en sus mejores coplas Amorosas*. Madrid: Tipografía de Archivos.

Seeger, Judith, 1990. *Count Claros. Study of a Ballad Tradition*. New York & London: Garland Publishing.

TRAPERO, Maximiano, 1992. *El romance de Virgilios en la tradición canaria e Hispánica*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

_____, 1989, *Romancero tradicional canario*. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

Folklore y Literatura en la lírica panhispánica. Lyra Minima I, libro electrónico editado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia-UNAM, se terminó de editar el 30 de enero de 2016 en los talleres de Desarrollo Gráfico Editorial, S. A. de C. V., Municipio Libre 175-A, colonia Portales, delegación Benito Juárez, 03300 México D. F., tel 5601 0796. Se utilizaron en la composición tipos Times New Roman de 9, 10, 11, 12 puntos. Responsable de la Coordinación de Publicaciones: Cecilia López Ridaura.

Todo comenzó en Londres, en 1996, en el Queen Mary and Westfield College con la realización de un congreso internacional cuyo tema principal fueron los estudios de la lírica tradicional. Esta área sería un punto de partida para establecer el espacio de discusión que los estudios del tema debían tener dentro de la literatura hispánica.

Desde entonces, los congresos, que han girado alrededor del mundo oscilando entre las orillas del continente europeo y el americano, como las mismas poesías —en Londres, Alcalá de Henares, Sevilla, Salamanca, México, San Atina— y cuyos responsables han sido destacados investigadores como Alan Deyermond, Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Pedro M. Piñero, Pedro M. Cátedra, Aurelio González, Mariana Masera y Gloria Chicote, han logrado reunir a estudiosos y a estudiantes de numerosas universidades en un número que ha llegado a sumar más de doscientos miembros.

La designación del congreso como *Lyra Minima* fue en honor al investigador Stephen Reckert quien, en sus trabajos sobre la lírica hispánica, estudió rasgos como la brevedad y el simbolismo de la antigua lírica medieval.

Este volumen reúne artículos que por distintas vicisitudes fueron publicados a lo largo de los años; ahora ofrecemos al lector la oportunidad de leerlos en conjunto, lo que permite apreciar con mayor rigor los diálogos generados entre los estudiosos y sus artículos, así como las reflexiones que forjaron los primeros destellos de *Lyra Minima*.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

ISBN 978-607-02-7587-6