

La más antigua lírica popular castellana: otra tipología

INTRODUCCIÓN

Lo más llamativo y lo más delicado de este tema es que nos enfrentamos con la reconstrucción de un monumento del que nada queda, salvo el aprovechamiento de sus materiales en época posterior. Esta circunstancia explica que el estudio de ese monumento no comenzara hasta 1919, año en que Ramón Menéndez Pidal, en su famoso discurso leído en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, declaraba:

Abriendo una y otra de nuestras historias literarias, advierto en todas la falta de un capítulo muy importante, mejor diré, esencial. Me refiero a los orígenes de nuestra poesía lírica, buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales¹.

También en esa ocasión Menéndez Pidal nos enseñó lo que pudo haber más allá de los datos positivos. Y es que si a ellos tuviéramos que limitarnos, no podríamos hablar de una lírica castellana primitiva, pues, salvo excepciones, los primeros textos conservados datan del siglo XV. No obstante, todo medievalista acep-

(1) R. MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, Madrid, 1968 [1919], 157-212, pág. 159.

ta que en la poesía cancioneril de esa centuria se hallan, al menos, dos poéticas, una culta y otra popular o popularizante; y la mayor parte de la crítica cree también que si la primera surge en ese mismo período, la popular se entronca en una tradición anterior.

Entre los críticos que han transitado por la vía abierta en aquel discurso por Menéndez Pidal, parece existir un acuerdo, al menos, en tres cuestiones básicas:

1. Tanto José María Alín como Antonio Sánchez Romeralo², por ejemplo, coinciden con Pidal en afirmar que la lírica popular existe, y que, dado su carácter de tradición oral, los primeros testimonios escritos no pueden considerarse "actas notariales de su nacimiento"³, sino que el pueblo llevaría cantando en castellano mucho tiempo cuando los poetas o músicos cortesanos del siglo XV comenzaron a recoger determinadas canciones.

2. Entramos así en otro de los problemas que plantea la lírica tradicional castellana, y es que del mismo modo que las jarchas se han conservado únicamente por el capricho de una moda literaria, también las canciones castellanas son despreciadas por los compiladores, hasta que los humanistas idealizan la vida rústica, una de cuyas manifestaciones es la música popular, que entra así en las cortes aristocráticas⁴. Gracias a esta moda que se percibe primeramente en el círculo de Alfonso V de Aragón, y ya ostensiblemente en la corte de los Reyes Católicos, nos ha llegado una muestra de la lírica medieval, pero el problema que se plantea es que los recopiladores no actuaban de modo científico, sino según gustos musicales y literarios. Ello supone que recogieron lo que se adecuaba a tales gustos y lo aprovechaban libremente. En opinión de Romeralo⁵, el uso de glosar el villancico inicial era ante-

(2) J. M. ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968, pág. 14; A. SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969, pág. 9.

(3) ALÍN, *El cancionero...*, pág. 14.

(4) Véase M. FRENK ALATORRE, "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, 1978 [1962], 47-80, pág. 49.

(5) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, págs. 28-29.

rior al XV, pero a lo largo de la Edad Media también se cantaría el villancico solo. Lo que debió ocurrir es que, al estar la glosa de moda en la poesía culta, sólo se recogían los villancicos desarrollados en estrofas, o se les añadían. Los poetas cortesanos no actuaban, pues, únicamente por adición e imitación, sino también por omisión. Margit Frenk Alatorre⁶, por ejemplo, expone la idea de que el esquema heteroestrófico debió de existir en la lírica popular medieval, a juzgar por testimonios de la poesía sefardí, pero no aparece en los cancioneros cortesanos, quizás porque no se adecuaba a los gustos musicales.

En definitiva, teniendo en cuenta la intervención de autores cultos no sólo en las estrofas, sino también en la cancioncilla inicial, deben distinguirse los villancicos tradicionales de los cultos, y aún cabe hablar, como propone Romeralo, del villancico pastiche. Es bien sabido que el propio Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana* (1496), distingue ambos tipos, en un pasaje valiosísimo como prueba de la antigüedad del villancico:

Y si tiene dos pies llamamos le tan bien mote o villancico, o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el vno quebrado tan bien será villancico o letra de invención. Y entonces el vn pie ha de quedar sin consonante según más común uso y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante por que entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar⁷.

3. Teniendo esto en cuenta, críticos como Frenk, Romeralo o Alín⁸ coinciden también en afirmar que si bien es prácticamente imposible aislar, entre los textos que nos han llegado, los auténticamente tradicionales, sí se puede, sin embargo, conocer el estilo

(6) M. FRENK ALATORRE, "Historia de una forma poética popular", en *Estudios...* [1970], 259-266, pág. 263.

(7) Apud SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, págs. 49-50.

(8) M. FRENK ALATORRE, «La autenticidad folklórica de la antigua lírica "popular"», en *Estudios...* [1969], 115-136, págs. 115-116; ROMERALO, *El villancico...*, pág. 11; J. M. ALÍN, "Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas", en *El comentario de textos*, 4. *La poesía medieval*, Madrid, 1987, 339-347, pág. 343 y, sin embargo, pág. 344.

o la poética de la lírica popular. En consecuencia, el estudio de este tema no puede plantearse como el conocimiento de unos textos concretos, sino más bien como una aproximación genérica, como descripción de una tipología que en su repetición a través de los textos se muestra cierta, aunque cada uno de ellos, aisladamente, no pueda considerarse sino "supuestamente" popular.

Y es que, aunque Frenk profundiza en los criterios para probar la antigüedad de las canciones, hay muchas que pueden ser auténticamente folclóricas y sin embargo escapan a la verificación. En todo caso es recomendable, en el momento de describir la tipología de la lírica castellana tradicional, limitarse a los textos recogidos en el *Corpus* de Frenk⁹, porque esta autora rechaza las canciones de forma o procedencia distinta a las de aquellas cuya antigüedad se puede demostrar¹⁰.

Frenk¹¹, Alín y Romeralo, analizando los textos de sus propias antologías, ofrecen caracterizaciones del género que no siempre coinciden en los rasgos formales, y menos en los temáticos. Sirva como muestra tan sólo un ejemplo: sobre el cabello como elemento del ideal de belleza femenina, Alín escribe "el color preferente, el único color, es el rubio" -aunque la lírica popular trate de defender a la mujer morena¹², mientras que Romeralo afirma "el ideal de belleza femenina en Castilla es la mujer morena (de ojos negros y pelo negro)"¹³.

(9) M. FRENK ALATORRE, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, 1987.

(10) Mediante los siguientes criterios: a) supervivencia (y no gracias a textos cultos); b) coincidencias con poesías populares anteriores; c) fuentes inconexas; d) recopilación efectuada con criterios más o menos científicos (colecciones de refranes y tratados de gramática, música y lexicografía); e) fuentes y géneros más fieles al folclor; f) la índole de las poesías mismas; y g) confluencia de indicios. Véase FRENK ALATORRE, "La autenticidad..."

(11) M. FRENK ALATORRE, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", en *Estudios...* [1958], 267-308; y "El zéjel: ¿forma popular castellana?", en *Estudios...* [1973], 309-326.

(12) ALÍN, *El cancionero...*, pág. 251.

(13) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 58.

La falta de unanimidad sería motivo suficiente para que cualquiera que pretenda profundizar en el tema realice su propio análisis, revisando los de los críticos citados; pero más importantes son las razones por las que no sirve ninguna de las tipologías citadas, si atendemos exclusivamente a la más antigua lírica castellana, con el fin de averiguar si, dentro del continuo de la lírica tradicional hispánica, aquélla en concreto presenta unos rasgos específicos que la distinguan de las canciones en otras lenguas peninsulares, o de la propia lírica castellana de la Edad Moderna, porque, por muy conservador que sea, lo tradicional también evoluciona. Y ocurre que las tipologías de los autores citados superan el ámbito de lo medieval y lo castellano. Frenk, en su estudio de las glosas de tipo popular, no se limita a las castellanas, y su *Corpus* llega hasta el siglo XVII. Alín estudia textos del XV y del XVI, y no delimita claramente la poesía popular de las creaciones cultas inspiradas por aquélla, y lo mismo se puede afirmar de la caracterización ofrecida por Romeralo.

Lógicamente, atendiendo a la lírica medieval castellana, interesa un análisis efectuado exclusivamente sobre textos castellanos y sobre los testimonios más antiguos; pongamos como término final las postrimerías del siglo XV y principios del XVI, que suele considerarse inicio del Renacimiento en la historia de la literatura castellana. Ese límite cronológico es menos arbitrario de lo que pudiera pensarse, puesto que, como advierten Romeralo y Frenk, se producen en el siglo XVI notables cambios en la lírica tradicional castellana. Esta última escribe al respecto:

Si la total "pureza" de esa lírica es un mito, al integrarse ella a la cultura cortesana, y luego urbana, de la España renacentista y posrenacentista, el panorama se complica aún más (...) visto globalmente, este acervo ya no sería en el siglo XVI lo que fue en el XV, pues se había incrementado con más aportaciones procedentes de la poesía aristocrática¹⁴.

(14) FRENK ALATORRE, *Corpus...*, pág. VII. Véase también SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 85.

Y Alín¹⁵, por el mismo motivo, con el propósito de ofrecer una muestra de la lírica tradicional castellana, como parte de la poesía medieval, selecciona para comentario cinco canciones de fuentes del siglo XV o, como muy tarde, de mediados del XVI.

OTRA TIPOLOGÍA

Según lo que llevamos visto, como estudio de la más antigua lírica popular castellana, parece necesario efectuar un nuevo análisis sobre un *corpus* que integre exclusivamente textos castellanos hallados en fuentes que daten, como tarde, de finales del XV o principios del XVI. Por un lado, la caracterización que resulte de tal selección se aproximará más a lo que pudo ser la primitiva lírica castellana que cualquiera de las divulgadas hasta ahora. Por otro lado, al comparar esta tipología con las realizadas sobre textos de fuentes posteriores, se evidenciarán los rasgos de evolución de la lírica castellana a través del Siglo de Oro.

Por su rigor en la selección de los textos de tipo popular utilizo el *Corpus* de Frenk, pero en una mínima parte, claro está, la que se encuentra en fuentes del XV. Como la clasificación que utiliza Frenk es temática, sigo en mi análisis el orden cronológico propuesto por Alín. En total son 160 canciones de diversa procedencia: aparte de las fuentes dispersas donde pueden hallarse los villancicos más antiguos, la mayoría está contenida en cancioneros¹⁶. De ellos, el ms. 5593, de finales del siglo XV o principios del XVI, es, de las utilizadas, la fuente más moderna según el orden cronológico propuesto por Alín. Aunque para el

(15) ALÍN, "Poesía...", pág. 348. Véase, del mismo autor, *Cancionero tradicional*, Madrid, 1991, págs. 48-59.

(16) Cancionero de Fernando de la Torre, el de Palacio (ms. 594 de la Biblioteca Real), el de Herberay (British Library, ms. Add. 33.382), el de Juan del Encina, el del British Museum (British Library, ms. Add. 10.431), el Cancionero musical de Palacio (la fuente más rica, Biblioteca Real, ms. 1335), el de la Colombina (Biblioteca Colombina, ms. 7-1-28), y el ms. 5593 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

objetivo genérico propuesto el *corpus* parece más que suficiente, quizá pudiera completarlo, en un estudio de otras dimensiones, la que hoy por hoy es seguramente la más nutrida recopilación de la poesía cancioneril del XV: la realizada por Brian Dutton¹⁷. Y digo “quizá” porque la mayoría de su contenido es lírica culta, y, por otro lado, compruebo que algunas canciones que incluyo en el análisis faltan en esa monumental obra. No he hallado en ella, por ejemplo, el ms. 594 de la Biblioteca Real, ni el ms. 5593 de la Biblioteca Nacional.

Pretendiendo que la caracterización de la lírica medieval castellana de tipo popular fuera, si no exhaustiva, sí completa, he atendido a diferentes niveles formales y también a los temas, inspirándome en los análisis de Frenk, Alín y Romeralo, de los que recojo los elementos que me han parecido más claros y operativos. Ello permitirá comprobar en qué medida la más antigua lírica castellana coincide con el *corpus* general de la lírica tradicional hispánica, y en cuál otra se distingue. La tipología se distribuye, de este modo, en cuatro apartados. El primero de ellos atiende al estilo general de las canciones de tipo popular, para detallar, en segundo lugar, la estructura del villancico inicial, abordar luego la estructura de las glosas, y, finalmente, fijarse en los temas. Cada apartado se compone de unos epígrafes que integran diversos rasgos señalados por los autores de las citadas tipologías o añadidos por mí. Dentro de cada epígrafe los rasgos serán citados por orden de mayor a menor frecuencia, expresada en porcentajes, que es la forma más precisa de representar una proporción, aunque siempre se trata de aproximaciones, por lo inevitablemente subjetivo del análisis.

Por otro lado, aunque los ejemplos podrían ser tan numerosos como reflejan los porcentajes, la necesidad de economía obliga a incluir tan sólo una muestra de aquellos rasgos que más necesiten de ilustración.

(17) B. DUTTON, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 tomos, Salamanca, 1990-1991.

ESTILO

Pidal habló del carácter sintético y de la simplicidad de la lírica castellana. Romeralo lo expresó como brevedad y dinamismo¹⁸.

1. FONÉTICA

1. 1. Paralelismos fonéticos, vocálicos o consonánticos (57%). En el ejemplo se aprecia la repetición de la serie o-a-a-i-a:

1

Ojos garços ha la niña:
¡quién ge los namoraría! (Frenk, 250; Alín, 33).

1. 2. Correspondencias acentuales en fonemas idénticos (44%). En este caso la acentuación recurrente sobre la *a* crea un sonido especialmente claro:

2

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.

El galán y la galana
ambos buelven ell agua clara.
Mano a mano (Frenk, 1; Alín, 78).

2. MORFOSINTAXIS

2. 1. Escasez de adjetivos y verbos (78%). Refleja el carácter sintético. El ejemplo 2 puede ser una muestra.

2. 2. Sintaxis suelta, no trabada.

a) Propositiones simples (62%). Dan cuenta de una sintaxis elemental, suelta. Se puede comprobar en muchos de los villancicos que se irán citando.

(18) MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva...", pág. 212; SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 174.

- b) Conjunciones “que / y”. Cuando aparecen nexos, son los más elementales “y” o “que” con diversos valores (52%):

3

No me le digáis mal,
madre, a frai Antón;
no me le digáis mal,
que le tengo en deboçión (Frenk, 1840 A; Alín, 138).

- c) Yuxtaposición y asíndeton (32%). Ejemplo:

4

Allá yrás, doña vieja,
con tu pelleja.

Sospira como moçuela,
dize que amor la desvela,
non tiene diente ni muela,
rrumía [a] comer como una oveja.

Allá yrás, doña vieja,
[con tu pelleja] (Frenk, 1774; Alín, 46).

2. 3. Interlocutor. El sentido dramático de muchos villancicos se nota en que suelen ir dirigidos a un interlocutor, ausente o presente, lo cual se refleja en el uso de la segunda persona y, frecuentemente, en **vocativos**. Los más abundantes son “madre, niña, morena, corazón, caballero, amigo, amor”. Un 59%. Ejemplo:

5

¡Buen amor, no me deis guerra,
qu’esta noche’s la primera!

¡Así os vea, cavallero,
de la frontera venir,
como toda aquesta noche
vos me la dexéis dormir!

¡Buen amor, no me deis guerra,
qu’esta noche’s la primera! (Frenk, 1663; Alín, 111).

2. 4. Intensificación expresiva.

- a) Reiteración. Es el recurso más simple y quizás por ello frecuentísimo. Al menos un 57% de las canciones lo muestra nítidamente. Ejemplo:

6

Tres morillas m'enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
yvan a coger olivas
y hallávanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallávanlas cogidas
y tornavan desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas
yvan a coger mançanas
[y cogidas las hallavan]
[en] Jaén:
Axa i Fátima y Merién (Frenk, 16 B; Alín, 73).

- b) Exclamación o interrogación (32%).
- c) Exhortación. Señalada por Romeralo¹⁹, no es tan frecuente en estos textos como los rasgos anteriores: un 19%. Ejemplo:

7

No querades, fija,
marido tomar
para sospirar.

Fuese mi marido
a la frontera,

(19) *Ibidem*, págs. 269 y ss.

sola me dexa
en tierr'agena (Frenk, 221; Alín, 112).

- d) Interjecciones. Su uso en la lírica tradicional ha sido observado por Pidal y Romeralo²⁰, pero en el *corpus* considerado he anotado sólo un 10% de los textos. Quizás en la lírica tradicional de épocas posteriores sean más abundantes.

3. SEMÁNTICA

3. 1. Sobriedad. Frente a la tendencia a la exhaustividad y a la hipérbole de la lírica culta del XV, la popular se caracteriza por la contención y cierta austeridad expresiva²¹.

- a) Sobriedad de sentimiento. La percepción de éste y la mayoría de los rasgos de orden semántico es subjetiva, por lo que aquí, especialmente, los porcentajes no pueden tomarse más que como aproximación: un 72%.
Ejemplo:

8

Si la noche haze oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo? (Frenk, 573; Alín, 58).

- b) Indeterminación poética. Un decir sin ser demasiado explícito (48%). Ejemplo:

9

Dos ánades, madre,
que van por aquí
mal penan a mí.

Dos ánades, madre,
del cuer[po gentil]

(20) MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva...", pág. 212; SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 269.

(21) Véase SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 249.

al campo de flores
 yvan a dormir.
 Mal penan a mí (Frenk, 182 B; Alín, 99).

3. 2. Realismo y temporalidad. Lejos de las abstracciones y alegorías de la lírica culta, la popular parece referir una situación concreta, real, a lo que contribuye la presencia de paisajes conocidos, de lo cotidiano (44%)²², como puede comprobarse en los ejemplos que se van citando. La Naturaleza es mencionada en elementos explícitos en un 36%.

3. 3. Entusiasmo vital. Aunque la percepción de este rasgo es muy subjetiva, cabe indicar que yo lo he anotado en un 68%. Ejemplo:

10

Entra mayo y sale abril:
 ¡tan garridico le vi venir!

Entra mayo con sus flores,
 sale abril con sus amores,
 y los dulces amadores
 comiençen a bien servir (Frenk, 1270 B; Alín, 82).

3. 4. Verbos de movimiento, que confieren dinamismo a la canción (55%). Ejemplo:

11

So ell enzina, enzina,
 so ell enzina.

Yo me iva, mi madre,
 a la romería,
 por ir más devota,
 fuy sin compañía.
 So ell enzina.

Por ir más devota,
 fuy sin compañía;

(22) Véase *ibidem*, págs. 286 y ss.

tomé otro camino,
dexé el que tenía.
[So ell enzina].

[Tomé otro camino,
dexé el que tenía],
halléme perdida
en una montiña.
[So ell enzina].

[Halléme perdida
en una montiña],
echéme a dormir
al pie d'ell enzina.
[So ell enzina].

[Echéme a dormir
al pie d'ell enzina];
a la media noche
recordé, mezquina.
[So ell enzina].

[A la media noche
recordé, mezquina],
halléme en los braços
del que más quería.
[So ell enzina].

[Halléme en los braços
del que más quería]:
pesóme, cuytada,
desque amanecía.
[So ell enzina].

[Pesóme, cuytada,
desque amanecía],
porque ya goçaba
del que más quería.
[So ell enzina].

[Porque ya goçaba
del que más quería]:
¡muy bendita sía
la tal rromería!
[So ell enzina] (Frenk, 313; Alín, 72).

ESTRUCTURA DEL VILLANCICO INICIAL

Frente a otras formas de la lírica popular, el villancico se distingue por su **variabilidad**, que Romeralo²³ expresa como multiformidad, elasticidad e imprecisión formal, lo cual justifica que, aunque no desatendamos la estructura externa, nos fijemos también en la interna.

Respecto al **verso** la imprecisión consiste en que la escansión resulta un tanto arbitraria, pues hay muchos versos sueltos²⁴. Recuérdese que se trata de canciones, difundidas por tanto oralmente. Aunque, como señala Romeralo²⁵, en el período que nos ocupa se registra una tendencia al anisosilabismo, es muy probable que predomine el verso octosílabo²⁶. Tal como están delimitados los versos en los cancioneros, hallamos octosílabos en más de la mitad de los textos. El segundo en frecuencia es, según mi análisis, el verso de seis sílabas, y ya con menor presencia todos los metros de cuatro a diez.

En cuanto a la **rima**, alternan la consonante y la asonante, y también hay muchos versos sueltos. Del análisis de los villancicos iniciales se desprenden los siguientes resultados: Tan sólo el 9% de las canciones no presenta ninguna rima final, y digo final porque en una tercera parte de estos casos se repite un sintagma, por lo que podría considerarse rima interna²⁷. Véase:

12

- Mi ventura, el cavallero,
mi ventura.

- Niña de rubios cavellos,
¿quién os traxo [a] aquestos hyermos?

- Mi ventura, el cavallero,
mi ventura (Frenk, 1002; Alín, 92).

(23) *Ibidem*, pág. 128.

(24) Véase M. FRENK ALATORRE, "Problemas de la antigua lírica popular", en *Estudios...* [1969], 137-153, pág. 149.

(25) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, págs. 136 y ss.

(26) Véase ALÍN, *El cancionero...*, págs. 51 y ss.

(27) Véase *ibidem*, págs. 52 y ss.

La norma es por tanto que haya rima, aunque muy frecuentemente alternada con versos sueltos (recuérdese el texto de Juan del Encina). Esta rima es imperfecta en un 28% de las canciones y perfecta en un 63%, y utilizo esta denominación porque “consonante” frente a “asonante” o “vocálica” sería menos exacto. Y es que el 36% de las rimas perfectas son rimas oxítonas de palabras terminadas en vocal; es decir, que aunque se da una rima total, tan sólo afecta a vocales. El villancico inicial de la canción 9 constituye uno de estos casos, pero es buena muestra de una estructura toda ella muy frecuente: un trístico cuyo primer verso no rima, y suele acabar en vocativo (“madre” en muchas ocasiones), y dos versos que presentan rima vocálica oxítona y por tanto perfecta:

Dos ánades, madre,
que van por aquí
mal penan a mí.

1. ESTRUCTURA EXTERNA

El análisis confirma la idea de que el dístico puede ser la forma más antigua²⁸, o una de las más antiguas, junto con el trístico. Ambas formas suman, a partes iguales, 130 de los 160 textos considerados.

1. 1. Dísticos. Son un 41%, y podrían ser más si las cuartetos las transcribiéramos en versos largos:

13

La ninya gritillos dar
no es de maravillar (Frenk, 1630; Alín, 18).

1. 2. Trísticos (42%):

14

¡Si se usase
que quien mal marido tiene
que lo dexase! (Alín, 157).

(28) Véase, por ejemplo, *ibídem*, pág. 52.

1. 3. Cuatro versos. La mitad de los villancicos de cuatro versos (17% en total) son cuartetos. De las demás formas hay escasísimos ejemplos, y la seguidilla, considerada por Alín en su tipología, no tiene cabida en la lírica medieval, puesto que aparece a finales del siglo XVI. Un ejemplo de cuarteta:

15

Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele (Frenk, 568 A; Alín, 124).

La única redondilla de las que aparece en los textos considerados admitida por Frenk como popular es ésta:

16

Adurmióseme mi lindo amor,
siendo del sueño vencido,
y quedóseme adormesido
debaxo de un cardo corredor (Frenk, 2308; Alín, 160).

2. ESTRUCTURA INTERNA

Romeralo percibe una estructura binaria en la mayoría de los villancicos, "un cierto movimiento, a la vez conceptual y rítmico (...) digo A y añadido B"²⁹. Es fácil percatarse de que este esquema falla en algunos villancicos, pero este análisis no corrobora las conclusiones de un estudio de Frenk³⁰, en que afirma que sólo la mitad de los villancicos presentan una estructura binaria, y unitaria casi la otra mitad. Ciertamente es algo subjetivo señalar si una cancioncilla posee una estructura interna unitaria, binaria, ternaria o de más elementos, pero probablemente los resultados de mi análisis están nuevamente

(29) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 145.

(30) M. FRENK ALATORRE, "Configuración del villancico popular renacentista", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Toronto, 1980, 281-284.

subrayando una peculiaridad de la lírica más antigua, de la lírica medieval.

A diferencia de Romeralo y de Frenk, he percibido un predominio de la estructura binaria en un 57% de las canciones. El 27% lo ostenta la ternaria, mientras que el resto se reparte entre otros esquemas, entre los que la estructura unitaria tan sólo suma cinco ejemplos. La mayor frecuencia de la estructura binaria es, además, tanto más significativa cuanto que, en muchos casos, aparece forzada mediante anacolutos, hipérbatos o la partición de un vocativo, como en:

17

El mi corazón, madre,
robado me le hane (Frenk, 246 A; Alín, 156).

ESTRUCTURA DE LAS GLOSAS

De las 160 composiciones consideradas, Alín incluye 120 con glosas, pero Frenk sólo admite como populares 42. Sobre éstas se ha realizado el análisis. Se puede adelantar que en cuestión de glosas difieren bastante nuestros resultados de los de Frenk.

1. ESTRUCTURA EXTERNA

1. 1. Formas estróficas.

- a) Cuarteta. Son un 32% de las glosas, la forma más frecuente. Ahora bien, estas cuartetos, salvo en un caso de doble rima, podrían considerarse dísticos desdoblados, tal como proponía Frenk en 1969³¹, ya que la rima, que puede coincidir o no con la del estribillo, liga sólo los versos pares, quedando sueltos los impares:

(31) FRENK ALATORRE, "Problemas...", págs. 148-151.

¡Así os vea, cavallero,
de la frontera venir,
como toda aquesta noche
vos me la dexéis dormir! (Ejemplo 5).

Atendiendo, no obstante, a la preferencia por los versos breves que ha impuesto una tradición que se remonta ya al siglo XV, parece más aconsejable aceptar la transcripción como cuarteta, y la consiguiente consideración como forma aparte. Lo prudente de esta opción lo corrobora que la propia Frenk, que abogaba por una "reinterpretación métrica del villancico", ha desistido de su propósito y ha vuelto al respeto de la tradición³².

b) Dístico. 29%. Una glosa como:

El galán y la galana
ambos buelven ell agua clara.
Mano a mano (Ejemplo 2).

se considera dístico, puesto que el tercer verso es ya repetición parcial del estribillo, o represa.

c) Zéjel. Ejemplo:

18

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.

Allá se me pusiese
do mis amores viese,
antes que me muriese
con este dolor.

Allá se me aballase
do mi amor topase,
antes que me finase
con este rrencor (Frenk, 65 B; Alín, 143).

(32) FRENK ALATORRE, *Corpus...*, pág. XII.

Suponen al menos un 17% que se elevaría al 28% si incluyéramos todas las glosas de Alín. En todo caso este resultado se aleja bastante del 3'5% de Frenk. Este escaso porcentaje lo interpretaba Frenk como evidencia que le servía para discrepar con Pidal³³ sobre que la forma más característica de la lírica tradicional castellana fuera la zejelesca, frente al leixa-pren, que lo sería de la galaico-portuguesa. Pero es muy oportuna la salvedad que hacía Frenk:

Parece que, por lo menos a partir del siglo XV, la forma [zéjel] no era "el metro más usado en los cantos populares", sino que *constituía uno de los metros menos usados en esos cantos*. El trístico sin vuelta parece haber sido bastante más frecuente³⁴.

Quizá, pero no, como intuye ella, en los testimonios más antiguos, no en el siglo XV, según revela el análisis de este *corpus*. Y téngase en cuenta, además, que los zéjeles considerados son canónicos (trístico monorrímo con verso de vuelta).

d) Trístico. 15%. Ejemplo:

19

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rrosal
matarm'an.

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

Dentro en el vergel
[moriré],
dentro en el rrosal
matarm'an (Frenk, 308 B; Alín, 134).

donde el cuarto verso, reconstruido, sería repetición del estribillo.

(33) MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva...", pág. 192.

(34) FRENK ALATORRE, "El zéjel...", pág. 317.

e) Romances-villancico. 7%. Ejemplo:

20

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cativo:
cadenas de oro,
candado morisco.

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela! (Frenk, 496; Alín, 117).

Otra muestra de la imprecisión formal de la lírica tradicional castellana es que, en su artículo sobre esta peculiar modalidad del romance-villancico, Frenk no incluye las mismas canciones, sino las que tienen como glosa varias cuartetos, con o sin estribillo (ejemplo 11). De nuevo el ámbito temporal y lingüístico del *corpus* que utiliza Frenk no coincide exactamente con el nuestro, pero cuatro de los nueve testimonios que aporta sí están incluidos (47, 51, 72 y 114 en la numeración de Alín), a los que cabría sumar la canción "Por beber, comadre" (50). Si consideráramos estas cinco canciones también como romances-villancico, el total ascendería a un 19%, pero no parece coherente clasificar de modo distinto glosas compuestas con el mismo tipo de estrofa: como cuarteta sólo cuando consta de una única estrofa y, sin embargo, como romance-villancico cuando consta de dos o más cuartetos, por lo cual mantengo la descripción tal y como la he expuesto en primer lugar. Ahora bien, no importa aquí tanto la proporción como la misma existencia de la forma en sí, porque es, probablemente, la más fehaciente prueba del vínculo entre la lírica y el Romancero, sobre todo si unimos a éstos los casos de romances con estribillo. Considerando que al menos siete de los nueve testimonios hallados por Frenk se remontan al periodo que nos ocupa, a los que cabría sumar las

canciones clasificadas por mí como romances-villancico, esta forma se nos muestra como modalidad medieval, aunque perviviera en el Siglo de Oro³⁵.

1. 2. Paralelismo.

- a) Paralelismo (cualquier tipo). En un 21% de las canciones se da algún tipo de paralelismo. Volveré sobre esto, junto a los casos de leixa-pren, al comparar la lírica castellana con la gallega. Baste ahora recordar que el ejemplo propuesto como zéjel (18) es muestra de, en palabras de Romeralo, “un sistema estrófico nuevo y originalísimo que podríamos llamar de zejelismo paralelístico o de paralelismo zejelesco”³⁶.
- b) Leixa-pren. Siendo un tanto flexible, porque hay alguna ruptura del sistema estricto, suponen un 9% de las glosas de tipo popular. El ejemplo presenta estribillo inicial, una característica propia de la lírica castellana³⁷:

21

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del día,
non trayáys compañía.

(35) M. FRENK ALATORRE, “Los romances-villancico”, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, 1984, 141-156.

(36) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 33.

(37) Véase *ibidem*, pág. 334.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Venid a la luz del alva,
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid (Frenk, 452; Alín, 64).

2. ESTRUCTURA INTERNA. LA RELACIÓN ENTRE EL VILLANCICO Y LA GLOSA

Tratando de encontrar un criterio más satisfactorio para la clasificación de las glosas populares, Frenk atendió al tipo de dependencia que éstas presentan respecto al villancico inicial, pero nuevamente los resultados del análisis del *corpus* castellano del siglo XV se desvían de sus conclusiones.

2. 1. Dependencia temática, no formal.

- a) Complemento. La continuación es frecuente (38%), como en el ejemplo 18. No así el diálogo (5%): ejemplo 12.
- b) Explicación. Un 24% de las glosas no exactamente complementan, sino que explican el porqué de lo dicho en el villancico. Ejemplo:

22

Los comendadores,
por mi mal os vi;
yo vi a vosotros,
vosotros a mí.

Al comienzo malo
de mis amores,
convidó Fernando
los comendadores,
a buenas gallinas,
capones mejores;
púsome a la mesa

con los señores;
Jorge nunca tira
los ojos de mí.
Los comendadores,
por mi mal os vi.

Turbó con la vista
mi conocimiento;
de ver en mi cara
tal movimiento,
tomó de hablarme
atreimiento.

Desde oí, cuitada,
su pedimiento,
de amores vencida,
le dije que sí.

Los comendadores,
por mi mal os vi.

(...)

Jueves era, jueves,
día de mercado,
y en Sancta Marina
hacían rebato;
que Fernando dicen,
el qu'es Venticuatro,
había muerto a Jorge
y a su hermano,
y a la sin ventura
doña Beatriz.

Los comendadores,
por mi mal os vi (Frenk, 887 D; Alín, 6).

2. 2. Ampliación formal del villancico. Según Frenk la mitad de las glosas populares amplía formalmente el villancico mediante un despliegue perfectamente simétrico de los versos iniciales, o un desarrollo no tan perfectamente simétrico. Puede ser así en la lírica tradicional del Siglo de Oro, pero no en la medieval castellana:

- a) Desarrollo. Como mucho un 7%, que está muy lejos del 33% de Frenk. En los ejemplos 9 y 10 puede apre-

ciarse cómo la glosa recoge parte del villancico inicial y la amplía formalmente.

- b) Despliegue. No he hallado ningún caso de despliegue simétrico, del tipo de los que pueden encontrarse en fuentes más tardías, como:

Dícenme qu'el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Dícenme qu'el amor no fiere
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene
la que traygo de la mano.

Dícenme qu'el amor no fiere
ni con palo ni con fierro,
mas a mí m[u]erto me tiene
la que traygo d'este dedo (Frenk, 621; Alín, 211).

TEMAS

Si la caracterización formal de este *corpus* de la lírica medieval castellana se desvía de forma apreciable de las tipologías generales de la poesía tradicional propuestas por Alín, Romeralo o Frenk, en los temas la diferencia parece ser mayor. Así, Romeralo considera, al mismo nivel que otros, motivos como la declaración explícita de no querer ser monja, o los "baños del amor", que sólo cuentan en nuestro *corpus* con un ejemplo, o el tema de "las guardas" de la joven, que sólo tiene dos. La rica tipología temática de Frenk desborda el mundo que dibujan nuestras canciones, lógicamente, porque su colección abarca hasta el siglo XVII.

1. EL AMOR

Es el tema por excelencia de la canción tradicional. Un 94% de los textos incluye el amor en alguna o varias de sus manifestaciones (por eso la suma de porcentajes es superior a 100).

1. 1. El encuentro amoroso. Dentro del gran tema del amor predomina (60%) la expresión positiva del sentimiento, bien a través de la mención de rasgos de los enamorados, del marco del amor o del propio sentimiento.

- a) El galán y la galana. En las labores. Un 14% de los textos menciona alguna actividad a la que se dedica uno de ellos. Ejemplo:

23

Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad.

Una moça bien garrida
a quien ell abad quería
con él tiene gran porfía
por él nuevo amor buscar.

Está queda, loca,
cabe la rropa,
cabe la bolsa del abad (Frenk, 1845; Alín, 106).

Los ojos (10%, ejemplo 1). La morería (2%, ejemplo 6). El cabello (1%, ejemplo 12). Tez morena (1%). Ejemplo:

24

Y por vos, morenica la prieta,
[era yo venido aquí.
¡Ay, malferido de mí!] (Alín, 148).

- b) La Naturaleza: el campo, el vergel (6%, ejemplo 19). Los animales (2%, ejemplo 9). El agua (1%, ejemplo 2).
- c) La declaración: 6%. Puede ser a un confidente (la madre), más frecuentemente que al interesado. Ejemplo:

25

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí (Frenk, 268; Alín, 127).

d) Lo erótico (5%). Normalmente velado en insinuaciones y símbolos³⁸. Ejemplos 11, 16, 19³⁹.

e) La espera (3%). Ejemplo 15.

f) La romería (2%). Ejemplo 11.

g) El alba (1%). Ejemplo 21.

1. 2. Penas de amor. Constituyen la otra manifestación más frecuente del tema (34%), aunque predomine lo positivo, según se ha visto.

a) Mal de amor, indefinido (16%). Ejemplo 17.

b) Desdenes (5%). Ejemplo:

26

Tira allá, que no quiero,
moçuelo Rodrigo,
tira allá, que no quiero
que burles conmigo (Frenk, 693; Alín, 63).

c) Obsesión, insomnio (4%). Ejemplo:

27

No puedo apartarme
de los amores, madre,
¡no puedo apartarme! (Frenk, 247 A; Alín, 131).

d) La malcasada (4%). Ejemplo 14.

e) Infidelidad (3%). Ejemplo 22.

f) Ausencia (2%). Ejemplo 20.

1. 3. *Carpe diem* (9%). Se expresa el deseo de aprovechar la vida, insinuando normalmente una relación con el amor. El

(38) Véase ALÍN, "Poesía...", pág. 341; y A. M. ÁLVAREZ PELLITERO, "La configuración del doble sentido en la lírica tradicional", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988 [1985], 145-155.

(39) Véase ALÍN, "Poesía...", pág. 352.

ejemplo 4 es una curiosa muestra, pues lo más normal es que se refiera a una joven.

2. OTROS TEMAS

Únicamente representan un 8%, en total.

2. 1. Celebraciones. Relacionadas también con el amor. Sólo un 3%: beber, boda, mayo (ejemplo 10), San Juan.

2. 2. Escarnio. A moros y judíos (2%). Véase más adelante el ejemplo 29.

2. 3. La tierra. Nostalgia. Sólo dos casos (1%).

2. 4. Endechas (1%):

28

Llorad, las damas, sí Dios os vala:
Guillén Peraza quedó en La Palma.
La flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.

Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres, sino pesares;
cubran tus flores los arenales.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?
Todo lo acaba la malandanza (Frenk, 882; Alín, 4).

2. 5. Religión. Un solo caso (0'6%).

COMPARACIÓN CON OTRAS MANIFESTACIONES DE LA PRIMITIVA LÍRICA PENINSULAR

Escribe Romeralo:

(...) al leer estas cancioncillas, tan sencillas pero tan perfectas en su estilo, y al compararlas con la poesía y aun con la prosa literaria de

la época, intuimos que no pueden ser un género naciente, que debe haber tras ellas una larga tradición que les sirva de base y fundamento, un largo proceso de creación⁴⁰.

Pero lo cierto es que apenas conservamos documentos de canciones castellanas anteriores al siglo XV, luego o bien se han perdido o nunca existieron, si la tradición fue oral exclusivamente, como postuló Pidal, hasta la llegada de la moda popularizante en el XV. Por otro lado, la probabilidad de la existencia de una tradición castellana anterior a la conocida se apoya en las afinidades estilísticas, temáticas y formales con manifestaciones líricas peninsulares muy anteriores. Ya Pidal subrayó esa relación, primeramente con la lírica galaico-portuguesa (en 1919), y luego con las jarchas, cuando estas se descubrieron, con lo que nos remontábamos hasta comienzos del siglo XI.

LAS JARCHAS

Conviene añadir algunas observaciones a las coincidencias de las jarchas con las cantigas de amigo y con los villancicos castellanos que enumera Romeralo⁴¹:

El punto de vista femenino permite relacionar las jarchas con las cantigas de amigo, y también con los villancicos, pero no de un modo tan claro⁴². En nuestro *corpus* predominan las canciones de punto de vista indeterminado (44%), y luego es cierto que el femenino (36%) prima sobre el masculino (20%), aunque no con una diferencia demasiado abultada.

La jarcha suele ser una canción amorosa, un lamento de amor que frecuentemente se expresa ante la ausencia del amigo (*habib*). La presencia de la madre (*mamma*) como confidente del

(40) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 23.

(41) *Ibidem*, pág. 349.

(42) Véase F. CABO ASEGUINOLAZA, "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988 [1985], 225-230.

lamento es también común a las tres tradiciones, pero las hermanas, de aparición frecuente en las cantigas de amigo, están en una sola jarcha y en ninguno de los textos castellanos que yo he analizado.

Como indica Romeralo⁴³, algunas expresiones como “¿qué faré?, ¿qué farayu?, ¿qué farayu o qué serád de mibi?, ¿cóm vivrayu?” se asemejan a otras de las cantigas de amigo y de los villancicos.

En cuanto a la forma estrófica, jarcha y villancico son cancioncillas de dos, tres o cuatro versos, pero no hay relación entre jarchas y cantigas de amigo porque aquéllas no presentan paralelismo alguno.

Si además de la canción inicial, tenemos en cuenta la estructura zejelesca, no huelga recordar la teoría defendida por Pidal⁴⁴, según la cual en esta forma concreta se percibe la influencia de la lírica árabe-andaluza sobre la románica, aunque ésta es cuestión muy espinosa, cuyo desarrollo no cabe aquí.

LAS CANTIGAS DE AMIGO GALAICO-PORTUGUESAS

A las analogías señaladas a propósito de las jarchas que presentan las tres tradiciones a que vengo refiriéndome, hay que sumar, si nos ceñimos ahora a la comparación de cantigas y villancicos, la afinidad del paralelismo⁴⁵.

José Romeu Figueras estudió las canciones paralelísticas castellanas que aparecen en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI, y postuló que la lírica castellana había nacido

(43) SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 349.

(44) Véase, por ejemplo, R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe y poesía europea”, en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1973, 7-78, reedición y ampliación del artículo del mismo título publicado en *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), 337-423.

(45) Véase SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 316.

en la segunda mitad del XIV a imitación de los moldes gallego-portugueses, no sólo en la forma paralelística, sino también en elementos como el amigo, la madre, el agua y la *niña virgo* ⁴⁶. Posteriormente Eugenio Asensio profundizó en la cuestión para matizar que, si bien es evidente la influencia de la lírica gallega sobre la castellana, no se puede hacer derivar totalmente ésta de aquélla. Si la procedencia galaica del leixa-pren es clara, no lo es del paralelismo en general, que está difundido por el occidente de Europa en los siglos XIII y XIV, por lo que no puede descartarse su existencia en Castilla⁴⁷.

En el *corpus* utilizado en el presente análisis hemos hallado cuatro casos de leixa-pren, uno de ellos no riguroso, y nueve de paralelismo no combinado con leixa-pren, dos de ellos posiblemente zéjeles paralelísticos, lo cual parece confirmar la interpretación de Asensio y Romeralo⁴⁸. Estos admiten la influencia directa en los casos de leixa-pren, pero señalan dos peculiaridades del paralelismo castellano respecto al gallego: el uso sistemático del villancico inicial, ajeno a las cantigas galaico-portuguesas, y una mayor flexibilidad en el desarrollo del paralelismo, frente al rigor estructural de las cantigas.

CONCLUSIONES

Al analizar exclusivamente las canciones populares castellanas recogidas en el siglo XV o principios del XVI, se percibe una tipología ligeramente distinta de las caracterizaciones generales de la lírica tradicional que incluyen también textos gallegos o catalanes o que se extienden hasta el siglo XVII. Y, si

(46) J. ROMEU FIGUERAS, "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI", *Anuario Musical*, 5 (1950), 15-61.

(47) E. ASENSIO, "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad", en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970 [1953], 177-215, pág. 181; y "El cosaute y las cantigas paralelísticas", en *Poética...*, 216-229.

(48) ASENSIO, "Los cantares...", págs. 192-193; SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico...*, pág. 334.

bien básicamente coinciden (en otro caso no podría hablarse de una lírica tradicional), la tipología aquí propuesta se nos muestra algo más simple, en lo formal y en lo temático. Este análisis deja ver algunas peculiaridades fundamentales, aparte de otras de detalle:

- La notable mayor frecuencia (cinco veces más) de la estructura zejelesca respecto a la lírica popular del Siglo de Oro.
- La presencia de una modalidad que delata, por su hibridismo, la conexión que en la Edad Media debió de existir entre el romance y el villancico.
- La evidente ausencia de la seguidilla.
- El predominio de la estructura binaria, seguida de la ternaria, en el villancico inicial.
- La escasez de glosas que desarrollen o desplieguen formalmente el villancico, frente al 50% que aprecia Frenk en su análisis general.
- Una gama temática más reducida, y en ocasiones más medieval, como cuando se menciona a moros y judíos.

Desde la perspectiva de la literatura medieval, parece lógico admitir que esta tipología de un *corpus* limitado a los textos del XV, más simple probablemente por más primitiva, se aproxima a la reconstrucción de lo que pudo ser la más antigua lírica castellana. Por otro lado, como prueba de que esa reconstrucción de la lírica medieval castellana, a la que he intentado contribuir, no es un engendro gratuito de la crítica, está la base de las afinidades que presentan los villancicos con las jarchas y cantigas galaico-portuguesas, manifestaciones muy anteriores. Parece que entre la existencia en Europa occidental durante los siglos XII, XIII y XIV de manifestaciones líricas con unas afinidades (explicables por influencia o por poligénesis), pero también con unas peculiaridades que permiten considerarlas aisladamente,

se puede aceptar la idea de una tradición lírica castellana. Recuérdese que la primera cancioncilla que suele aparecer en nuestras antologías cita un personaje que vivió en el siglo X, luego podría ser muy antigua:

29

En Cañatañazor
perdió Almançor
ell atamor (Alín, 1).

FERNANDO BAÑOS VALLEJO