ANALOGÍAS FORMALES ENTRE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR Y EL ROMANCERO TRADICIONAL

Magdalena Altamirano

Tesis para optar al grado
de Doctora en Literatura Hispánica

El Colegio de México
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
2002

ÍNDICE

Introducción 1

I. Trayectoria de la canción popular en la Edad Media, el Renacimiento y el Posrenacimiento 6

1.1. Los primeros tiempos 6

1.2. Las élites culturales valoran la poesía popular 17
1.2.1. Primera etapa: 1450-1580 18
1.2.2. Segunda etapa: 1580-1650 39

1.3.Los *corpora* que tenemos entre manos. La selección del Renacimiento y el Posrenacimiento 53
1.3.1.Los criterios de selección 54
1.3.2. La manipulación de los materiales 63

II. Analogías de estructura externa y cruces de géneros 87

2.1. Versificación 87
2.1.1.Metros 87
2.1.2. Organización del texto 103
2.1.3. Rimas 108

2.2. Recursos constructivos 114
2.2.1. El paralelismo 114
2.2.2. El *leixa-pren* 159

2.3. Cruces de géneros 165
2.3.1. Villancicos con glosa narrativa tipo romance 166
2.3.2. Romances con estribillo 172
2.3.3. Romances-villancico 178

III. Otros recursos estilísticos 200

3.1. Repetición 200
3.1.1. Repetición de palabras 201
3.1.2. Repetición de versos 211

3.2. Fraseología 218
3.2.1. Parejas de conceptos análogos 218
3.2.2. Expresiones formadas por elementos complementarios 220
3.2.3. Expresiones con significado simbólico 224
3.2.4. Expresiones relacionadas con el discurso directo 227
3.3.5. Referencias espaciales y temporales 235

3.3. Variación verbal.....237
3.3.1.Influencia de la rima y el metro.....239
3.3.2.Variación verbal en textos paralelísticos.....243
3.3.3.Efectos expresivos de la variación verbal.....250

3. 4. Atmósfera trágica.....262

Conclusiones.....288

Bibliografía.....i

De ella se crió una oliva, de él un rico olivar;
uno crece, otro crece, los dos crecen a la par;
cuando el aire los menea, los dos se iban a abrazar

(*El conde Niño*, versión leonesa).

INTRODUCCIÓN

Estudios anteriores y justificación de la tesis

En un iluminador ensayo de 1972, "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", Antonio Sánchez Romeralo se preguntaba si el estudio de la antigua lírica popular ayudaría al conocimiento del romancero tradicional.[1] En su respuesta, Sánchez Romeralo reconocía las innegables diferencias entre ambos géneros, al mismo tiempo que llamaba la atención sobre un hecho fundamental: "villancico y romance son dos ramas de un árbol de hondas raíces comunes, el árbol de la tradición oral, popular";[2] ante semejante estado de cosas, concluía el estudioso, "la indagación de lo común en ellas y también de lo propio y exclusivo de cada una, por separado, tiene necesariamente que arrojar luz sobre [la otra]" ("Hacia", p. 209). En ese artículo, Sánchez Romeralo señaló cinco coincidencias estilísticas entre las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales: la estructura básica binaria A+B, el tener una lengua de rápida "andadura", el predominio del lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo, el frecuente uso del discurso directo y el empleo de determinados elementos expresivos.

Antonio Sánchez Romeralo fue el primero que subrayó la necesidad de emprender un estudio comparativo de las dos ramas de nuestro antiguo folclor poético, pero, de alguna manera, su inquietud había sido compartida por otros investigadores. Ya en 1954, Eugenio Asensio ("*Fonte frida* o encuentro del romance con la canción de mayo")[3] afirmaba que, en la Edad Media, la convivencia del romance con la canción coral había propiciado la adopción, por parte del romancero, "de ciertos esquemas rítmicos y fórmulas de estilo típicas de los estribillos" (*Poética*, p. 247), además de motivos y símbolos ligados a las canciones de mayo, como lo muestra el ejemplo de *Fontefrida*, al que Asensio dedicaba la mayor parte de su análisis. La infiltración de textos líricos en el romancero interesó a Samuel G. Armistead y a Joseph H. Silverman ("*La sanjuanada*: ¿huellas de una *harga* mozárabe en la tradición actual?"),[4] que en 1965-1966 expusieron la posibilidad de que una canción sobre la fiesta de San Juan, que se convirtió en una jarcha bilingüe (incluida en una muwashaha de Abū-l-'Abbās at-Tutīlī, el Ciego de Tudela), fuera absorbida por romances que se siguen cantando en distintos lugares del mundo hispánico. En forma tangencial, el libro de Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (1966), establecía algunos paralelos entre el cancionero folclórico arcaico y el romancero

tradicional; el objeto de estudio del autor eran las analogías de la lírica culta y la lírica popular, antigua y moderna.

Éstos son los trabajos anteriores al ensayo de Sánchez Romeralo.[5] En los últimos treinta años, el interés por las relaciones entre las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales se ha incrementado poco a poco.

En una entrevista concedida a María Cruz García de Enterría (1982), Margit Frenk insistió en la importancia de un aspecto que había sido tratado por Asensio: la convivencia de la canción lírica y el romance en la cultura popular de la Edad Media. "Esta más que probable convivencia --dice Frenk-- tenía que originar, y originó, cruces de temas, motivos, frases hechas, rasgos estilísticos; incluso pudo ocasionar traspasos de fragmentos textuales de un género a otro" ("Entrevista", p. 287). La estudiosa mencionó varios ejemplos de ese intercambio, que serían desarrollados en trabajos posteriores de la autora.

Carlos Alvar examinó una de las diferencias entre los dos géneros; en "El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el romancero" (1982), Alvar contrastó el tratamiento del amor en la lírica cortés, en el antiguo cancionero folclórico y en el romancero viejo. En 1984 Armistead y Silverman ("Villancicos antiguos en romances del siglo XX") volvieron a abordar la incorporación de textos líricos en el romancero tradicional, al presentarnos cinco cancioncitas folclóricas, documentadas en el Siglo de Oro, que sobreviven asociadas a romances recogidos en nuestros días. En un par de artículos publicados en 1984 ("Los romances-villancico") y 1986 ("Un romance rústico en el siglo XVI"), Margit Frenk dio a conocer una de las especies perdidas de la canción medieval: los romances-villancico, producto de un cruce entre el romance y el villancico. En "Las raíces del romancero" (1988),[6] Francisco Rico dedicó varias páginas a la influencia de la lírica sobre el romance y afirmó que el segundo aprendió de la primera "no sólo temas y tonos, sino formas y técnicas constructivas" ("Canto", p. 42); para Rico, incluso el fragmentismo de muchos romances, explicable por los orígenes épicos del género, "se da en convergencia y en deuda con la lírica" (p. 41); según él, los hábitos reiterativos de la canción lírica también influyeron en el uso de la repetición de palabras y el paralelismo que hace el romancero. A finales de la década de los ochenta, Michelle Débax ("'Cogiendo rosas y lirios'. ¿Erotismo codificado?", 1989) analizó los significados eróticos que la

fórmula "cogiendo rosas y lirios" tiene en el romancero, relacionándolos con expresiones y motivos de las viejas cancioncitas populares.

En 1993 apareció el *Romancero* de Giuseppe di Stefano, edición anotada de más de centenar y medio de romances viejos; en sus comentarios, Di Stefano señala abundantes e interesantes paralelos con los textos del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de Margit Frenk; también alude a otras tradiciones líricas (las cantigas de amigo gallego-portuguesas, las *chansons de femme*, los *Carmina Burana*, la lírica provenzal). Por último, es imprescindible el artículo de Frenk "El romancero y la antigua lírica popular" (en prensa), que estudia varios aspectos de las relaciones entre estos dos géneros, a saber: las especies poéticas que resultan de un cruce del romance con el villancico; los casos de cuarteta integrada a un romance o desgajada de él; el trasiego de elementos de distinta índole, como motivos, símbolos, frases hechas o pasajes enteros; los contagios de la lírica al romancero, y viceversa. Además, la autora examina los problemas que existen para decidir si una coincidencia se debe a que un género ha influido en el otro, o a la convivencia de ambos dentro de la misma cultura.

Éstos son los trabajos más importantes que se han escrito sobre las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales; a pesar de que la información contenida en ellos es muy valiosa, todavía falta un estudio que aborde, de manera más amplia, las relaciones entre los dos géneros, como el que Mercedes Díaz Roig hizo para *El romancero y la lírica popular moderna* (1976). El propósito de mi tesis es contribuir a llenar esa laguna, sin pretender, en absoluto, agotar el tema; al respecto quiero aclarar que mi investigación es un estudio parcial de las relaciones de la antigua lírica popular y el romancero tradicional, pues se concentra en el análisis de las analogías formales, aunque no he dejado de adentrarme en los aspectos temáticos cuando me ha parecido pertinente.

Corpora y plan general de trabajo

Mi tesis estudia dos tipos de textos: *a*) las cancioncitas populares de origen medieval que se registraron en diversas obras de los siglos XV a XVII, y *b*) los romances tradicionales documentados en la misma época, junto con los romances que sólo se han recogido en la tradición actual, pero que por su tema, estilo o estructura deben ser viejos. Para las primeras utilizo como fuente principal el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de Margit

Frenk, instrumento indispensable para cualquiera que se interese en esta veta de nuestra poesía popular antigua; también uso varias composiciones del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (en prensa), de la misma autora. Casi todas mis citas de romances viejos proceden de ediciones facsimilares o reediciones modernas de romanceros o pliegos sueltos antiguos; sólo excepcionalmente he recurrido a una fuente indirecta (el *Romancero* de Giuseppe di Stefano, por ejemplo). Para los romances de la tradición oral moderna he manejado colecciones peninsulares, sefardíes y americanas, en su mayoría publicadas por el Seminario Menéndez Pidal o basadas en los criterios metodológicos de esta institución.

Con el objeto de situar a los poemas en su contexto histórico-cultural, he dedicado el primer capítulo a la "Trayectoria de la canción popular en la Edad Media, el Renacimiento y el Posrenacimiento", donde, por un lado, reviso los escasos testimonios medievales que tenemos de canciones o romances y, por el otro, expongo las circunstancias que hicieron posible el registro de textos líricos y romancísticos durante los siglos XV a XVII. Los dos capítulos que siguen contienen el análisis de los materiales. En "Analogías de estructura externa y cruces de géneros" estudio varios rasgos y procedimientos que coadyuvan a la configuración de los moldes formales de la lírica y el romancero, así como tres especies poéticas que son el resultado de un cruce entre el romance y el villancico. En "Otros recursos estilísticos" me ocupo de cuatro recursos diferentes; algunos, como la repetición de palabras o versos y la variación verbal, forman parte del lenguaje poético que caracteriza a ambos géneros; la fraseología participa de la misma función, además de ser portadora de contenidos temáticos y simbólicos; el último recurso, la atmósfera trágica, está a medio camino entre el estilo y la temática.

En el análisis he querido destacar que la antigua lírica popular y el romancero tradicional son géneros hermanos y, a la vez, géneros distintos; es decir, que pueden compartir un recurso, un motivo, un símbolo, por ejemplo, pero no lo manejan siempre de la misma manera. Por ello, para cada aspecto analizado, señalo primero las semejanzas entre las cancioncitas y los romances y, a partir de esa base común, examino las diferencias entre ambos tipos de composiciones. Al igual que Antonio Sánchez Romeralo, creo que la comparación de las dos ramas de nuestro antiguo folclor poético nos permite apreciar mejor la especificidad de cada género. Espero haber contribuido al estudio comparativo que propugnara este investigador.

[1] Ramón Menéndez Pidal acuñó el término *tradicional* para calificar a la poesía "que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado" ("Poesía popular", p. 74); según el maestro, la palabra *popular* no debía aplicarse al mismo tipo de poesía porque "es de una vaguedad en extremo confusa" (p. 72). Creo, sin embargo, que el vocablo *popular* sigue siendo útil, pues las canciones y romances que me ocupan, al igual que los refranes, los cuentos, las leyendas, etc. pertenecen a la cultura del pueblo, son populares en este sentido. A lo largo de mi tesis uso como sinónimos los términos *tradicional*, *popular* y *folclórico(a)*, pero respeto las denominaciones consagradas para cada uno de los géneros que estudio (*antigua lírica popular*, *romancero tradicional*).

[2] La palabra *villancico* tiene varias acepciones. Sánchez Romeralo llama *villancico* a la "cancioncilla desprendida o nunca prendida" a un desarrollo estrófico (*El villancico*, p. 27). Por mi parte, emplearé el término con el significado que éste tenía en el Renacimiento y el Posrenacimiento, cuando designaba a una composición poético-musical formada por un cantarcillo inicial (estribillo o "cabeza") y una o más estrofadoras que desarrollaban su contenido; el cantarcillo se repetía, parcial o totalmente, después de las estrofas (Frenk, *Corpus*, p. xiv).

[3] *NRFH* 8 (1954), pp. 365-388; recogido en Asensio, *Poética*, pp. 241-277.

[4] *NRFH* 18 (1965-1966), pp. 346-443; recogido en Armistead-Silverman, *En torno*, pp. 13-22.

[5] También es anterior el artículo de Manuel Alvar "Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance", publicado en *RFE* 42 (1958-1959), pp. 19-35 (y recogido en Alvar, *Cantos*, pp. 131-149), donde Alvar analiza la transformación de un epitalamio en romance; estos textos no pertenecen a la tradición antigua.

[6] Publicado después como "Canto y cuento" (1990).

I. TRAYECTORIA DE LA CANCIÓN POPULAR EN LA EDAD MEDIA, EL RENACIMIENTO Y EL POSRENACIMIENTO

1. Los primeros tiempos

Los comienzos de nuestros géneros se pierden en la noche de los tiempos medievales. Y aunque no podemos otorgar una fecha concreta a esos comienzos, todo indica que, en la Península Ibérica, la canción lírica se manifestó antes que el romance.

Recordemos, por ejemplo, el testimonio de las jarchas mozárabes, esos versitos, compuestos en el dialecto hablado por los cristianos de Al-Andalus (y por los judíos y árabes bilingües), que remataban otros poemas mayores, escritos en árabe clásico o hebreo: las muwashahas.[1] Como se sabe, la mayoría de las jarchas conservadas son parlamentos de muchacha enamorada; a veces se trata de un monólogo propiamente dicho: "Bay-se mio qorasón de mib. / ¡Ya rabbi!, ¿si še tornarad? / Tan mal mio doler al-garib, / enfermo ÿed, ¿quán šanarad?" (Sola-Solé, *Corpus*, núm. 38*b*); en otras ocasiones, la muchacha apostrofa a un personaje que no responde: "Garid boš, ¡ay yermanellaš!, / ¿kom kontenir el mio male? / Šin al-habib non bibreyo / ed bolarey demandare", "¿Ke faré, mamma? / Mio al-habib ešt ad yana", "¿Ke fareyo o ke šerad de mibi? / ¡Habibi, / non te tolgaš de mibi!" (Sola-Solé, *Corpus*, núms. 33, 39, 40*b*). El monólogo, las hermanas, la madre, el amigo, el tema de la ausencia, o el de la muerte por amor, son elementos que identifican a las jarchas con la canción de mujer, un género que se desarrolló en muchas partes de Europa y que, como veremos a lo largo de este trabajo, tuvo más de un brote en el territorio peninsular.[2] Hoy en día, casi todos los investigadores coinciden en que las jarchas reflejan una tradición poética románica "de contornos precisos, con sus modos concretos de poetizar" (Frenk, *Las jarchas*, p. 135); se acepta, además, que, de un modo u otro, se trataba de una tradición poética popular: algunas jarchas serían cancioncillas folclóricas utilizadas tal cual; otras debieron ser cancioncillas, también folclóricas, pero retocadas por los autores de las muwashahas, y en no pocos casos los autores harían sus propias jarchas, siguiendo un modelo popular o alejándose de él (García Gómez, *Las jarchas*, p. 35).

Los tratadistas árabes de la Edad Media sitúan el invento de la muwashaha en Córdoba, concretamente en Cabra, alrededor del año 900 (Sola-Solé, *Corpus*, p. 15);[3] durante siglos, la forma fue cultivada por los poetas hispano-árabes y, a imitación de ellos, por los poetas hispano-judíos. Una característica fundamental de la muwashaha era el contraste, lingüístico y estilístico, entre la jarcha y el resto de la composición, que, amén de estar en árabe clásico o hebreo, seguía el estilo de la poesía culta coetánea; el contraste era deliberado y, para lograrlo, los autores empleaban jarchas en árabe vulgar o en mozárabe. ¿Desde cuándo recurrirían los artistas a jarchas elaboradas en el dialecto de los cristianos? Nuestra única certeza es que ya las había en la segunda mitad del siglo XI. Samuel M. Stern, el iniciador de la "revolución" de las jarchas, creía que uno de los poemas que descubrió era anterior a 1042, pero esa datación no se tiene por segura.[4] El análisis del resto de los materiales arroja fechas más tardías: la mayoría de las muwashahas se coloca entre la segunda mitad del siglo XI y mediados del XII (aunque hubo muwashahas con jarcha romance hasta la primera mitad del XIV; Frenk, *Las jarchas*, p. 106). La cronología de los autores de las muwashahas árabes, realizada por Emilio García Gómez (*Las jarchas*, pp. 399-405), establece que las más antiguas se compusieron entre 1042 y 1075.[5] Estas fechas (¿un azar del destino?) hacen de las jarchas la tradición lírica más temprana de la Península Ibérica; las mismas fechas las erigen en los primeros textos líricos de la Romania.[6]

En el occidente peninsular encontramos otra tradición lírica que va de la poesía culta a la popular, y viceversa; nos referimos, por supuesto, a las cantigas de amigo gallego-portuguesas, que con mucha frecuencia exhiben elementos de origen folclórico. Como se sabe, entre los siglos XIII y XIV floreció en esa zona una escuela poética de marcada influencia provenzal, cuyo exponente máximo son las cantigas de amor. En cierto momento, varios de los trovadores y juglares que integraban la escuela sintieron la necesidad de renovar un género que se había desgastado. Fue así como Pero Meogo, Nuno Fernandes Torneol, Pai Gomes Charinho, Martin Codax, Joan Zorro, Airas Nunes, el rey don Denis, y algunos más, repararon en la poesía del pueblo como una veta de inspiración para lograr sus propósitos. En ella descubrieron recursos como el paralelismo verbal y el *leixa-pren* (y el léxico y las rimas asociados con el primero),[7] la figura de la muchacha que espera a su amado o se queja de la ausencia del varón y, sobre todo, una

serie de preciosos símbolos naturales relacionados con la sexualidad humana, por ejemplo: el pino verde, la fuente fría y el río, que anticipan y enmarcan los encuentros amorosos; los rituales propiciatorios de tales encuentros (el lavado de los cabellos o de la camisa, el baño), y el ciervo que revuelve las aguas, representación masculina por excelencia.[8] Los autores tomaron estos y otros elementos[9] y los aprovecharon en sus propias composiciones, pero no tal cual los habían escuchado en la cultura oral-popular, sino estilizándolos, refinándolos; en manos de estos poetas, la reelaboración de los elementos folclóricos devino un arte de hondo y precioso lirismo:

O anel do meu amigo
perdi-o so lo verde pinho,
  e chor' eu, bela.

O anel do meu amado
perdi-o so lo verde ramo,
  e chor' eu, bela.

Perdi-o so lo verde pinho;
por en chor'eu, dona-virgo.
  Eu chor'eu, bela.

Perdi-o so lo verde ramo;
por en chor'eu, dona d'algo.
  E chor'eu, bela
(Nunes, *Cantigas*, núm. 262).

La invocación a la madre, tan común en las jarchas, menudea en las cantigas de amigo, sumándose a las evidencias sobre el bagaje popular de ambas tradiciones:[10]

Madre, passou per aqui un cavaleiro
e leixou-me namorad'e con marteiro.
  Ai, madre, os seus amores ei:
    se me los ei,
    ca mi-os busquei,
    outros me lhe dei.
  Ai, madre, os seus amores ei
(Nunes, *Cantigas*, núm. 66).

Las principales innovaciones de las cantigas de amigo, con respecto a las cantigas de amor, fueron: *a)* sustituir a la dama desdeñosa --derivada de la "*belle dame sans mercy*" de los provenzales-- por una sencilla muchacha enamorada, y *b)* dotar de voz a

esta última, dejar que sea la mujer (y no el varón) quien exprese su pasión amorosa. Tales características nos indican que los trovadores y juglares gallego-portugueses se inspiraron en un género popular concreto, la canción de mujer. Por lo anterior, y a pesar de su factura culta, las cantigas de amigo nos muestran, a cada paso, que en el occidente peninsular existió una tradición de canciones amorosas populares, con algunos rasgos comunes a las jarchas mozárabes y a las cancioncillas folclóricas que aparecen en diversas obras renacentistas y posrenacentistas (y en unos pocos textos medievales). Las tradiciones que mencionamos son, como decía Ramón Menéndez Pidal, "ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la Península hispánica" y, aunque tienen un "aire de familia inconfundible" ("Cantos", p. 108), son tradiciones bien diferenciadas, que se desarrollaron en un lugar y un momento histórico concreto; en resumen, son tres "escuelas poéticas populares" distintas.[11]

Los testimonios apuntados hasta ahora prueban que la canción lírica se dio en el territorio peninsular desde el siglo XI, por lo menos. Gracias a esos testimonios nos consta también que en la Edad Media este tipo de canción se manifestó en dos áreas de la Península Ibérica: el sur y el occidente. La tercera rama del tronco, la que constituye nuestro objeto de estudio, amplía el panorama del cancionero antiguo al proporcionarnos ejemplos de regiones como Castilla y Cataluña, además de Galicia, Portugal y otros lugares. Esta rama, la antigua lírica popular hispánica,[12] se transcribió, básicamente, de los siglos XV a XVII. Pero sabemos que los géneros folclóricos son anteriores a su registro escrito y que, por lo general, cuando la cultura letrada se interesa en ellos es porque se trata de géneros ya consolidados en la cultura oral-popular, lo que supone un periodo más o menos largo de vida. La antigua lírica popular no fue la excepción.

Las condenas de los escritores eclesiásticos de la época visigoda revelan que el pueblo tenía sus propios cantos, asociados a diversas manifestaciones de la vida comunitaria; algunos de esos cantos eran paralitúrgicos: Liciniano, obispo de Cartagena hacia 590, y el Concilio Tercero de Toledo (589) dirigen sus críticas contra ciertas canciones deshonestas y burlescas, ejecutadas en los atrios de las iglesias durante las festividades religiosas (y, a menudo, acompañadas de baile o música). Por otra parte, San Isidoro de Sevilla († 636) cita la costumbre de los obreros de entretenerse con canciones amatorias y "fábulas", mientras realizan sus actividades manuales; San Eugenio de

Toledo († 657) recuerda los "cantares del vulgo" que escarnecen a alguien de la vecindad, y San Valerio del Bierzo († 695) reprueba el comportamiento de Justo, el clérigo goliardesco que en las reuniones entonaba cantares "lascivos" y otras composiciones igualmente censurables, en opinión de San Valerio. Ramón Menéndez Pidal afirma que todos estos cantos --de los que no se nos ha conservado ningún texto-- estaban en lengua romance (*Poesía juglaresca*, pp. 342-343).

El repertorio de la canción antigua era mucho más amplio. Las *Vitae sanctorum patrum Emeretensium* (siglo VII) mencionan, sin incluirlos, cantos para recibir a los héroes de las hazañas guerreras (Rico, "Çorraquín", p. 548). Nuestros siguientes testimonios proceden del siglo XII. En algunas crónicas peninsulares se documenta la costumbre de entonar cánticos en las celebraciones colectivas; el ejemplo más notable es el de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (*ca.* 1150), que nos habla de canciones de victoria, de recibimiento, de encomio, de duelo, de boda, etc. (Menéndez Pidal, *De primitiva*, pp. 110-113).[13] Otra vez nos enfrentamos con la ausencia de textos.

Lucas de Tuy fue más generoso y en su *Chronicon Mundi* (1236) nos legó la primera muestra de la lírica popular castellana, un cantarcillo sobre la derrota de Almanzor, "el victorioso por Alá", en la legendaria batalla de Calatañazor; el texto del Tudense (y el de los cronistas posteriores que lo copian) altera ligeramente el topónimo: "En Cañatañazor / perdió Almanzor / el atamor" (Frenk, *Lírica española*, núm. 1). Cuenta Lucas de Tuy que la noticia de la muerte del caudillo les llegó a los cordobeses a través del cantar, entonado --ya en árabe, ya en castellano-- por un hombre, "en guisa de pescador", que recorría la orilla del Guadalquivir (*apud* Armistead, "Almanzor's", p. 39). En el trístico copiado por el Tudense hay varias cosas dignas de notarse. Por ejemplo, la cronología. La derrota de Calatañazor es una invención forjada como contrapeso a la ultrajante entrada de los moros en el santuario de Santiago, en 997 (Menéndez Pidal, *La épica*, pp. 497-498). Esa fecha y la de la muerte de Almanzor (1002) retrotraen el cantarcillo al tránsito de los siglos X y XI, si es que es un cantar coetáneo a los hechos. Por otra parte, el poema combina la forma lírica[14] con la función noticiera y la sátira política;[15] además, al exponer el resultado de un suceso pasado ("perdió... el atambor"), los versos insinúan un pequeño componente narrativo. Por todo esto, el cantar no sólo

sería anterior a las jarchas más antiguas que se conservan, sino también un ejemplo muy temprano de la confluencia de elementos líricos y narrativos en una misma canción.

El contacto entre la canción lírica y la canción narrativa es muy antiguo; es, incluso, anterior al surgimiento del romance. Como se sabe, los primeros documentos romancísticos conocidos son del Cuatrocientos, aunque la mayoría de los investigadores está de acuerdo en que el género nació a principios del siglo XIV o finales del XIII. Pero los romances no fueron las únicas canciones narrativas que se dieron en la Edad Media; antes de ellos hubo cantares de gesta y, probablemente, composiciones narrativas breves, algunas con una estructura métrica distinta a la de los romances que ahora consideramos típicos (*infra*, cap. II, 2.1.1). Las diferentes canciones narrativas debieron coexistir con las múltiples canciones líricas: las gentes recurrirían a unas y a otras para alegrar el trabajo doméstico, las faenas del campo, los ratos de ocio, las fiestas. Los cruces entre ambos tipos de composiciones debieron ser muy frecuentes (Frenk, "Entrevista", pp. 286-287), mucho más de lo que permiten suponer ciertos testimonios medievales. Uno de esos testimonios es el de la *Crónica de la población de Ávila* (*ca.* 1255), que nos da el siguiente texto, hallado y estudiado por Francisco Rico:

> 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
> (*apud* Rico, "Çorraquín", p. 542).[16]

El poema celebra la victoria de un caballero castellano sobre los moros; el suceso tuvo lugar en la primavera de 1158 y, por ser un cantar de circunstancia, es muy probable que se compusiera en ese mismo año, o poco después.[17] El tema guerrero se combina con resonancias de cantares épicos. La primera de ellas es, por supuesto, la mención de Roldán y Olivero, y aquí no hay que perder de vista que el recuerdo de la célebre pareja procede de una gesta cantada ("Cantan... / cantan...") y no de un relato oral en prosa o de una noticia sabia (Rico, "Çorraquín", pp. 549-550), lo que nos confirma que el compositor y el público del cantar también gustaban de las canciones narrativas. En

segundo lugar tenemos la fórmula "buen cavallero" (y su contraparte "buen barragán"), habitual en las epopeyas romances (Rico, "Çorraquín", pp. 551-553). Pero la forma es ciento por ciento lírica: una copla básica seguida de otra de responsión paralela; un esquema que adoptan muchos epitalamios y endechas sefardíes, y que reaparece en canciones líricas de España, Portugal, Argentina, México y otros países de América Latina. Por si fuera poco, el cantar de Çorraquín Sancho es el testimonio más antiguo del paralelismo peninsular (*infra*, cap. II, 2.2.1), es anterior a las cantigas de amigo gallego-portuguesas y a la *viadeyra* de Cerverí de Girona.

El carácter noticiero propició la entrada de estos dos cantares en las crónicas medievales, su traslado al papel, el paradójico elemento que nos ha permitido acceder a la literatura oral de la época antigua. El noticierismo preservó otros cantares. En el *Libro de las armas* (1342), de don Juan Manuel, aparece una cancioncilla contra Jaime el Conquistador, rey de Aragón entre 1213 y 1276: "Rey vello [que] Deo[s] confonda, / tres son éstas con a de Malonda" (Frenk, *Lírica española*, núm. 22). En Maluenda (Malonda), el monarca había prometido la mano de su hija Constanza al infante de Castilla, don Enrique; el incumplimiento de la promesa enojó a los castellanos y motivó la creación de los versos citados. En el siglo XV, el portugués Fernão Lopes introdujo un par de cantarcillos, también satíricos, en su *Crónica de D. João I*; ambos cantares se refieren a la revolución de 1383: "Esta é Lisboa prezada: / mirá-la e leixá-la", "Se quiserdes carneiro, / qual deram ao Andeiro? / Se quiserdes cabrito, / qual deram ao bispo?"[18] (Frenk, *Lírica española*, núms. 56, 57).

A estos testimonios castellanos y portugueses debemos agregar algunos textos catalanes, por ejemplo, la *viadeyra* de Cerverí de Girona (Guillem de Cervera), compuesta en los alrededores de 1269; al igual que las cantigas de amigo gallego-portuguesas, la *viadeyra* es el aprovechamiento culto de un tema y unos procedimientos tradicionales:

No·l prenatz lo fals marit,
Jana delgada!

No·l prenatz lo fals jurat,
que pec és, mal enseynat,
Ya[na delgada].

No·l prenatz lo fals marit,
que pec és e·z adormit,
  Ya[na delgada].

Que pec és, mal enseynat;
no sia per vós amat,
  Ya[na delgada].

Que pec és e·z adormit;
no jaga ab vós e'l lit,
  Ja[na delgada]
      (*apud* Romeu, "El cantar", p. 43).[19]

El poema de Cerverí es el primer ejemplo conocido que mezcla paralelismo y *leixa-pren*, una combinación recurrente en los cancioneros gallego-portugueses (*infra*, cap. II, 2.2.2); la *viadeyra* también es un ejemplo tempranísimo de la forma villancico, lo que demuestra que en la Edad Media el paralelismo tenía varios moldes formales. El paralelismo y el *leixa-pren* vuelven a unirse a la estructura del villancico en el famoso *cosaute* del almirante Diego Hurtado de Mendoza (1364-1404):

[A] aquel árbol que vuelve la foja
  algo se le antoja.

Aquel árbol de bel mirar
face de maña flores quiere dar.
  Algo se le antoja.

Aquel árbol de bel veyer
face de maña quiere florecer.
  Algo se le antoja.

Face de maña flores quiere dar
ya se demuestra, salidlas mirar.
  Algo se le antoja.

Face de maña quiere florecer,
ya se demuestra, salidlas a ver.
  Algo se le antoja
(Frenk, *Lírica española*, núm. 55).

Éstos son los cantares líricos populares (o de inspiración popular) incluidos en fuentes anteriores a 1450,[20] la fecha que marca --hasta cierto punto arbitrariamente-- una

nueva etapa en la vida de la poesía popular antigua: su aprecio por parte de las élites culturales de la Península.

En contraste con la canción lírica, documentada desde el siglo XI (las jarchas), o quizá un poco antes (*En Cañatañazor...*), las transcripciones de romances más antiguas son del siglo XV. Como se sabe, entre los materiales conservados, el puesto de honor lo ocupa la versión de *La dama y el pastor* copiada por Jaume de Olesa, en septiembre de 1421; recordemos el principio:[21]

> -Gentil dona, gentil dona, / dona de bell parasser,
> los pes tingo en la verdura / esperando este plaser.-
> Por hí passa ll'escudero / mesurado e cortés;
> les paraules que me dixo / todes eren d'emorés[22]
> (Catalán, *La dama y el pastor*, núm. I.1A).

Ésta es la primera transcripción *conocida* de un romance. Hace unos años apareció otro texto copiado en la misma década (1429): "Dos días de la semana / quando tú quieres cavalgar" (Marín Padilla, "*Arcebispo*", p. 12), reza el *incipit*. Se trata de un romance noticiero sobre la prisión de Alonso de Argüello, arzobispo de Zaragoza y canciller de Alfonso V de Aragón; el notario García Gavín registró el texto en un protocolo del mismo año del suceso narrado. En la historia documental del romancero antiguo probablemente seguirían los tres romances del *Cancionero del British Museum* colocados entre (o cerca de) los poemas de Juan Rodríguez del Padrón: *El caballero burlado*, *Rosaflorida* y *El infante Arnaldos+El conde Niño*;[23] S. Griswold Morley dató los textos en "1440?" ("Chronological List", p. 273), aunque la fuente es de comienzos del siglo XVI. Gracias a un descubrimiento muy reciente contamos con una versión aragonesa de *Las quejas de Alfonso V*, transcrita en otro protocolo, ahora de 1448, por el notario Pascual Contín.[24]

Hasta aquí los romances incluidos en fuentes anteriores a 1450, los primeros documentos. Pero, como dijimos, la mayoría de los investigadores acepta que el romancero es más antiguo. Ramón Menéndez Pidal intentó una datación del género, basándose en los asuntos de los romances noticieros (*Romancero hispánico*, I, pp. 157-159, 301-316). En opinión del maestro, el romance noticiero más arcaico sería el

contenido en la primera parte de *Fernando IV emplazado por los Carvajales*, diez versos (*éa*) que describen las penitencias cuaresmales de Fernando III:

> Válame Nuestra Señora / que dizen de la Ribera,
> donde el buen rey don Fernando / tuvo la su cuarentena.
> Dende el miércoles corvillo / hasta el jueves de la cena,
> el rey no afeitó su barba, / ni se lavó su cabeça;
> una silla era su cama, / un canto, su cabecera;
> cuarenta pobres comían / cada día a la su mesa:
> de lo que a los pobres sobra / el rey hazía su cena;
> con vara de oro en su mano / bien haze servir su mesa.
> Dízenle sus cavalleros / dó havía de tener la fiesta.
> -A Jaén –dize-, señores, / con mi señora la reina
> (*Pliegos Praga*, I, p. 343).

Si el episodio se refiere efectivamente al Rey Santo († 1252), el texto podría fecharse en la mitad del siglo XIII.[25] Los versos restantes tienen otra asonancia (*áo*) y relatan las circunstancias que rodearon la muerte de Fernando IV:

> En Jaén tuvo la Pascua / y en Martos el cabodaño.
> Pártese para Alcaudete, / esse castillo nombrado.
> El pie tiene en el estribo, / aún no havía descavalgado,
> cuando le davan querella / de dos hombres hijosdalgo;
> y dávanle la querella / dos hombres como villanos
> (*Pliegos Praga*, I, p. 343).

De acuerdo con una tradición legendaria, recogida en varias obras de los siglos XIV a XVI,[26] el monarca condenó a muerte a dos caballeros inocentes, quienes lo emplazaron para morir en 30 días; el romance se hizo eco de la tradición: "Antes de los treinta días / malo está el rey don Fernando: // el cuerpo cara al Oriente / y la candela en la mano" (*Pliegos Praga*, I, p. 343). Fernando IV murió en septiembre de 1312, de una enfermedad repentina.

Hay otros romances sobre hechos ocurridos en la misma centuria: *El prior de San Juan* (1328), *El cerco de Baeza* (¿1368?), *Juan Lorenzo* (1371); el ciclo dedicado a Pedro I de Castilla (1334-1369), y, quizá, *La muerte de Isabel de Liar*, si es que trata el asesinato de Inés de Castro (1320-1355), la desdichada amante del infante don Pedro de Portugal.[27] La relativa abundancia de textos podría hacernos pensar que el romancero era un género ya consolidado en el siglo XIV. Ramón Menéndez Pidal avalaba la antigüedad *mínima* del romancero noticiero --mediados del XIII-- con los versos sobre Fernando III

(el maestro concedía igual o mayor antigüedad a los romances épicos y novelescos; *Romancero hispánico*, I, p. 159). El problema es que los poemas que nos ocupan (desde *Fernando IV emplazado por los Carvajales* hasta *La muerte de Isabel de Liar*) se recogieron tarde, en el Quinientos, y no tenemos la certeza de que esos romances, precisamente ésos, se compusieran a raíz de los sucesos narrados.

A favor de su coetaneidad están los ejemplos de cantos nacidos al calor de un hecho que impresiona a la comunidad (recordemos el "e después desto cantavan en los corros", de la *Crónica de la población de Ávila*),[28] un fenómeno de carácter universal y que se manifiesta en todas las épocas. Hay varios romances noticieros que entran en esta categoría: el de la prisión de Alonso de Argüello, que mencionamos hace poco; los romances fronterizos del *Cancionero musical de Palacio*, fuente cercana a los acontecimientos cantados (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 31-32); *La muerte del príncipe de Portugal* (1491), incluido en un cancionero francés de finales del siglo XV y en el *Cancionero* de Ambrosio Montesino (Toledo, 1508); *La muerte del duque de Gandía* (1497), conservado en pliegos sueltos del XVI, etc. En el otro lado de la balanza tenemos que en el romancero áureo no fue infrecuente la recuperación de un personaje o hecho del pasado medieval (el caso de don Álvaro de Luna es bastante representativo; Catalán, *Arte*, II, pp. 197-220). Las crónicas antiguas y los relatos orales facilitaban esa recuperación. Giuseppe di Stefano, que ha estudiado minuciosamente los documentos sobre el emplazamiento de Fernando IV, ha cuestionado la coetaneidad del romance que aborda el suceso, sin llegar a negarla del todo.[29] Con muy buenos argumentos, Di Stefano plantea que el romance pudo componerse --o, por lo menos, sufrir retoques sustanciales-- mucho tiempo después de la muerte del monarca, y que en esa creación o recreación debieron mediar los intereses propagandísticos de ciertos cronistas, vinculados a la familia Carvajal (recordemos que el apellido de los emplazadores no aparece en las fuentes más antiguas). Así pues, los romances sobre asuntos de los siglos XIII a XIV no constituyen una prueba segura de la antigüedad del romancero; ante la imposibilidad de apoyarnos en ellos, lo mejor será volver los ojos a la versión de *La dama y el pastor* que nos legó Jaume de Olesa. Como dice el mismo Di Stefano, "ese texto... exhibe una madurez formal que es evidentemente un punto de

llegada; es muy probable que el viaje se emprendiera bastante antes, por lo menos en la centuria anterior" (*Romancero*, pp. 36-37).[30]

1. 2. LAS ÉLITES CULTURALES VALORAN LA POESÍA POPULAR

Al definir la palabra *argolla*, Sebastián de Covarrubias cita "un cantarcillo viejo, con que se acallavan los niños"; la canción, muy conocida en la época áurea, dice:

> -Canta, Jorgico, canta.
> -No quere canta.
>
> -Canta, Jorge, por tu fe,
> y verás que te daré
> una argolla para el pie
> y otra para la garganta.
> -No quere canta
> (*Corpus*, núm. 2052B).[31]

Tras la cita, aclara el lexicógrafo: "Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros pasados, y esto se observa en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales, y assí no se han de menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez; por esso yo no me desdeño de alegarlos, antes hago mucha fuerça en ellos para provar mi intención" (*Tesoro*, *s. v. 'argolla'*). Covarrubias escribe en los primeros años del Seiscientos,[32] cuando el aprecio por el refranero, el romancero viejo y la lírica popular era común en las élites culturales de la Península. Como se sabe, las cosas no siempre fueron iguales. Tuvieron que pasar varios siglos para que la poesía popular despertara el interés de las clases privilegiadas.

En el apartado anterior vimos que son poquísimos los documentos medievales que incluyen canciones o romances. Aunque es posible que haya testimonios perdidos, o en espera de ser descubiertos,[33] todo indica que el registro de nuestros géneros fue ocasional durante la Edad Media. A ello hay que agregar que la mayoría de los textos se integró en fuentes de carácter extra-artístico (crónicas, protocolos de notarios, el cuaderno de un estudiante de derecho) y son varios los poemas que se copiaron con fines que hoy consideraríamos utilitarios, como ilustrar la referencia a un personaje o hecho histórico determinado (es el caso de los cantares noticieros documentados por la historiografía medieval). Tales factores nos hacen pensar que la cultura letrada de aquel entonces no

confería valor artístico a las canciones o a los romances, independientemente de que dentro de esa misma cultura hubiera personas que conocieran y disfrutaran de este tipo de poesía (el ejemplo de Jaume de Olesa es bastante elocuente). La situación empezaría a cambiar en la segunda mitad del siglo XV.

1. 2. 1. Primera etapa: 1450-1580

Hacia 1449, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, envía sus obras a don Pedro, condestable de Portugal; las "obretas" del marqués llevan una carta, el famoso "Prohemio e carta", reputado como el primer tratado de teoría e historia literaria en castellano. En un pasaje harto conocido, don Íñigo sigue las ideas estéticas de su tiempo y establece tres grados de poesía: *sublime*, textos en griego y en latín; *mediocre*, poemas en lenguas vernáculas debidos a autores de renombre; en relación con los creadores del último grado dice: "Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran" (López Estrada, *Las poéticas*, p. 56).[34] En este párrafo, no exento de desdén, las composiciones destinadas al pueblo humilde e ignorante adquieren categoría de poesía, hasta entonces algo impensable en un escritor culto.[35] El reconocimiento de la poesía popular por parte de la cultura hegemónica comienza con esta cita.

Al parecer, el romancero antecedió a la lírica en este reconocimiento. Las muestras más antiguas de aprecio por el romance se dieron en la corte napolitana de Alfonso V, el Magnánimo,[36] donde se oían romances viejos y se componían otros nuevos, que imitaban algunas características de los romances arcaicos (Frenk, *Entre folklore*, p.18). El *Cancionero de Estúñiga* (ms. 1460-1463), que reúne la producción de los poetas asociados con la corte alfonsina, contiene un par de romances firmados por Carvajal o Carvajales, los primeros que aparecen en un cancionero palatino. Uno de esos romances tiene como protagonista a la reina María lamentando el abandono de su esposo, ocupado en empresas políticas y guerreras; el poema toma el hemistiquio inicial y la asonancia del *Conde Alarcos*: "Retraída estava la reina, / la muy casta doña María, // muger de Alfonso el Magno, / fija del rey de Castilla, // en el templo de Diana, / do sacrificio fazía" (*Retraída estaba la reina...*; Dutton, *El cancionero*, II, p. 351).[37] No es casual que la valoración del romance se manifestara en una corte asentada en Italia y bajo la égida de

un rey profundamente interesado en el humanismo (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 19).[38] Como señaló Américo Castro, uno de los principales anhelos de este movimiento fue la búsqueda de un mundo puro, autónomo, "libre de los malos afeites con que lo habían rebozado el tiempo, el error y las pasiones"; el anhelo se proyectó en dos direcciones:

> Una va hacia un pasado quimérico, la edad dorada o de Saturno; otra hacia el presente, con aspiración a hallar realmente algo que pertenezca a esa pura naturaleza. El Renacimiento idealizará los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sus sentencias, que se juzgan espontáneas y primitivas (refranes); el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea (*El pensamiento*, p. 178).

Las nuevas corrientes de pensamiento no tardaron en llegar a la Península Ibérica, facilitando el reconocimiento *in situ* de nuestra poesía popular. Enrique IV (r. 1454-1474), sucesor de Juan II de Castilla, fue uno de los primeros gobernantes que usó romances noticieros con fines propagandísticos: mandó componer un romance para divulgar una hazaña fronteriza del condestable Miguel Lucas de Iranzo, en 1462;[39] un cronista coetáneo, Diego Rodríguez de Almela, escribió que el monarca: "cantaba muy bien de toda música, ansí de la iglesia como de romances e canciones, e había gran plazer de oírla" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 24). Y sería precisamente la música el medio por el que el romancero viejo y el cancionero folclórico consolidarían su ingreso en los grandes palacios señoriales.

No sabemos si la lírica popular interesó a los cortesanos de Alfonso V y Enrique IV. Las primeras muestras notables de aprecio por este género vienen de la corte navarro-aragonesa de Juan II, donde se compiló el *Cancionero de Herberay des Essart* (ms. 1461-1464), que contiene ochos estribillo de tipo popular integrados en composiciones mayores;[40] valga como ejemplo *Corpus*, núm. 367:

> Ojos de la mi señora,
> ¿y vos qué avedes?
> ¿Por qué vos abaxades
> quando me veedes?
>
> Vuestro lindo p[a]reçer
> y fermosura
> a mí fazen padeçer
> muy grande tristura.

O, muy linda criatura,
que gozedes,
usaredes de la mesura
que devedes
(*Cancionero de Herberay*, núm.16,

En esta muestra tan temprana podemos ver la forma más común de aprovechar la lírica popular, durante el Renacimiento y el Posrenacimiento: el poeta tomaba un cantarcillo folclórico y le añadía una o varias estrofas, en las que ampliaba o analizaba el contenido del cantarcillo siguiendo el estilo y la técnica de la poesía cortesana contemporánea (Frenk, *Estudios*, p. 53). Suponemos que muchos cantarcillos tenían glosas populares y que los poetas cultos las eliminaron y agregaron las glosas compuestas por ellos mismos.[41] A veces, estos poetas hacían glosas en un estilo más o menos popularizante, como sucede en el desarrollo de esta cancioncita de malmaridada (*Corpus*, núm. 235):

Soy garridilla [y no] pierdo sazón
  por mal maridada:
tengo marido en mi coraçón
  que a mí agrada.

Ha que soy suya
bien çinquo o seys años,
que nunca d'él huve
camisa ni panyos;
açotes, palmadas
y muchos susaños
y mal governada
(*Cancionero de Herberay*, núm. 9).

En estos y otros ejemplos advertimos que, en el fondo, los poetas cultos no estaban valorando a la lírica popular por sí misma, sino como un material poético para crear otra cosa, el pretexto para que cada uno de ellos ejerciera su pericia artística (Frenk, *Estudios*, p. 269).[42]

Más o menos contemporánea del *Cancionero de Herberay des Essarts* es la composición *Por una gentil floresta...*, adjudicada a Suero de Ribera en el siglo XV, y al marqués de Santillana en el XVI;[43] en ella se insertan cuatro cantarcillos populares y, a pesar de lo que indican algunas fuentes antiguas, el poema no es un "villancico" sino el primer ejemplo que se conserva de una ensalada.

La música. La valoración de la lírica y el romancero comenzará, de manera plena y sistemática, en la época de los Reyes Católicos (1474-1516), cuando los ideales del humanismo se combinen con el surgimiento de una conciencia protonacional, impulsada por los acontecimientos de 1492, y la política expansionista de los monarcas. En la última década del Cuatrocientos el destino de España cambiará radicalmente, y con él el de nuestros géneros.

Por un lado, la reconquista de Granada consolidó la unidad política que se había buscado con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón; por el otro, el descubrimiento de América representó la gran posibilidad de extender el poder de la Corona allende las fronteras. Los Reyes Católicos y sus súbditos advirtieron que España --y en especial Castilla-- iba a ocupar una posición privilegiada frente al resto de Europa. Había que prepararla para semejante destino, y una de las facetas de ese proyecto fue dar a conocer al mundo lo "auténticamente" nacional; de ahí el interés por el estudio del castellano (para entonces la lengua preeminente de la Península) y el relieve que cobraron aquellas manifestaciones que se consideraban propias de la comunidad, a saber: los refranes, los romances viejos, los cantarcillos "triviales", los juegos infantiles.[44] Estos géneros reunían las nociones de antigüedad y propiedad: al ser manifestaciones arcaicas de la lengua pertenecían a esa etapa pura, incontaminada y primitiva que añoraban los humanistas; a la vez, estaban en el origen y raíz de lo propio, eran los clásicos nacionales (Maravall, *Antiguos*, pp. 400-407). Como se ve, en la valoración de la antigua lírica y el romancero viejo intervinieron factores políticos y culturales. Huelga decir que estos cambios no se dieron de la noche a la mañana; en lo que a nuestros dos géneros atañe, todo empezó por la música:

> La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música... Los cortesanos de fines del siglo XV y comienzos del XVI gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era (Frenk, *Estudios*, pp. 50-51).

El entusiasmo por la canción popular fue enorme. En los círculos aristocráticos, como la corte de los Reyes Católicos y el palacio de los duques de Alba, proliferaron los arreglos polifónicos para las sencillas cancioncitas y los romances viejos. El manuscrito

Cancionero musical de Palacio (*CMP*), compilado entre 1505 y 1521 para uso interno de los músicos de la capilla real, exhibe muchos textos poéticos de raíz popular, junto a un sinfín de composiciones cortesanas. Ya no se trata de unas cuantas muestras, como en los cancioneros anteriores, sino de la presencia en bloque de la antigua lírica y el romancero, de su indudable inclusión en los gustos de la nobleza.[45]

En el *CMP* hay alrededor de 120 cancioncitas líricas; casi todas fungen como estribillos de glosas cultas, una situación habitual en las recopilaciones poéticas de los siglos XVI y XVII. Margit Frenk supone que muchas de las glosas del *CMP* salieron de las manos de "músicos que no eran a la vez poetas", porque su estilo es muy pobre "estéticamente hablando". Por fortuna, los músicos no siempre se preocuparon por componer glosas nuevas: en una treintena de casos, quizá por pereza, se limitaron a copiar las glosas originales (Frenk, "Sobre los cantares", pp. 220-221). Esta práctica, que se dio en otras fuentes musicales antiguas, preservó varias de las glosas populares que se conocen.

El *CMP* nos proporciona cerca de tres docenas de romances, entre viejos[46] y artificiosos. En un principio los romances estaban concentrados en una sección especial, lo que nos revela que ya se les consideraba un género importante, con características propias; más tarde, diversas manos usaron romances para rellenar algunos de los espacios en blanco del códice.[47] En este *Cancionero* hay varias cosas dignas de notarse. Una de ellas es que los romances viejos aparecen solos y no acompañados de glosas, como ocurrió con la mayoría de los romances viejos que se copiaron o imprimieron antes de mediar el Quinientos.[48] Por desgracia, muchos de esos romances son fragmentarios (en ocasiones se reducen a cuatro octosílabos). Al respecto, hay que tomar en cuenta el carácter musical del *Cancionero* y el hecho de que a los músicos les bastaban unos cuantos versos para indicar la melodía con que debían cantarse las composiciones; además, cuando se trataba de poemas de la tradición oral, no había necesidad de transcribir la letra completa, pues se suponía conocida por todos. Es la cruz de los libros de música, señalada por Giuseppe di Stefano (*Romancero*, p. 26).

Y, sin embargo, en los libros de música --y en las obras dramáticas-- encontramos algo que casi nunca se da en las colecciones de poesía: el registro de textos que diferían de los modelos consagrados. Como se sabe, la cultura oficial del Renacimiento y el

Posrenacimiento sólo valoró dos formas poético-populares: el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado, y el villancico. La hegemonía de estas formas todavía no se había consolidado cuando se compiló el *CMP*. Gracias a ello y a sus propósitos musicales, nuestro *Cancionero* acogió cinco romances-villancico,[49] o sea, cinco composiciones integradas por estrofas octosílabas o hexasílabas, encabezadas por un estribillo que se repetía --todo o en parte-- después de cada estrofa (Frenk, "Los romances-villancico", pp. 142-143). La estructura poética y musical era la de un villancico (la "Tabula per ordinem alphabeticum" coloca a los romances-villancico en la sección de "Villancicos"),[50] y, a la vez, las estrofas del poema constituían un romance o un romancillo:

"Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida."

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;
moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

[Moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa,]
el moro que me prendiera
allende la mar m'enbía.
[Sus amores dan pena a mi vida.]

[El moro que me prendiera
allende la mar m'enbía;]
llorava quando lo supo
un amigo que yo avýa.
Sus amores dan [pena a mi vida.]

[Llorava quando lo supo
un amigo que yo avýa;]
con el gran dolor que siente
estas palabras dezía:
"Sus amores dan pena a mi vida"
(*Corpus*, núm. 497B).

La forma vivía en el folclor antiguo (*infra*, cap. II, 2.3.3), pero se registró muy excepcionalmente en las fuentes renacentistas y posrenacentistas, en general abocadas al romance típico y al villancico.[51]

Por los mismos años en que se compiló el *Cancionero musical de Palacio* surgieron otros cancioneros que incorporaban cantarcillos y romances, a saber: el *Cancionero de la Catedral de Segovia*, el *Cancionero musical de Barcelona*, el *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia* (en Elvas, Portugal). La moda se iba extendiendo en la Península, y el interés de los músicos por la canción popular llegaría a su punto culminante durante el reinado de Carlos V (1516-1556). En el segundo cuarto del siglo XVI el principal centro de valoración de la poesía popular fue la corte valenciana de Germana de Foix y Fernando de Aragón, duque de Calabria, quienes poseían una magnifica capilla de instrumentos y voces, una de las más importantes de su tiempo (Romeu, "Mateo Flecha", p. 67). En esta corte estuvo Juan Fernández de Heredia, que glosó abundantes cancioncitas y romances, y también Luis Milán, autor de *El Maestro* (Valencia, 1536), el primer libro de vihuela publicado en España, que contiene melodías para romances y cantarcillos. Milán escribió, además, *El cortesano* (Valencia, 1561), especie de crónica de la corte ducal (inspirada en sucesos de 1535), que nos muestra a la nobleza valenciana citando versos folclóricos a la menor provocación. En el mismo círculo se fraguó el repertorio del *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556), magnífico cancionero polifónico donde las composiciones populares y popularizantes dominan sobre las cortesanas (Romeu, "Mateo Flecha", pp. 80 ss.).

Mención especial merece el genial ensaladista Mateo Flecha el Viejo (¿1481-1553?), que compuso todas o casi todas sus ensaladas conocidas en Valencia y mantuvo estrechos contactos con la corte del duque de Calabria (Romeu, "Mateo Flecha", p. 54). En sus ensaladas polifónicas Flecha el Viejo intercala una serie de textos disímiles --en estilo, metro, ritmo o lengua-- y los pone al servicio de una alegoría religiosa (Frenk, *Entre folklore*, p. 36); como harían los ensaladistas posteriores, el músico catalán aprovecha la lírica popular y los romances;[52] un fragmento de *La viuda*:

> Y el dicho vulgo á inventado
> nueva música de morteros,
> perdidos por majaderos:
> "Toca, toca, toca,

con el pie se toca
  la toca
la Juana matroca".
Frequelé, frequelé.

-Ande, que yo cantaré
un cantar sin disparate,
  bueno a fe,
que solamente trate
del infante deseado,
del sacro verbo encarnado,
Dios y hombre verdadero:
"Nunca fuera cavallero
a tierras tan bien venido".
Frequelé, frequelé.

Asomó por este exido,
hecho pastor el Mexía,
y Humanidad le dezía,
viéndose de fuerças flacas:
"Guárdame las vacas,
carillo, y besar t'é".
  "Custodi nos, Domine,
ut pupillam occuli!
Sub umbra alarum tuarum
  protege nos"
(*apud* Romeu, "Mateo Flecha", p. 29).

En las ensaladas podían entrar, además, citas (o parodias) de poemas cortesanos, refranes, rimas infantiles... Las posibilidades eran casi infinitas;[53] ante todo se buscaba que el texto fuera familiar a los oyentes, pues, en gran parte, la gracia de la ensalada consistía en que el público reconociera las citas. La música variaba con la letra, y la melodía de los cantares intercalados solía darse antes de aparecer en arreglo polifónico; por eso, las ensaladas representan una de las pocas oportunidades que tenemos de acercarnos a lo que fue la música de la canción popular en el Siglo de Oro (Frenk, *Estudios*, p. 59).[54] En esta primera etapa, Cárceres, Chacón, Mateo Flecha el Joven y Pere Alberch Vila compusieron ensaladas siguiendo la técnica y el estilo consagrados por Mateo Flecha el Viejo; la influencia de este último también es patente en las ensaladas de Fernán González de Eslava (1534-1599).

Los vihuelistas se sumaron al gusto por lo popular y pusieron arreglos para cantarcillos folclóricos y romances tradicionales en sus manuales; fue el caso del granadino Luis de Narváez (*Los seys libros del Delphín de música*, Valladolid, 1538), del sevillano Alonso Mudarra (*Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546), del alavés Anríquez de Valderrábano (*Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*, Valladolid, 1547), del salmantino Diego Pisador (*Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552), de Miguel de Fuenllana (*Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra*, Sevilla, 1554) y de Esteban Daza (*Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnaso*, Valladolid, 1576). A menudo, los vihuelistas conservaban las glosas originales de los cantarcillos que armonizaban, y lo mismo hicieron los anónimos polifonistas del *Cancionero de Upsala* y, sobre todo, Juan Vásquez, de quien hablaremos enseguida. Ya no es descuido o pereza, como probablemente ocurrió con las glosas populares del *Cancionero musical de Palacio*, sino un acto deliberado, que evidencia un cambio de actitud en los músicos de esta época: el aprecio por la glosa popular, por la letra, junto a la melodía de las canciones (Frenk, *Estudios*, pp. 57, 272).

El extremeño Juan Vásquez fue autor de dos cancioneros polifónicos: *Villancicos i canciones... a tres y a quatro* (Osuna, 1551) y *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560). Vásquez, que pasó la mayor parte de su vida en Sevilla, poseía una sensibilidad extraordinaria para la lírica folclórica (el romancero le interesó muy poco): no sólo trabajó un buen número de cantares (más de 50); la selección que hizo corresponde a poemas de enorme calidad estética (que a veces resultan ejemplares únicos dentro del corpus renacentista y posrenacentista conocido); como ya señalamos, Vásquez mantuvo las glosas populares de la mayoría de las canciones que musicalizó (Frenk, *Estudios*, pp. 177-178).

Por último, debemos mencionar el tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), en el que Francisco Salinas cita cancioncitas folclóricas y romances tradicionales para ilustrar su doctrina, una costumbre compartida por varios eruditos del Siglo de Oro (aunque Salinas también incluye las melodías de las cancioncitas y romances que utiliza).

La poesía profana. A los músicos siguieron los poetas, quienes vieron en las canciones y baladas del pueblo una vía para renovar la poesía cortesana (el otro impulso renovador lo

daría el petrarquismo; Frenk, *Entre folklore*, p. 21). El romancero figura ya en cantidad respetable en las dos grandes colecciones poéticas de la época de los Reyes Católicos: el manuscrito *Cancionero del British Museum*, de principios del siglo XVI, acoge cerca de 30 romances, y el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), unos 40.[55] Los romances son viejos o trovadorescos; al respecto debemos señalar que los poetas de estos cancioneros tenían muy claro que se trataba de dos clases distintas de composiciones, pues, mientras los romances trovadorescos se presentan solos, los romances viejos casi siempre forman parte de una glosa, una contrahechura o una continuación.[56] Será hasta mediados del Quinientos cuando se generalice la presentación independiente de los romances viejos, antes de esa fecha lo normal es que lleven algún tipo de desarrollo, al menos en las colecciones poéticas.

En el *Cancionero del British Museum* y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo hay varios romances que aluden a un ambiente caballeresco extranjero (*El caballero burlado*, *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, *Rosaflorida*), sin que falte algún ejemplo juglaresco (*Pésame de vos, el conde...*, el archifamoso fragmento del *Conde Claros*) o un romance de tipo tradicional con una historia que podría situarse en la Península Ibérica (*La mora Moraima*), entre otros. El denominador común de la selección de ambos cancioneros parece haber sido, más que nada, el carácter novelesco de los textos, con una preferencia muy especial por los romances de asunto amoroso, que eran los que mejor concordaban con la temática de la poesía cancioneril;[57] el romance de *Rosa fresca*, con su tema de la ocasión pérdida, fue uno de los elegidos; he aquí la primera estrofa de la glosa compuesta por Pinar:[58]

> Quando yo's quise, querida,
> si supiera conosceros,
> n'os tuviera yo perdida,
> ni acuciara yo la vida
> agora para quereros.
> Y por que's bien que padezca
> desta causa mi dolor
> llamo's yo sin c'os meresca:
> "Rosa fresca, rosa fresca,
> tan garrida y con amor"
> (*Cancionero general*, f. 132v).

La glosa fue la forma más común de insertar un romance dentro de una composición culta. Por lo general se daba primero el texto del romance a glosar, seguido de una serie de estrofas de estilo cortesano; cada una de las estrofas terminaba con un par de versos del romance, como se ve en la cita de Pinar. Las glosas de romances se practicaron, sobre todo, en el último cuarto del siglo XV y la primera mitad del XVI. Entre los principales glosadores de romances estuvieron: Francisco de Lora, los hermanos Pinar, Nicolás Núñez, Garci Sánchez de Badajoz y, más adelante, Alonso de Alcaudete y Rodrigo de Reinosa.

Como dijimos, los poetas también cultivaron el *contrafactum* profano (hablaremos después del religioso), que modificaba la letra y el significado del romance para conferirle a éste una connotación --amorosa, casi siempre-- que en un principio no tenía; en el *Cancionero general* (f. 140) hay una contrahechura de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*:

> -Dígasme tú, el pensamiento, / que sostienes triste vida:
> ¿Dónde mora ell esperança?, / ¿dónde haze su manida?
> Respondióm'el pensamiento, / con passión y no fingida:
> -De mi s'es partida agora / para siempre despedida.
> Yo, triste, quedo muy triste / del dolor de su partida.

El texto se atribuye a Cumillas y difiere del *contrafactum* que sobre el mismo romance nos da el *Cancionero musical de Palacio*. Otro de los procedimientos usados fue la continuación; Pinar alargó así el romance de *La mora Moraima*:

> De que esto vido el cristiano / començóme de abraçare;
> de que yo lo vi, mesquina, / començéme a gritos dare;
> de questo vido el cristiano, / con un puñal que traía,
> ..... / començóme a degollare;
> de que esto vi yo, mesquina, / y aun oviera de callare
> (Dutton, *El cancionero*, I, p. 158).

Los poetas cortesanos de la época de los Reyes Católicos no se muestran muy entusiasmados con la antigua lírica popular. En las colecciones poéticas los villancicos con estribillo folclórico son más bien escasos: el *Cancionero del British Museum* trae ocho cancioncitas y el *Cancionero general* dos. Entre los poetas de renombre sólo Juan del Encina glosó algún cantarcillo, pero le interesó más la creación de cantares popularizantes (Frenk, *Entre folklore*, pp. 31-32) y de romances trovadorescos.

La moda del villancico mixto (estribillo popular y glosa culta) aumenta considerablemente después de 1510 (Frenk, *Entre folklore*, p. 34), y en el reinado de Carlos V ya hay varios poetas famosos que lo practican: Cristóbal de Castillejo, Juan Fernández de Heredia y, en Portugal, Francisco Sá de Miranda; más adelante vendrían: Sebastián de Horozco, Jorge de Montemayor, Juan Timoneda, Luis de Camões y Pedro Andrade Caminha (Frenk, *Estudios*, pp. 54-55).

Por los mismos años la imprenta empieza a interesarse en la poesía popular, un interés que sería determinante en la trayectoria de nuestros géneros y que, de alguna manera, ya se había perfilado en la sección de romances del *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Sin embargo, la vía por la que el romancero se consagró en las prensas españolas fue mucho más modesta: los pliegos sueltos, esos baratos cuadernillos que en unas cuantas hojas difundían las novedades que se cantaban en la ciudad o en la corte, haciendo las delicias de hombres y mujeres, ricos y pobres, alfabetizados y analfabetos.[59] En los pliegos sueltos se imprimió toda clase de poesía --culta, popular, popularizante-- y, más que nada, romances, viejos y nuevos (Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, p. 13).

El primer pliego conocido que incluye un romance (*El conde Dirlos*) fue editado en Zaragoza, en 1510, por el alemán Jorge Coci (Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, p. 26). Las imprentas del resto de la Península siguieron el ejemplo y, antes de 1547 (fecha que marca una nueva etapa en la vida del romancero impreso), salieron pliegos de romances en Sevilla, Burgos, Barcelona, Toledo, Valencia, Salamanca, Medina del Campo, Alcalá de Henares... (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 66-69). Los ejemplares conservados y los registros antiguos hablan de una demanda constante por el romancero viejo, en la primera mitad del XVI (los pliegos con villancicos mixtos se solicitaron menos).

Destaquemos algunas cosas, comenzando por la más obvia: la amplitud y variedad del público. Los textos y versiones impresos en los pliegos se difunden por varios puntos de la Península en un periodo más o menos corto de tiempo. El sistema de copia y recopia practicado por los impresores ayudaba a la pronta salida de los materiales (Díaz-Mas, *Romancero*, p. 45), y las redes de ciegos y de otras clases de vendedores ambulantes facilitaban la distribución de los folletos por poblaciones grandes y pequeñas;[60] el bajo

costo los hacía accesibles a las clases medias y bajas, y más de un noble los compraría de cuando en cuando. Por otra parte, el romancero que se difunde en estos pliegos ya estaba permeado por la cultura culta. Muchos de los pliegos que nos ocupan derivan, directa o indirectamente, del *Cancionero general* (que se siguió imprimiendo hasta 1573); la impronta de éste se deja ver en la temática preferida por los pliegos: los romances de asunto amoroso o caballeresco extranjero, que suelen presentarse glosados. El trasvase de influencias continuará y, a mediados del Quinientos, surgen las primeras colecciones de romances en formato de libro de faltriquera.

Había habido otros intentos. Entre 1525 y 1530 se imprimió, quizá en Barcelona, un *Libro en el cual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas, entre los cuales hay muchos dellos nuevamente añadidos que nunca en esta tierra se han oído*, del que sólo se conservan las páginas iniciales, con seis romances y una lista con los títulos de otros nueve.[61] Está también el detalle, precioso, de Martín Nucio, que rellenó con romances ("buena letura y verdadera") las últimas hojas de su edición de *Cárcel de amor* (Amberes, 1546) "porque no hubiese tanto papel blanco" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 69). Uno o dos años después, el interés de Nucio por los romances se materializaría en una antología dedicada exclusivamente al romancero y donde los textos se presentan de manera independiente, libres de glosas: el *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto* (Amberes, s. a.), al que muy pronto seguirá otro *Cancionero de romances* (Amberes, 1550), edición corregida y aumentada del anterior, también debida a Martín Nucio. En la gran mayoría de los casos se trata de romances tomados de pliegos sueltos y del *Cancionero general*;[62] pero la selección del corpus, obra personal de Nucio, obedece a una nueva corriente de gustos, evidente, entre otras cosas, en un incremento de los romances de asunto épico o histórico nacional (a los que ni los cancioneros anteriores ni los pliegos sueltos se muestran muy afectos),[63] con el consecuente sacrificio de varios romances novelescos o caballerescos extranjeros (Di Stefano, "La difusión", pp. 379-381). La misma tendencia observamos en la *Silva de romances* (Zaragoza, 1550-1551), publicada en tres partes, por Esteban de Nájera, y más o menos basada en la recopilación de Nucio. La *Silva de varios romances* (Jaime Cortey, Barcelona, 1561), auténtico *best-seller* de la época, con más de 33 ediciones conocidas, representa un caso aparte, porque

sin descuidar al romancero épico guarda muchos paralelismos temáticos con los pliegos sueltos; según Giuseppe di Stefano, esto último contribuyó al extraordinario éxito de la *Silva* ("La difusión", p. 383).[64]

Las diferencias temáticas nos indican que los romanceros de bolsillo son un producto distinto, que ya no está dirigido al usuario típico de los pliegos sueltos. El precio de los tomitos, ahora sí considerable, los reservaba para una minoría pudiente y deseosa de tener sus propios libros (Frenk, *Entre folklore*, p. 38); una minoría integrada, básicamente, por la burguesía comercial de Castilla, cuyo auge coincide --y no por casualidad-- con la aparición de nuestras colecciones. Esta clase burguesa, que en los decenios centrales del Quinientos vivirá su momento de esplendor (Domínguez Ortiz, *El antiguo*, p. 143), acepta las propuestas nacionalistas fomentadas por los editores y formadores de antologías de la España imperial y filipina (Catalán, *Arte*, II, p. 110).[65] A esa misma corriente nacionalista pertenecen los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de las crónicas de España* (Juan Steelsio y Martín Nucio, Amberes, 1551),[66] de Lorenzo de Sepúlveda, colección de romances eruditos guiada por propósitos didácticos.

En varias de las antologías posteriores encontramos una interesante conjunción de elementos nuevos y viejos, que anuncia un cambio profundo en la forma de concebir y aprovechar la poesía popular y que, a su vez, tiene que ver con los cambios sociales y culturales que se estaban viviendo en España: crecen las ciudades, la literatura está dejando de ser patrimonio exclusivo de la nobleza, el teatro sale a la calle (Frenk, *Entre folklore*, p. 38). El principal representante de esta clase de antologías es el librero-poeta valenciano Juan Timoneda. Al parecer, Timoneda fue quien sacó a la luz la primera edición del *Cancionero llamado Flor de Enamorados* (Claudi Bornat, Barcelona, 1562),[67] que contiene villancicos con estribillos populares (Frenk, *Estudios*, p. 56), romances trovadorescos y algunos romances tradicionales. En sus otros cancionerillos --y sobre todo en el *Sarao de amor* (Valencia, 1561)-- Timoneda incluye villancicos mixtos con una curiosa peculiaridad: algunas de las glosas escritas o compiladas por el valenciano tienen un "sabor de calle" que las distingue de las glosas creadas por sus predecesores (Frenk, *Entre folklore*, pp. 38-39). Timoneda fue visionario en más de un aspecto y se dio cuenta de que había que renovar el mercado del romancero impreso: en

sus *Rosas de romances* (Valencia, 1573) predominan los romances de autor (debidos a Timoneda o a otros poetas), aunque todavía hay algunos romances viejos ("allégate a los buenos y serás uno de ellos"), como una especie de transición al romancero nuevo que dominará la siguiente etapa. En 1579 aparece el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Alcalá de Henares), una colección de romances eruditos de estilo más ligero que los de Sepúlveda, que enlaza con una de las tendencias consagradas por el romancero culto de los años siguientes: los romances de nueva factura inspirados en el pasado nacional.

La poesía religiosa. En la poesía religiosa la forma más notable de utilizar la canción popular fue la divinización de cantares profanos, una práctica que se había hecho frecuente en Europa desde el siglo XIII (Wardropper, *Historia*, pp. 91-126). Eugenio Asensio señaló que en una de las *Cantigas de Santa María* hay un eco de una canción de mayo (*Poética*, pp. 37-38, 259), pero, como entre los propósitos del Rey Sabio no estaba el incluir el texto profano, tendremos que esperar a la segunda mitad del Cuatrocientos para encontrar ejemplos más explícitos del cultivo de las divinizaciones en España. En la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (1467-1481), de Gómez Manrique, aparece *Callad vos, Señor...* (*Corpus*, núm. 1324), cinco estrofas zejelescas que las monjas del monasterio de Calabazanos debían cantar "al tono" de una canción de cuna que comenzaba "Callad, fijo mío chiquito" (*Corpus*, núm. 2217). La divinización de canciones folclóricas empieza a convertirse en moda a finales del siglo XV, periodo en el que sobresalen tres autores ligados al círculo de los Reyes Católicos: Juan Álvarez Gato (n. 1440-1450), el primer poeta de nombre conocido que hizo estas divinizaciones de manera regular, fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino.

Las formas poéticas preferidas por los divinizadores fueron el villancico y el romance (Wardropper, *Historia*, pp. 184-185). En los villancicos se usaron dos procedimientos básicos: la glosa a lo divino y el *contrafactum* propiamente dicho (Frenk, "Lírica popular", pp. 109-110).[68] En el primer caso, se tomaba un estribillo popular y se le confería significado religioso a través de la glosa. Un ejemplo de Álvarez Gato:

Amor, no me dejes,
que me moriré.

Que en ti só yo vivo,
sin ti só cativo;
si m'eres esquivo,
perdido seré.

Si mal no me viene,
por ti se detiene;
en ti me sostiene
tu gracia y mi fe
(Alonso-Blecua, *Antología*, núm. 338).

La glosa convierte la súplica de amor humano en una apelación a la divinidad y, aunque el texto del pareado (*Corpus*, núm. 544) sigue siendo el mismo, la cancioncita ha cobrado un sentido radicalmente distinto.

El *contrafactum* sí pretendía modificar el texto profano, y ello conllevaba un fenómeno interesantísimo estudiado por Margit Frenk: el contagio del texto divino por su original profano ("Lírica popular", p. 110). Lo más curioso del caso es que, hoy en día, muchos de esos originales suenan poco adecuados --o hasta irreverentes-- para aplicarlos a la materia religiosa; nos sorprende, por ejemplo, ver a Sebastián de Horozco adaptando una canción de vieja borracha ¡a la Virgen María!: "Poned luto taberneros, / por la triste de Marigarcía, / que se murió el otro día / la que nos dava de sus dineros", pasó a: "Alegrías, compañeros, / por la nueva d'este día, / pues es parida María, / la que nos haze herederos" (*Corpus*, núm. 1599).

La vertiente amorosa del cancionero popular produjo infinidad de parodias divinas; algunas de estas cancioncitas eran de color más que subido (entre otras: "Dédesme marido que rretoçe / toda la noche, / que me toque y me destoque / toda la noche"; *Corpus*, núm. 1724).[69] Y, sin embargo, la abundancia de ejemplos muestra que este tipo de trasvases era bien recibido por el público (Frenk, "Lírica popular", p. 111). Era una forma jocosa de disfrutar de la religión, a la que coadyuvaba la música, pues, como dice Wardropper, "la historia de los *contrafacta* está irremediablemente ligada a la música" (*Historia*, p. 6); casi todas las divinizaciones se escribieron para cantarse con las melodías de las canciones profanas; además, la mayoría de ellas estaba destinada a una festividad religiosa, por lo general la Navidad. Los *contrafacta* de las viejas cancioncitas folclóricas combinaban el recuerdo de un texto amoroso o chusco con una melodía

sencilla y, a menudo, contagiosa. ¿Qué mejor manera de transmitir un mensaje religioso?[70]

El gusto por las divinizaciones de romances parece ser algo posterior. En los cancioneros de la época de los Reyes Católicos encontramos *contrafacta* a lo amoroso y algún romance trovadoresco de tema religioso,[71] pero no parodias divinas de romances profanos. Los *contrafacta* romancísticos empiezan a practicarse en la primera mitad del Quinientos. En las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo ya hay varios romances vueltos a lo divino; en el fragmento de *La viuda* que citamos arriba, el *incipit* de *Lanzarote y el Orgulloso* sirve para anunciar el nacimiento de Cristo: "Nunca fuera cavallero / a tierras tan bien venido".

La moda se instala definitivamente en la segunda mitad del siglo. A este último periodo pertenece Juan López de Úbeda, que en su *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares, 1579) y en su *Vergel de flores divinas* (Alcalá de Henares, 1582), contrahizo romances tradicionales con bastante ingenio (también divinizó cancioncitas líricas); valga como ejemplo el comienzo de su versión a lo divino de *Las quejas de Alfonso V*: "Mirava dende la cruz / el Rey Soberano un día, // mirava el mar de passiones / cómo en su madre crecía. // Mira sus lágrimas tristes, / unas van y otras venían" (*apud* Catalán, *Arte*, I, p. 266). Pero los romances viejos no fueron los únicos que se divinizaron. Mateo Flecha el Viejo contrahizo un romance de germanía en el *Jubilate* ("En la ciudad de Toledo, / donde flor de bayles son", decía el *incipit* profano)[72] y, a partir de 1580, habrá *contrafacta* de romances nuevos y aumentarán las divinizaciones de romances de germanía (la jácara de *Escarramán* fue una de las más socorridas).

Algunos de los romances viejos y nuevos "aplicados a otro mejor sentido" llegaron a tradicionalizarse y se siguen cantando o recitando en nuestros días (Catalán, *Arte*, I, pp. 271-278); *El castillo de la Virgen*, versión a lo divino de *Rosaflorida*, se ha recogido así en Galicia:

> Allá arriba, en altos cielos, / una ermita se hacía;
> no la hacen carpinteros / ni hombres de carpintería,
> que la hace el Rey del Cielo / para la Virgen María.
> Ventanas tiene de oro / y también de plata fina,
> por una entra la luna, / por la otra el sol salía,
> por la más bonita de ellas / sale la Virgen María
> (Valenciano, *Os romances*, núm. 147*a*).

En la tradición oral moderna también encontramos *contrafacta* líricos; este ejemplo trasmontano parodia uno de los villancicos populares del *Cancionero musical de Palacio*:

> Naquela serra nasce uma estrela:
> O, minha mãe, deixai-me ir a vê-la!
>
> Naquela serra erguida
> estava a Virgem Maria.
>
> Naquela serra alçada
> estava a Virgem sagrada...
> (Vasconcellos, *Cancioneiro*, I, p. 290).[73]

Bruce W. Wardropper ha señalado que la divinización de cantares folclóricos fue un fenómeno pan-europeo, que se dio tanto en los países católicos como en los protestantes (*Historia*, p. 7). En la España postridentina se divinizó toda clase de obras: novelas, piezas teatrales, Garcilaso, Boscán y, más que nada, la poesía cantable. Nuestros géneros entroncaban perfectamente con esa corriente de gustos y representaban la posibilidad de participar de la religión en una forma agradable.

El teatro. En el periodo que va de 1450 a 1580, el dramaturgo más notable en la utilización del folclor poético es, sin lugar a dudas, Gil Vicente (¿1465-1536?). Poco afecto a las convenciones, Vicente fue una de esas figuras privilegiadas que supieron reconocer el valor de la poesía popular y lo que ésta podía aportar a su teatro. Antes de él, sólo Juan del Encina y Bartolomé de Torres Naharro habían incluido villancicos o romances en sus piezas, pero, mientras Encina se vale de villancicos cultos que responden a un propósito popularista (Frenk, *Estudios*, p. 63)[74] y Torres Naharro inserta un romance de creación propia (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 103), en la obra vicentina menudean los cantarcillos folclóricos y hay varios romances viejos, junto a otros compuestos por el dramaturgo portugués.

Muchas de las cancioncitas líricas usadas por Gil Vicente llevan un glosa de tipo popular y al respecto se ha especulado que algunas de esas glosas fueron creadas, o al menos retocadas, por Vicente,[75] que conocía como nadie el lenguaje, los procedimientos

y el universo simbólico de la lírica popular. La posibilidad de retoques también se ha planteado a propósito del *Moro que reta a Valencia*, cantado por dos sastres judíos en el *Auto da Lusitânia* (1532):

> -¡Ay, Valença, guay Valença, / de fogo sejas queymada!,
> primeyro foste de moyros / que de christianos tomada.
> Alfaleme na cabeça, / en la mano una azagaya.
> ¡Guay Valença, guay Valença, / como estaas bien assentada!,
> antes que sejam tres dias / de moros seraas cercada
> (*apud* Catalán, *Siete siglos*, p. 149).

El fragmento difiere de las versiones conservadas,[76] y estas diferencias pueden atribuirse a una reacreación consciente del dramaturgo, como quiere Giuseppe di Stefano, o al hecho de que Vicente conocía una versión diferente, como sostienen Bénichou y Catalán.[77] En cualquier caso, Gil Vicente enriqueció el acervo del romancero tradicional al componer *Flérida*, el romance que cerraba la *Tragicomedia de don Duardos* (1525) y que hoy se canta entre los sefardíes de Marruecos, en Asturias y en el Portugal continental e insular (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 216-217). De la *Tragicomedia de don Duardos* procede también el poema estrófico *El falso hortelano*, que se ha recogido en la tradición oral portuguesa y en la sefardí de Oriente.

Los otros dramaturgos del periodo recurrieron ocasionalmente a la antigua lírica popular y al romancero viejo; fue el caso de: Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, Juan Timoneda, los anónimos autores de autos y farsas en castellano y en portugués, António Prestes, Jorge Ferreira de Vasconcellos, Luis de Camões.[78]

No será hasta el final de esta etapa cuando el romance pase a formar parte de la acción dramática, al incorporarse a los parlamentos de los personajes (en los autores anteriores el romance se cantaba y, casi siempre, servía para abrir o cerrar la obra). En 1579 Juan de la Cueva estrenó en Sevilla varias comedias inspiradas en el pasado nacional; una de ellas, *La muerte del rey don Sancho*, presenta el comienzo del romance viejo disuelto en redondillas e integrado al diálogo dramático:

> Echa por vando preciso
> al traidor de aquesse rancho;
> rey don Sancho, rey don Sancho,
> no digas que no te aviso.
>
> Y porque estés advertido

te vengo a avisar ahora
que del cerco de Çamora
un traidor avía salido
(*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 108).

En los primeros años de la década de los ochenta, algunos autores, incluso el joven Lope de Vega (*Los hechos de Garcilaso*), harán lo mismo con otros romances viejos.

Otros géneros. La poesía popular aparece poco en las novelas de la época: en *La Celestina* (Burgos, 1499) se citan unos cuantos cantarcillos líricos y el principio de *El incendio de Roma*; algunas novelas de caballerías --como *Tirante el Blanco* (Valencia, 1490), de Joanot Martorell, y el *Amadís de Grecia* (1530), de Feliciano de Silva-- citan versos romancísticos.[79]

La presencia de la antigua lírica popular y el romancero viejo es mucho mayor en ciertas obras de carácter extra-literario. En el caso de la lírica son especialmente importantes las colecciones de refranes. Como es sabido, varias de las antiguas cancioncitas líricas fungieron como refranes y varios de los refranes documentados en el Siglo de Oro llegaron a cantarse.[80] La indeterminación de fronteras entre ambos géneros propició la entrada de muchas canciones en los refraneros áureos; así lo vemos en el *Libro de refranes* (Zaragoza, 1549), de Pero Vallés, en el *Teatro universal de proverbios* (ms. 1550-1580), de Sebastián de Horozco, en los *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca, 1555), de Hernán Núñez, en *La philosophia vulgar* (Sevilla, 1568), de Juan de Mal Lara y, más adelante, en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. *ca.* 1627), del genial Gonzalo Correas. Estas obras también registran adivinanzas, pregones, rimas infantiles y, en menor cantidad, versos de romances viejos (Frenk, *Estudios*, p. 163).

La historiografía siempre había prestado atención a los cantares de gesta y a las canciones noticieras. Una vez surgido el romance, los cronistas recurrirán a él para ampliar la información sobre un hecho histórico determinado (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 22, 101-103); esta tendencia aparece en las crónicas cuatrocentistas (la *Crónica de Juan II*, por Álvar García de Santa María [*ca.* 1455], la

Cuarta crónica general [*ca.* 1460], los *Relación de los hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo* [*ca.* 1466], entre otras) y continúa en las fuentes de los siglos siguientes (por ejemplo en la obra de Hernando de Baeza). Son varios los historiógrafos que reconocen explícitamente el valor del canto popular. En el libro quinto de su *Historia general y natural de las Indias* (Salamanca, 1547), Gonzalo Fernández de Oviedo escribe: "A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que 'estaba el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla / y le vino al coraçón de ir a cercar al Algezira'. Assí lo dize un romance, y en la verdad assí fue ello" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 101-102). Como en muchos escritos de la época, en la prosa historiográfica menudean los versos de canciones y romances usados como elementos fraseológicos del idioma, reflejo de lo que ocurría en el habla de todos los días, donde muchos de esos versos llegaron a tener carácter proverbial;[81] esta costumbre, mantenida por Gonzalo Fernández de Oviedo, por su contemporáneo Bernal Díaz de Castillo y por otros cronistas de Indias, documenta la llegada de nuestros géneros al Nuevo Mundo desde los primeros tiempos de la Conquista (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 226-229).

Los tratados también acogieron la poesía popular. El romancero hizo su entrada triunfal en la *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492), primera gramática de una lengua neolatina, en la que Antonio de Nebrija utiliza versos de romances tradicionales para ejemplificar sus explicaciones e incluye al romance dentro de los seis "géneros" de verso que "el buen uso" de la lengua española practica (II: 8, pp. 153-154). Unos años después, Juan del Encina dedicará unas líneas al romance y al villancico en su *Arte de la poesía castellana* (Salamanca, 1496), pero sólo le interesan las manifestaciones cultas de estos géneros, no su faceta popular. Y es que, mientras Nebrija estaba vivamente inserto en la corriente humanística, Encina hablaba como un representante de la corriente trovadoresca (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 48-49). Como dijimos, Francisco Salinas se vale de cantarcillos y romances en *De musica libri septem* (Salamanca, 1577); y, por último, debemos mencionar el curioso tratado del bachiller Juan de Valverde Arrieta, *Diálogo de la fertilidad y abundancia de España* (Madrid, 1578), que contiene varias cancioncitas sobre bueyes y vacas (Frenk, *Estudios*, pp. 65-66).

1. 2. 2. Segunda etapa: 1580-1650

A finales del Quinientos la cultura española vive una serie de cambios importantísimos, que repercutirán, de manera directa, en el destino de nuestros géneros. Margit Frenk ha hablado de un "aburguesamiento" general de la literatura, que se había ido gestando desde mediados de la centuria y que acabaría por consolidarse en la penúltima década del siglo. Ahora la literatura ya no es patrimonio exclusivo de la aristocracia, está al alcance de todos y, lo que es más, se dirige expresamente a las clases sociales antes ignoradas, en especial al vulgo urbano, "de creciente vitalidad" (*Entre folklore*, pp. 45-46). El mejor exponente del fenómeno es el teatro. Surge la comedia nueva, y los corrales se llenan de gentes de todo tipo (Frenk, *Entre la voz*, p. 36): caballeros, estudiantes, clérigos, mercaderes, artesanos, mujeres casadas y solteras. En la poesía y en la prosa de ficción encontramos una variedad similar de receptores.

La poesía profana. La ampliación del público modifica a la literatura misma y esto se advierte en la poesía culta coetánea, que utiliza al folclor poético para renovar de raíz la decadente poesía cortesana, pero no como hicieron los poetas de la etapa anterior; no, los poetas de este periodo --entre los que se encuentran las figuras de primera línea, con Lope a la cabeza-- quieren hacer algo nuevo y original: sus romances y letrillas se anuncian como "los más modernos que hasta hoy se han cantado"; en manos de estos autores, los viejos moldes tradicionales: el romance, la seguidilla, el villancico (Frenk, *Entre folklore*, p. 46) se someten a una experimentación constante y adquieren contenidos distintos, que obedecen a una estética también diferente.

El romancero nuevo, género artificioso y no por ello menos popular entre el público de la época, toma del romance tradicional el doble octosílabo, la rima asonante, ciertos temas de carácter épico o histórico y uno que otro recurso (por ejemplo, los comienzos *in medias res*); sus principales innovaciones son: la división del sentido en cuartetas y el uso de complementos líricos como estribillos y letrillas, amén de la preferencia por los asuntos moriscos, pastoriles o de cautivos (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 125-156). Hubo romances nuevos sin estribillos, sobre todo en los comienzos del género, pero, como afirmó José F. Montesinos, los estribillos son el

rasgo distintivo de este romancero artístico, el que marca una diferencia fundamental con respecto al romancero viejo y al romancero culto de la etapa anterior ("Algunos", p. 117).[82] Los estribillos y las letrillas que aparecían al final de varios romances nuevos señalan la estrecha relación del género con la música: se trata, básicamente, de un romancero destinado al canto (aunque se dieron romances nuevos compuestos para ser leídos, por ejemplo, los de Pedro de Padilla o Gabriel Lasso de la Vega). Ambos elementos acentúan el carácter lírico de este romancero y se convierten en el espacio idóneo para la experimentación formal que, con el tiempo, daría lugar a extensos y complejos desarrollos líricos, como los que vemos en los "juegos de villancicos" de la segunda mitad del XVII.[83]

Como se sabe, la letrilla "es heredera formal del villancico" y casi siempre adoptaba la forma de éste: una cabeza y una glosa, integrada por un número variable de estrofas que terminaban con la repetición parcial de la cabeza-estribillo; la mayoría de las letrillas desarrollaban temas burlescos o satíricos (Frenk, *Estudios*, p. 69). Al igual que los romances nuevos, las letrillas tenían como destino principal el canto, y, con muchísima frecuencia, ambos géneros se mezclaban en una misma composición, provocando no pocas confusiones a los editores y recopiladores de la época e, incluso, a los estudiosos de hoy. Ya dijimos que una letrilla podía servir de cierre a un romance y ése sería un primer caso de acercamiento entre las dos especies (también existieron letrillas independientes); además, había letrillas cuya glosa era un romance o a un romancillo (Frenk, "Entre el romance", pp. 381-384) y, por supuesto, romances o romancillos con estribillos intercalados (generalmente cada 8, 12 o 16 octosílabos).

Tanto los romances nuevos como las letrillas se valen de la lírica popular para elaborar sus estribillos o cabezas: la divulgadísima cancioncita "¡Amor loco, amor loco, / yo por vos, y vos por otro!" (*Corpus*, núm. 751) es el estribillo de uno de los romances (*Amor, de mi alma fuego...*) del *Romancero de Barcelona* (ms. 1590-1600); Góngora, y después Sor Juana, utilizaron "¡Varquero, varquero!, / ¡que se llevan las aguas los remos!" (*Corpus*, núm. 954) en sendos romance (*Sin Leda i sin esperança...*) y romancillo (*Pescador amante...*), y Quevedo encontró en el famoso "-Molinico, ¿por qué no mueles? / -Porque me beven el agua los bueyes" (*Corpus*, núm. 1162) el estribillo de su romance *A la jineta sentada...*, entre otros ejemplos que pudieran citarse. Sin embargo,

en el caso de los romances nuevos fue mucho más común recurrir a estribillos creados *ex profeso* (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 152-153): "¡Dichoso el pastor que alcança / tan regalado fin de su esperança!" acompaña al romance pastoril *Por las riberas famosas...*, y "-Granada bella, / mi llanto escucha y duélate mi pena" se inserta en el morisco *Las sobervias torres mira...* (*Romancero general*, I, ff. 13v-14r, 73r-73v). En cambio, en las cabezas de las letrillas dominaron los cantares semi-populares o popularizantes y los refranes,[84] circunstancia que nos lleva, casi de la mano, al rasgo distintivo de esta segunda etapa valorativa, al menos en lo que se refiere a la lírica: la extraordinaria proliferación de imitaciones y recreaciones del cancionero popular antiguo. En las cabezas de muchas letrillas, en los estribillos de varios romances nuevos, en las ensaladas o ensaladillas, en el teatro y por todas partes encontramos cantares como los siguientes: "Madre, que he visto a los zelos: / ¡ay Dios!, ¿si me moriré?", "Una señora me pide / sobre su amor cien ducados: / ¡qué haré yo, triste de mí, / que los busco y no los hallo" (*Corpus*, núms. 2340, 2373).

Como en la etapa anterior, la imprenta fue un elemento fundamental para la divulgación --y vulgarización-- de la nueva poesía. A partir de 1589 los romances nuevos, las letrillas y los cantares popularizantes en ellos insertos se publican en pliegos sueltos valencianos (los *Cuadernos de varios romances*) y en una serie de tomitos de bolsillo editados en distintos lugares de la Península: las nueve partes de las *Flores de varios romances*, que después nutrirían al gran *Romancero general* de 1600 (Madrid). El éxito creciente de las nuevas formas poéticas provocó la aparición de más y más antologías: las *Flores* y el *Romancero general* conocieron continuaciones; en 1601 se publicó el *Manojuelo de romances nuevos* (Barcelona, 1601), de Gabriel Lasso de la Vega (con una segunda parte en 1603); después salieron: el *Jardín de amadores* (Barcelona y Zaragoza, 1611),[85] el *Laberinto amoroso* (Barcelona, 1618), la *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621), la *Segunda parte de la Primavera y flor de los mejores romances* (Zaragoza, 1629), las *Maravillas del Parnaso* (Lisboa, 1637), los *Romances varios de diversos autores* (Zaragoza, 1640), por citar los casos más importantes.

En su mayoría, los romances y las letrillas aparecían como anónimos, pero se conocen los nombres de sus principales cultivadores: Lope en primer lugar, Góngora,

Liñán de Riaza, Lasso de la Vega, Juan de Salinas, Quevedo (Frenk, *Entre folklore*, p. 48).[86] Los pliegos sueltos, los cartapacios manuscritos y el teatro contribuyeron, y mucho, a la difusión de las nuevas especies poéticas, a las que se suma la seguidilla en los últimos años de Seiscientos. En muy poco tiempo la nueva poesía se canta y se recita por todas partes. Esta amplia circulación oral, en la que el texto escrito servía de apoyo para la memorización o de base para la lectura en voz alta (Frenk, *Entre la voz*, p. 72), produjo un buen número de variantes, como han demostrado Margit Frenk y Aurelio González a propósito del romancero nuevo.[87] Algunos poemas alcanzaron vida tradicional (es ya célebre el caso de *Mira, Zaide, que te aviso...*), pero el único subgénero que logró una verdadera folclorización fue la seguidilla (Frenk, *Estudios*, p. 246). Vale la pena detenernos en ella.

Como molde poético, la seguidilla es antiquísima: está en las jarchas y, tal vez, en las cantigas de Alfonso el Sabio.[88] En el cancionero popular de la Edad Media y el Renacimiento la seguidilla tiene un papel secundario, es una estrofa entre muchas; lo mismo ocurre con la cuarteta octosílaba romanceada, la estrofa dominante en la lírica tradicional moderna (Frenk, *Estudios*, p. 246).[89] Casi al cerrar el siglo XVI irrumpen las series de seguidillas "para cantar y bailar", con un espíritu muy distinto al de las seguidillas de la época anterior; la seguidilla nueva, nacida probablemente "en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, de estudiantes alegres..., cantantes, bailarines, grandes improvisadores" (Frenk, *Estudios*, p. 251), rezuma alegría y sabor a calle:[90]

Unos oxos negros
  me an cautivado:
¡quién dixera que negros
  cautivan blancos!
    (*Corpus*, núm. 2269).

Galeritas de España,
  parad los remos,
para que descanse
  mi amado preso
    (*Corpus*, núm. 2294).

En muchas de ellas campea la burla y una picardía de color más que subido:

No me case mi madre
  con ombre gordo,
que en entrando a la cama

güele a mondongo
(*Corpus*, núm. 2361).

¡Pues he puesto el eje
a la rueda, anda!
Hazme, vida, un pasito
de zarabanda
(Alzieu-Jammes-Lissorgues, *Poesía erótica*, núm.135).

Las seguidillas solían cantarse en series más o menos largas, en las que las estrofas se sucedían una a la otra, sin que fuera necesario un nexo temático o expresivo entre ellas. Estas series, excluidas de las antologías mayores por un azar cronológico, circularon en pliegos sueltos y cartapacios manuscritos (Frenk, *Estudios*, pp. 252, 254). En los cancioneros y romanceros impresos encontramos alguna seguidilla en las cabezas de las letrillas y en los estribillos de los romances nuevos; tampoco faltaron en ellos las seguidillas sueltas, y en una colección tardía, como la *Primavera y flor de romances* (Madrid, 1621), una sola seguidilla puede servir de final a un romance.

Ignoramos el grado de participación de los poetas de 1580 en el nacimiento de la nueva seguidilla, lo que sí sabemos es que éstos la cultivaron activamente (Frenk, *Estudios*, p. 251). No podía ser de otra manera: la seguidilla estaba en todas partes, revolucionando al mismo folclor poético. El enorme éxito y la extraordinaria difusión que tuvo la lírica semi-popular posterior a 1580 motivaron que dicha lírica se folclorizara y, con el tiempo, relegara --casi hasta el olvido-- a las antiguas formas poéticas.[91] Al folclorizarse, esta lírica popularizante dio lugar a la lírica tradicional moderna, en cuya constitución también entraron coplas y recursos de la poesía cancioneril, que se había venido difundiendo entre las clases medias y bajas desde las primeras décadas del siglo XVI, a través de pliegos sueltos y antologías derivadas del *Cancionero general*, además de copias manuscritas y de los canales orales de transmisión (Frenk, *Entre la voz*, pp. 37-38).[92]

La sustitución de una escuela poética por otra fue paulatina. Entre 1580 y gran parte del siglo XVII, las viejas cancioncitas tradicionales conviven con los cantares popularizantes en la literatura de la época (Frenk, *Entre folklore*, p. 49), y algo similar debía ocurrir en la tradición oral popular. Casi al final de esta etapa, el cancionero manuscrito de Jerónimo de Barrionuevo (*ca.* 1641-1643) exhibe muchas canciones

populares y popularizantes, entre cientos de composiciones de estilo culto.[93] Los romances nuevos y los viejos se mezclan en alguna colección poética (la *Historia y romancero del Cid* [Lisboa, 1605], de Juan Escobar) y en obras como la *Historia de las guerras civiles de Granada* (Zaragoza, 1595), de Ginés Pérez de Hita; pero, a diferencia de lo que pasó con la lírica, el romancero nuevo no llegó a folclorizarse como género, y el pueblo siguió cantando los viejos romances tradicionales.

La poesía religiosa. En esta segunda etapa continúa el gusto por las divinizaciones de canciones folclóricas y romances viejos. Como en el periodo anterior, las divinizaciones de cantares líricos pueden consistir en una glosa a lo divino o en un *contrafactum*. He aquí una muestra del primer caso tomada del *Romancero espiritual* (Toledo, 1612), de fray José de Valdivieso; el pareado que se glosa es *Corpus*, núm. 1270A:

> Entra mayo y sale abril:
> ¡cuán garridico me le vi venir!
>
> Hízose mayo encarnado
> el niño Jesús que adoro
> y entre el pelo rizo de oro,
> de hermosas flores cercado,
> como un mayo enamorado,
> al alma viene a servir.
> ¡Cuán garridico me le vi venir!
> (Alonso-Blecua, *Antología*, núm. 457).

Los poetas de esta etapa siguieron aprovechando las posibilidades lúdicas de los *contrafacta* y vertieron a lo divino toda clase de canciones folclóricas, incluso las de contenido erótico o satírico. En el manuscrito *Cancionero sevillano de Nueva York* (1580-1590) el cantar del marido "cucharetero" se aplica a Dios: "El mismo Dios verdadero, / él se nos da, yo así me lo quiero" (*Corpus*, núm. 1722);[94] el *Cancionero de jesuitas*, manuscrito del último cuarto del siglo XVI, convierte "De una dama y de un labra[dor] / ¡mirá qué lavor!" en "Dios, siervo, el hombre, señor, / ¡mirad qué labor!" (*Corpus*, núm. 1635); Miguel Toledano contrahaze así un cantarcillo burlesco: "Madrugastes, el niño mío, / por bien de todos: / plega Dios no os persiga el mundo / y os tenga en poco";[95] y Alonso de Ledesma cambia "Labrador, que vas al Tormes, / ¡allá

vayas y no tornes!" en "Niño Dios, que buscas hombres, / con bien vengas y allá tornes" (*Corpus*, núm. 1978).

La nueva lírica popularizante también se divinizó. Un ejemplo de Lope de Vega: "Las pajas del pesebre, / niño de Belén, / oy son flores y rosas, / mañana serán hiel"; y otro de Manuel de Piño en forma de cuarteta romanceada: "Madre mía, aquel corderillo / que Juan en los brazos tiene, / rogalde vos que me mire, / pues mi alma tanto le quiere".[96] La seguidilla, reina de esta nueva escuela lírica, prohijó un buen número de divinizaciones; entre muchas otras podemos recordar aquella de "Mañanitas floridas / del mes de mayo, / despertad a mi niña, / no duerma tanto" (*Corpus*, núm. 2309), que el cancionero *Romances y letras de a tres vozes* trueca en: "Soberana María, / con vuestro canto, / arrullad a mi niño, / no duerma tanto".[97]

Con frecuencia las divinizaciones formaban parte de una ensalada. A diferencia de las ensaladas del primer periodo, que desarrollaban muchos temas y usaban una amplia variedad de formas métricas, las ensaladas o ensaladillas compuestas después de 1580 tienden a presentar una escena rústica (una boda, la fiesta de San Juan, la adoración de los pastores) y emplean, sobre todo, la tirada de romance (Frenk, "Introducción", p. 81). Góngora, Lope, Valdivieso, Tirso de Molina, Ledesma, Toledano y Gaspar de los Reyes compusieron ensaladas religiosas en este estilo.

Las divinizaciones líricas iban casi de la mano con las romancísticas; varios de los poetas que hemos mencionado cultivaron la contrahechura de romances viejos o nuevos, sobre todo Ledesma, Lope y Valdivieso (en el *Cancionero sevillano de Nueva York* y en el *Cancionero de jesuitas* también hay romances vueltos a lo divino). No fueron los únicos y, al respecto, es especialmente interesante el caso de Fernán González de Eslava porque documenta a la perfección un fenómeno muy conocido: "la rapidez con que llegaban a la colonia las novedades culturales peninsulares" (Frenk, "Introducción", p. 40). Nuestro autor llegó a la Nueva España en 1558, a los 25 años; ahí pasó el resto de su vida y ahí ejerció la mayor parte de su actividad literaria (amén de ordenarse sacerdote). Con toda seguridad fue en la Nueva España donde oyó o leyó los romances nuevos que contrahizo; estos originales profanos debieron pasar a América (manuscritos, memorizados o impresos) al poco tiempo de haberse compuesto, ya que Eslava muere en 1599 y sus divinizaciones "presuponen un conocimiento previo de los romances

[parodiados] por parte del público" (Frenk, "Góngora", p. 187). Los primeros *contrafacta* eslavianos están más cerca del estilo del romancero compuesto por un Lucas Rodríguez o un Lorenzo de Sepúlveda; en el ejemplo que sigue, basado en un romance atribuido a Lope de Vega, la rima todavía es consonante (Frenk, "Góngora", p. 188):

Desterrada va Luzía,
del mundo va desterrada:
Pascasio es quien la destierra
con indignación dañada.
Porque a Dios ama Luzía
y porque es de Dios amada,
la santa para el destierro
de fe y de gracia está armada
(González de Eslava, *Villancicos*, núm.122).[98]

Las divinizaciones posteriores llevan rima asonante, y en varias de ellas aparece el estribillo característico del romancero nuevo destinado al canto:

Es la hostia fuerte torre
que mar de gloria la cerca,
puerto seguro a las naves
que al cielo van de la tierra.
Crezca la fe y su divisa,
derramen lágrimas tiernas,
que éste es consuelo de tristes,
piedra ymán que así nos lleva.

Dulze panal que aquí nos queda
en que gustar a Dios el alma pueda
(González de Eslava, *Villancicos*, núm. 35).[99]

Aunque González de Eslava no llegó a manejar el nuevo romancero artístico con la maestría de otros poetas contemporáneos,[100] fue este tipo de romances el que inspiró la mayoría de sus contrahechuras conocidas; en cambio, sólo una de ellas deriva de un romance viejo (*La traición de Vellido Dolfos*),[101] situación que contrasta con las varias citas de romances tradicionales que aparecen en sus coloquios y ensaladas (Frenk, "Romances", pp. 324-326);[102] el poema *Ven, oveja, donde estó...*, que no se sabe bien a bien si es obra suya, deriva del romance-villancico *Él reguñir, yo regañar...*, cuya versión profana sólo nos es conocida por la tradición oral moderna.[103] A González de Eslava no parecen haberle interesado gran cosa las divinizaciones de canciones folclóricas; entre las pocas que hizo se encuentra: "-Buelbe a mí, christiana, / morena, cabellos de oro, / que

Dios, que por ti se humana, / dará por ti su thesoro",[104] enunciada por la Virgen María en la *Ensalada del almoneda* (*Villancicos*, núm. 88). A pesar de que la cronología las sitúa en esta etapa, las ensaladas eslavianas siguen la técnica de las creadas por Mateo Flecha el Viejo en el segundo cuarto del siglo XVI.[105]

El teatro. El metro del romance se incorpora a la comedia en la penúltima década del Quinientos, al parecer por iniciativa de don Francisco de la Cueva y Silva (Catalán, *Arte*, II, p. 229), letrado de la Chancillería de Valladolid, que en su *Farsa del obispo don Gonzalo* (ms. 1587) inserta tres romances tradicionales: *Reduán*, *El obispo don Gonzalo* (que une los que comenzaban "Un día de San Antón" y "Ya se salen de Jaén") y *Caballeros de Moclín*. La *Farsa* se compone mayoritariamente de redondillas y, siguiendo la costumbre de los dramaturgos anteriores, De la Cueva y Silva empieza presentando los romances rodeados de redondillas, para después reproducirlos en tiradas agregando algunos versos (octosílabos y con rima asonante en los impares) de su propia cosecha.[106] En el ejemplo que sigue el obispo le pregunta a don Diego de Haro cuántos moros ha visto; don Diego responde con versos de *Un día de San Antón...*:

> -Señor, *al subir de un monte*
> *y a la bajada de un llano*
> *vi tanta marlota azul,*
> *tanto albornoz colorado,*
> *tanta de la adarga blanca,*
> *tanto brazo enaleñado,*
> *tanta de la lança en puño,*
> *tanto yerro azecalado,*
> y vi, al fin, tantos moros,
> qu'es imposible contallos
> (*apud* Catalán, *Arte*, II, p. 237).

La *Farsa* es el primer testimonio conservado en el que las tiradas de un romance tradicional se incorporan al diálogo dramático, sin el apoyo de las redondillas. Según Diego Catalán, este tipo de incorporación propició la entrada del metro romance en el teatro y es muy posible que don Francisco de la Cueva haya sido el primero en utilizarlo (*Arte*, II, p. 229). La comedia nueva consagraría el metro romance en la escena teatral: en *El verdadero amante* (1588-1595) ya Lope de Vega usa este verso sin recurrir a un poema tradicional.[107]

"La dignificación literaria de la canción lírica popular alcanza su máxima expresión en el teatro de la gran época", son palabras de Margit Frenk (*Estudios*, p. 77) que pueden aplicarse al romancero viejo. En efecto, en las comedias, en los autos sacramentales y en algunas formas dramáticas breves, como el entremés y el baile, figuran todas las variedades de poesía popular y popularizante que existían en aquel entonces, desde las antiguas cancioncillas folclóricas y los romances viejos hasta las seguidillas posteriores a 1600 y los romances nuevos, pasando por los cantares semi-populares de estilo antiguo.

La participación de Lope fue fundamental en el fenómeno, pero hubo otros autores que destacaron en este aprovechamiento de la poesía popular y popularizante.[108] Entre los comediógrafos debemos mencionar, después del propio Lope, a Tirso de Molina, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara; Antonio Mira de Amescua, Reyes Mejía de la Cerda, Francisco Rojas Zorrilla, Andrés de Claramonte, Agustín de Castellanos y Alonso Hurtado de Velarde recurrieron a textos tradicionales ocasionalmente. En el auto sacramental tenemos a Valdivieso, Lope, Calderón y Gómez Tejada de los Reyes; en las formas dramáticas breves fueron importantes: Cervantes, Luis Quiñones de Benavente, Bernardo de Quirós, los anónimos autores de entremeses y bailes, y luego Calderón, Agustín Moreto y varios más.

Los dramaturgos se valieron de las cancioncitas y los romances de muy distintas maneras: a veces tomaron de ellos el argumento para una obra (por ejemplo, *El caballero de Olmedo* de Lope, *La niña de Gómez Arias* de Vélez de Guevara o de Calderón, *Mientras yo podo las viñas* de Castellanos, *La romera de Santiago* de Vélez de Guevara); en algunas ocasiones los insertaron para ambientar las escenas costumbristas, y una canción o un romance también podía servir como eco, comentario o anticipo de los sucesos dramatizados, entre muchas otras posibilidades (Frenk, *Entre folklore*, pp. 50-51).[109] El legado de estos dramaturgos es muy valioso porque, al igual que los músicos, acogieron textos y formas que no entraron en las compilaciones poéticas, mucho más rígidas en sus criterios de selección (*infra*, cap. I, 1.3.1). Un botón de muestra. En la tercera jornada de *El villano y su rincón*, Lope de Vega pone unos músicos que cantan una cuarteta folclórica (*Corpus*, núm. 1109B) desarrollada así por el Fénix:

¡Deja las avellanicas, moro!,

que yo me las varearé,
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.

Al agua de Dinadámar,
que yo me las varearé.
Allí estaba una cristiana,
que yo me las varearé.
Cogiendo estaba avellanas,
que yo me las varearé.
El moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé.
Y respondióle enojada,
que yo me las varearé.
Deja las avellanicas moro,
que yo me las varearé,
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé...
(*El villano*, p.168).

Por lo general, las colecciones de poesía del Renacimiento y el Posrenacimiento no registran canciones con estribillo intercalado en el interior de las estrofas, aunque sabemos que la forma vivía en el folclor antiguo;[110] es evidente que Lope estaba siguiendo un esquema tradicional en su recreación. Con respecto a la lírica, otra de las grandes aportaciones del teatro de la época fue ampliar la temática de las canciones y admitir textos que antes habían sido desdeñados o poco atendidos, como los cantos de segadores, espigadoras, viñadores y los cantares de boda, bautizo y otras celebraciones populares (Frenk, *Estudios*, pp. 77-78).

El teatro también es una fuente importante para el conocimiento del romancero viejo. Como se sabe, en varias ocasiones los dramaturgos utilizaron textos y versiones distintos a los impresos en las antologías y los pliegos sueltos del Siglo de Oro. Por ejemplo, gracias a una cita del siglo XVI,[111] y a las comedias de Luis Vélez de Guevara (*El príncipe viñador*), Agustín de Castellanos (*Mientras yo podo las viñas*) y Reyes Mejía de la Cerda (*Comedia de la Zarzuela y elección del maestre de Santiago*), nos consta que el romance *Mientras yo podo las viñas...*, es de origen antiguo, aunque no aparezca en ninguno de los impresos áureos; un par de comedias de Lope y Vélez de Guevara dan cuenta de la popularidad de *La serrana de la Vera* en la época, a pesar de que, otra vez,

se trata de un romance que no figura en los impresos conservados (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 176-180). Además, en las obras dramáticas encontramos baladas que se apartan del modelo consagrado por la cultura oficial, o sea, el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado: el romancillo hexasílabo *Yo me yva, mi madre...* (*La serranilla de la Zarzuela*) debía ser uno de los favoritos de Lope, pues lo usa en dos comedias (*El sol parado*, *Las paces de los reyes*) y en un par de autos (*La venta de la Zarzuela*, *Los cantares*);[112] por su parte, Reyes Mejía de la Cerda, en la *Comedia de la Zarzuela* (1601), y Juan Bautista de Villegas, en *La morica garrida* (1620-1630), incluyen versiones paralelísticas de *La mujer engañada* y *El veneno de Moriana* (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 411-412), los únicos testimonios romancísticos antiguos que presentan este recurso (*infra*, cap. II, 2.2.1).

Digamos, por último, que los entremeses --y sobre todo los bailes-- están llenos de cancioncitas populares y romances viejos (y de canciones popularizantes y romances nuevos); en muchas de estas piezas breves hay una verdadera "avalancha" de textos folclóricos, producto de un afán lúdico que en más de una ocasión deviene parodia del género utilizado, como lo demuestra el ejemplo del anónimo *Entremés de los romances*, entre muchos otros que pudieran citarse.

La música. Los cancioneros musicales compilados después de 1580 siguen acogiendo muestras de la antigua lírica popular y el romancero viejo; así ocurre en el *Cancionero musical de Módena*, el *Cancionero musical de Olot*, el *Cancionero musical de Sablonara*, el *Cancionero musical de Turín*, *Romances y letras de a tres vozes*, *Tonos castellanos*. Sin embargo, la joya de todo el periodo se encuentra de este lado del Atlántico: el *Cancionero musical de Gaspar Fernández* (ms. 1609-1620), que reúne las composiciones polifónicas del portugués Gaspar Fernández († 1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla; Margit Frenk está preparando la edición crítica de las 266 poesías contenidas en este magnífico cancionero y ha encontrado en él muchas cancioncitas tradicionales.

Salvo uno, los libros de música de la segunda etapa tienen menos importancia para nuestro tema que los escritos antes de 1580; la excepción, notable, es la del *Método*

mui facilíssimo para aprender a tañer la guitarra lo español (París, 1626), de Luis de Briceño, que contiene unos treinta cantares folclóricos (Frenk, *Estudios*, p. 67n).

Otros géneros. En su *Historia de las guerras civiles de Granada* (Zaragoza, 1595), curiosa mezcla de detalles históricos y relato novelesco, Ginés Pérez de Hita copia alrededor de 40 romances, entre fronterizos y nuevos de tema morisco (estos últimos son los que predominan; Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 131). Unos años más tarde, Cervantes aprovechará una treintena de romances (en su mayoría viejos) en las dos partes del *Quijote* (Madrid, 1605, 1615). Por un lado, el romancero sirve de trasfondo a algunos de los pasajes más divertidos e interesantes de la novela cervantina, a saber: el final de la primera salida de don Quijote (*El marqués de Mantua*; I: 5),[113] la cueva de Montesinos (ciclo de Durandarte y Belerma; II: 23) y el retablo de maese Pedro (romances de Gaiferos y Melisendra; II: 26). En las dos partes de la obra, los romances fungen como elementos fraseológicos del idioma, desencadenan un juego verbal o una parodia, o son manifestaciones de oralidad que añaden fluidez a la prosa narrativa (el canto, por ejemplo). La lírica está menos representada en el *Quijote*.[114] En las *Novelas ejemplares* (Madrid, 1613) la importancia del romancero viejo decrece notablemente y tampoco abundan las canciones folclóricas, aunque las que aparecen ilustran de maravilla los episodios de canto y baile. Donde sí encontramos cancioncitas antiguas es en *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*, relato pastoril en octavas reales, inédito y firmado por un tal "Antonio de Caramancheles"; *O pastor perigrino* (Lisboa, 1608), de Francisco Rodrigues Lobo trae algunos poemas tradicionales (Frenk, *Estudios*, p. 79).

Fuera del terreno de la literatura, esta segunda etapa es importantísima porque reúne a tres figuras centrales en la valoración y el acopio del antiguo folclor poético: Sebastián de Covarrubias, Rodrigo Caro y Gonzalo Correas (Frenk, *Estudios*, p. 79). A todos estos autores los guiaba un profundo interés humanístico por la poesía popular. Covarrubias, que heredó de su padre --Sebastián de Horozco-- el amor por esta poesía, empleó a manos llenas los "cantarcillos triviales" y los romances viejos en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611); para el lexicógrafo, los cantarcillos y los romances valían tanto como una cita de Garcilaso, de Virgilio o de Homero (*s. v. 'cerca'*). Por su parte, Rodrigo Caro nos legó el documento más completo que se

conserva sobre los juegos de los siglos XVI y XVII: *Días geniales o lúdricos*;[115] ahí, el sacerdote y erudito sevillano describió varios juegos antiguos e incluyó las rimas que acompañaban a muchos juegos. Para el conocimiento de la antigua lírica popular han sido fundamentales las obras de Gonzalo Correas: el *Arte de la lengua española castellana* (ms. 1625) y el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. 1627), que acogen varios centenares de cantarcillos folclóricos (Frenk, *Entre folklore*, p. 52), muchos de los cuales sólo nos son conocidos por estas fuentes. El *Vocabulario* también registra versos de unos 30 romances viejos, por ejemplo *La mujer del pastor* y *La loba parda*, que no encontramos en ninguna otra fuente del periodo (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 188, 410).

En la segunda mitad del siglo XVII el interés de la cultura letrada por la antigua lírica popular y el romancero viejo empieza a desaparecer, aunque todavía hay algunos autores y géneros que se valen de las cancioncitas y los romances (Frenk, *Entre folklore*, 53). Tal es el caso de las *Sentencias filosóficas i verdades morales* (ms. 1660-1669), de Luis Galindo, que contiene un buen número de rimas refranescas, casi todas tomadas de refraneros anteriores (Frenk, "La compleja").[116] En las *Relações, cantigas, adevinhações, e outras corizidades, trasladas de papeis velhos e juntados neste caderno* (ms. 1683), miscelánea reunida entre la comunidad sefardí de Amsterdam, figuran varias cancioncitas populares y algunos romances viejos; el autor de las *Relações* parece haber sido el poeta Isaac de Matatías Aboab (Frenk, "Old", p. 37). Los bailes dramáticos y las mojigangas siguieron aprovechando la poesía popular antigua hasta el siglo XVIII y lo mismo ocurrió con los "juegos de villancicos" que se cantaban en la catedrales de ambos lados del Atlántico, durante la noche de Navidad o en otras celebraciones religiosas. En dichos juegos había composiciones emparentadas con la estructura villancico (estribillo-glosa-estribillo), ensaladas y romances, sobre todo; a menudo, estas composiciones insertaban textos ajenos, como cancioncitas y romances tradicionales, además de romances nuevos y otras clases de poesía culta del Siglo de Oro (García de Enterría, "Bailes", pp. 176-184).[117]

1. 3. Los *corpora* que tenemos entre manos. La selección del Renacimiento y el Posrenacimiento

El interés que la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento manifestó hacia la poesía popular propició el registro de muchísimas cancioncitas folclóricas y de un número considerable de romances viejos. Gracias a ello, y a los pocos ejemplos medievales que se conservan, podemos acceder a una parte de lo que fue la poesía popular arcaica, lírica y narrativa. El valor de los *corpora* que nos legaron las clases cultas de los siglos XV a XVII es indudable; no obstante, a la hora de trabajar con los materiales antiguos, hay que tener presente las limitaciones y los criterios de selección que rigieron este legado.

Las cancioncitas y los romances estaban destinados a transmitirse de viva voz, mediante el canto (a menudo acompañado de baile) o la recitación (Frenk, "Entrevista", p. 287),[118] sin que ello quiera decir que la palabra escrita o impresa no participara muchas veces en su transmisión. La paradoja radica en que esta poesía, básicamente oral, se preservó a través de la escritura, cuando alguien, en un momento dado, decidió transcribir la canción o el romance que llevaba en la memoria o se oía por ahí. El paso de la oralidad a la escritura conlleva varios problemas. En los casos de la antigua lírica popular y el romancero un aspecto fundamental es lo tardío de su registro escrito, sobre todo tratándose de géneros nacidos en la Edad Media.

A propósito del romancero, Diego Catalán ha señalado que "la posibilidad de leer 'romances viejos' en cantidad suficiente para formarse una idea del género se la debemos a la revolución tecnológica que precisamente puso fin a la cultura medieval: la difusión de la imprenta" (*Arte*, I, p. 214). Como es sabido, el papel de la imprenta fue menos importante en la difusión y preservación de los materiales líricos: el romancero fue, sin lugar a dudas, la manifestación poética preferida por los impresores de pliegos sueltos, y no hubo antologías impresas dedicadas sólo a la lírica popular, al estilo de los *Cancioneros de romances* de Amberes o de la *Silva de romances* de Zaragoza. Sin embargo, nuestra idea del antiguo cancionero folclórico como género también se apoya en textos recogidos en obras posmedievales, algunas de ellas del siglo XVII, como el *Arte de la lengua española castellana* (ms. 1625) y el *Vocabulario de refranes y frases*

proverbiales (ms. 1627), de Gonzalo Correas, que unidas constituyen la fuente más rica en cantarcillos populares arcaicos.

Los transcriptores representan otro problema. Las cancioncitas líricas y los romances viejos se integraron en un conjunto heterogéneo de obras literarias, musicales y eruditas. Sus autores no eran folcloristas "*avant la lettre*"; cuando registraban los textos tradicionales no pretendían hacerlo con rigor y fidelidad (Frenk, *Entre folklore*, p. 25);[119] por el contrario, aquellos músicos, poetas, dramaturgos, impresores, cronistas, tratadistas y demás trataban de adecuar las canciones y los romances a las exigencias de su oficio, a las modas del momento y a su muy particular idea de lo que era o debía ser una composición popular: al adoptarlos los adaptaban, para decirlo en palabras de Margit Frenk (*Entre folklore*, p. 21).[120] Las actitudes y los intereses de quienes, sin saberlo, preservaron estos poemas influyeron en la cantidad y en la calidad de los *corpora* que nos legaron.

1. 3. 1. Los criterios de selección

Al estudiar las relaciones entre las viejas canciones líricas y los romances tradicionales, hay que tomar en cuenta que los textos registrados en los siglos XV a XVII no son más que *una* parte, *una* muestra, del caudal lírico y romancístico de la época antigua.[121] Los trabajos de investigadores como Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk y Samuel G. Armistead, entre otros, han mostrado que la poesía folclórica de la Edad Media y el Siglo de Oro era abundante y multiforme; lo que quiere decir que comprendía una cantidad incalculable de textos y versiones, que poseía un extenso repertorio temático y que había desarrollado varios tipos de canciones y baladas. ¿Cuánto de esto se transcribió en el pasado? Poco, porque las personas que transcribieron los materiales tenían sus propios criterios de selección, bastante rígidos en algunos casos.

Por principio de cuentas tenemos el que la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento únicamente valoró dos moldes poético-populares: el romance en su forma típica y el villancico (*supra*, cap. I, 1.2.1). Los poetas sólo quisieron glosar, contrahacer, imitar o continuar romances y villancicos. Con unas cuantas excepciones, sólo los romances y los villancicos figuraron en los cancioneros cortesanos; sólo ellos interesaron a los impresores de los modestos pliegos sueltos y de los intermedios

cancionerillos y romanceros en formato de libro de faltriquera. Es difícil creer que la gente sólo cantaba romances típicos y villancicos. Sabemos a ciencia cierta que no fue así.

El caso del romancero. Aunque todo parece indicar que, en esos tiempos, el romance era la modalidad más importante de la canción narrativa peninsular, la tradición oral moderna nos confirma que no era la única (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 124). Entre los poemas que se han recogido en nuestros días hay varios que se apartan del modelo típico y que, por sus temas y estructura, deben ser muy arcaicos. Estas baladas dejan suponer que en la tradición antigua también existieron: romancillos hexasílabos y heptasílabos, romances y romancillos en pareados (con frecuencia paralelísticos), romances y romancillos con estribillo, entre otros (*infra*, cap. II, 2.1.1). Son escasas las fuentes renacentistas que dan cuenta de una diversidad semejante (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 409-412). Casi siempre se trata de obras de músicos y dramaturgos que, en general, se mostraron menos quisquillosos que los poetas o impresores al seleccionar los materiales que aprovecharon. En su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), Francisco Salinas reproduce los primeros versos de un par de romancillos, *Yo me yva mi madre...* (*La serranilla de la Zarzuela*) y *Pensó el mal villano...* (*La mujer engañada*); uno de los romancillos atrajo a Reyes Mejía de la Cerda, que en la *Comedia de la Zarzuela y elección del maestre de Santiago* (1601) pone una versión paralelística de *La mujer engañada*;[122] veinte o treinta años después, Juan Bautista de Villegas escribe su comedia *La morica garrida* y cita ahí un par de pareados paralelísticos --y dieciseisílabos-- de *El veneno de Moriana* (*infra*, cap. II, 2.2.1). Poco más podemos agregar a la lista de documentos áureos que contienen otras formas de balada.[123] Lo que sí hay que añadir es que el prurito exclusivista no se limitó a los moldes formales. También se censuraron algunos temas, por ejemplo, el del incesto.

La tradición oral moderna nos ayuda, de nuevo, a esclarecer las lagunas de la recolección antigua. En el folclor actual hay cuatro romances de incesto, todos ellos popularísimos: *Blancaflor y Filomena* (incesto entre cuñado y cuñada), *Tamar* (hermano y hermana), *Delgadina* (padre e hija) y *Silvana* (padre e hija); los dos primeros narran incestos consumados, los dos últimos incestos no consumados (*infra*, cap. III, 3.4). Ninguno de los textos aparece en los cancioneros, romanceros o pliegos sueltos de la

época, probablemente por lo fuerte del tema (Díaz-Mas, *Romancero*, p. 327). Y, sin embargo, los himnarios sefardíes de Oriente muestran que *Delgadina* y *Silvana* se cantan desde el siglo XVI (Armistead-Silverman, "El antiguo", núms. 33A-B, 51). En las colecciones de *piyûtim* cada himno solía acompañarse del comienzo de un cantarcillo o romance, para indicar la música con que debía entonarse la composición religiosa (a veces se usaban versos interiores). Gracias a estos *contrafacta* musicales contamos con dos *incipits* antiguos de *Delgadina*: "Estábase la Delgadita" (1555-1556) y "Delgadina, Delgadina" (1684 y 1753). Un hemistiquio de *Silvana*, "Paseábase Silvana", se repite en himnarios de 1587 a 1753; el portugués Francisco Manuel de Mello completa el verso en su *Auto do fidalgo aprendiz* (1646): "Passeavase Silvana / por hum corredor hum dia". En gran parte, el éxito de los *contrafacta* dependía de que los poemas profanos fueran conocidos por todos, pues la familiaridad con el cantarcillo o romance ayudaba a que los receptores se interesaran en la nueva composición; esta circunstancia nos indica que, a pesar del silencio de las otras fuentes, los romances de *Delgadina* y *Silvana* eran muy populares en las centurias pasadas.[124] Carecemos de pruebas documentales para *Tamar* o *Blancaflor y Filomena*, pero tenemos indicios sobre su antigüedad. El episodio de los hijos de David (2 Samuel: 13, 1-34) inspiró varias obras de la literatura áurea; la popularidad del episodio en la época clásica, sumada a la amplia difusión de *Tamar* en la tradición oral moderna, hacen posible que nuestro romance sea viejo.[125] A propósito de *Blancaflor y Filomena* comenta Paul Bénichou: "garantiza su antigüedad su presencia simultánea en Oriente, Marruecos, España, Portugal y América" (*Romancero*, p. 248).

La exclusión alcanzó a romances con temas poco o nada escabrosos. Las modernas encuestas de campo han revelado la existencia de un romancero religioso tradicional, con un número respetable de textos y versiones, que narran episodios cristológicos y marianos, sobre todo.[126] Muchos de esos romances son antiguos. Varios proceden de los *contrafacta* de romances profanos que elaboraron los poetas de los siglos XVI a XVII: *El castillo de la Virgen*, *La cuarentena de Cristo*, *El discípulo amado*, *Por las almenas del cielo...*, *Quejas de la Magdalena*, *El rastro divino*, entre otros (Catalán, *Arte*, I, pp. 276-278). Unos cuantos son los descendientes tradicionales de los romances que, en un estilo juglaresco o erudito, recreaban pasajes bíblicos, por ejemplo: *David llora a Absalón*, *David y Goliat*, *El juicio de Salomón*, *El sacrificio de Isaac*,

conservados entre las comunidades sefardíes (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 344-345). Los tres tipos de poemas --los *contrafacta*, los juglarescos y los eruditos-- fueron muy difundidos por la imprenta, que, en cambio, desdeñó los romances religiosos de estilo tradicional (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 80, 411). Algunos de los romances que se cantan en nuestros días, y que no derivan ni de los *contrafacta* ni de los romances artificiosos de tema bíblico, dan la impresión de ser arcaicos (*La flor del agua*, *Santa Catalina*, *La Virgen y el ciego*); a pesar de ello, su ausencia es notable en los romanceros y pliegos sueltos del periodo (hasta donde se sabe, las otras fuentes tampoco los acogieron).

Algo similar pasó con los romances rústicos. En la tradición oral moderna existen: *Él reguñir, yo regañar...*, *La loba parda*, *La malcasada del pastor* y *La mujer del pastor*. Ninguno logró el favor de la imprenta renacentista o posrenacentista y sólo por excepción se consignaron en algún documento de aquel entonces (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 410-411). El *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. 1627) de Gonzalo Correas cita versos de tres de los romances que nos ocupan, a saber: "Las cabrillas se ponían, / la caiada ia enpinava, // las ovexas de una puta / no quieren tomar maxada", de *La loba parda* (p. 211*a*); "Por más que me digáis, / mi marido es el pastor", de *La mujer del pastor* (p. 479*b*), y "Regañar, regañar, / que se lo tengo de remedar", de *Él reguñir, yo regañar...* (p. 571*a*). Además del tema, ciertos romances rústicos tenían una forma que coadyuvaba a su marginación: la tradición oral moderna y un *contrafactum* del siglo XVI nos informan que *Él reguñir, yo regañar...* era en realidad un romance-villancico (Frenk, "Un romance"); el metro de *La malcasada del pastor* (7+5) tampoco concordaba con los modelos oficiales (*infra*, cap. II, 2.1.1) .

Otra de las grandes limitaciones del romancero impreso en el Quinientos es que casi siempre nos proporciona versiones únicas de los textos (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 73-78). Es muy común encontrarnos con que un romance se registró en varias fuentes del periodo, pero si leemos con detenimiento nos damos cuenta de que el texto es idéntico en ellas, o que las variantes --si las hay-- son de poca monta. Situaciones como ésta tienen su origen en el sistema de copia y recopia practicado por los impresores de romanceros y pliegos sueltos, quienes, por comodidad o premura, solían tomar los poemas de un pliego o romancero anterior (Díaz-Mas, *Romancero*, p. 45). A ello se suma

el que los editores iban a lo seguro y preferían incluir versiones impresas porque, de alguna manera, ya estaban "probadas" en el gusto del público. La repetición frecuente consagró unas versiones en la tradición *impresa* de los romances, en detrimento de las otras versiones, las orales, que vivían entre las gentes y que, muchas veces, no tenían nada que ver con los textos consagrados por la imprenta. En la tradición oral moderna menudean los testimonios al respecto. Un botón de muestra. En la versión antigua del *Sueño de doña Alda*, la noticia de la muerte de Roldán llega después del sueño présago de Alda y en forma de cartas: "Otro día de mañana / cartas de fuera le traen; // tintas venían de dentro / de fuera escritas con sangre: // que su Roldán era muerto / en la caça de Roncesvalles" (*Cancionero de romances 1550*, p. 182). Es probable que el romance derive de una refundición española de la gesta de Roncesvalles (el *Roncesvalles* copiado en Navarra entre 1285 y 1325, o un poema que no ha llegado hasta nosotros). En el prototipo español el pasaje que analizamos no debía tener muchas semejanzas con la *Chanson de Roland* (ms. de Oxford), que carece del sueño présago y pone la noticia en boca de Carlomagno.[127] Los paralelos se acentúan en las refundiciones: en la redacción rimada del siglo XII sí hay sueño (interpretado por el clérigo Amaugis) y, como en la *Chanson* primitiva, el emperador es el encargado de referir la triste suerte de Roldán; en el *Ronsasvals* provenzal la mala nueva está en boca de un peregrino, interrogado por Alda/Belauda, poco después de que ésta cuente el sueño a sus damas (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 250-251).[128] Al texto del *Cancionero de romances* de 1550, la única versión antigua que se conoce, le faltan los últimos detalles (mensajero e inmediatez entre el sueño y la noticia),[129] que, en cambio, reaparecen en las versiones que cantan los judíos españoles de Marruecos: "Ellas en esas palabras [relato del sueño], / un paje a la puerta bate. // -¿Qué albricias me traes, paje, / de mi esposo don Rondale? // -Las albricias que te traigo, / no te las quisiera dare; // que en las guerras de León / mataron a don Rondale" (Bénichou, *Romancero*, p. 57). Ambos detalles nos revelan que las versiones modernas no derivan de la impresa a mediados del Quinientos, sino de otra, también antigua, que no se puso en letras de molde (Armistead-Silverman, "Epopeya", p. 87).

El caso de la lírica. La hegemonía del villancico entre los representantes de las élites culturales del Renacimiento y el Posrenacimiento trajo la misma consecuencia que

apuntamos a propósito del romance: la marginación de todas aquellas formas que diferían del modelo aceptado.[130] Citamos el ejemplo de los romances-villancico, ese curioso híbrido de romance y canción que se halla, sobre todo, en el *Cancionero musical de Palacio*. Pero hubo otros subgéneros marginados. Algunos nos son conocidos por ciertos testimonios antiguos o porque subsisten en el folclor actual; si hubo más --y así lo creemos-- desaparecieron sin dejar huella. Entre los primeros se encuentran las canciones formadas por dos o más estrofas paralelísticas, sin estribillo inicial,[131] como ésta, reproducida en el *Método mui facilíssimo para aprender a tañer la guitarra* (París, 1626), de Luis de Briceño:

-¿Qué's aquello que retumba,
madre mía?
-La gatatumba.

-¿Qué's aquello que se menea,
madre mía?
-La chimenea
(*Corpus*, núm.1539B).

Nótese que la ausencia de estribillo liminar coloca a las estrofas en el mismo nivel: ninguna predomina sobre la otra, como sí ocurre en el villancico, donde el cantarcillo que abre la composición es el núcleo y el eje en torno al cual giran las coplas (Frenk, *Estudios*, p. 262). Aunque entre los siglos XV y XVII se copiaron pocas canciones paralelísticas acéfalas, sabemos que la forma es antiquísima, porque aparece en el cantar de Çorraquín Sancho y porque la tenemos, a manos llenas, en las cantigas de amigo gallego-portuguesas (*infra*, cap. II, 2.2.1). La vitalidad de esta forma es extraordinaria: llega hasta nuestros días y se encuentra en las tres tradiciones hispánicas (peninsular, sefardí e hispanoamericana).

Las canciones acéfalas también podían tener *leixa-pren*, solo o combinado con paralelismo. En la *Farsa dos almocreves*, de Gil Vicente, hay una muestra del primer caso:

A serra hé alta,
fria e nevosa,
vi venir serrana
gentil, graciosa.

Vi venir serrana

gentil, graciosa,
cheguey-me pera ella
com gran cortesia.

Cheguei-me a ella
de gram cortesia,
disse-lhe: -Señora,
quereis companhia?

Disse-lhe: -Señora,
quereis compahia?
Dix[o]-me: -Escudeyro,
segui vossa via
(*Corpus*, núm. 991).

No hay más ejemplos así en el corpus conocido de la antigua lírica popular, pero el testimonio de las cantigas de amigo nos confirma que este tipo de canciones era común en la Edad Media: los trovadores gallego-portugueses cultivaron las canciones acéfalas encadenadas,[132] aunque dentro de las cantigas de amigo conservadas es mucho más frecuente que el *leixa-pren* se combine con el paralelismo (*infra*, cap. II, 2.2.2).

En el folclor lírico de hoy dominan las canciones compuestas por varias estrofas, iguales en el metro, pero a menudo sin relación temática, textual o rímica (Frenk, *Estudios*, pp. 259-260).[133] Algunas de las coplas de estas canciones pueden estar unidas por paralelismo o *leixa-pren*:

De la fuente nace el agua
y del agua la corriente;
de las mujeres ingratas
nacen los hombres valientes.

De la fuente nace el agua
y del agua los pescados;
de las mujeres bonitas
nacen los enamorados.

Se me reventó la prima,
la segunda y la tercera:
con los chinos de tu frente
voy a encordar mi vihuela.

A las blancas hizo Dios
y a las morenas el cielo:

quédese Dios con las blancas,
que yo a las morenas quiero.

Las campanas de mi pueblo
doblando están por un muerto:
es verdad, yo ya no existo,
porque no vivo en tu huerto
(*CFM*, núm. V-41).

El esquema corresponde al de las series de seguidillas "nuevas", nacidas casi al cerrar el siglo XVI (*supra*, cap. I, 1.2.2). Y las series de "endechas de Canaria" y "endechuelas", muy de moda en el tercer cuarto del Quinientos, exhiben un modelo idéntico.[134] Sin embargo, el esquema debe ser más antiguo, por lo menos del siglo XV, pues varios cantos luctuosos y epitalamios sefardíes comparten las características que mencionamos arriba; además, las composiciones de los judíos españoles suelen presentar paralelismo o *leixa-pren*. Y no por casualidad. Margit Frenk supone, con buenos argumentos, que la canción heteroestrófica deriva de las canciones acéfalas, paralelísticas o encadenadas, que debieron ser muy abundantes en la Edad Media (a juzgar por el intenso cultivo que los trovadores gallego-portugueses hicieron de su forma). Según Frenk, "en cierto momento comenzaron a sumarse a estas canciones grupos de estrofas... de otra o de otras canciones métricamente parecidas. Una vez rota la unidad original, pudieron incorporarse a la misma canción una o más estrofas sueltas, ya no duplicadas paralelísticamente" (*Estudios*, p. 266). Fue así como surgieron las canciones heteroestróficas. Es evidente que la forma vivía en el folclor antiguo, pero las fuentes renacentistas y posrenacentistas sólo la registraron en los casos de las seguidillas popularizantes y de las endechas de Canarias y endechuelas (que por sus nexos con la poesía culta coetánea constituyen un subgénero aparte dentro de la lírica popular arcaica). La hegemonía del villancico debió impedir que se copiaran más ejemplos. Curiosamente, el predominio de este esquema en el cancionero moderno se debe a una influencia indirecta de la poesía culta: con la folclorización de las seguidillas popularizantes se generalizó también su peculiar sistema de asociación, que, con el tiempo, lograría desplazar al otrora dominante villancico.

Por otra parte, muchas de las canciones líricas conservadas desarrollan temas que hoy consideraríamos audaces y que tienen que ver con la libre expresión del amor sexual.

Muchas, muchísimas, de estas composiciones están puestas en boca de mujer;[135] en ellas vemos desfilar a la niña que no se deja guardar (*Corpus*, núms. 152-153, 213, 460) o que decide seguir a su amigo cueste lo que cueste (*Corpus*, núms. 147, 162, 178-179); la que no quiere dormir sola sino bien acompañada (*Corpus*, núms. 168-170, 453-456B); la que cita al varón, en condiciones que no dejan lugar a dudas sobre el objetivo del encuentro (*Corpus*, núms. 390, 452, 459, 462); la casada que confiesa tener amigo (*Corpus*, núms. 236-237, 1618); la mujer que declara abiertamente su urgencia sexual (*Corpus*, núms. 583A-584, 1668A-B, 1690-1692, 1726-1733; *Nuevo corpus*, núm. 1645) o, con un poco más de discreción, su premura por contraer matrimonio (*Corpus*, núms. 175, 197-206), etc. Pero estas y otras audacias femeninas se quedan cortas frente a un texto recogido en los dos cancioneros polifónicos de Juan Vásquez:

> Por amores lo maldixo
> la mala madre al buen hijo:
>
> "¡Si pluguiese a Dios del cielo
> y a su madre Santa María
> que no fuese tú mi hijo,
> porque yo fuesse tu amiga!"
> Esto dixo y lo maldixo
> la mala madre al buen hijo
> (*Corpus*, núm. 504).

Aunque hipotético, se trata de un incesto en primer grado y en línea directa (*infra*, cap. III, 3.4). Es el único cantar lírico conocido que aborda el tema del incesto y lo hace de una manera terrible: a través de una invocación sacrílega "que proyecta la imagen del incesto sobre la Virgen y su hijo" (Frenk, "Lírica tradicional", p. 59). ¿Sería un caso aislado en el folclor antiguo? Es difícil creer que un poema así, con ese dramatismo y ese afán transgresor, no tuviera detrás una larga tradición de cantares "incestuosos" (Frenk, *Entre folklore*, p. 23). Con toda seguridad había otros cantares semejantes, pero, como ocurrió en el romancero, lo fuerte del tema debió impedir que dichos cantares se registraran en las fuentes habituales.[136]

Otra de las grandes limitaciones del corpus renacentista y posrenacentista es la escasa cantidad de glosas populares que nos preservó, dada la tendencia de la mayoría de los representantes de la cultura letrada de utilizar sólo los cantarcillos iniciales de los

villancicos y sustituir las glosas populares por desarrollos de factura propia (*supra*, cap. I, 1.2.1).

Como se ve, los *corpora* que nos legó el Siglo de Oro distan mucho de ser exhaustivos, no sólo porque la exhaustividad es imposible en materia de recolección folclórica, sino porque las personas que copiaron las cancioncitas y los romances privilegiaron dos moldes formales y sólo se interesaron por algunos de los temas que existían el folclor antiguo. A este criterio restrictivo se suma el problema de la manipulación de los materiales.

1. 3. 2. La manipulación de los materiales

A propósito de los poemas impresos en su *Cancionero de romances s.a.* explicaba Martín Nucio: "Yo hize toda diligencia porque uviesse las menos faltas que fuesse possible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos".[137] Nucio, que reconocía el valor intrínseco de los romances viejos, le ofrece al público un conjunto de versiones retocadas, depuradas, en un intento por mejorar la calidad poética de su antología.[138] Con ello no hace sino seguir la costumbre de su época. La manipulación, consciente y deliberada, de los textos folclóricos fue una práctica habitual entre los representantes de la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento, los poetas y los músicos sobre todo, cuyo interés en estos materiales no era científico, sino estético (Frenk, *Estudios*, p. 116).[139]

Al retocar un romance o una cancioncita lírica, muchos autores simplemente se proponían aumentar la belleza del texto que tenían entre manos, plasmando en él sus preferencias lingüísticas o estilísticas. Otras veces los retoques estaban encaminados a adaptar los poemas folclóricos a las convenciones poéticas y musicales del momento. Un ejemplo de ello es la tendencia a uniformar el metro de las canciones y de los romances, para eliminar las fluctuaciones o "irregularidades", tan comunes en la poesía popular hispánica. Se dice que los romances del siglo XV --los más antiguos que se conocen-- no manejan un octosílabo perfecto, pues a veces exhiben versos con una o dos sílabas de diferencia (las irregularidades se dan hasta en un poeta de corte como Carvajal).[140] También se dice, y con razón, que tales irregularidades se corregirían al cantar los textos (alargando sílabas, aumentando notas, trasladando acentos, haciendo repeticiones), o al

recurrir a ciertas licencias poéticas como la sinalefa, la diéresis, la *-e* paragógica (Díaz-Mas, *Romancero*, pp. 4-5). Ramón Menéndez Pidal nota que el cómputo silábico se afina en los romances publicados a mediados del siglo XVI, aunque todavía encontramos irregularidades en algunos poemas de los dos *Cancioneros de romances* de Amberes (*El caballero burlado*, *El conde Alemán*, *La infantina*, *La jura de Santa Gadea*, *Rosaflorida*);[141] las irregularidades disminuyen o se eliminan en las versiones impresas en romanceros posteriores (*Romancero hispánico*, II, pp. 50-51). De una u otra manera, esos textos nos muestran que en el Renacimiento y el Posrenacimiento el verso del romance presentaba las fluctuaciones propias de la poesía oral. Sin embargo, se trata de unos cuantos casos y de fluctuaciones mínimas, por lo que podemos decir que el octosílabo que registran las fuentes áureas es un octosílabo bastante regular.

Todo parece indicar que en los comienzos del género los romances no eran tan regulares (*infra*, cap. II, 2.1.1) y que la regularidad que comentamos se produjo tras un largo proceso. Este proceso involucró a muchas personas y tuvo varias facetas (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 51-52). Como se sabe, el isosilabismo fue la tendencia general en las manifestaciones poéticas cultas de la Península Ibérica. Y en la poesía cortesana del Cuatrocientos existía un octosílabo bien definido, de "síllavas cuntadas", que los poetas castellanos heredaron de los trovadores gallego-portugueses, y estos últimos de los provenzales (Clarke, "The Spanish", pp. 5-6). En la segunda mitad del siglo XV, cuando los poetas "de altura" empezaron a interesarse en el romancero, este octosílabo era el metro más representado en la poesía culta (Henríquez Ureña, "La poesía castellana", p. 32) y debió servir de modelo para los romances viejos que figuraban en los cancioneros cortesanos, como base de glosas, contrahechuras y continuaciones. Los poetas harían un esfuerzo más o menos deliberado por corregir los versos amétricos de los romances que utilizaban. Menéndez Pidal menciona ejemplos de glosas en que el texto del romance a glosar --que normalmente antecedía a la glosa-- difiere de la versión incluida en las estrofas glosadoras, pues el primero presenta irregularidades que se corrigen en la segunda: en la glosa de *Melisenda insomne*, de Francisco de Lora, el verso "o vos queréys loca tornar" pasó a "o os queréys loca tornar", "mas quando fuy pequeña" a "porque quando fuy pequeña" y "no sabe por do entrar" a "no sabe por dónde entrar", entre otros (*Romancero hispánico*, II, pp. 51-52).

Al lado de esta búsqueda de un octosílabo romancístico regular debemos situar la refundición monorrima de un romance que originalmente presentaba más de una serie rímica, o tenía una estructura estrófica o paralelística. Muchas veces el fenómeno tiene lugar en el ámbito del folclor, donde la tendencia a la balada octosílaba y monorrima se generalizó desde una época muy temprana (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 124-137.[142] En otras ocasiones la refundición es obra de un autor culto. Al respecto, Diego Catalán llamó la atención sobre el texto antiguo de *Espinelo* (*ía*), que nos ha llegado a través de dos versiones muy parecidas: la impresa en la *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) y la que se publicó en la *Rosa de amores* (Valencia, 1573), de Timoneda. En ambas versiones abundan los octosílabos impares terminados en *–óa*, en el pasaje en que Espinelo cuenta su vida; además, en los segundos hemistiquios hay varias palabras que exhiben la misma asonancia:

-Yo te la diré, señora, / con amor y cortesía
[.....]
mi padre con su poder / a toda Francia regía;
mi madre, como señora, / una ley introduzía:
[.....]
que la den por alevosa / y la quemen por justicia
[.....]
de un parto y en un hora / que por deshonra tenía.
Fuérase a tomar consejo / con tan loca fantasía
a una captiva mora / sabia en nigromancía:
"¿Qué me aconsejas tú, mora, / por salvar la honra mía?"
Respondiérale: "Señora, / yo de parescer sería
[.....]
bien embetunada toda / con mucho oro y joyería
(*Rosa de amores*, ff. 32v-33r).

Como señala Catalán, la recurrencia de tal rima en el interior del romance indica que el relato (o parte del relato) puesto en boca de Espinelo estaba asonantado en *–óa*; en algún momento, esta serie asonántica se sacrificó para imponer el monorrimo *–ía*. La presencia de ciertos rasgos estilísticos ajenos a la poética tradicional hace pensar a Catalán que el romance fue retocado por un autor culto, el mismo que hizo la refundición monorrima (*Arte*, I, pp. 225, 230).[143]

El metro de las cancioncitas líricas también debió ser retocado. Margit Frenk destacó el predominio del octosílabo (seguido por el hexasílabo) en el corpus lírico

conocido, tanto en los cantares breves (cabezas de villancicos y cancioncillas que se nos conservan sin glosa), como en las estrofas glosadoras (*Entre folklore*, pp. 95, 108-109). Ciertamente, este predominio del octosílabo podría explicarse por razones lingüísticas: en el castellano dominan las unidades melódicas de ocho y siete sílabas, y nada más natural, dice Navarro Tomás, que nuestra poesía popular gire en torno a esas medidas;[144] no hay que olvidar, sin embargo, que se trata de un metro consagrado por la poesía cortesana y el romancero viejo, circunstancia que conlleva una serie de posibilidades estudiadas por Margit Frenk y Antonio Sánchez Romeralo.

En primer lugar, la influencia de la poesía culta en la versificación de la antigua lírica popular. Dentro de esta última menudean los casos en que un verso de un mismo cantar tiene distinto número de sílabas en dos o más versiones. Frenk ("La lírica popular") ha comentado el ejemplo de *Bésome el colmenero...* (*Corpus*, núm. 1619) y podrían mencionarse muchos más. En varias ocasiones estas discrepancias parecen producto de variantes tradicionales, otras veces no estamos tan seguros. Juan del Encina glosó el cantarcillo del castillo de Montanges, probablemente inspirado --según Gonzalo Menéndez Pidal-- en hechos ocurridos alrededor de 1430.[145] La glosa se registró en el *Cancionero* (Salamanca, 1496) de Encina, en el *Cancionero musical de Palacio* y en algunos pliegos sueltos. En las dos primeras fuentes todos los versos del cantarcillo son octosílabos: "¡O, castillo de Montanges, / por mi mal te conocí! / ¡Cuytada de la mi madre, / que no tiene más de a mí!" (*Corpus*, núm. 885, vers. A); la versión de los pliegos sueltos sustituye el presente del último verso por un imperfecto, dando como resultado un eneasílabo: "que no tenía más de a mí" (vers. A^2, A^3, A4). En una glosa de Garci Sánchez de Badajoz (vers. B) el texto del cantar mantiene la lección de Encina (cambiando el "cuytada" del tercer verso por "mesquina") y lo mismo hace la contrahechura de Montesino ("¡O, coluna de Pilato, / el dolor que en ti sentí / ha medio muerto a mi madre, / que no tiene más de a mí!"). Ambas variantes podían haberse dado en el antiguo cancionero folclórico, donde existía una tendencia a la regularidad (y otra que se apartaba de ella; Frenk, *Entre folklore*, p. 113), y no era inusual la sustitución del presente por el imperfecto, o viceversa (*infra*, cap. III, 3.3). No obstante, también es posible que Encina --a quien tanto le preocuparon las reglas del buen trovar--[146] hubiera modificado el último

verso para uniformar el metro del cantarcillo. Esta clase de regularizaciones fue bastante común.[147]

En la intervención directa de los autores cultos en el metro de las canciones populares también debemos considerar el hecho de que algunos de estos autores prefirieran los cantares regulares sobre los que no lo eran, a la hora de escoger los materiales que incluían en sus obras (Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 142); así, a propósito de *¡O, castillo de Montanges...!*, otra posibilidad es que las dos versiones fueran tradicionales y Encina se decidiera por la que poseía una métrica regular. Sin embargo, la abundancia de poemas irregulares o polimétricos en el corpus conocido del cancionero popular arcaico (*infra*, cap. II, 2.1.1) nos muestra que esta actitud no fue generalizada.

Las imitaciones popularizantes contribuyeron a la regularización de la antigua lírica popular. Como afirma Sánchez Romeralo, la lírica popularizante imitó a la popular pero regularizándola (*El villancico*, p. 136). Estas imitaciones, junto con las coplas de Cancionero y otros tipos de poesía culta, circularon ampliamente en el Siglo de Oro y en muchos casos llegaron a folclorizarse (Frenk, "El cancionero", p. 88 ss.). Además, el pueblo había venido cantando romances viejos desde la Edad Media. La influencia de estas tres clases de poemas --las imitaciones, las coplas de Cancionero y los romances-- debió reforzar la tendencia a la regularidad que existía en el antiguo cancionero folclórico (Frenk, *Entre folklore*, p. 109), motivando la creación de cancioncitas regulares o regularizando las ya existentes.

En el caso del romancero otra de las prácticas recurrentes fue la reducción de los textos. Los glosadores solían acortar los romances que utilizaban para evitar que sus glosas resultaran demasiado largas; los músicos lo hacían para no repetir con la misma melodía una larga tirada de versos (Menéndez *Romancero hispánico*, II, pp. 43-46). Hubo varias maneras de acortar un romance. Con muchísima frecuencia se eliminaban los detalles y versos secundarios; el resultado era una versión más corta que sólo conservaba los versos esenciales del relato original. Según Menéndez Pidal eso fue lo que hizo Francisco de Lora en su glosa de *El moro que reta a Valencia* (*Romancero hispánico*, II, p. 45).[148] Entre los músicos era común suprimir el desenlace, pero es muy probable que la abundancia de romances truncos en las fuentes antiguas no se deba únicamente a la

necesidad de reducir los textos para adaptarlos a las exigencias de la glosa o el canto cortesano, sino también a que había un gusto muy especial por los finales truncos (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 72-74). En otras ocasiones se escogía una parte del romance y sobre ella se hacía la glosa o el arreglo musical; el ejemplo más celebre de esta técnica es, sin lugar a dudas, *Pésame de vos, el conde...*, el texto romancístico más aprovechado por los músicos del periodo.[149]

Al parecer, los representantes de la cultura letrada --y de nuevo sobresalen los músicos-- manipularon la estructura poético-musical de ciertas composiciones folclóricas, como los romances con estribillo y las canciones acéfalas, para adaptarlas a los esquemas consagrados del villancico y el romance típico. Como se sabe, el estribillo es un aditamento más o menos común en el romancero tradicional moderno, sobre todo en las Islas Canarias (*infra*, cap. II, 2.3.2), pero está escasamente representado en el romancero viejo (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 145). La mayoría de los investigadores opina que la escasez de ejemplos romancísticos antiguos con este aditamento se debe a que las personas que copiaron los materiales suprimieron los estribillos para crear romances típicos.[150] Por otra parte, los romances con estribillo y las canciones acéfalas podían transformarse en villancicos con relativa facilidad: el estribillo de un romance pasaba a ser la cabeza del nuevo villancico y la glosa de éste se formaba con las cuartetas del antiguo romance (o se agregaba una glosa creada ex profeso);[151] las canciones acéfalas se convertían en glosas de villancicos, a las que se les añadía un estribillo tomado del repertorio popular (Frenk, "Sobre los cantares", p. 233).[152]

Éstos son los aspectos que debemos tener presentes cuando estudiamos los materiales líricos y romancísticos que se transcribieron durante el Renacimiento y el Posrenacimiento, como resultado de una corriente de valoración de lo popular que no ha vuelto a darse en el mundo hispánico, al menos no con la misma intensidad. Gracias a esta corriente tenemos acceso a una parte de lo que fue nuestro antiguo folclor póetico. Y el panorama que se deja entrever es extraordinario.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

El antiguo cancionero folclórico y el romancero tradicional siguieron caminos paralelos en el aprecio de la cultura letrada renacentista y posrenacentista; uno y otro alternaron en los cancioneros cortesanos, en los impresos populares, en los tratados eruditos, en la escena teatral, en las conversaciones diarias. De alguna manera, los españoles cultos del Siglo de Oro vieron a los cantarcillos líricos y a los romances como las dos caras de una misma moneda: la canción popular hispánica, una percepción que seguramente compartían los sectores menos privilegiados de la sociedad.

Claro está que entre estas dos facetas de la canción popular hay diferencias fundamentales; la primera de ellas es el carácter predominantemente lírico de los cantarcillos breves, de los villancicos, de las canciones acéfalas y de las otras composiciones que integran el monumental *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, frente al hecho de que los romances son, ante todo, narraciones en verso. Además, cada uno de nuestros géneros posee recursos formales y expresivos más o menos específicos, como la abundancia de imágenes tomadas de la naturaleza y cargadas de un fuerte contenido simbólico en la lírica (Frenk, *Entre folklore*, pp. 68-73), o la tendencia a la actualización dramática y al lenguaje formulario en el romancero (Catalán, *Catálogo*, pp. 159, 170-195), entre varios que pudieran citarse.

Y, sin embargo, la antigua lírica popular y el romancero tradicional tienen muchos rasgos en común. Buena parte de esos rasgos se explican por la pertenencia de ambos géneros al "árbol de la tradición oral, popular" (Sánchez Romeralo, "Hacia", p. 209). Otras semejanzas son el resultado de una larga convivencia. Como se ha dicho aquí (*supra*, cap. I, 1.1), los testimonios conservados permiten suponer que en la Península Ibérica la canción lírica precedió al romance. Sabemos que antes de que éste naciera ya se habían desarrollado las jarchas y las cantigas de amigo. Y las primeras manifestaciones conocidas de la antigua lírica popular (*En Cañatañazor...*, *Cantan de Roldán...*) también anteceden al periodo en que suele situarse el surgimiento del romancero, principios del siglo XIV o finales del XIII. La cronología es especialmente importante porque indica que la lírica era un género consolidado cuando apareció el romancero y es muy probable que en la conformación de éste influyera su gran hermana.[153] Menéndez Pidal distingue entre el estilo épico de los cantares de gesta y el estilo "épico-lírico" de los romances.

Según el maestro, el estilo romancístico se caracteriza tanto por el incremento de algunos rasgos de las antiguas epopeyas (discurso directo, actualización dramática, exclamaciones), como por la presencia de elementos nuevos de marcada raíz lírica; entre estos últimos se encuentran el relato puesto en boca del protagonista (a menudo una mujer) y un extraordinario gusto por la repetición (*Romancero hispánico*, I, pp. 63-80).[154] El cantar de Çorraquín Sancho, inspirado en un suceso de 1158 y copiado en la *Crónica de la población de Ávila* (*ca.* 1255),[155] nos confirma que el contacto entre la lírica y la épica es antiquísimo; Francisco Rico dice que este cantar "nos sitúa en la órbita del romancero antes del romancero" ("Canto", p. 43).

El contacto entre la canción lírica y el romance debió ser mayor. Los extensos y elaborados cantares de gesta casi siempre eran ejecutados por juglares profesionales (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 193-199). En cambio, los romances y las cancioncitas podían ser transmitidas por todos: "... las vidas de los dos géneros... deben haber confluido en muchísimas ocasiones. Durante las faenas agrícolas y domésticas, en las horas de descanso y en las fiestas aldeanas, la gente cantaría lo mismo romances que cantarcillos; muchas veces se bailaría al son de unos y otros" (Frenk, "Entrevista", pp. 286-287). Esta larga convivencia originó un riquísimo intercambio de influencias, de todo tipo.[156]

Un análisis minucioso de los *corpora* conocidos de la antigua lírica popular y el romancero viejo (junto con los romances que sólo se han recogido en nuestros días pero que por su tema, estilo o estructura deben ser viejos) muestra una serie de coincidencias formales y temáticas; aunque a veces es difícil --y hasta imposible-- establecer el origen de una coincidencia (¿la pertenencia de ambos géneros a la literatura tradicional?, ¿su convivencia en el ámbito de la cultura oral-popular?) o la trayectoria de una influencia en particular. El análisis revela, además, que dentro de esas semejanzas hay diferencias; es decir, que las cancioncitas y los romances pueden compartir un recurso o un motivo, pero no lo manejan siempre de la misma manera. Tales diferencias nos permiten apreciar mejor la especificidad de la antigua lírica popular y el romancero tradicional, géneros hermanos y, a la vez, géneros distintos. El estudio de las relaciones que se establecen entre estas dos manifestaciones poéticas es apasionante.

[1] 1948 marca una fecha célebre en los manuales de historia literaria, porque fue en ese año cuando Samuel M. Stern dio a conocer veinte jarchas mozárabes, contenidas en sendas muwashahas hebreas (los veinte textos, transliterados, aparecieron en: "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwaššah et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'", *Al-Andalus* 13, pp. 299-346). Algunas de esas jarchas ya se habían publicado (entre 1894 y 1947), pasando desapercibidas para el mundo académico; la presentación conjunta de los textos, hecha por Stern, fue la piedra de toque que reveló a los estudiosos la importancia de las jarchas, convenientemente notada por Dámaso Alonso en un artículo de 1949 ("Cancioncillas"). Al descubrimiento de Stern siguieron los hallazgos de otras jarchas romances (incluidas en muwashahas árabes o hebreas), realizados por Emilio García Gómez, el propio Stern, H. Schirmann, Josep Maria Sola-Solé, James T. Monroe. En la actualidad se conocen más de 60 jarchas mozárabes, y la bibliografía sobre el tema es abundantísima; además de los trabajos de los "descubridores", conviene revisar las aportaciones de Dámaso Alonso, Margit Frenk y Ramón Menéndez Pidal, entre otros.

[2] Para la canción de mujer en el área románica, ver: Doris Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York, Peter Lang, 1988; Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

[3] Federico Corriente Córdoba afirma que la muwashaha y el zéjel se crearon antes de lo que señalan ciertos tratadistas árabes, como Ibn Bassam de Santarén († 1147) y Al-Higari (1106-1135). Los documentos antiguos indican que el invento del zéjel –derivado de la muwashaha según algunos autores– precedió, por poco, a la generación de Ibn Quzman († 1160). Para Corriente, esas noticias sólo reflejan el momento en que los literatos árabes prestaron atención a unos géneros que antaño habían despreciado, un "cambio de actitud que hay que atribuir a la popularidad que dichos géneros empezaban a disfrutar en círculos cada vez más serios y elevados [y] al proceso de depuración y refinamiento que habían ido sufriendo hasta ganarse una cierta consideración en unos medios cultos muy conservadores" ("Introducción", p. 25).

[4] Es la jarcha número 18 (1 en la numeración de Sola-Solé), cuya muwashaha está dedicada a un tal Abu Ibrahim Šemuel, que Stern identifica con Šemuel ibn Nagrella, mecenas, poeta y visir de los reyes Habus y Badis de Granada. La muwashaha también alude a un hermano de Šemuel llamado Isaac; aunque Ibn Nagrella tuvo un hermano con el mismo nombre, muerto en 1042, no se ha comprobado que se trate de los mismos personajes.

[5] Entre las muwashahas hebreas de autor conocido sólo hay una que pudiera ser anterior a las fechas apuntadas por García Gómez: la problemática muwashaha de la jarcha 18, debida a Yosef al-Katib (ver la nota anterior). Para la cronología de los autores judíos, ver: Menéndez Pidal, "Cantos", pp. 84-87.

[6] Recuérdese que, antes del descubrimiento de las jarchas, los textos líricos más antiguos eran los poemas de Guillermo de Poitiers, duque de Aquitania (1071-1127). Las composiciones anteriores al año 1100 (estrofitas de 2 o 3 versos, en su mayoría satíricas) fueron comentadas por Frenk, *Las jarchas*, pp. 48-52.

[7] El paralelismo de las cantigas de amigo ha sido estudiado por: Rodrigues Lapa, *Das origens*, pp. 267-289; Dorothy M. Atkinson, "Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric", *MLR* 50 (1955), pp. 281-287; Asensio, *Poética*, pp. 75-132, entre otros.

[8] Hay varios trabajos sobre el simbolismo de las cantigas de amigo; conviene revisar: Méndez Ferrín, *O cancioneiro*; Stephen Reckert y Helder Macedo (con un texto de Roman Jakobson), *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1976; Alan Deyermond, "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *RPh* 33 (1979), pp. 265-283; Ria Lemaire, *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 126-160.

[9] Manuel Rodrigues Lapa afirmaba que los trovadores y juglares gallego-portugueses habían refundido textos de cancioncillas populares al construir algunas estrofas iniciales o algunos estribillos de sus cantigas (*Das origens*, pp. 327-346). Podría ser el caso de "Pela ribeira do rio / cantando ia la [dona] virgo / d'amor: / 'Quen amores à / como dormirá? / Ai, bela frol!'", inserto al final de una pastorela de Airas Nunes (Nunes, *Cantigas*, núms. 256); los tres primeros versos aparecen en una cantiga de tema marinero de Joan Zorro (Nunes, *Cantigas*, núm. 386).

[10] Sobre los paralelos entre las jarchas y las cantigas de amigo, ver: Alonso, "Cancioncillas", pp. 313 ss.; Menéndez Pidal, "Cantos", pp. 107-126; Jole Scudieri Ruggieri, "Riflessioni su 'kharge' e 'cantigas d'amigo'", *CN* 22 (1962), pp. 5-39; Martha E. Schaffer, "The Galician-Portuguese Tradition and the Romance *Kharjas*", *Portuguese Studies* 3 (1987), pp. 1-20, entre otros. Conviene recordar que no todas las cantigas de amigo son iguales a las que hemos estado citando y que también las hay de estilo "provenzalizante", por ejemplo: "Amigas, tamanha coita / nunca sofri, pois foi nada, / e direi-vo-la gram coita / con que eu sejo coitada: / amigas, ten meu amigo / amiga na terra sigo..." (Nunes, *Cantigas*, núm. 182).

[11] Tomo el concepto de Sergio Baldi, quien señala que la poesía popular no es una sola, homogénea y atemporal, sino un fenómeno histórico, un conjunto de tradiciones o "escuelas poéticas", con rasgos específicos cada una de ellas, que se manifiestan en un espacio y un tiempo determinado ("Sul concetto", pp. 66 ss.).

[12] El *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de Margit Frenk (1ª ed. 1987), es el libro que ha renovado --y en más de una ocasión despertado-- el interés de los investigadores por esta lírica. Al reunir más de 2 000 poemas que estaban dispersos en un sinfín de fuentes (distribuidas en varias bibliotecas del mundo), y editarlos impecablemente, el *Corpus* mejoró el conocimiento que se tenía del cancionero folclórico antiguo y se convirtió en un instrumento imprescindible para el estudio del género. El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (en prensa) contendrá alrededor de 3 000 cantares.

[13] La *Historia compostelana* (*ca.* 1139) y la *Traducción anónima de Sahagún* confirman la vigencia de los cantos de recibimiento. En la segunda mitad del siglo XIII, la *Primera crónica general* y *Las Partidas* aludirán a la costumbre de "endechar" a los difuntos (Menéndez Pidal, *De primitiva*, pp. 111-113). Ver: Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, pp. 849-869.

[14] Los trísticos de versificación similar (un verso corto seguido de dos más breves) menudean en el folclor lírico del Renacimiento; por ejemplo: *Corpus*, núms. 177A, 254, 616, 1732A, 1783B-C, 1820, y con rima única: *Corpus*, núms. 403, 1583. Alguno tiene glosa (*Corpus*, núm. 1146), lo que hizo pensar a Menéndez Pidal que el cantarcillo de Almanzor era la cabeza de una composición más amplia ("La primitiva", pp. 183-184; *De primitiva*, p. 115; "Cantos", pp. 97-99). Francisco Rico apoya la idea y supone que la glosa desconocida tendría un carácter más o menos narrativo ("Canto", p. 35). Personalmente creo que el cantarcillo bien pudo ser monoestrófico.

[15] Los cronistas posteriores interpretaron el tercer verso del cantar como: "su alegría et su brío et la su loçanía" (*Primera crónica general*) o su "alegría e seu bryo e honrra e bondade" (*Crónica geral de Espanha de 1344*), aunque Samuel G. Armistead cree que la pérdida del tambor podría estar aludiendo a un ritual africano-musulmán, donde dicho instrumento es un símbolo de autoridad ("Almanzor's", pp. 40-42; las citas de las crónicas en p. 39). La veta satírica es una de las más antiguas en la lírica española. Hay noticias de ella en las compilaciones legales de los siglos XII y XIII (diversos *Fueros*, *Las Partidas*), el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo, el *Poema de Alexandre* y, quizá, en el *Cantar de Mío Cid* (Menéndez Pidal, *La épica*, pp. 130-132, con referencias a otras tradiciones europeas). Esta vena se desarrolló lo mismo en la poesía culta que en la popular; para el primer caso basta recordar las cantigas "de escarnio y mal dizer", tan gustadas por los trovadores gallego-portugueses y por los poetas de Cancionero castellanos; en relación con el segundo, ver: *Corpus*, núms. 902, 903A-B, 904, 905A-C.

[16] Ambrosio Montesino reproduce otra versión en su *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza y nobleza de los conquistadores della* (1561-1572): "Cantan de Oliveros, / cantan de Roldán: / no de Zurraquín, / que fue buen barragán. // Cantan de Roldán, / cantan de Oliveros: / no de Zurraquín, / que fue buen cavallero" (*apud* Rico, "Çorraquín", p. 542); ver, *infra*, cap. I, 1.3.2. Aunque Francisco Rico prefiere la lectura de la *Crónica* (le parece más tradicional), en el tercer verso acepta la variante del *Comentario* y suprime el apellido del protagonista, que cree un retoque del anónimo historiador del siglo XIII ("Çorraquín", pp. 544-547). Según Rico, la palabra *Sancho* rompe abruptamente con el patrón rítmico que presentan todos los versos y que correspondía a la forma originaria de la copla: *ó o ò o ó (o)*. En una carta dirigida a Rico (*apud* "Çorraquín", pp. 546-547n), Margit Frenk se inclina por la variante abulense, pues en la antigua lírica popular son frecuentes las cuartetas donde el tercer verso tiene un ritmo diferente al del resto de la estrofa; a menudo este tercer verso es portador de un contenido muy especial, tal y como sucede en el cantar de Çorraquín Sancho, cuyo tercer verso nos proporciona el nombre completo del héroe, destacándolo de Roldanes y Oliveros (*infra*, cap. II, 2.1.1). A los argumentos de Frenk hay que añadir que, a fin de cuentas, el texto de la *Crónica* es el más antiguo. Por su antigüedad y su innegable carácter tradicional, me decido por la variante de Ávila.

[17] La crónica es bastante explícita al respecto: después de la hazaña (el rescate de veinte pastores cristianos en poder de "sesenta cavalleros moros"), Çorraquín regresa a Ávila y, al poco tiempo, se encuentra con los pastores liberados, que llevaban sesenta puercos para ofrecérselos "en servicio". Los caballeros que acompañan a Çorraquín preguntan el motivo del regalo y los pastores narran los hechos (que el modesto protagonista había callado). A la exposición pública del suceso sigue el trabajo de la tradición oral: "E después desto cantavan en los corros e dezién ansí: 'Cantan de Roldán...'" (*apud*, Rico, "Çorraquín", pp. 541-542).

[18] La segunda canción se refiere al conde Andeiro (amante de la reina Leonor Telles, mujer de Fernando I de Portugal) y al obispo castellano de Lisboa, que fueron asesinados durante la citada revolución: el primero murió a manos del futuro Juan I de Portugal (entonces Maestro de Avis) y el segundo fue victimado por el pueblo (los datos proceden del comentario de Frenk al texto 57).

[19] Para otras canciones catalanas, populares o popularizantes, anteriores a 1450, ver: Romeu, "El cantar", pp. 45-48, y "Poesies".

[20] Se ha dicho que hay huellas de canciones populares en otros textos medievales. Menéndez Pidal sostuvo que la cántica *¡Eya velar!*, inserta en el *Duelo de la Virgen* (*ca.* 1230), de Gonzalo de Berceo, era la "primera muestra completa del ritmo de un canto lírico popular, concretamente, de un canto de veladores ("La primitiva", p. 188). No todos pensaron lo mismo: varios investigadores identificaron a la cántica con un fragmento de representación pascual; Carolina Michaëlis, que parecía concordar con esta idea, añadió que el estribillo era "típico dos cantos de romarias ou *de ultreia*" (*Cancioneiro da Ajuda*, p. 873n); Daniel Devoto relacionó el poema con la vigilia litúrgica ("Sentido y forma de la cántica *Eya velar*", *BHi* 65 [1963], pp. 206-237; ahí mismo, una relación pormenorizada de la crítica anterior). Otro caso probable sería el pareado "¡Ay, meu amigo, / si me veré yamás contigo!", entonado por la doncella de *Razón de amor* (*ca.* 1205; Frenk, *Las jarchas*, p. 55). Alan Deyermond encuentra ecos más lejanos en distintas obras de los siglos XII a XV ("Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres", en *Studies in honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975, pp. 39-52).

[21] Olesa, un estudiante mallorquín asentado en Bolonia, rellenó un cuaderno que le había regalado su tía Johaneta con apuntes escolares, textos jurídicos, citas en latín, *coblas* catalanas y la versión de nuestro romance. El cuaderno también contiene una transcripción de *De ludo schaccorum de moribus et officiis nobilium*, del monje Jacobus de Cessulis, y dos cómputos de calendario (*Compta de la luna* y *Compta de pascha*); Levi, "El romance", pp. 139-142. Al menos dos fueron las manos que rellenaron el códice; para lo que escribió Jaume, ver: Rico, "Los orígenes", pp. 6-7.

[22] El manuscrito dice *mores*. Ezio Levi, descubridor del códice, notó que, visto así, el verso no concordaba con la asonancia del romance (*é*); sin embargo, no pensó en la posibilidad de una dislocación acentual ("El romance", p. 151n), como las que aparecen en algunas cancioncitas antiguas: "Orillicas del río, / mis amores, ¡e!, / y debaxo de los álamos / me atendé" (*Corpus*, núm. 461). Francisco Rico ("Los orígenes", p. 5n) señala varios rasgos del romancero catalán que apoyan la lección *emorés* ('amorés'): *1)* los romances catalanes de origen transpirenaico a veces consiguen la rima distorsionando las desinencias para introducir *-é* o *-er*: "De tres germans qu'en tenía / nit i dia la fan *cerqué* [por *cercar*], // l'han cercada y l'han trobada / á l'ombra d'un orangé: // -¿Vos-te'n vení, Margarideta, / vos-te'n vení en *Francé* [por *França*]?" (*La niña recatada*; Milá, *Romancerillo*, núm. 236); *2)* otras versiones desfiguran la acentuación de las voces castellanas: "-¿De qui es aquesta espasa / que gasta tanto *brilló* [por *brillo*]?" (*La adúltera (ó)*; Milá, *Romancerillo*, núm. 254); *3) amores* es castellanismo frecuente en los romances catalanes: "A l'horta del meu pare, mes ai!, / una herba hi ha, // cura de mal d'*amores*, mes ai!, / neu-la a buscá" (*El hijo del rey*; Milá, *Romancerillo*, núm. 199). Ver: Catalán, *La dama y el pastor*, I, pp. 25-27, e *infra*, cap. II, 2.1.3.

[23] La proximidad de los romances con las obras del poeta y novelista gallego ha suscitado una larga controversia entre los estudiosos, que, desde 1893, se preguntan sobre el grado de participación de Rodríguez del Padrón: ¿autor, retocador o simple colector de los romances? Las dos últimas posibilidades gozan de más adeptos.

[24] El texto fue descubierto por Encarnación Marín Padilla, entre 1987 y 1988. Marín Padilla y José Manuel Pedrosa hicieron una edición comentada del romance ("Un texto"), actualmente en prensa.

[25] Giuseppe di Stefano observa que esta primera parte encaja muy bien con la lección del conjunto del poema ("un *exemplum* de 'caída de príncipes' de gran eficacia"); según Di Stefano, no hay que descartar la posibilidad de que los diez versos iniciales representen un cruce de temas y motivos tradicionales ("reuniéndose en el Fernando Emplazado atributos del Santo"), más que una hipotética balada sobre Fernando III ("Emplazamiento", pp. 914-915). Conocemos ocho versiones antiguas del romance, dos de ellas (las más arcaicas) carecen del agregado en *-éa* (Di Stefano, "Emplazamiento", pp. 924-933).

[26] Para un cuidadoso análisis de las fuentes, ver: Di Stefano, "Emplazamiento", *passim*. Son especialmente importantes los testimonios de Ibn al-Jati (*ca.* 1362) y el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), pues señalan la existencia de textos orales sobre el asunto; el historiador árabe alude a una "peregrina historia" (¿en prosa?) y el poeta cristiano a un texto cantado ("Emplazamiento", pp. 892-895), que Menéndez Pidal identificaba con nuestro romance (*Romancero hispánico*, II, pp. 20-21).

[27] Una lista de romances noticieros inspirados en sucesos posteriores puede verse en Catalán, *Arte*, II, pp. 197-199.

[28] Ver: *Corpus*, núms. 903A-B, 905A-B, 906; *Nuevo corpus*, núm. 906*bis*.

[29] Ver: Di Stefano, "Emplazamiento", y *Romancero*, pp. 31-32 (además de las notas al texto 65).

[30] Algunos investigadores han encontrado huellas de romances o "protorromances" en obras de los siglos XIII y XIV: Álvaro Félix Bolaños ve la forma romance en la estructura de la cantiga 308 de Alfonso el Sabio ("Cantiga") y Dorothy C. Clarke analiza el episodio de la mora, en el *Libro de Buen Amor* ("Juan Ruiz"). Ver: *infra*, cap. II, 2.1.1.

[31] El cantarcillo también figura en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, y el estribillo en la *Asneida*, de Cosme de Aldana. El texto completo se imprimió en pliegos sueltos; el 23 de noviembre de 1524 Fernando Colón compró uno con las "Coplas q[u]e comienç[an] Canta Jorge por tu fe". ¿El precio? Tres blancas, en la feria de Medina del Campo (Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, núm. 824). El poema llegó al teatro profano y religioso; lo citan Mira de Amescua (*Pleito que puso el diablo al cura de Madrilejos*, jornada tres), José de Valdivieso (auto *El villano y su rincón*) y Lope de Vega (*La dama boba*, jornada uno). La trayectoria del cantarcillo se

extiende a la tradición oral moderna: en Cuba y en México vive como copla lírica (ver el aparato crítico que acompaña al texto en *Corpus*). Es posible que algunos de sus versos sobrevivan en el romancero gallego; ver mi reseña a Valenciano, *Os romances* (*NRFH* 47 [1999], pp. 427-428).

[32] La primera edición del *Tesoro de la lengua castellana o española* salió en 1611, dos años antes de la muerte de Covarrubias, quien –según Martín de Riquer– debió redactar la obra entre 1606 y 1610 (*Tesoro*, p. viii). En 1674 se publicó otra edición, aumentada por Benito Remigio Noydens.

[33] Al respecto, convendría seguir explorando los archivos notariales, que en los últimos años han dado más de una sorpresa, como lo demuestran los hallazgos de Encarnación Marín Padilla (el romance sobre la prisión de Alonso de Argüello y la versión cuatrocentista de *Las quejas de Alfonso V*). Recuérdese, además, que en esta clase de fuentes se encontraron varias canciones catalanas de raíz popular: *La vostra amor m'ich fa venir...* (*apud* Romeu, "El cantar", pp. 45-46), *Madona, xantan vos diria...*, *Ab vós volria parlar...* y *Rosiyolet de mon verger...* (*apud* Romeu, "Poesies", p. 138).

[34] Se ha discutido mucho el significado de la cita, en especial la alusión a "romanços e cantares". Por un lado, no se sabe a ciencia cierta si el marqués se estaba refiriendo a dos géneros distintos, o estaba usando una pareja de sinónimos. El contexto nos permite suponer que Santillana hablaba de textos poéticos, pero hasta la fecha no hay acuerdo sobre lo que debemos entender por *romanços* (¿narraciones fabulosas en verso?, ¿composiciones en dobles octosílabos con rima asonante en los hemistiquios impares?) y *cantares* (¿poemas épicos?, ¿canciones líricas?). Para las distintas interpretaciones de la frase, ver: Ángel Gómez Moreno, *El "Prohemio e carta" del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 115-122.

[35] ¡Qué diferencia con lo que decía el "Prologus Baenensis" unos cuantos años antes! Para Juan Alfonso de Baena la poesía era un "arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender..., salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones..., e tal que aya visto e oýdo e leýdo muchos e diverssos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e aun que aya cursado cortes de reyes..., e, finalmente, que sea noble fydalgo e cortés..." El escribano de Juan II recalcaba que la poesía era un arte de reglas, reservado a "aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sýlabas e açentos..." (López Estrada, *Las poéticas*, pp. 37-38).

[36] Alfonso fue rey de Aragón, Cataluña y Valencia desde 1416; obtuvo el trono de Nápoles y Sicilia en 1442, tras una larga lucha con franceses y genoveses. A su muerte (1458), la corona de Aragón pasó a su hermano, Juan de Navarra, y los territorios de Nápoles y Sicilia quedaron en manos de su hijo Ferrante.

[37] El tema y el texto del otro romance de Carvajal son ciento por ciento trovadorescos: el poeta cuenta su dolor por la separación de la amada (*Terrible duelo fazía...*; puede verse en Dutton, *El cancionero*, II, pp. 358-359). También hay que tener presente el caso de *Las quejas de Alfonso V*, posiblemente compuesto por "un autor de la corte aragonesa que estuvo presente y conoció bien el escenario de la campaña de Alfonso que culminó en 1442" (Marín Padilla-Pedrosa, "Un texto"); Menéndez Pidal creía que este romance podía ser de Carvajal (*Romancero hispánico*, II, p. 20).

[38] Al respecto, conviene recordar que la primera transcripción conocida de un romance procede de Italia. Frente al origen mallorquí de la *Gentil dona...* de 1421, defendido por Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, I, pp. 339-343), José Massot Muntaner sostiene, con buenos argumentos, que Jaume de Olesa aprendió el romance en tierras italianas ("El romancero", p. 160). Para Francisco Rico, el hecho de que Jaume aprendiera y copiara el texto en Italia (aunado al préstamo de *Fontefrida* que exhibe la versión de Olesa) "probablemente se puede entender como un indicio de que el romancero se saboreaba en esos círculos de *studentes in iure*", entre los que había varios españoles ("Los orígenes", p. 31). Si esto fuera cierto, tendríamos que en el primer cuarto del siglo XV ya había un sector de la cultura letrada interesado en el romancero. Y no es un sector desdeñable. Massot ha destacado el papel de los estudiantes ("amigos siempre de novedades") en

la difusión de los romances castellanos en Mallorca, a partir del Cuatrocientos (*loc. cit.*). A finales del siglo XVI, el ambiente estudiantil coadyuvaría al nacimiento de la seguidilla nueva.

[39] El anuncio de un triunfo guerrero podía alentar al pueblo a contribuir mejor a la lucha contra los moros. La costumbre de fomentar la creación de romances noticieros persistió en la corte de los Reyes Católicos.

[40] Un poco antes, en el *Cancionero* de Fernando de la Torre (ms. 1450), había aparecido un estribillo popular con glosa culta. Se trata del pareado: "Desdeñastesmé, / mas no vos desdeñaré" (*Corpus*, núm. 401); la fuente recalca el carácter tradicional del texto glosado: "Coplas de mossén Fernando en este cantar viejo" (la composición completa puede verse en Alonso-Blecua, *Antología*, núm. 334). De la Torre mantuvo estrechas relaciones con la corte de Juan II (Frenk, *Entre folklore*, p. 120). El *Cancionero de Herberay des Essarts* (núm. 87) también incluye un romance, atribuido a un tal Diego de Sevilla: "Por una selva d'amores / terribles voces oý", reza el *incipit*; la segunda parte del romance contrahace a lo amoroso *La huida del rey Marsín*.

[41] El *Cancionero de Herberay des Essarts* nos da una de las pocas excepciones a esta regla: *Si d'esta 'scapo...* (*Corpus*, núm. 993). Como veremos más adelante, la mayoría de las glosas populares que conocemos procede de fuentes musicales.

[42] Ver: Frenk, *Entre folklore*, p. 30.

[43] El *Cancionero de Palacio* (ms. *ca.* 1465) y un cancionerillo manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (con poemas del siglo XV y letra del XVI) atribuyen el poema a Suero de Ribera; una atribución interesante porque conlleva la posibilidad de que el reconocimiento de la lírica coincidiera con el del romance: Ribera pasó buena parte de su vida en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo y Ferrante I, es decir, en el mismo ambiente en que nació el *Cancionero de Estúñiga* y en el que vivieron muchos de los poetas representados en el *Cancionero de Herberay*. La atribución a Santillana se da en ciertos impresos, como el *Espejo de enamorados* (Barcelona, *ca.* 1540), y es igualmente interesante, pues sería una muestra más de la sensibilidad del marqués hacia la poesía popular. Para los problemas de atribución hay que consultar Frenk, "¿Santillana o Suero de Ribera?", donde la autora señala que la paternidad de Santillana "es improbable, o en todo caso, insegura" (p. 437). La composición completa puede verse en Alonso-Blecua, *Antología*, núm. 333.

[44] El refrán se valoró antes que las otras modalidades mencionadas. Basta recordar que en 1437 el marqués de Santillana concluía sus *Proverbios* o *Centiloquio*, escritos para la instrucción del príncipe Enrique. El interés por el refranero se incrementó con la publicación de los *Adagia* de Erasmo (1500).

[45] En el *Cancionero musical de la Colombina* (ms. *ca.* 1490) figuran los primeros arreglos musicales para poemas folclóricos; el número de estos últimos es muy inferior al corpus utilizado en el *CMP*.

[46] En el *CMP* hay varios romances noticieros de asunto coetáneo, dedicados, en su mayoría, a la campaña granadina (núms. 100, 126, 135-136, 143, 150 de la edición de Romeu Figueras); en ellos se celebra la participación o el triunfo de los Reyes Católicos en la lucha contra los moros, con especial énfasis en las hazañas bélicas del rey Fernando. Estos romances (y otras composiciones del manuscrito) debieron forjarse en la misma corte, como una forma más de propaganda estatal a favor de la guerra. Para los romances viejos del *Cancionero musical de Palacio*, ver: Germán Orduna, "Los romances del *Cancionero musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del romancero", en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch a los 40 años de docencia en la UNAM y a los 65 años de vida. III: Lingüística indoamericana y estudios literarios*, ed. E. Luna Trail, México, UNAM, 1992, pp. 401-409.

[47] Para las distintas manos y etapas de elaboración del *CMP*, ver el estudio introductorio de Romeu Figueras a *Cancionero musical de Palacio*, IIIA, pp. 10-13, 17-22. El *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), organizado por géneros, también destinó un apartado

especial para los romances; en el otro cancionero coetáneo que incluye romances, el del British Museum, los poemas están agrupados por autor (Di Stefano, "Romances", p. 239).

[48] Aunque en el *CMP* no hay glosas, sí tenemos ahí un romance viejo vuelto "a lo amoroso", el de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*: "Digas tú, ell amor d'engaño, / pues nos das tan triste vida, // el remedio de tu daño, / ¿dónde haze su manida? // ¿Dónde tienes tus plazeres? / Tu gloria, ¿dónd'está ascondida?..." (núm. 109). La presentación autónoma de los romances viejos se generalizaría a partir del *Cancionero de romances s. a.* de Martín Nucio; en los documentos anteriores lo normal será encontrarlos acompañados de glosas, continuaciones o contrahechuras (profanas o religiosas). Los romances trovadorescos no solían llevar glosas.

[49] *Corpus*, núms. 313, 497B, 1585D y 1992, más Frenk, *Lírica española*, núm. 296. Se conocen alrededor de una docena de romances-villancico; el *Cancionero musical de Palacio* es la fuente con más composiciones de este tipo.

[50] Antonio Alatorre llamó la atención sobre ello en "Avatares", pp. 343-345.

[51] Otros cancioneros proporcionan ejemplos aislados de esta clase de composiciones: en el *Cancionero musical de la Colombina* (*ca.* 1490) se copió *Niña y viña, peral y havar...* (*Corpus*, núm. 314C); la *Muerte del príncipe de Portugal*, la versión anónima y con estribillo intercalado cada cuatro octosílabos, está en un cancionero francés de finales del Cuatrocientos (texto en Di Stefano, *Romancero*, núm. 79); los *Villancicos i canciones...* (Osuna, 1551), de Juan Vásquez, registran *Quiero dormir y no puedo...* (*Corpus*, núm. 304C; la versión que comienza "Junco menudo, junco" figura en un manuscrito barcelonés de *ca.* 1510); en el *Cancionero musical Masson* (segunda mitad del s. XVI) hay otra muestra, *Ventura sin alegría...* (*Nuevo corpus*, núm. 881*bis*); un *contrafactum* de *Él reguñir, yo regañar...* aparece en el *Cancionero sevillano de Nueva York* (1580-1590) y en los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (México, 1610), de Fernán González de Eslava (muerto en 1599). Nótese que las dos primeras obras son contemporáneas del *Cancionero musical de Palacio*. El romance-villancico *De velar viene la niña...* procede del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562).

[52] *Las ensaladas* de Mateo Flecha el Viejo se editaron póstumamente en Praga (1581), gracias al sobrino y homónimo del compositor catalán, Mateo Flecha el Joven (músico y ensaladista él mismo). Flecha el Viejo es el autor de la música y la letra de esas ensaladas.

[53] Decía Covarrubias: "Y porque en la ensalada echan muchas yerbas diferentes, carnes saladas, pescados, azeytunas, conservas, confituras, yemas de huevos, flor de borraja, grajeas y de mucha diversidad de cosas se haze un plato, llamaron ensaladas un género de canciones que tienen diversos metros, y son como centones, recogidos de diversos autores" (*Tesoro, s. v. 'ensalada'*).

[54] Hay ensaladas de las que sólo conocemos el texto (*Por una gentil floresta...* es una de ellas). Para las ensaladas en general, ver: Frenk, "Introducción", pp. 80-84, y Romeu, "Mateo Flecha", pp. 38-55.

[55] Entre ambos cancioneros hay más de una coincidencia; en materia romancística podemos citar: *El prisionero*, glosado por Garci Sánchez de Badajoz y Nicolás Núñez; *Rosa fresca*, con glosa de Pinar; *Pésame de vos, el conde...*, glosado por Francisco de León; *Fontefrida*, con glosa de Tapia. El *Cancionero general* fue todo un éxito editorial: se reeditó nueve veces entre 1511 y 1573.

[56] Todos los romances viejos del *Cancionero general* llevan glosa; en el *Cancionero del British Museum* son autónomos los tres romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón (*El caballero burlado*, *Rosaflorida*, *El infante Arnaldos+El conde Niño*) y *La aparición de la enamorada muerta*.

[57] Aunque en un momento dado cualquier texto podía trocarse a lo amoroso, como lo ejemplifica *Ya se asienta el rey Ramiro...*, contrahecho por Garci Sánchez de Badajoz en el *Cancionero del British Museum*, y *La huida del rey Marsín* que mencionamos hace poco.

[58] El apellido solo suele indicar a Jerónimo Pinar, hermano de Florencia (Di Stefano, "Romances", p. 245).

[59] Como se sabe, la cultura de la letra escrita o impresa no estuvo vedada a los analfabetos. Al respecto, Margit Frenk ha demostrado que la lectura en voz alta y la recitación de textos previamente memorizados fueron prácticas más que comunes en el Siglo de Oro (existían en la Antigüedad grecolatina y siguieron vigentes en la Edad Media), que sirvieron de canales de transmisión para un sinfín de obras (desde la poesía y las novelas de caballerías hasta las crónicas americanas y las cartas). Hoy en día, uno de los aspectos más interesantes de estas prácticas es que eran habituales incluso entre quienes sí sabían leer (Frenk, *Entre la voz*, pp. 21-38).

[60] Para el papel de los ciegos en el comercio de pliegos sueltos desde el siglo XVI hasta el XX, ver: Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 43-83; María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 76-83, y Rodríguez-Moñino, *Diccionario*, pp. 85-126.

[61] No fue la primera edición; ver el comentario de Rodríguez-Moñino en el estudio bibliográfico que acompaña a *Pliegos Morbecq*, pp. 48-53.

[62] En el prólogo del *Cancionero de romances s. a.* Nucio alude a dos tipos de fuentes para los romances de su recopilación: las escritas o impresas ("los exemplares de adonde los saqué") y la tradición oral ("la memoria de algunos que me los dictaron"); salvo la frase "por ser la primera vez", el prólogo pasó idéntico al *Cancionero de romances* de 1550. Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez-Moñino, que se encargaron de las ediciones modernas de los cancioneros nucianos, comprobaron que el impresor flamenco se apoyó mayoritariamente en pliegos sueltos y en el *Cancionero general*; el aporte de la tradición oral fue mínimo (Rodríguez-Moñino, introd. a *Cancionero de romances 1550*, pp. 13-23).

[63] Según dijimos, en el *Cancionero musical de Palacio* encontramos un buen número de romances fronterizos, explicable por el momento histórico y el ambiente en que se formó el cancionero; el romancero fronterizo quedó fuera del *Cancionero del British Museum* y del *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Estos tres cancioneros acogen sólo por excepción algún romance épico o histórico nacional.

[64] La *Silva de romances* de Barcelona se reimprimió hasta 1696 y, junto con los pliegos sueltos, fue una de las principales fuentes de difusión del romancero entre la masa popular (Antonio Rodríguez-Moñino, *La "Silva de romances" de Barcelona*, p. 7). Un resumen de las reimpresiones de las antologías que comentamos puede verse en Di Stefano, "La difusión", pp. 395-396.

[65] En los pliegos sueltos la preferencia por los romances de asunto épico e histórico nacional se perfila tardíamente y en forma más moderada que en los romanceros (Di Stefano, "La difusión", pp. 383-386).

[66] Hubo una edición anterior, sevillana y de *ca.* 1550 (Catalán, *Arte*, II, p. 200n).

[67] Con base en un privilegio exhumado por Romeu Figueras, Diego Catalán supone que la edición *princeps* salió en Valencia, en 1556, con el título de *Flor de enamorats* (*Arte*, I, p. 218).

[68] De acuerdo con la terminología de Margit Frenk, empleo *versión a lo divino* y *parodia divina* como sinónimos de *contrafactum*; la palabra *divinización* abarca las dos modalidades que comento ("Lírica popular", pp. 109-110).

[69] En el *contrafactum* es la Virgen María quien hace la petición: "Dédesme un niño que adore / toda la noche, / que me llore y no me llore / toda la noche..." (ver el comentario de Frenk al apartado "Texto"). El autor fue Pedro de Orellana (primera mitad del siglo XVI), poeta y fraile franciscano que fue encarcelado por la Inquisición de Cuenca (Frenk, "Lírica popular", p. 111).

[70] Por supuesto, no faltaron las voces disidentes. Al respecto es bastante ilustrativa una condena del ámbito sefardí, la de Menahem de Lonzano contra Israel Nájara. Como es sabido, los poetas judeo-españoles solían usar versos de canciones profanas (árabes, españolas, griegas, turcas) para indicar la música con que debían cantarse sus propias composiciones religiosas; la costumbre indignaba a Lonzano: "Especialmente repugnante es la práctica de hacer que algunos himnos empiecen con palabras similares en sus sonido a las de la canción [de donde se ha tomado la

melodía], como aquel que compuso un himno con la melodía de la canción española, *Muérome, mi alma, ¡ay! muérome*, con palabras hebreas de sonido parecido..., y se creyó que había hecho una gran cosa, sin darse cuenta de que semejante himno 'es una abominación, que el señor no aceptará' [Levítico19: 7] y que los que lo pronuncian sólo estarán repitiendo las palabras de los amantes, y sus mentes y pensamientos volverán a ellos..." (*apud* Armistead-Silverman, "El antiguo", p. 456). Nótese que lo que más enojaba al piadoso judío era, precisamente, el contagio del texto religioso por el original profano; pero Lonzano no resistió el éxito de los *contrafacta* y terminó haciendo lo mismo que antes atacaba (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 221).

[71] Algunos de estos romances religiosos se deben a fray Íñigo de Mendoza y a fray Ambrosio Montesino, que cultivaron la divinización de cantares líricos. En la *Vita Christi* (*ca.* 1482) de Mendoza se lee un romance sobre la Natividad (*Gozo muestren en la tierra...*), quizá el primero que mereció los honores de la imprenta, según Morley ("Chronological List", p. 279). Montesinos también es el autor de la versión culta de la *Muerte del príncipe de Portugal*.

[72] La parodia divina de Flecha es preciosa; no me resisto a copiarla: "En la ciudad de la Gloria, / do los seraphines son, // de medio de todos estos / cayó un pícaro baylón. / *De la ran ron / cayó un pícaro baylón / de la ran ron.* / Cardador era de percha, / de sobaco aliviador, // huye de la gurullada / en Castilla el vanastón. / *De la ran ron / en Castilla el vanastón, / de la ran ron*" (Fuenllana, *Orphénica*, pp. 821-824). La segunda estrofa sólo aparece en la versión de Fuenllana; sobre el original profano, ver: Catalán, *Arte*, I, pp. 269-270.

[73] "Gritos davan en aquella sierra: / ¡ay, madre!, quiérom'ir a ella! // En aquella sierra erguida / gritos davan a Catalina. / ¡Ay, madre!, quiérom'ir a ella!" (*Corpus*, núm. 191); otras muestras en *Corpus*, núms. 16B, 1010, 1385.

[74] Del tipo: "Hoy comamos y bevamos, / y cantemos y holguemos, / que mañana ayunaremos. // Por honra de Sant Antruejo / parémonos hoy bien anchos. / Embutamos estos panchos, / recalquemos el pellejo: / que costumbre es de concejo / que todos hoy nos hartemos, / que mañana ayunaremos" (Encina, *Poesía*, núm. 95).

[75] Ver: Asensio, *Poética*, pp. 170-171; Frenk, *Estudios*, pp. 64, 219-220, 303-304.

[76] Por ejemplo: "-¡Oh Valencia, oh Valencia, / de mal fuego seas quemada! // Primero fuyste de moros / que de christianos ganada; // si la lança no me miente / a moros serás tornada. // Aquel perro de aquel Cid / prendérelo por la barva..." (*Cancionero de romances 1550*, p. 243). En las versiones antiguas el apóstrofe a Valencia no se repite no se repite.

[77] Para las diferencias de opinión entre estos tres autores, ver: Catalán, *Siete siglos*, pp. 135-215, y *Arte*, I, pp. 53-59.

[78] Ver: Frenk, *Estudios*, p. 64; Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 103-106.

[79] Otros testimonios en Perott, "Reminiscencias", *passim*.

[80] "De refranes se han fundado muchos cantares, y al contrario, de cantares han quedado muchos refranes", acotaría Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua española castellana* (ms. 1625); "se puede hacer el uno del otro", había dicho Juan Mal Lara en *La philosophia vulgar* (*apud* Frenk, *Estudios*, p. 161).

[81] Ver: Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 184-189; Frenk, *Estudios*, pp. 165-168. Las connotaciones implícitas en la cita de una canción o un romance muy conocido se aprovechaban para los fines más diversos, desde la advertencia velada de Francisco de Godoy a Diego de Almagro hasta la chocarrería plena que vemos en la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, de don Francesillo de Zúñiga. Esperamos con ansias la publicación de la carta cifrada que Tomás de Perrenot, señor de Chantonnay y embajador español en París, le envió a Felipe II en 1562, durante la guerra entre católicos y protestantes (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 97). La carta es una verdadera ensalada de versos líricos y romancísticos, compuesta para burlar a los hugonotes que abrían el correo (España era vista con recelo por su calidad de país católico). Diego Catalán y José Manuel Pedrosa están preparando la edición; Margit Frenk incorporó las

citas de las cancioncitas folclóricas en su *Nuevo corpus de la antigua poesía popular hispánica*, actualmente en prensa.

[82] Es posible que el estribillo se haya usado en el romancero tradicional antiguo mucho más de lo que permiten suponer los documentos conocidos (*infra*, cap. I, 1.3.2, cap. II, 2.3.2).

[83] El afán experimentador abarcaba también la estructura del romance: Góngora consagró el romancillo hexasílabo en la poesía culta e hizo romances en cuartetas de pie quebrado (además cultivó el romancillo heptasílabo, rarísimo en la época), Lope compusó varios romances "aseguidillados" (Alatorre, "Avatares", pp. 352, 368-371).

[84] Por ejemplo: "Más vale páxaro en mano / que buytre bolando", "Qual más, qual menos, / toda la lana es pelos" (*Romancero de Barcelona*, núms. 129, 152).

[85] Ambas ediciones llevan la leyenda: "Añadidos en esta última impressión muchos romances nuevos nunca impressos", indicio de una edición anterior a las de 1611. Se desconoce el paradero de la *princeps*. Ver: Rodríguez-Moñino, *Archivum* 10 (1960), pp. 5-52.

[86] Pero como dice Fernández Montesinos: "en la España del romancero nuevo no existían solamente Lope, Góngora, Liñán, Cervantes y otros pocos poetas, sino infinitos, altamente dotados muchos olvidados ya, nada mediocres los otros" ("Algunos", p. 119).

[87] Margit Frenk estudia el caso de *Sale la estrella de Venus...* (*Entre la voz*, pp. 57-64) y González el de un romance de tema ariostesco, *Rotas las sangrientas armas...* ("¿Existen 'versiones' en el romancero nuevo?", en *Homenaje a Margit Frenk*, ed. J. Amezcua y E. Escalante, UNAM-UAM, México, 1989, pp. 111-120). La circulación oral se dio en toda la poesía del Siglo de Oro (Frenk, *Entre la voz*, pp. 30-32, 70-71).

[88] "La jarcha número 13 tiene la estructura clásica de la seguidilla moderna [7+5-7+5]", "la 15 se acerca a ella [5+5-7+5]" y la 34 presenta el esquema inverso [5+7-5+7], que exhiben varias seguidillas de fines del siglo XVI (Frenk, *Estudios*, p. 246n). Dorothy C. Clarke encuentra formas cercanas a la seguidilla en algunas de las cantigas de Alfonso el Sabio ("The Early", p. 217 ss.). En 1625 observaba Gonzalo Correas: "... son las seguidillas poesía muy antigua... Mas desde el año de 1600 a esta parte han revivido y han sido tan usadas... y se les ha dado tanta perfección... que parece poesía nueva" (*Arte*, pp. 447-448).

[89] Este tipo de cuarteta también se remonta a las jarchas; es el esquema de la número 4 (Menéndez Pidal, "Cantos", pp. 99-102).

[90] La condesa Trifaldi se expresaba así de los poetas: "Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban 'seguidillas'? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de todos los sentidos" (Cervantes, *Quijote* II: 38, p. 944).

[91] Para algunas supervivencias de estas formas antiguas en la tradición oral moderna, ver: Frenk, "Permanencia", y Galhoz, "Chansons", que analizan las cantigas de Marmelete recogidas por Guerreiro Gascon ("Festas"); en "Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna" (publicado en Piñero, *Lírica popular*, pp. 183-215), José Manuel Pedrosa estudia varios textos españoles (Asturias, Burgos, Soria), portugueses (Algarve, Trás-os-Montes, Vinhais) y sefardíes (Salónica). Ver: *infra*, cap. II, 2.2.1.

[92] Ciertas cuartetas de la poesía de Cancionero fueron glosadas una y otra vez por diversos autores del Renacimiento y el Posrenacimiento; seguramente, la amplia y prolongada circulación de esas cuartetas propició que varios elementos de la poesía cancioneril se integraran al bagaje folclórico del pueblo. Sobre el particular es importante el libro *Lírica cortesana y lírica popular actual*, de Yvette Jiménez de Báez (México, El Colegio de México, 1969), que examina los paralelos textuales y temáticos entre la lírica culta de los siglos XV y XVI y el folclor lírico de hoy. Como dijimos, la cuarteta octosílaba con rima asonante *abcb* es la estrofa dominante en la lírica popular moderna; según Mercedes Díaz Roig, el auge de esta cuarteta –que no tenía un papel relevante en el antiguo cancionero folclórico– se explica por una doble influencia: por un

lado, de las cuartetas de la poesía culta (salvo en lo que se refiere a la asonancia) y, por el otro, de la tendencia al cuartetismo del romancero nuevo, éste sí asonantado (*El romancero*, pp. 168-169).

[93] Ver: José Manuel Pedrosa, "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (BNM ms. 3736) y otros manuscritos madrileños", *RFR* 11/12 (1994-1995), pp. 309-325.

[94] "Mi marido es cucharetero: / diómelo Dios, y así me le quiero", dice la versión profana. Para las connotaciones eróticas de *cuchara* ('pene'), ver: Alzieu-Jammes-Lissorgues, *Poesía erótica*, núm. 75.

[95] "Madrugastes, vezina mía, / a sacar pollos: / plega a Dios no os encuentre el duende / y os coma el coco"(*Corpus*, núm. 1815) . En Castilla la palabra *pollo* se usó para designar la "parte pudenda" de la mujer (Alzieu-Jammes-Lissorgues, *Poesía erótica*, núm. 49).

[96] "Las flores del romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel" (de Góngora) y "Madre mía, aquel paxarillo / que canta en el ramo verde, / rogalde vos que no cante, / pues mi niña ya no me quiere" (*Corpus*, núm. 2281, 2322).

[97] Juan de Ciguerondo hizo otro *contrafactum* del mismo texto: "Seraphines amantes, / bellos cortesanos, / despertad a mi niño, / no duerma tanto". Más ejemplos de seguidillas vueltas a lo divino en *Corpus*, núms. 2272, 2273, 2275, 2296, 2300, 2349A, 2352A, 2355, 2359, 2381.

[98] "Destierran al moro Muça / de la cibdad de Granada, / por tenerle imbidia el rei / y mucho amor a su dama. // En un cavallo frontino, / armado de ricas armas, / sale a cumplir el destierro / por donde su dama estaba..." (*apud* González de Eslava, *Villancicos*, pp. 409-410).

[99] Se trata del famoso romance lopesco *De pechos sobre una torre...* : "De pechos sobre una torre, / que la mar combate y cerca, / mirando las fuertes naves, / que se van a Ingalterra, // sus aguas crece Belisa, / llorando lágrimas tiernas, / diziendo con bozes tristes / a quien el alma le lleva: // *¡Vete, cruel, que bien me queda / en quien vengarme de tu agravio pueda!* (*apud* González de Eslava, *Villancicos*, p. 367).

[100] "... mal divinizador de romances y buen dramaturgo y ensaladista" lo llama Frenk ("Góngora", p. 196; en el mismo trabajo hay un análisis de las técnicas divinizadoras de Eslava).

[101] "¡Guarte, guarte, pecador!, / no digas que no te aviso, // que de la cueva infernal / tres traydores han salido: // la Carne, Mundo y Demonio, / que vencerte han pretendido..." (González de Eslava, *Villancicos*, núm. 145).

[102] Como señala Frenk, González de Eslava fue un "poeta de monjas" y escribió la mayor parte de sus poemas para religiosas españolas y criollas (concepcionistas y jerónimas sobre todo). Sin embargo, los coloquios y las ensaladas eslavianos parecen destinados a un público más amplio y multirracial, que no sólo incluía a los españoles y a los criollos, sino también a los mestizos, a los indios y a los negros; es decir, a todos los sectores de la capital novohispana ("Introducción", pp. 41-42). Esta diferencia de destinatarios podría explicar el contraste que señalamos con respecto al romancero viejo, ya que los sectores menos privilegiados de la sociedad suelen ser más conservadores en sus gustos (recuérdese que en las ensaladas de nuestro autor sí abundan los cantarcillos folclóricos).

[103] Ver: Frenk, "Introducción", pp. 47-50, y "Un romance".

[104] "Buélbete cristiana, / morica de los cabellos de oro, / buélbete cristiana, / hu si no bolberm'e io moro" (*Corpus*, p. 342). Ver: Frenk, "Introducción", núm. 60.

[105] Ver: Frenk, "Introducción", pp. 81-82, y "Romances", p. 327.

[106] La *Farsa* también acoge versos sueltos de *Abenámar* y *Las quejas de doña Urraca*; los versos de ambos romances están glosados en redondillas (Catalán, *Arte*, II, pp. 239-240).

[107] El citadísimo pasaje del "Arte nuevo de hacer comedias" (1609) incluye al romance entre los metros teatrales: "Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo" (p. 245).

[108] Ver: Frenk, *Estudios*, p. 78; Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 172-173.

[109] Ver: Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 173-176.

[110] Las canciones con estribillo intercalado entre las estrofas sí aparecen en las obras del poco convencional Juan Vásquez, de Jorge de Montemayor, de Pedro de Orellana, en algunas ensaladas y en el *Cancionero de Upsala* (*Corpus*, núms. 190C, 1298, 1365, 1487B, 1567C, 1786, 1994). Para otros ejemplos del teatro de Lope, ver: *Corpus*, núms. 1111, 1427C, 1526. La forma subsiste en la tradición oral moderna (Martínez Torner, *Lírica hispánica*, núm. 251).

[111] "Mientras yo podo las viñas, / vida, sarmentadlas vos", le dice Adán a Eva en la "Glosa peregrina" del clérigo Alonso López; el poema ("insufrible" según Menéndez Pidal) cuenta la caída y redención del hombre glosando muchos romances antiguos (*apud Romancero hispánico*, II, p. 179).

[112] También lo aprovecharon Francisco de Salinas (*infra*, cap. I, 1.3.1), y Juan López de Úbeda y José de Valdivieso que lo volvieron a lo divino.

[113] Ver mi artículo "El romancero en la primera parte del *Quijote*", *NRFH* 45 (1997), pp. 321-336.

[114] Ver: Frenk, "La lírica popular en los Siglos de Oro y en la obra de Cervantes", en *Gran enciclopedia cervantina*, Alcalá, en prensa.

[115] Hubo, por lo menos, dos versiones del tratado: la primera (perdida) se escribió antes de 1619 y constaba de cuatro diálogos; el texto que se conoce es el de la segunda versión, que se compone de seis diálogos y es anterior a 1632 (Étienvre, "Introducción", p. lxiv; el aporte de Caro al conocimiento de los juegos antiguos se comenta en pp. lxxviii-lxxxiv).

[116] Ver: José Manuel Pedrosa, "Una monumental fuente de canciones tradicionales del siglo XVII: las *Sentencias filosóficas y verdades morales* (1660-1669) de don Luis Galindo", en prensa.

[117] Estos juegos también pasaron a la imprenta, son los famosos "pliegos de villancicos" estudiados por María Cruz García de Enterría y otros autores. Los juegos o pliegos de villancicos estuvieron muy de moda en la segunda mitad del siglo XVII (Sor Juana y Manuel de León Marchante se cuentan entre sus cultivadores) y siguieron componiéndose bien entrado el siglo XVIII. Tales villancicos son, en realidad, una *summa* de géneros y constituyen una especie poética distinta al villancico cortesano del Renacimiento y a los villancicos populares que se estudian en esta tesis.

[118] Sobre la lírica no cantada, ver: Frenk, *Corpus*, p. viii, *Estudios*, pp. 154-171 y "La compleja". Para la recitación de romances es útil García de Enterría, "Romancero: ¿cantado-recitado-leído?", *Edad de Oro* 7 (1988), pp. 90-104.

[119] En relación con el romancero viejo, dice Catalán: "... entre el 'texto escrito' y su 'fuente' oral ha mediado siempre un hombre de letras cuya intención al 'editar' el romance no era documentar folklore. Las 'versiones' antiguas suponen, de ordinario, un acto de apropiación del poema-canción por parte de las minorías 'cultivadas', una consciente integración de ese objeto artístico ajeno en el ámbito artístico oficial" (*Arte*, I, p. 213).

[120] Ver: Frenk, *Estudios*, p. 116, y *Corpus*, pp. v-vi.

[121] Ver: Frenk, *Entre folklore*, pp. 23-24, y Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, pp. 79-80, 405-412. Y lo mismo puede decirse de cualquier época, incluso de la actual, en que los automóviles, las grabadoras y otros adelantos tecnológicos permiten obtener más materiales en menos tiempo. Ana Valenciano, que usó alrededor de 6, 500 textos para la elaboración del *Catálogo exemplificado* del romancero tradicional gallego, declara: "... malia que manexei un abundantísimo número de textos, todos eles xuntos non representan senón unha mínima parte do caudal que aínda se conserva na memoria dos campesiños das aldeas galegas" (*Os romances*, p. 25). Las citas podrían multiplicarse; hay comentarios análogos en Frenk, "Entrevista", p. 286, y Catalán, *Arte*, I, p. 8n.

[122] Por lo demás, nuestro romancillo parece haber sido popular en varias épocas y contextos. Su primer verso se había aplicado a lo divino en un poema manuscrito de hacia 1566: "Piensa el hombre vano / que Dios se dormía, // no se va a la mano / en cuanto quería" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 409). Los judíos españoles aprovecharon este romance para

sus propósitos litúrgicos: un himnario marroquí del siglo XVIII registra el *incipit* "Pénsase biyyano / ke me adormesí'a", y el verso "entré más adientro" figura en las anotaciones manuscritas hechas en un ejemplar de las composiciones de Israel Nájara (Belgrado, 1836); ver: Armistead-Silverman, "El antiguo", núm. 31, e *infra*, cap. II, 2.2.1.

[123] En un manuscrito de mediados del siglo XVI (BNM 7.896) Mariano de la Campa y Belinda García Barba encontraron estos pareados, cuyos hemistiquios fluctúan entre las 7 y las 8 sílabas: "Ya cavalgava Arnaldos / en un cavallo ligero; // la silla era de oro / y el freno de Toledo. // Ya cavalgava Arnaldos / en un ligero cavallo; // la silla era de oro / y el freno toledano", "E[n] calças está el co[n]de / y en un jubó[n] de co[n]traye; // el pan tenía e[n] la mano, / los canes q[u]ería çevare", "-Si mis colores graçiosas / yo, señor, las he p[er]dido, // mi brial rico de seda / todo me le avíe ro[n]pido. // -Si v[uest]ro brial de seda / todo os le avíe rasgado, // ricos somos, mi s[eñor]a, / haga otro más loçano" ("Versiones", p. 41). Los versos probablemente eran una prueba de pluma, pues no tienen nada que ver con el contenido (los trabajos de Álvar Gómez de Castro) del manuscrito que los resguarda. Según De la Campa y García Barba, los pareados podrían pertenecer a tres temas romancísticos distintos. Los dos primeros ejemplos me parecen fragmentos de romances viejos, pero tengo ciertas dudas con respecto al tercero. A propósito de *Ya cavalgava Arnaldos...*, ver *infra*, cap. II, 2.1.1.

[124] Y lo siguen siendo. *Delgadina* y *Silvana* se hallan por todo el territorio peninsular, en las Islas Canarias, en el continente americano y en los núcleos sefardíes de Marruecos y Oriente. La comunidad de tema ha provocado la frecuente "contaminación" de los dos poemas en la tradición portuguesa (Díaz-Mas, *Romancero*, pp. 327, 329).

[125] En el Siglo de Oro el episodio dio lugar a comedias y romances eruditos. Entre las comedias hay que mencionar *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, y la refundición que de esa obra hizo Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*. Se conocen tres romances eruditos con el tema: *a)* "Un hijo, mi amor, que [á] avido / de David, Amón llamado" (*Cancionero sevillano de Nueva York*, núm. 59); *b)* en la segunda parte de la *Primavera y flor de romances* (Zaragoza, 1629), de Francisco de Segura, se publicó "Grandes males finge Amón / por amores de Tamar" (p. 67), de estilo sumamente artificioso; *c)* "Un hijo del rey David / namoróse de su hermana" forma parte de los *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España*, de Lorenzo de Sepúlveda (Anvers, Martín Nucio, s. a. [*ca.* 1551]). El último texto comparte asonancia (*áa*) con el romance tradicional moderno; además, son muchas las versiones sefardíes cuyo inicio recuerda al poema de Sepúlveda: "Un hijo tiene el rey David, / que por nombre Ablón se llama. // Namoróse de Tamar, / aunque era su propia hermana" (Anahory, *Florilegio*, núm. 6). Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, que llamaron la atención sobre el texto de los *Romances nuevamente sacados...*, dudan que hayan nexos genéticos entre éste y el romance que cantan los habitantes de la Península y los judíos de Marruecos: "A menos que el romance antiguo hubiera sufrido tan radical reelaboración como para convertirse casi en otro nuevo poema intermediario –desconocido para nosotros, desde luego–, no puede constituir la fuente del romance moderno" (*En torno*, p. 101). Para Diego Catalán, el *Tamar* de hoy sí viene del texto de Sepúlveda (*Arte*, I, pp. 39-40n).

[126] Ver, por ejemplo: Maximiano Trapero, *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Nieva, 1990 (edición comentada de 40 textos). Dentro de las colecciones pluritemáticas, recomiendo especialmente el primer tomo del *Romanceiro geral de Galicia*, que exhibe una amplia selección de romances religiosos (Valenciano, *Os romances*, núms. 83-93, 142-166).

[127] El *Roncesvalles* navarro es un fragmento de apenas cien versos, que describe el planto de Carlomagno por algunos de sus caballeros caídos en la batalla (Turpín, Oliveros, Roldán) y el llanto del duque Aymón por su hijo, Rinalte de Montalbán, muerto en la misma ocasión. No sabemos qué pasaba ni antes ni después del episodio. De hecho, ignoramos si este *Roncesvalles* contenía el pasaje de Alda, pero hay que recordar que es muy posible que en la Península

existiera otro poema rolandiano, allá por el siglo XII (Deyermond, *La literatura*, núms. Aa19, Aa21).

[128] Ver: Armistead-Silverman, "Epopeya", pp. 84-86. Cesare Segre señaló la presencia de varios elementos de la *chanson de femme* en el romance español, entre ellos el hecho de que Alda se rodee de un séquito de damas y no de caballeros (como ocurría en la redacción rimada del siglo XII) y el que las mujeres realicen labores típicamente femeninas, como hilar o tejer; ambos elementos se dan en el *Ronsasvals*, donde las damas se entretienen en la no menos femenina actividad de peinarse ("Il sogno").

[129] No olvidemos que las fatídicas cartas llegan "otro día de mañana".

[130] Es posible que el villancico fuera la forma dominante en el cancionero folclórico de la época (Frenk, *Estudios*, p. 263). Dominante pero no única, como veremos enseguida.

[131] "Canciones paralelísticas acéfalas" en la terminología de Margit Frenk ("La lírica popular").

[132] Por ejemplo: "-Dizede-m'ora, filha, por Santa Maria: / qual é o voss'amigo que mi vos pedia? / -Madr', eu amostrar-vo-lo-ei. // -Qual é [o] voss'amigo que mi vos pedia? / se mi-o vós mostrassedes, gracir-vo-lo-ia. / -Madr', eu amostrar-vo-lo-ei. // -[S]e mi-o vós amostrardes, gracir-vo-lo-ia / e direi-vo-l' eu logo en que s'atrevia. / -Madr', eu amostrar-vo-lo-ei" (Nunes, *Cantigas*, núm. 82).

[133] Margit Frenk las llama "canciones de estrofas" o "canciones heteroestróficas" ("La lírica popular" y *Estudios*, 260).

[134] Ambas clases de endechas se caracterizaban por un tono general de lamentación y por admitir ciertos motivos de la poesía culta: "No sé a quién comparar mi pena, / si no es al círculo del esphera, / que no ay principio ni fin en ella", "Tráeme la fortuna / debaxo su rueda; / de tenerla queda / jamás se importuna" (*Corpus*, núms. 842, 812). Ver: Frenk, "Endechas" y *Estudios*, pp. 237-243.

[135] La voz femenina en la antigua lírica popular ha sido estudiada por Mariana Masera (*Que non*); para las cancioncitas puestas en boca de hombre, ver: Fernando Cabo Aseguinolaza, "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 225-230.

[136] ¡Quién sabe si esos cantares no fueron a parar a los archivos de la Inquisición! Todavía falta mucho por hacer al respecto, pero ciertas investigaciones revelan que los procesos inquisitoriales son una fuente potencialmente rica en poesía popular antigua (y en textos con funciones paraliterarias específicas, como las oraciones, los conjuros y los ensalmos, que adoptan recursos poético-populares); ver, entre otros, los trabajos de Araceli Campos Moreno, François Delpech, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* incluye textos recogidos en archivos inquisitoriales, por ejemplo, los núms. 352*bis* y 1607*ter* (que pueden consultarse en Frenk, "Old", núms. 43-44); ver: *Nuevo corpus*, núm. 899*bis* (publicado en Frenk, *Suplemento*).

[137] El prólogo pasó casi idéntico al *Cancionero de romances* de 1550 (donde la única diferencia con respecto al texto anterior es la eliminación de la frase "por ser la primera vez"); mi cita de las enmiendas procede del *Cancionero* de 1550 (p. 42).

[138] El criterio estético de Nucio es muy claro: "Puede ser que falten aquí algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos, los quales yo no puse, o porque no an venido a mi noticia, o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos como quisiera" (*Cancionero de romances 1550*, pp. 41-42).

[139] En general, los autores de refraneros (Pero Vallés, Sebastián de Horozco, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Gonzalo Correas) y ciertos tratadistas (Francisco Salinas, Sebastián de Covarrubias, Rodrigo Caro) se mostraron más fieles a la tradición folclórica (Frenk, *Estudios*, p. 129). Probablemente fue también el caso de algunos cronistas (pienso en Bernal Díaz del Castillo o en Gonzalo Fernández de Oviedo), aunque entre ellos hubo autores de textos apócrifos (el portugués

Bernardo de Britto, por ejemplo). Los retoques y las imitaciones líricas proliferaron a tal grado, y en muchas ocasiones se hicieron en forma tan atinada, que hoy en día no siempre podemos distinguir una canción auténtica de un pastiche perfecto, o un texto retocado de uno que no lo está (Frenk, *Estudios*, pp. 115-136).

[140] En 1945, S. Griswold Morley hizo una lista de los primeros romances conservados ("Chronological List"); de entonces a la fecha ha habido nuevos descubrimientos (*supra*, cap. I, 1.1). Ramón Menéndez Pidal comentó las "irregularidades" de algunos de los romances enlistados por Morley (*Romancero hispánico*, I, pp. 86-89, II, pp. 49-52). A propósito de irregularidades hay que decir que los octosílabos amétricos no fueron patrimonio exclusivo de los romances viejos; también se dieron en la poesía cancioneril de fines del siglo XIV y principios del XV, como se ve, por ejemplo, en los poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino. El mismo Carvajal no fue muy escrupuloso con los octosílabos de sus otras composiciones (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 87). Según Dorothy C. Clarke, en los poetas del periodo existe una clara intención de regularidad, aunque ésta no siempre funciona como regla fija ("Remarks", p. 102). El metro de la poesía cortesana se regularizará conforme avanza el siglo XV.

[141] Los versos hipermétricos de los primeros nueve textos del *Cancionero de romances s.a.* fueron estudiados por Clarke, "Metric Problems in the *Cancionero de romances*", *HR* 23 (1955), pp. 188-199.

[142] Son bien conocidos los casos de *La hermana cautiva* y *La muerte ocultada*, que en un principio se componían de pareados dodecasílabos paralelísticos y que hoy en día viven, sobre todo, como baladas monorrimas (*ía*), hexasílabas u octosílabas; en estos y otros romances, la antigua estructura paralelística está perdiendo terreno a pasos agigantados. El ejemplo de *La doncella guerrera* es igualmente interesante (Altamirano, "*La doncella guerrera*"). Ver *infra*, cap. II, 2.2.1.

[143] En muchas versiones modernas hay voces asonantadas en *–óa* al final de los versos pares; muchas de esas voces coinciden con las que aparecían en el texto antiguo: "que mujer que dos pariese / la tengan por alevosa, // que duerme con dos maridos, / no puede ser otra cosa. // Quiso Dios y la fortuna / en ella cayó la deshonra, // me parió a mí y al otro / los dos juntos en un hora" (*apud* Catalán, *Arte*, I, p. 230).

[144] *Manual*, p. 36. Sobre la abundancia del hexasílabo en el antiguo cancionero folclórico acota Sánchez Romeralo: "El hexasílabo, o bien por su cercanía al heptasílabo, o por virtudes específicamente rítmicas propias, es una unidad gustada por 'lo popular'" (*El villancico*, p. 141). Para ambos metros, ver *infra*, cap. II, 2.1.1.

[145] "El 21 de de diciembre de 1429 el castillo de Montánchez, que estaba por el infante de Aragón Enrique, se entregó al rey Juan II" ("Ilustraciones musicales" a Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 367-402 [cita en p. 371]). El fundamento histórico del cantar fue cuestionado por Royston O. Jones y Carolyn Lee, para quienes es igualmente posible que el cantarcillo se inspirara en un incidente sin importancia o imaginario (Encina, *Poesía*, p. 117).

[146] Así se lamentaba Encina en su *Arte de poesía castellana*, publicado en los preliminares de su *Cancionero*: "¡O, quántos vemos en nuestra España estar en reputación de trobadores que no se les da más por echar una sílaba y dos demasiadas, que de menos...! Y pues se ponen a hazer en metro, deven mirar y saber que metro no quiere dezir otra cosa sino mensura; de manera que lo que no lleva cierta mensura y medida, no devemos dezir que va en metro, ni el que lo haze debe gozar de nombre de poeta ni trobador" (López Estrada, *Las poéticas*, p. 84).

[147] "... hay que suponer que la regularización se hizo muchas veces desde el campo culto" (Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 143); ver: Frenk, *Entre folklore*, p. 109.

[148] Ver: Catalán, *Siete siglos*, pp. 145-148.

[149] Ya en tiempos del romancero nuevo, Sebastián Vélez de Guevara se queja de los músicos que "pensando que los romances se hazen sólo por su respecto, como si a la música estuviesse annexa la poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos, culpando a los poetas de prolixos y

largos, los acortan y quitan muchas coplas, que, como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores...", prólogo a la *Quarta y quinta parte de Flor de romances* (Burgos, 1592), s. p.

[150] Ver la introducción de Romeu Figueras al *Cancionero musical de Palacio*, IIIA, p. 75.

[151] Hasta los romances típicos podían sufrir adaptaciones similares. Margit Frenk menciona el caso de *La muerte del príncipe de Portugal*, que en la versión anónima descubierta por Gaston Paris tiene la forma de un romance-villancico; según Frenk, es probable que el anónimo refundidor del romance adoptara la estructura del villancico porque la práctica era frecuente en la época, sobre todo en los ambientes populares: el romance-villancico se prestaría mejor al canto coreado y a la danza que el romance compuesto por una tirada monorrima ("Los romances-villancico", pp. 146-147). Y José Romeu Figueras afirma que el romance-villancico *Aquella mora garrida...* (*Corpus*, núm. 497B), copiado en el *Cancionero musical de Palacio*, "constituye un caso palpable de adaptación poco lograda y bastante tardía de romance a villancico, obtenida mediante el aditamento de un refrán tradicional independiente del romance" (*Cancionero musical de Palacio*, IIIA, p. 75); para los intentos de adaptación de *El prisionero* y *Airado va el gentilhombre...* en el *CMP* ver: Frenk, "Los romances-villancico", p. 156n.

[152] En el texto *–¡A la villa, a la villa, pastor..!* (*Nuevo corpus*, núm. 1134), copiado en el *Cancionero musical de Módena* (fines del siglo XVI o comienzos del XVII), podría haber un intento de adaptación semejante. Las estrofas 2, 3 y 4, formadas por tercetos *aba*, llevan una especie de estribillo de cuatro versos, con rima *cdcd* ("-Be, be, be!..."). Hasta aquí tendríamos una canción acéfala, sino fuera porque la primera estrofa ("-¡A la villa, a la villa, pastor, / ya que el lobo passa y lleva gran furor! / -¡Todos, todos a la villa, a la villa! / -A la villa, pastor") "se repite –¿acaso sólo en su último verso?– tras las estrofas y su estribillo" (comentario de Margit Frenk en la sección "Texto" del *Nuevo corpus*), dándole al poema la apariencia de un villancico. La versión del *Nuevo corpus* se basa en una fotocopia de la fuente original y corrige la del *Corpus* (que seguía el texto publicado por Charles V. Aubrun en "Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe siécle. II. Les recueils de Modène", *BHi* 52 (1950), pp. 313-374).

[153] La situación inversa se dará siglos más tarde, cuando nazca la lírica popular moderna y el romance sea un género tradicional en pleno vigor (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 5, 170, 263).

[154] Para Menéndez Pidal la repetición, "común a toda la lírica en general, es sin duda lo que más distingue el estilo épico-lírico de los romances respecto al estilo propiamente épico de las gestas (*Romancero hispánico*, I, p. 78). Sobre el paso de un estilo a otro dice Paul Bénichou: "Es de suponer que el contagio lírico, en el viejo estilo épico, se debió en parte al influjo de la lírica popular, de tradición estilística muy anterior... mediante una nueva escuela de juglares, muy confundidos con el pueblo, que practicarían la fusión de los dos estilos y explotarían el éxito del nuevo género ("A propósito", p. 229).

[155] Recordemos que el cantar también se registró en el *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza y nobleza de los conquistadores della* (1561-1572), de Ambrosio Montesino (*supra*, cap. I, 1.1). La versión de esta fuente había sido conocida por el mundo académico: la cita Henríquez Ureña, tomándola del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (III, col. 863), de Bartolomé José Gallardo ("La poesía castellana", p. 137-138). Milá debió conocer la misma versión, pues los versos que transcribe corresponden al comienzo del texto de Montesino ("Cantan de Oliveros e cantan de Roldán"); como fuente declara: "un documento apócrifo inserto en las *Grandezas de Ávila* del P. Ariz ("De la poesía", p. 51n). Sin duda, fue el descubrimiento del poema en la crónica abulense y el brillante análisis de Francisco Rico ("Çorraquín") los que dieron justo relieve al magnífico cantarcillo.

[156] Margit Frenk habla de un siglo o siglo y medio de coexistencia en el ámbito de la cultura oral-popular y antes de que la cultura cortesana del Renacimiento valorará a nuestros géneros ("El romancero").

II. ANALOGÍAS DE ESTRUCTURA EXTERNA Y CRUCES DE GÉNEROS

En las dos primeras partes de este capítulo estudiaremos las analogías que en cuanto a estructura externa presentan las canciones populares antiguas y los romances tradicionales, entendiendo por "estructura externa" el conjunto de características que coadyuvan a la configuración de los moldes formales de la lírica y el romancero: el metro, la organización del texto, la rima y ciertos recursos constructivos como el paralelismo y el *leixa-pren*. El último apartado está dedicado a tres especies poéticas que son el resultado de un cruce entre el romance y el villancico: los villancicos con glosa narrativa tipo romance, los romances con estribillo y los romances-villancico.

2.1. VERSIFICACIÓN

2. 1. 1. Metros

La diversidad métrica de la lírica. En materia de versificación la antigua lírica popular y el romancero tradicional tienen grandes semejanzas y grandes diferencias. Con respecto a las semejanzas lo primero que hay que decir es que ambos prefieren el octosílabo y el hexasílabo como base de la mayoría de sus composiciones:

> Mala está la pastelera,
> mala está, morir se quiere;
> i rresponde el pastelero:
> "mala cosa nunca muere"
> (*Corpus*, núm. 1800).

> Ya cantan los gallos,
> buen amor, y vete,
> cata que amanece
> (*Corpus*, núm. 454B).

> ¡Ay, Dios, qué buen caballero / fue don Rodrigo de Lara,
> que mató cinco mil moros / con trezientos que llevaba!
> Si aqueste muriera entonces, / ¡qué gran fama que dexara!,
> no matara a sus sobrinos, / los siete infantes de Lara
> (*Don Rodrigo de Lara*; *Silva, Segunda parte 1550*, p. 309).

Siéndome yo niña, / siéndome yo dama,
pasó un caballero / pidiendo posada;
mi padre la daba, / no de buena gana
(*Santa Iria*; Catalán, *La flor*, núm.168).

La palabra *mayoría* adopta significados muy diferentes en cada uno de nuestros dos géneros (nos acercamos al terreno de las diferencias). El análisis de los materiales incluidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* nos revela que el octosílabo y el hexasílabo son los metros dominantes en lo que se conoce de la lírica antigua, pero también nos revela que ésta última se distingue por su variedad métrica, que se manifiesta --especialmente-- en las cabezas de los villancicos y en los cantarcillos que se conservan sin glosa. Un solo tema, por ejemplo el de la malmaridada, puede expresarse en versos de dimensiones distintas:

Soy casada y bivo en pena:
¡oxalá fuera soltera!
(*Corpus*, núm. 228).

Soy garridica y bivo penada
por ser malcasada
(*Corpus*, núm. 230).

Garridica soy en el yermo,
¿i para qué?
pues que tan mal me empleé
(*Corpus*, núm. 231).

Soy garridilla [y no] pierdo sazón
por mal maridada:
tengo marido en mi coraçón
que a mí agrada
(*Corpus*, núm. 235).

Vista en conjunto, la lírica se nos presenta como todo un repertorio de metros: cortos, largos, silábicos, acentuales. Al respecto conviene hacer una que otra salvedad. Por principio de cuentas debemos recordar que esta poesía estaba destinada al canto (a menudo acompañado de baile), a transmitirse de viva voz y que nosotros (¡pobres lectores del siglo XXI!) la recibimos ya mediatizada por la escritura y, sobre todo, "por una convención gráfica que nos viene del siglo XV y que ha asimilado la lírica de tipo

popular a los cánones métricos (y por tanto gráficos) de la lírica cortesana" (Frenk, *Estudios*, p. 149).[1] Como señala Margit Frenk, desde los literatos renacentistas nuestras canciones se han transcrito, casi siempre, en versos cortos, dándonos la impresión --quizá falsa-- de que en este género predominan los versos breves. Esa transcripción convencional es arbitraria, pues varios de los textos que estamos acostumbrados a *ver* en versos cortos podrían escribirse en versos largos. La cabeza de un villancico recogido por Juan Vázquez:

> Quien amores tiene
> ¿cómo duerme?
> Duerme cada qual
> como puede
> (*Corpus*, núm. 296),

podría ir así:

> -Quien amores tiene, ¿cómo duerme?
> -Duerme cada qual como puede

o incluso así:

> Quien amores tiene
> ¿cómo duerme?
> Duerme cada qual como puede.[2]

Con frecuencia, a la arbitrariedad de la división en versos tenemos que añadir otro problema. Al revisar las distintas versiones de un cantar no es raro encontrarnos con variantes que discrepan en el número de sílabas de los versos. En el *Cancionero musical de Palacio* se conserva la siguiente canción: "¿Qué me queréis, cavallero? / Casada soy, marido tengo" (*Corpus*, núm. 697, vers. A). Años después Francisco Salinas transcribiría la cancioncita de la siguiente manera: "¿Qué me queréis, *el* cavallero? / Casada *me* soy, marido tengo" (*Corpus*, núm. 697, vers. F).[3] La versión de Salinas agrega una sílaba a cada verso y, sin embargo, el texto sigue siendo el mismo en lo fundamental. Dado que todas las variantes tienen igual valor, ¿cuál es la medida silábica de este pareado? ¿8-9 o 9-10? En realidad lo que importa no es establecer una medida exacta, sino reconocer que la versificación de esta clase de poemas es flexible o, como diría Pedro Henríquez Ureña, "fluctuante".[4]

El mero cómputo silábico y una arbitraria división en versos resultan insuficientes para dar cuenta de la verdadera naturaleza de esta poesía, hecha para cantar y bailar, y que no se basa tanto en convenciones métricas que se le impusieron *a posteriori*, sino en acentos, pausas, ritmos, repeticiones y demás elementos de la *performance*.[5] Ante semejante estado de cosas contar las sílabas puede parecer un contrasentido y lo es (Frenk, *Entre folklore*, p. 108), pero no tenemos más remedio que hacerlo si queremos acercarnos a lo que fue la versificación del cancionero popular arcaico. En algo tenemos que apoyarnos.

Hemos dicho ya que en la lírica, al igual que en los romances, predominan el octosílabo y el hexasílabo, pero, mientras en el romancero este predominio casi es sinónimo de presencia absoluta, en la lírica dichos metros son sólo los más abundantes, dentro de un conjunto bastante amplio que incluye muchos otros metros. A saber: tetrasílabos ("en Pesadas"), pentasílabos ("ollos morenos"), heptasílabos ("cordón, el mi cordón"), eneasílabos ("de los álamos vengo, madre"), decasílabos ("la niña que los amores ha"), endecasílabos ("más me querría un çatico de pan"), dodecasílabos ("cantando mi madre, con voz de tristura").[6]

Los versos de algunas canciones se sustraen al cómputo silábico; lo importante en ellos es la distribución sistemática de los acentos, que da a tales canciones un ritmo muy especial, de danza: se trata del famoso "verso de gaita gallega", con acento cada tres sílabas. En la lírica este tipo de verso fluctúa entre las 9 y las 12 o 13 sílabas, siendo la variante decasílaba la más común (Frenk, *Entre folklore*, p. 110): "-Casadica, de vos dicen mal", "Si quereis que os enrrame la puerta", "No soys vos para en cámara, Pedro" (*Corpus*, núms. 156, 1248, 1922B). Mucho después se sitúa el endecasílabo, con cuatro acentos: "¡Quérole bem a lo fillo do crego!", "¡Válame Dios, que los ánsares buelan!" (*Corpus*, núms. 1841, 1936).[7] Con menor frecuencia tenemos eneasílabos: "Al alva venid, buen amigo" (*Corpus*, núm. 452), o versos de 12 o 13 sílabas: "Que no ay tal andar como buscar a Christo" (*Corpus*, núm. 1386).[8]

La variedad métrica también se manifiesta en la organización de los poemas. Hay cantares compuestos por versos de la misma medida: "No me falagüeys, mi madre, / con vuestro dulze dezir: / yo con él me tengo d'yr" (*Corpus*, núm. 162). Los pareados, primero, y las cuartetas, después, constituyen los grupos más abundantes de cantares

regulares (Frenk, *Entre folklore*, pp. 111-112); en los pareados y en las cuartetas isosilábicos predominan los cantares octosílabos, seguidos por los hexasílabos:

Perricos de mi señora,
no me mordades agora
(*Corpus*, núm. 1670).

Amor, no me dexes,
que me moriré
(*Corpus*, núm. 544).

Cavallero, andá con Dios,
que soys falso enamorado.
No me peyno para vos,
ni tengo de vos cuydado
(*Corpus*, núm. 714).

-Donde vem Rodrigo?,
donde vem Gonçalo?
-De sachar o milho,
de mondar o prado
(*Corpus*, núm.1093B).[9]

Las glosas de los villancicos tienden a ser regulares y casi siempre se componen de versos de ocho o seis sílabas:

La mi greña, madre mía,
peyne de marfil solía
peynármela cada día;
y agora por mano ajena
peynadita la traygo y buena
(*Corpus*, núm. 125).

Moças de Toledo,
ya se parte el rey;
quedaréis preñadas,
no sabréis de quién.
(*Corpus*, núm. 896).

Hay canciones cuyos versos no son estrictamente regulares, pero giran en torno a un "centro" o paradigma ideal de 8 o 6 sílabas; en estos cantares el octosílabo y el hexasílabo suelen combinarse con los metros que les siguen en frecuencia en el antiguo cancionero folclórico: el heptasílabo, el pentasílabo y el eneasílabo (Frenk, *Entre folklore*, p. 109):

Niña de quinze años
que cautiva y prende
¡qué hara, Dios mío,
quando tenga veynte!
(*Corpus*, núm. 118).

-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
(*Corpus*, núm. 1651).

En los materiales conservados menudean los poemas formados por versos de medidas distintas;[10] es muy posible que esta clase de cantares sea la más abundante dentro del corpus conocido de la antigua lírica popular. En la inmensa mayoría de los casos descubrimos que, a pesar de su heterometría, esos cantares no son irregulares y que la combinación de sus versos sigue patrones más o menos definidos: "esquemas anisosilábicos" los llama Margit Frenk ("La lírica popular"). Estos esquemas se basan en la alternancia de versos largos con versos breves, en orden orden ascendente o descendente, y producen efectos rítmicos que varían de acuerdo con la "distancia" silábica que media entre los versos.

A menudo, los esquemas funcionan con combinaciones preestablecidas. En los dísticos, por ejemplo, notamos una preferencia por las combinaciones: 8 + 5, 8 + 6,[11] 8 + 9, 9 + 11; y algo menos: 5 + 7, 6 + 8, 8 + 4. Una distancia mínima, de una sílaba, da un movimiento especial a toda la estrofa: "Aguas fridas de Xaén, / ¿cuándo os bolveremos a ver?", o al revés: "¡C'abrá sido de mi marido! / ¡Válgame Dios!, ¡c'abrá sido!" (*Corpus*, núm. 920, 1826A). Cuando las medidas de los versos se vuelven más discrepantes surgen otros tipos de movimientos (Frenk, "La lírica popular"). En el cancionero antiguo abundan los dísticos con dos sílabas de diferencia; muchos de ellos usan las combinaciones consagradas: "De mi amor querría saber / si me quiere bien", "Por dormir con una serrana, / caro me costava la madrugada", "Sal, caracol, / los cuernos al sol" (*Corpus*, núms. 295, 630, 2080A).

También hay varios textos con distancia de tres sílabas en orden descendente (Frenk, "La lírica popular"): "Las vacas ¿dó yrán a bever? / Morirán de sed", "Buela,

aguilita nueva, / buela, buela" (*Corpus*, núms. 1150, 2086); y con la combinación 8 + 5: "Cada mañana, mi amor, / cada mañana", "Al revés me la vestí: / ándese assí" (*Corpus*, núms. 1699, 1912).

En los tercetos anisosilábicos predomina la alternancia de dos versos largos separados por uno breve, un esquema que se remonta a las jarchas (Frenk, "La lírica popular"):[12] "Aunque soy morenita y prieta, / ¿a mí que se me da? / Que amor tengo que me servirá", "Uns olhos que eu vi, / alí, alí, / mal penam a mi" (*Corpus*, núms. 130, 248). Muy frecuentemente el esquema se vale de alguna de las combinaciones consagradas en la lírica, por ejemplo 8 + 4 + 8: "Los cabellos de mi amiga / d'oro son: / para mí lançadas son" (*Corpus*, núm. 97). Tan común como los tercetos de pie quebrado es la combinación 8 + 5 + 8: "Mal ferida iva la garça / enamorada; / sola va y gritos dava" (*Corpus*, núm. 512A). Otras maneras de combinar versos largos y breves son: *a)* un verso largo enmedio de dos cortos ("Para ti la quiero, / noramala, compañero, / para ti la quiero"; *Corpus*, núm. 1976); *b)* dos versos largos, al principio o al final de la estrofa ("A la lela, a la lola, / a la pava boladora. / Tener, tener", "Si el galán es avisado / y la dama se pica de loca, / anden las manos y calle la boca"; *Corpus*, núms. 1498, 1756B); *c)* dos versos cortos abriendo o cerrando el terceto ("Uno, dos, tres, / Martín Cortés, / en la cabeza me des", "Olival, olival verde, / azeitona preta, / quem te colhesse!"; *Corpus*, núms. 2160, 254).

Las cuartetas repiten los esquemas que aparecen en los dísticos y los prolongan a toda la estrofa. En la antigua lírica popular son muchas las cuartetas que alternan dos versos largos con dos versos breves: "Caracoles avéys comido, / y mal os han hecho: / menester os avéys sangrar / de la vena del pecho", y al revés: "¡Hola, hola, / que no tengo de dormir sola! / ¡Hala, hala, / sino bien aconpañada!" (*Corpus*, núms. 241, 1642).[13] Al igual que en los dísticos, es muy frecuente la distancia de una sílaba; abunda la combinación 6 + 5 + 6 + 5, una de las variedades de lo que será la seguidilla (Frenk, "La lírica popular"):[14] "Puse mis amores / en Fernandico: / ¡ay!, que era casado, / ¡mal me ha mentido!" (*Corpus*, núm. 642A); también hay varias cuartetas 6 + 7 + 6 + 7: "-Tú la tienes, Pedro, / la borrica preñada. / -Xuro a mí, no tengo, / que vengo del arada" (*Corpus*, núm. 1824C).

En la distancia de dos sílabas es más o menos usual la combinación 8 + 6 + 8 + 6, que se manifiesta desde las jarchas (Frenk, "La lírica popular"):[15] "Dame del tu amor,

señora, / siquiera una rosa; / dame del tu amor, galana, / siquiera una rama", "¡Oh, cuán bien segado habéis, / la segaderuela! / ¡Segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva" (*Corpus*, núms. 417,1103). A propósito del primer ejemplo hay que decir que varias de las cuartetas que presentan la alternancia largo-breve-largo-breve riman *aabb* y tienen paralelismo intraestrófico;[16] como veremos más adelante (*infra*, cap. II, 2.2.1), es posible que algunas de esas cuartetas fueran dos dísticos que, por casualidad o accidente, se transcribieron como una cuarteta. A menudo la distancia de dos sílabas se da a través de la fórmula 7 + 5 + 7 +5, la combinación típica de la seguidilla posterior a 1597, aunque existía en el cancionero folclórico de la Edad Media (Frenk, "La lírica popular"): "Si te echaren de casa, / la Catalina, / si te echaren de casa, / vente a la mía" (*Corpus*, núm. 473).[17] En la distancia de tres sílabas es común la combinación 8 + 5 + 8 + 5: "Esta noche le mataron / al caballero, / a la gala de Medina, / la flor de Olmedo",[18] y al revés: "Bien sé yo a quál / d'amores le va muy mal; / bien sé yo a quién / d'amores le va muy bien" (*Corpus*, núms. 883A, 717A).

Hay cuartetas donde la discrepancia en el número de sílabas se concentra en el tercer verso, más largo o más corto que los restantes. En ocasiones este verso es portador de un contenido especial, como sucede en la versión medieval del cantar de Çorraquín Sancho (6 + 6 + 8 + 7); ahí, el tercer verso es el que nos proporciona el nombre completo del protagonista, equiparándolo a la célebre pareja de héroes carolingios: "Cantan de Roldán, / cantan de Olivero, / e non de Çorraquín Sancho, / que fue buen cavallero" (*apud*, Rico, "Çorraquín", p. 542).[19]

Aunque en este tipo de cantares lo importante no es el número de sílabas, sino la alternancia de versos largos y breves de acuerdo con ciertos esquemas (Frenk, "La lírica popular"), vimos que muchas veces tales esquemas funcionan con combinaciones fijas; en otros casos las medidas silábicas de los versos son variables. Ambas posibilidades caben en la versificación de la antigua lírica popular, que, como dice Margit Frenk, se caracteriza por dos tendencias opuestas: "la que lleva a la regularidad y la que se aparta de ella; la de utilizar un molde preestablecido y la de prescindir de las formas existentes" (*Entre folklore*, p. 113). El caso del romancero es muy distinto.

El modelo típico del romance. Otros metros usados. Como se sabe, el doble octosílabo es el verso romancístico por excelencia, en él están compuestos casi todos los romances tradicionales que se conocen.[20] Por lo general, los romances tienen una sola rima (asonante), colocada en los hemistiquios pares; la asonancia suele abarcar todo el relato:

> Álora, la bien cercada, / tú que estás en par del río,
> cercóte el adelantado / una mañana en domingo,
> de peones y hombres d'armas / el campo bien guarnescido.
> Con la gran artillería / hecho te había un portillo;
> viérades moros y moras / todos huir al castillo:
> las moras llevaban ropa, / los moros, harina y trigo,
> y los moricos pequeños / llevaban la pasa e higo
> (*Conquista de Álora*; *Pliegos Praga*, II, pp. 105-106.)

> Estaba la blanca niña, / estaba la blanca flor,
> sentadita en su ventana, / bordando en su bastidor.
> Por ahí pasó don Carlos, / hijo del emperador;
> se enamoró de la niña, / y ella le correspondió.
> -Eres bella como el cielo, / eres bella como el sol;
> ¡quién se acostara contigo / una noche y otros dos!
> (*La adúltera [ó]*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 33).

Ésta es la forma típica del romance, la única que aceptó la cultura letrada de los siglos XV a XVII (*supra*, cap. I, 1.3.1) y la que domina, casi avasalladoramente, en nuestros días. ¿Fue siempre así?

En septiembre de 1421, el mallorquín Jaume de Olesa recibe de su tía Johaneta un regalo que sería inapreciable para los futuros estudiosos del romancero: un cuadernillo que Jaume, estudiante de derecho civil en Bolonia, rellenó con apuntes escolares, textos jurídicos, citas en latín, *coblas* catalanas y una versión de *La dama y el pastor* (*supra*, cap. I, 1.1): "-Gentil dona, gentil dona, / dona de bell parasser, // los pes tingo en la verdura / esperando este plaser.- // Por hí passa ll'escudero / mesurado e cortés; // les paraules que me dixo / todes eren d'emorés" (Catalán, *La dama y el pastor*, núm. I.1A). Gracias a esta feliz casualidad, el cuaderno de Olesa pasó a la historia como la primera transcripción conocida de un romance. Pero, como ha señalado Giuseppe di Stefano, la *Gentil dona...* del mallorquín "exhibe una madurez formal que es evidentemente un punto de llegada; es muy probable que el viaje se emprendiera bastante antes, por lo menos en la centuria anterior" (*Romancero*, pp. 36-37). Esto nos lleva al siglo XIV o a los finales

del XIII, los "siglos oscuros" del romancero, de su nacimiento y de su configuración como "río de la lengua española".

Fueron varias las circunstancias y las tradiciones poéticas que participaron en el nacimiento y en la configuración de este río. En primer lugar hay que decir que el romance aparece en medio de una corriente general de las literaturas europeas, la baladística. Entre los años 1200 y 1500 Europa ve surgir un nuevo tipo de poesía oral, distinto a las canciones líricas y a las gestas que ya habían arraigado en buena parte del continente. Se trata ahora de poemas épico-líricos, más breves que las antiguas gestas y con temática novelesca; por lo general, los nuevos poemas se organizan en estrofas de cuatro versos y rima varia: las *viser* escandinavas, los *Volkslieder* alemanes, las *ballads* anglo-escocesas y algunas *chansons populaires* francesas (Armistead, "Los siglos", p. ix). Por la tradición oral moderna --y uno que otro testimonio antiguo-- sabemos que en España existieron baladas estróficas. En nuestros días se han recogido textos compuestos en pareados, con las siguientes posibilidades:

a) Pareados hexasílabos:

> Salía don Bueso / a cazar un día,
> la brava leona / de morderle había.
> Carros y carretas / a buscar don Bueso,
> damas y doncellas / a buscar su cuerpo
> (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 3).

b) Pareados hexasílabos y octosílabos paralelísticos (ambas modalidades se habían documentado en el Siglo de Oro; *supra*, cap. II, 2.2.1):

> No tie Marianilla / pa bordar en paño,
> va a guardar ovejas / en campos extraños.
> No tie Marianilla / pa bordar en seda,
> va a guardar ovejas / en tierras ajenas
> (*La gentil porquera*; Alonso-Cortés, *Romances*, p. 60).

> -Não sei que fizestes ao vinho, / que o não posso bebere;
> mesmo agora o bebi, / já m'estou a adormecere.
> Não sei que fizestes ao vinho / que o não posso levares;
> mesmo agora o levei, / já m'estou a agoniare
> (*El veneno de Moriana*; Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núm. 540).

c) Pareados hexasílabos paralelísticos con estribillo:

-Acudí, mi suegra, / con una luz clara,
que Mainés se muere / y yo quedo sana.
¿Adó Mainés / y adó Mainés?
Mis dueñas, / ¿adó Mainés?
-Acudí, mi suegra, / con una luz fría,
que Mainés ha muerto / y yo quedí viva.
¿Adó Mainés / y adó Mainés?
Mis dueñas, / ¿adó Mainés?
(*Mainés*; Bénichou, *Romancero*, p. 195).[21]

La forma y los temas de estas y otras composiciones (por ejemplo, *Casada de lejas tierras*, *El ciego raptor*, *La doncella guerrera*, *La gentil porquera*, *La hermana cautiva*) nos confirman que la balada pan-europea --con su estrofismo, su rima varia y sus asuntos novelescos-- también arraigó en la Península Ibérica.[22]

No pasemos por alto un detalle. Con excepción del *Veneno de Moriana*, los textos citados usan el hexasílabo, el segundo metro preferido por el romancero y la lírica antigua. Como dijimos (*supra*, cap. I, 1.3.1), las grandes colecciones romancísticas del siglo XVI desdeñaron a todos aquellos romances que no estaban compuestos en octosílabos, pero por fortuna ahí están las ensaladas, los libros de música y las obras dramáticas para informarnos que en la época también había romancillos hexasílabos, monorrimos o en pareados. Por ejemplo, en la *Ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos* (*ca.* 1560) apareció el *incipit* "La muger de Arnaldos / quando en missa entró" (*Pliegos Praga*, I, p. 7). El cantarcillo subsiste en la tradición oral moderna; en varias versiones leonesas y sefardíes se adivina una estructura en parcados: "-Súbete, María, / súbete al castillo, // mientras que yo afilo / mi nuevo cuchillo. // -Mama, niño, mama, / no me dejes gota, // que aunque soy tu madre, / no te daré otra" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 63.2).[23] Francisco Salinas incluyó dos fragmentos de romancillos en su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577): "Yo me yva, mi madre, / a Villa Reale, / errara yo el camino / en fuerte lugare"[24] y "Pensó el mal villano / que yo que dormía, / tomó espada en mano, / fuesse a andar por villa" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 131, II, p. 409). El dramaturgo Reyes Mejía de la Cerda usó otra versión del último texto en su *Comedia de la Zarzuela y elección del maestre de Santiago*, donde el romancillo tiene forma paralelística (*infra*, cap. II, 2.2.1).

Pocos son en verdad estos testimonios antiguos,[25] pero basta volver los ojos a la tradición oral moderna para darnos cuenta de que, al lado de la inmensa mayoría de romances típicos, hay un buen número de romancillos hexasílabos, monorrimos o en pareados. Tanto en el romancero viejo como en el tradicional moderno, apenas si existen romances compuestos en metros distintos al octosílabo o al hexasílabo; uno de ellos es *La malcasada del pastor*, romance casi desconocido fuera del ámbito sefardí y que hoy en día adopta dos formas: "Casárame mi padre / con un pastor, // que en toda la pastoría / no le hay mejor, // y para mi mesquina / no le hay peor" (Bénichou, *Romancero*, p. 134). Esta versificación (7 + 5), tipo seguidilla, domina en las versiones marroquíes y parece ser la original del romance (Sánchez Romeralo, *Romancero rústico*, núm. 284). En Oriente el poema tiende a regularizarse a partir de dos hemistiquios heptasílabos: "Mi padre era de Francia, / mi madre de Aragón, // se casaron junto / para que nasca yo. // Él come el pescadico, / las espinicas yo" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 71). Otros romances con metros distintos del octosílabo o hexasílabo son: *El marinero raptor* (o *El rei mariner* en Cataluña), que fluctúa entre 7 + 5 y 8 + 5; algunas versiones de *Santa Iria* y ciertos romances infantiles, como *Mambrú* y *Carabí*, que usan el doble heptasílabo;[26] la versión de *Ricofranco* recogida por Milá (*Romancerillo*, núm. 551) también está en 7 + 7.

Hemos visto varias formas "atípicas" de romances: romances en pareados (6 + 6, 8 + 8), a menudo paralelísticos; romances con estribillo; romancillos hexa y heptasílabos, y hasta canciones en metros que nos suenan muy poco "romancísticos", como 7 + 5 y 8 + 5, dos combinaciones muy usadas en los esquemas anisosilábicos de la lírica. Normalmente confinadas a las zonas arcaizantes de la Península, o a la memoria privilegiada de las comunidades judeo-españolas, estos poemas son las reliquias (preciosas) de lo que debió ser una parte importante de la canción narrativa medieval, que no se limitaba a los romances dieciseisílabos, monorrimos y asonantados.

No, antes y junto a esos romances existieron otras canciones narrativas. El problema es precisar cómo eran dichas canciones.[27] Algunas debieron ser como nuestras reliquias, muchas de las cuales son versiones hispánicas de baladas pan-europeas; en unos pocos casos tenemos pistas para reconstruir géneros perdidos, como los romances-villancico (*infra*, cap. II, 2.3.3). Del resto no cabe sino especular.

La aparición del romance típico fue sin duda un hecho singular, casi tan singular como la manera en que este género influyó sobre las otras modalidades poético-narrativas, absorbiéndolas, transformándolas o relegándolas al olvido.[28] Acabamos de ver que hay una estrecha relación entre el romance y la balada pan-europea; una relación que se evidencia en la temática novelesca de muchos romances viejos y tradicionales modernos y en la versificación peculiar de algunos romances y romancillos. Pero, como dice Samuel G. Armistead, al hablar del nacimiento del romancero debemos tener en cuenta "otros factores distintivos y cruciales" ("Los siglos", p. ix). El deslinde de estos factores nos lleva a la métrica del romance, cuya forma típica poco o nada tiene que ver con las baladas extra-peninsulares; en cambio, ese doble octosílabo y esa asonancia monorrima nos recuerdan el verso largo y asonantado de los cantares de gesta. Mucho es lo que se ha perdido en el terreno de la épica.[29] Valiéndonos de lo conservado tenemos que en las gestas de los siglos XII y XIII dominan los hemistiquios heptasílabos sobre los de 9, 8 y 6 sílabas:

> -¡Don Diego e don Ferrando, / rogámosvos por Dios!
> Dos espadas tenedes / fuertes e tajadores,
> al una dizen Colada / e al otra Tizón,
> cortandos las cabeças, / mártires seremos nós;
> moros e cristianos / departirán d'esta razón,
> que por lo que nós merecemos / no lo prendemos nós
> (*Cantar de Mio Cid*, vv. 2725-2730).

> Vido yazer su fijo / entre las mortaldades;
> despennós del cavallo, / tan grant duelo que faze,
> alçóli la cabeça, / odredes lo que dirade:
> [.....]
> que cuerpo tan caboso / omen no vio otro tale.
> ¡Vos fuérades para bivir, / e yo para morir máes!
> Mas atal viejo mezquino / siempre avrá male.
> Por que más me converto / porque perdoneste a Roldane.
> ¡Finastes sobre moros, / vuestra alma es en buen logare!
> (*Roncesvalles*, vv. 88-92).

Una centuria después esta situación se invierte y son los hemistiquios octosílabos los que ocupan el lugar principal (sobre los de 7, 9 y 6 sílabas), así lo muestra la refundición de *Las mocedades de Rodrigo*:

> -Presso sodes, don conde, / el onrrado saboyano:

desta guisa vende panno / aqueste çibdadano,
assý los vendió mi padre / fasta que fue finado;
quien gelos comprava, / assý les costava caro-.
Essas horas dixo el conde: / -Messura, espannol onrrado,
que omne que asý lidia / non devía ser villano:
o eres hermano o primo / del buen rrey don Fernando.
¿Cómmo dizen el tu nombre, / si a Dios ayas pagado?
(*Mocedades de Rodrigo*, vv. 938-945).

La versificación de estos fragmentos se acerca mucho a la de los romances, con la gran diferencia de que en estos últimos el doble octosílabo suele ser regular y no fluctuante como en los cantares de gesta. Los nexos entre la epopeya y el romancero son aún más claros cuando se trata de romances épicos nacionales; algunos de ellos semejan fragmentos de cantares de gesta, como se ve, por ejemplo, en el *Llanto de Gonzalo Gustios*: "-Hijo Gonçalo Gonçález, / los ojos de doña Sancha, // ¿qué nuevas irán a ella / que a vos más que a todos ama? // Tan apuesto de persona, / dezidor bueno entre damas, // repartidor en su aver, / aventajado en la lança" (*Silva, Segunda parte 1550*, p. 312).[30] Para decirlo en palabras de Menéndez Pidal, aquí la epopeya se ha hecho romancero. Al parecer, el paso de un género a otro fue gradual y contó con la ayuda de dos grupos de individuos: los juglares y los receptores-transmisores.

Los cantares de gesta eran muy largos, demasiado para que se cantaran o recitaran de una sola vez y sin interrupciones (el *Cantar de Mio Cid* tiene alrededor de 3 700 versos). Era común que los juglares repartieran un cantar en varias sesiones (lo cual también les proporcionaba mayores ganancias).[31] Había otra práctica quizá más exitosa. Siguiendo con la tendencia fragmentaria, los juglares elegían aquellos trozos que resultaban más atractivos para su público y los cantaban o recitaban de manera independiente (es muy probable que los retocaran para adaptarlos mejor a este tipo de *performance*; Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 198-199).[32] Sin duda el público colaboraba manifestando su preferencia por tales o cuales fragmentos, aunque su colaboración más importante era la de memorizar, repetir y refundir después dichos fragmentos: "Los oyentes se hacían repetir el pasaje...; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto: un romance" (Menéndez Pidal, *La epopeya*, p. 139).

Fue así como nacieron los romances épicos, ¿los primeros de todo el género? No lo podemos saber.[33] Ya en el terreno de la mera especulación, conviene preguntarnos, con Giuseppe di Stefano (*Romancero*, pp. 42-43), si el cambio de uso de los largos cantares de gesta fue en realidad un hecho autónomo. Ciertamente pudo serlo, pero también pudo ocurrir que entre las varias canciones narrativas medievales existiera una modalidad parecida a la de nuestros futuros romances, formada, por ejemplo, por versos largos con cesura, monorrimos y asonantados; incluso podía tratarse de un género bien desarrollado, lo suficiente para propiciar la fragmentación de los cantares de gesta y ofrecer a los fragmentos el cauce formal adecuado para iniciar su vida independiente. Si así fuera, tendríamos que hubo romances anteriores y ajenos a la fragmentación de las antiguas epopeyas.

Álvaro Félix Bolaños y Dorothy C. Clarke creen posible que tanto Alfonso X como el Arcipreste de Hita conocieran la forma romance y la utilizaran en sus propios poemas. Bolaños estudia la cantiga 308 del Rey Sabio y Clarke el episodio de la mora del *Libro de Buen Amor*. Salvo la rima consonante, ambas composiciones tienen rasgos que las acercan notablemente a los romances viejos. Bolaños desarrolla las ideas esbozadas por Clarke en un trabajo de 1955 ("Versification", p. 94). El "romance-cantiga" consta de 74 versos de 16 sílabas, divididos casi siempre en hemistiquios octosílabos; tiene rima única (*ar*) y se organiza en estrofas de 8 versos, más un estribillo que encabeza al poema ("De todo mal pod'a Virgen / a quena ama sãar, // sol que am'a Deus, seu Fillo, / que soub'ela muil'amar"); el primer verso del estribillo se intercala así en las estrofas: "E dest'un mui gran miragre / vos quer'eu ora mostrar // *De todo mal pod'a Virgen / a quena ama sãar* // que mostrou en hua villa // que Rara soen chamar, // *De todo mal...* // qu'é en terra de Sosonna, / e per com' oy contar, // por hua moller a Virgen, / que non ouve nen á par. // *De todo mal...*" (Bolaños, "Cantiga", pp. 8-9n). Para Clarke, el diálogo entre Trotaconventos y la mora (vv. 1509*b*-1521*d*), compuesto en versos de 8 + 8, podría ser un romance, sino fuera por "the distraction of rime change (as if to form tiny *laisses*) in the second and third of the four quatrains in which the story stands: (-í) -í -í -í, -á -á -á -á, -ud -ud -ud -ut, -y -í -í –í"; a pesar de ello, Clarke opina que el hecho de que todas las rimas sean agudas provoca una especie de monorrimia, gracias al fenómeno de equivalencia acústica ("Juan Ruiz", p. 391).[34] Al respecto, conviene recordar que hay

romances viejos que presentan varias asonancias, o bien porque son estróficos, o porque tienen más de una serie rímica (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 134-137).

Como quiera que haya sido, la forma del romance típico se popularizó más allá de los romances épicos desde una época muy temprana (¿siglo XIV?). No sólo proporcionó el modelo de composición de los romances noticieros y de nueva invención, sino que absorbió canciones que originalmente estaban en otros metros, como es el caso de varios romances novelescos derivados de baladas extranjeras.

Las primeras transcripciones de romances son del siglo XV (*supra*, cap. I, 1.1), en ellas advertimos un octosílabo ya muy regularizado, distinto al fluctuante verso épico: "Si sestava en campo viexo / el rey de Aragón un día, // myrando la ciudat grande / que de Naples se dizía" (*Quejas de Alfonso V*; Marín Padilla-Pedrosa, "Un texto"), "Allá en aquella rribera / que se llamava de Ungría, // allí estava un castillo / que se llamava Chapina" (*Rosaflorida*; Dutton, *El cancionero*, I, p. 164).

Aunque en varios de los primeros romances hay unas cuantas irregularidades, éstas son más bien menores y se corrigen sin dificultad (casi siempre se trata de una sílaba de más o de menos, rara vez dos; *supra*, cap. I, 1.3.2). Desde sus primeras transcripciones conocidas el verso de romance se nos presenta avalado por una regularidad que no heredó de la épica. En la regularización del octosílabo romancístico hay que buscar otras influencias posibles, y es aquí donde entra la poesía de los trovadores gallego-portugueses, cuyo octosílabo --éste sí de "síllavas cuntadas"-- empezó a filtrarse en Castilla durante el siglo XIV[35] y se enraizó en el XV (Clarke, "The Spanish", p. 6). Este octosílabo de origen culto debió servir de modelo regularizador para el octosílabo romancístico. Quizá en un principio la regularización se dio en un nivel popular (los mismos usuarios del romance oirían y cantarían otros tipos de poesía, entre ellos las cantigas gallego-portuguesas y la lírica cortesana en castellano), pero es casi seguro que los poetas de Cancionero, aquellos que compusieron o adaptaron romances, también participaron activamente en este proceso (Clarke, "The Spanish", p. 8). Más adelante, el romancero y la lírica culta coadyuvarían a la regularización de la antigua lírica popular.

2. 1. 2. Organización del texto

Otra de las grandes diferencias entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional es la manera en que se organizan los versos de uno y otro género. Mientras la lírica se mueve entre una amplia gama de estrofas (dísticos, tercetos, cuartetas, sextillas, seguidillas, "endechas de Canarias", "endechuelas", entre otras) y canciones (villancicos, romances-villancico, canciones acéfalas, canciones heteroestróficas),[36] la inmensa mayoría de los romances prefiere seguir el cómodo patrón de la tirada monorrima y asonantada:

> Entre las gentes se dize, / mas no por cosa sabida,
> que del maestre de Santiago / la reina estava parida;
> entre unos es secreto / y entre otros se publica.
> El rey don Pedro está lexos, / que nada d'esto sabía;
> porque si él lo supiese / muy bien lo castigaría
> (*La reina Blanca y el maestre de Santiago*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 69).

> Casóme mi madre / muy tierna y muy niña,
> con unos amores / que yo no quería.
> La noche de novios / el traidor salía.
> Yo me fui tras él / por ver dónde iba
> y lo vi que entró / pa en casa una amiga
> (*La mujer engañada*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 221.2).

Se ha discutido mucho la posibilidad de un cuartetismo en el romancero tradicional. Casi todos los investigadores relacionaron el problema con los orígenes del género. Algunos de los partidarios de un cuartetismo primigenio en el romancero, como H. R. Lang, sostenían que el octosílabo --y no el dieciseisílabo-- era el verso del romance y que este octosílabo tenía raíz lírica. La postura contraria, encabezada por Ramón Menéndez Pidal, defendía la filiación épica del verso romancístico, el dieciseisílabo con cesura en medio (*Romancero hispánico*, I, pp. 121-123). S. Griswold Morley, cuyo estudio se basa en la configuración escrita de los textos, consideraba muy improbable el cuartetismo ("Are the Spanish"). Sin embargo, como señaló George Cirot, no se trata tanto de que los romances estén compuestos en esta estrofa, sino de un ritmo interno, de un "movimiento" del romance hacia la cuarteta ("Le mouvement", p. 140), acorde con la naturaleza de la frase castellana (Alatorre, "Avatares", p. 349), que hace que los romances sean fácilmente divisibles en parejas de versos largos, con cesura en medio,

como quería Menéndez Pidal, o en grupos de cuatro versos octosílabos, de acuerdo con la teoría de los orígenes líricos.[37] Es un cuartetismo interno que no afecta a la estructura métrica de los poemas.

Muy distinto es el caso de los romances estróficos. Al hablar de las formas marginadas por la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento mencionamos a los romances y romancillos compuestos en pareados, frecuentemente paralelísticos, que sólo por excepción se copiaron en algún documento de aquel entonces (*supra*, cap. I, 1.3.1); en nuestros días se ha recogido un buen número de ejemplos de esta clase de poemas (*supra*, cap. II, 2.1.1): "-Así gocéis, Arnaldo, / de los mis trenzados, // como yo la vide / con el conde Claro; // así gocéis, Arnaldo, / de los mis cabellos, // como yo la vide / con el conde Belo" (*La mujer de Arnaldos*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 68).

Todo parece indicar que en la Península Ibérica también hubo canciones narrativas en tercetos. Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, I, pp. 134-135) creía que ésta era la versificación original de uno de los romances de Galiarda, publicado en la *Tercera parte de la Silva de Zaragoza* (1551):

> -Galiarda, Galiarda, / ¡oh quién contigo folgasse
> y otro día de mañana / con cien moros lidiasse!;
> si a todos no los venciesse / luego matar me mandasses,
> porque con tan gran favor / grande esfuerço tomaría.
> -De dormir -dize-, Florencios, / de dormir si dormiréys,
> mas vos soys niño y mochacho, / luego vos alabaréys.-
> Miró hazia el cielo Florencios / y la su espada sacó:
> -A ésta muera yo, señora, / si de tal me alabo yo.-
> Aquella noche Florencios / con Galiarda durmió.
> Otro día de mañana / en las cortes se alabó
> (*Silva, Tercera parte 1551*, p. 450).

En la misma fuente se publicaron otros dos romances sobre la misma dama, ambos monorrimos (*-áo, -éa*). La tradición oral moderna suele fundir los tres romances en uno y varias de las versiones sefardíes exhiben cierto grado de estrofismo,[38] lo que refuerza la posibilidad de que el *-Galiarda, Galiarda...* de 1551 fuera estrófico.

En el prólogo al *Romanceiro português* de José Leite de Vasconcellos, Menéndez Pidal destacó la importancia de la tradición portuguesa para el conocimiento del romancero hispánico, antiguo y moderno. No le faltaba razón al maestro, pues en

Portugal se han encontrado materiales líricos y romancísticos extraordinarios, entre ellos las *cantigas de foliões* de Guerreiro Gascon y los "ritmos" del propio Vasconcellos, además de romances que resultan únicos en más de un sentido. Uno de esos romances es la versión de *La condesa traidora* recogida por el padre Miranda Lopes; el texto consta de cuatro tercetos paralelísticos (*áo, ío, áa, ía*):

> Vai o conde e a condessa [.....],
> ambos vão tomar a sesta à sombra do verde prado,
> o conde vai no rocino e a condessa no cavalo.
>
> Vai o conde e a condessa, ambos vão por um caminho,
> vão ambos tomar a sesta à sombra do verde pinho,
> o conde vai no cavalho e a condessa no rocino.
>
> Vai o conde e a condessa pela fresca madrugada,
> foram-se ambos a beber a uma fonte de água clara
> e dentro da fonte andava uma cobrazinha brava.
>
> E quando queriam beber e a água s'impolvoraba.
>
> Vai o conde e a condessa pelo calor que fazia,
> foram ambos a beber a uma fonte de água fria
> e dentro da fonte andava uma cobrazinha viva.
>
> [.....] e ela s'impolvoraba
> (*apud* Anastácio, "*A condessa*", p. 225).

De *La condesa traidora* se conocen pocas versiones modernas y ninguna antigua; las versiones modernas proceden de las comunidades sefardíes de Marruecos y de la provincia portuguesa de Trás-os-Montes. La mayoría de las versiones son monorrimas (*ío*), aunque hay una versión de Vinhais con asonancia, también única, en *-áo*.[39] Los textos sefardíes, y algunos de los portugueses, cuentan la historia de un conde y su mujer que viajan a caballo y pasan la noche (o la hora de la siesta) en medio del campo. El conde, de edad avanzada, se duerme rápidamente, mientras la joven condesa declara a los cuatro vientos su decisión de ofrecer armas, caballos y hasta su propio cuerpo a quien mate a su marido. El sobrino del conde la oye y la reprende o la mata (con menor frecuencia ocurre que el conde se despierte y encarcele a la traidora). En Trás-os-Montes el romance funciona como *cantiga da segada*, y varias de las versiones recogidas en la zona parecen haber sido restructuradas, condensadas y truncadas para adaptarlas a este

tipo de *performance* (Anastácio, "*A condessa*", p. 222);[40] en tales versiones el relato se reduce a presentarnos a una pareja de viajeros que se detiene a comer a la sombra de los árboles:

> -Quem pôs aqui estas mesas / de bom pão e de bom vinho?-
> O francês e a francesa / que vinham de S. Guvinho.
> O francês vai no cavalo / e a francesa no rocino,
> ambos vão tomar a sesta / debaixo do verde pinho;
> o francês come pão alvo / e a francesa come trigo
> (*apud* Anastácio, "*A condessa*", p. 223).

En la versión del padre Miranda Lopes el contenido narrativo también es mínimo: los condes descansan bajo los árboles e intentan beber agua en una fuente en la que anida una serpiente. En los dos primeros tercetos, la imagen de los esposos refrescándose a la sombra del "verde prado" o el "verde pinho" nos remite inmediatamente a la lírica:

> Y los dos amigos
> ydos se son, ydos,
> so los verdes pinos,
> so la minbrereta.
>
> [.....]
>
> Y los dos amados
> ydos se son anbos
> so los verdes prados,
> so la minbrereta.
> (*Corpus*, núm. 5B).[41]

Y en los dos últimos tercetos la sustitución del acto de comer (tan común en el romancero)[42] por el de beber agua aumenta el carácter lírico del poema (Anastácio, "*A condessa*", p. 226). En el folclor universal la fuente es un lugar de encuentro de los amantes, lleno de connotaciones simbólicas asociadas con la fertilidad (Morales Blouin, *El ciervo*, pp. 35-44).[43] El motivo tiene varias modalidades en la lírica peninsular, una de ellas es la del agua revuelta por un animal (Masera, *Symbolism*, pp. 128-134); en las cantigas de amigo gallego-portuguesas y en la antigua lírica popular hispánica ese animal es el ciervo.[44] La presencia de la "cobrazinha" parece ser una característica de Portugal, donde, según ciertas supersticiones, el reptil es peligroso para los varones y amistoso para las mujeres, quienes lo aprovechan para elaborar pociones amorosas (Masera, *Symbolism*,

p. 131). La "cobrazinha" menudea en las canciones líricas de la zona; en uno de los "ritmos" de Vasconcellos se lee:

> E três meninas pela hortezinha vão,
> prècurando vão pelo hortelão.
>
> Foram-se a buber a um tanque de água fria;
> pousa na flor, que na rama não podia.
>
> Foram-se a buber a um tanque de água clara;
> pousa na flor, que na rama não pousava.
>
> Dentro dela andava uma cobrezinha viva;
> pousa na flor, que na rama não podia.
>
> Dentro dela andava uma cobrezinha brava;
> pousa na flor, que na rama não pousava.
>
> [.....]
>
> Toda a água s'empolvoria;
> pousa na flor, que na rama não podia.
>
> Toda a água s'empolvorava;
> pousa na flor, que na rama não pousava.
> (*Cancioneiro*, I, p. 293).

Es probable que el contacto con este tipo de canciones haya provocado la "lirización" del texto de Miranda Lopes. Hemos visto que en él el contenido narrativo se reduce al mínimo y, en cambio, surgen elementos tópicos que normalmente asociamos con la lírica. La forma misma del poema es ciento por ciento lírica: cuatro tercetos paralelísticos, organizados de dos en dos (casi esperaríamos un *leixa-pren* entre ellos); el resultado es una canción paralelística acéfala,[45] como si al romance se le hubiera aplicado la estructura que caracteriza a muchas canciones líricas de la zona (Anastácio, "*A condessa*", p. 228). ¿En qué momento se dio esta interesante confluencia de elementos líricos y romancísticos? Vanda Anastácio plantea la posibilidad de que la versión que comentamos represente un estadio primigenio de *La condesa traidora*, anterior al modelo monorrimo que exhibe el resto de las versiones conocidas del romance ("*A condessa*", pp. 229-230). La hipótesis es atractiva pero, como reconoce Anastácio, todavía no hay elementos suficientes para dar una respuesta definitiva (en su contra está el que en la

tradición sefardí --tan apegada al paralelismo-- el romance viva en forma monorrima). Sin embargo, aunque su lirización sea reciente, el texto de Miranda Lopes evidencia un fenómeno que debió ser frecuente en la Edad Media y que sigue practicándose en nuestros días: la transformación de un romance en canción lírica.[46]

2. 1. 3. Rimas

La poesía popular de la Edad Media románica usó abundantemente la rima asonante, frente a la poesía cortesana, que se caracterizó por el empleo de la consonancia. En la antigua lírica popular hispánica se da un curioso equilibrio entre ambos tipos de rimas. En un millar de estribillos estudiados por Margit Frenk hay un 48% de consonancia y un 52% de asonancia;[47] en el conjunto de las glosas se invierte la relación: un 53% tiene rima consonante y un 47% asonante (Frenk, "La lírica popular").[48]

La asonancia ha sido considerada uno de los rasgos distintivos del romancero viejo y de tradición oral moderna (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 9), aunque Dorothy C. Clarke señala que los romances más antiguos (los de la lista de Morley) no son totalmente asonantados, pues presentan un buen número de versos con consonancia o consonancia imperfecta (de acuerdo con el fenómeno de equivalencia acústica; "Remarks", pp. 89-101);[49] al respecto, conviene recordar que en la lista de Morley hay muchos romances trovadorescos ("Chronological List", p. 286). Sin embargo, en los romances tradicionales (viejos o modernos) compuestos en monorrimos dieciseisílabos domina la asonancia.

Menéndez Pidal daba por descontado que las baladas estróficas tenían el mismo tipo de rima,[50] pero al examinar 433 versiones de 9 romances y romancillos en pareados (*Casada de lejas tierras*, *El ciego raptor*, *El conde Alemán*, *La doncella guerrera*, *La gentil porquera*, *La hermana cautiva*, *La muerte ocultada*, *La mujer de Arnaldos* y *El veneno de Moriana*), con o sin paralelismo, descubrí que en estos romances la asonancia no siempre es la rima dominante. Al contrario, el conjunto de estas versiones nos proporciona un total de 8 952 versos (organizados en pareados, que se combinan con tiradas monorrimas y algunos tercetos);[51] el 54% de estos versos exhibe consonancia perfecta o imperfecta. Por supuesto, los porcentajes de estas últimas varían según el romance: el mayor grado de consonancia aparece en *El veneno de Moriana* (81%), *El*

ciego raptor (68%), *Casada de lejas tierras* (61.9%) y *El conde Alemán* (61%); el menor grado se da en *La hermana cautiva* (10.2%) y *La mujer de Arnaldos* (18.37%); en medio quedan *La doncella guerrera* (45.6%), *La gentil porquera* (36.8%) y *La muerte ocultada* (35%).[52]

En los romances analizados la consonancia suele concentrarse en los pareados (la estrofa predominante) o en los tercetos; las terminaciones agudas facilitan la consonancia, pero ésta también se manifiesta en los finales llanos:

-Cala a boca, minha filha, / nã me queiras descobrir,
qu'o senhor condre é rico, / de ouro te vai vestir.
-Assuba, papá, assuba, / tenho novas p'ra le dar.
-Conta, minha filha, conta / o que tem para contar.
-Ê estava no mê tear, / tecendo seda amarela,
passou o conde d'Alemanha, / levou-me três fios dela
(*El conde Alemán*; Ferré, *Romances*, núm. 201).

Un ejemplo de consonancia imperfecta por equivalencia acústica:

-Súbete, María, / al nuevo castillo,
siéntate en la silla / y dále el pecho al niño,
mientras yo afilo / mi nuevo cuchillo.
-Mama, hijo, mama, / no me dejes gota,
mi[r]á que 'o de tu madre / no mamarás otra
(*La mujer de Arnaldos*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, 63.7).

En algunos romances la consonancia se extiende a los pasajes monorrimos; en *El conde Alemán* y, sobre todo, en *El veneno de Moriana* hay tiradas en *–ar*; en este texto luso-canadiense la monorrimia es casi total, salvo dos pareados (*áo*) y una cuarteta (*ío*), que de vez en cuando interrumpen la tirada:

-Tu que tens, ó Juliana, / qu'estás tão triste, a chorar?
-É verdade, minha mãe, / que D. Jorge vai casar.
-Eu dizia-te, minha filha / (não me quiseste acreditar),
que D. Jorge tinha olho / para mais d'uma enganar.
-E ele pode estar descansado, / que eu desta me vou vingar;
que ele não quer casar comigo, / outra ele não vai gozar.
Lá vem o senhor D. Jorge / montado no seu cavalo.
-Boa tarde, Juliana, / como vais e tem passado?
-Parabéns, senhor D. Jorge, / eu já sei que vai casar.
-É verdade, Juliana, / eu te venho convidar
(*El veneno de Moriana*; Fontes, *Romanceiro, Canadá*, núm. 153).

En varias versiones del *Ciego raptor* hay tiradas en *–ino* (la variante portuguesa es *–inho*):

> A ese ciego, madre, / déle pan y vino
> y, para con el pan, / déle usted tocino.
> -No quiero tu pan, / ni quiero tu vino,
> quiero que me enseñes / de Roma el camino.
> -Cógete la rueca / cargada de lino
> y vete a enseñarle / de Roma el camino.
> Derechito al palo, / derechito al pino,
> derechito al palo, / que allí está el camino.
> -Ni veo tal palo, / ni veo tal pino,
> soy corto de vista / no veo el camino
>
> (*El ciego raptor+Casada de lejas tierras*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 44*bis*.2).

En los pasajes monorrimos de otros romances (*Casada de lejas tierras*, *La hermana cautiva*, por ejemplo) domina la asonancia.

Aunque la muestra que acabo de presentar es susceptible de ampliarse para incluir otros romances estróficos, como *Galiarda* y *Mainés* (también podrían revisarse más versiones de *La doncella guerrera* y *La mujer de Arnaldos*), creo que los resultados de este segundo análisis confirmarían que la consonancia tiene un papel importantísimo en los romances estróficos, un papel muy parecido al que dicha rima juega en la lírica, al menos en términos numéricos. Los romances y romancillos en pareados son un terreno ideal para la confluencia de elementos líricos y romancísticos, y es muy posible que el predominio de la consonancia en los romances examinados se deba a un influencia de la lírica, donde la rima consonante se utiliza tanto como la asonante.

Romance	*Versos*	*Pareados*	*Tercetos*	*Consonancia*
Casada de lejas tierras (44 versiones)	1 294	490	83	801 versos 61.9 %
El ciego raptor (73 versiones)	1 445	504	10	983 versos 68%
El conde Alemán (64 versiones)	1 447	658	31	886 versos 61%
La doncella guerrera				166 versos

(9 versiones)	364	93	6	45.6%
La gentil porquera (13 versiones)	603	250	22	222 versos 36.8%
La hermana cautiva (35 versiones)	1 088	154	8	111 versos 10.2%
La muerte ocultada (56 versiones)	894	316	19	313 versos 35%
La mujer de Arnaldos (10 versos)	185	31	5	34 versos 18.37%
El veneno de Moriana (129 versiones)	1 632	521	52	1 322 versos 81%
Total	8 952	3 017	236	4 838 54%

Otro de los rasgos comunes al romancero tradicional y a la antigua lírica popular es el uso de la *–e* paragógica para convertir en llanas las asonancias agudas; con ello se uniforma la rima del poema o se añade una sílaba al verso:

> Por aquellos altos montes / cavallero fue assomare;
> llorando viene y gimiendo, / las uñas corriendo sangre,
> de amores de Moriana, / hija del rey Moriane.
> Captiváronla los moros / la mañana de sant Juane,
> cogiendo rosas y flores / en la huerta de su padre
> (*Moriana y Galván*; *Pliegos Cracovia*, p. 111).

> Del rosal vengo, mi madre,
> vengo del rosale
> (*Corpus*, núm. 306).

Es un recurso que comparten varias lenguas romances (aparece en cantos populares italianos, réticos, franceses y portugueses; Cunha, "O *e* paragógico", p. 58) y que también se da en las jarchas,[53] en las cantigas de amigo[54] y en la épica.[55] Todo indica que en la Península Ibérica la *–e* paragógica se implantó en la primera mitad del siglo XI, o antes, y desapareció de la lengua hablada a finales del siglo XI (Menéndez Pidal,

Romancero hispánico, I, p. 117), aunque siguió usándose en la poesía de carácter popular.

Al igual que en la épica, en el romancero la *–e* paragógica puede ser etimológica o antietimológica (*cane*, *ciudade*, *Joane*, *pane* frente a *estane*, *sone*, *vane*); Menéndez Pidal opinaba que el primer caso era el más frecuente (*Romancero hispánico*, I, pp. 118-121).[56] En las cancioncitas líricas la *–e* casi siempre es etimológica (*amore*, *cordone*, *naranjale*, *none*, *rosale*, entre otros),[57] lo que según el maestro se debía a la brevedad de los cantares que presentan el recurso (dísticos, en su mayoría),[58] que hacía innecesario contrariar la etimología (*Romancero hispánico*, I, p. 115).

Las fuentes antiguas no registran sistemáticamente la *–e* paragógica de los romances, quizá porque para algunos editores quinientistas se trataba de un arcaísmo poco atractivo o porque la veían como un elemento prescindible, más ligado al acto de la *performance* que a la escritura (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 112-113). En relación con esto último vale la pena recordar el testimonio de Nebrija, quien nos informa que los cantores de romances recurrían a la *–e* para alargar los versos terminados en sílabas agudas (*Gramática*, II:8, p. 154); casi un siglo después, Francisco Salinas citará como costumbre antigua el agregar una *–e* al final de los versos romancísticos para igualar la cadencia de los dos hemistiquios (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 111-112). En la antigua lírica popular, además de ayudar a uniformar la rima (aspecto no siempre indispensable en un género que posee varios estribillos sin ella) o de alargar el verso para el canto, la *–e* paragógica confería un bonito sabor arcaico a las composiciones (Frenk, *Entre folklore*, p. 78) y permitía introducir voces consagradas como *amore*.[59] Los poetas de la escuela popularizante y los autores de romances "en fabla" adoptaron este recurso (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 113-114, II, p. 157).

La *–e* paragógica sigue vigente en la poesía popular de los judíos españoles. De hecho, esta *–e* constituye uno de los rasgos más característicos del moderno romancero sefardí; un ejemplo entre muchos: "Caballeros, hombres ricos, / metido le habían en male, // que le vieron con la reina / en sus palacios reales, // a él en jugón de seda / y ella en su rico briale. // El buen rey, como lo supo, / los mandara a desterrare" (*Nacimiento de Montesinos*; Bénichou, *Romancero*, p. 60).[60] El recurso aparece con cierta frecuencia en

los cantos luctuosos ("Háganle, le hagan / vestidos con mucho pesare, / que hoy se departe / de su casa y su lugare"; Alvar, *Endechas*, núm. 4) y algo menos en los epitalamios ("-Que, ¿qué queriades? / -Que subas conmigo al rosale"; Alvar, *Cantos*, núm. 21).

Otra de las licencias poéticas que comparten la antigua lírica popular y el romancero tradicional es la dislocación del acento de las palabras, un fenómeno practicado por la poesía de otras lenguas (la inglesa, por ejemplo) y que se ha dado en la poesía culta castellana de todas las épocas.[61]

Por lo general, en las cancioncitas líricas la dislocación se produce al final del verso; a veces el cambio en la posición del acento ayuda a uniformar la rima del poema: "¡Quién vos avía de llevar, oxalá! / ¡Ay, Fatimá!", "Solié que andava el molinó, / solíe que andava, y agora no", "Dámelo, Periquito perró, / Periquito, dameló" (*Corpus*, núms. 458, 1681, 1690). En otras ocasiones la dislocación regulariza el metro de los cantares: "Adío, adío, Catalineta, / adío, adío, Cataliná", "Pisar, amigo, el polvillo, / tan menudillo; / pisar, amigo, el polvó, / tan menudó" (*Corpus*, núms. 542, 1537B).[62] Creo que al lado de estas razones debemos considerar un afán lúdico por parte de los creadores, recreadores o ejecutantes de las canciones, pues el inesperado cambio de acento conllevaba efectos rítmicos especiales que sin duda deleitarían a los oyentes. Pedro Henríquez Ureña señala que en el cancionero popular antiguo (y también el moderno) la dislocación se manifiesta, sobre todo, en composiciones destinadas al canto, de preferencia acompañado de baile ("La poesía castellana", pp. 89-90n).

En el romancero la dislocación acentual ayuda a mantener la rima. El primer romance conocido modifica el acento de la palabra que cierra el cuarto verso (*supra*, cap. I, 1.1): "-Gentil dona, gentil dona, / dona de bell parasser, // los pes tingo en la verdura / esperando este plaser.- // Por hí passa ll'escudero, / mesurado e cortés; // les paraules que me dixo / todes eren d'emorés" (*La dama y el pastor*; Catalán, *La dama y el pastor*, núm. I.1A); lo mismo ocurre en la versión de *Ricofranco* publicada en el *Cancionero de romances 1550*: "Arrimárase a un castillo / que se llamava Mainés; // dentro estava una donzella / muy fermosa y muy cortés; // siete condes la demandan / y assí fazen tres reyés" (p. 253).[63] El romancero de tradición oral moderna también se vale de esta licencia poética; un ejemplo sefardí: "-¿Por qué yoras, la mi señora?, / La mi alma, ¿por qué

yorás? // -Todos vienen de la guerra, / al que espero no hay tornar" (*La vuelta del marido*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 59). En el romancero catalán el fenómeno se manifiesta, sobre todo, en las voces castellanas: "-¿De qui es aquesta espasa / que gasta tanto brilló" (*La adúltera[ó]*; Milá, *Romancerillo*, núm. 254).

Hemos visto que la versificación de la antigua lírica popular y el romancero tradicional tiene varias similitudes, a saber: el predominio del octosílabo y, después, del hexasílabo; un alto porcentaje de consonancia, perfecta o imperfecta, en las composiciones líricas y en los romances y romancillos estróficos; y el uso de la *–e* paragógica y la dislocación acentual. En algunos de estos rasgos comunes notamos ciertas diferencias entre nuestros géneros, por ejemplo: en el romancero el predominio del octosílabo y el hexasílabo casi es sinónimo de presencia absoluta, y en la lírica estos metros son sólo los más abundantes dentro de un amplio conjunto de posibilidades métricas; aunque ambos géneros prefieren la *–e* paragógica etimológica, los romances recurren más a la *–e* antietimológica que las canciones líricas.

2. 2. Recursos constructivos

2. 2. 1. Paralelismo

"La repetición es, quizá, el recurso más usado en la poesía popular" (Díaz Roig, *El romancero*, p. 23). Sus manifestaciones son múltiples y variadas (*infra*, cap. III, 3.1). A próposito de las cantigas de amigo, dice Eugenio Asensio: "Elementos repetitivos hay en todo poema, desde el isosilabismo y la rima, hasta la aliteración, el acento, las pausas" (*Poética*, p. 79). Otra de las manifestaciones de la repetición es el paralelismo, un recurso constructivo común a la antigua lírica popular y al romancero tradicional. El paralelismo se basa en la repetición de una idea, de un esquema sintáctico o de una construcción léxica, pero, según veremos en este apartado, esta repetición siempre es variada.[64] Al respecto quiero subrayar que, al menos para mí, el paralelismo propiamente dicho conlleva la alternancia de rimas entre los versos o hemistiquios involucrados:

> Viene en el invierno
> la primavera:
> venga enhorabuena.

Viene a media noche
la aurora florida:
sea bien venida
(*Corpus*, núm.1300).

Ya se viste Alda / y se van a missa;
todos le dezían: / -¡La vivda garrida!
Ya se viste Alda / y se va a la casa,
todos le dezían: / -¡La vivda galana!
(*La muerte ocultada*; Mariscal, *La muerte ocultada*, núm.10).[65]

Los cambios de rima se acompañan de otras variaciones, cuyo carácter depende de la modalidad paralelística que presente cada texto. En la canción popular de muchas regiones, y sobre todo en la del área hispánica, el paralelismo más recurrente es el llamado "estricto", "literal", "de palabra" o "verbal", que consiste en repetir una construcción léxica. En las cancioncitas y en los romances hay dos tipos de paralelismo verbal: el paralelismo por sinonimia y el paralelismo por inversión sintáctica. En el primer caso los versos se repiten casi iguales, salvo la palabra rimante, que se sustituye por un sinónimo o por un vocablo que funciona como tal (Asensio, *Poética*, pp. 85-86):

Meu naranjedo florido,
el fruto no l'es venido...

Meu naranjedo granado,
el su fruto no l'es llegado...
(*Corpus*, núm. 263).

-Abrádaisme, madre, / puertas del palacio,
que nuera vos traigo / y yo mal quebrado.
Abrádeisme, madre, / puertas del cillero,
que nuera vos traigo / y yo mal herido
(*Mainés*; Bénichou, *Romancero*, p. 195).

Éste es el paralelismo que domina en los géneros que estudiamos, y su frecuencia de aparición supera con mucho a la de otras modalidades (como la inversión sintáctica o el paralelismo conceptual)[66] que de vez en cuando se dan en las canciones o en los romances.

En el segundo caso se invierte la estructura sintáctica del verso repetido (Asensio, *Poética*, p. 86):

Poder tenéys vos, señora,
y del rey dada licencia
de matar el amor en un hora
sin espada y sin rodela...

Poder tenéys vos, señora,
y del rey licencia dada
de matar el amor en un hora
sin rodela y sin espada...
(*Corpus*, núm. 337).

En los dos géneros esta glosa representa un ejemplo muy singular de paralelismo construido a base de pura inversión sintáctica. No se trata de un fenómeno general, ya que la antigua lírica y el romancero gustan más de la variación por sinonimia que de cualquier otra modalidad paralelística; de ahí que sea muy raro que algún otro paralelismo predomine en una canción o un romance. En cambio, en ambos géneros es frecuente la mezcla de versos sinonímicos con versos construidos a partir de modificaciones en la sintaxis:

Veniu, las miñonas,
a bailar al clos,
¡tararerá!
que en las Carnestoltas
se disfràz amor
¡tararerá!

Veniu, los fadrin(e)s,
al clos a bailar,
¡tararerá!
que en las Carnestoltas
amor se disfràz
¡tararerá!
(*Corpus*, núm. 1485A).

A la puerta de Aire / limosna pedía:
pártelo la madre, / bájalo la hija.
A la puerta de Aire / limosna demanda,
pártelo la madre, / la hija lo baja
(*El ciego raptor+La gentil porquera*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm.104).

El paralelismo por sinonimia también puede alternar con el conceptual:

Nunca vi labrador

de tales maneras:
dexa su labrança
y vasse a las donzellas...

Nunca vi labrador
de tal exercicio,
que a los del palacio
quitasse su oficio...
(*Corpus*, núm. 622C).

-Venha cá, ó minha mãe, / à janelinha do meio,
venha ver o senhor conde / enfeitado de vermelho;
venha cá, ó minha mãe, / à janela do pombal,
venha ver o senhor conde / que já vai a degolar
(*El conde Alemán*; Vasconcellos, *Romanceiro*, núm.110).

Cabría preguntarse el porqué de estas combinaciones en dos géneros donde el predominio del paralelismo por sinonimia es avasallador. Creo que el fenómeno se relaciona estrechamente con el acto mismo de la *performance*, y aquí conviene no olvidar que estas canciones y estos romances antes que nada se cantaban o se cantan. La variación por sinonimia facilita que los usuarios reconozcan que determinada canción o pasaje se apoya en el paralelismo como recurso constructivo. Pero presentar siempre sinónimos puede resultar monótono o difícil en un momento dado y, quizá en un afán de dar mayor vivacidad y variedad a sus canciones, los ejecutantes sustituyen el esperado sinónimo por un cambio en la sintaxis o en la manera de expresar el concepto. Tales sustituciones facilitan, además, la alternancia de rimas, ya que así el que canta no tiene que esforzarse tanto para introducir sinónimos tradicionales.

Parece ser que la combinación de distintas clases de paralelismo se da más en el romancero que en la lírica y que, mientras el primero tiende a mezclar versos sinonímicos con paralelismo conceptual, la lírica prefiere combinar sinónimos e inversión sintáctica.[67] Sin embargo, son los textos romancísticos los que presentan más combinaciones. Pienso que dicha circunstancia obedece a que los romances son muy largos, frente al reducido número de versos que generalmente forman una composición lírica. Sumada a la monotonía del metro y el ritmo del romance, esta longitud hace que los cantores necesiten aumentar --y variar-- los recursos estilísticos que usan, a fin de mantener el interés y la sorpresa entre los receptores; al respecto, es significativo que sea en los

romances integralmente paralelísticos donde sí aparezcan versos con inversiones sintácticas, aunque nunca en una proporción notable.[68]

En nuestros dos géneros lo más común es que el paralelismo relacione grupos de estrofas o versos:

-¿Qué's aquello que retumba,
madre mía?
-La gatatumba.

-¿Qué's aquello que se menea,
madre mía?
-La chimenea
(*Corpus*, núm. 1539B).

Casi siempre, en el romancero los grupos de versos son pareados de doce o dieciséis sílabas:

Para el caballero / la leche cocida,
para la zagala / la leche refría.
Para el caballero/ la pollita asada,
para la zagala / ni un pan de cebada
(*La gentil porquera*; Alonso-Cortés, *Romances*, pp. 60-61).

-Não sei que fizestes ao vinho, / que o não posso bebere;
mesmo agora o bebi, / já m'estou a adormecere.
Não sei que fizestes ao vinho, / que o não posso levare;
mesmo agora o levei, / já m'estou a agoniare
(*El veneno de Moriana*; Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núm. 540).

En ambos géneros tenemos otra clase de paralelismo, que se desarrolla verso a verso, en las canciones, y hemistiquio a hemistiquio, en los romances. El ejemplo típico de este paralelismo es el famoso romance *¡Ay!, un galán de esta villa*:

-¡Ay!, un galán d'esta villa, / ¡ay!, un galán d'esta casa.
¡Ay!, él por aquí venía, *la molinera trillará*,
¡ay!, él por aquí pasaba, *¡qué bien trilladito está!*
¡Ay!, diga lo qu'él quería, / ¡ay!, diga lo qu'él buscaba.
-¡Ay!, busco a la blanca niña, *la molinera trillará*,
¡ay!, busco a la niña blanca, *¡qué bien trilladito está!*,
que tiene voz delgadina, / que tiene la voz delgada,
la que el cabello tejía, *la molinera trillará*,
la que el cabello trenzaba, *¡qué bien trilladito está!*
(Quintanal, *Asturias*, p. 160).

Gracias a Jovellanos sabemos que *El galán de esta villa* acompaña a la danza prima asturiana desde el siglo XVIII, por lo menos,[69] y gracias a María Cruz García de Enterría sabemos que el romance ya existía en el siglo XVII.[70] Pero nuestro romance tiene visos de ser más antiguo. Habla en favor de su antigüedad una serie de motivos que aparecen en esta y otras versiones, por ejemplo: la "blanca niña", la espera al pie de una "fuente fría", el canto de la culebra. El romance también usa sinónimos consagrados en el paralelismo hispánico de tiempos remotos: *amiga-amada, camisa-delgada, fría-clara, Sevilla-Granada, villa-casa*, etc. Su forma misma es arcaica (y además muy cercana a la lírica): desarrollo paralelístico y estribillo, forma que sin duda correspondía a uno de los tantos tipos de canción narrativa que se dieron en la Edad Media (*supra*, cap. II, 2.1.1).[71]

Hay quien dice que el paralelismo entre hemistiquios o versos es el origen del paralelismo entre estrofas. Con base en una canción recogida en Trás-os-Montes por José Leite de Vasconcellos, Carolina Michaëlis elaboró un esquema para explicar el paso de un paralelismo a otro; en la versión de Vasconcellos un coro entonaba el estribillo y dos solistas se encargaban de los versos de las estrofas:

Santo António, quero-te eu adorar,
pois os meus amores querem-me deixar.

Santo António d'aqui d'esta vila,
pois os meus amores querem-me deixar,
Santo António d'aqui d'esta praça,
Santo António, quero-te eu adorar,
pois os meus amores querem-me deixar.

Quer que lhe pintem a sua ermida,
pois os meus amores querem-me deixar,
quer que lhe pintem a sua oraga,
pois os meus amores querem-me deixar.

Com ~ua pinturinha mui linda,
pois os meus amores querem-me deixar,
com ~ua pinturinha mui clara.
Santo António, quero-te eu adorar,
pois os meus amores querem-me deixar
(Vasconcellos, *Cancioneiro*, I, p. 292).

La señora Michaëlis reacomodó los versos paralelísticos en cuatro pareados *ia-ia* y agregó un *leixa-pren* que no existía en el texto trasmontano (prescindimos del estribillo):

Santo António d'aqui d'esta vila
quer que lhe pintem a sua ermida...

Santo António d'aqui d'esta praça
quer que lhe pintem a sua oraga...

Quer que lhe pintem a sua ermida
com ~ua pinturinha mui linda...

Quer que lhe pintem a sua oraga
com ~ua pinturinha mui clara...
(Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, p. 877).

Apoyándose en la propuesta de la ilustre romanista, José Romeu Figueras afirma que el paralelismo de las cantigas de amigo gallego-portuguesas --y el que aparece en las composiciones castellanas del Siglo de Oro-- no es más que la "elaboración sabia de un procedimiento primitivo que... sólo Galicia y Portugal conocieron" (*El mito*, p. 55), la "elaboración culta y cortesana de un género popular que tiene vigencia hoy día... en Portugal, Galicia y Asturias" ("El cosante", p. 22). Ese "procedimiento primitivo", ese "género popular" es, por supuesto, el paralelismo verso a verso o hemistiquio a hemistiquio.

¿Y quiénes son los artífices de esta "elaboración"? Pues los trovadores gallego-portugueses, quienes al complicar el esquema simple del paralelismo popular crearon un nuevo patrón paralelístico que más tarde se difundiría por el resto de la Península. Los poetas castellanos imitaron el modelo consagrado por sus colegas del Noroeste y empezaron a componer canciones paralelísticas (con o sin *leixa-pren*) en la segunda mitad del siglo XIV ("El cosante", p. 59); algo similar había ocurrido en Cataluña un siglo antes ("El cantar", pp. 11-12). Como se ve, Romeu Figueras defiende a toda costa el origen gallego-portugués del paralelismo hispánico.[72] El cantar de Çorraquín Sancho, inspirado en un suceso de 1158 y copiado en la *Crónica de la población de Ávila* (*ca.* 1255) echa por tierra la teoría de Romeu; la forma del poema habla por sí misma:

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
(*apud* Rico, "Çorraquín", p. 542).

Por la fecha del suceso el cantar es el testimonio más temprano del paralelismo peninsular (*supra*, cap. I, 1.1) y, a pesar de su brevedad, es altamente revelador. Nos revela, por ejemplo, que la poesía popular castellana practicaba el paralelismo antes, mucho antes, del apogeo de las cantigas. Después de semejante descubrimiento, y de los magistrales trabajos de Eugenio Asensio, debe quedarnos claro que el paralelismo se usó en varias zonas de la Península (o en todas), desde tiempo muy remotos y sin necesidad de que intervinieran los trovadores gallego-portugueses; todo ello no tiene nada de extraño si pensamos que el paralelismo es un recurso antiquísimo y universal.[73] El cantarcillo nos revela, además, que la copla básica con responsión paralela es una forma primigenia de la lírica peninsular (y no una "elaboración culta y cortesana", según quería Romeu). Una forma primigenia que ha perdurado a través de los siglos y de las diferentes latitudes en que se ha desarrollado el folclor hispánico (Rico, "Çorraquín", pp. 557-561).

No sabemos si los contemporáneos de Çorraquín conocían el paralelismo verso a verso, porque las canciones y los romances construidos mediante este recurso proceden de Asturias, Galicia y Portugal. Ya citamos *El galán de esta villa...* y *Santo António, quero-te eu adorar...*; hay que agregar una serie de canciones recogidas en la zona a finales del siglo XIX y principios del XX.[74] Tales canciones suelen asociarse a alguna danza; *La tentación*, por ejemplo, se entona durante la danza prima asturiana:

-¡Ay, Juana, cuerpo garrido!,
¡ay, Juana, cuerpo lozano!,
¿dónde le dejas a tu buen amigo?,
¿dónde le dejas a tu buen amado?
-Muerto le dejo a la orilla del río,
déjole muerto a la orilla del vado.
-¿Cuánto me das y volvértelo he vivo?,
¿cuánto me das y volvértelo he sano?
(*apud* Henríquez, "La poesía castellana", p. 59).

La geografía de los orígenes también ha preocupado a José Caso González, quien sitúa en Asturias el nacimiento del paralelismo verso a verso. Al estudiar el romance del *Galán de esta villa*, Caso pensó en "un florecimiento en parte autónomo, aunque el primer impulso le hubiera venido de Occidente" ("Ensayo", p. xxii); más tarde afirmó que el paralelismo "de tipo asturiano" se había dado independientemente y al mismo tiempo que el "de tipo gallego", o sea, el paralelismo interestrófico ("Notas", pp. 11-12).

El paralelismo verso a verso parece concentrarse en una parte de la Península (no sólo en Asturias), al menos de ahí vienen los ejemplos en que el recurso se extiende a todo el poema. No hay que olvidar, sin embargo, que una repetición muy similar abunda en el romancero viejo y más en el de tradición oral moderna, pero sólo abarca unos cuantos hemistiquios (dos o tres, rara vez cuatro): "-¡Tate, tate, cavalleros! / ¡Tate, tate, hijosdalgo! // ¡Quán mal cumplistes las treguas / que nos avíades mandado" (*Fernán González y el rey*; *Cancionero de romances 1550*, p. 228), "-¿Onde tenes el trigo?, / ¿ónde tenes la cebada? // -Debajo de mi camisa, / dembajo de mi delgada.- // A la bula ensembró el trigo, / y a la esclava la cebada" (*La bastarda y el segador*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 108*a*).

El paralelismo entre versos es menos frecuente en el cancionero folclórico arcaico (*infra*, cap. III, 3.1.2); aparece, sobre todo, en las cancioncitas que se nos conservan sin glosa: "¡Ay, cómo tardas, amigo! / ¡Ay, cómo tardas, amado!", "Yo m'era Periquito d'Umbera, / io m'era Periquito d'Umbón" (*Corpus*, núms. 572, 1873); en las escasas glosas que lo presentan se limita a un par de versos y no suele modificar la rima del poema: "Passejava o ynfante / por [la] porta de su amiga, / de amores le falava, / de amores le dezia" (*Corpus*, núm. 25). El hecho de que esta clase de paralelismo se manifieste en los romances y en las viejas cancioncitas hace difícil creer que nació, casi por generación espontánea, en las montañas asturianas. De hecho, la abundancia de ejemplos romancísticos nos indica que el paralelismo entre unos cuantos hemistiquios es un rasgo distintivo del romancero, aunque ello no impide que se haya dado en otras modalidades poéticas. Veamos ahora otras peculiaridades que en materia de paralelismo exhiben los dos géneros que estudiamos.

El caso de la lírica. El repertorio conocido de la antigua lírica popular incluye una respetable cantidad de textos paralelísticos, que pueden presentar *leixa-pren* o no. En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, que cubre el periodo comprendido entre 1450 y 1650, hay alrededor de 57 composiciones paralelísticas, 14 poemas que combinan paralelismo y *leixa-pren*, amén de 16 canciones solamente encadenadas.[75] El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, que extiende sus límites cronológicos a 1400 y 1700, nos proporciona más ejemplos: el villancico paralelístico *Salí da ribera, branquiña flor...*, inserto en un pliego de la Capilla Real de Madrid (1675); las canciones paralelísticas y encadenadas *La vostra amor m'ich fa venir...* (copiada en un manuscrito de 1409) y *No puch dormir soleta...* (de la traducción catalana del *Decamerone*, 1429); con *leixa-pren* el romance-villancico *Ventura sin alegría...*, del *Cancioneiro musical Masson* (segunda mitad del siglo XVI), entre otros. Debemos considerar, además, las canciones anteriores a 1400: el cantar de Çorraquín Sancho (*ca.* 1158), la *viadeyra* de Cerverí de Girona (*ca.* 1269), la estrofita sobre la revolución portuguesa de 1383 que nos legó Fernão Lopes y el *cosaute* del almirante Diego Hurtado de Mendoza, muerto hacia 1404 (*supra*, cap. I, 1.1).

Como se ve, contamos con textos paralelísticos en las tres lenguas peninsulares. Por otra parte, el paralelismo (solo o combinado con *leixa-pren*) se manifiesta en todas las formas líricas de que se tiene noticia. A lo largo de este apartado hemos citado varios villancicos y algunas canciones acéfalas. Agreguemos los romances-villancico, que comentaremos más adelante (*infra*, cap. II, 2.3.3), y las canciones formadas por estrofas métricamente iguales, pero a menudo distintas en el tema, el texto o la rima, como las "endechas de Canaria" y las "endechuelas", que se cantaban en series y con la misma melodía (*supra*, cap. I, 1.3.1). Solía ocurrir que dentro de una serie figuraran grupitos de estrofas unidas por paralelismo y/o encadenamiento; una de las series del *Cancionero toledano* (ms. 1560-1570) empieza así: "Preguntáisme qué vida es la mía: / *es la dell alarve que está en Berbería. // Es la del alarve que está en Bervería,* / que espera combate de noche y de día" (*Corpus*, núm. 840A). Siguen dos estrofas sin ninguno de nuestros recursos (núms. 811A, 847) y a continuación se reproducen tres endechuelas paralelas: "No me llamen flor de flores, / llamadme castillo de dolores" (núm. 858A), "No me llamen flor de ventura, / llamadme castillo de fortuna" (núm. 858B), "No me

llamen castillo fuerte, / que soi muchacha y temo la muerte" (núm. 859). Vienen después más estrofas normales.[76]

Otras veces nos encontramos con dos o más estrofas que reúnen los rasgos de estilo de un cantar con paralelismo (repetición variada de una idea, sintaxis o construcción léxica, uso de rimas diferentes, etc.), pero, como no nos consta que tales estrofas se cantaban juntas, no podemos saber si --unidas-- formaban una canción paralelística (a la manera de *Viene en el invierno...*), o, al tener vidas separadas, debemos considerarlas versiones distintas --y autónomas-- de una misma estrofa. La diferencia estriba, pues, en las condiciones de la *performance*; el problema es que las fuentes antiguas no siempre son explícitas al respecto. En su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. 1627), Gonzalo Correas cita por separado, pero consecutivamente, las estrofas:

Llorava la casada
  por su velado,
i agora la pesa
  de que es llegado.

Llorava la casada
  por su marido,
i agora la pesa
  de que es venido
    (*Corpus*, núm. 242).

¿Cómo vivirían estas seguidillas en la tradición oral de los tiempos de Correas? y ¿cómo las percibiría el catedrático de Salamanca? ¿Cómo una sola composición paralelística?, ¿cómo dos versiones de una misma copla, construidas mediante un cambio de rima? Todo puede ser.[77]

Otro problema es el de estrofas como las siguientes, que abundan en los materiales conservados: "Dame del tu amor, señora, / siquiera una rosa; / dame del tu amor, galana, / siquiera una rama", "Se amassardes, menina da teiga, / dai-me hum bolo de mel e manteiga; / se amassardes, Maria do Lambel, / dai-me um bolo de azeite e de mel" (*Corpus*, núms. 417, 1608).[78] En cada caso podríamos preguntarnos si tenemos una cuarteta con paralelismo intraestrófico (es decir, entre los versos 1-2 y 3-4), que rima *aabb*, o dos pareados paralelísticos que por azares del destino han llegado hasta nosotros bajo la forma de una sola estrofa. Aunque es obvio que, de una u otra manera, el

paralelismo de estas cuartetas o pareados se distribuye de dos en dos, la respuesta definitiva estaría en la música --desconocida-- con que se cantaban nuestras composiciones: si la melodía comprendía los cuatro versos, tendríamos paralelismo intraestrófico; si había una melodía para los versos 1-2 y otra para 3-4, hablaríamos de canciones formadas por dos pareados paralelísticos. Ambas posibilidades debieron darse en la cultura oral de aquel entonces.

Una última advertencia con respecto a la lírica. Algunos poemas no muestran paralelismo en las fuentes antiguas y, sin embargo, sospechamos que lo tenían porque las supervivencias o las versiones a lo divino así parecen indicarlo. En su *Auto da Ave Maria* (1587), António Prestes reproduce la canción: "Donde vem a fruta nova? / Não na vi señao agora" (*Corpus*, núm. 1187). Con una mínima variante (*fruita* por *fruta*), el cantarcillo fue utilizado por Francisco Rodrigues Lobo en la segunda parte de *O pastor perigrino* (1608). Muchos siglos después (1918), José António Guerreiro Gascon lo recogería en la tradición oral de Marmelete, un pequeño pueblo de Algarve, pero no como un simple pareado sino como un villancico completo, con glosa paralelística, compuesta según la técnica del "despliegue" (Frenk, *Estudios*, pp. 275-282):

> Donde é que vem a fruta nova,
> que nã na vi senã agora?
>
> Donde é que vem a fruta nova
> do pomar de la rainha?
> Nã na vi senã agora,
> qu'ella é clara e fina.
>
> Donde é que vem a fruta nova,
> do pomar de la enfanta?
> Nã na vi senã agora,
> qu'ella é clara e loçana
> (Gascon, "Festas", p. 283).[79]

El hallazgo de Guerreiro Gascon es precioso en varios sentidos. Por un lado nos da una glosa que, por su construcción, contenido y estilo, podemos suponer arcaica y que resulta muy valiosa porque contamos con pocas glosas populares antiguas (*supra*, cap. I, 1.3.1). Ya sabíamos que el paralelismo sigue vigente en la poesía popular hispánica; lo que sorprende es que haya seguido viviendo bajo una forma que creíamos desaparecida desde el siglo XVII: el villancico (Frenk, "Permanencia", p. 406). El hecho es aún más

sorprendente si consideramos que Guerreiro Gascon no encontró una golondrina aislada, sino un pequeño pero significativo tesoro de poemas paralelísticos, cuyas formas se identifican con dos de los cuatro tipos del folclor lírico medieval: el villancico y la canción paralelística acéfala. Fueron 29 los villancicos que recogió el estudioso portugués (26 de ellos con paralelismo); aparte de la forma, muchos de los villancicos de Marmelete tienen semejanzas notables con los villancicos antiguos, en cuanto a métrica, técnicas de composición de las glosas y sinónimos alternantes.[80] Guerreiro Gascon descubrió cinco canciones paralelísticas acéfalas. Un botón de muestra:

Nos [s]emos tres irmanas,
todas tres d'um parecer;
ê' m'achi quintado em todas,
que sabe ler também escrever.

Nos [s]emos tres irmanas,
todas tres d'um semelhar;
ê' m'achi quintado em todas,
que sabe ler também notar.

E ê' c'm moiro antri em pena,
qu'ê' por elas mais perco a fé
("Festas", p. 279).

Aunque no tenemos muchos ejemplos antiguos de esta clase de poemas, sabemos a ciencia cierta que la canción paralelística sin estribillo inicial fue una de las formas que la canción folclórica adoptó en la Península durante la Edad Media (Frenk, *Estudios*, pp. 259-266). En gran parte la carencia de ejemplos se debe a que el villancico fue el único subgénero lírico-popular que aceptó la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento (*supra*, cap. I, 1.3.1). Sin embargo, por aquí y por allá surgen indicios que nos confirman la vigencia de esta forma en el folclor medieval: el cantar de Çorraquín Sancho, la muestra más temprana del paralelismo peninsular, es precisamente una canción acéfala. Está, además, el importantísimo testimonio de las cantigas de amigo gallego-portuguesas; he aquí una cantiga de tema marinero, debida a Pai Gomes Charinho:

Ai, Sant'Iago, padron sabido,
vós mi-adugades o meu amigo!,
sobre mar ven quen frores d'amor ten:

mirarei, madre, as torres de Geen.

Ai, Sant'Iago, padron provado,
vós mi-adugades o meu amado!,
sobre mar ven quen frores d'amor ten:
mirarei, madre, as torres de Geen
(Nunes, *Cantigas*, núm. 225).

En las composiciones de Pero Meogo, Joan Zorro, Airas Nunes, el rey don Denís y varios más encontramos, una y otra vez, el procedimiento que estructura la cantiga de Charinho: la estrofa inicial se duplica o multiplica formando dos o tres estrofas similares, sin que ninguna de ellas domine sobre las demás. Se trata del mismo procedimiento que vemos en el cantar de Çorraquín Sancho, en algunas canciones del Siglo de Oro (como *Veniu las miñonas...* y *Viene en el invierno...*), en el ejemplo de Marmelete y en muchos epitalamios y endechas sefardíes.

A propósito, los cantos de boda judeo-españoles nos muestran que el estribillo tras las estrofas no fue un invento de los trovadores y juglares gallego-portugueses, sino un elemento que podía --y solía-- formar parte de las canciones acéfalas:

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua friá.
Debajo de la rosa.

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua helada.
Debajo de la rosa
(Alvar, *Cantos*, núm. 16*b*).

No faltan los epitalamios sin estribillo:

De ventisinco escalones
de oro fino,
por ande suba esta novia
parida de un hijo.

De veintisinco escalones
de plata fina,
por donde suba esta novia
al año parida
(Alvar, *Cantos*, núm. 33*a*).[81]

Así pues, con o sin estribillo entre las estrofas, la canción acéfala vivió en la Edad Media y llegó hasta nuestros días, contribuyendo a demostrar la versatilidad y riqueza del paralelismo hispánico, que a lo largo de tantos siglos de existencia ha sabido adaptarse a los distintos moldes formales de nuestra poesía popular.

El caso del romancero. Una gran diferencia entre los dos géneros que estudiamos es que en la antigua lírica hay más composiciones con paralelismo que en el romancero; conocemos alrededor de 72 canciones paralelísticas (o paralelísticas y encadenadas)[82] y sólo 11 romances con este recurso: *Casada de lejas tierras*, *El ciego raptor*, *El conde Alemán*, *La doncella guerrera*, *El galán de esta villa*, *La gentil porquera*, *La hermana cautiva*, *Mainés*, *La mujer engañada*, *La muerte ocultada* y *El veneno de Moriana*.[83] Si el corpus romancístico es enorme, en cantidad de romances y en cantidad de versiones, ¿por qué hay tan pocos romances paralelísticos? Conviene no dejarnos engañar por la tiranía de los números.

Como en el caso de la lírica, sabemos que existieron más textos paralelísticos de los que hoy se conocen y también sabemos que, al igual que en la lírica, la cultura letrada del Renacimiento y el Posrenacimiento marginó a todos aquellos poemas que diferían del modelo aceptado: el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado. Por fortuna, en las obras musicales o dramáticas, y en ciertas ensaladas, encontramos textos que nos revelan la otra cara de la canción narrativa, las otras formas de baladas que se cantaban por las aldeas y ciudades de la España del Siglo de Oro.[84] Un caso muy representativo es el de los romances y romancillos paralelísticos, sistemáticamente excluidos de las colecciones de romances, pero que alguna vez fueron bien recibidos en las obras dramáticas.

Entre 1620 y 1630 Juan Bautista de Villegas escribe su comedia *La morica garrida* (*Sétima parte de comedias escogidas*, Madrid, 1654); ahí, el gracioso, un borracho que ha perdido su caballo, exclama: "-Moriana, Moriana, / ¿qué me diste en este vino?, // que por las riendas le tengo / y no veo al mi rocino. // Moriana en el cercado, / ¿qué me diste en este trago?, // que por las riendas le tengo / y no veo al mi cavallo" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 412). Los versos en cuestión pertenecen a la escena más dramática del romance *El veneno de Moriana*, la escena en que el caballero (y con él el público) se da cuenta de que su vengativa amante lo acaba de

envenenar. El primero de los versos apareció de esta manera en la *Ensalada de romances viejos* (*ca.* 1560): "-¿Qué me distes, Moriana, / qué me distes en el vino?" (*Pliegos Praga*, I, p. 4). Los judíos españoles nos muestran la continuidad de la tradición antigua y la moderna; en Marruecos el pasaje suele comenzar con un verso muy parecido al de la ensalada: "-¿Qué me dates, Moriana, / qué me dates en el vino? // Las armas tengo en la mano, / ya no veo mi rocino. // ¿Qué me dates, Moriana, / qué me dates en el claro? // Las armas tengo en la mano, / ya no veo mi caballo" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 89*a*).

Aunque todo indica que *El veneno de Moriana* se componía de pareados paralelísticos (Bénichou, *Romancero*, p. 157), la larga convivencia con el dominante monorrimo dieciseisílabo ha hecho que el paralelismo vaya perdiendo fuerza en nuestro romance (el mismo problema se da en otros romances y romancillos). Por un lado, muchas de sus versiones han adoptado la rima única (Asturias *-ío*, Portugal *á/áe*), o están en proceso de hacerlo ya que sus versos forman dos series rímicas (Portugal *á/áe+ ío*). Por el otro, existe un buen número de versiones en pareados no paralelísticos (Azores, Madeira, Marruecos, Portugal continental), que con frecuencia están muy estragados y tienden a desaparecer para formar pequeñas series monorrimas. A fin de cuentas, nos quedan unas pocas versiones paralelísticas entre los sefardíes de Marruecos y los pobladores de Madeira y Trás-os-Montes, pero en esas versiones el recurso sólo se manifiesta en el pasaje del envenenamiento o en las últimas palabras del caballero: "Venha papel, venha tinta, / venha quem sabe escrever, // que eu quero deixar escrito / com que se pagar [*sic*] o bem querer. // Venha papel, venha tinta, / também um escrivão, // que eu quero deixar escrito / o pago que as mulheres dão" (Vasconcellos, *Romanceiro*, núm. 542).[85] En los otros pasajes tenemos pareados sin paralelismo (que sufren el influjo de la monorrimia). ¿Quiere ello decir que en la época antigua *El veneno de Moriana* tenía un paralelismo parcial? Es muy probable que así haya sido. De hecho, es muy probable que varios de los romances y romancillos que analizamos fueran creados con paralelismo parcial; otra posibilidad es que nacieran sin paralelismo y que en el curso de su desarrollo algunos de los pareados se duplicaran.

La forma misma de los poemas propiciaba la aparición del paralelismo: "el pareado sirve a la liricidad de la canción para introducir de cuando en cuando repeticiones paralelísticas", nos dice Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, I, p. 132).

No olvidemos que las gentes que cantaban estos romances y romancillos también cantaban canciones líricas, muchas de las cuales se componían de pareados paralelísticos. Sin duda, en la cabeza de los usuarios los pareados eran un primer puente de unión entre ambos tipos de composiciones. Pero no era el único. En algunos casos estaban el uso del estribillo y el metro hexasílabo. La cercanía formal se completaba con la temática. Aquellas personas que gustaban de la canción de mujer (y no eran pocas) debieron aceptar con agrado estos romances donde la figura femenina cobra un relieve muy especial, donde la abundancia del diálogo crea el espacio adecuado para que las protagonistas hablen y donde nos encontramos con un personaje recurrente en el cancionero popular antiguo: la madre, que en los romances puede serlo, ya de la mujer, ya del varón, con buenas o con malas intenciones. Los paralelos formales y temáticos hacían más que posible el intercambio de influencias. Seguramente el ejemplo de las canciones líricas paralelísticas ayudó a que ciertos romances y romancillos adquirieran un paralelismo que en un principio no tenían; el terreno era fértil para que se diera el paralelismo parcial, pues bastaba con desdoblar alguno o algunos de los pareados romancísticos. Por supuesto, también debió haber romances y romancillos que nacieron siendo paralelísticos o que adoptaron el recurso al margen de la influencia de la lírica (por ejemplo, a través de una balada extranjera, paralelística y con tema análogo).

A propósito de los romances y romancillos con paralelismo parcial hay que decir que los creadores y recreadores entendieron muy bien la eficacia de un recurso administrado con parquedad y lo utilizaron para llamar la atención sobre los momentos más importantes de cada historia: el conde encaminándose al patíbulo en *El conde Alemán*, las pruebas para averiguar el sexo del misterioso soldado en *La doncella guerrera*, el reconocimiento de los hermanos y su llegada a la casa materna en *La hermana cautiva*, entre otros. Hay que añadir que tales momentos están siempre en discurso directo, nunca en forma narrativa, y que la mezcla de paralelismo y discurso directo acentúa el dramatismo de las situaciones. Todo ello se ve muy bien en *Casada de lejas tierras*, un romance en que el diálogo juega un papel fundamental. Por un lado, es el elemento que enlaza a los distintos personajes de la trama, que aparecen formando una especie de cadena: parturienta-marido-madre del varón-hermana del varón-madre de la parturienta. Por el otro, el diálogo nos permite oír, una y otra vez, las fallidas peticiones

de ayuda de la pareja; al presentárnoslas de viva voz, la suegra y la cuñada de la protagonista resultan aún más crueles:

-Maridito mío, / si bien me quisieras,
a la tuya madre / a llamarla fueras.
-Levántate, madre, / del dulce dormir,
que la luz del día / ya quiere venir
y la bella rosa / ya quiere parir.
-Si la bella rosa / pariera una infanta,
quiera Dios reviente / y por la garganta.
[.....]
-Levantate, hermana, / del dulce dormir,
que la luz del día / ya quiere venir
y la bella rosa / ya quiere parir.
-Si la bella rosa / pariera un varón,
quiera Dios reviente / por el corazón
(Alonso-Cortés, *Romances*, pp. 55-56).

El paralelismo se da precisamente en las respuestas de la familia del varón; la tercera petición de ayuda se dirige a un personaje que también responde con pareados paralelísticos:

-Aguárdate, yerno, / un poco a la puerta,
mientras yo preparo / las ricas envueltas.
Mientras tú preparas / la mulita cana,
yo prepararé / la bonita pava.
Mientras tú preparas / la mula frontina,
yo prepararé / la mejor gallina
(Alonso-Cortés, *Romances*, p. 56).

El paralelismo realza y contrasta los parlamentos de las mujeres emparentadas con la pareja. Frente a las respuestas anteriores, cargadas de un terrible odio exogámico (y acaso algo más; *infra*, cap. III, 3.4), tenemos la respuesta amable y solidaria de la madre de la parturienta. Si las respuestas de la madre y la hermana del varón son breves y contundentes (un pareado cada una), la madre de la mujer contesta explayándose en los preparativos para el viaje (tres pareados). El paralelismo encamina el interés de los oyentes hacia la respuesta de la segunda madre, pero esto no es más que un recurso estratégico para subrayar la ironía de la situación: la única posibilidad de ayuda está demasiado lejos para ser efectiva. La distancia invalida tanto la buena voluntad como los minuciosos preparativos, y ante la muerte de la parturienta la madre de ésta declara la

moraleja de la historia: "No tengo más hijas, / que si las tuviera, // no las casaría / tan lejanas tierras".

Como dijimos, es probable que el influjo de las canciones líricas provocara, a veces, el surgimiento de pasajes paralelísticos en romances y romancillos estróficos. Otra posibilidad es que las canciones sirvieran de modelo para componer nuevos romances paralelísticos. Creo, con Mercedes Díaz Roig (*El romancero*, pp. 208-210), que lo último debió ocurrir, sobre todo, en los romances y romancillos donde el paralelismo abarca la totalidad del poema; además de *La gentil porquera* y *Mainés*, recordemos el ejemplo de *¡Ay!, un galán de esta villa*, cuya forma --única en el romancero conocido-- corresponde a la de varias canciones líricas de España y Portugal.

El romancillo de *La mujer engañada* o *La malcasada* representa un problema diferente. Consta que se conocía en la época antigua porque sus primeros versos fueron utilizados por Francisco Salinas y por el autor de un *contrafactum* de *ca.* 1566 (*supra*, cap. I, 1.3.1). El testimonio que nos interesa ahora es el de la *Comedia de la Zarzuela y elección del maestre de Santiago* (1601), de Reyes Mejía de la Cerda; he aquí la versión que nos legó la *Comedia*:

> Pensóse el villano / que me adormecía,
> tomó espada en mano, / fuese a andar por villa.
> Pensóse el villano / que me adormilaba,
> tomó espada en mano, / fuese a andar por plaza.
> Fuérame tras éle / por ver dónde iba,
> viérale yo entrare / en cas de su amiga.
> Fuérame tras éle / por ver dónde entraba,
> viérale yo entrare / en cas de su dama
> (Alonso-Blecua, *Antología*, núm. 208).

Las comunidades sefardíes usan un comienzo muy semejante, con la gran diferencia de que en ellas el poema sólo tiene una rima (*ía*): "Este sevillano / que non dormecía // tomó espada en mano, / fue a rondar la villa. // Fuíme detrás de éle / por ver ánde iba; // yo le vidi entrarse / en ca de una su amiga" (Bénichou, *Romancero*, p. 129). Como juego de niñas y bajo la forma monorrima (*ía*) nuestro romancillo es muy popular en España y América. Los ejemplos de esos lugares están muy lexicalizados y han sustituido el *incipit* antiguo por "Me casó mi madre..." o "Casóme mi madre...", pero tienden a mantener un par de hemistiquios arcaicos: "le seguí los pasos / *por ver dónde*

iba, // y le veo entrar / *en casa de su amiga*" (Mariscal, *Romancero*, núm. 8.2). Unas poquísimas versiones incluyen finales con versos pareados:

> -Ábreme la puerta, / ábrela corriendo,
> que viene un nublado / que viene lloviendo.
> -Mis puertas no se abren / a tal traidoría,
> donde echaste la noche / vete a echar el día.
> -Ábreme la puerta, / mujer u demoro [*sic*] ,
> que si entro allá, / te agarró del moño
> (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 56.2).[86]

Versiones como ésta podrían ser indicio de una primitiva redacción en pareados, pero no tenemos ninguna prueba de que estos hipotéticos pareados fueran paralelísticos, ya que en los textos modernos no hay huellas del recurso. Lo anterior nos lleva a preguntarnos si la versión paralelística de Mejía de la Cerda es realmente tradicional, o si se trata de una versión retocada por el dramaturgo (quien pudo añadir los versos en *áa*). Las citas de Salinas y del *contrafactum* son tan fragmentarias que no nos ayudan a resolver el problema, pero lo que sí podría ayudarnos es el ejemplo de *La hermana cautiva*. Sabemos que antiguamente este texto se componía de pareados dodecasílabos y que varios de sus pareados eran paralelísticos; en una época posterior el poema adoptó otros moldes formales: el romancillo hexasílabo con rima única (*ía*) y el romance octosílabo, también en *-ía*. Aunque las tres formas coexisten en el folclor actual, las versiones con un asonante superan a las paralelísticas, que ahora sólo se encuentran en comunidades arcaizantes; lo que es más, el empuje que desde hace mucho tiempo tiene la rima única ha hecho que algunas de las versiones con paralelismo se estén convirtiendo en monorrimas.[87] Algo así pudo haber pasado con *La mujer engañada*, cuyas versiones paralelísticas --si las hubo-- fueron aniquiladas por unas versiones más poderosas: las monorrimas.

Como se ve, la continuidad entre la tradición antigua y la moderna no carece de altibajos. En *La mujer engañada* acabamos de ver que, a veces, las fuentes antiguas nos dan una pista que la tradición oral moderna no respalda. Felizmente, ésta suele darnos más sorpresas buenas que malas y para probarlo ahí están las numerosas versiones de romances paralelísticos que se han recogido en nuestros días. Muy pocos de esos romances aparecen en los documentos del Siglo de Oro. Ya citamos los casos de *El*

veneno de Moriana y *La mujer engañada*; otros romances registrados en la época clásica son *El conde Alemán* y *La doncella guerrera*.

El *Cancionero de romances* de 1550 acogió una versión del *Conde Alemán* con una curiosa característica. El texto se compone de tres pequeñas tiradas, cada una con una rima distinta: cinco versos en *-ía*, ocho en *-ío* y seis en *-ar*. Todo esto apunta a una primitiva organización estrófica, que también aflora en las versiones que cantan los portugueses y los sefardíes. Las versiones lusitanas tienden notoriamente al pareado y con frecuencia muestran un paralelismo de tipo parcial. Por lo general, el recurso se concentra en la escena de la ventana, en que la sádica infanta llama a su madre para que vea por última vez a su amante; nótese que el "encarnado" de los vestidos prefigura la sangre que muy pronto cubrirá al conde: "-Venha, venha, ó minha mãe, / à janelinha do cabo, // ver o conde d'Alemanha / vestidinho d'encarnado! // Venha, venha, ó minha mãe, / não se deve de negar, // ver o conde d'Alemanha, / que lá vai a degolar!" (Fontes, *Romanceiro, Califórnia*, núm. 77).[88] De cuando en cuando el paralelismo se manifiesta en la primera parte del poema, en la respuesta que la infanta da a la reina, quien le ha pedido guardar el secreto del adulterio: "Juro por esta camisa / qu'eu não a chegue a acabar, // o papá vindo da missa, / eu tudo lhe vou contar. // Juro por esta camisa / qu'eu não a chegue a coser, // o papai vindo da missa, / eu tudo lhe vou dizer" (Ferré, *Romances*, núm. 190).

De *La doncella guerrera* conocemos tres citas del siglo XVI. Hacia 1550 Jorge Ferreira de Vasconcelos incluyó en su comedia *Aulegraphia* (f. 84v) el comienzo del romance que nos ocupa: "-Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragón[e], // ¿cómo las haría, triste / viejo, cano y pecador?"; en *Ulyssipo* (f. 117v), el dramaturgo se limitó al primer verso: "-Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragone" (*apud* Michaëlis, *Estudos*, p. 146). Algunos años después (1599), Israel Nájara reprodujo el hemistiquio "Pregonadas son las guerras" en su himnario *Zemirot Yisrael*.[89] Las citas son tan breves que no nos permiten saber qué tipo de estructura tenía el romance cuando fue recogido. ¿Monorrima?, ¿estrófica? Ambas posibilidades se dan en la tradición oral moderna, donde, al lado de textos perfectamente monorrimos (*ó*) (*áo*) y de textos formados por dos series asonánticas (*ó+á*, *áo+á*), tenemos versiones con versos paralelísticos en el segundo núcleo del poema, el episodio de las pruebas de sexo. En el

ejemplo que sigue nos enteramos de la naturaleza y los resultados de las pruebas mediante un bonito juego de voces y repeticiones; el paralelismo se desarrolla en las sugerencias maternas:

-Os olhos de marquesa / enganar-me vão,
o traje é de homen / mas os olhos de mulher são.
-Leva-a tu, filho, / leva-a tu às tendas,
se ela for mulher / há de se agradar das rendas.
-Oh que belas rendas / para uma mulher brilhar!
-Oh que belas espadas / para um soldado arrear!
-Venho doente, ó minha mãe, / doente do coração,
os olhos do Joãozinho / eles enganar-me vão,
o traje é de homen / mas os olhos de mulher são.
-Convida-a tu, ó meu filho, / para contigo ir jantar,
se ela for mulher ou não, / banco baixo há de perguntar,
-Oh que cadeiras tão baixas / para o soldado se sentar!
'Inda ponho o meu capote / para mais alto ficar
(Ferré, *Novos, Castelo Branco*, núm.62).

(Siguen dos pruebas con rimas *-ir* y *-ar*.)[90] Entre otras cosas, *La doncella guerrera* se distingue porque un buen número de sus versiones exhibe la confidencia del varón a la madre, confidencia que es única en el romancero conocido y que, en cambio, es más o menos frecuente en la antigua lírica popular ("Madre, una moçuela / que en amores me habló / ¡piérdala su madre, / y hallásemela yo!", dice el galán de *Corpus*, núm. 260.) En esta versión la voz de la doncella desaparece, y el pasaje se transforma en un diálogo paralelístico entre el enamorado y su progenitora (cito dos de las cuatro pruebas):

-Venturas me dan, mi madre, / por venas del corazón,
que los ojos de don Pedro, / ellos no dan a varón.
-¡Ay!, llévala, mi hijo, / (¡ay!,) a los caballos correr,
que si ella era mujer, / que ella no ha 'saber volver.
-Ya la llevé, la mi madre, / (¡ay!,) a caballos correr;
ya no hay jinete en la guerra / que vuelva como vuelve él.
-¡Ay!, llévala, ¡ay!, hijo mío, / ¡ay!, a aquel manzanal,
que si ella era mujer, / luego ha de querer probar.
-Ya le llevé, la mi madre, / ¡ay!, a aquel manzanal;
ella cogió una manzana / y la llevó a rodar
(Petersen, *Voces*, núm.16.20).

En un pliego de villancicos de 1671 un pastor asturiano les propone a sus compañeros divertir al Niño Jesús:

Cantemus al Niño
cum grande alegriya,
a usanza de a terra
alguna cantiña:
Ay campus, ay campus
de la verde Uriba...
(*apud* García de Enterría, "Bailes", p. 182).

Como ha señalado muy bien María Cruz García de Enterría, los últimos versos corresponden a uno de los momentos más importantes de *La hermana cautiva*: el momento en que la protagonista reconoce su tierra y los campos de su infancia, lo que, a su vez, provoca que el rescatador se dé cuenta de que la cautiva es su propia hermana. Hasta hace poco no sabíamos que existieran testimonios antiguos del romance, famoso entre las gentes de la Península y los judíos españoles. Según dijimos, el poema adopta tres formas básicas. La cita del asturiano procede de una versión hexasílaba, pero, como sólo tenemos dos hemistiquios, no podemos saber si ésta era monorrima (*ía*) o estrófica; un verso casi idéntico subsiste en León, ya en textos con rima única, ya en textos que combinan la monorrimia con los pareados paralelísticos: "-¡Oh campos, oh campos, / de la verde oliva, // donde el rey, mi padre, / plantó aquí esta oliva, // mi madre, la reina, / la seda torcía, // mi hermano don Bueso / los toros corría!", "-¡Oh campos, oh campos, / de la verde oliva, // donde mis hermanos / caballos corrían!, // ¡oh campos, oh campos, / de la verde grana, // donde mis hermanos / caballos domaban!" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 70.10, 70.9). Un himnario sefardí de 1594 reproduce un verso que podría pertenecer a nuestro romance: "-Ábreme, mi padre, / las puertas por cortesía" (Armistead-Silverman, "El antiguo", núm. 2*a*). Cuando ambos hermanos llegan a casa, don Bueso pide que le abran las puertas; en la mayoría de las versiones conservadas la petición se dirige a la madre, aunque en las versiones octosílabas no faltan ejemplos con el padre: "Ábreme las puertas, padre, / ventanas y celosías, // aquí le traigo el tesoro / que lloraba noche y día" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.18). Como dicen Samuel Armistead y Joseph Silverman, la versión recogida por Aurelio M. Espinosa en 1920 "refuerza de modo dramático" la identificación del verso del himnario: "-Abran las puertas, mis padres, / ábranlas con cortesía" ("El antiguo", *loc. cit.*).

Cinco romancillos no aparecen en los documentos del Siglo de Oro, pero su forma, su estilo y sus temas nos permiten suponer que se trata de poemas arcaicos:

Casada de lejas tierras, *El ciego raptor*, *La gentil porquera*, *Mainés* y *La muerte ocultada*; el romance del *Galán de esta villa*, sobre cuya antigüedad hablamos arriba, también fue excluido de las fuentes renacentistas y posrenacentistas. Seguramente hubo más romances y romancillos paralelísticos que no han llegado hasta nosotros; seguramente muchos de ellos dejaron de cantarse y, al no estar registrados por escrito, se perdieron para siempre; algunos otros debieron ser absorbidos por la tendencia monorrima, sin dejar huella de su antigua estructura estrófica.

El léxico del paralelismo. En su ya clásico estudio sobre las cantigas de amigo Eugenio Asensio afirma: "El sistema paralelístico condiciona no sólo el esquema de versificación y de rimas, sino también la retórica, el estilo, la sintaxis y el vocabulario" (*Poética*, p. 20). Por ahora nos concentraremos en el último aspecto: el léxico del paralelismo, que analizaremos a partir de la modalidad más abundante en el folclor hispánico, el paralelismo por sinonimia. Una ensalada manuscrita de comienzos del siglo XVII incluye el siguiente zéjel:

> 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 tan galana,
> no enturbies el agua clara,
> que he de lavar la delgada
> para quien yo me lavé...
> (*Corpus*, núm. 322)

Y *La morica garrida* (1620-1630) nos daba esta versión del *Veneno de Moriana*: "-Moriana, Moriana, / ¿qué me diste en este vino?, // que por las riendas le tengo / y no veo al mi rocino. // Moriana en el cercado, / ¿qué me diste en este trago?, // que por las riendas le tengo / y no veo al mi cavallo" (*apud* Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, p. 412). Quizá el rasgo más evidente de ambos poemas es que las variaciones sinonímicas se desarrollan de dos en dos (y no de tres en tres o de cuatro en cuatro): *garrida-galana*, *(agua) fría-(agua) clara* y *camisa-delgada* en el zéjel de la cervatica, y

vino-claro y *rocino-cavallo* en el romance de la vengativa Moriana. El desarrollo en parejas reaparece en la mayoría de las canciones y baladas paralelísticas de nuestro corpus; de hecho, en la antigua poesía popular hispánica es regla, casi general, que los sinónimos se presenten de dos en dos.[91] La regla opera en muchas cantigas de amigo; un ejemplo de Pero Meogo:

-Digades, filha, mia filha velida,
por que tardastes na fontana fria?
Os amores ei.

Digades, filha, mia filha louçana,
por que tardastes na fria fontana?
Os amores ei.

-Tardei, mia madre, na fontana fria:
cervos do monte a augua volvian.
Os amores ei.

Tardei, mia madre, na fria fontana:
cervos do monte volvian a augua.
Os amores ei
(Nunes, *Cantigas*, núm. 419).

Nos volvemos a encontrar al ciervo que revuelve las aguas y molesta a las niñas (molestia bastante simbólica, dicho sea de paso). Es evidente que Meogo lo tomó de la tradición popular,[92] que también le prestó sus rimas preferidas (las que llevan las vocales *ía-áa* e *ío-áo*) y algunos de sus sinónimos: *amigo-amado, rio-alto* y, tal vez, *velida-louçana* (muy semejante a *garrida-galana*) o la *fontana fria*, digna contraparte de una **fontana clara*. Aunque los judíos españoles gustan de series paralelísticas más largas, entre sus composiciones no faltan las que distribuyen sus sinónimos en pares:

Que si te fueres
a bañar, novia,
yeva a tu madre,
no vayas sola,
para quitarte
la tu camisa,
para meterte
en l'agua fría.

Que si te fueres
a bañar, novia,

yeva a tu suegra,
no vayas sola,
para ponerte
la tu delgada,
para meterte
en l'agua clara
(Alvar, *Cantos*, núm.13*a*).

Nuevamente hay paralelos con la canción de la cervatica. Amén del motivo del baño que preludia el encuentro erótico ("para quien yo me lavé", declara la lavandera), los poemas coinciden en los sinónimos: *camisa-delgada* y *(agua) fría-(agua) clara*. Extrañas coincidencias, pero no tan sorprendentes porque las tradiciones que nos ocupan se dieron en el mismo territorio --la Península Ibérica-- y compartieron un sinfín de cosas, incluso las lenguas. Un importante sector de la antigua lírica hispánica está en gallego o en portugués y, quizá, muchas de esas cancioncitas (u otras muy parecidas) inspiraron a los autores de las cantigas; por su parte, los judíos españoles adoptaron el castellano y la poesía popular compuesta en esa lengua. El mapa lingüístico del paralelismo peninsular se completa con las muestras de Cataluña, región que nos proporciona un ejemplo de *ca.* 1269, anterior a las cantigas conservadas. Se trata de la famosa *viadeyra* de Cerverí de Girona, una canción de malmaridada que combina paralelismo, *leixa-pren* y la forma villancico.[93]

El catalán, el castellano, el gallego, el judeo-español, el portugués, como todas las lenguas romances (y muchos otros idiomas), muestran un gusto especial por las parejas de conceptos análogos. Es probable que desde los primeros tiempos medievales esta tendencia pasara de la lengua hablada a la poesía oral, donde halló amplía cabida; sin duda, la tendencia influyó en el predominante binarismo del paralelismo hispánico.

Volviendo al romancero y a la antigua lírica popular, hay que añadir que el predominio de las parejas de sinónimos también se debe a que ambos géneros usan moldes formales binarios, con frecuencia. El paralelismo entre hemistiquios o versos casi siempre agrupa dos elementos: "-¿Por qué lloras, hija mía?, / ¿por qué lloras, Isabel?" (*Ricofranco*; Mariscal, *Romancero*, núm. 20.4), "Yo me soy la morenita, / yo me soy la morená" (*Corpus*, núm. 1360). El pareado es una estrofa fundamental en el paralelismo romanceril, como lo prueba el que la mayoría de las versiones que estudiamos se componga, total o parcialmente, de pareados (muy de vez en cuando encontramos

tercetos o cuartetas paralelísticos). En el cancionero popular antiguo notamos que en las glosas paralelísticas dominan las que tienen dos estrofas,[94] y que las canciones que mezclan paralelismo y *leixa-pren* suelen tener tres o cuatro estrofas y uno o dos pares de ellas son paralelísticas;[95] además, la lírica nos presenta un considerable número de estrofas paralelas, aunque no siempre podemos asegurar que dichas estrofas se cantaran juntas. Los tres tipos de composiciones manifiestan cierta preferencia por el pareado y la cuarteta. Así pues, la organización en moldes binarios es muy fuerte en la antigua poesía popular hispánica.[96]

Nuestro corpus de canciones y romances paralelísticos reúne una cantidad respetable de sinónimos (alrededor de 450 combinaciones). Varios de ellos son más o menos equivalentes en el habla conversacional: *camino-senda, digo-hablo, envía-manda, extrañas-ajenas, finar-morir, guerra-batalla, marido-velado, moza-niña, pañales-mantillas, pija-carajo, queréis-estimáis, romper-rasgar, Virgen María-Virgen sagrada, vermelho-encarnado*, etc. En la inmensa mayoría de los casos las voces no son equivalentes, pero pertenecen al mismo campo semántico o a campos semánticos muy próximos: partes del cuerpo humano (*brazos-pechos, corazón-garganta [*o *costilla], mano[s]-dedo[s]*), colores (*claros-veros, morado-negro escuro, vermelho-azul [*o *marfim]*), materiales textiles (*lino-estopa [*o *seda], seda-lana [*u *holanda]*), entre otros. A veces ocurre que los significados de las palabras guardan poca (o ninguna) relación entre sí: *amar-oýr, cantaba-corría, cintas-rosas, coser-acabar* (o *falhar*), *damasco-core* (o *vermelho*), *La Habana-caballería* (o *guerra*), *invierno-media noche, vermelho-amarrado* (o *espada, gravata*), etc. En otras ocasiones tenemos que los sinónimos son en realidad antónimos con una función totalizadora dentro del contexto del poema (*arriba-abajo, morto-vivo*).

Al crear sus sinónimos, el paralelismo atiende especialmente a la funcionalidad de los vocablos y a la impresión de variedad que éstos pueden provocar en los usuarios, sin olvidar la carga poética que ciertas palabras tienen en el lenguaje de la poesía popular (el sustantivo *río*, los adjetivos *fría* o *florida*, el sintagma *cuerpo garrido*). De ahí que, por dispares que resulten dos o más voces, la equivalencia semántica se logra a partir de los siguientes factores: la correspondencia estructural entre los versos paralelísticos, la influencia de las rimas folclóricas, el uso de sinónimos consagrados y el asunto del

poema. Todo ello en combinación con los usuarios que, a fin de cuentas, son los que tienen la última palabra. Por ejemplo, en la canción de la cervatica y en el romance de Moriana podemos no entender por qué aparece *delgada*, o no haber oído jamás la palabra *rocino*, y, sin embargo, sabemos que tales palabras deben significar lo mismo que *camisa* y *cavallo*, o algo muy parecido. Por un lado, esto se debe a la correspondencia estructural que mantienen los versos paralelísticos:

... que he de lavar la *camisa*...
... que he de lavar la *delgada*...

...que por las riendas le tengo / y no veo al mi *rocino*...
...que por las riendas le tengo / y no veo al mi *cavallo*...

La estructura sintáctica permanece inalterable y, lo que es más, se conserva la mayor parte de los elementos léxicos. Circunstancias como la anterior nos muestran que el paralelismo por sinonimia se apoya a su vez en el paralelismo estructural, pues el hecho de repetir el esquema sintáctico facilita que los receptores asumamos que dos o más palabras que se encuentran en la misma posición son equivalentes en cuanto a sentido. Al estar colocados al final de los hemistiquios o versos paralelísticos, los sinónimos son portadores de las rimas; cuando se sustituye un sinónimo por otro se introduce una rima nueva. Así, los "emparejamientos" de *camisa-delgada* y *rocino-cavallo* trajeron consigo las alternancias de *ia-áa* e *io-áo*. Estas vocales son la base de las rimas preferidas por el antiguo folclor hispánico; con increíble frecuencia las vemos constituirse en rimas asonantes o consonantes, ya en las viejas cancioncitas, ya en los romances:

Por una vezina mala
meu amor tolheo-me a fala
  Bolvido nos han
      (*Corpus*, núm. 481).

-Por Dios le pido, ermitaño, / por Dios y Santa María,
que me diga la verdad / y me niegue la mentira:
¿el ciervo la pata blanca / ónde tiene su guarida?
(*Lanzarote y el ciervo del pie blanco*; Trapero, *Romancero, Gomera*, núm.13).

Digas, pastorcico,
que guardas ganado,
¿si eres enamorado?

(*Corpus*, núm. 1153).

-Abráysme -dixo-, señora, / abráysme, cuerpo garrido.
-¿Quién soys, vos, el cavallero, / que llamáys a mi postigo?
-Girineldos soy, señora, / vuestro tan querido amigo
(*Gerineldo*; *Pliegos Madrid*, IV, p. 16).

Nada más natural que estas cuatro vocales (que a falta de mejor nombre llamaré "folclóricas") dominen el repertorio rímico del paralelismo peninsular, donde *-ía* suele combinarse con *-áa* e *-ío* con *-áo*. Tanto en la lírica como en el romancero abunda la pareja *ía-áa*, seguida muy de cerca por *ío-áo*:

Si nos das limosna,
por Dios y Santa Ana,
bailaremos todos
a la dina, dana.

Si nos das limosna,
por Dios y María,
bailaremos todos
a la dana, dina
(*Corpus*, núm. 1287).

-Irme quiero, madre, / a la romería.
Yo vos encomiendo / por mi linda amiga.
Me la paréis mientes / como a vuestras hijas.
Irme quiero, madre, / a la romersanta.
Yo vos encomiendo / por mi linda amada.
Me la paréis mientes / como a mis hermanas
(*La gentil porquera+El pozo Airón*; Armistead, *El romancero*, III, núm. 28*b*).

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado...

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido...
(*Corpus*, núm.306).

-Mal hayas tú, nuera, / y quien te ha parido,
que por una noche / suegra me has dezido.
[.....]

Mal hayas tú, nuera, / y quien te ha criado,
que por una noche / suegra me has llamado
(*Mainés*; Bénichou, *Romancero*, p. 195).

Las preferencias se invierten en las cantigas de amigo gallego-portuguesas, pues *ío-áo* ocupa el primer lugar e *ía-áa* el segundo (Asensio, *Poética*, p. 88). De vez en cuando descubrimos combinaciones como *áo-éo* en el romancero y *á-í* en la lírica; no obstante, la supremacía de las cuatro vocales es notable en los poemas paralelísticos de ambos géneros, sea a partir de las combinaciones típicas, del entrecruzamiento de éstas (*áa-áo, áa-ío, ía-áo, ía-ío*), o de la unión de nuestras vocales con otras.

Lógicamente, el predominio de las vocales folclóricas en las rimas influye en la creación y selección de los sinónimos paralelísticos, configurando un universo léxico muy especial. En las canciones y los romances que nos ocupan los protagonistas suelen ser una mujer y un hombre, a quienes casi siempre se les llama: *amiga(o), amada(o), dama, niña* (o *niña virgo, niña dalgo*), *marido, velado*; y se les califica como: *blanca, galana, garrida(o), lozana(o), sana(o), viva(o)*, o *cuerpo galano, cuerpo garrido* y *cuerpo lozano*. Cuando se mencionan otros personajes éstos son: una *hermana* (*prima, tía*) o un *hermano*,[97] un *varão* (*varón*) o *ninho*, una *menina* (*hija, filha, rapariga*), la *infanta* (*enfanta*) y la *rainha (reina)*, la *compañía* o *compaña*, el *merino* o el *jurado*, la *Virgen María* (o *sagrada*), etcétera.

La importancia de la rima también se nota en los ambientes que rodean a los personajes. Por ejemplo, los romances de contexto rural están llenos de *altos, atajo(s), camino(s)* (o *caminho*), *castros, riscos*, etc.; en general, las cancioncitas privilegian los espacios relacionados con la vegetación y el agua, así que no tiene nada de extraño que en los poemas paralelísticos el *río* (o *alto, vado*) sea un sinónimo frecuente (*La hermana cautiva* lo adopta alguna vez). En la lírica menudean los topónimos (en posición paralelística) y entre ellos destacan los rimados en *ía-áa*: *Castilla, España, Granada, La Moraña, Menbrilla, Sevilla*; el romancero usa menos topónimos (*Granada, La Habana, Sevilla*). Además, los dos géneros gustan de referirse a la *casa* (o *plaza, sala*) y a la *villa*. (La lírica agrega el *barrio* y los romancillos el *castillo* o *palacio*).

Pero, ¿qué hay en estos lugares? El repertorio varía según el género o el texto concreto, pero lo que sí podemos afirmar es que casi todos los referentes se construyen a partir de rimas que incluyen las vocales folclóricas. Unos casos. El romancero nos da una variedad más o menos amplia de animales; dentro de los que usan rimas con *ía-áa* e *ío-áo*

se encuentran: *cabras*, *caballo* o *cavalo*, *gallina(s)*, *gato*, *pava(o)* o *parva*, *rocino*. En los ejemplos romancísticos abundan los objetos cotidianos compuestos con nuestras vocales: *aguarina*, *blanca* (por *seda*), *cachavilla*, *calçado*, *camisa*, *campanas*, *capa*, *cayada*, *cintas*, *delgada*, *espada*, *gravata*, *lino*, *lana*, *mantilla(s)*, *mata-borrão*, *saya*, *silla*, *sonajas*, *tabla*, *rendinha*, *vino* (o *claro*, *trago*). La lírica conocida es mucho más parca en lo que se refiere a estos dos campos semánticos, ya que sólo posee una pareja de animales (*ovejas-corderos*) y presenta muy pocos objetos (algunos llevan vocales típicas: *camisa*, *delgada*, *cinta*, *lino*, *masa*). Tanto el cancionero como el romancero remiten al mundo vegetal, la mayoría de las veces materializado en: *argaña*, *caña*, *grana*, *malva*, *manzanas*, *neguilla*, *oliva*, *parra*, *pinos*, *piña*, *prados*, *viña(s)*.[98]

Las rimas también influyen en los adjetivos que se aplican a animales, vegetales, objetos y lugares (*clara[o]*, *fina[o]*, *florida[o]*, *fría[o]*, *galana*, *garrida[o]*, *granada[o]*, *linda[o]*, *lozana[o]*, etc.)[99] y favorecen determinados tiempos y formas verbales. Aunque revisaremos detenidamente el último aspecto en el capítulo III (*infra*, 3.3), quiero mencionar las características principales de los verbos que actúan como sinónimos.

Hay que comenzar diciendo que hay pocos verbos en ese caso, pues en materia de sinónimos paralelísticos las canciones y los romances prefieren los sustantivos y, después, los adjetivos. A pesar de que los sinónimos verbales no abundan en ninguno de nuestros géneros, se dan más en el romancero que en la lírica. En esta clase de sinónimos destacan dos grupos con vocales folclóricas; en primer lugar, las parejas de verbos conjugados en imperfecto: "Amigo, el que yo más quería, / venid a la luz del día... // Amigo, el que yo más amava, / venid a la luz del alva..." (*Corpus*, núm. 452), "-De duques y condes / que a ti te pedían, // yo lo era el uno, / el que más te quería. // De duques y condes / que a ti te rogaban // yo lo era el uno, / el que más te amaba" (*El ciego raptor+La gentil porquera*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm.104); en segundo lugar tenemos las parejas de participios con función adjetival, que se encuentran, sobre todo, en los romances: "-¡Ay mi ropa, ropa / de Pascua florida, // que la dejé nueva / y la encuentro estruida! // ¡Ay mi ropa, ropa / de Pascua granada, // que la dejé nueva / y la encuentro estrozada!" (*La hermana cautiva*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.3), "Ya llevan al Huerco / en carreras cuatro; // ya llevan a Güeso / muerto y

desmayado. // Ya llevan a Huerco / en carreras cinco; // ya llevan a Güeso / muerto y desmayido" (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm.10).

Por otra parte, las mezclas de tiempos distintos son raras en los romances y romancillos paralelísticos (*infra*, cap. III, 3.3.2); lo normal es que los sinónimos se conjuguen en el mismo tiempo (*áme malherido-áme lastimado, avía-amava, digo-hablo*). Cuando hay variación verbal, los sinónimos suelen conjugarse en tiempos que favorecen la presencia de *ía-áa*; por ejemplo, el potencial y la forma en *-ra*:

-Vaya, zagaleja, / cena de gallina.
-Vaya, caballero, / déselo a las mías,
que la zagaleja / suero cenaría.
-Cena, zagaleja, / de gallina asada.
-Vaya, caballero, / déselo a las mías,
que la zagaleja / suero cenara
(*La gentil porquera+El ciego raptor*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 104).

La variación verbal es menos frecuente en la lírica. Un ejemplo con paralelismo:

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone,
dile mi camisa...

Viñadero malo
prenda me demanda,
yo dile una [cinta],
my [cordón le daba]...
(*Corpus*, núm. 314C).

No termina aquí el repertorio de sinónimos paralelísticos, pero la muestra que acabamos de revisar nos confirma que las vocales folclóricas aparecen a manos llenas en los finales de los sinónimos líricos y romancísticos. Y, por supuesto, la presencia de las vocales en los sinónimos está íntimamente relacionada con las rimas de los versos que los contienen. Hasta cierto punto podríamos decir que la rima ejerce una especie de "tiranía" sobre los sinónimos, pues con mucha frecuencia determina sus posibilidades de asociación. Asumamos el papel de los antiguos oyentes del poema que sigue:

Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro...

Los antiguos usuarios de la poesía popular gustaban del paralelismo desde tiempos inmemoriales. Si nosotros fuéramos como ellos, a poco de iniciado el texto sabríamos que se trata de un villancico y, ya para el noveno verso, descubriríamos que el villancico es paralelístico. Como usuarios típicos esperaríamos que la glosa tuviera dos estrofas (aunque no nos desagradaría que fueran tres o cuatro) y, sobre todo, esperaríamos que los próximos vocablos alternantes rimaran en *-áo* (que en nuestras mentes se asociaría de manera inmediata con *-ío*); de hecho, no nos sería difícil adivinar cuáles son:

.....*claro*
diómela mi lindo *amado*,
tomómela mi *velado*.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?
(*Corpus*, núm. 237).

¿Por qué no sería difícil? Entre otras cosas, porque seguramente no sería ésta la única composición paralelística que hubiéramos escuchado. Por aquí y por allá habríamos visto que *lindo amigo* es un giro fijo propio de la antigua lírica popular (Frenk, *Entre folklore*, p. 78),[100] susceptible de alternar con *lindo amado*, que *claro* es un término frecuente en el léxico del paralelismo,[101] y que *velado* es un equivalente más que común para *marido*, incluso en la lengua coloquial.[102]

Por lo que vemos la rima puede orientar la combinación de las palabras alternantes, pero no actúa sola. Conocimiento previo, convenciones y memoria, he aquí otros factores que intervienen en los sinónimos paralelísticos. Destaquemos una curiosa coincidencia. Muchas de las parejas de nuestros géneros son tópicas en las demás tradiciones peninsulares. Dentro de las parejas que comparten la lírica y el romancero están: *amiga-amada, camisa-delgada, día-sol[e], doncella-galana, florida-granada, fría-*

clara, garrida-galana, Granada-Sevilla, lino-estopa, mano(s)-dedo(s), pedía-demanda, quería-amaba, río-vado, vida-alma, villa-casa (o *plaza*) y *Virgen María-Virgen sagrada*; de ellas, *amiga-amada, camisa-delgada, florida(frorida)-granada, Granada-Sevilla, quería-amaba (amava), villa(vila)-casa* (o *plaza, praça*)[103] son frecuentísimas en las cantigas de amigo; por su parte, los epitalamios sefardíes gustan de *camisa-delgada, fría-clara, mano-dedo, vida-alma.*[104]

A su vez, cada uno de nuestros géneros recurre a otras parejas consagradas. Al igual que las cantigas, la lírica se vale de: *amigo-amado, florido(frolido)-granado, niña(dona) virgo-niña(dona) dalgo, río-alto*; la lírica y los cantos judeo-españoles usan: *amigo-amado, cuerpo garrido-cuerpo lozano, marido-velado*. El romancero comparte con las cantigas: *dezer(dizer)-contar, venía-llegava(chegava), vivo-sano*, y con los epitalamios: *cuatro-cinco, decir-contar, prima-hermana*. También suele pasar que las canciones o los romances tomen sólo uno de los términos de las parejas consagradas y lo combinen con un elemento de procedencia distinta.[105]

Se trata de un buen número de coincidencias, suficientes para preguntarnos si el que los sinónimos aparezcan en las tres tradiciones revisadas no tendrá qué ver con un bagaje léxico común, que se remonte a los primeros tiempos del paralelismo peninsular. La respuesta debe ser afirmativa, pero con matices que acepten la singularidad de cada una de las tradiciones, así como la posibilidad de un intercambio de influencias entre ellas.

Con respecto al lenguaje de las cantigas, Eugenio Asensio señaló: "Una vez creado un tipo de fraseología, unos hábitos semánticos, un repertorio poético, la escuela se lo transmite intacto como bienes de mayorazgo" (*Poética*, p. 75). Pero, ¿cuándo surgieron esta fraseología, estos hábitos semánticos, este repertorio poético? ¿Al mismo tiempo que los de los otros dos géneros? El problema es interesante y complejo. He aquí una tentativa de hipótesis.

Es muy probable que, junto con el paralelismo, los trovadores gallego-portugueses tomaran varios de los sinónimos que integraban el léxico paralelístico de aquel entonces; ello explicaría parte de las semejanzas con nuestros textos y con los de la tradición sefardí. Cabe también la posibilidad de que, a veces, los autores de las cantigas crearan sus propios sinónimos, y que éstos tuvieran éxito incluso entre los propios poetas

populares (cristianos y judíos), o entre quienes, en una época posterior, "adoptaron y adaptaron" la antigua poesía popular.

Es evidente que gran parte del bagaje poético de los sefardíes actuales data del periodo en que sus ancestros vivieron en España, pero esto de ninguna manera quiere decir que los judíos se limitaron a ser simples rapsodas de la herencia peninsular. No, sabemos que los judíos siguieron creando y recreando después de la expulsión de 1492, y también sabemos que sus relaciones culturales con la Península continuaron hasta bien entrado el siglo XX; además, los judíos interactuaron con las culturas de los diferentes lugares a donde fueron a parar. Las composiciones sefardíes nos proporcionan un extenso surtido de sinónimos; aunque unos poco o nada tienen que ver con la herencia peninsular (*bimbriyu-shufteli-ambimbroy*, etc.), la mayor parte de ellos debe tener raíces hispánicas.[106] Surgen entonces los problemas cronológicos: ¿cuándo tomaron los judíos estos sinónimos? La respuesta admite distintos momentos y posibilidades. La coincidencia de ciertos sinónimos con las tradiciones gallego-portuguesa y castellana (*amiga[o]-amada[o]*, *amigo-amado*, *camisa-delgada*, *¿decir-contar?*, *río-vado*) apunta al léxico común que hemos propuesto; de la época antigua, sea de los primeros tiempos del paralelismo o de los posteriores, son otras voces que parecen deberse a una herencia exclusivamente castellana (*agua fría-agua clara*, *cuatro-cinco*, *cuerpo garrido-cuerpo lozano*, *mano-dedo*, *marido-velado*, *vida-alma*). En otros casos no hay paralelos con las demás tradiciones, pero, como señala Alvar, "el hallazgo de los dos elementos del artificio [vale] para cualquier literatura y cualquier época, incluso la posterior a la expulsión";[107] unos cuantos testimonios hacen pensar en una formación tardía (*espiga-rama*, *río-claro*, etc.).

Para recapitular, digamos que es casi seguro que existió un bagaje léxico común a las tres tradiciones, el cual probablemente tuvo su origen en los primeros tiempos del paralelismo. Aunque nos resulte difícil asegurar en qué consistía este bagaje, el hecho de que un vocablo aparezca en las tres tradiciones habla en favor de su antigüedad y de su "autenticidad folclórica". Como quiera que haya sido, creemos que los hombres medievales y renacentistas preferían los sinónimos que les resultaban familiares o prestigiosos, y en esa familiaridad y en ese prestigio contaba mucho lo que se solía cantar por las calles de aldeas y ciudades.

Pero los antiguos usuarios tenían varias cosas en la cabeza a la hora de elegir sus sinónimos. Al mismo tiempo que trataban de conservar la correspondencia estructural y seguir los patrones establecidos por la rima y la retórica del paralelismo, no podían dejar de lado el contexto situacional del poema. Al respecto, vale la pena detenernos en algunas versiones leonesas de *La hermana cautiva*, pues nos dan un ejemplo maravilloso de cómo se conjugan todos los factores para crear unos sinónimos *ad hoc* y lograr que la protagonista salga airosa de su última aventura.[108]

La hermana cautiva se nos presenta como un romance muy versátil. Cuando lo cantan los judíos españoles o los montañeses de León es una composición que mezcla tiradas en *-ía* con pareados dodecasílabos paralelísticos; en otras latitudes se vuelve monorrimo (*ía*), a veces como romancillo hexasílabo y más frecuentemente como romance octosílabo (con lo cual se convierte en un romance ciento por ciento típico). Aunque todo indica que los pareados paralelísticos corresponden a la estructura primigenia de *La hermana cautiva*, no sabemos si en la época antigua los pareados abarcaban la totalidad del poema o sólo una parte de él (los testimonios conservados son demasiado breves para aclarar nuestras dudas). Lo cierto es que hoy en día el paralelismo se manifiesta en unos cuantos pasajes y, como en otros romances y romancillos paralelísticos, tales pasajes tienen un peso especial en el desarrollo de la historia.

Una diferencia entre las versiones sefardíes y las leonesas es que las primeras incluyen más estrofas y pasajes paralelísticos (tenemos algún caso de paralelismo integral: Armistead-Silverman, *Romances*, núm.16*a*). También hay que decir que entre los judíos el romancillo comienza desde la captura de la doncella por los moros; el paralelismo destaca los maltratos que la niña sufre en manos de sus captores:

-Mándela, señora, / y a lavar al río.
Ayí dejaría / hermosura y brío.
Mándela, señora, / con el pan al horno.
Ayí dejaría / hermosura y rostro.-
Ya se iba la niña / con el pan al horno.
Más se le acendía / hermosura y rostro.
Ya se iba la niña / a lavar al río.
Más se la ardía / hermosura y brío
(Armistead-Silverman, *Judeo-Spanish, New York*, núm. 20b).

Al igual que sus congéneres peninsulares, las versiones sefardíes recurren al paralelismo para contarnos la anagnórisis de don Bueso (Boiso, Buiso, Hueso) y su hermana, así como la llegada de ambos personajes a la casa familiar. Por lo general, las versiones leonesas principian con el arribo del caballero a la morería;[109] allá se topa con una cautiva y le propone que regresen juntos a tierras cristianas. Todo esto pasa en versos monorrimos, pero al entrar en territorio cristiano la doncella reconoce los campos de su infancia y exclama: "-¡Oh campos, oh campos, / de la verde oliva, // donde mis hermanos / caballos corrían!, // ¡oh campos, oh campos, / de la verde grana, // donde mis hermanos / caballos domaban!" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.9), o: "-Cuando el rey, mi padre, / plantó aquí esta parra, // mi hermano don Juan / la misa cantaba; // cuando el rey, mi padre, / plantó aquí esta oliva, // mi hermano don Bueso / caballos corría" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.3). El paralelismo está desapareciendo del pasaje. La mayoría de nuestras versiones relata el mismo episodio con versos rimados en *-ía*; una que tiene paralelismo más adelante dice: "Cuando el rey de mi padre / puso aquí esta oliva, // la reina, mi madre, / la seda torcía, // mi hermana doña Ana / cabellos tendía, // mi hermano don Hueso / caballos corría" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.7). Pero, con o sin paralelismo, es innegable que el recuerdo de la infancia es fundamental para que don Bueso descubra que la cautiva es en realidad su propia hermana. El conflicto empieza a resolverse.

Rasgo singular de este pasaje es que "la palabra *oliva* aparece casi siempre ..., en una forma u otra" (Bénichou, *Romancero*, p. 240). Además de los campos o la oliva plantada por el padre, podemos encontrar: un(os) "monte(s) de la Oliva", unos "prados de olivas", una "ciudad de la Oliva", etc.; también ocurre que el nombre de la madre sea "Oliva" y el del padre, "Juan de la Oliva".[110] Estos derivados de *oliva* suelen proyectarse a otros pasajes. La captura: "Lunes era, lunes, / en Pascua Florida; // guerriaban los moros / en huertos de oliva. // -¡Oh, huertos de grana, / oh, huertos de oliva! // ¿Cuántas buenas niñas / te llevas cautivadas?" (Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 4.1); el abandono de los paños: "-¿Los paños del moro / yo que les haría? // -Los de seda blanca / tiéndelos n'a oliva, // y los de oro y plata / tráelos conmigo, la niña" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.6); la promesa del varón: "-Y mi honra, el cabayero, / ¿dónde me la dejaría? // -En la punta de mi espada / y de en mi pecho rendida // de no darte más

palabras / hasta los Montes de Oliva" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 51*c*). El vocablo llega hasta el final del romance. Volvamos a las versiones leonesas. Tras la anagnórisis, los hermanos se dirigen a la casa familiar. Al llegar, don Bueso pide, a voces, un gran recibimiento para la hermana recuperada, pero la madre duda de la identidad de esta última y decide ponerla a prueba:

> -Abra las puertas, madre, / puertas y alegrías,
> le fui a traer nuera / y le traigo a su hija.
> -Para ser mi hija / me parece muy descolorida.
> -¿Cómo quiere, madre, / que color tendría,
> si van siete años / que pan no comía,
> si no fueran berros y agua / de una fuente fría?
> -Si es la mi hija / algo conocerías;
> súbela, don Buiso, / al cuarto de arriba
> (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm.70.4).

Otras versiones aclaran qué es lo que la muchacha debe reconocer: "-Súbela [al cuarto,] / al cuarto de arriba, // que las sus sayas / bien las reconocería", "-Si la traes para novia, / sea bien venida; // si es hermana tuya, / súbela arriba, // que de las sus ropas / alguna reconocería" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 70.7, 70.9).[111] Hasta ahora no tenemos paralelismo, sino hexasílabos y octosílabos en *-ía*, con una que otra irregularidad. Curiosamente, en las versiones que analizamos el grueso del relato transcurre en versos monorrimos, como si la tradición --más inteligente que avara-- distribuyera el paralelismo a cuentagotas, con un propósito bien definido: prolongar un poquito las aventuras de la doncella y hacer aún más emocionante el encuentro madre-hija. Valga como ejemplo nuestra versión 70.4, que después de una larguísima tirada en *-ía* elimina así la desconfianza materna:

> -¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de oliva,
> que la dejé nueva / y la encuentro rompida!
> ¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de grana,
> que la dejé nueva / y la encuentro rasgada!
> -Calla, hija, calla, / calla tú, mi vida,
> que quien ésa te ha roto / otra te daría

(Fin del texto.) Como se ve, la recién llegada debe reconocer un objeto personal y representativo de la vida que llevaba antes de la captura ("-Si es la mi hija, / algo conocerías"). Y, ¿qué hay más personal que una prenda de vestir? Pero eso no es todo. En la elección de la prenda operan otros elementos del poema. En cierta forma, la *saya* (o

jubón, ropa[s], trajes, vestido, etc.) es un eco de "los paños del moro" que la protagonista lava cuando aparece don Bueso, un caballero que busca amores. La situación es típica en el folclor europeo y normalmente tiene un final erótico, que por supuesto no se da en *La hermana cautiva*.[112] La figura de la doncella que lava la ropa de sus captores (y después la abandona) también se manifiesta en el *Poema de Kudrun*, emparentado con nuestro romance, y en una serie de baladas alemanas y escandinavas con el mismo asunto.[113] Suponemos que "los paños del moro", o similares, formaron parte de *La hermana cautiva* desde un principio. Como las connotaciones eróticas no tenían cabida en esta historia de restructuración familiar, el romance y los otros textos europeos refuncionalizaron los elementos asociados con el amor ("le fui a traer nuera / y le traigo a su hija"), haciendo que los textiles representaran el maltrato y el cautiverio de la niña: "-Mándela, señora, / y a lavar al río. // Ayí dejaría / hermosura y brío", nos dice el ejemplo neoyorquino que citamos hace poco. En casi todas las versiones la doncella deja unos paños y conserva otros, los de mayor valor.[114] La asociación de la protagonista con los textiles se plantea en la primera parte del romance y queda latente en la memoria de transmisores y oyentes, que ven que la muchacha deja la morería cargada de paños suntuosos. A la hora de pensar en un objeto digno de prueba, una prenda de vestir resulta perfecta porque une el recuerdo de los paños (vida en cautiverio) con el hecho de ser un objeto personalísimo y representativo de la vida anterior a la captura.[115] Don Bueso cambia novia por hermana y la niña paños por saya.

Pero la simple mención de la saya no bastaría para convencer a una madre esceptica; de ahí que la doncella refiera cómo eran sus vestidos cuando ella se fue (color de oliva o grana, nuevos o sanos) y señale cómo los encuentra (rotos), ya para hacer un reproche indirecto a la madre (¿los rasgaría a propósito, para probarla?, ¿descuidó las posesiones de la hija ausente?), ya para señalar el tiempo de su ausencia, tan largo que provocó el desgaste de los vestidos. En el ejemplo que sigue el resultado de la prueba y el comentario sobre el estado actual de la ropa caben en un solo pareado:

-Si mi hija fuera, / señas me daría.-
Arcas y baules / todos los abría.
-¡Mis trajes de seda, / mis sayas de oliva,
yo os dejé nuevas / y os hallo rompidas!
-Calla, hija, calla, / cállate, hija mía,

quien te conpró éstos / otros te daría
(Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.5).

La gran mayoría de las versiones paralelísticas de León duplica el pareado: "-¡Oh saya, oh saya, / de la verde grana, // que te dejé sana / y te hallo rasgada!; // ¡oh saya, oh saya, / de la verde oliva, // que te dejé sana / y te hallo rompida!" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.7). La repetición paralelística acentúa el dramatismo de la queja femenina, lo que en la mente de los receptores debería acabar de persuadir a la madre. Nótese que los pareados de las sayas (en las versiones 70.4, 70.7 y en alguna que citaremos) alternan *ía-áa*, que, por un lado, es la combinación favorita de la poesía popular antigua y, por el otro, concuerda perfectamente con las tiradas en *-ía*, abundantes en las versiones revisadas. Acabamos de ver que el contexto exige la descripción de las prendas. La madre ha objetado la falta de color de la recién llegada ("-Para ser mi hija / me parece muy descolorida") y, quizá para compensar la palidez de que se le acusa,[116] ésta reacciona mencionando los colores de las sayas en primer lugar. No nos extraña que uno de los colores sea el de la *oliva*, porque, además de rimar en *-ía*, es una palabra muy frecuente en *La hermana cautiva*; de hecho, el vocablo abunda en las viejas cancioncitas y en los romances.

En la lírica la oliva y sus derivados son símbolos naturales asociados con el amor y la mujer: "Por encima de la oliva / mírame el Amor, mira" (*Corpus*, núm. 50).[117] A menudo se acompañan del adjetivo *verde*: "Olival, olival verde, / azeitona preta, / quem te colhesse!" (*Corpus*, núm. 254).[118]

En el romancero es normal encontrarnos con un caballero debajo de un árbol (González Pérez, *Formas*, p. 92). Por lo general, dicha ubicación anuncia un suceso desfavorable si se trata de un personaje masculino; a veces es un combate (*Lanzarote y el Orgulloso*), el escarnio (*El caballero burlado*) o la pérdida de una gran oportunidad (*La infantina*), pero lo habitual es que la sombra del árbol presagie la muerte del caballero en cuestión (*La venganza de Mudarra*). En los romances monorrimos la oliva participa de esta carga negativa: "Ya cabalga Calaínos / a la sombra de una oliva", nos dice el *Cancionero de romances s. a.* (f. 92v); Calaínos pagará con la muerte el haber desafiado a los Doce Pares de Francia. El simbolismo funesto se atenúa en los romances de la tradición oral moderna, sin perder la carga negativa que hemos señalado. En *Lanzarote y*

el ciervo de pie blanco el animal maldito vive: "-Allá arriba en aquel lomo, / al pie de una verde oliva" (Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 13); a pesar de que el ciervo será capturado y entregado al rey no sabemos si morirá. Mejor suerte corrió don García, que, tras una siesta y una pesadilla "al tronco una verde oliva", logra recuperar a su esposa (*La esposa de don García*; Alonso-Cortés, *Romances*, p. 163).[119]

En el romancero los nombres de los árboles suelen combinarse con el adjetivo *verde*: "verde haya", "verde pino" y, claro, la "verde oliva", que en *El galán de esta villa* abandona las connotaciones aciagas. La oliva aparece al final de la versión de Amador de los Ríos, después de un símbolo erótico por excelencia, "coger flores y frutos" (Masera, *Symbolism*, pp. 208-224):[120]

> Rosas que el niño traía, / rosas que el niño llevaba,
> cuatro o cinco en una piña, / cuatro o cinco en una caña.
> ¡Ay!, coíales Catalina, / ¡ay! cuéyelas hora Juana;
> ¡ay!, canta la pajarilla, / ¡ay!, canta la pajarada;
> ¡ay!, en él la verde oliva, / ¡ay!, en él la verde malva
> (*apud* Caso, "Ensayo", p. xv).

En la de Juan Menéndez Pidal el amante se presenta encima de la oliva: "Ya su buen amor venía, / ya su buen amor llegaba, // por sobre la verde oliva, / por sobre la verde rama" (*Romancero asturiano*, núm. 30),[121] tal y como sucede en *Corpus*, núm. 50: "Por encima de la oliva / mírame el Amor, mira". Los paralelos con la lírica no terminan aquí. El romance nos dice que a la niña se le castiga "¡ay!, con varillas de oliva, / ¡ay!, con varillas de malva" (*apud* Caso, "Ensayo", pp. xiv, xvi), y de inmediato recordamos la preciosa cancioncita de *Nuevo corpus*, núm. 1380*bis*: "Mañanita frorida / cun variyas de uriva, / froridita mañana, / cun variyas de malva". Las olivas de *¡Ay!, un galán de esta villa* van en todas direcciones. Una de ellas nos regresa a *La hermana cautiva*. En la versión de De los Ríos la amiga del galán lava ropa, por supuesto en una fuente fría o clara, y la tiende "so la oliva", "so la malva" (*apud* Caso, "Ensayo", p. xiv); siguiendo la sugerencia de don Bueso, la cautiva hace casi lo mismo en algunas versiones: "-¿Los paños del moro / yo qué les haría? // -Los de oro y plata, / guárdalos, mi vida; // los de seda blanca / tiéndelos na oliva" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.4).[122]

No cabe duda que la oliva es un símbolo recurrente en nuestros dos géneros. Aunque el símbolo adquiere significados distintos en cada uno de ellos, vimos que en

ciertos romances la oliva abandona la carga negativa que habitualmente tiene en el romancero. No pasemos por alto que el fenómeno se da en un tipo muy especial de textos: los romances y romancillos paralelísticos, uno de los terrenos más fértiles para recibir las influencias de la lírica. Por todo esto no nos sorprende que la hermana cautiva tenga unas sayas "de color de oliva" y, por las razones que veremos en seguida, tampoco nos sorprende que el otro sinónimo lo dé el "color de grana" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.4).

En primer lugar, las vocales folclóricas. Se puede decir que *-ía* llama a *-áa* y viceversa: las *olivas* se juntan con las *manzanas* en el villancico de *Corpus*, núm. 16B,[123] *oliva* hace pareja con *malva* en *El galán*, entre otros. Además de cumplir con las leyes de las combinaciones típicas, *grana* ofrece su versatilidad semántica. Como su antecedente latino (*granum*, 'grano'), *grana* pertenece al mundo vegetal, donde nombra tanto a "la semilla de las hierbas" como al "tiempo en que produce el grano el trigo, lino, cáñamo y otras hierbas" (*Diccionario de autoridades*, *s. v. 'grana'*). En la Rioja *grana* también se aplica a los "frutos de los árboles del monte, como bellotas, hayucos, etc." (*DRAE*, *s. v. 'grana'*); éste podría ser el significado de los "campos de grana" que rodearon la infancia de la doncella, según nos informa la versión 70.9.[124] En el pasaje de las sayas *grana* tiene que ver con los colores: "-¡Oh saya, oh mi saya, / de color de oliva, // que la dejé nueva / y la encuentro rompida! // ¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de grana, // que la dejé nueva / y la encuentro rasgada!" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.4). Sabemos que la primera saya es verde, el color típico de la oliva, en la naturaleza y en la poesía popular; las versiones 70.7 y 70.9 no dejan lugar a dudas: "-¡Oh saya[s], oh saya[s], / de la verde oliva...!".

El mundo vegetal nos lleva al animal. En el árbol de la coscoja vive el quermes (*coccus illicis*), un insecto valiosísimo porque, al igual que su prima, la cochinilla americana (*coccus cacti*), produce un colorante rojo escarlata que en el pasado hizo las delicias de las clases adineradas. (Antes del descubrimiento de las anilinas sintéticas, los vestidos de colores eran inaccesibles para los bolsillos populares.) En la Edad Media *grana* empieza a extender su significado y poco a poco abarca al curioso animalito (en el siglo XVI hará lo mismo con la parienta del Nuevo Mundo), al colorante, a los textiles teñidos con él y al rojo carmesí, el "color de grana" por excelencia. El *Diccionario de*

autoridades nos confirma que la palabra también designaba un tejido específico: "Paño mui fino de color purpúreo, llamado assí por teñirse con el polvo de ciertos gusanillos, que se crían dentro del fruto de la coscoja, llamado grana" (*s. v. 'grana'*). Así pues, las segundas sayas de la cautiva debían ser rojas, o de un tono derivado del rojo. Aunque éste podría ser el caso del texto 70.4 ("¡Oh, saya, oh mi saya, / de color de grana...!"), no son pocas las veces en que los caminos de la tradición se apartan de la lógica común y corriente; nuestra versión 70.7 nos hablaba de una saya "de la verde grana" y la 70.9 comparte lo que parece un absurdo: "-¡Oh, sayas, oh sayas, / de la verde grana, // que os dejé sanas / os hallo rasgadas!...".

En realidad, las dichosas sayas sintetizan varias convenciones. En la lírica y en el romancero las mujeres suelen vestirse de verde: la serrana Menga anda por los montes con "saya... [a]pretada, / de un verde florentino" (*Corpus*, núm. 998) y Tamar entra a la recámara de su hermano "vestida de seda verde / desde los pies a la cara" (*Tamar*; Alonso-Cortés, *Romances*, p. 125). La grana no se queda atrás en las preferencias femeninas. En las viejas cancioncitas la palabra denota un color o un tejido específico: "de las colores, la grana", "mandásteisme saia de grana, / i aora dáismelo de buriel" (*Corpus*, núms. 1998C, 1794). En el romance de *La muerte ocultada* se mezclan los dos significados. Un ejemplo de color: "-Dígame, suegra querida, / dígame, madre del alma, // ¿de qué se visten las reinas / cuando salen de alumbrada? // -Unas si visten de negro / y otras si visten de grana, // pero tú viste de negro, / que lo negro bien te caiga" (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 119). En ciertas versiones *grana* se empareja con los tejidos suntuosos, que no deben carecer de color, pues se oponen al "morado" y "negro escuro" que aconseja la suegra: "-De ellas van de grana, / de ellas de brocado, // y tú, Alda, / irás de morado. // De ellas van de grana, / de ellas de refino, // y tú, Alda, / de lo negro oscuro" (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 6). De vez en cuando la "viuda sin saberlo" combina los mismos elementos que la cautiva: "Vistióse de verde / y de grana fina; // todas la dezían: / -¡La viuda garrida!" (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 19). Otra nuera que sigue la moda: "Mujer del rey Fernando / a la missa iría, // vestida de verde / y de grana fina" (*La mujer de Arnaldos*; Bénichou, *Romancero*, p. 192). Nótese que en ninguno de estos casos se califica de *verde* a la grana (la *y* copulativa establece una prudente distancia entre los dos elementos). En *La hermana cautiva* el motivo de la dama

vestida de verde (o de verde y grana) no podía menos que sufrir el influjo de la "verde oliva", en un romance en el que la palabra *oliva* es fundamental; en medio de la repetición paralelística ya no importa tanto el color de la grana en el mundo real, sino el hallazgo de un sinónimo bonito, sonoro y familiar para los oyentes. ¿El resultado? Una(s) "saya(s) de la verde grana" que no desmerecen ante las canónicas "saya(s) de la verde oliva". Después de *oliva-grana* el resto de los sinónimos es pan comido, gracias a la ayuda de la rima y el contexto: los participios *rasgada(s)* y *rompida(s)*, equivalentes en la lengua coloquial, señalan el deterioro que han sufrido las prendas. La versión 70.9 menciona a las culpables del lastimoso estado de los vestidos:

-¡Oh, sayas, oh sayas, / de la verde grana,
que os dejé sanas, / os hallo rasgadas!
-Calla la mi hija, / las gastó tu hermana,
quien te dio pa ésas / pa otras te daba.
-¡Oh sayas, oh sayas, / de la verde oliva,
que os dejé sanas, / os hallo rompidas!
-Calla la mi hija, / las gastó tu tía,
quien te dio pa ésas / pa otras te daría.

Aquí termina el texto. La elección de las culpables se justifica desde la propia retórica del paralelismo, donde las equivalencias entre *prima* y *hermana* son comunes; al recreador del ejemplo le bastó sustituir *prima* por *tía*.[125] Una mezcla de tiempos distintos cierra con broche de oro el poema. La combinación del imperfecto con el potencial (*daba-daría*) se ajusta a la rima del pasaje y señala la línea del tiempo que rige la casa familiar: el pasado feliz en que la doncella recibió las sayas (*dio-daba*) se extiende hacia un futuro lleno de promesas (*daría*).

Unas últimas observaciones sobre la construcción del paralelismo por sinonimia, en el cual cabe todo, o casi todo, hasta las asociaciones absurdas. Acabamos de ver que en *La hermana cautiva* hay unas "sayas de la verde grana"; el mismo romance nos proporciona más ejemplos: "Mándela, señora, / *con paños al horno*, // que allí dejará / hermosura y rostro; // mándela, señora, / a lavar al río, // que allí dejará / hermosura y *frío*" (Trapero, *Romancero, Gran Canaria*, núm. 4.1), "-Quitéisme, señora, / el beber del vino; // pedreréis colores, / cobraréis suspiros. // Quitéisme, señora, / *el beber de esclavo*, // pedreréis colores, / cobraréis desmayos" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 51*b*). La comparación con otras versiones nos permite suponer que estos absurdos se deben a que

el cantor no recuerda una parte del verso ("con el pan al horno") o deturpa las voces que no le son familiares ('brillo', 'brío', por *frío*, y 'claro', por *esclavo*).[126] Los absurdos no son exclusivos del romancero. La lírica nos da:

Rodrigo Martines
atán garrido,
los tus ansarinos
liévalos el río.
"¡Ahe!"
Pensando qu'eran vacas,
silvávalas "¡hé!"

Rodrigo Martines
atán loçano,
los tus ansarinos
liévalos el vado.
"¡Ahe!"
Pensando qu'eran vacas,
silvávalas "¡hé!"
(*Corpus*, núm. 1921).

En ocasiones, el peso de los sinónimos consagrados hace que los usuarios los utilicen sin atender al sentido de la frase en que dichos sinónimos se insertan; éste parece ser el caso del desafortunado Rodrigo Martines, cuyos ansarinos lo mismo se los lleva el *río* que el *vado*. Los usuarios no siempre actúan tan a la ligera, a pesar de que a veces las apariencias indican lo contrario. En *Corpus*, núm. 5B nos encontramos con una pareja que tras ir "so los verdes pinos" se dirige ¡"so los verdes prados"!:

Mimbrera, amigo,
so la minbrereta.

Y los dos amigos
ydos se son, ydos,
so los verdes pinos,
so la minbrereta...

Y los dos amados
ydos se son anbos
so los verdes prados,
so la minbrereta...

El aparente absurdo está más que justificado por el simbolismo que permea nuestro folclor poético y que se manifiesta desde el estribillo de la canción, pues la

mimbrera es una planta llena de connotaciones eróticas.[127] El relato de la glosa no deja dudas al respecto: los amantes quieren unirse al amparo de la naturaleza. En la lírica y el romancero la sombra de árboles y arbustos es ideal para las entrevistas amorosas. Mencionamos ejemplos romancísticos con limón, naranjo y laurel; la lírica nos da otros con encina y naranjo (*Corpus*, núms. 313, 591). Pero el repertorio de vegetales que favorecen el amor es mucho más extenso. En el poema que analizamos aparecen los "verdes pinos", y una versión sefardí de *La hermana cautiva* confirma las propiedades de la conífera: "-¡Oh, qué pino hermoso, / onde con mi esposo, // bajo su solombra, / dormíamos con gozo!" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 51*a*). Por su calidad de arbusto y de planta que crece a la orilla del río, la mimbrera es igual de benéfica. Lo de irse "so los verdes prados" suena más complicado, pero es perfectamente válido dentro del simbolismo de la canción popular europea, donde son comunes las "camas de amor", construidas cerca del agua y del cañaveral. En el universo de los símbolos la grama y las hierbas se asocian a las plantas de ribera. Un texto italiano nos presenta una cama de césped, con sábanas de hojas de caña: "Bella, bellin, se vieni alla vigna, / ti ce l'ho fatta una gentil capanna: / il letto te l'ho fatto di gramigna / e le lenzuola di foglia di canna" (*apud* Frenk, "Símbolos", p. 173n).[128] Este texto nos ayuda a entender que, lejos de ser un disparate, el verso "so los verdes prados" remite a una cama semejante.

2. 2. 2. El *leixa-pren*

El *leixa-pren* o encadenamiento es un recurso constructivo muy arcaico[129] y con una larga trayectoria en la poesía peninsular: aparece en las cantigas de amigo, en las cancioncitas populares que se recogieron durante los siglos XV a XVII y en el folclor lírico de hoy. El *leixa-pren* se logra repitiendo el verso o los versos finales de una estrofa al principio de otra:

A serra hé alta,
fria e nevosa,
vi venir serrana
gentil, graciosa.

Vi venir serrana
gentil, graciosa,
cheguey-me pera ella
com gran cortesia.

Cheguei-me a ella
de gram cortesia,
disse-lhe: -Señora,
quereis companhia?

Disse-lhe: -Señora,
quereis companhia?
Dix[o]-me: -Escudeyro,
segui vossa via
(*Corpus*, núm. 991).

En el corpus conocido de la antigua lírica popular, ésta es una muestra única de canción encadenada acéfala; la mayoría de los ejemplos que se conservan tiene forma de villancico (*supra*, cap. I, 1.3.1):

Nam me firais, madre,
que eu direy a verdade.

Madre, hum escudeyro
da nossa raynha
falou-me d'amores,
vereis que dezia.
Eu direy a verdade.

Falou-me d'amores,
vereis que dezia:
"Quem te me tivesse
desnuda em camisa!"
Eu direy a verdade
(*Corpus*, núm. 288C).[130]

En los dos casos que hemos citado el texto se prolonga y a la vez se repite, originando una nueva estrofa. El encadenamiento juega un papel importante en la ejecución de los poemas, pues, por un lado, constituye un apoyo nemónico para el ejecutante y, por el otro, los versos encadenados se presentan al receptor desde diferentes perspectivas (Asensio, *Poética*, p. 91), las de las estrofas que los contienen. El *leixa-pren* se combina a menudo con el paralelismo:

Por vos, niña virgo,
prendióm'el merino...

Prendióm'el merino,
áme mal herido...

Por vos, niña dalgo,
prendióm'el jurado...

Prendióm'el jurado,
áme lastimado...
(*Corpus*, núm. 357).

Los dos recursos existían en la tradición oral de la Edad Media y de ahí los tomaron los autores de las cantigas de amigo. Son escasas las cantigas que llevan *leixa-pren* solo (Nunes, *Cantigas*, núms. 60, 82); las que exhiben paralelismo independiente se dan un poco más, pero no llegan a rebasar a las cantigas paralelísticas y encadenadas, las más abundantes dentro de los materiales conocidos. La unión de ambos procedimientos devino uno de los rasgos más característicos de esta lírica, lo que ha hecho suponer a varios estudiosos que la combinación de paralelismo y *leixa-pren* fue un invento de los trovadores y juglares gallego-portugueses. Eugenio Asensio compartió esta hipótesis hasta que descubrió la *viadeyra* de Cerverí de Girona, un villancico de malmaridada paralelístico y encadenado; el poema debió componerse alrededor de 1269, antes de las cantigas conservadas (*supra*, cap. I, 1.1):

No·l prenatz lo fals marit,
Jana delgada!

No·l prenatz lo fals jurat,
que pec és, mal enseynat,
Ya[na delgada].

No·l prenatz lo fals marit,
que pec és e·z adormit,
Ya[na delgada].

Que pec és, mal enseynat;
no sia per vós amat,
Ya[na delgada].

Que pec és e·z adormit;
no jaga ab vós e'l lit,
Ja[na delgada]
(*apud* Romeu, "El cantar", p. 43).

José Romeu Figueras afirma que la composición imita un modelo difundido en Cataluña por los poetas del occidente peninsular ("El cantar", p. 18); Asensio arguye tres circunstancias que se oponen al influjo gallego-portugués: *a*) la palabra *viadeyra* es desconocida en portugués, *b*) el tema de la malmaridada es ajeno a la escuela poética de las cantigas (se introdujo tardíamente, con el rey don Denís) y *c*) la forma villancico es propia de la tradición castellana, no de la portuguesa (*Poética*, pp. 198-199). No obstante, dada la unicidad del ejemplo ("una golondrina no hace verano"), para los textos posteriores a la *viadeyra*, Asensio propone asumir como primera hipótesis el que "la unión de ambos artificios es casi seguro indicio de la influencia de las cantigas" (*Poética*, p. 199).

Otro caso único. Hacia 1510 se copió el siguiente texto en un manual del notario barcelonés Bartolomeu Guamir:

Junco menudo, junco,
junco menudo.

Nuevas han traýdas
de la ciudad de Granada
que se case cada uno
con la que más amava:
no haré yo, triste mesquino,
que la mía ja's casada...

Nuevas han traýdas
de la ciutad de Civilla
que se case cada huno
con la que más servía:
no haré yo, triste mesquino,
que ja's casada la mía...
(*Corpus*, núm. 304D).

En los *Villancicos i canciones...* (Osuna, 1551), de Juan Vásquez, el poema ha dejado de ser paralelístico y se ha convertido en un romance-villancico encadenado:

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre namorado
que se case con su amiga.

Qu'el amor me quita el sueño...

Que tod'hombre namorado
que se case con su amiga:
¿qué haré, triste cuytado,
qu'es ya casada la mía?
Qu'el amor me quita'l sueño...
(*Corpus*, núm. 304C).

Si estas versiones se cantaron así, tal y como han llegado hasta nosotros, estarían demostrando que el paralelismo y el *leixa-pren* no sólo podían combinarse, sino también intercambiarse en el folclor antiguo; sin embargo, también cabe la posibilidad de que nuestras versiones fueran más extensas e incluyeran alguna(s) estrofa(s) con el otro recurso, como ocurre en el romance-villancico *Perdí la mi rrueca...* (*Corpus*, núm. 1585D).

Por otra parte, el poema 304 (sobre todo en la versión C) tiene una correspondencia exacta con uno de los romances de la *Rosa de amores* (Valencia, 1573), de Timoneda. El manuscrito barcelonés y el cancionero polifónico de Juan Vásquez son anteriores a la obra de Timoneda, pero es díficil saber si los textos líricos se compusieron antes que el romance (Frenk, "El romancero"):

De muchas leyes que pone / ésta de nuevo añadía:
que todo hombre namorado / se casasse con su amiga
[.....]
A todos paresce bien, / a muchos les convenía,
sino a un sobrino del rey, / el qual ante dél venía
[.....]
Todos se alegran con ella, / yo sólo me entristecía:
que mal puedo yo casarme, / *siendo casada la mía*
(f. 16v).

Aunque hay varios romances-villancico encadenados, o paralelísticos y encadenados (*infra*, cap. II, 2.3.3), el *leixa-pren* parece ajeno a la poética romanceril. En los romances monorrimos hay unos pocos casos en que el último hemistiquio de un verso se repite al comienzo del verso que sigue. *El nacimiento de Montesinos* es un larguísimo romance juglaresco publicado en varios pliegos sueltos, en la *Tercera parte de la Silva de Zaragoza* (1551), en la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561) y en algunos otros romanceros. Agustín Durán conoció un pliego suelto que narraba así la estancia del conde

Grimaltos en la corte: "le mandó ser camarero / y secretario real, // y después le dio un condado, / *por mayor honra le dar*, // y por darle mayor honra / y estado en Francia sin par // lo hizo gobernador / que el reino pueda mandar" (*Romancero*, núm. 382). En las otras versiones conservadas el pasaje carece de *leixa-pren*: "le mandó ser camarero, / su secretario real, // y después le dio un condado, / *el que ya oýtes nombrar*, // y por darle mayor honrra / y estado en Francia sin par // lo hizo governador / que'l reyno pueda mandar" (*Silva, Tercera parte 1551*, p. 472). El hecho de que se trate de un romance juglaresco, que sólo tiene *leixa-pren* en una de sus versiones, aunado al que ejemplos como éste son excepcionales en el romancero viejo, me hace pensar que el recurso no pertenecía realmente a la poética del romancero antiguo.[131]

El encadenamiento tampoco es un rasgo distintivo del romancero de tradición oral moderna; son escasos los romances que lo presentan, aunque tenemos un poco más de muestras que en el romancero viejo. Dice una versión trasmontana del *Veneno de Moriana+Quem dever a honra alheia*: "que a honra duma donzela / não se paga con zombar. // Não se paga con zombar, / nem tão-pouco con fazenda; // paga-se corpo com corpo, / p'ra que a alma não pene. // P'ra qu'a alma não pene / como a minha anda a penar" (Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núm. 511); un ejemplo de Segovia: "no pueden volverla en sí / ni con vino ni con agua, // ni con vino ni con agua / pudieron resucitarla" (Calvo, *Romancero*, núm. 2.2), y un par de muestras de la tradición sefardí: "a la tornada que torno / topí la torre quemada; // topí la torre quemada / y la mi esposa llevada" (*La esposa de don García*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 62), "espejo de oro en la su mano, / dando gracias a Dios padre, // dando gracias a Dios padre / que tan linda la había criado" (Anahory, *Florilegio*, núm. 16).[132] En estos poemas el encadenamiento opera menos como un recurso constructivo que como un elemento nemónico que aporta a los receptores el sabor de algo diferente; en la versión trasmontana también debemos considerar una posible influencia de las canciones lírica de la zona, que a menudo exhiben *leixa-pren*, solo o combinado con paralelismo. Es obvio que en el romancero monorrimo el encadenamiento no busca crear nuevas estrofas; dada la escasa presencia del recurso en estos romances, tampoco podemos decir que sea uno de los caminos habituales para prolongar la narración.

El *leixa-pren* es igualmente escaso en los romances y romancillos estróficos. Uno de los poquísimos ejemplo que encontré combina encadenamiento y paralelismo, aunque lo normal es que, en este y otros romances, el paralelismo aparezca solo: "Se entra el caballero / por lindos portones; // se tira la zagala / por altos balcones. // Se tira la zagala / por altas ventanas, // la coge el caballero / por sus lindas plantas" (*La gentil porquera*; Alonso-Cortés, *Romances*, pp. 60-61).

En este apartado analizamos dos recursos constructivos de larga trayectoria en la poesía popular de la Península Ibérica: el paralelismo y el *leixa-pren*. El análisis de estos recursos ha puesto de relieve varias de las diferencias y semejanzas que existen entre los géneros que estudiamos. La primera diferencia es cuantitativa: el número de textos con paralelismo y *leixa-pren* (solos o combinados) es mucho mayor en la lírica que en el romancero; las consecuencias de esta desproporción son distintas en cada recurso.

En el romancero, los testimonios conservados son suficientes para comprobar que las baladas compuestas por pareados paralelísticos corresponden a uno de los tipos de canción narrativa que se dieron en el territorio peninsular, durante la Edad Media y el Siglo de Oro. Este tipo de canción sigue vigente en nuestros días y tiene muchos paralelos formales y temáticos con las composiciones que integran el corpus conocido de la antigua lírica popular; a propósito del paralelismo, las coincidencias más notables son: el predominio del paralelismo por sinonimia, la preferencia por rimas construidas a partir de las vocales *–ía, -áa, -ío, -áo*, y el uso de un buen número de sinónimos consagrados. En cambio, los ejemplos de romances (monorrimos o estróficos) con *leixa-pren* son tan escasos, que nos hacen suponer que el recurso se usa muy excepcionalmente en el romancero, a diferencia de lo que ocurre con la lírica, donde el encadenamiento sí formaba parte de la poética del género y fue cultivado por los cuatro moldes formales que se conocen: el villancico, el romance-villancico, la canción paralelística acéfala y la canción heteroestrófica.

2. 3. Cruces de géneros

Estudiaremos ahora tres especies poéticas que son el resultado de un cruce de géneros (Frenk, "El romancero"): los villancicos con glosa narrativa tipo romance, los romances

con estribillo y los romances-villancico. Cada una de estas especies se caracteriza por una estructura formal que combina, de diferente manera, elementos del romance y el villancico.

2. 3. 1. Villancicos con glosa narrativa tipo romance

En muchos de los antiguos villancicos populares encontramos glosas que constituyen un pequeño relato:

¡Corten, espadas afiladas,
lenguas malas!

Mañana de San Francisco
levantado me an un dicho:
que hablé con la niña virgo.
Lenguas malas
(*Corpus*, núm. 487A).

Varias de esas glosas semejan romances o romancillos en miniatura, porque son cuartetas, y a veces sextillas, hexasílabas u octosílabas, que riman sólo en los versos pares (cuando hay dos o más estrofas éstas tienen rimas diferentes).[133] La mayoría de las glosas narrativas con forma de romance o romancillo son asonantadas:

Y soñava yo, mi madre,
dos oras antes del día,
que me floreçía la rrosa,
el lyino so ell agua frida
(*Corpus*, núm. 302C).

Madre, un cavallero
de casa del rey
siendo yo pequeña
pidióme la fe,
dísela yo, madre,
no lo negaré
(*Corpus*, núm. 288B).

No faltan ejemplos con rima consonante: "Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor; / pidiérame tres besicos, / luego perdí mi color" (*Corpus*, núm. 273A). La asonancia y la consonancia pueden aparecer en una misma glosa, como ocurre en el

villancico paralelístico y encadenado *Já nam quer minha senhora...*, donde la primera y la tercera estrofa riman en *–ía* y la segunda en *–ar*:

Minha senhora me disse
que me quer falar hum dia,
agora por meu peccado
disse-me que nam podia:
óo, que mal tam alongado!

Minha senhora me disse
que me queria falar,
agora por meu peccado
nam me quer ver nem olhar:
óo, que mal tan alongado!

Agora por meu peccado
disse-me que nam podia:
yr-m'ey, triste, polo mundo,
onde me levar a dita.
Óo, que mal tan alongado!
(*Corpus*, núm. 632).

La combinación de paralelismo y *leixa-pren* no abunda en estas glosas; son mucho más comunes las glosas exclusivamente encadenadas (*Corpus*, núms. 6, 288C, 478, 1537*bis*, 1586, 1827) y hay un ejemplo de paralelismo solo (*Corpus*, núm. 523).

Las glosas narrativas aportan distintos grados de información. Dentro del conjunto que analizamos hay glosas que, a pesar de su brevedad, nos parecen completas, autosuficientes (Frenk, *Estudios*, p. 308): "Ývame yo, mi madre, / a vender pan a la villa, / i todos me dezían: '¡Qué panadera garrida!'", "Casóme mi padre / con un cavallero; / a cada palabra: / '¡hija d'un pechero!'" (*Corpus*, núms. 120B, 233). Se dan casos en que la glosa necesita o puede extenderse:

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo
moricos de allende
lo llevan cativo:
cadenas de oro,
candado morisco
(*Corpus*, núm. 496).

Este final es demasiado abrupto para una historia de cautivos, un tema que abunda en el romancero viejo (*El cautivo y el ama buena*, *Julianesa*, *Moriana y Galván*, *El*

palmero) y en el de tradición oral moderna (*La esposa de don García*, *Flores y Blancaflor*, *La hermana cautiva*) y que también se da en el hermoso romance-villancico, *"Aquella mora garrida..."* (*Corpus*, núm. 497B). Casi todos estos textos narran el rapto de una doncella por los moros; varios de ellos describen el sufrimiento del amante de la muchacha (*Julianesa*, *Moriana y Galván*, *"Aquella mora garrida..."*) o los esfuerzos de éste por rescatarla (*La esposa de don García*); *Flores y Blancaflor* y algunas versiones de *La hermana cautiva* (*supra*, cap. II, 2.2.1) nos dan información sobre la vida en cautiverio de la chica y lo mismo hacen *El cautivo y el ama buena* y *El palmero* con respecto al varón raptado. En cambio, la glosa que nos ocupa es muy escueta y bien podría alargarse contándonos detalles sobre el momento de la captura, el dolor de la niña o del amigo, la llegada a la morería, entre otros.[134]

Las semejanzas entre las glosas narrativas tipo romance y el romancero tradicional no se limitan a la métrica o a compartir ciertos motivos; en la siguiente glosa sobre el pastorcico enamorado:

> -Digas, el pastorcico,
> galán y pulido,
> ¿cúyas eran las vacas
> que pastan par del río?
> -Vuestras son, mi señora,
> y mío es el suspiro
> (*Corpus*, núm. 1155)[135]

hay un préstamo de un episodio que aparece en los romances que tratan el tema de la boda estorbada (Frenk, *Estudios*, pp. 199-200). Uno de esos romances es el de *La condesita*, donde es la propia condesa quien dice: "-Pastorcito, pastorcito, / dime por Dios tu verdad: // ¿de quién son estas vaquitas, / todas son de una señal? // -De don Marcos, son, señora, / de don Marcos general" (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, núm. V.141). Es muy probable que el último romance haya inspirado la glosa que nos ocupa.[136]

La situación descrita en la glosa de *Corpus*, núm. 6: "El moço y la moça / van en romería, / tómales la noche / 'n aquella montina...", tiene una correspondencia con el romance de *Flores y Blancaflor*, en el que una pareja de esposos fue de romería y "les escureció en un monte, / una desierta montina; // el conde extendió la capa, / la condesa la

basquiña" (Valenciano, *Os romances*, núm.77*b*).[137] La capa y la basquiña nos recuerdan el sayo del enigmático estribillo puesto en boca de la moza y el mozo: "¡Quién m'ahora'cá mi sayo, / cuytado! / ¡Quién m'ahora'cá mi sayo!".[138] En otros romances, el hecho de que los amantes extiendan sobre un suelo campestre sus prendas exteriores de vestir es una forma de sugerir el acto sexual (*CGR*, I*a*, pp. 176-177); así ocurre en muchas versiones peninsulares del *Conde Claros*: "La cogiera de la mano, / la lleva al pie de un rosal; // don Carlos tendió la capa, / la niña tendió el brial", y en las versiones marroquíes de *Catalina*: "¿Ánde les cogió la noche? / Debaxo de un buen rosal. // L'escudero tendió el manto, / la niña tendió el fustán" (*apud CGR*, *loc. cit.*). Como en los dos últimos romances, la situación de la glosa es plenamente erótica (no así la de *Flores y Blancaflor* cuyos protagonistas están casados) y es previsible que el mozo y la moza acaben enfrascados en un encuentro sexual;[139] ante este estado de cosas, ¿el sayo al que ambos aluden no estará reflejando sus propios deseos sexuales, a través de la mención de una cama improvisada para pernoctar?

En *Quem tem farelos*, de Gil Vicente, hay un villancico con una glosa que cuenta una historia prácticamente idéntica a la de la primera parte de un romance continuado por Quirós y publicado en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511); he aquí el texto de la glosa:

> Eu amey hu~a senhora
> de todo meu coraçam,
> quis Deos e minha ventura
> que nam ma querem dar, nam...
>
> Nam me vos querem dare:
> yr-m'ey a tierras agenas
> a chorar meu pesare...
> (*Corpus*, núm. 478).

Y el del romance: "Amara yo una señora, / y améla por más valer; // quiso mi desaventura / que la oviese de perder; // yrme quiero a las montañas / y nunca más parescer..." (*Cancionero general*, f. 138v).[140] Por las fechas la glosa podría ser anterior al romance, pero, como en muchos otros casos, es difícil saber quién inspiró a quién. A propósito de la misma glosa, Giuseppe di Stefano (*Romancero*, p. 180) señala que sus dos

primeros versos parecen "eco o modelo" del comienzo del romance de *Catalina*: "Yo me adamé un amiga / dentro en mi coraçón" (*Cancionero de romances s.a.*, f. 252 v).

Una diferencia entre nuestros géneros. Mientras la lírica tiende notoriamente a la economía de la expresión, el romancero se regodea en el "bordado"[141] y el avance lento del relato: "Fuese mi marido / a la frontera, / sola me dexa / en tierr'a agena", dice la glosa de *Corpus*, núm. 221, y estos cuatro versos son suficientes para enterarnos de la razón del desamparo y la tristeza de la protagonista.[142] Con muchísima frecuencia la concentración expresiva de la lírica se logra a través del simbolismo: "Cogía la niña / la rosa florida; / el ortelanito / prendas le pedía" (*Corpus*, núm. 10), donde la acción de coger rosas denota una búsqueda de amores por parte de la mujer[143] y la prenda reclamada por el guardián es la virginidad femenina (Masera, *Symbolism*, pp. 216-221); en cambio, el romance de *Rosaflorida*, según la versión del *Cancionero de Amberes* sin año (ff. 190v-191r), utiliza ocho versos de preámbulo (con varias repeticiones, una descripción e información accesoria a la trama) antes de exponer la idea central del poema, el extraordinario enamoramiento de una doncella:

> En Castilla está un castillo / que se llama Roca Frida:
> al castillo llaman Roca / y a la fonte llaman Frida.
> El pie tenía de oro / y almenas de plata fina;
> entre almena y almena / está una piedra çafira:
> tanto relumbra de noche / como el sol a medio día.
> Dentro estava una donzella / que llaman Rosaflorida.
> Siete condes la demandan, / tres duques de Lombardía;
> a todos los desdeñava, / tanta es su loçanía.
> Enamoróse de Montesinos / de oídas que no de vista

A menudo, la tendencia a la narración sinuosa y elaborada se apoya en la estructura del verso romancístico. Como es sabido, los versos de los romances tradicionales se componen de dos hemistiquios, octosílabos o hexasílabos, que suelen formar una unidad sintáctica, provocando que la narración avance de ordinario verso por verso (*CGR*, I*a*, p. 169). En este avance se dan varias modalidades. A veces ocurre que la información se distribuye a lo largo de los dos hemistiquios y que cada hemistiquio no nos dice nada por sí mismo: "Prestédesme, Rico Franco, / vuestro cuchillo lugués" (*Ricofranco*; *Cancionero de romances 1550*, p. 254), "El postrero que lo mira / es el dotor De la Parra" (*Muerte del príncipe don Juan*; *Poesías del maestro León*, p. 188). Son

mucho más numerosos los hemistiquios que gozan de cierta autonomía semántica:[144] "- Mis arreos son las armas, / mi descanso es pelear" (*La constancia*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 252r), "Siete vueltas dio al monte, / el ciervito allí no está" (*La caza de Celinos*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 11.4).

La mayoría de los versos romancísticos incluye uno o dos hemistiquios autónomos y, por lo general, entre los dos hemistiquios de un verso hay diferencias de función e importancia. Es muy común, por ejemplo, que la carga narrativa se concentre en uno de los hemistiquios (casi siempre el primero) y que el hemistiquio restante aporte alguna forma de bordado. Entre otras posibilidades tenemos: *a)* el hemistiquio final repite el contenido y parte del léxico del primero, con variantes: "ya perdonavan al conde, / ya lo mandan perdonar" (*Conde Claros preso*; *Pliegos Praga*, I, p. 39); *b)* el segundo hemistiquio amplía al primero, repitiendo algún elemento: "a caçar va el cavallero, / a caçar como solía" (*La infantina*; *Cancionero de romances 1550*, p. 254);[145] *c)* el último hemistiquio concreta lo que dijo su antecedente, sin repetirlo: "sentados son a la mesa, / començavan a yantar" (*Los siete infantes de Salas*; *Pliegos Praga*, I, p. 68).

Aunque en las glosas la narración progresa con mayor rapidez que en los romances, en unos pocos casos encontramos versos del tipo "principal + bordado", organizados de la siguiente manera: *a)* el segundo verso es repetitivo: "fuy colher las rosas, / las rosas colhía" (*Nuevo corpus*, núm. 314*bis*); *b)* el segundo verso repite y amplía al primero: "¡o, qué mañanica mañana, / la mañana de San Juan!" (*Corpus*, núm. 4B), "yo me levantara un lunes, / un lunes antes del día" (*Corpus*, núm. 629);[146] *c)* el segundo verso concreta lo dicho por el primero, aportando nueva información: "por aquella sierra / de aquel lomo erguido" (*Corpus*, núm. 72D), "madre mía, el crego, / y non de aquesta villa" (*Corpus*, núm. 1537B).[147] Creo muy probable el que la presencia de esta clase de versos en nuestras glosas se deba a una influencia de los romances; la forma de estas glosas narrativas debió facilitar la adopción de un esquema típico del romancero.

Las glosas que acabamos de revisar contienen un pequeño relato que semeja un romance o romancillo por su forma, pero también porque, con frecuencia, dicho relato exhibe rasgos de estilo propios del romancero (además de ciertas coincidencias temáticas con este último género). El carácter narrativo de tales glosas, a menudo circunstanciado,

se opone al lirismo y a la concentración de los cantarcillos iniciales que las acompañan (Frenk, *Estudios*, p. 300), produciendo un interesante contraste estilístico entre las dos partes de la composición:

No me las enseñes más,
que me matarás.

Estávase la monja
en el monesterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro
(*Corpus*, núm. 375B).

El contraste es aún más evidente cuando ambas partes son enunciadas por la misma persona:

¡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
(*Corpus*, núm. 496).

2. 3. 2. Romances con estribillo

En los documentos conservados hay muy pocos romances viejos con estribillo. El ejemplo más conocido es el de *La pérdida de Alhama* (*áa*) que presenta este aditamento en algunas fuentes musicales, a saber: *Los seys libros del Delphín de música* (Valladolid, 1538), de Luis de Narváez; el *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552), de Diego Pisador, y el *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana. Estas fuentes intercalan el estribillo "¡Ay mi Alhama!" cada dos versos dieciseisílabos y lo mismo hace Ginés Pérez de Hita en su *Historia de las guerras civiles de Granada* (Zaragoza, 1595):

Passeávase el rey moro / por la ciudad de Granada,
desde las puertas de Elvira / hasta las de Bivarrambla.
¡Ay de mi Alhama!
Cartas le fueron venidas / que Alhama era ganada.

Las cartas echó en el fuego / y al mensagero matara.
¡Ay de mi Alhama!
(Pérez de Hita, *Guerras*, p. 252).[148]

En las otras fuentes antiguas el romance carece de estribillo, lo que ha hecho sospechar a Jack Sage que el estribillo que aparece en los libros de música fue un invento de los músicos ("Early", p. 201). Anríquez de Valderrábano nos demuestra que este tipo de iniciativas no era infrecuente: en su *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), Valderrábano agregó el estribillo "¡Arded, coraçón, arded!, / que no os puedo yo valer" (*Corpus*, núm. 602A) y varias repeticiones internas al romance de *La muerte de don Beltrán* (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 146).

En el teatro del Siglo de Oro encontramos otras pocas muestras de romances con estribillo. Por ejemplo, en el tercer acto de su comedia *Roma abrasada* (1598-1600) Lope de Vega cita el romance *El incendio de Roma*, añadiéndole el estribillo "¡Qué alegre vista!" cada cuatro octosílabos (Pérez Vidal, "Romances", p. 205); al parecer, Lope estaba adaptando un romance viejo a las novedades del romancero artístico posterior a 1580.[149] Además de estos testimonios están los casos de romances-villancico registrados en la época (*supra*, cap. I, 1.2.1), algunos de los cuales fueron considerados como simples romances con estribillo por Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, I, pp. 145-146).

La escasez de romances antiguos con estribillo, aunada al hecho de que las pocas muestras que se conocen pudieran deberse a la manipulación de un autor culto, plantean la posibilidad de que el estribillo fuera un elemento ajeno o muy poco común en el romancero viejo. No obstante, varios investigadores opinan que el estribillo se usó más de lo que permiten suponer las fuentes renacentistas o posrenacentistas;[150] es muy posible que los impresores y las otras personas que fijaron por escrito nuestros textos suprimieran los estribillos que acompañaban a algunos romances para adaptarlos al modelo romancístico típico, o por considerar que el estribillo era un elemento de la *performance* y, por tanto, era innecesario registrarlo (*supra*, cap. I, 1.3.2). Personalmente creo que si Narváez inventó el estribillo de *La pérdida de Alhama* no partió de la nada, sino que estaba imitando una de las formas de balada que existían en el folclor arcaico. ¿Cómo explicar, si no, el extraordinario cultivo que el estribillo tiene en buena parte de las Islas

Canarias?,[151] y ¿cómo explicar que el aditamento también se presente en romances americanos, sefardíes, catalanes y de otras regiones de la Península Ibérica?

Los romances con estribillo se dan en todas las subtradiciones del romancero panhispánico, aunque hay que reconocer que se trata de un recurso más bien ocasional, a menudo relacionado con el baile y el canto coreado: la danza prima asturiana y el baile del tambor en la Gomera se acompañan de romances con estribillo,[152] y varios de los romances que se han recogido con este aditamento viven como rondas infantiles (*La muerte de don Gato*, *La mujer engañada*, *Mambrú*, *Santa Catalina*). Quizá a esta estrecha relación con el *performance* se deba el que, salvo muy contadas excepciones, no haya un estribillo propio de un romance (Díaz Roig, *El romancero*, p. 87). *La merienda de las tres comadres* se canta lo mismo con: "Que toma, las tres borrachas – Que toma, las otras tres" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 88.1), "Las zarandilleras – Zarandilla andá, zarandillera es" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 88.2), "¡Ay!, ¡ya ladín! ¡Qué nada baido!" (Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 64), que con una simpática supervivencia lírica: "¡Si merendasteis, conmadres, / si merendasteis, llamadme!" (Armistead, *El romancero*, III, p. 51),[153] entre otros. Además un estribillo puede utilizarse con romances distintos: el estribillo de la zarandilla (otra supervivencia lírica), que acabamos de ver en *La merienda de las tres comadres*, también se intercala en *El castigo del sacristán* y *La apuesta ganada*.[154]

Los estribillo tienden a presentarse en intervalos regulares: después de uno o dos versos cortos, o cada cuatro hemistiquios (Díaz Roig, *El romancero*, p. 87); casi siempre riman con el romance, pero difieren en el metro. Por su contenido, el estribillo puede consistir en sílabas con poco o ningún significado:[155] "Cacafú" (*El bonetero de la trapería*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 94.1); exclamaciones: "¡Ay, ay, ay!" (*La mujer engañada*; Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 32), "Ajajá, ajajá" (*Mambrú*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 186); onomatopeyas: "Marramiamiau, miau, miau" (*La muerte de don Gato*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 90.2); o en una mezcla de palabras sin sentido y otras con él: "Chiribiri, morena, chiribiri, salada" (*Santa Catalina*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 80.2). Hay estribillos que son una frase: "¡Qué viva el amor!" y "¡Qué viva la gala!" en *Tamar* (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 59.10), "También de la madrugada" en *La adúltera con un gato* (Alvar,

Poesía tradicional, núm. 79), o un pareado: "De la luna no doy queja; / del sol, que se va y me deja" (Pérez Vidal, "Romances", núm. 73), "¡Qué temprano coges, niña, / la flor de la maravilla!" (Trapero, "Los estribillos", p.142); con menor frecuencia encontramos estribillos formados por tres o más versos, como éste de *La muerte ocultada*: "¡Alda y no lo sepa! / Si Alda lo sabe, / luego queda muerta!" (*La muerte ocultada*; Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 13).

Ciertos estribillos son supervivencias de cancioncitas líricas antiguas. En Marruecos los cantarcillos "Con amores, mi madre, / con amores m'adormí" y "Madrugáballo ell aldeana, / ¡cómo lo madrugaba!" (*Corpus*, núms. 268, 1100) son estribillos de *El marido comprado* y *La adúltera con un gato* (Armistead-Silverman, "Villancicos", pp. 112-114);[156] el estribillo de *Casada de lejas tierras* en la tradición trasmontana es "Já os gallos cantam, / o' meu amor, vae-te", supervivencia de *Corpus*, núm. 454B (Armistead-Silverman, *En torno*, p. 21); *La bastarda y el segador* lleva como estribillo "La serena de la noche, / la clara de la mañana" (*Corpus*, núm. 1068) en Toledo, Zamora y Miranda do Douro (en algunos sitios también es estribillo de *La loba parda*; Frenk, "El romancero"). Ya comentamos las supervivencias del cantar de la zarandilla (*Corpus*, núm. 1593) descubiertas por José Manuel Pedrosa. Por mi parte encuentro que la cancioncita "La golondrón, la golondrera, / la golondrera" (*Corpus*, núm. 1529A) se usa como estribillo de *Las señas de esposo* en León y Segovia: "De don golondrón – de don golondrera", "Gondón, golondrón – gondón, golondrera" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 68. 15, 68.18), "Con don golondrón – con don golondrera" (Calvo, *Romancero*, núm. 32.5).

Como se ve en los ejemplos anteriores, no suele haber fuertes nexos temáticos entre el estribillo y el romance al que acompaña (una de las notables excepciones a esta regla es el estribillo de *La muerte ocultada* que citamos hace poco); mucho más común es que el estribillo comparta el tono del romance o contribuya a la creación de cierto clima (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 88-89): no es casual que entre los sefardíes de Oriente el estribillo de *Hero y Leandro* sea "¡el amor!", o que *La mujer engañada* use la exclamación "¡Ay, ay, ay!", que refuerza el tono de queja y decepción femeninas. El estribillo también puede tener funciones indiciales (*CGR*, Ia, pp. 123-126): en *La serrana de la Vera* el pareado "La seda negra / por lo más delgado quiebra" (Catalán, *La flor*,

núm. 270) anticipa la derrota de la feroz serrana, y en una versión del *Bonetero de la trapería*, recogida por Manrique de Lara en Sarajevo, el oficio del protagonista sólo se expresa claramente en el estribillo "¡Mete el bonete!" (Armistead, *El romancero*, III, p. 53). Otras veces el estribillo se relaciona con las circunstancias en que se entona el romance, por ejemplo, las festividades religiosas: "Por verte a ti, Virgen Santa, / vine lejos de mi casa" (Trapero, "Los estribillos", p. 144), que se canta durante la fiesta de la Virgen de Guadalupe, patrona de la isla de La Gomera.

Ninguna de estas muestras, ni siquiera las que poseen funciones indiciales, está engarzada a la narración romancística, y lo mismo ocurre con casi todos los estribillos que se conocen (*CGR*, I*a*, p. 126). Ello, sumado al que haya poquísimos estribillos exclusivos de un romance, indica que, en la mayoría de los casos, el estribillo es un elemento agregado *a posteriori* al poema para adaptarlo a un tipo especial de *performance* (Díaz Roig, *El romancero*, p. 89). Esta clase de adaptaciones debió ser frecuente en la tradición antigua, donde gracias a los romances-villancico sabemos que existían canciones narrativas con complementos líricos. En la Edad Media y el Siglo de Oro también debieron darse romances con estribillos temáticamente relacionados, como lo demuestra el ejemplo --precioso-- de *Mainés*:

> Criaba la reina / hija arregalada,
> de condes y duques / era demandada.
> ¿Adó Mainés / y adó Mainés?
> Mis dueñas, / ¿adó Mainés?[157]
>
> De condes y duques / era ella pedida,
> ganóla Mainés / en las sus heridas.
> ¿Adó Mainés...?
>
> -Abrádeisme, madre, / puertas del palacio,
> que nuera vos traigo / y yo mal quebrado.
> ¿Adó Mainés...?
>
> Abrádeisme, madre, / puertas del cillero,
> que nuera vos traigo / y yo mal herido.
> ¿Adó Mainés...?
>
> -Si nuera me traes / y tú mal herido,
> ella sea muerta / y tú sano y vivo.
> ¿Adó Mainés...?

A la media noche / suegra me llamara:
-Acudí, mi suegra, / con una luz clara,
que Mainés se muere / y yo quedo sana.
¿Adó Mainés...?

Acudí mi suegra, / con una luz fría,
que Mainés ha muerto / y yo quedí viva.
¿Adó Mainés...?

-Mal hayas tú, nuera, / y quien te ha parido,
que por una noche / suegra me has dezido.
¿Adó Mainés...?

Mal hayas tú, nuera, / y quien te ha criado,
que por una noche / suegra me has llamado.
¿Adó Mainés...?
(Bénichou, *Romancero*, p. 195).

El poema no aparece en ninguna de las fuentes renacentistas o posrenacentistas conocidas, pero su forma (pareados hexasílabos con paralelismo), el ambiente caballeresco de la historia y el nombre mismo del protagonista, que recuerda al *Mainet* del adolescente Carlomagno (Di Stefano, *Romancero*, p. 411n),[158] hacen más que probable que se trate de un texto antiguo. El estribillo rimado en *–é/és* y colocado cada dos versos largos, según el comentario de Bénichou y la versión de Larrea,[159] se aparta del común de los estribillos romancísticos al tener una rima distinta al resto del poema (*-áa, -ía, -áo, -ío*); en cambio, el estribillo de *Mainés* coincide con los estribillos de la mayoría de los villancicos líricos y algunos romances-villancico, donde el cantarcillo inicial tiene una rima y las estrofas glosadoras otra u otras:

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa m'era yo.

Ývame yo, mi madre,
a vender pan a la villa,
i todos me dezían:
"¡Qué panadera garrida!"
Garrida m'era yo,
que la flor de la villa m'era yo
(*Corpus*, núm. 120B).

En *Mainés* la correlación entre el estribillo y el resto del poema es perfecta. La pregunta: "¿Adó Mainés / y adó Mainés? // Mis dueñas, / ¿adó Mainés?" bien podría

aparecer en boca de la madre del varón, al principio o al final de la fábula (omitidos en el romance); en el primer caso tendríamos a una mujer que busca al hijo ausente presintiendo un final trágico a la salida de éste; en el segundo caso se trataría de una especie de lamento luctuoso, enunciado en voz alta y ante testigos. El lamento también podría estar en boca de la nuera, pero, dado que ésta se encuentra en un espacio ajeno, creo que la frase "mis dueñas" concuerda mejor con la suegra, que además de ser la poseedora del castillo es la figura femenina dominante del relato. Notemos, por último, que la nota lírica que agrega la pregunta contenida en el estribillo contrasta con el carácter narrativo del poema, tal y como ocurre en los villancicos con glosa narrativa que estudiamos hace poco (*supra*, cap. II, 2.3.1).

2. 3. 3. Romances-villancico

En los apartados anteriores estudiamos dos tipos de composiciones que combinan elementos de las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales. Como ha señalado Margit Frenk ("El romancero"), las glosas narrativas con forma de romance o romancillo, al igual que los romances con estribillo, se relacionan con una de las especies perdidas de la canción popular antigua: los romances-villancico,[160] un subgénero poético-musical, "híbrido de romance y villancico" (Frenk, "Los romances-villancico", p. 144), que casi desapareció de la tradición oral y que se registró muy excepcionalmente en las fuentes renacentistas y posrenacentistas (*supra*, cap. I, 1.2.1). Recordemos su forma básica: un romance o romancillo dividido en cuartetas y encabezado por un estribillo que se repite, todo o en parte, después de las estrofas (Frenk, "Los romances-villancico", pp. 142-143); un botón de muestra:

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;
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]
(*Corpus*, núm. 313).

(Siguen cinco estrofas en que la muchacha relata su despertar a media noche y el encuentro con su amado.) Nótese que el estribillo comparte la rima del poema, como ocurre en casi todos los romances con estribillo que se conocen (*supra*, cap. II, 2.3.2) y en siete de los romances-villancico que se han descubierto hasta la fecha.[161] Pero, a diferencia de los estribillos romancísticos, el estribillo de los romances-villancico sí se relaciona temáticamente con el romance o romancillo al que acompaña y, en este sentido, se emparenta con las cancioncitas iniciales de los villancicos (Frenk, "Los romances-villancico", p. 151).

Otra de las características comunes al resto de los subgéneros líricos, y que también se manifiesta en los romances-villancico, es el uso del *leixa-pren* y el paralelismo. La mayoría de los romances-villancico conocidos exhibe uno de estos recursos, o los dos.[162] Acabamos de ver un ejemplo encadenado en *So ell enzina, enzina...*; he aquí un texto con paralelismo:

Niña y viña, peral y havar,
malo es de guardar.

Levantéme, ¡o, madre!,
mañanica frida,
fuy cortar la rosa,
la rosa florida...

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone,

dile mi camisa...

Levantéme, ¡o, madre!,
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada...

Viñadero malo
prenda me demanda,
yo dile una [cinta],
my [cordón le daba]
(*Corpus*, núm. 314C).

Y un poema que combina paralelismo y *leixa-pren*:

Perdí la mi rrueca
y el huso non fallo;
¿si vistes acá
[e]l tortero andar?

Perdí la mi rrueca
llena de lino,
fallara una bota
llena de vino...

Perdí la mi rrueca
llena d'estopa,
de vino fallara
llena una bota...

Hallé yo una bota
llena de vino,
dile un tal golpe,
y tiróme el tino...
(*Corpus*, núm. 1585D).

Margit Frenk ha señalado la importancia de la presencia femenina en casi todos los romances-villancico que se conocen[163] y el hecho de que, en su mayoría, los asuntos de estas composiciones tienen que ver con la mujer o son vistos desde una perspectiva femenina ("Los romances-villancico", p. 151). Llama la atención este rasgo, aunque, como afirma Frenk, no podemos saber si se trataba de una característica genérica. Lo que sí es evidente es que los romances-villancico que han llegado hasta nosotros exhiben una interesante fusión de elementos líricos y romancísticos. Hay textos que se acercan más a

la lírica, como *Niña y viña, peral y havar...*, que incluye el motivo de la niña malguardada, tan común en los villancicos, y relata un encuentro erótico a través de una serie de símbolos relacionados con la sexualidad humana (cortar flores, la rosa en plena floración, las prendas de amor, la camisa), frecuentísimos en el cancionero popular antiguo. En el otro lado de la moneda se sitúa este poema, copiado en el *Cancionero musical Masson* (segunda mitad del siglo XVI):

> Ventura sin alegría:
> tal fuera la mía.
>
> Ya se parte e[l] cavallero,
> camino de rromería,
> en el medio del camino
> faleçera lha diamiga.
> Tal fuera la mía.
>
> En el medio del camino
> faleçera lha diamiga,
> com la punta de su espada
> rrica cueva le asía.
> Tal fuera la mía
> (*Nuevo corpus*, núm. 881*bis*).

El texto es único en su tema y en sus imágenes (Frenk, "El romancero"); su atmósfera trágica lo acerca a varios romances (*infra*, cap. III, 3.4) y a otros dos romance-villancico: *De velar viene la niña...*, que nos presenta a una niña llorando por la infidelidad de su amado, y *La muerte del príncipe de Portugal*, sobre la muerte de Alfonso, príncipe heredero de Portugal y yerno de los Reyes Católicos. El viaje a la romería, que en *So ell enzina, enzina...* y un par de villancicos (*Corpus*, núms. 6, 273A) termina en un feliz encuentro amoroso, tiene un desenlace trágico en *Ventura sin alegría...*: la muerte de la amiga. En la descripción del entierro de la mujer encuentro una correspondencia con una versión gallega de *El cura sacrílego*, donde muere la niña a la que el sacerdote ha ocultado durante siete años y éste decide enterrarla debajo del altar mayor: "coa puntiña da súa espada / a coviña ll'afondou, // e coa aliña do sombreiro / a terriña ll'apañou" (Valenciano, *Os romances*, núm. 88*a*).

Como hemos estado viendo a lo largo de esta tesis, la convivencia de varios siglos entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional originó un riquísimo intercambio de influencias. Las tres especies poéticas que acabamos de revisar representan uno de los casos más notables de ese intercambio, ya que son el resultado de un cruce de géneros, del villancico con el romance; todas ellas tienen en común el uso de complementos líricos, a manera de cabeza y/o estribillo, y el hecho de que el cuerpo del poema es o parece un romance (por su métrica y su carácter predominantemente narrativo). En estos subgéneros la mezcla de elementos líricos y romancísticos no se limita a la estructura externa de las composiciones, sino que también se manifiesta a través de una serie de préstamos y coincidencias, a nivel temático y estilístico.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II

En este segundo capítulo hemos estudiado las analogías de estructura externa que presentan la antigua lírica popular y el romancero tradicional, así como tres especies poéticas producidas por un cruce entre el romance y el villancico.

El apartado 2.1 está dedicado a las analogías relacionadas con la versificación. A próposito de los metros, vimos que tanto en los romances, como en las canciones líricas, predominan el octosílabo y, después, el hexasílabo; pero, a diferencia de lo que ocurre en el romancero (donde casi no hay poemas en otros metros), en la lírica el octosílabo y el hexasílabo son sólo los metros más abundantes, dentro de un conjunto que incluye muchos metros más. Otra de las grandes diferencias entre nuestros géneros es la manera en que se organizan los versos, pues, mientras la lírica posee una amplia gama de estrofas y canciones, la mayoría de los romances se compone de una tirada monorrima y asonantada. No obstante, sabemos que en la Edad Media peninsular había otros tipos de canciones narrativas; uno de ellos corresponde a los romances y romancillos en pareados, a menudo paralelísticos, que coinciden con las canciones líricas en el uso de la consonancia (perfecta o imperfecta), además de la asonancia. El romancero, monorrimo o estrófico, y la antigua lírica popular también tienen en común el empleo de la *–e* paragógica y la dislocación del acento de las palabras.

En el apartado 2.2 se analizan dos recursos constructivos, que son, a la vez, manifestaciones de la repetición: el paralelismo y el *leixa-pren*. El paralelismo verbal,

sobre todo en la modalidad de paralelismo por sinonimia, abunda en el cancionero popular arcaico (aparece en los cuatro subgéneros líricos conocidos) y se manifiesta en algunos romances y romancillos estróficos. En las canciones y en las baladas, el paralelismo casi siempre relaciona grupos de estrofas o versos; en unos pocos casos se distribuye verso a verso, en las canciones, y hemistiquio a hemistiquio, en los romances (hay quien ve en esta modalidad el origen del paralelismo entre estrofas). En uno y otro caso los sinónimos paralelísticos suelen presentarse en parejas. Al respecto hay que decir que uno de los aspectos más interesantes del paralelismo es su léxico, buena parte del cual está integrado por sinónimos consagrados en nuestros géneros, en las cantigas de amigo gallego-portuguesas y en los epitalamios sefardíes; además de este bagaje común, en la selección y creación de los sinónimos paralelísticos intervienen factores como la rima (por lo general basada en las vocales *–ía, -áa, -ío, -áo*) y el contexto del poema. Los romances y romancillos estróficos son uno de los terrenos más fértiles para el intercambio de influencias con la lírica, como lo muestra el ejemplo de *La hermana cautiva*, que estudiamos al final de 2.2.1. Al igual que el paralelismo, el *leixa-pren* o encadenamiento se da en todos los subgéneros líricos conocidos: los villancicos, los romances-villancico, las canciones acéfalas y las canciones heteroestróficas (en estas composiciones el encadenamiento puede presentarse solo o combinado con paralelismo). En cambio, el *leixa-pren* parece ajeno a la poética romanceril; los escasos ejemplos que tenemos nos indican que el recurso se usa muy excepcionalmente en el romancero.

En el apartado 2.3 estudiamos los villancicos con glosa narrativa tipo romance, los romances con estribillo y los romances-villancico. Estas tres especies son el resultado de un cruce de géneros y exhiben una curiosa mezcla de elementos líricos y romancísticos, que van desde la forma misma de los poemas hasta los préstamos de pasajes o versos, pasando por otras influencias temáticas y estilísticas.

---

[1] Ver: Frenk, "Configuración", p. 281, y *Corpus*, ix-xiii. En los párrafos que siguen me apoyo en las ideas expuestas en estos trabajos y en Frenk, *Estudios*, pp. 148-151. El último trabajo de Margit Frenk sobre el tema es "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua", en *La dimensión plástica de la escritura. Tópicos del seminario* (Puebla), 6 (2001), pp. 57-75. No he podido consultarlo.

[2] A propósito de "Si lo dizen, digan, alma mía, / si lo dizen, digan" (*Corpus*, núm. 154), Antonio Sánchez Romeralo se preguntaba: "¿Es una canción de tres versos 6 + 4 + 6, o un pareado de 10 + 6 sílabas? ¿Qué más da?... Es ésta una diferencia que en la poesía oral carece realmente de

importancia" (*El villancico*, p. 172). Para Margit Frenk el asunto no es irrelevante ("Configuración", p. 281).

[3] Ejemplos similares en *Corpus*, núms. 47, 145B, 211, 1619, entre otros.

[4] Según dijimos, la discrepancia en el número de sílabas que presentan los versos de dos o más versiones de un mismo cantar podría indicar un retoque encaminado a uniformar el metro de un poema que originalmente no era regular (*supra*, cap. I, 1.3.2). No faltaría el caso contrario, el de un autor culto (un Gil Vicente o un Lope de Vega) que retocara un cantarcillo regular para imitar la fluctuación métrica que caracteriza buena parte de la lírica antigua. Y, por supuesto, también es posible que los textos citados se hubieran cantado así en el Siglo de Oro, en varias versiones y con distinto número de sílabas.

[5] Como se sabe la antigua lírica popular estaba estrechamente unida a la música; a pesar de ello, la letra y la melodía de las viejas cancioncitas solían tomar caminos independientes en materia de ritmo: "Las mis penas, madre, / d'amores son" (*Corpus*, núm. 591) parece haberse cantado "Lás mís penás, mádre, / d'ámorés són" (Frenk, "La lírica popular").

[6] *Corpus*, núms. 1058, 426A, 415, 309A, 167, 1213, 773.

[7] Éste es el verso de la famosísima muñeira del ama del cura: "Tanto bailei co'a ama d'o cura, / tanto bailei que me deu calentura; / tanto bailei que nunca bailara, / tanto bailei que me namoricara" (Milá, "De la poesía", p. 116). Encontramos el mismo ritmo en estos versos, tomados de la canción de Juana, la del muerto amigo (*infra*, cap. III, 3.4): "-Muerto le dejo a la orilla del río, / déjole muerto a la orilla del vado" (*apud* Henríquez, "La poesía castellana", p. 59n).

[8] Sobre los versos largos sin principio acentual fijo, ver: Frenk, *Entre folklore*, pp. 110-111.

[9] Para los cantares isométricos con otras medidas, ver: Frenk, "La lírica popular".

[10] Esta afirmación entronca directamente con el problema que mencionamos hace poco: la tendencia a transcribir las cancioncitas líricas en versos cortos, transcripción convencional, arbitraria, que viene desde el Renacimiento y que tendremos que seguir hasta que no se establezca un nuevo sistema de transcripción, más acorde con la naturaleza de esta poesía (Frenk, *Estudios*, pp. 149-151); ver: Frenk, *Corpus*, pp. xi-x.

[11] Esta combinación aparece en las jarchas, tanto en los dísticos como en las cuartetas (Sola-Solé, *Corpus*, núms. 1, 15, 19, 32); ver: Frenk, "Lírica popular" y *Las jarchas*, p.123.

[12] Ver: Sola-Solé, *Corpus*, núms. 10, 21, 35, 46; Frenk, *Las jarchas*, p. 123.

[13] El esquema largo-breve-largo-breve aparece en las jarchas que asumen la forma de cuartetas heterométricas; la distancia entre los versos suele ser de 2, 3 o 4 sílabas. En el esquema contrario (breve-largo-breve-largo) generalmente hay una diferencia de 1 a 3 sílabas (Frenk, *Las jarchas*, p. 123).

[14] Ver: Frenk, *Estudios*, pp. 256-257.

[15] Ver: Sola-Solé, *Corpus*, núms. 1, 19, 32.

[16] Ver: *Corpus*, núms. 99B, 308B, 366, 721B, 1537B; hay menos ejemplos de paralelismo intraestrófico en el esquema contrario: "-Bésame, moça. / -Que ni quiero, ni puedo, ni es cosa. / -Bésame, hermana. / -Que ni quiero, ni puedo, ni é gana" (*Corpus*, núm. 1673A; ver: 1082, 1673B).

[17] Ver: *Corpus*, núms. 165, 207, 647, 716.

[18] Ver: *Corpus*, núms. 433, 484, 674A, 715, 721B, 1726, 1878.

[19] El ritmo del tercer verso también discrepa del resto de la estrofa, lo que hizo que Francisco Rico prefiriera la variante del texto de Montesino, que suprime el apellido del caballero castellano (*supra*, cap. I, 1.1). Como ha señalado Margit Frenk, el caso de Çorraquín dista mucho de ser atípico en el cancionero antiguo; ver la carta que le envió a Rico (*apud* "Çorraquín", pp. 546-547n) y Frenk, "La lírica popular". Más ejemplos con tercer verso discrepante en: *Corpus*, núms. 64, 152, 179, 261, 470, 569, 934, 1074 (más largo); y 58B, 118 (más corto).

[20] Para otros metros en el romancero culto, ver: Alatorre, "Avatares" (el recorrido que hace el autor llega hasta el siglo XVIII).

[21] Restituyo el estribillo que, según Paul Bénichou, "se suele cantar después de cada dístico" (*Romancero*, p. 196) y acepto la propuesta de Giuseppe di Stefano de sustituir el *dueños* del segundo verso por *dueñas*, según la variante documentada en la versión de Larrea (*Cancionero*, I, núm. 51). El texto del *Romancero* de Di Stefano (núm. 149) es una versión facticia, basada en la de Bénichou, pero con pasajes tomados de las versiones de Larrea y del *Catálogo del romancero judío-español*, de Ménendez Pidal (núm. 76). Ver *infra*, cap. II, 2.3.2.

[22] "Téngase en cuenta... que, como la canción épico-lírica no nace sólo bajo el influjo de la poesía épica, castellana ni francesa, sino dentro de una corriente general europea, es natural que adopte otros varios metros, monorrimos y estróficos, ajenos a la epopeya" (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 127). Todo parece indicar que en la Península Ibérica también hubo canciones narrativas en tercetos (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 134-135); ver *infra*, cap. II, 2.1.2.

[23] Por lo general, las versiones leonesas y sefardíes mezclan pasajes monorrimos (*-ía* e *-ío*, en el primer caso, e *-ía* y *-éa*, en el segundo) con versos pareados. Ver: Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 63.1, 63.3-7; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 68*a*; Bénichou, *Romancero*, p. 192. Algunos textos sefardíes incluyen un par de pareados paralelísticos: "-Merquedeis, Fernando, / espejo cristalino; // cuando el niño llore, / yo le daré abrigo. // Merquedeis, Fernando, / espejo de cristale; // cuando el niño llore, / yo le afalagare" (Bénichou, *Romancero*, p. 192), y sólo en la versión oriental recogida por Moshe Attias el paralelismo abarca varios versos (17 de 35; puede verse en Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 68). No sabemos bien a bien si el recurso formaba parte de la estructura primigenia del romancillo, pues no hay paralelismo en las versiones leonesas y en el resto de los textos sefardíes se limita al pasaje del espejo, que, como vimos, no usa sinónimos consagrados (*infra*, cap. II, 2.2.1) y tiene una combinación de rimas que difiere de los patrones paralelísticos habituales (un sinónimo en *-ío* casi siempre alterna con otro en *-áo* o, menos frecuentemente, en *-ía*); estas características podrían indicar que el paralelismo del pasaje del espejo no es antiguo. Sin embargo, en un manuscrito quinientista, Mariano de la Campa y Belinda García Barba ("Versiones", p. 41) encontraron un par de pareados paralelísticos que hablan sobre un Arnaldos que cabalga "en un cavallo ligero"; ¿se trataría del mismo personaje? Ver *supra*, cap. I, 1.3.

[24] Para Menéndez Pidal esta composición se remonta, por lo menos, a comienzos del siglo XV, antes de que *Villa Real* pasara a ser *Ciudad Real*; el cambio de nombre se dio en 1420 (*Poesía árabe*, pp. 112-113).

[25] Los siguientes versos, documentados en himnarios sefardíes de los siglos XVII a XVIII, podrían pertenecer a romancillos que hoy nos son desconocidos: "En campos de Oliva / mataron un conde" (1702), "Vase el caballero / por el valle verde" (s. XVIII) y "Ya que en estas tierras / hay una doncella" (1641); Armistead-Silverman, "El antiguo", núms. 27, 67, 69.

[26] Para *El marinero raptor*, ver: Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 51*bis*, y Ferré-Rebés-Ruiz, *Cançoner*, núm. 23. Un ejemplo heptasílabo de *Santa Iria* puede verse en Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 49.5. Textos de *Carabí* y *Mambrú* en Díaz Roig, *Romancero tradicional*, pp. 92-96, 185-197, entre otros.

[27] En el prólogo a su *Romancero hispánico*, Menéndez Pidal se preocupó por dejar claro que la canción narrativa peninsular no había tenido una sola forma: "Hubo un periodo inicial polimétrico, en el que nuestras canciones narrativas se componían en pareados, tercetos y otras composiciones métricas además de la monorrimia" (p. xiv); poco más adelante, y enmendando sus propias planas, afirmó: "el romancero no participa de esa inmutabilidad que cómodamente se suele atribuir a la poesía popular, sino que tiene épocas evolutivas bien señaladas; ni siquiera mantuvo en todos los tiempos el siempre exclusivo octosílabo que se cree, *y que yo creí en un*

comienzo" (p. xv, las cursivas son mías). El maestro insistió en esta suerte de aclaraciones; ver: *Romancero hispánico*, I, pp. 124-135, II, pp. 409-412, y *La épica*, pp. 165-166.

[28] "... los varios metros fueron ejercitados desde el comienzo y, poco a poco, el gran predominio que siempre tuvo el monorrimo 8 + 8 fue haciéndose mayor hasta absorber en sí muchas de las canciones redactadas en otros metros" (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 130-131), "... la lucha por la existencia premió al más fuerte, y el muy manejable octosílabo con asonancia única y sin estrofas se impuso sobre sus rivales" (Di Stefano, *Romancero*, p. 40n).

[29] En el primer tomo de *La literatura perdida de la Edad Media española*, publicado en 1995, Alan Deyermond incluye cerca de 29 gestas tradicionales desaparecidas (pp. 62-137). Menéndez Pidal había creído en la existencia –y posterior pérdida– de varias de las gestas que fueron descartadas por Deyermond (un *Waltharius* visigodo; cantares sobre Witiza, Rodrigo, Teudemiro, los condes de Castilla rebeldes, los jueces de Castilla, entre otros); ver: Menéndez Pidal, *La épica*, *La epopeya* y *Reliquias*, *passim*.

[30] Basándose en las crónicas del siglo XIV (*Crónica de 1344*, *Interpolación de la Tercera crónica general*), Menéndez Pidal reconstruyó muchos versos de la segunda versión del cantar de *Los siete infantes de Salas* (que él fechaba hacia 1320); el duelo por Gonzalico se narra así en la reconstrucción: "-Fijo Goçalo Gonçalez, a vos amava más vuestra madre. / Las vuestras buenas mañas, ¿qui las podría contare?: / buen amigo para amigos e para señor leale; / conosçedor de derecho, amarades lo judgar; / en armas esforçado, a los vuestros franquear, / alançador de tablado nunca omne lo vido tale; / con dueñas y doncellas sabíades muy bien fablar / e dávades las vuestras donas muy de voluntad" (*Los siete infantes de Salas*, pp. 210-211).

[31] La frase "Aquí.s' conpieça la gesta / de mio Cid el de Bivar" (v. 1085), cuando el *Cantar de Mío Cid* ha avanzado casi un tercio de su extensión, parece indicar el inicio de una nueva sesión de canto o recitado; para las diversas interpretaciones de la frase, ver el comentario de Alberto Montaner a su edición del *Cantar*, pp. 495-496.

[32] Para otras técnicas (condensación de un largo episodio, unión de varias tiradas, etc.), ver: Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, pp. 203-237.

[33] "No es posible averiguar si los romances heroicos [épicos] son más antiguos que los de asunto novelesco" (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 236).

[34] Para la equivalencia acústica, ver *infra*, cap. II, 2.1.3.

[35] Los trovadores gallego-portugueses tomaron el octosílabo de sus colegas provenzales (Clarke, "The Spanish", p. 7n). Sobre la entrada de este octosílabo a Castilla dice Henríquez Ureña: "Alfonso X el Sabio y su biznieto... aparecen como eslabones de la transición entre la poesía de Galicia y Portugal y la canción trovadoresca de Castilla. La composición atribuida a Alfonso el Sabio (¿1220?-1284) que comienza: 'Senhora, por amor de Dios, / aved algún duelo de mí...' y la de Alfonso XI (1311-1350): 'En un tiempo cogí flores / del muy nobre paraíso...' escritas ambas en castellano contaminado de gallego, son las producciones más antiguas de carácter trovadoresco existentes en nuestro idioma. Sus octosílabos tienden a mantenerse dentro de la medida, gracias al influjo de la versificación silábica del Occidente hispánico" ("La poesía castellana", pp. 31-32).

[36] Margit Frenk ha estudiado detenidamente las unidades menores y mayores del antiguo cancionero folclórico en *Estudios*, pp. 237-326, y "La lírica popular", entre otos.

[37] Mercedes Díaz Roig observa que varios procedimientos usados por el romancero (como la antítesis o la enumeración) se vierten a menudo en un molde de 32 sílabas (*El romancero*, pp. 235-239).

[38] La versión recogida por Manuel Ortega en Marruecos tiene una primera parte monorrima (*áo*) y otra que combina pareados y cuartetas paralelísticos (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 102); la versión de Bénichou también comienza con una tirada en *–áo*, a la que siguen algunos pareados y cuartetas sin paralelismo (*Romancero*, p. 151).

[39] Para el paralelismo de esta versión, ver: Fontes, "Três romances", pp. 90-94, y *Romanceiro, Trás-os-Montes*, I, pp. 33-34, 42, más el contra-argumento de Anastácio, "*A condessa*", pp. 216-221.

[40] Ver: J. J. Dias Marques y Walter Brunetto, "O romanceiro e as cantigas da segada", en Garza-Jiménez, *Estudios*, pp. 171-208; Anastácio, "O livro de horas da segada", en Piñero, *El romancero*, pp. 343-353.

[41] Para el aparente absurdo de "so los verdes prados", ver: Frenk, "Símbolos", pp. 173-175, e *infra*, cap. II, 2.2.1.

[42] En el romancero la comida tiene un fuerte valor indicial. A menudo antecede a un suceso trágico: en la versión antigua del *Conde Alarcos* el rey invita a comer al conde y, al final de la comida, le ordena matar a la condesa (en casa, Alarcos cena en familia y el término de la cena marca el comienzo de la tragedia); también en el romancero viejo, el duque de Arjona es acusado y encarcelado después de comer con Juan II; en una versión moderna de *Landarico* (Benmayor, *Romances*, p. 73) es en medio de la comida cuando el rey le anuncia a la reina adúltera su decisión de emparedarla. El único ejemplo lírico donde la comida tiene un papel semejante es el de *Los comendadores*, cuya protagonista –ya muerta– inicia así el relato de su caída: "El comienço malo / de mis amores, / combidó Fernando / los comendadores / a buenas gallinas, / mejores capones; / púseme a la mesa / con los señores; / nunca tiró Jorge / los ojos de mí" (*Corpus*, núm. 887C). Volviendo al romancero hay que decir que, en ocasiones, los sucesos importantes tienen lugar antes de la comida (*Juan Lorenzo*, *Virgilios*). Y más de una vez los banquetes encubren traiciones (*El prior de San Juan*, *Rey envidioso de su sobrino*) o acompañan al amor (*La bella malmaridada*), sobre todo en la tradición judeo-española: *Hero y Leandro* y *Tarquino y Lucrecia* (con toda su ambigüedad). La doña Beatriz de *Los comendadores* imita a las heroínas del romancero y agasaja a su amante con una cena fastuosa, que incluye "lindos pabones", "perdizes, capones / y dos mill potajes" (*Corpus*, núm. 887D). En los sermones la lujuria y la gula casi siempre iban asociadas (Di Stefano, *Romancero*, p. 186).

[43] El motivo de la fuente fecundante abunda en el folclor hispánico. Un ejemplo de la tradición sefardí: "Desía el aguadero: / -Y arriba, hermana [prima], / ayí está una fuente / de agua clara [fría]: / mujer que d'eya bebe / y al año empreñada [al año es parida]" (Alvar, *Cantos*, núm. 38); el motivo es más o menos frecuente en las versiones modernas de *La infanta parida*: "En la calle de la villa / está una fuente de agua clara, // la dama que toma de ella / siempre se ve conturbada" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 176). Para el romancero viejo recuérdese la versión de *Ferido está don Tristán...* publicada en un pliego suelto del primer cuarto del Seiscientos (puede verse en Di Stefano, *Romancero*, núm. 56). Julio Caro Baroja cita un informe de Manuel Celaya de Azpeitia, fechado el 5 de enero de 1902, que decía: "En la cueva de San Valerio, término municipal de Oñate (Guipúzcoa) existe un manantial de agua muy fría que se recoge en un depósito, donde las mujeres casadas, pobres y ricas, que se creen estériles, toman un baño para conseguir la fecundidad" (*La estación*, pp. 160-161).

[44] A próposito de la antigua lírica popular recuérdese este zéjel de lavandera enamorada: "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..." (*Corpus*, núm. 322). Ver: Nunes, *Cantigas*, núms. 411, 415, 417, 419. En las *chansons de femme* y en las canciones populares francesas que se han recogido en nuestros días el ruiseñor es quien enturbia las aguas (Méndez Ferrín, *O cancioneiro*, pp. 91-92, 97-98).

[45] Para Anastácio, el verso "E quando queriam beber e a água s'impolvoraba" (y su variante "[...] e ela s'impolvoraba") podría considerarse una especie de estribillo ("*A condessa*", p. 227), pospuesto y no inicial. Nótese que la canción de las meninas presenta un verso muy semejante: "Toda a água s'empolvoria [s'empolvoraba]".

[46] Manuel Alvar analiza un ejemplo del proceso contrario en "Patología y terapeútica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance", *Cantos*, pp.131-149.

[47] También hay estribillos que carecen de rima, sobre todo entre los dísticos, aunque la mayoría de los textos líricos conservados lleva rima (Frenk, "La lírica popular").

[48] En las jarchas domina la consonancia; sólo hay nueve jarchas con asonancia, pero siete de ellas son casos de equivalencia acústica. De las 508 cantigas de amigo únicamente 35 tienen rima asonante (Frenk, "La lírica popular").

[49] Menéndez Pidal define la *equivalencia acústica* como un error de audición, frecuente entre palabras poco conocidas, que origina la confusión de un sonido con otro más o menos análogo; el error puede darse de tres maneras: "confundiendo el punto de articulación (por ejemplo, la *b* con la *g*), confundiendo la sonoridad y la sordez (por ejemplo, la *b* con la *p* o con la *f*), o confundiendo el modo especial de la abertura articulatoria (por ejemplo, la *b* con la *m*)" (*Manual*, p. 195). Clarke nota que en los documentos conservados la asonancia se vuelve dominante hasta la segunda mitad del siglo XVI ("Remarks", pp. 95, 99-101). Para Damien Saunal la consagración de la asonancia se debe al romancero nuevo ("Une conquête definitive du 'romancero nuevo': le romance assonance", en *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, 1969, II, pp. 93-126).

[50] Al explicar las formas estróficas del romancero hispánico el maestro usaba expresiones como "frecuente cambio de *asonancia*" o "*asonantes* diversos" (*Romancero hispánico*, I, pp. 127-128, 133; las cursivas son mías).

[51] Muy de vez en cuando encontramos cuartetas, por ejemplo, en *La doncella guerrera*.

[52] Los romances del *Ciego raptor* y *Casada de lejas tierras*, por un lado, y del *Ciego raptor* y *La gentil porquera*, por el otro, se combinan con cierta frecuencia en la tradición oral; para el análisis de las rimas los he considerado como textos separados.

[53] Por ejemplo: "¡Tanto amare, tanto amare, / habīb, tanto amare! / Enfermeron olioš nidioš / e dolen tan male", "Garid boš, ¡ay yermanellaš!, / ¿kom kontenir el mio male? / Šin al-habīb non bibreyo / ed bolarey demandare" (Sola-Solé, *Corpus*, núms. 1, 33).

[54] "El-rei de Portugale / barcas mandou lavrare... // El-rei portug[u]eese / barcas mandou fazere..." (Nunes, *Cantigas*, núm. 384). La forma *Portugale* reaparece en un poemita (fragmentario) del *Cancionero musical de Palacio*: "Me[u]s ollos van per lo mare, / mirando van Portugale..." (*Corpus*, núm. 533).

[55] En el *Cantar de Mio Cid* se lee: "pastores te glorificaron, oviéronte a laudare" y "-Oy vos dix la missa de Santa Trinidade" (vv. 335, 2370). El *Roncesvalles* y la versión refundida de las *Mocedades de Rodrigo*, según la *Interpolación de la Tercera Crónica General*, presentan el mismo recurso (Armistead, "The 'Paragogic'", pp. 59-60).

[56] Para Celso Cunha, en la poesía popular hispánica la *–e* parágogica tiene carácter de licencia poética, más que de resabio etimológico o arcaísmo ("O *e* paragógico", p. 63).

[57] Un ejemplo antietimólogico: "El mi coraçón, madre, / robado me le hane" (*Corpus*, núm. 264A; ver: 88, 246B).

[58] Además de los dísticos (por ejemplo: *Corpus*, núms. 88, 128, 246A-B, 306, 533, 575, 579, 1652; *Nuevo corpus*, núm. 575*bis*), hay algunos tercetos (*Corpus*, núms. 535, 1069) y cuartetas (*Corpus*, núms. 314C, 550, 591) con *–e* paragógica.

[59] Para la forma *amoresé* como plural paragógico, ver: Sánchez Romeralo, "Mis amoresé", en Bustos, *Studia hispanica*, II, pp. 577-591.

[60] En algunas versiones sefardíes del *Cautiverio de Guarinos* y *El sueño de doña Alda* se agrega una *–d-* a la *–e* paragógica; el uso de esta adición debe ser muy antiguo, pues la tenemos en el *Roncesvalles* navarro (Armistead, "The 'Paragogic'", pp. 66-72).

[61] Ver: S. Griswold Morley, "La modificación del acento de la palabra en el verso castellano", *RFE* 14 (1927), pp. 256-272.

[62] Ver: *Corpus*, núms. 266, 1035B, 1360, 1537A.

[63] Las reediciones posteriores invierten el sintagma en "reyes tres" (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p.141n).

[64] "... 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, *Poética*, p. 84).

[65] Para otros autores el cambio de rima no es imprescindible. Al estudiar el paralelismo en el romancero, Edelmira Ramírez Leyva considera que el recurso se define por "la correspondencia de dos o más elementos que se mantienen equidistantes" (*El paralelismo*, p. 15); de acuerdo con su definición hay paralelismo en: "para las mujeres / los fuertes dolores, // para las alasbas / las ricas labores, // para los mansebos / los huenos doblones" (*El caballo robado*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 125), y en: "-Cortadle, señora, / el beber del vino, // que perde colores, / que cobra suspiros. // -Cuanto más le corto / el beber del vino, // más se le enciende / su gesto valido. // -Cortadle, señora, / el beber del claro, // que perde colores, / que cobra desmayos. // -Cuanto más le corto / el beber del claro, // más se le enciende / su gesto galano" (*La hermana cautiva*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 51).

[66] En el paralelismo conceptual ("mental", "semántico", o "de pensamiento") se busca repetir el mismo concepto, esquivanto tanto la igualdad estructural como la completa identidad léxica; es más bien propio de la lírica culta (menudea en las cantigas de amor y en algunas de las de amigo; Asensio, *Poética*, pp. 81, 102-116), aunque ha dejado una que otra huella en la poesía del pueblo hispánico, especialmente en el romancero: "-Leva-a tu, filho, / leva-a tu às tendas, // se ela for mulher / há-de se agradar das rendas // [.....] // -Convida-a tu, o meu filho, / para contigo ir jantar, // se ela for mulher ou nao, / banco baixo há de perguntar" (*La doncella guerrera*; Ferré, *Novos, Castelo Branco*, núm. 62).

[67] Para lograr el cambio de rima la inversión sintáctica puede agregar o suprimir elementos: "y díxome que casada era ella" - "y díxome q'era casada" (*Corpus*, núm. 992).

[68] En una versión de *El ciego raptor+La gentil porquera* tenemos alrededor de 76 versos, de los cuales 42 son paralelísticos; dentro de éstos sólo se dan tres casos de inversión sintáctica: "yo no he visto, madre, / romero más falso" - "yo no he visto, madre, / tan falso romero", "que la hija de Aires / la traigo conmigo" - "que la hija de Aires / conmigo la traigo", "no la dé usted, caballero, / gallina asada" - "no la dé usted, caballero, / asada gallina" (Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 105). Las demás versiones de este romance, independientemente de su longitud o de la proporción de versos paralelísticos, presentan un promedio de dos casos de inversión (el del romero y el de la hija de "don Aire[s]", por lo general).

[69] En la octava de las cartas que dirige a Antonio Ponz, Jovellanos (1744-1811) describe las danzas y los regocijos propios de las romerías de Asturias; al hablar de las danzas de las asturianas cita el *incipit*: "Hay un galán de esta villa" ("Carta", p. 300).

[70] En un pliego de villancicos de 1678 García de Enterría ("Bailes", p. 180) descubrió la siguiente cancioncita: "Mañanita frorida, / cun variyas de uriva, / froridita mañana, / cun variyas de malva" (*Nuevo corpus*, núm. 1380*bis*); como señala la estudiosa, el segundo y el cuarto verso son un eco de un par de hemistiquios del *Galán*: "¡ay!, bien qu'ora la castiga, / ¡ay!, bien que la castigaba, // ¡ay!, con varillas de oliva, / ¡ay!, con varillas de malva" (*apud* Caso, "Ensayo", p. xvi).

[71] Entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, Agustín Durán (*Romancero*, I, p. lxvi), Amador de los Ríos y Aurelio de Llano publicaron versiones más o menos tradicionales del *Galán* (textos de los dos últimos autores en Caso, "Ensayo", pp. xiii-xvi). Tradicional y de este siglo es el fragmento reproducido por Eduardo Martínez Torner bajo el número 129 de su *Cancionero musical* (la versión 179 copia la facticia que Juan Menéndez Pidal incluyó en su *Romancero asturiano*, núm. 30). Varios críticos han opinado sobre la antigüedad del romance: para Carolina Michaëlis era una "vetusta ruina desmembrada, de tempos immemoriaes, que conserva os caracteristicos dos cantares de amigo" (*Cancionero da Ajuda*, pp. 914-915); para Ramón Menéndez Pidal, "una asombrosa reliquia... de remotos siglos [remite a las cantigas]", "la canción más arcaica que puede resonar hoy en España" (*De primitiva*, pp. 126, 127; ver: *Romancero hispánico*, I, pp. 79-80). José Caso González no lo cree tan antiguo: "tengo

la certidumbre de que se trata... de un poema castellano, posterior al siglo XIV, pero acaso anterior al XVI" ("Notas", p. 16).

[72] Menéndez Pidal creía que el zéjel había sido "el metro más usado en los cantos populares hasta el siglo XVI", "la forma típica castellana" (*Poesía juglaresca*, p. 213) y defendió esa idea a lo largo de toda su vida, en medio de rectificaciones y contradicciones; en su célebre conferencia de 1919 señaló que el uso del zéjel correspondió a la parte central de la Península (Castilla y Andalucía) y que el desarrollo paralelístico fue propio de Galicia y Portugal ("La primitiva", pp. 192, 205-206). Algún escrúpulo debió incomodar el indudable rigor filológico del maestro, pues en la misma conferencia (y en ensayos posteriores) reconoció que la poesía castellana también practicó el paralelismo "a la gallega" ("La primitiva", pp. 202-203, 206) y que ciertas cantigas tenían forma zejelesca, especialmente las del Rey Sabio; sus opiniones de 1937-1938, 1951 y 1960 pueden verse en *Poesía árabe*, p. 64, "Cantos", p. 131, y "La primitiva lírica europea", p. 309. Quedó asentada una dicotomía geográfica que encontró adeptos y detractores. En 1953 Eugenio Asensio mostró: *a*) que el paralelismo no fue patrimonio exclusivo del occidente peninsular (se trata de un recurso practicado por múltiples literaturas); *b*) que las estrofas paralelísticas fueron uno de los moldes preferidos por la antigua lírica popular castellana, y *c*) que el paralelismo castellano, lejos de ser una mera derivación o imitación del gallego, posee rasgos temáticos y estilísticos originales (*Poética*, pp. 199-200, 204-216). Años más tarde (1973), Margit Frenk probaría que el zéjel "no sólo no era 'el metro más usado en los cantos populares [castellanos]', sino que *constituía uno de los metros menos usados en esos cantos*" (*Estudios*, p. 317; cursivas en el original). En la mayoría de sus trabajos, Romeu Figueras toma la parte de la dicotomía que se refiere al paralelismo y la usa para defender el origen gallego-portugués del recurso.

[73] Ver las referencias apuntadas por Stephen Reckert ("*Lyra*", pp. 34-35) y Antonio Sánchez Romeralo (*El villancico*, p. 341n); en relación con el paralelismo ruso es imprescindible el trabajo de Roman Jakobson, "Grammatical Parallelism and its Russian Facet", *Lan* 42 (1966), pp. 399-429 (con observaciones sobre el paralelismo chino, finés, hebreo, entre otros).

[74] Ver: Martínez Torner, *Lírica hispánica*, núm. 251, y Vasconcellos, *Cancioneiro*, I, pp. 281-299. En 1962, Michel Giacometti recogió en Monchique (Algarve) una versión del romance *Santo António e Virgem*, con el mismo tipo de paralelismo en sus cuatro versos iniciales; ver *infra*, cap. III, 3.3.2.

[75] Canciones paralelísticas: *Corpus*, núms. 5B, 38, 65B, 67, 128, 213, 237, 263, 267, 287B, 304D, 307, 314C, 322, 337, 338, 339, 399B, 419, 442, 523, 621, 622C, 674B, 675B, 684, 715, 729B, 779B-C, 858A-B y 859, 905C, 933, 941, 992, 994B, 996, 1077B, 1111, 1121, 1134, 1166, 1263, 1272, 1287, 1298, 1300, 1333, 1356, 1358, 1359, 1485A, 1539B, 1700B, 1704B, 1921, 1948, 1952; paralelísticas y encadenadas: *Corpus*, núms. 16B, 306, 357, 382, 452, 480, 632, 764, 797, 829, 1365, 1367, 1585D, 1644; encadenadas: *Corpus*, núms. 6, 8, 288C, 304C, 313, 478, 487B, 497B, 840A, 850, 991, 1200, 1537B, 1586, 1827, 1992. (El cómputo no abarca los casos de paralelismo intraestrófico.)

[76] Para otras endechuelas con paralelismo, ver: *Corpus*, núm. 779B-C; con *leixa-pren*: núm. 850, y con ambos procedimientos: núms. 764, 797, 829. Sobre las endechas en general, ver: Frenk, "Endechas" y *Estudios*, pp. 237-243.

[77] En el *Vocabulario* menudean los casos con una ambigüedad semejante; ver, por ejemplo: *Corpus*, núms. 46A-B, 1156A-B, 1197A-B, 1573A-B, 1747A-B, 1783A-C; *Nuevo corpus*, núm. 1903*bis*. Por otra parte, en la lírica popular hispánica de todas las épocas no son raras las versiones de una misma composición que tienen rimas diferentes. Para la tradición antigua ver lo que dice Margit Frenk en su prólogo al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, pp. ix-x; a propósito de la misma escuela poética, recuérdense estrofas como: "Vengo de tan lexos, / vida, por os ver; / hállovos casada, / quiérome volver" y "Vine de lexos, / niña, por verte; / hállote casada, / quiero bolverme" (*Corpus*, núm. 653A-B). Un par de ejemplos del folclor mexicano:

"Andándome yo paseando / me encontré a una muchacha; / me dijo: '¡Cuánto me gusta / de su pistola la cacha! / Préstemela pa empeñarla / y darle vuelo a la hilacha", "Andándome yo paseando / me encontré una mujer sola; / me dijo: '¡Cuánto me gustan / los tiros de su pistola! / Préstemela pa empeñarla / y darle vuelo a la bola" (*CFM*, núms. II-5382, 5383).

[78] Ver: *Corpus*, núms. 99B, 366, 417, 717A-B, 721B, 906, 911A-B (sextillas), 1056, 1082-1083, 1122, 1138, 1191, 1231, 1233, 1280B, 1286, 1349, 1426, 1486, 1524G, 1528B-C, 1528F, 1537A, 1560, 1649, 1673A-B, 1787B, 1839, 1923C, 1969, 1971B, 2039C, 2076, 2133B, 2163; *Nuevo corpus*, núm. 1380*bis*. Para el problema en la lírica popular moderna: Magis, *La lírica*, pp. 388-393.

[79] Otros casos de paralelismo en las supervivencias: *Corpus*, núms. 191, 1070, 1884 (con *leixa-pren*); en las versiones a lo divino tenemos paralelismo solo (núm. 1140) o con encadenamiento (núms. 335, 713, 958, 1162).

[80] Casi siempre las cabezas de los villancicos son dísticos y las estrofas glosadoras cuartetas; como en el cancionero arcaico predominan el hexasílabo y el octosílabo (con fluctuaciones), y es frecuente la combinación de versos largos con breves. La mayoría de las glosas se construye mediante el desdoblamiento de los versos del cantarcillo, que reaparecen en los versos impares de las estrofas (o sea el "despliegue" que vimos en *Donde é que vem a fruta nova...*), aunque hay unos pocos ejemplos de otras técnicas tradicionales (el "desarrollo", la glosa como entidad aparte del cantarcillo, entre otras). Por si esto fuera poco, los villancicos de Marmelete usan varios de los sinónimos que se dan en las cantigas de amigo y en las canciones populares de los siglos XV a XVII: *amiga-amada, florida(o)-granada(o), rio-alto, vida-alma, vila-praça*. Para todos estos aspectos, ver la detallada caracterización que hace Margit Frenk en "Permanencia", *passim*; también es útil el trabajo de Maria Aliete das Dores Galhoz, "Chansons".

[81] Más ejemplos. Con estribillo: Alvar, *Cantos*, núms. 7*a*, 33*c-d*, 54, 181*a*; y *Poesía tradicional*, núms. 151, 156, 159, 172, 174. Sin estribillo: Alvar, *Cantos*, núms. 6*a*, 13*a*, 15*a*, 18*a*, 30, 38, 39.

[82] A los que hay que agregar los textos del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* y los ejemplos anteriores a 1400.

[83] En este recuento excluyo a los romances que presentan paralelismo ocasionalmente y en los que no sabemos si el recurso formaba parte de la estructura primigenia del poema, como *La mujer de Arnaldos* (*supra*, cap. I, 2.1.1) o *–Galiarda, Galiarda...* Las versiones en que estos romances tienen paralelismo proceden de la moderna tradición judeo-española. En el caso de *La mujer de Arnaldos* se trata de un par de pareados en algunas versiones y un solo texto con paralelismo bien definido (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 68). De *–Galiarda, Galiarda...* no tenemos más que una versión paralelística, recogida por Manuel Ortega en Marruecos (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 102); Paul Bénichou opina que el paralelismo de esta versión lo mismo puede ser "rasgo primitivo" que "fantasía de transmisores" (*Romancero*, p. 153). En la tradición sefardí hay otros textos con paralelismo (*El pozo Airón*, *El sueño de la hija*, por ejemplo), que derivan de baladas griegas y que, al parecer, se incorporaron al acervo de los judíos españoles después de la Diáspora de 1492. Tampoco los he tomado en cuenta.

[84] Ver *supra*, cap. I, 1.3.1, cap. II, 2.1.1.

[85] A veces estas palabras se transforman en un diálogo entre el caballero y Moriana (Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núms. 481, 487, 524, 539); en Madeira los amantes cambian de parlamento: "-Ai! quem dizerá a mê pai / que tem a sê filho morto? // -E quem dizerá à minha mãe / qu'ê nã casava com outro? // -Quem dizerá a mê pai / que nã tem sê filho vivo? // -E quem dizerá à minha mãe / que nunca mais casava contigo?" (Ferré, *Romances*, núm. 216). En Marruecos las últimas palabras masculinas son: "-No se me da por mi muerte, / en que tan joven lo digo; // por la pobre de mi madre, / que jamás me verá vivo. // No se me da por mi muerte, / aunque timprano lo hablo; // por la triste de mi madre, / que jamás me vera sano" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 89*a*).

[86] Hoy como ayer, el romancero está en continuo contacto con otros géneros y no es raro encontrar romances que han admitido préstamos de otras modalidades de la poesía popular. Éste parece ser el caso de *La mujer engañada*, pues algunos de sus pareados finales bien pudieran derivar de una copla lírica ("Te tengo poner / a cuarto las peras, // a cinco los higos, / y a seis las ciruelas"; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 56.6), o de un romance vulgar ("No te cases, joven, / no te cases, no, // no te cases, joven, / que es tu perdición"; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm.56.5). El final de esta versión azorense también suena a lírica moderna: "-Abreme a porta, / que na rua chove // que a capa é curta / e não me encobre; // já os canarinhos / pelas faias cantam; // já os meus vizinhos / por aqui se levantam; // já os estudantes / vão para o estudo, // de meia de seda, / calção de veludo, // fivela de prata / que desbanca tudo" (Fontes, *Romanceiro, Califórnia*, núm. 65).

[87] Para un ejemplo de una transformación similar, ver el análisis que Mercedes Díaz Roig dedicó a la segunda parte de *La muerte ocultada*, en versiones hexasílabas (*El romancero*, pp. 202-204).

[88] El juego entre el color del atuendo del conde y el triste destino de éste se mantiene en otras versiones. Mientras el "encarnado" o "vermelho" remite a la sangre, el "branco" se asocia a la palidez, sea la del conde vivo pero temeroso ante la muerte, o la del cadáver del caballero una vez que todo ha terminado. Ver: Fontes, *Romanceiro, Califórnia*, núms. 75, 78, y *Romanceiro, Canadá*, núms. 144-146; Vasconcellos, *Romanceiro*, núms. 104, 106, 110.

[89] En estos párrafos resumo el problema que expuse en "*La doncella guerrera*" (para las distintas ediciones de la obra de Nájara, ver pp. 33-34 n).

[90] Para la consonancia en este y otros romances estróficos, ver *supra*, cap. I, 2.1.3.

[91] En los romances y en las viejas canciones líricas hay muy pocos grupos de versos con más de dos sinónimos. El romancero a veces exhibe series de tres y hasta cuatro sinónimos: "-Senhora mãe, venha ver / à janelinha da roda; // ande ver o senhor conde / como vai em cor-de-rosa. // Senhora mãe, ande ver / à janelinha do meio; // ande ver o senhor conde / como ele logo veio. // Senhora mãe, ande ver / à janelinha do cabo; // ande ver o senhor conde / como vai tão apressado" (*El conde Alemán*; Ferré, *Romances*, núm. 195), "Pónelas un día / de dos en dos; // lo de Marianita / estaba lo mejor. // Pónelas un día / de tres en tres; // lo de Marianita / estaba lo más bien. // Pónelas un día / de cuatro en cuatro; // lo de Marianita / estaba lo más guapo. // Pónelas un día / de cinco en cinco; // lo de Marianita / estaba lo más pinto" (*La gentil porquera+El ciego raptor*; Petersen, *Voces*, núm. 19.3). Las excepciones al esquema binario no abundan en la lírica, donde sólo hay grupos triples en *Corpus*, núms. 338 y 1359; también nos da tres sinónimos el conjunto de las estrofas 1783A-C (pero ignoramos si se cantaban juntas), así como la supervivencia sefardí del núm. 1884, cuya versión antigua carece de paralelismo.

[92] Para el motivo del ciervo en las cantigas de Meogo, ver: Méndez Ferrín, *O cancioneiro*, pp. 54-85 (la entrevista en la fuente se analiza en pp. 86-110).

[93] Ver *supra*, cap. I, 1.1, e *infra*, cap. II, 2.2.2.

[94] Ver: *Corpus*, núms. 5B, 38, 65B, 67, 128, 213, 237, 263, 267, 287B, 304D, 307, 337, 339, 399B, 419, 442, 523, 621, 622C, 674B, 675B, 684, 715, 941, 992, 994B, 996, 1077B, 1121, 1263, 1272, 1287, 1298, 1356, 1485A, 1700B, 1921.

[95] Canciones paralelísticas y encadenadas con tres estrofas, dos de ellas paralelísticas: *Corpus*, núms. 16B, 306, 382, 632; con cuatro estrofas, dos pares de ellas paralelísticas: núms. 452, 480, 1365, 1367.

[96] Lo mismo puede decirse de la poesía popular moderna, que entre otras cosas se caracteriza por la supremacía de la cuarteta. Muchísimas coplas líricas "dividen" sus cuatro versos en dos unidades de sentido; en el ejemplo que sigue los dos primeros versos exponen la idea y los dos últimos la desarrollan: "Lo moreno lo hizo Dios, / lo blanco lo hizo un platero; / quédense con Dios las güeras, / que yo a las morenas quiero" (*CFM*, núm. I-2591*b*; para otras situaciones, ver el prólogo de Margit Frenk al *CFM*, I, p. xxiv). El esquema es igualmente común en las estrofas

de los corridos: "Llegó Hipólito a ese baile / y a Rosa se dirigió; / como era la más bonita, / Rosita lo desairó" (*Rosita Alvírez*; Mendoza, *El corrido*, núm. 130).

[97] En las cantigas de amigo gallego-portuguesas *irmana* equivale a veces a 'amiga, compañera': "Bailemos nós ja todas tres, ai amigas, / so aquestas avelaineras frolidas... // Bailemos nós ja todas tres, ai irmãas, / so aqueste ramo d'estas avelãas..." (Nunes, *Cantigas*, núm. 258). Con base en los testimonios aducidos por Celso Cunha en *O cancioneiro de Martin Codax*, Manuel Alvar (*Cantos*, p. 201) afirma que en el paralelismo antiguo *hermana* también significaba 'enamorada, amiga' (y no sólo en el paralelismo y no sólo en la época antigua, añadimos nosotros). Ésta es la acepción habitual en las viejas canciones líricas: "Teresica hermana, / si a ti pluguiese, / una noche sola / contigo durmiesse..." (*Corpus*, núm. 1704C); en masculino: "-Marica, Marigüela. / del cuerpo garrido, / ¡quién hablara esta noche / una hora contigo! // -Periquillo hermano, / sí hablara, y aun cinco, / pero tengo un miedo / que lo oiga mi tío" (1704D); los hermanos Teresa y Perico se juntan en 1704B, dos estrofas muy simples, que por sí solas no explican la naturaleza de esta "hermandad", pero como vimos las versiones C y D son muy claras al respecto. (Poemas no paralelísticos con *hermanas* o *manas* en *Corpus*, núms. 100, 397, 451, 468, 655, 600.) La acepción de 'amiga' subsiste en los epitalamios sefardíes (Alvar, *Cantos*, núms. 38, 47) y en las coplas líricas modernas (Rodríguez Marín, *Cantos*, núm. 3180).

[98] *Espiga* y *rama* alternan en la supervivencia sefardí de *Corpus*, núm. 382: "Un amore que yo tenía, / manzanitas de oro les vendía, / cuatro, cinco en una espiga: / -La mejorcita de ellas para mis amiga. // Un amor que yo amaba, / manzanitas de oro él me daba, / cuatro, cinco en una rama: / -La mejorcita de ellas para mi amada" (Yurchecho, *Songs*, núm. 4). Sobre la equivalencia nos dice Manuel Alvar: "La sinonimia de estos dos términos está violentamente forzada. No se olvide, sin embargo, la tradición gallego-portuguesa, en la cual *ramo* era sinónimo de *p~io, pinho*" (*Cantos*, p. 86; ver: Nunes, *Cantigas*, núms. 19, 21, 242).

[99] El romance *Casada de lejas tierras* sólo usa adjetivos con *ía-ída* para calificar a la mula en que viajará la madre de la parturienta: *cardina* (o *cardiña*), *enfrenada*, *gallarda*, *mohína*, *parda* (o *pardina*) y *zorrilla*.

[100] En nuestros dos géneros menudea el adjetivo *linda(o)* y, por lo general, califica a personas o partes del cuerpo humano (o vegetales, en ciertas canciones líricas); hasta donde he podido ver en el romancero casi siempre se aplica a mujeres, no así en la lírica. Las diferencias de género también se dan en el sintagma "(mi) linda(o) amiga(o)", que en los romances viejos suele ir en femenino: "-Compañero, compañero, / casóse mi linda amiga" (*Cancionero de romances 1550*, p. 230); en cambio, en la lírica el sintagma puede referirse lo mismo a mujeres (*Corpus*, núms. 309B, 669) que a hombres (núms. 7D, 444, 496). En las viejas cancioncitas abunda la construcción "mi lindo amor": núms. 380, 415, 445, 491, 531.

[101] "... *claro* es una especie de comodín aprovechable para cualquier rima en *-áo*", nos dice Manuel Alvar (*Cantos*, p. 81). La versatilidad del término es muy amplia en lo que se refiere a las categorías gramaticales que adopta (adjetivo, sustantivo) y a los distintos significados que adquiere, según las palabras con que se combina: en la antigua lírica popular tenemos unos "ojos claros-ojos veros" y un "oro fino-oro claro" (*Corpus*, núms. 128, 237); en el romancero judeo-español *claro* es una de las variantes de *vino* (recordemos el famoso "-¿Qué me dates, Moriana, / qué me dates en el vino [claro]?"), lo que ha hecho pensar a Alvar que la equivalencia podría derivar de la simplificación de unos sintagmas correlativos **vino tinto-vino claro* (hipótesis bastante creíble pues ambos sintagmas confluyen en una copla del *Cancioneiro* de Vasconcellos, I, p. 289); en los epitalamios sefardíes *claro* hace pareja con *vino* o con *río* (Alvar, *Cantos*, núms. *7a-b*, *15a*). En las cantigas de amigo gallego-portuguesas, en los romances y en las viejas cancioncitas líricas era habitual la equivalencia *río-vado*; Alvar cree que, en la tradición sefardí, *vado* cayó en el olvido y fue sustituido por *claro*, "término poético que, además, tenía la ventaja de presentar una estructura (silábica y de vocales) afín a la voz en desuso" (*Cantos*, pp. 91-92). La antigua equivalencia subsiste en algunas versiones de *La hermana cautiva* (Armistead-

Silverman, *Judeo-Spanish*, *New York*, núm. 20); también aparece en *¡Ay, Juana, cuerpo garrido!...* (*apud* Henríquez, "La poesía castellana", p. 59).

[102] El *DRAE* define *velado(a)* como 'marido o mujer legítima' (*s. v. velado*). En la literatura áurea *velado* equivalía a 'casado', aun en textos en que no existía la correlación: "Mal haya quien os casó / con tal velado, / pues en él tan mal se emplean / vuestros años" (*Corpus*, núm. 240); en esta seguidilla, inserta en *El tío Bartolomé*, de Quiñones de Benavente, el velado es el marido consentido: "Díganle a mi velado / que no trabaje, / bástele por oficio / que sufra y calle" (Cotarelo, *Colección*, I: 2, núm. 299). La pareja *marido-velado* se mantiene en los epitalamios sefardíes (Alvar, *Cantos*, núms. *7a-b*, *22a*).

[103] Según Ramón Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, I, p. 80), el uso de *casa* como sinónimo de *villa* debió ser muy antiguo, ya que lo registra el *Cantar de Mío Cid*: "Ya lo vee el Cid, que del rey non avié gracia; / partiós'de la puerta, por Burgos aguijava / [.....] / cabo essa villa en la glera posava, / [.....] / Mio Cid Ruy Díaz, el que en buen ora cinxó espada, / posó en la glera cuando no-l' coge nadi en casa / [.....] / Vedada l'an conpra dentro en Burgos la casa / de todas cosas cuantas son de vianda" (vv. 50-63).

[104] Sobre el lenguaje de las cantigas de amigo, Eugenio Asensio ha destacado la falta de metáforas como "mi vida", "mi alma", "tesoro", etc., y opina que "quizá se hallaron o se gramaticalizaron más tarde" (*Poética*, p. 118). A propósito del cancionero popular antiguo opina Margit Frenk: "el goce en la repetición es tan característico como el empleo de giros fijos: la continua invocación a la *madre*, el llamar a la amada o al amado *mis ojos*, *mi vida*, *mi alma*, *vida de mi vida*..." (Frenk, *Entre folklore*, p. 78).

[105] Por ejemplo: *amaba-avía* (o *servía*), *amiga-dama*, *corro-baila* (cantigas: *bailia-bailada*), *hermana-tía*, *morto-vivo*, *villa-barrio*, *vino-trago*. Quitando posibles deturpaciones (*vino-esclavo* [o *clavo*] por el *vino-claro* de la tradición sefardí), hay otras coincidencias que me parecen fortuitas: *casa-mesa* (o *tierra*), *fazer-acabar* (cantigas: *fazer-lavrar*), *río-huerta*, *serena-delgada*, etcétera.

[106] "El léxico sobre el que descansa el paralelismo literal de los cantos sefardíes es el de toda la tradición hispánica" (Alvar, *Cantos*, p. 93). Habría que anteponer un "casi" a "toda la tradición hispánica"; en adelante, sigo --rectificándolas-- las sugerencias apuntadas por Alvar (pp. 93-94)

[107] Alvar incluye aquí *decir-contar* y *cuatro-cinco*, sin darse cuenta de que ambas parejas se dan en las otras tradiciones. La primera pareja aparece en las cantigas (Nunes, *Cantigas*, núm. 497) y en el romance del *Conde Alemán* (Vasconcellos, *Romanceiro*, núms. 122, 127; Ferré, *Romances*, núm. 190, 192, 195). La correlación numérica la tenemos en *La gentil porquera+El ciego raptor* (Petersen, *Voces*, núm. 19.8; ver: núms. 19.3, 19.7; Cossío-Maza, *Romancero*, núms. 105, 106) y en *La muerte ocultada* (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 10); aun sin paralelismo, la unión de estos números es frecuente en el romancero antiguo y moderno: "cuatro traiciones ha hecho, / y con ésta serán cinco" (*Traición de Vellido Dolfos*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 158v), "cuatro y cinco en una piña, / cuatro y cinco en una caña" (*El galán de esta villa*; *apud* Caso, "Ensayo", p. xvi).

[108] Las versiones leonesas que utilizo son: Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 70.3, 70.4, 70.7, 70.9; los textos 70.3 y 70.9 llevan paralelismo en los pasajes del reconocimiento y la llegada a la casa familiar; los ejemplos 70.4 y 70.7 sólo son paralelísticos en el último episodio. Con fines comparativos citaré de vez en cuando versiones leonesas sin paralelismo y versiones --paralelísticas o no-- de otros lugares.

[109] Unas pocas versiones empiezan con la captura, pero, a diferencia de los textos sefardíes, el episodio de los maltratos no cambia de rima en los ejemplos leoneses: "-¿Yo qué le daré, moro, / a la cristianica, // que su color buena / se le quitaría? // -Mándale, moro, / cerner de la harina, // que su color buena / se le quitaría. // -Ya le mandé, moro, / cernerme la harina, // si buena la tiene, / mejor la tenía, // entre las mis hijas / reina parecía. // [.....] // -Dale, moro, / berros y agua fría, // que su color buena / se le quitaría. // -Ya le di, moro, / berros y agua fría, // si buena la tiene, /

mejor la tenía, // que entre las mis hijas / reina parecía. // -Mándale, moro, / lavar n'agua fría, // que su color buena / se le quitaría. // -Ya le mandé, moro, / lavar n'agua fría, // si buena la tiene, / mejor la tenía, // entre las mis hijas / reina parecía" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.7).

[110] La recurrencia del vocablo se da en todo tipo de versiones: judeo-españolas y peninsulares, paralelísticas y monorrimas, hexasílabas u octosílabas.

[111] En las versiones no paralelísticas puede ser don Bueso quien sugiera la prueba: "-Súbala, mi madre, / súbala pa arriba, // que de sus vestidos / alguno vería" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.10; ver: núm. 70.11).

[112] A propósito de amores con lavanderas, recuérdese: "Isabel e mais Francisca / ambas vão lavar ao mar; / se bem lavam, melhor torcem: / namorou-me o seu lavar" (*Corpus*, núm. 89); este villancico es más explícito: "Mañana yré, conde, / a lavar al río; / allá me tenéis, conde, / a vuestro servicio" (*Corpus*, núm. 390; ver: núms. 91-92, 321-322).

[113] En el *Poema de Kudrun* la heroína se niega a casarse con Hartmut, su raptor, y la madre de éste, la reina Gerlinda, castiga a la doncella obligándola a "lavar todo el día, desde la mañana hasta la noche". Una mañana de invierno Kudrun sale a lavar y se encuentra con su hermano, Ortwin, y su prometido, Herwig; después del reconocimiento la muchacha cobra las fuerzas necesarias para enfrentarse con la tiránica reina y arroja la ropa al mar. Los congéneres europeos de *La hermana cautiva* fueron analizados por Ramón Menéndez Pidal en "Supervivencia" (de ahí procede nuestro resumen de *Kudrun*, pp. 94-96).

[114] El caballero suele decidir qué paños se conservarán. Un par de ejemplos: "-Los de oro y plata, / llévalos, mi vida, // y los de la holanda / queden a la orilla" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.10); "-Los que son de hilo, / échalos al río. // Los que son de lino, / traídlo contigo. // Los que son de lana, / échalos al agua. // Los que son de seda, / trae en tu compaña" (Armistead-Silverman, *Romances*, núm.16*a*).

[115] El reconocimiento mediante una prenda de vestir es más o menos común en el romancero; lo tenemos en *La condesita*: "Se levantó el faldellín / para guardarse el real. // -Ese vestido, señora, / yo se lo hube de dar. // -Tú me lo diste, mi conde, / mañanita de San Juan" (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, núm. V.167; ver: núms. V.104, V.108 [saya], V.122 [mantilina], V.168, V.178 [brial], entre otros). Una camisa y un lunar se funden en otra historia de hermandad y cautiverio: "-¿Conocerás a tu hermana / por una blanca camisa? // Sí, señora, sí, por cierto; / muy bien la conocería, // que en el su brazo derecho / un fuerte lunar tenía" (*Flores y Blancaflor*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 205).

[116] Los reparos maternos podrían encubrir otra clase de sospechas. En los géneros que estudiamos el cambio de color de una persona casi siempre tiene que ver con la actividad sexual de ésta (*infra*, cap. III, 3.2.2).

[117] Por ejemplo: *Corpus*, núms. 16B, 316, 499, 506, 1073; *Nuevo corpus*, 499B. El simbolismo de la oliva en el cancionero popular, antiguo y moderno, ha sido estudiado por: Frenk, "La canción", pp. 149-150, y "Símbolos", pp. 164-166, 177-181; Masera, *Symbolism*, pp. 166-185; Morales Blouin, *El ciervo*, pp. 180-181, 215-216, entre otros.

[118] Ver: *Corpus*, núms. 1117, 1118, 1622C; *Nuevo corpus*, núm. 499B.

[119] Aunque en la mayoría de las canciones líricas la oliva es un símbolo positivo, el villancico de *Nuevo corpus*, núm. 499B expone el caso contrario; ahí el olivo, que tradicionalmente invita al amor, agudiza la tragedia de la protagonista: estar sola, llena de deseos eróticos y en un lugar donde tendría que estar con su amado (Frenk, "La canción", pp. 149-151, y "Símbolos", pp. 177-178; ver: *infra*, cap. III, 3.4). La imagen de la niña sufriendo bajo el olivo nos recuerda la mala suerte que los árboles traen a los varones del romancero. Lo curioso del caso es que en los romances la mala suerte es exclusiva de los varones, y de los varones que están solos, pues cuando los caballeros están acompañados de una mujer la sombra de árboles y arbustos cobija el intercambio sexual: "Prengueren mano per mano / dins la horta real, // a la s'ombra d'un llimón

verde, / abacu d'un aranjal; // un va estendre es seu manto / i s'altra es seu delantal" (*Conde Claros*; *CGR*, Ia, p. 176). En el mismo género, las mujeres que están bajo un árbol buscan amores; a diferencia de la morenica del villancico, las damas de los romances suelen tener éxito: "Estaba la Catalinita / sentada bajo un laurel, // con los pies en la frescura, / viendo las aguas correr; // entonces pasó un soldado / y lo hizo detener" (*Las señas del esposo [é]*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 246). Ninguno de los ejemplos positivos se refiere al olivo, porque en el romancero monorrimo este árbol siempre se asocia a los personajes masculinos (sin compañía), adquiriendo el significado negativo que hemos comentado.

[120] Ver *infra*, cap. III, 3.2.3, 3.3.3.

[121] La versión de Juan Menéndez Pidal es un texto facticio, compuestos por "cuantas variantes hemos podido haber en Lena, Aller, Mieres, Oviedo, Grado, Avilés, Luarca, Boal, Coaña, Laviana, Cangas de Onís, Ribadesella y Colunga... posesionados ya de las partes del todo, las fuimos ordenando de manera que formasen sentido, sin desechar ninguna de ellas, ni inventar otras para que sirviesen de enlace a los cabos sueltos con que no pocas veces nos hallamos al ensayar las múltiples combinaciones que nos vimos precisados a hacer antes de conseguir el objeto apetecido" (*Romancero asturiano*, p. 304).

[122] Ver: Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 70.5, 70.6.

[123] "Tres morillas tan garridas / yvan a coger olivas... // [.....] // Tres moricas tan loçanas / yvan a coger mançanas..."

[124] Ver: Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 16*a*.

[125] En los epitalamios sefardíes *prima* significa 'amiga' o 'esposa' y con mucha frecuencia se combina con *hermana* (Alvar, *Cantos*, núm. 38). En el romancero *prima* y *hermana* se usan como 'parientes': "¡Ay!, que no la hay n'esta villa, / ¡ay!, que no la hay n'esta casa, // si no era una mi prima, / si no era una mi hermana" (*El galán de esta villa*; *apud* Caso, "Ensayo", p. xvi).

[126] "-Mandaila, señora, / con el pan al horno. // Allí dejaría / hermosura y rostro. // Mandaila, señora, / a lavar al río. // Allí dejaría / hermosura y brillo" (Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 16*a*; "hermosura y brío" en el núm. 16*b*); "-Cortadle, señora, / el beber del vino // que perde colores, / que cobra suspiros. // [.....] //-Cortadle, señora, / el beber del claro // que perde colores, / que cobra desmayos" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 51).

[127] Sigo aquí la interpretación de Margit Frenk ("Símbolos", pp. 173-177), quien se apoya en los testimonios aportados por Werner Danckert en *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker* (Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976).

[128] Los romances también tienen camas de amor compuestas por elementos vegetales (no conozco ningún ejemplo con césped o plantas de ribera): "Tocóse mano con mano / subiérase a su rosal; // pusóle cama de rosa, / cabecera de azahar, // cobertor con que se atapan / de hojas de limonar" (*Conde Claros*; *CGR*, Ia, p. 176), "Tócose mano con mano / y subióse él a un vergel, // hiciolé cama de rosas / y cabecera de al·laurel, // cubierto con que se tapa / de hojas de un toronjel" (*La vuelta del esposo[é]*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 58*a*); para el romancero viejo, recuérdese el ejemplo de *La guirnalda de rosas*: "echóme en cama de rosas, / en la qual nunca fuy echada" (*Pliegos Praga*, II, p. 284).

[129] Es muy posible que fuera uno de los procedimientos usados por la lírica románica pretrovadoresca (Frenk, *Las jarchas*, pp. 91-92).

[130] En las series de endechas de Canarias del *Cancionero toledano* (ms. 1560-1570) hay dos ejemplos de parejas de estrofas encadenadas (*Corpus*, núms. 840A, 850); en la misma fuente se copiaron dos parejas de estrofas que combinan paralelismo y *leixa-pren* (núms. 764, 797). El esquema de estas series corresponde al de la canción heteroestrófica (*supra*, cap. I, 1.3.1). En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* hay siete villancicos encadenados (núms. 6, 8, 288C, 487B, 1537B, 1586, 1827) y nueve paralelísticos y encadenados (núms. 16B, 306, 357, 382, 452, 480, 632, 1365, 1367); como señala Margit Frenk, "el procedimiento debe de haber sido más frecuente de lo que permiten sospechar las fuentes renacentistas, que muchas veces no

lo registran" (*Entre folklore*, p. 105; ver: *Corpus*, p. xiii). Para los romances-villancicos, ver *infra*, cap. II, 2.3.3.

[131] Siempre cabe la posibilidad de que los editores quinientistas corrigieran los versos encadenados; aun así, creo que si el recurso hubiera sido frecuente en el romancero viejo tendríamos un mayor número de ejemplos.

[132] En el *Romanceiro* de Almeida Garret hay una versión de *La muerte de don Beltrán* (supuestamente recogida en Trás-os-Montes) con *leixa-pren* entre cuatro hemistiquios: "Triste e só se vae andando, / não cessava de chorar: // de día vae pelos montes, / de noite vae pelo val; // aos pastores perguntando / se viram allí passar // cavalleiro de armas brancas, / seu cavallo tremedal. // -Cavalleiro de armas brancas, / seu cavallo tremedal, // por esta ribera fóra / ninguem não n'o viu passar" (Menéndez Pelayo, *Apéndices*, p. 341). Es muy posible que el texto haya sido compuesto por el propio Garret.

[133] Ver: Frenk, *Estudios*, pp. 293-294, y "El romancero". No todas las glosas narrativas siguen el modelo que comentamos; también las hay compuestas por pareados (*Corpus*, núms. 8, 134, 306, 353B, 480, por ejemplo), tercetos monorrimos (núms. 5B, 9, 16B, etc.), zéjeles (núms. 125, 174B, 512B, 622C) o por cinco o seis versos monorrimos (núms. 213, 992), entre otras posibilidades.

[134] Hay glosas aún más escuetas, por ejemplo: "María y Rodrigo / arman un castillo", "Polo longo de um rio / canaval vi florido", "Por el camiño de Otera / rosas coge en la rosera" (*Corpus*, núms. 247B, 311, 1529B). Es muy posible que estas glosas sean fragmentarias; ver: Frenk, *Estudios*, pp. 303-304, 306, y mi artículo "Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: Semejanzas y diferencias", en prensa (en las páginas que siguen resumo parte de los aspectos analizados en ese trabajo).

[135] Hay otra versión de la glosa con asonancia *–áo* (*infra*, cap. III, 3.2.4).

[136] Ver: Frenk, "Apostillas", p. 59, y *Estudios*, pp. 199-200; *infra*, cap. III, 3.2.4.

[137] La correspondencia fue señalada por Margit Frenk en la nota de *Corpus*, núm. 6; Frenk remite al verso "... les escureció la noche / en una espesa montiña..." de la versión publicada en *Folklore o cancionero salmantino*, de Dámaso Ledesma (Madrid, 1907).

[138] Para los problemas de interpretación del estribillo, ver: Frenk, *Estudios*, pp. 212-220, 304.

[139] El desenlace de *So ell enzina, enzina...* no deja lugar a dudas sobre las consecuencias de estos encuentros en la romería: "[A la media noche / recordé, mezquina], / hálleme en los braços / del que más quería. // [.....] // [Pesóme, cuytada, / desque amaneçía], / porque ya goçaba / del que más quería. // [Porque ya goçaba / del que más quería]: / ¡muy bendita sía / la tal romería!" (*Corpus*, núm. 313). Los excesos que se cometían en las romerías, sobre todo en las noches de vigilia, fueron ampliamente censurado por los clérigos y moralistas de la Edad Media y el Renacimiento (Asensio, *Poética*, pp. 34-36); ver: Frenk, *Estudios*, p. 217. El viaje a la romería podría tener connotaciones trágicas en el romancero (*infra*, cap. III, 3.4).

[140] Margit Frenk apuntó la correspondencia en la nota de *Corpus*, núm. 478.

[141] Comparto aquí la idea de Mercedes Díaz Roig, para quien el bordado, lejos de ser un mero adorno superfluo, es un elemento característico del estilo romanceril. Díaz Roig definió al bordado como el uso de narración ancilar ("la que no es indispensable para el hilo de la trama", pero amplía, describe o detalla lo dicho por éste) y figuras y recursos "con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato" (*El romancero*, pp. 15, 18-19).

[142] Esta glosa tiene una correspondencia con la versión antigua del *Conde Dirlos*; el conde también se va a combatir a los moros y su esposa le reprocha: "dexáysme en tierras agenas, / sola y sin quien me acompañe" (*Cancionero de romances 1550*, p. 114).

[143] Es particularmente elocuente el ejemplo de *Corpus*, núm. 308B: "Yo m'iva, mi madre, / las rrosas coger, / hallé mis amores / [dentro en el vergel]"; ver: núms. 9, 314C, 1529B. El símbolo también se manifiesta en el romancero; en esta versión de *La bella malmaridada* la participación de la mujer es ambigua: "En la huerta del rey, mi padre, / once mil manzanas vi, // doces serán

para otro / y amargosas para mí. // Fui coger la verde rosa, / entre ellas adormecí; // veu un home e abrazoume, / ay triste, no lo sentí" (Valenciano, *Os romances*, núm. 63*a*). La mayoría de las versiones de *Gerineldo* combina la acción de coger flores con la pérdida de color del protagonista (indicio de encuentro sexual; *supra*, cap. III, 3.2.2).

[144] "Los hemistiquios... de los romances tradicionales pueden ser considerados, en un porcentaje bastante alto, como la expresión de una unidad semántica, de un elemento mínimo de información" (*CGR*, I*a*, p. 168).

[145] Para los esquemas de repetición y la repetición con ampliación, ver: Díaz Roig, *El romancero*, pp. 30-32, 40-41.

[146] Estos versos aparecen casi idénticos en algunos exordios de romances; para *Corpus*, núm. 4B recuérdese: "Mañanica, mañanica, / mañanica de San Juan" (*El conde Niño*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 25.16); los paralelos entre la glosa núm. 629 y ciertos *incipits* romancísticos los comento en el cap. III, 3.2.5.

[147] El segundo verso del último ejemplo es uno de los tantos clichés de la lírica; lo tenemos en la glosa de *Corpus*, núm. 536B: "Madre, tres moçuelas, / non de aquesta villa..."

[148] La expresión *Minha Alfama!* se usó como frase proverbial en el Portugal del siglo XVI (Michaëlis, *Estudos*, p. 67); a mediados de la centuria Pedro de Orellana registró la frase en forma de estribillo de cantar lírico: "¡Ay de mi Alhama, Alhama, / ay de mi Alhama!" (Frenk, "El romancero"). La *Historia de las guerras civiles de Granada* incluye una refundición del romance en *–éa*, sin estribillo, que según Di Stefano es "casi seguro remedo de Pérez de Hita" ("Los textos", p. 48); el poema comienza: "Por la ciudad de Granada / el rey moro se passea". Las fuentes de las dos versiones del romance se describen en las páginas 41-44 del estudio de Di Stefano.

[149] Mucho antes, Gil Vicente había compuesto un par de romances con estribillo para la *Comedia do viuvo* y el *Romangem de agravados* (Asensio, *Poética*, p. 272).

[150] Ver: Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 145; Romeu Figueras, *Cancionero musical de Palacio*, IIIA, p. 75, entre otros.

[151] Los estribillos romancísticos se usan en La Palma (donde "no se concibe un romance sin un responder"; Pérez Vidal, "Romances", p. 197), El Hierro, La Gomera y Fuerteventura. Se sabe que a principios del siglo XX existían romances con estribillo en Tenerife; se desconocen en Gran Canaria y Lanzarote (Trapero, "Los estribillos", p. 127).

[152] Con base en un comentario de Menéndez Pidal (*Cómo vivió y cómo vive el romancero*, Valencia, La Enciclopedia Hispánica, s. a., p. 49), José Pérez Vidal ve una influencia cortesana en el uso de romances como acompañamiento de ciertos bailes populares; según el autor, la fusión de estribillo y baile tuvo su origen en los salones cortesanos y "el estribillo, aunque se haya dicho que surge cuando el romance pasa al pueblo y se canta en público, es posible que arranque de la época en que el romance se cantaba en los salones" ("En torno", p. 426; ver: "Romances", p. 210 ss.).

[153] "Si merendardes, comadre, / si merendardes, llamarm'és" (*Corpus*, núm. 1609A). En otra versión del romance el estribillo es: "¡Si merendatex, comadre, / llamadme a mí también!" (Armistead, *El romancero*, III, p. 52).

[154] El texto antiguo decía: "A las doce va por el vino / la zangarilleja, / para su marido cenar, / zarandillo andar" (*Corpus*, núm. 1593). Fue José Manuel Pedrosa quien dio a conocer las siguientes supervivencias del cantarcillo ("Notas", pp. 231-232). En Badajoz y Cáceres Pedrosa recogió un par de versiones del *Castigo del sacristán* con los estribillos: "La zarandilleja – Zarandillo y andá, zarandillo y andá" y "La zarabandilla – Zarabandilla andilla, zarabandilla andá" (*loc. cit.*). Una versión zamorana de *La apuesta ganada* trae como estribillo: "A la zangarileja – Cerandilla y andar" (M. Manzano, *Cancionero del folklore zamorano*, Madrid, 1982, núm. 166; cito por la obra de Pedrosa).

[155] Sigo la clasificación establecida por Mercedes Díaz Roig (*El romancero*, pp. 86-87).

[156] Para la supervivencia del cantarcillo de las comadres (*Corpus*, núm. 1609A), ver: Armistead-Silverman, "Villancicos", pp. 114-115.

[157] Bénichou no incorpora el estribillo en su versión, pero apunta en su comentario que los versos: "¿Adó Mainés y adó Mainés? / Mis dueñas, ¿adó Mainés?", "se suele[n] cantar después de cada dístico" (*Romancero*, p. 196). Siguiendo la propuesta de la versión facticia de Di Stefano (*Romancero*, núm. 149) sustituyo *dueños* por *dueñas* (*supra*, cap. II, 2.1.1).

[158] *Mainés* es el nombre de un castillo en el romance de *Ricofranco* (*Cancionero de romances 1550*, p. 254).

[159] El texto de Larrea consta de siete pareados dodecasílabos; los seis primeros llevan el estribillo: "¿Adó Mainé, / adó Mainé? / Y mis dueñas, ¿y adó Mainé?". El pareado final difiere del desenlace de la versión de Bénichou, pues, en lugar de maldecir a su nuera, la suegra intenta consolarla para que todo quede en familia: "-No llores, mi nuera, / y toma consuelo, // si Mainé se ha muerto, / su hermano ha quedado"; después de este pareado se intercala un estribillo distinto al que ha aparecido en el resto del poema: "Adoréisme, / adoréisme, mis dueñas, / adoréisme". Larrea acota que el último estribillo se canta con otra melodía (*Cancionero*, I, núm. 51).

[160] De hecho, varios villancicos con glosa narrativa tipo romance podría ser fragmentos de romances-villancico (Frenk, "Los romances-villancico", pp. 142, 152). A próposito de los romances con estribillo, Margit Frenk señala que algunos romances pudieron haber "nacido" como romances-villancico, es decir, con un estribillo semánticamente pertinente ("Los romances-villancico", p. 147); el estribillo de *Mainés* entra en esta categoría, aunque se canta con la misma melodía que las estrofas del romancillo.

[161] El estribillo y el romance tienen la misma rima en *Corpus*, núms. 304C, 313, 497B; *Nuevo corpus*, núm. 881*bis*; *De velar viene la niña...* (*Flor de enamorados*, f. 99), *La muerte del príncipe de Portugal* (Di Stefano, *Romancero*, núm. 79) y el contrafactum de *Él reguñir, yo regañar...* (*apud* Frenk, "Un romance", pp. 163-164). Hay diferencia de rima o estribillos no rimados en: *Corpus*, núms. 314C, 1585D, 1992; *Din, dirindín, dirindín, dirindaña...* (Frenk, *Lírica española*, núm. 296) y las versiones tradicionales modernas de *Él reguñir, yo regañar...* (Frenk, "Un romance", pp. 161-162).

[162] Entre los romances-villancico encadenados están: *Corpus*, núms. 304C, 313, 497B, 1992; *Nuevo corpus*, núm. 881*bis*, y *Din, dirindín, dirindín, dirindaña...* Hay paralelismo solo en *Corpus*, núm. 314C, y paralelismo y *leixa-pren* en el núm. 1585D.

[163] Salvo la version anónima de *La muerte del príncipe de Portugal*, descubierta por Gaston Paris en un cancionero francés del siglo XV.

III. OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS

En este último capítulo analizaremos otros recursos estilísticos comunes a las viejas cancioncitas líricas y a los romances tradicionales, como la repetición de palabras o versos, el uso de ciertas expresiones lexicalizadas, la variación verbal y la atmósfera trágica. El primero y el tercero son recursos que contribuyen a la creación del lenguaje poético que caracteriza a la lírica o al romancero; además de cumplir con esta función, la fraseología es portadora de contenidos temáticos y simbólicos; la atmósfera trágica también está a medio camino entre el estilo y la temática y se refiere al clima general del poema.

3.1. REPETICIÓN

La repetición es uno de los recursos más característicos de la literatura tradicional, tanto de los géneros poéticos como de los prosísticos.[1] En el capítulo anterior estudiamos algunas de las manifestaciones de la repetición en la antigua lírica popular y el romancero tradicional, a saber: el paralelismo, el *leixa-pren* y el estribillo;[2] todos estos elementos se relacionan con la composición de los poemas en que se presentan, coadyuvan a la estructura externa del texto, además de agregarle valores expresivos y significativos.

Las manifestaciones de la repetición en nuestros géneros son múltiples y variadas. El análisis de todas ellas requeriría una tesis dedicada exclusivamente a la repetición; por eso, en el presente apartado me concentraré en dos de los principales tipos de repetición compartidos por las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales: la repetición de palabras y la repetición de versos. Vale la pena señalar que, a diferencia del paralelismo, del *leixa-pren* y del estribillo, la repetición de palabras y la repetición de versos contribuyen poco a la estructura externa de los poemas; su labor se concentra en el interior de los textos y se manifiesta, sobre todo, en la configuración de un "lenguaje" lírico o romancístico determinado.

3. 1. 1. Repetición de palabras

Mercedes Díaz Roig dedica el primer capítulo de su libro *El romancero y la lírica popular moderna* al estudio de las manifestaciones más importantes de la repetición en el romancero tradicional y en la lírica popular moderna (pp. 23-90); varios de sus esquemas de repetición de palabras idénticas pueden aplicarse a nuestro análisis.

En primer lugar tenemos los esquemas que abarcan un verso, en la lírica, o un hemistiquio, en el romancero (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 30-31). En el esquema **XX...** las palabras repetidas aparecen al comienzo del verso: "Andiria, andiria, andó" (*Corpus*, núm. 1310), "Helo, helo, por do viene" (*El infante parricida*; *Cancionero de romances 1550*, p. 250), "Alta, alta va la luna" (*Belardo y Valdovinos*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 14.12); a menudo esta clase de versos incluye un apóstrofe, pero, a diferencia de los apóstrofes que veremos en seguida, la repetición afecta a las palabras que acompañan al nombre del interpelado, no a este último: "Hilar, hilar, Teresota" (*Corpus*, núm. 1730B), "-¡Guarte, guarte, rey don Sancho!" (*Traición de Vellido Dolfos*; *Cancionero de romances 1550*, p. 214), "-Perdón, perdón, el buen reye" (*La condesa traidora*; Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 37). En el romancero viejo, sobre todo, y en el de tradición oral moderna hay fórmulas lexicalizadas que se valen del mismo esquema: "-Tate, tate, cavallero" (*El caballero burlado*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 259v), "-Tate, tate, tú, Tarquino" (*Landarico*; Anahory, *Florilegio*, núm. 16), "-Calles, calles, Sayavedra" (*Sayavedra*; *Cancionero de romances s.a.*, f. 175r), "-Cale, cale, ai mi padre" (*Muerte del príncipe don Juan*; Valenciano, *Os romances*, núm. 10*d*).[3]

En el esquema **XX** la repetición ocupa todo el verso: "Tené, tené", "Hazelde el son, hazelde el son" (*Corpus*, núms. 1496, 1500A), "Nueva triste, nueva triste" (*Muerte del príncipe don Juan*; *Poesías del maestro León*, p. 188), "Allá arriba, allá arriba" (*La infanta parida*; Valenciano, *Os romances*, núm. 31*b*). En varias cancioncitas líricas el esquema se da en versos exclamativos: "¡Para la maya, para la maya!", "¡Andallo, andallo!" (*Corpus*, núms. 1278B, 1538). En el romancero este esquema casi siempre contiene un apóstrofe que repite dos veces el nombre del interpelado, o un sintagma equivalente: "-Nuño Vero, Nuño Vero, / buen cavallero provado" (*Nuño Vero*; *Cancionero de romances 1550*, p. 250), "-Gentil dona, gentil dona, / dona de bell parasser" (*La dama y el pastor*; Catalán, *La dama y el pastor*, núm. I.1A). Los apóstrofes

con doble vocativo podrían ser una herencia épica, pues el *Cantar de Mío Cid* registra repeticiones similares en el pasaje en que Félez Muñoz rescata a las amortecidas hijas del Cid:

> Llamando: -¡Primas, primas!-, luego descavalgó,
> arrendó el cavallo, a ellas adeliñó:
> -¡Ya primas, las mis primas, don Elvira e doña Sol!
> [.....]
> Partiéronse las telas de dentro del coraçón,
> llamando: -¡Primas, primas, don Elvira e doña Sol!
> (vv. 2778-2780, 2785-2786).

No obstante, es en el romancero donde el rasgo adquiere pleno desarrollo (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 78); en los romances los apóstrofes con doble (o triple) vocativo se usan con una profusión y una variedad que no encontramos en los cantares de gesta conservados. En el romancero viejo tales apóstrofes pueden dirigirse a una persona: "-Lançarote, Lançarote, / si antes fuérades venido" (*Lanzarote y el Orgulloso*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 54), a un lugar: "-¡Oh Valencia, oh Valencia, / de mal fuego seas quemada!" (*El moro que reta a Valencia*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 179v), a un castillo: "-Alburquerque, Alburquerque, / bien mereces ser honrado" (*Los infantes de Aragón en Alburquerque*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 75), a un río: "-Río Verde, río Verde, / más negro vas que la tinta" (*Sayavedra*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 174v), o a un animal: "-Macho rucio, macho rucio, / Dios te me quiera guardar" (*El prior de San Juan*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 66). En el romancero de tradición oral moderna lo normal es que el destinatario del apóstrofe sea una persona: "-Soldadito, soldadito, / ¿de dónde ha venido usted?" (*Las señas del esposo*; Calvo, *Romancero*, núm. 32.12), "-¡Francisquita, Francisquita, / la del cuerpo muy sutil!" (*Bernal Francés*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 55).

En la antigua lírica popular hay algunos casos de apóstrofes con doble vocativo que ocupan todo el verso: "-Catalina, Catalina, / mucho me cuesta el tu amore", "¡Nunca vivas con renzilla, / casadilla, casadilla!" (*Corpus*, núms. 358, 413);[4] y no faltan ejemplos de apóstrofes con repetición triple: "Amores, amores, amores, / días ha que yo n'os vi", "Caracol, caracol, caracol, / saca tus yjuelos al rayo del sol" (*Corpus*, núm. 429, 2080C). A pesar de que el destinatario habitual de esta clase de apóstrofes es una persona, hay

cantares que apostrofan a un objeto ("Cordón, el mi cordón, / ceñidero de mi lindo amor"; *Corpus*, núm. 415) o a un animal, como en la rima infantil del caracol que acabamos de citar.

En el esquema X...X las palabras se repiten al principio y al final del verso: "Ervas do amor, ervas" (*Corpus*, núm. 312), "A caça yvan, a caça" (*Ricofranco*; *Cancionero de romances 1550*, p. 253), "-Madre, por ser mi madre" (*Delgadina*; Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 42). Con frecuencia, el esquema ayuda a enfatizar una negación en los romances viejos: "Qui vos lo dixo, señora, / no vos dixo verdad no" (*Rosafresca*; *Pliegos Londres*, III, p. 968), "-Catalina, sois mochacha: / no podréis caminar, no" (*Catalina*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 252v),[5] pero en el romancero de tradición oral moderna los ejemplos son más bien escasos: "no las tapís, none" (*El caballo robado*; Bénichou, *Romancero*, p. 215); en la antigua lírica popular tampoco abundan las dobles negaciones basadas en esta estructura, aunque de vez en cuando encontramos alguna muestra: "¡no quiero marido, no!" (*Corpus*, núm. 218). En los romances y en las cancioncitas líricas la primera negación puede ir antecedida por la palabra *que*: "que no pueden por más, non" (*Fernán González y el rey*; *Cancionero de romances 1550*, p. 227), "Que non dormiré sola, non" (*Corpus*, núm. 168). En el romancero la fórmula "Calles..." también suele adoptar el esquema que comentamos: "-Calléis, infanta, calléis" (*Tiempo es, el caballero*; *Pliegos Praga*, II, p. 281), "-Calla, la mi hija, calla" (*La doncella guerrera*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, 39.24).

Veamos ahora los esquemas que abarcan dos versos líricos o un verso largo romancístico.[6] En el esquema XX/X... las palabras se repiten a lo largo del primer verso o hemistiquio y reaparecen al comienzo del verso o hemistiquio que sigue: "Quien duerme, quien duerme, / quien duerme rrecuerde" (*Corpus*, núm. 1089), "Fonte frida, fonte frida, / fonte frida y con amor" (*Fontefrida*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 231r). El esquema se presenta ocasionalmente en los romances viejos y en las antiguas cancioncitas líricas; se da más en los romances de la tradición oral moderna: "Mañanita, mañanita, / mañanita de San Simón" (*La adúltera[ó]*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 28), "-Canta, moro, canta, moro, / canta, moro, por tu vida" (*El moro cautivo*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 51.1). Los apóstrofes romancísticos con triple repetición del nombre del interpelado (o un sintagma equivalente) adoptan este esquema: "-Catalina, Catalina, /

Catalina, blanca flor, // quisiera dormir contigo / una noche sin temor" (*La adúltera[ó]*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 57.12), "-El mi yerno, el mi yerno, / el mi yerno, bien me vengas, // ¿qué hacía la mi hija, / la mi hija linda y bella?" (*Blancaflor y Filomena*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 100); en el ejemplo que sigue el apóstrofe a una ciudad se combina con la derivación: "-¡Oh Valencia, oh Valencia, / oh Valencia valenciana!, // antes fuestes de moros / que de cristianos ganada, // y mañana, a estas horas, / de moros serás cercada" (*El moro que reta a Valencia*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 5.3).

En el esquema **...X/X...** las últimas palabras del primer verso o hemistiquio se repiten al principio del segundo verso o hemistiquio. El esquema tiene dos modalidades en el cancionero popular antiguo, aunque ninguna de ellas menudea en los textos líricos conocidos. En las cabezas de villancicos y en las cancioncitas sin glosa que adoptan nuestro esquema el segundo verso casi siempre dice lo mismo que el verso inicial; es una especie de inversión sintáctica combinada con repetición de palabras y algún cambio léxico: "Ysabel, no llores, / no llores, amores", "Por el montecico sola, / sola por el monte" (*Corpus*, núms. 438, 1004). Hay cantares donde el final del segundo verso contiene un elemento nuevo o información adicional, como ocurre, por ejemplo, en el siguiente pregón: "¡Ya van a cuatro, / a cuatro, aunque es conciencia! / ¡Naranja dulce y agria de Valencia!" (*Corpus*, núm. 1190), y en el comienzo de esta glosas narrativa que nos ha llegado incompleta: "Yo me levantara un lunes, / un lunes antes del día" (*Corpus*, núm. 629).

A diferencia de lo que sucede en la lírica, el esquema ...X/X... abunda en los romances viejos y en los de tradición oral moderna: "-Si bien os parezco, conde, / conde, saquéisme de aquí" (*Bodas en Francia*; *Pliegos Lisboa*, pp. 219-220), "-Tu esposa ya está muerta, / muerta está que yo la vi" (*La aparición de la amada muerta*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 49). En la tradición sefardí, tan dada a la repetición y al paralelismo, es frecuente este tipo de construcciones; en una versión de *La esposa de don García* el esquema aparece en tres versos consecutivos: "Yo m'alevantí un lunes, / y un lunes por la mañana, // me fuera a coger tapetes, / tapetes y almenaras; // para aparentar la torre, / la torre que era nombrada" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 62). Los epítetos, otro de los rasgos que el romancero heredó de la épica (Webber, *Formulistic*, pp. 199-202),

suelen basarse en el mismo esquema: "-Bien vengades vos, Paris, / Paris el enamorado" (*Robo de Elena*; *Pliegos Praga*, I, p. 155), "a don Sancho a Castilla, / Castilla la bien nombrada" (*Quejas de doña Urraca*; *Cancionero de romances 1550*, p. 213).

Tanto en la lírica como en el romancero el esquema más común es **X.../X...**, que se caracteriza porque las palabras idénticas se sitúan al principio de dos versos o hemistiquios contiguos; como dice Mercedes Díaz Roig, este esquema "es una especie de anáfora reducida a su mínima expresión" (*El romancero*, p. 32). En la lírica el esquema se da lo mismo en los dísticos que en los tercetos o las cuartetas: "Dexa las flores del huerto, niña, / dexa las flores, que te prenderán" (*Corpus*, núm. 11), "Queditico, amigo, / queditico, mi amor, / que duerme Dios" (*Corpus*, núm. 1328), "Elle se vay e me deixa, *ay!* / elle se vay embarcar: *ay!* / maldita seja a terra / que seos pées an de pizar" (*Nuevo corpus*, núm. 523*bis*). Es menos frecuente en las estrofas glosadoras; los pocos ejemplos que he encontrado proceden de glosas construidas mediante la técnica del "desarrollo" (Frenk, *Estudios*, pp. 282-292):

> Guisávalo para el malogrado,
> ¡ay dolor, si lo sé guisar!
>
> Guisávalo yo para Alonso García,
> guisávalo yo para mi marido.
> ¡Ay dolor, si lo sé guisar!
> (*Corpus*, núm. 500).[7]

Este esquema tiene varias funciones en nuestros géneros. En los textos líricos el elemento que acompaña a la segunda repetición puede enfatizar lo dicho anteriormente, como ocurría en el cantarcillo núm. 1328; en otras ocasiones, el final del segundo verso amplía la información aportada por el primer verso y el comienzo del segundo, según se ve en los números 11 y 50 del *Corpus* y en el ejemplo 523*bis* del *Nuevo corpus*;[8] ambas funciones se combinan en: "Más prende amor que la zarza, / más prende y más mata" (*Corpus*, núm. 731). A veces el esquema presenta una enumeración: "Cata la luna, cata el sol, / cata los amores del pastor", "Mal aya el primero, / mal aya el segundo / que no halla el mundo / mucho plazentero" (*Corpus*, núms. 1154, 1544); marca el contraste entre dos elementos: "Pícaros ay que tienen ventura, / pícaros ay que no tienen ninguna" (*Corpus*, núm. 2000), o singulariza a un personaje de un grupo: "Todos duermen, coraçón, / todos duermen, y vos non" (*Corpus*, núm. 297).[9]

Las modalidades del esquema X.../X... en el romancero son similares a las de la lírica. Es común, por ejemplo, que los dos hemistiquios que abarca el esquema constituyan una repetición con carácter enfático: "Vuestra fue la culpa, amigo, / vuestra fue que mía no" (*Rosafresca*; *Pliegos Londres*, III, p. 968), "-Mientes, mientes, perro moro, / mientes, mientes, que es mentira" (*Belardo y Valdovinos*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 14.10). En la mayoría de los casos, el segundo hemistiquio repite el comienzo del primero y agrega nueva información: "-Tiempo es, el cavallero, / tiempo es de andar de aquí" (*Tiempo es, el caballero*; *Pliegos Praga*, II, p. 281), "-Vuestra hermana es, el buen rey, / vuestra hermana la pequeña" (*Las almenas de Toro*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 5). Las dos modalidades se combinan en el *incipit* de la versión antigua de *Marquillos*: "¡Quán traydor eres, Marquillos, / quán traydor de coraçón!" (*Pliegos Praga*, I, p. 265). Nuestro esquema también puede exhibir una enumeración: "Mandávales dar del vino, / mandávales dar del pan" (*Gaiferos vengador*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 106v), o una antítesis que a veces tiene sentido totalizador: "Por unas vegas abajo, / por unas vegas arriba" (*Penitencia del rey don Rodrigo*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 1.7).

En el romancero el esquema X.../X... presta su estructura a algunos epítetos: "-Sayavedra es, señor, / Sayavedra el de Sevilla" (*Sayavedra*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 175r), "Çamora avía por nombre, / Çamora la bien cercada" (*Quejas de doña Urraca*; *Cancionero de romances 1550*, p. 214), y a la fórmula lexicalizada "Ya se parte, ya se va..." (Webber, *Formulistic*, pp. 196-198); por lo general, en la tradición antigua el único elemento variable de la fórmula es el del personaje: "Ya se parte el carcelero, / ya se parte, ya se va" (*Cautiverio de Guarinos*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 102v), "Ya se parten los romeros, / ya se parten, ya se van" (*Gaiferos vengador*; *Cancionero de romances 1550*, p. 184); en cambio, en los romances tradicionales modernos la fórmula suele introducir un tiempo verbal distinto, al final del segundo hemistiquio: "Ya se parte, el buen Cidi, / ya se parte ya se fuera" (*Las almenas de Toro*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 5), "Ya se parte el buen moro, / ya se parte, ya se iba" (*Moro alcaide*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 9).

La anáfora es la repetición de una o varias palabras al principio de versos consecutivos. En el cancionero popular antiguo hay pocos ejemplos de anáforas que

ocupan más de dos versos: "Prendióme el amor, / prendióme, ¡ay de mí!, / prendióme y dexóme ansí" (*Corpus*, núm. 603).[10] El recurso es frecuentísimo en el romancero (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 32-33) y puede presentarse lo mismo en hemistiquios:

> -Mis arreos son las armas, / mi descanso es pelear,
> mi cama las duras peñas, / mi dormir siempre velar
> (*La constancia*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 252r),
>
> juntos vuelan por la tierra, / juntos vuelan por el mar,
> juntos vuelan por el cielo, / juntos vuelan par a par
> (*El conde Niño*; Calvo, *Romancero*, núm. 6.3),

que en versos largos:

> Mirava de Campoviejo / el rey de Aragón un día,
> mirava la mar d'España / cómo menguava y crescía;
> mirava naos y galeras, / unas van y otras venían
> (*Quejas de Alfonso V*; *Silva, Segunda parte 1550*, p. 321),
>
> Si pidiere de comer, / carne de perro salada;
> si pidiere de beber, / agua de la mar salada;
> si pidiere de dormir, / daila esa estera quemada;
> si pidiera almohada, / los ladrillos de la sala
> (*Delgadina*; Anahory, *Florilegio*, núm. 20),

o en una combinación de ambos:

> daros os ha a Palençuela / y a Palencia la mayor,
> daros ha las nueve villas, / con ellas a Carrión,
> daros ha a Torquemada, / la torre de Mormojón,
> daros ha a Tordesillas / y a torre de Lobatón;
> y si más quisiéredes, conde, / daros han a Carrión.
> Buen conde, si allá no ydes / daros yan por traydor
> (*Fernán González se niega a ir a las cortes*; *Cancionero de romances 1550*, p. 228).
>
> De allí se partió Sildana / amaldiciendo su vía:
> amaldiciendo su cuerpo / que tales ropas ponía,
> amaldiciendo sus pieses / que tales bailes sabían,
> amaldiciendo sus manos / que tal vihuela cogían
> y amaldiciendo su boca / que tal romance decía
> (*Silvana*; Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 127).

En el romancero de tradición oral moderna menudean pasajes como el de *Silvana* y el siguiente, donde los hemistiquios iniciales repiten unas palabras y los hemistiquios finales otras:

> No tenía el niño un año, / cuando padre y madre llama;
> no tenía el niño dos, / cuando se viste y se calza;
> no tenía el niño tres, / cuando ceñía la espada;
> no tenía el niño cuatro, / cuando era rey en Granada
> (*El hijo póstumo*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm.3.2).

La anáfora suele combinarse con la enumeración y la antítesis. De hecho, todos los textos que acabamos de citar contienen una enumeración, por ejemplo: el protagonista de *La constancia* enumera las incomodidades de la vida guerrera; en las maldiciones de *Silvana* hay una lista de las partes del cuerpo de la chica que han despertado los deseos incestuosos del padre, y el romance del *Hijo póstumo* se vale de una progresión numérica para narrar el extraordinario desarrollo del personaje.[11] En *Fernán González se niega a ir a las cortes* la enumeración de lugares, común en el romancero viejo (Díaz Roig, *El romancero*, p. 132), se combina con la antítesis. A partir del sintagma "daros ha...", el mensajero de Sancho Ordoñez de León expone la relación de beneficios que Fernán González obtendrá si acude al llamado del monarca: Palenzuela, Palencia, las nueve villas, Torquemada, la torre de Mormojón, Tordesillas, la torre de Lobatón, Carrión, y termina su parlamento anunciando lo que le ocurrirá al conde en el caso contrario: "daros yan por traidor". En los romances viejos las anáforas que mezclan enumeración y antítesis singularizan a un elemento de un conjunto:

> todos cavalgan a mula, / sólo Rodrigo a cavallo;
> todos visten oro y seda, / Rodrigo va bien armado;
> todos espadas ceñidas, / Rodrigo estoque dorado;
> todos con sendas varicas, / Rodrigo lança en la mano;
> todos guantes olorosos, / Rodrigo guante mallado;
> todos sombreros muy ricos, / Rodrigo casco afilado
> (*Cabalga Diego Laínez*; *Cancionero de romances, s. a.*, ff. 155v-156r),[12]

o establecen un contraste entre dos personajes o situaciones:

> de un cabo la cerca el rey, / del otro el Cid la cercava;
> del cabo que el rey la cerca / Çamora no se da nada,
> del cabo que el Cid la cerca / Çamora ya se tomava
> (*Quejas de doña Urraca*; *Cancionero de romances 1550*, p. 214).

Ayer era rey de España, / oy no soy de una villa;
ayer villas y castillos, / oy ninguno posseía;
ayer tenía criados / y gente que me servía,
oy no tengo una almena / que pueda dezir que es mía
(*Profecía de la pérdida de España*; *Pliegos Praga*, I, p. 338).

En algunas cancioncitas líricas encontramos anáforas que incluyen una enumeración:

Mal aya el primero,
mal aya el segundo,
mal aya el tercero
que empeçó en el mundo
a ser casamentero
(*Corpus*, núm. 1975).

Ésta sí que es la guía del cielo,
ésta sí que es la estrella del sol,
ésta sí que es la luz de los reyes,
ésta sí que es la esfera de Dios.
Éste sí que es el Hijo del Padre,
éste sí que es el fruto en la flor.
Ésta sí que es la virgen y madre,
ésta sí, que las otras no
(*Corpus*, núm. 1335).

En los versos 7 y 8 del último ejemplo tenemos una antítesis que contrasta y singulariza a la Virgen María frente al resto del grupo. Este tipo de versos son muy comunes en la lírica, aunque por lo general se presentan en cantarcillos muy breves y sin anáforas: "Ésta sí que es siega famosa! / ¡Ésta sí, que las otras no!", "Éste sí que es mayo famoso, / que los otros mayos no; / éste sí que se lleva la gala, / que los otros mayos no" (*Corpus*, núm. 1120, 1275).[13]

El gusto que nuestros dos géneros muestran hacia la repetición de palabras también se manifiesta en el empleo de vocablos derivados de la misma raíz,[14] del tipo: "Moricas del moral, madre, // las moras del moral" (*Corpus*, núm. 1652), "matárame una palomilla / dentro de mi palomare" (*Quejas de Jimena*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 118), "No sea hija de villano / ni venga de villanía" (*Flores y Blancaflor*; Valenciano, *Os romances*, núm. 77*b*). En la lírica el recurso puede dar lugar a imágenes tan bonitas como la siguiente: "En el guindal verde, / en el guindal, / en el guindal verde / guindas ay" (*Corpus*, núm. 1119); o a picarescos juegos de palabras, como el de esta copla, donde la

gracia consiste en mezclar dos significados de *tocar* ('acariciar', 'poner una toca'): "Dédesme marido que rretoçe / toda la noche, / que me toque y me destoque / toda la noche" (*Corpus*, núm. 1724). A propósito del último ejemplo hay que decir que la presentación de un mismo verbo en inflexiones diferentes se manifiesta en ambos géneros: "Pícame, Pedro, / que picarte quiero" (*Corpus*, núm. 1692),[15] "-De tocalla, mi señora, / de tocar sí tocaría" (*Cavalga doña Ginebra*; *Silva, Tercera parte 1551*, p. 427), aunque la mezcla de tiempos verbales distintos es mucho más común en el romancero que en la lírica (*infra*, cap. III, 3.3).

La figura etimológica combina verbos y sustantivos de la misma raíz; aparece en las cancioncitas antiguas y, sobre todo, en los romances tradicionales, viejos y modernos. La mayoría de los ejemplos líricos conocidos procede de las cabezas de villancico o de los cantarcillos que se nos conservan sin glosa: "Madre, la mi madre, / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréys" (*Corpus*, núm. 152), "El mi molinillo, madre, / sin agua no muele" (*Nuevo corpus*, núm. 1162*bis*); con menor frecuencia encontramos figuras etimológicas en las glosas:

> La mi greña, madre mía,
> peyne de marfil solía
> peynármela cada día;
> y agora por mano agena
> peynadita la traygo y buena
> (*Corpus*, núm. 125).

Como dijimos, el recurso se presenta tanto en los romances viejos como en los de tradición oral moderna: "-No lloredes vos, el rey, / no hagades tan gran llanto" (*Robo de Elena*; *Pliegos Praga*, I, p. 156), "-Señora, la bordadora, / que bordas en seda negra, // bórdeme este corazón, / pasito, que no me duela" (*¿Cómo no cantáis, la bella?*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 215). En el romancero viejo la figura etimológica a menudo se concreta en expresiones lexicalizadas, como "cabalgar en un caballo", "armarse de armas" o "dormir un sueño": "Descavalga de una mula / y en un cavallo cabalga" (*Pérdida de Alhama*; Pérez de Hita, *Guerras*, p. 254), "y me diéssedes mis armas, / las que yo solía armar" (*Cautiverio de Guarinos*; *Cancionero de romances s. a.*, ff. 100v-103r), "Ensoñado avía un sueño, / un sueño de gran pesar" (*El sueño de doña Alda*; *Cancionero de romances 1550*, p. 182); la tendencia subsiste en el romancero de

tradición oral moderna: "Armas, armas, cabayeros, / las que solíais armare" (*Nacimiento de Montesinos*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 24), "-Un sueño soñé, mis damas, / un sueño que así soñare" (*El sueño de doña Alda*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 21).

3. 1. 2. Repetición de versos

La repetición de versos tiene manifestaciones distintas en las antiguas cancioncitas y en los romances tradicionales, aunque de vez en cuando encontramos alguna coincidencia entre los dos géneros. En la lírica, por ejemplo, hay cantares construidos a base de pura repetición; el caso más evidente es el de los dísticos donde el segundo verso repite la primera parte del verso inicial: "Si lo dizen, digan, alma mía, / si lo dizen, digan", "¡Passe la galana, passe! / ¡Passe la galana!" (*Corpus*, núms. 154, 1480). Como hacer notar John G. Cummins, en estos cantares la gracia consiste en que no se trata de una repetición idéntica (*The Spanish*, p. 30); el truncamiento del segundo verso no sólo agrega variedad a la repetición, sino que condensa la idea central del poema: "si lo dizen, digan", "passe la galana". La mayoría de los dísticos truncados carece de rima, y con muchisíma frecuencia nos encontramos con que, como resultado del truncamiento, el segundo verso posee un final agudo que contrasta con el final llano del primer verso (Cummins, *The Spanish*, p. 30):[16] "No pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir", "¡Ficade, amor, ficade, / ficade amor!" (*Corpus*, núms. 302B, 546). El contraste llano-agudo coadyuva a la variedad de la repetición. En los materiales conservados no abundan los dísticos truncados y con rima, del tipo: "Vente a la mañana, hermana, / vente a la mañana" (*Corpus*, núm. 451).

La repetición variada también se logra sustituyendo la última palabra del verso inicial; el contraste entre finales llanos y agudos es habitual en esta clase de dísticos (Cummins, *The Spanish*, p. 31): "D'este mal moriré, madre, / d'este mal moriré yo", "Tárraga, por aquí van a Málaga, / tárraga, por aquí van allá" (*Corpus*, núms. 614, 1492). Suele ocurrir que el segundo vocablo sea una variante del primero: "Adío, adío, Catalineta, / adío, adío, Cataliná", "Dávale con el açadoncico, / dávale con el açadón" (*Corpus*, núms. 542, 1094); otras veces se trata de un sinónimo, o de una palabra que funciona como tal: "Trébole oledero, amigo, / trébole oledero, amor", "¡*Fararirirán* del niño garrido!, / ¡*fararirirán* del niño galán!" (*Corpus*, núms. 1250, 1304). Como se ve,

los dos últimos tipos de sustitución nos sitúan en el terreno del paralelismo por sinonimia distribuido verso a verso (*supra*, cap. II, 2.2.1).

Otro caso de repetición variada es el de los dísticos cuyo segundo verso modifica la sintaxis del verso inicial y, a menudo, añade o suprime alguna palabra (preposiciones, nexos, artículos): "Pelo mar vai a vela, / vela vai pelo mar", "¡Támaraz, que zon miel i oro!, / ¡támaraz, que zon oro i miel!" (*Corpus*, núm. 939, 1189); esta repetición se relaciona con el paralelismo por inversión sintáctica (*supra*, cap. II, 2.2.1). Algunos de los dísticos que entran en este grupo tienen un final agudo en el segundo verso: "Yo, que lo sé, que lo vi, que lo digo, / yo, que lo digo, lo vide y lo sé" (*Corpus*, núm. 1518); hay varios cantares rimados, a diferencia de lo que suele ocurrir en los dísticos variados mediante el truncamiento o la sustitución: "Quando yo fuere frayle, madre, / madre, quando yo fuere frayle", "Quiérole molinero, / molinero le quiero" (*Corpus*, núms. 1565D, 1679).

En varias ocasiones los procedimientos que acabamos de mencionar coinciden en un mismo cantar: "Ya viene el alva, la niña, / ya viene el día" (*Corpus*, núm. 1080) combina truncamiento y sustitución;[17] en "Dámelo, Periquito perró, / Periquito, dameló" (*Corpus*, núm. 1690) hay truncamiento e inversión, entre otros.

En los tercetos el esquema más común es aquel donde el primer verso se repite en el tercero (Alín, *El cancionero*, p. 70). En la mayoría de los tercetos esta repetición es idéntica: "Vos me avéis muerto, / niña en cabello, / vos me avéis muerto", "¡Mal aya quien los embuelve, / los mis amores!, / ¡mal aya quien los embuelve!" (*Corpus*, núms. 353A, 480). En los cantarcillos anteriores la carga emotiva se concentra en la primera parte de la frase (verso 1); la reiteración de esta carga en el tercer verso aumenta la intensidad del poema y pone en segundo plano al elemento objetivo, representado por los sintagmas "niña en cabello" y "los mis amores" (Frenk, *Entre folklore*, p. 73).[18] La repetición --aunque idéntica-- no sólo no es ociosa, sino que añade un nuevo matiz al cantar.

La repetición variada es menos frecuente en los tercetos. Los procedimientos más usados son la sustitución y la inversión sintáctica: "Cordona la llama / el vaquero a la vaca, / Cordona la llamava", "Vencedores son tus ojos, / mis amores, / tus ojos son vencedores" (*Corpus*, núms. 1145, 110).

En el cancionero popular antiguo menudean las cuartetas cuyos primer y tercer verso son iguales: "¡Cómo lo tuerce i lava / la monjita el su cabello! / ¡Cómo lo tuerce i lava; / luego lo tiende al hielo!", "Pues todas las aves vuelan, / coraçón, / pues todas las aves vuelan, / volad vos" (*Corpus*, núms. 18, 52). En algunas ocasiones el tercer verso presenta variaciones con respecto al primero; los procedimientos para lograr tales variaciones son los mismos que observamos en los dísticos: truncamiento ("Aunque me maten, vida, / por amor de ti, / aunque me maten, / no lo he de sentir"; *Nuevo corpus*, núm. 352*bis*), sustitución ("Que si soy morena, / madre, a la fe, / que si soy morenita, / yo me lo passaré"; *Corpus*, núm. 132) e inversión sintáctica ("Ansí andando, / el amor se me vino a la mano; / andando ansí, / se aparta el amor de mí"; *Corpus*, núm. 1489A).

El esquema que repite textualmente el primer verso tras el segundo de una cuarteta tiene una larga trayectoria en la lírica peninsular (Frenk, *Las jarchas*, p. 143n); se remonta a las jarchas: "Ši me kerešeš, / yā uomne bono, / ši me kerešeš, / daráš me uno" (Sola-Solé, *Corpus*, núm. 59), y aparece en muchas coplas folclóricas actuales: "De dos amores que tengo, / ¡válgame Dios!, ¿qué haré yo? / De dos amores que tengo / y uno ya se me murió" (*CFM*, núm. I-2747*a*), "Yo creí que era la luna / la que estaba en el balcón; / yo creí que era la luna / y era la luna y el sol" (Rodríguez Marín, *Cantos*, núm. 1570). En el romancero de tradición oral moderna hay repeticiones similares; en ciertas ocasiones los romances llevan un segundo verso paralelo, como ocurre en alguna de las viejas cancioncitas y en varios ejemplos líricos de hoy:

> Desde aquí veo el palacio, / desde aquí veo la encina,
> desde aquí veo el palacio / donde mis padres vivían
> (*El caballero burlado+La hermana cautiva*; Mariscal, *Romancero*, núm. 19.1).

> Quiérome querellar,
> querellar me quie[ro],
> quiérome querellar
> de unos amo[res] que teng[o]
> (*Corpus*, núm. 633).

> No llores, negra,
> no llores, no,
> no llores, negra,
> que aquí estoy yo
> (*CFM*, núm. I-1695*a*).

En la lírica antigua y en la moderna lo normal es que el segundo verso no sea paralelo; los romances que se han recogido en nuestros días comparten esta tendencia: "Metérase nunha cova, / onde unha culebra había, // metérase nunha cova, / mil penitencias facía" (*Don Rodrigo abandona la batalla+Penitencia del rey don Rodrigo*; Valenciano, *Os romances*, núm. 1*a*).

La repetición del primer verso tras el segundo no aparece en el romancero viejo. Mercedes Díaz Roig supone que la presencia del esquema en los romances tradicionales modernos es una influencia de la lírica (*El romancero*, pp. 46, 242-247). Según Díaz Roig, el hecho de que la repetición textual de versos se dé un poco más en el romancero de tradición oral moderna que en el romancero viejo debió facilitar la adopción de un esquema que la lírica había cultivado desde tiempos remotos; "otra razón que se podría invocar --dice la investigadora-- sería la preponderancia de la lírica actual como género dominante en la poesía popular, cosa que no sucedía en los siglos XV y XVI cuando... las diferencias entre los dos géneros (romancero y lírica) eran mucho más marcadas" (*El romancero*, pp. 246-247).

Sin embargo, como hace notar la propia Díaz Roig, la repetición textual de versos no es frecuente en ninguna de las dos tradiciones romancísticas (*El romancero*, p. 44). Lo que sí abunda en los romances viejos y en los tradicionales modernos es una repetición, parcial y variada, del parlamento enunciado por alguno de los participantes de un diálogo; el fenómeno se presenta en las respuestas encabezadas por "si..." (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 51-52):

> -¡Mal fuego quemasse, padre, / tal reír y tal burlar!
> Quando me tomó en sus braços / comigo quiso holgar.
> -Si él os tomó en sus braços / y con vos quiso holgar
> enantes que el sol salga / yo lo mandaré matar
> (*El conde Alemán*; *Cancionero de romances 1550*, p. 257).
>
> -¿Quién es ésse u cuál es ésse / que a mí me quiere hazer mal?
> Hijo soy del rey de Francia, / nieto del de Portogal.
> -Si hijo sois del rey de Francia / y nieto del de Portogal,
> siete años hazían, siete, / que por ti ando por la mar
> (*El infante Arnaldos*; Bénichou, *Romancero*, p. 207).

Esta clase de repeticiones ayuda a enfatizar las respuestas negativas:

> -Traydora me soys, duquesa, / traydora, falsa, maligna,

porque pienso que trayción / me hazéys y alevosía.
-No te soy traydora, el duque, / ni en mi linaje lo havía.
(*Asesinato de la duquesa de Berganza*; *Flor de enamorados*, f. 50v).

-Venderé mi mula branca [*sic*] / y diré misas por ti.
-No vendas tu mula blanca, / ni digas misas por mí;
cuantas más misas me digas, / más tormento para mí
(*El quintado+La aparición de la amada muerta*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 54.9).

Varias de las respuestas con versos repetitivos adoptan un esquema que Mercedes Díaz Roig bautizó como "respuesta-calco" y que se caracteriza por utilizar la misma construcción con un contenido diferente ("no... ni... sino..."); el esquema repite en forma negativa lo que ha dicho otro personaje, para después afirmar algo que se opone a lo negado (*El romancero*, pp. 52-59):

-Pedildo vos, mi hermana, / mas con una condición:
que no me pidáys a Burgos, / a Burgos ni a León,
ni a Valladolid la rica, / ni a Valencia de Aragón;
de todo lo otro, mi hermana, / no se os negara, no.
-Que n'os pido yo a Burgos, / a Burgos ni a León,
ni a Valladolid la rica, / ni a Valencia de Aragón,
mas pidos a mi hermano / que lo tenéys en prisión
(*Sancho y Urraca*; *Silva, Segunda parte 1550*, pp. 299-300).

-Si te has hallado achacosa, / algo se te antojará.
¿Tú quieres trucha de río / o pescado de la mar
o carnero castellano / o vaca de Portugal?
-No quiero trucha del río, / ni pescado de la mar,
ni carnero castellano, / ni vaca de Portugal.
Quiero la cabeza d'un ciervo, / desde aquí lo oigo bramar
(*La caza de Celinos*; Armistead, "Los siglos", p. xx).[19]

Como se sabe, el diálogo propiamente dicho no abunda en la antigua lírica popular (Sánchez Romeralo, "Hacia", pp. 228-229);[20] quizá por ello, sólo encuentro un caso de respuesta con versos repetitivos. Se trata de la glosa del villancico que comienza *Teresica hermana...*; cito según la versión del *Libro de música para vihuela* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana:

Teresica hermana,
si a ti pluguiesse,
una noche sola
contigo durmiesse...

-Una noche sola
yo bien dormiría
mas tengo gran miedo
que me perdería...
(*Corpus*, núm. 1704C).

En la nota que acompaña al texto en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Margit Frenk apunta una correspondencia entre nuestra glosa y un romance publicado en la tercera parte de la *Silva de Zaragoza*: "-Galiarda, Galiarda, / ¡oh quién contigo folgasse // y otro día de mañana / con cien moros lidiasse! // [.....] // -De dormir -dize-, Florencios, / de dormir si dormiréys, // mas vos soys niño y mochacho, / luego vos alabaréys" (*Silva, Tercera parte 1551*, p. 450). Esta correspondencia y el hecho de que las respuestas con versos repetitivos parecen ajenas al cancionero popular antiguo me hacen pensar que en el parlamento de Teresica hay una influencia del romancero.[21]

En este apartado vimos que la repetición de palabras o versos forma parte de las poéticas de la antigua lírica popular y el romancero tradicional. Al respecto, vale la pena señalar que, aunque la lírica y el romancero comparten varios esquemas repetitivos, la repetición de palabras o versos no se maneja igual en las canciones y en los romances; con frecuencia, esta diferencia se relaciona directamente con las características específicas de cada uno de nuestros dos géneros.

En la lírica, donde la repetición tiene como marco un texto breve (y muchas veces brevísimo), el hecho de repetir ciertas palabras o ciertos versos conlleva efectos expresivos rápidos, inmediatos; por ejemplo, aumentar la intensidad de una exclamación o un grito lanzado al aire: "¡Moriré, moriré!, / ¡Ay, que yo moriré!", "¡Leonor traydora!, / ¡traydora la Leonor!" (*Corpus*, núms. 615C, 672). La mayoría de las cancioncitas líricas conservadas estaba destinada al canto, a menudo acompañado de baile; de ahí la existencia de un buen número de cantares en que la repetición actúa, sobre todo, como apoyo rítmico (Frenk, *Entre folklore*, p. 75): "Que no hay tal andar por el verde olivico, / que no hai tal andar por el verde olivar", "¡Quérole bem a lo fillo do crego!, / ¡quérole bem por lo bem que le quero!" (*Corpus*, núms. 1117, 1841). También son propios de la lírica los cantares en que la repetición tiene una función esencialmente lúdica, como en

esta rima infantil: "Cucurucú cantaba la rana, / cucurucú debaxo del agua; / cucurucú, mas ¡ay! que cantaba, / cucurucú debaxo del agua" (*Corpus*, 2090), o como en esta sextilla sobre los afeites femeninos:

> Decí, damas arreboladas,
> ¿qué tenéis y a cómo vendéis
> la onza del chípite, chápete,
> la onza del chápite, chípite,
> la onza del chípite, chápite,
> chápete, chápite que os ponéis?
> (*Corpus*, núm. 1740A).

La repetición se convierte en un bonito juego de aliteraciones en "Soy hermosa y agraciada, / tengo gracias más de mill, / llámanme Gira Giralda, / hija de Giraldo Gil" (*Corpus*, núm. 123). Como ha señalado Mercedes Díaz Roig a propósito de la lírica popular moderna, en los textos líricos a veces no importa tanto lo que se dice, sino cómo se dice (*El romancero*, p. 90). Esta circunstancia hace posible que la lírica (antigua o moderna) maneje la repetición con mayor libertad y amplitud que el romancero, donde lo que se cuenta es tan esencial como la manera en que se cuenta.

En los romances el gusto por la repetición se subordina al carácter narrativo del género. Los juegos que acabamos de ver a propósito de la lírica son más bien escasos; en cambio, la repetición es fundamental como técnica narrativa, pues combina perfectamente con la tendencia al avance lento del relato que caracteriza al romancero (*supra*, cap. II, 2.3.1).

En los romances la repetición está condicionada a la historia que se cuenta y al modo en que ésta se cuenta (Díaz Roig, *El romancero*, p. 90); valga como ejemplo el siguiente inicio de una versión leonesa de *La muerte del príncipe don Juan*:

> Nuevas blancas, nuevas blancas, / que se cuentan por España:
> que don Juan, el caballero, / muy malito está en la cama;
> malito está que se muere, / malito está que se acaba,
> y dicen que ya no llega / a las dos de la mañana
> (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 10.11).

El relato sobre las últimas horas del heredero de los Reyes Católicos se abre con la noticia del precario estado de salud del príncipe. Aunque se trata de una historia sabida y el público no ignora que el desenlace será fatal, el narrador renueva nuestro interés en el poema al presentarnos la noticia de una forma gradual, a cuentagotas: nos dice primero

que don Juan está "muy malito... en la cama", "que se muere", "que se acaba" y, finalmente, que su muerte es cuestión de pocas horas ("dicen que ya no llega / a las dos de la mañana"). La repetición de la palabra *malito*, combinada con la presentación progresiva de la noticia, añade intensidad al *incipit* del romance y aumenta el interés del público por escuchar el resto de la historia.

3. 2. Fraseología

Las antiguas cancioncitas líricas y los romances tradicionales comparten una serie de expresiones lexicalizadas, que son, a la vez, portadoras de contenidos temáticos o simbólicos.[22] Dentro de este bagaje común podemos distinguir varias clases de expresiones, con diferentes niveles de complejidad.

3. 2. 1. Parejas de conceptos análogos

El sintagma "niño(a) y muchacho(a)", y sus variantes, denota la idea de 'corta edad' a partir de dos sinónimos. Como se sabe, las parejas de conceptos análogos son muy frecuentes en el romancero (Díaz Roig, *El romancero*, p. 37), y es precisamente en este género donde "niño(a) y muchacho(a)" ha hecho mayor fortuna. En los romances viejos y en los tradicionales modernos la expresión suele aplicarse a personajes masculinos: "siendo yo niño y muchacho / mi madre me lo dezía // que mentira no dixesse, / que era grande villanía" (Pérez de Hita, *Guerras*, p. 17), declara Abénamar, y la infanta del *Conde Alemán* le explica a su padre que "el conde es niño y muchacho / el mundo quiere gozare" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 81). En la tradición oral moderna hay algunas muestras con personajes femeninos: la cautiva de *Flores y Blancaflor* puede reconocer a su hermana por una herida "que se le hizo un gavilán / cuando era pequeña y niña" (Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 205), y la protagonista de *La partida del esposo+La vuelta del hijo maldecido* se queja ante su marido de que "Me dejás niña y muchacha, / y chica de poca edad" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 128*c*); en la tradición antigua los ejemplos con mujeres se circunscriben a ciertos romances juglarescos, como *El conde Dirlos*: "El conde que esto oyó, / tomó tristeza y pesare, // no por miedo de los moros / ni

miedo de peleare, // mas tiene muger hermosa, / mochacha de poca edade" (*Cancionero de romances 1550*, p. 114).

A diferencia de lo que sucede con los romances, la frase está poco representada en los materiales líricos que se conocen; aparece en el cantar de la niña de Gómez Arias: "Señor Gómez Arias, / duélete de mí: / soy niña y muchacha / y nunca en tal me vi" (*Corpus*, núm. 888A), y quizá, como eco o recuerdo, en la glosa que sigue: "La que bien quiero... / de la mano me la llevo... / ¿y por qué no me la beso...? / Porque soy mochacho y necio..." (*Corpus*, núm. 1487).

En este apartado analizaremos otras expresiones que se dan más en el romancero que en la lírica, o viceversa. Creo, con Margit Frenk ("El romancero"), que el hecho de que alguno de nuestros géneros exhiba un mayor número de ocurrencias de una frase no necesariamente indica que tal género influyó en el otro. Son muchas las variables que entran en juego, por ejemplo, todos los textos antiguos que no han llegado hasta nosotros y que podrían modificar los cómputos que tenemos; con respecto a la lírica, hay que tomar en cuenta que las expresiones lexicalizadas se manifiestan más en las glosas que en las cabezas de villancicos (Frenk, "El romancero") y que se conservan muy pocas glosas populares antiguas (Frenk, *Estudios*, pp. 271-274).[23]

En ambos géneros las connotaciones de "niño(a) y muchacho(a)" casi siempre dependen del sexo del personaje. En la mayoría de las muestras con personajes femeninos la juventud se asocia a un estado de indefensión: la protagonista abandonada por su marido (con uno o varios hijos) en *La partida del esposo*, el derivado moderno del *Conde Dirlos* (*supra*, cap. III, 3.2.4); la princesa del romance juglaresco *Guiomar y el emperador Carlos*, cuyo padre está a punto de perder el reino a manos de Carlomagno,[24] o la niña de Gómez Arias, prisionera de moros según nos explica la glosa que acompaña a *Corpus*, núm. 888 C (cito la primera estrofa):

> Señor Gómez Arias,
> vos me traxistes
> y en tierra de moros
> vos me vendistes;
> yo no sé la causa
> por qué lo hezistes,
> que yo, sin ventura,
> no os lo merecí.[25]

En los varones del romancero la mocedad suele asociarse a rasgos negativos, como la ligereza o la irreflexión: "-Yo me estava aquí comiendo, / comiendo sopas en vino; // entró el conde Alemán, / echómelas por el vestido. // -Calléys, mi hija, calléys, / no toméys d'esso pesar, // que el conde es niño y mochacho, / hazerlo ýa por burlar" (*El conde Alemán*; *Cancionero de romances 1550*, p. 257); la jactancia: "-De dormir –dize-, Florencios, / de dormir sí dormiréys; // mas soiy niño y mochacho, / luego vos alabaréys.- // [.....] // Aquella noche Florencios / con Galiarda dormió. // Otro día de mañana / en las cortes se alabó" (*-Galiarda, Galiarda...*; *Pliegos Praga*, II, p. 119); la mentira: "-¿Cómo vie's tan de mañana, / tan descolorido y frío? // -Con el olor de las flores / los colores se me han ido. // -¡Cómo me sabes mentir, / siendo tan chiquito y niño!" (*Gerineldo+El conde Niño*; Calvo, *Romancero*, núm. 8.6), entre otros.[26] La lírica parece compartir esta carga negativa, pues en el villancico que citamos hace poco el varón se autodefine como "mochacho y necio" (*Corpus*, núm. 1487B), aunque no sabemos bien a bien si esta pareja de conceptos se basa en la expresión que comentamos.

3. 2. 2. Expresiones formadas por elementos complementarios

En la fraseología común al cancionero popular antiguo y al romancero tradicional figuran expresiones compuestas por dos o tres elementos complementarios, del tipo: "espada y rodela", "malo, falso, engañador" y "blanca y colorada".

Son escasos los textos líricos o romancísticos que registran el sintagma "espada y rodela", pero la expresión debió haber sido más frecuente de lo que permiten suponer los materiales conservados (Frenk, "El romancero"). Sólo un cantar lírico incluye la frase; se trata de uno de los villancicos paralelísticos del pliego suelto *Cantares de diversas sonadas...*: "Poder tenéys vos, señora, / y del rey dada licencia / de matar el amor en un hora / sin espada y sin rodela" ("sin rodela y sin espada" en la segunda estrofa; *Corpus*, núm. 337). El romancero no aporta mucho más. Los ejemplos que encontré proceden de la tradición oral moderna, donde abundan las versiones de *Gerineldo* con un final en *–éa*; algunas de esas versiones exhiben el sintagma que nos interesa: "-Juramento tengo hecho / con la Virgen de la Estrella: // mujer que ha sido mi dama / de no casarme con ella. // -¡Traición, traición en palacio, / contra mi espada y rodela! // Y prendan a Jerineldos / y le corten la cabeza" (Catalán-Cid, *Gerineldo*, II, núm. I.444).[27] En la versión facticia de

¡Ay!, un galán de esta villa que se publicó en el *Romancero asturiano*, de Juan Menéndez Pidal, leemos: "aquel qu'andaba en la guerra, / aquel qu'en la guerra andaba, // con espada y con rodela, / con rodela y con espada" (núm. 30).

Hay tres cantares líricos con la expresión "malo, falso, engañador", o sus variantes. La tenemos en un cantarcillo glosado por Camões: "Apartarão-se os meus olhos / de mim tão longe: / falsos amores, falsos, / maos, enganadores!" (*Corpus*, núm. 639); en la canción burlesca de la zorra y el gallo, copiada en el *Cancionero musical de Palacio*: "-Falsa, mala y desoluta, / de ti tengo yo rreçelo[s]" (*Corpus*, núm. 1995B), y en uno de los poemas del *Cancionero de poesías varias* (ms. 617), de la Biblioteca Real de Madrid: "Engañado me as, amor, / ¡falso, malo, engañador!" (*Nuevo corpus*, núm. 667*bis*). El romancero viejo nos proporciona otros tres ejemplos; uno de ellos está en el famoso parlamento de la tórtola viuda:

> -Vete de aí, enemigo, / malo, falso, engañador,
> que ni poso en rama verde / ni en árbol que tenga flor;
> que si el agua hallo clara, / turbia la bevía yo;
> que no quiero aver marido / porque hijos no aya, no:
> no quiero plazer con ellos / ni menos consolación.
> Déxame triste, enemigo, / malo, falso, mal traydor,
> que no quiero ser tu amiga / ni casar contigo, no
> (*Fontefrida*; *Pliegos Viena*, p. 152).[28]

En el *Asesinato de la duquesa de Berganza* la frase se aplica a un personaje femenino: "-Traydora me soys, duquesa, / traydora, falsa, maligna, // porque pienso que trayción / me hazéis y alevosía" (*Flor de enamorados*, f. 50v), y en *El infante vengador* el sintagma se reduce a dos elementos: "-Perdóneme tu alteza, / que no tirava a ti, no; // tirava al traydor de Quadros, / esse falso engañador" (*El infante vengador*; *Cancionero de romances 1550*, p. 250).

Por su parte, "blanca y colorada" remite a un canon de belleza clásico, presente en varios retratos femeninos de la Edad Media y el Siglo de Oro, que elogian a la mujer de piel muy blanca, con mejillas sonrosadas y labios rojos.[29] Aunque en el romancero viejo hay heroínas que corresponden a este ideal de belleza,[30] son poquísimos los romances antiguos que incorporan el sintagma "blanca y colorada"; en este romance fronterizo la amiga es la Virgen María: "Allí habló un tornadizo / que criado es en Sevilla: // -Pues que aveys dicho, señores, / dezir quiero de la mía: // Blanca es y colorada / como el sol

quando salía" (*Ya se salía el rey moro...*; *Cancionero de romances 1550*, p. 248).[31] De nuevo, es posible que la frase se usara más de lo que indican los materiales conservados, pues "blanca y colorada" tiene una presencia más o menos relevante en el romancero de tradición oral moderna, sobre todo en las versiones sefardíes: "por los palacios del rey / se pasea una doncella, // blanca es y corelada [*sic*] / hermosa como la 'strella'" (*Las almenas de Toro*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 5); a menudo, la expresión se enriquece con un tercer elemento: "Anoche, mis caballeros, / dormí con una doncella [galana], // blanca, rubia y colorada; / su cara como una estrella [la grana]" (*Aliarda*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 102), "Yo la vide a la su puerta / oro filando, // blanca, rubia y colorada, / cuello gallardo" (*Noche de amores*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 105).

En el corpus conocido del cancionero popular antiguo hay tres poemas con "blanca y colorada".[32] Uno de ellos se publicó en los *Cantares de diversas sonadas...*; se trata de un villancico con glosa paralelística donde el sintagma consta de tres elementos: "blanca, colorada y bella" (o "bella, colorada y blanca", para facilitar la rima de la segunda estrofa; *Corpus*, núm. 992). Las otras muestras proceden de Gil Vicente. El *Auto da feira* incluye un villancico sobre la Natividad, cuya cabeza se refiere a la madre de Dios en los siguientes términos: "Blanca estais, colorada, / Virgem sagrada" (*Corpus*, núm. 1367). El ejemplo vicentino y el del romance fronterizo *Ya se salía el rey moro...* prueban que era común utilizar este tópico de belleza humana para describir a la Virgen María; estas composiciones representan un grado de *contrafactum* que seguramente encantaba al público de la época. En el *Auto da Lusitânia* hay un villancico con un carácter muy diferente:

> -Donde vindes, 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 hum alto:

achey meus amores
num rosal granado.
-Granado, enha filha,
branca e colorida?
(*Corpus*, núm. 307).

Aquí la frase "branca y colorida" posee un significado simbólico. En esta niña llena de color vemos a la mujer que vive abiertamente su sexualidad. La muchacha no tiene reparos en decirle a su madre que acaba de encontrarse con su amado; al mencionar que la cita se dio cerca de un río y de un rosal florido, dos símbolos naturales asociados con la sexualidad humana y la fecundidad (Masera, *Symbolism*, pp. 134, 216-221), la chica está diciendo que se trató de un encuentro sexual. En el folclor antiguo esta clase de encuentros suele ocasionar palidez en los enamorados. Recordemos el ejemplo de Gerineldo: "-¿De ónde vienes, Gerineldo, / tan triste y descolorido? // -Vengo de cortar la flor / que la color me ha comido" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 26.7). Gerineldo se vale de una frase ciento por ciento simbólica para explicar el motivo de su palidez: "cortar la flor", que connota la pérdida de la virginidad femenina,[33] como lo muestran las palabras del rey, que en esta y otras versiones rechaza el lenguaje simbólico: "-Mientes, mientes, Gerineldo, / mientes, mientes, atrevido, // que anoche y antes de anoche / con la infanta habrás dormido" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 26.7). En *La adúltera(ó)* la palidez de la protagonista es el primer indicio de su infidelidad: "Ha bajado la escalera, / quebradita la color. // -Tú has tenido calentura, / o has tenido nuevo amor" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 22); aunque el miedo bien podría ser la causa del cambio de color, creo que el texto es deliberadamente ambiguo y que las palabras del marido ("nuevo amor") aluden a las connotaciones sexuales que hemos mencionado. Al respecto, hay que tener presente que en las canciones líricas la palidez se manifiesta después de una cita amorosa: "Viniendo de la romería / encontré a mi buen amor; / pidiérame tres besicos, / luego perdí mi color" (*Corpus*, núm. 273A).[34] A mi juicio, el villancico *-Donde vindes, filha...* representa el caso contrario, el de una intensificación en el color de la piel, y este cambio de color también es provocado por un encuentro sexual; cuando la madre llama a su hija "branca e colorida" sabe que la chica viene de estar con su amado.[35]

Los cambios de color de la piel femenina nos llevan, casi de la mano, a la morenita, uno de los personajes más importantes del cancionero popular antiguo. La mayoría de los investigadores ha recurrido a los ideales de belleza para explicar la figura de la morenita y la defensa del color moreno,[36] presente en canciones como las siguientes: "Aunque soy morenita y prieta, / ¿a mí qué se me da? / Que amor tengo que me servirá", "Morenica, no desprecies / tu color morena: / que aquésa es la color buena" (*Corpus*, núms. 130, 145B). En su libro *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*, Werner Danckert cita canciones alemanas, austríacas y húngaras en las que el color moreno equivale a disponibilidad sexual; con base en la obra del etnomusicólogo alemán, Margit Frenk ha demostrado que en la antigua lírica popular hispánica la morena no es tanto la muchacha de piel oscura, sino la mujer experimentada sexualmente ("La canción", pp. 151-156).[37] Como señala Frenk, en varios cantares se dice que la morenez es el resultado de una transformación en la que intervienen símbolos de la sexualidad masculina, como el aire o el sol: "Por el río del amor, madre, / que yo blanca me era, blanca, / y quemóme el ayre", "Blanca me era yo / cuando entre en la siega; / diome el sol, y ya soy morena"(*Corpus*, núms. 136, 137).[38] El cambio de color y la mención del río del amor o de la siega (que connota intercambio sexual; Frenk, "La canción", p. 152), nos indican que la muchacha ha dejado de ser virgen.

3. 2. 3. Expresiones con significado simbólico

Hemos visto que en las cancioncitas líricas y en los romances "blanca y colorada" normalmente remite a un canon de belleza clásico; el ejemplo del villancico *-Donde vindes, filha...* nos muestra que la frase podía cargarse de significados simbólico-eróticos. En la poesía popular hispánica, y en la de otras culturas, muchos de estos significados se asocian a elementos de la naturaleza como el agua, el aire, la fauna, la vegetación, etc. Una de las características de los símbolos naturales es que no suelen aparecer aislados, sino formando una especie de constelación en la que unos símbolos iluminan a otros (Masera, *Symbolism*, p. 117). Por ejemplo, a propósito de *Gerineldo* mencionamos la frase "cortar la flor", que connota la pérdida de la virginidad femenina. En el mismo pasaje, muchísimas versiones incorporan la expresión "cogiendo rosas y flores", que posee un simbolismo semejante: "-¿Dónde vienes, Gerineldo, / que vienes descolorido? //

–De los jardines del conde, / de coger rosas y lirios, // la fragancia de una rosa / todo el color me ha comido" (*Gerineldo+La condesita*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 27.8). Aquí, coger rosas y lirios equivale a 'tener relaciones sexuales', y la fragancia de la rosa, otro símbolo erótico, representa a la infanta y a su virginidad perdida (Masera, *Symbolism*, pp. 216-221, 224-226). La recolección de flores como símbolo del acto sexual menudea en las antiguas cancioncitas líricas; en este villancico la recolección sucede a la siega, otra actividad erótica por excelencia (Masera, *Symbolism*, pp. 104-111):

¡Qué gentil manada es ésta,
la Magdalena!

Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segava que los cinco
la Magdalena.

Quando ovieron segado
tómanse mano por mano,
vanse a deleytar al prado.
La Magdalena.

Cogendo rosas y flores,
platicavan de amores,
qu'es dulçor de los dulçores.
La Magdalena...
(*Corpus*, núm. 9).

En otras ocasiones, "cogiendo rosas y flores" expresa la búsqueda de un encuentro erótico, generalmente por parte de la mujer:

¿Quál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

Cogía la niña
la rosa florida;
el ortelanico
prendas le pedía.
Si no tiene amores
(*Corpus*, núm. 10).[39]

En el romancero viejo y en el de tradición oral moderna la recolección de flores a menudo se combina con el motivo de la doncella cautivada por los moros:

Por aquellos altos montes / cavallero fue assomare;
llorando viene y gimiendo, / las uñas corriendo sangre,
de amores de Moriana, / hija del rey Moriane.
Captiváronla los moros / la mañana de Sant Juane,
cogiendo rosas y flores / en la huerta de su padre
(*Moriana y Galván*; *Pliegos Cracovia*, p. 111).

Yo te pondría por nombre / María, flor de Castilla,
que yo tenía una hermana / que este nombre se decía,
que yo tenía una hermana, / de moros era cautiva,
que 'ls moros la cautivaron / una mañanita fría,
cogiendo rosas y flores / en un jardín que tenía
(*Flores y Blancaflor*; Milá, *Romancerillo*, núm. 242).

En estos y otros romances el rapto se narra en tercera persona.[40] La doncella, el cautiverio por los moros y la expresión "cogiendo rosas y flores" reaparecen en uno de los romances-villancico copiados en el *Cancionero musical de Palacio*, con la diferencia de que el motivo del cautiverio, desarrollado en la glosa, está narrado en primera persona:

"Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida."

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rrosas m'embía;
moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

[Moros andan a saltear
y a mí llévanme cativa,]
el moro que me prendiera
allende la mar m'enbía.
[Sus amores dan pena a mi vida.]

[El moro que me prendiera
allende la mar m'enbía;]
llorava quando lo supo
un amigo que yo avýa.
Sus amores dan [pena a mi vida.]

[Llorava quando lo supo
un amigo que yo avýa;]
con el gran dolor que siente
estas palabras dezía:

"Sus amores dan pena a mi vida."
(*Corpus*, núm. 497B).

El sufrimiento del amigo nos recuerda el dolor del caballero de *Moriana y Galván* ("llorando viene y gimiendo") o la desventura del protagonista de *Julianesa*:

¡Ay! que oy haze los siete años / que ando por este valle,
pues traigo los pies descalços, / las uñas corriendo sangre,
pues como las carnes crudas / y bevo la roja sangre,
buscando, triste, a Julianesa, / la hija del emperante,
pues me la an tomado los moros / mañanica de Sant Juan,
cogiendo rosas y flores / en un vergel de su padre
(*Cancionero de romances s. a.*, f. 227r).

Las semejanzas entre los dos romances y el romance-villancico son evidentes: la raptada es una doncella y el rapto tiene lugar cuando la chica está "cogiendo rosas y flores" (Frenk, "El romancero"); además, en los tres textos se describe el sufrimiento del enamorado. Estas coincidencias no pueden ser casuales. El motivo de la doncella raptada por los moros es uno de los favoritos del romancero y es muy probable que haya pasado de éste a la lírica; a su vez, la lírica pudo contribuir a enriquecer el motivo, pues, como nota Margit Frenk, es más de ella la figura de "la muchacha en un vergel cogiendo rosas y flores" ("El romancero").

3. 2. 4. Expresiones relacionadas con el discurso directo

En su ensayo de 1972, Antonio Sánchez Romeralo afirmaba que uno de los rasgos comunes a la antigua lírica popular y al romancero tradicional es el abundante uso del discurso directo, que coadyuva al sentido dramático que caracteriza a ambos géneros ("Hacia", pp. 228-229). El mismo Sánchez Romeralo precisaba la diferencia que sobre el particular manifiestan estas dos ramas de nuestro folclor poético: el diálogo propiamente dicho se da más en los romances que en las canciones líricas,[41] pues en ellas, por su brevedad, predominan las interlocuciones sin respuesta, aunque el diálogo "no está del todo ausente".[42]

Hay tres expresiones recurrentes en el discurso directo de la lírica y el romancero: "-Calles... no digas la tal palabra", "-Digas tú, el..." y "-Si dormides, despertad...". Por su propia naturaleza (petición de silencio, introducción a una pregunta, llamada de atención), estas frases caben mejor en un diálogo que en una interlocución sin respuesta.

Así debieron entenderlo los creadores y recreadores de los romances que analizamos, pues las tres expresiones siempre se usan en pasajes dialogados. En la lírica, sólo "-Digas tú, el..." aparece, lo mismo formando parte de un diálogo, que de una interlocución sin respuesta; de "-Calles... no digas la tal palabra" y "-Si dormides, despertad" no tenemos ejemplos dialogados.[43]

"-Calles... no digas la tal palabra" es la ampliación de una fórmula abundantísima en los romances viejos y algo menos en los tradicionales modernos: "-Calles... calles" (o "-Calles, calles..."), que, según Ruth House Webber, es la forma más común de pedir silencio en el romancero (*Formulistic*, pp. 194-195). En ambos tipos de romances la repetición de la palabra *calles*, o sus variantes, puede abarcar uno o dos hemistiquios (*supra*, cap. III, 3.1.1). La primera posibilidad es la más frecuente; en ella, *calles* se repite de acuerdo con los esquemas X...X y XX..., sobre todo: "-Calléys, mi hija, calléys, / no toméys d'esso pesar" (*El conde Alemán*; *Cancionero de romances 1550*, p. 257), "-Calle usted, mi padre, calle, / no eche usté esa maldición" (*La doncella guerrera*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 39.12), "-Calles, calles tú, Virgilios, / que tres faltan para diez" (*Virgilios*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 190r), "-Calla, calla, ai miña filla, / siempre fuche desdichada" (*Muerte del príncipe don Juan*; Valenciano, *Os romances*, núm. 10*d*). Cuando la repetición abarca dos hemistiquios los esquemas más comunes son X...X/X... y XX.../X...: "-Calledes, madre, calledes, / calléys, madre muy amada" (*La guirnalda de rosas*; *Pliegos Praga*, II, p. 284); "-Calla, calla, Landarico, / calla, hombre apocado" (*Landarico*; *Pliegos Praga*, I, p. 332); este ejemplo de la tradición oral moderna es una variante de XX.../X(X)...: "-Calla, calla, Isabelita, / calla, calla, Isabel" (*Las señas del esposo*; Valenciano, *Os romances*, núm. 76*d*).

En los romances viejos y en los tradicionales modernos la petición de silencio con el vocablo *calles* suele complementarse con la frase "no digas la tal palabra", o sus variantes, colocada en el segundo hemistiquio del verso que contiene la petición. Casi todos los poemas que incluyen "no digas la tal palabra" llevan también alguna forma de repetición de *calles*. Por ejemplo, repetición en un hemistiquio con el esquema X...X: "-Calledes, hija, calledes, / no digades tal palabra, // que muger que tal dezía / merescía ser quemada" (*Quejas de doña Urraca*; *Cancionero de romances 1550*, pp. 213-214), "-Calla, la mi hija, calla, / no digas la tal razón, // tienes la color muy blanca, / no te dice de

varón" (*La doncella guerrera*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 39.24); repetición en un hemistiquio con el esquema XX...: "-Calles, calles, el pastor, / no digas la tal palabra, // que si oy pierdo mi honra, / mañana será ganada"(*El maestre de Calatrava y Avayaldos*; *Pliegos Praga*, II, p. 218), "-Cale, cale, ai mi padre, / non diga mala palabra, // que el que buen amor tenía, / bien casadiña lle estaba" (*Muerte del príncipe don Juan*; Valenciano, *Os romances*, núm.10*d*); repetición en dos hemistiquios con el esquema XX/X...: "-Calles, calles, el rey moro, / calles y no digas tal, // muchos otros ay en Francia / que tanto como éstos valen" (*Gaiferos libertador de Melisendra*; *Cancionero de romances 1550*, p. 154). En el romancero viejo y en el de tradición oral moderna hay unos casos en que la voz *calles* no se repite: "-Calledes, la mi señora, / vos no digades atal, // de los infantes de Salas / yo vos pienso de vengar" (*Quejas de doña Lambra*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 164r), "-Cállese usted, el mi padre, / no diga tal maldición, // que yo iré por usted / hasta Francia y Aragón" (*La doncella guerrera*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 39.6);[44] ésta es la modalidad que aparece en el único cantar lírico que registra la fórmula: "Calléis, mi señora, / y no digáis atal, / que non sería verdad" (*Corpus*, núm. 389). Es posible que la expresión haya pasado del romancero a la lírica, no sólo por la abundantísima presencia que la frase tiene en el primero, sino porque una petición de silencio implica que alguien ha hablado antes, que hay un diálogo; por ello, creo que "-Calles... no digas la tal palabra" debió desarrollarse en un género más proclive al diálogo, como es el romancero.

Otra de las expresiones compartidas por las cancioncitas líricas y los romances tradicionales es "-Digas tú, el...", cuya frecuencia de aparición es más o menos igual en ambos géneros.[45] En el cancionero popular antiguo la frase se da, sobre todo, en las glosas de villancicos,[46] donde a menudo introduce una pregunta de tipo amoroso; en las glosas conservadas la indagación sobre el paradero de la persona amada está puesta en boca de mujer:

> Digas, marinero,
> del cuerpo garrido,
> ¿en quál d'aquellas naves
> pasa Fernandino?
> ¡Ay!, qu'era casado,
> ¡mal me á mentido!
> (*Corpus*, núm. 642B).

En el *Cancionero de romances, s. a.* (f. 228r), y en variòs pliegos sueltos del Siglo de Oro, se publicó el romance *Yo me levantara, madre...*, que combina una serie de motivos líricos y romancísticos e inserta el siguiente villancico, cantado por una doncella lavandera:

¿Dólos mis amores, dólos?,
¿dónde los yré a buscar?

Dígasme tú, el marinero,
que Dios te guarde de mal,
¿si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar?
(*Corpus*, núm. 519B).[47]

El marinero y la mujer que pide nuevas sobre el amigo ausente reaparecen en este villancico del *Cancionero musical Masson* (segunda mitad del Quinientos):

[Llueve] a menudo
y haze la noche escura,
la nave a el puerto,
el viento a la fortuna.

-Dígasme, marinero,
que andas por la mar,
si me traes nuevas
d'amador leal.
-Darlas he, señora,
de tu desventura.
La nave en el puerto
Y el vento a la fortuna
(*Nuevo corpus*, núm. 942B).[48]

El villancico se seguía cantando completo en Marmelete, un pequeño pueblo de la sierra de Monchique (Algarve), a principios del siglo XX ("El 'Masson 56'", pp. 124-125). Al igual que el texto del Masson, esta nueva glosa portuguesa es dialogada y comienza con la fórmula que estudiamos, que ahora presenta ligeras variantes, como el inicio con un *que* expletivo, recurso frecuentísimo en la lírica popular antigua (Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 194-200):[49]

Chovia e anevava
pela noite escura,
e a ná' que vai no porto

corre la fortuna.

-Que me digas, marinhêro,
que navegas no rio,
na qual daquelas naus
vai o seu diamigo.
-Que n'aquela diantêra,
mastro erguido!
(Gascon, "Festas", p.279).

(Sigue una estrofa paralela en *–áo*.) En otras ocasiones, la frase "-Digas tú, el..." introduce un requerimiento amoroso; en el ejemplo que sigue la persona que solicita amores es un hombre: "-Digas, morena garrida, / ¿quándo serás mi amiga? / -Quando 'sté florida la peña / d'una flor morena" (*Corpus*, núm. 703), y es muy probable que la glosa que comenzaba "Digades, la casada, / cuerpo garrido..." (*Corpus*, núm. 2227), y de la que sólo se nos ha conservado el *incipit*, presentara una situación análoga. En cambio, esta cancioncita bien pudiera estar en voz femenina: "Digas pastorcico, / que guardas ganado, / ¿si eres enamorado?" (*Corpus*, núm. 1153), pues tiene muchos puntos de contacto con uno de los villancicos incluidos en la *Recopilación de sonetos y villancicos...* (Sevilla, 1560) de Juan Vásquez:

Si el pastorcico es nuevo
y anda enamorado,
si se descuyda y duerme,
¿quién guardará el ganado?

-Digas, el pastorcico,
galán y tan pulido,
¿cúyas eran las vacas
que pastan par del río?
-Vuestras son, mi señora,
y mío es el suspiro.
Si se descuyda y duerme,
¿quién guardará el ganado?
(*Corpus*, núm. 1155).

Margit Frenk descubrió otra versión del villancico en un cancionero polifónico recopilado en Valencia, entre 1560 y 1582:

Si el pastorcico es nueuo
y anda enamorado,
si d'amor adolesce,

perdido es el ganado.

-Dime, pastorcico
del cuerpo lozano,
¿cúias son las vacas
que andan por el vado?
-Que vuestras son, señora,
y mío es el cuidado.
Si d'amor adolesce,
perdido es el ganado
(Frenk, "Diez", pp. 193-194).

A propósito de ambas versiones, señala Frenk: "la glosa expresa básicamente lo mismo en las dos fuentes, pero con distinta asonancia..., como si se tratara de dos estrofas paralelas que fueron a dar a lugares distintos" ("Diez", pp. 193-194).

Las semejanzas entre las dos versiones de la glosa y la cancioncita 1153 (pregunta al pastor enamorado, "-Digas pastorcico...", mención del ganado) me hacen pensar que la citada cancioncita estaba en voz femenina. En apoyo de ello tenemos este otro cantarcillo, donde es la mujer quien dice: "-Pastorcico, amigo, / ¿qué avedes, qué? / -A la fe, señora, / vuestros amores he" (*Corpus*, núm. 323). Consideremos, además, que la glosa recogida por Vásquez (o la del manuscrito valenciano) tiene una correspondencia directa con el romance de *La condesita*, en el que la pregunta al pastor está puesta en voz femenina (*supra*, cap. II, 2.3.1): "-Pastorcito, pastorcito, / dime por Dios tu verdad: // ¿de quién son estas vaquitas, / todas son de una señal? // -De don Marcos, son, señora, / de don Marcos general" (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, núm. V.141); en algunas versiones la pregunta comienza con la fórmula que estudiamos: "-Dígame, usted, vaquerito, / por la Santa Trinida[d]: // ¿de quién son estas vaquitas / de tanto hierro y señal? // -Estas vacas, gran señora, / son del conde de don Bla[s] // qu'el domingo se amonesta / y er lunes se va a casa[r]" (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, núm. V.201).[50] La respuesta del pastor se convirtió en requiebro galante en el villancico (Frenk, *Estudios*, p. 200). Antes del descubrimiento de la versión valenciana de *Si el pastorcico es nuevo...*, Margit Frenk opinaba que la glosa de la *Recopilación...* era, probablemente, una contrahechura de un pasaje de un romance que, "al menos en parte", debía ser un "antecedente... del romance tradicional de la *Boda estorbada* [*La condesita*]" ("Apostillas", p. 59). Siguiendo a Menéndez Pidal,[51] Frenk llamaba la atención sobre el

hecho de que, a pesar de que la rima general de *La condesita* es *–a*, varias versiones castellanas incluyen un pasaje en *–ío*, el que empieza con la recomendación paterna de volverse a casar y termina con el encuentro entre la protagonista y un pastor o vaquero:

> -¿Cómo no te casas, hija?, / ¿cómo no buscas marido?
> -¡Cómo quiere que me case / si don Velarde está vivo!
> -¿O qué cartas te han escrito, / o billetes te han venido?
> -No me han escrito cartas / ni billetes me han venido;
> solito mi corazón / que esta noche me lo ha dicho.
> Lo que le pido a usted, padre, / que me compre usted vestido,
> no digo de seda buena, / tampoco de paño fino;
> se lo pido de sayal, / d'eso que llaman torcido,
> para que no me conozcan / los que mi pan han comido.-
> De día por los arados, / de noche por los caminos,
> ha andado siete leguas, / no ha encontrado hombre nacido;
> ha andado ocho leguas, / ha encontrado un vaquerillo
> (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, V.107).[52]

La presencia del pasaje en las modernas versiones castellanas puede ser un indicio de que en la tradición antigua existió una versión (o serie de versiones) asonantada en *–ío*, que después cedió ante la versión dominante (rimada en *–a*), conservando sólo unos de los pasajes primitivos (Frenk, *Estudios*, p. 200). De ser esto cierto, es muy probable que una de las versiones con asonancia en *–ío* (total o parcial) fuera el modelo de la glosa recogida por Juan Vásquez. Por otra parte, la glosa del manuscrito valenciano rima en *-áo*, y en algunas versiones de *La condesita* que incluyen el pasaje en *–ío*, la pregunta al pastor lleva la misma asonancia que la glosa valenciana: "Ha andado setenta leguas, / un pastorcico ha encontrado: // -Dígame, usté, el pastorcito, / ¿de quién es ese ganado? // -No se lo digo, señora, / que me reñirá mi amo" (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, V.118).[53] ¿Acaso en la época antigua hubo también versiones en *–áo* que inspiraron esta glosa?

En los romances la expresión "-Digas tú, el..." no suele introducir preguntas relacionadas con asuntos amorosos, como ocurre en la mayoría de los materiales líricos conservados. Son escasos los ejemplos romancísticos con preguntas sobre la persona amada encabezadas por esta frase y, en contraste con la voz femenina de las glosas que exhiben tales indagaciones, en el romancero es el varón quien pide: "-¡Ay!, dígasme tú, el

palmero, / rromero atán gentil: // nuevas de mi enamorada / si me las sabrás dezir" (*La aparición de la amada muerta*; Dutton, *El cancionero*, I, p. 274).[54]

En el romancero viejo el sintagma casi siempre introduce otra clase de preguntas, por ejemplo: "-Dígasme tú, el cavallero, / cómo era la tu gracia" (*La venganza de Mudarra*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 164v), "-Dígasme tú, el hermitaño, / tú que hazes santa vida: // esse ciervo del pie blanco / ¿dónde haze su manida?" (*Lanzarote y el ciervo de pie blanco*; *Cancionero de romances 1550*, p. 283), "-Dígasme tú, el palmero, / no me niegues la verdade: // ¿en qué año y en qué mes / passaste aguas de la mare?" (*El palmero*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 172r), "-Dígasmela [la verdad] tú, el moro, / que otorgada te sería [la vida]: // ¿qué castillos son aquéllos? / Altos son y reluzían" (*Abenámar*; *Cancionero de romances 1550*, p. 246). En las muestras de la tradición oral moderna que revisé la fórmula ha cambiado y el antiguo *tú* se ha convertido en *usted*: "-Dígame, usted, ay buen rey, / qué señas son las que lleva" (*La Virgen romera*; Valenciano, *Os romances*, núm. 83*a*); las versiones actuales de *Gerineldo* representan uno de los pocos casos en que la expresión está al servicio del amor: "-Dígame, usted, la señora, / dígame, usted, con cariño, // a qué hora podré entrar / que no sea conocido" (Catalán-Cid, *Gerineldo*, I, núm. I.137).

Por otra parte, la frase "-Si dormides, despertad..." se da tanto en el romancero viejo como en el de tradición oral moderna.[55] En *La profecía de la pérdida de España* la doncella Fortuna le dice a Rodrigo: "-Si duermes, rey don Rodrigo, / despierta, por cortesía, // y verás tus malos hados, / tu peor postrimería; // y verás tus gentes muertas / y tu batalla rompida, // y tus villas y ciudades / destruydas en un día" (*Pliegos Praga*, I, p. 337), y en *Melisenda insomne* la protagonista salta de la cama, "como la parió su madre", y despierta a su séquito: "-Si dormís, las mis donzellas, / si dormís recordade; // las que havedes maridos / tengádesme poridade, // las que sabedes de amores / consejo me queráys dar, // que amores del conde Ayuelos / no me dexan reposar" (*Pliegos Morbecq*, p. 166).[56] La interpelación a las doncellas se mantiene en varias versiones modernas del último romance: "-Si durmíx, las mis donzellas, / si durmix, arecordarme" (*El sueño de doña Alda+Melisenda insomne*; Armistead-Silverman, *Judeo-Spanish, New York*, núm. 3).[57] El único cantar lírico que registra la frase se dirige a una doncella, aunque aquí no se le despierta para pedir un consejo sino para emprender un viaje: "Si dormís, donzella, /

despertad y abrit, / que venida es la hora, / si queréis partir" (*Corpus*, núm. 1011). La expresión también aparece en el *Gerineldo* de hoy y, sobre todo, en *El conde Niño*: "-Despiértate, Gerineldo, / despierta si estás dormido, // que la espada de mi padre / entre los dos ha dormido" (Catalán-Cid, *Gerineldo*, I, núm. I.174), "-Despertai, las mis hijas, / las que dormís recordai; // oiredes la serena / cómo canta por la mar" (Valenciano, *Os romances*, núm. 25*a*); una version gallega de *El conde Niño+Valdovinos sorprendido en caza* sustituye a las hijas por unas doncellas: "¡Mis doncellas, mis doncellas, / las que dormís, recordai, // que está la serenita / i cantando en la mar!" (Valenciano, *Os romances*, núm. 14*a*). Este ejemplo, junto a los de *Melisenda insomne* y al de la cancioncita de *Corpus*, núm. 1011, indican que el sintagma "-Si dormides, despertad..." está particularmente asociado a la palabra *doncella(s)*.

3. 2. 5. Referencias espaciales y temporales

Las antiguas cancioncitas líricas y los romances tradicionales modernos comparten fórmulas de referencia espacial o temporal, que, hasta donde lo permiten afirmar los materiales conocidos, no se dan en el romancero viejo.

La frase "Allá arriba... junto a..." es un inicio típico de varios romances gallegos; entre otros tenemos: "Allá arriba en Madrid, / junto al reino de Toledo, // habitaba una viuda / que tenía mucho dinero" (*La condesa de Castilla traidora*; Valenciano, *Os romances*, núm. 4*a*), "Allá arriba, allá arriba, / junto al reino de Navarra, // allá arriba, allá arriba, / hay una hierba muy mala" (*La infanta preñada+La infanta parida*; Valenciano, *Os romances*, núm. 31*b*).[58] La glosa de un villancico incluido en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco exhibe un comienzo similar:

> Allá arriba, arriba,
> junto a mi llogare
> viera yo serranas
> cantar y baxlare,
> y entre todas ellas,
> mi linda zagala
> (*Corpus*, núm. 86).

Entre los inicios que *La penitencia del rey Rodrigo* tiene en Galicia está "N'aquella serriña alta, / n'aquella alta serriña" (Valenciano, *Os romances*, p. 175). Sá de Miranda glosó una cancioncita que comenzaba "Naquela serra" o "Naquela alta serra"

(*Corpus*, núm. 193, vers. A, A1) y hay un verso muy semejante al principio de dos glosas antiguas: "En aquella sierra erguida / -cuydo que me llaman a mí- / llaman a la más garrida: / que cuydo que me llaman a mí", "En aquella sierra erguida / gritos davan a Catalina. / ¡Ay, madre!, quiérom'ir a ella!" (*Corpus*, núms. 190C, 191).

En el *Cancionero musical de Palacio* se registró el siguiente villancico, con glosa fragmentaria:

> Aquel gentilhombre, madre,
> caro me cuesta el su amor.
>
> Yo me levantara un lunes,
> un lunes antes del día;
> viera estar al ruyseñor...
> (*Corpus*, núm. 629).

En la tradición sefardí encontramos romances con *incipits* muy parecidos a los dos primeros versos de la glosa; por ejemplo: "Yo me levantara un lunes, / un lunes antes de albor" (*La adúltera[ó]*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 77*a*), "Yo me levantara un lunes, / y un lunes antes del sol" (*Repulsa y compasión*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 117), "Yo me levantí un lunes, / un lunes por la mañana" (*La adúltera con un gato*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 79). Por lo demás, este tipo de comienzos no es exclusivo de la tradición hispánica, pues aparece en varias canciones francesas antiguas: "Je me levay par ung matin, / ung bien matin avant le jour" (Paris, *Chansons*, núm. 82).

Estudiamos 11 expresiones lexicalizadas compartidas por las antiguas cancioncitas líricas y los romances tradicionales. Como vimos, en la mayoría de los casos estas expresiones no son estáticas, sino que se refuncionalizan dentro del texto que las contiene. A veces la refuncionalización obedece a tendencias generales presentes en ambos géneros; por ejemplo: los nexos entre las connotaciones de "niño(a) y muchacho(a)" y el sexo del personaje, el simbolismo erótico de "cogiendo rosas y flores", etc. En otras ocasiones se trata de tendencias que sólo se manifiestan en la lírica, como el uso de "-Digas tú, el..." para preguntas de tipo amoroso, o en el romancero, donde "-Calles... no digas la tal palabra", "-Digas tú, el..." y "-Si dormides, despertad..." forman parte de un diálogo y no de una interlocución sin respuesta.

3. 3. VARIACIÓN VERBAL

Uno de los rasgos más típicos del romancero tradicional es la mezcla de tiempos verbales distintos en el mismo plano temporal; el fenómeno se da mucho en los romances viejos y algo menos en los de tradición oral moderna:

> Siete condes la demandan, / tres reyes de Lunbardía:
> todos los a desdeñado, / tanta es la su loçanía.
> Enamoróse de Montesinos, / de oídas que no de vista,
> y faz a la media noche / bozes da Rosaflorida.
> Oído lo avié Blandinos, / el su amo que tenía;
> levantárase corriendo / de la cama do dormía
> (*Rosaflorida*; Dutton, *El cancionero*, I, p. 164).

> A cazar salió don Jorge, / a cazar como solía:
> lleva sus perros calzados / y el jurón perdido iba.
> Donde lo agarró la noche / en una oscura montiña,
> donde no le canta el gallo / ni le canta la gallina
> sólo canta la leona, / el león le respondía
> (*La infantina* + *El caballero burlado*; Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 47).

Todo indica que la tendencia a combinar tiempos diferentes es un legado de la épica. Las mezclas verbales aparecen en varias epopeyas europeas; las tenemos en las sagas, en la *Chanson de Roland* y en el *Cantar de Mio Cid*;[59] un botón de muestra del poema castellano: "El moro Avengalvón mucho era buen barragán, / con dozientos que tiene iva cavalgar, / armas iva teniendo, parós' ante los infantes. / De lo que el moro dixo a los ifantes non plaze" (*Cantar de Mio Cid*, vv. 2671-2676). Como señala Manfred Sandmann, "el estilo romancístico, lejos de ser nada más que supervivencia épica, representa una etapa nueva en la utilización de la mezcla de los tiempos" ("La mezcla", p. 291). Prueba de ello es que en el *Cantar de Mio Cid* los cambios de tiempos se producen en el curso de la narración y, en general, son ajenos a los parlamentos de los personajes (Gilman, *Tiempos*, p. 14 ss.); mucho más pródigo, el romancero los introduce lo mismo en los pasajes narrativos que en el discurso directo: "Tanto bolava la garça / paresce subir al cielo; // por donde la garça sube / vio baxar un bulto negro. // Mientras más se acerca el bulto / más temor le va poniendo; // tanto se abaxava el bulto / paresce llegar al suelo" (*Augurios del rey don Pedro*; *Pliegos Praga*, II, p. 49), "-Ni me tengo a meter en cura, / ni yo había de sanar, // tengo nueve puñaladas, / la menor era mortal, // la

más chiquitita de ella / entra un pajarito y sal, // con las alitas abiertas / y sin la carne tocar" (*Muerte de don Beltrán*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 12.2). Y es que el romancero adapta la herencia épica a sus propias necesidades. El discurso directo tiene un papel fundamental en los romances, pues es la base de la actualización dramática que caracteriza al género (Catalán, *Arte*, I, pp. 144-149); de ahí que las mezclas verbales rebasen los estrechos límites de la narración y se introduzcan en el discurso directo, para colaborar activamente con esta forma de presentar la historia romancística. Otra nota innovadora es que el romancero exhibe más combinaciones de tiempos que el *Cantar*,[60] lo que nos confirma que la variación verbal encontró en el primero el terreno propicio para desarrollarse al máximo.

En el romancero la variación verbal es de una riqueza impresionante, en cantidad y en calidad; por eso se ha hablado tanto de las causas que motivan esta variación y de los efectos que provocan las mezclas de tiempos. Al respecto, recordemos los versos más famosos del romance de *Abenámar*, según la versión que nos legó Ginés Pérez de Hita:

> -¿Qué castillos son aquéllos? / Altos son y reluzían.
> -El Alhambra era, señor, / y la otra la mezquita;
> los otros los Alijares, / labrados a maravilla:
> el moro que los labrava / cien doblas ganava al día,
> y el día que no las labra / otras tantas se perdía;
> el otro el Generalife, / huerta que par no tenía
> [.....]
> -Si tú quisiesses, Granada, / contigo me casaría;
> darte he yo en arras y dote / a Córdova y a Sevilla.
> -Casada soy, rey don Juan, / casada soy que no viuda:
> el moro que a mí me tiene / muy grande bien me quería
> (*Guerras*, p. 18).[61]

Estos versos han sido muy discutidos por los críticos, quienes se han quebrado la cabeza intentando explicar el porqué de ese imperfecto agramatical, al lado del presente lógico del discurso directo ("altos *son* y *reluzían*"). Todo comenzó con la polémica entre Karl Vossler y Leo Spitzer: según Vossler, el imperfecto de *Abenámar* tiene función y significación de presente ("Carta", p. 21); en un principio, Spitzer sostuvo que dicho imperfecto estaba condicionado por la rima y, más tarde, defendió la tesis de un "imperfecto de cortesía".[62] Siguiendo la idea de Rafael Lapesa ("La lengua", pp. 21-22), Joseph Szertics cree en un "imperfecto desrealizador" (*Tiempo*, pp. 68-74), mientras

Manfred Sandmann es partidario de un imperfecto prosódico y con carácter musical ("La mezcla", pp. 278-286). ¡Tantas posibilidades para un solo romance y para un solo tipo de combinación! Lo que pasa es que en *Abenámar*, y en los demás romances, la mezcla de tiempos es un fenómeno complejo, que no se explica a partir de un factor único. Vayamos por partes.

3. 3. 1. Influencia de la rima y el metro

La rima. La rima juega un papel importante en la selección de los tiempos verbales de los romances. Con base en los textos de la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann, Robert F. Estelle mostró que el número de versos que riman en verbos es muy superior al de versos que riman en sustantivos, adjetivos o pronombres, considerados por separado; aun si sumamos las tres últimas categorías, la proporción de verbos en rima sigue siendo mayor (*The Interrelationship*, pp. 10, 30). La superioridad númerica de los verbos no es casual. Por un lado, los verbos pueden proporcionar varios vocablos derivados de una misma palabra, lo cual se combina muy bien con el gusto que el romancero tiene por la repetición y la variación (*supra*, cap. III, 3.1.1):

> Acordársete devría / de aquel tiempo ya passado,
> cuando *fuiste* cavallero / en el altar de Santiago,
> cuando el rey *fue* tu padrino, / tú, Rodrigo, el ahijado:
> mi padre te dio las armas, / mi madre te dio el cavallo,
> yo te calcé las espuelas / porque *fuesses* más honrado
> (*Urraca y Rodrigo*; *Cancionero de romances 1550*, p. 214).

> -Sirena de mar, mi madre, / no *cantó* ni va *cantar*,
> sino es un mancebico / que me quere *alcanzar*.
> *Cantará* día y noche, / a mí no me *alcanzará*.
> Esto que sintió su madre, / presto lo corrió a *matar*,
> y después que ya lo *matan*, / que lo echen a quemar
> (*Conde Niño*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 54c).

Como se ve, la versatilidad morfológica del verbo se aprovecha dentro y fuera de la rima; sobre el particular hay que tener presente que, en los romances, las unidades sintácticas suelen abarcar un hemistiquio ("mi padre te dio las armas") o, más frecuentemente, dos ("-Sirena de mar, mi madre, / no cantó ni va cantar").[63] Frente a las otras categorías gramaticales, el verbo posee gran libertad de movimiento y puede ocupar

casi cualquier posición dentro de la frase; esta libertad lo hace ideal para cerrar los hemistiquios: "Blancaflor desque lo viera / las puertas luego le abrió. // Echóle braços al cuello, / allí luego la besó; // abraçándola y besando / a un palacio la metió" (*Marquillos*; *Pliegos Praga*, I, p. 265). La abundancia de verbos en rima podría deberse a la versatilidad morfológica y sintáctica de las formas verbales, y a la capacidad de éstas para adaptarse a la estructura del verso romancístico.[64]

Las asonancias preferidas por el romancero son: *-á, -áa, -áo, -ía, -ó*.[65] Cada una de estas asonancias concuerda con formas verbales específicas, por ejemplo: *-á* con los infinitivos de la primera conjugación (*amar*); *-áa*, con los participios pasados femeninos (*amada*), el imperfecto (*amaba*), el presente de indicativo (*ama*) y la forma en *-ra* (*amara*), etc. Lo mismo ocurre con las asonancias de poca incidencia en los romances (*-é, -éa, -í*). La prosodia dicta que los verbos que aparecen al final de los segundos hemistiquios sigan la rima del poema. Es así como la rima delimita el repertorio de formas y tiempos verbales que pueden cerrar los versos romancísticos; a veces, el tiempo del verbo no es el más adecuado, desde el punto de vista gramatical: "Y estando en estas palabras, / cayó al suelo desmayada. // Le hazen una cruz al vientre / y sacan de sus entrañas // un niño como una rosa, / parece un rollo de plata. // -Ahora llévenlo a su padre / que la bendición le *echara*" (*La muerte del príncipe don Juan*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 10.21).[66]

Los romances suelen presentar un aumento de las formas verbales favorecidas por sus rimas (que se acompaña de una disminución de las formas no afines);[67] esto es muy evidente en el caso de los infinitivos, abundantísimos en los poemas que asuenan en *-á, -é, -í*, pero escasos en los que emplean otras rimas (Estelle, *The Interrelationship*, p. 71):

> -¡Maldita sea yo, princesa, / e la ora en que nascí!
> ¡Antes rebentasses, vientre, / que de tal hombre parir!-
> -Calléis, infanta, calléis, / no vos queráis maldezir,
> que hijo soy del rey de Francia / y de la reina emperatriz:
> villas y castillos tengo / donde vos pueda encobrir
> (*Tiempo es, el caballero...*; *Pliegos Praga*, II, p. 281).

La rima también puede afectar la morfología y la sintaxis de la frase. En muchas ocasiones, el que un verbo cierre un verso requiere de ajustes especiales por parte de los otros elementos del mismo hemistiquio o verso. De ahí el frecuente empleo del

hipérbaton ("... y el jurón perdido iba") y de las perífrasis verbales, sobre todo cuando la asonancia cae en un infinitivo, un participio o un gerundio ("... ni yo había de sanar"); es menos común que se recurra a un pronombre enclítico para que el verbo dé la rima apropiada: "... no pueden resucitarla" (*La muerte del príncipe don Juan*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 151).

Así pues, la asonancia sí influye en los tiempos verbales usados por el poema, pero no tiene la última palabra. Volvamos al romance de *Abenámar*, donde abundan los imperfectos al final de los segundos hemistiquios, ¿por influjo de la rima *-ía*, como creyó el primer Spitzer? Resulta que *-ía* también favorece otros tiempos comunes en el romancero, como el potencial y el pluscuamperfecto (además de los participios pasados femeninos): "-Al tenerme, señor padre, / una hora es toda la vía; // las penas del purgatorio, / buen Dios, ¿quién las pasaría? // -Un Padre Santo está en Roma, / si ése nos ensolvería" (*Silvana*; Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 127), "-¡O reina más desdichada / que nunca fuera nascida! // Cásome el duque mi padre / con este rey de Castilla; // desde la noche de boda / nunca más visto le avía" (*La reina Blanca y el maestre de Santiago*; Di Stefano, *Romancero*, núm. 69). ¿Qué hay de esto en la versión de *Abenámar* que nos legó Pérez de Hita? Si descontamos las veces en que la rima cae en sustantivos (11) o en adjetivos y participios usados como adjetivos (2), nos quedan 10 casos de rima en verbos; en esos 10 casos hay 8 imperfectos contra 2 potenciales.[68] Y, por si fuera poco, nuestro texto insiste en rimar en imperfecto, aun cuando éste suena agramatical (al menos, para nuestros oídos); valga como ejemplo la respuesta que le da Granada al rey cristiano: "-Casada soy, rey don Juan, / casada soy que no viuda: // el moro que a mí me tiene / muy grande bien me *quería*". En contraste, las versiones de los dos *Cancionero de Amberes* recurren al potencial y construyen con él una frase perfectamente gramatical: "-Casada so, el rey don Juan, / casada soy que no biuda: // el moro que a mí me tiene / bien defenderme *querría*" (*Cancionero de romances s.a.*, f. 183r). Ante este estado de cosas tenemos que la rima delimita el repertorio de posibilidades en la selección de los tiempos verbales, pero no nos impone ningún tiempo o forma verbal específicos. Y es que en la variación verbal intervienen otros factores; a propósito del imperfecto hay que recordar que es uno de los tiempos con más posibilidades expresivas en los géneros que estudiamos, debido --en gran parte-- a su

aspecto inacabado,[69] al hecho de presentarnos las acciones en su transcurrir, incompletas en su ejecución o realización (*infra*, cap. III, 3.3.3).

El metro. El verso romancístico es bastante regular, ya como doble octosílabo, ya como doble hexasílabo: "perdido avían los halcones, / mal los amenaza el rey" (*Ricofranco*; *Cancionero de romances 1550*, p. 254), "por ver si lavando / la color perdía" (*La hermana cautiva*; Alonso Cortés, *Romances*, p. 157). Por lo general, los verbos se conforman con las exigencias del metro y tienen un número de sílabas que encaja bien con la medida del resto de la frase. Es así como el metro pone su granito de influencia en la selección de los tiempos verbales; pero, al igual que la rima, el metro no explica todo. No explica, por ejemplo, por qué a veces se prefiere un tiempo sobre otro, cuando ambos tienen la misma cantidad silábica: "Allá *hablaran* los condes: / -Señor, daldo por traidor.- // Respondiérales el rey: -Esso non faría, non, // qu'el buen Cid es cavallero, / de batallas vencedor" (*El Cid en las cortes*; *Pliegos Morbecq*, p. 185), "Mas por las puertas de Ronda / los moros *ivan* entrando; // veinte y cinco *traía* presos, / trezientos moros mataron, // mas el viejo Hernandarias / no se tuvo por vengado" (*Muerte del alcaide de Cañete*; *Pliegos Praga*, II, p. 119). En estos pasajes bien podríamos sustituir la forma en *-ra* por el pretérito (*hablaron*) y el imperfecto también por el pretérito (*fueron*),[70] pues, como señala Estelle (*The Interrelationship*, pp. 137-139), ambas parejas de tiempos constituyen las zonas más importantes de correspondencia verbal (verbos con el mismo número de sílabas); los términos de cada pareja son intercambiables cuando se conjugan en la segunda persona (singular o plural) y en la tercera persona del plural: *amaras/amabas-amaste*, *amarais/amabais-amasteis*, *amaran/amaban-amaron*.[71] Como nota Estelle, estas correspondencias se dan entre tiempos muy cercanos, entre modalidades distintas de un mismo referente temporal (el pasado); la elección de un tiempo sobre otro --con igual número de sílabas-- seguramente se debe a razones estilísticas o, junto con ellas, a un uso consagrado dentro de la poética del romancero. Volveremos sobre el particular.

3. 3. 2. Variación verbal en textos paralelísticos

Ni la rima ni el metro explican por sí solos la variación verbal. Sandmann intentó explicarla a partir de "elementos prosódicos y musicales", de manifestaciones estilísticas, entre las que se encuentran repeticiones como las siguientes ("La mezcla", pp. 287-288): "Tres hermanicas eran, / tres hermanicas son" (*Hero y Leandro*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 45). Se trata de lo que hemos llamado paralelismo "hemistiquio a hemistiquio" y que, según explicamos (*supra*, cap. II, 2.2.1), menudea en los romances, aunque raras veces ocupa más de dos o tres hemistiquios. Dentro del romancero sólo conocemos un ejemplo en que este tipo de distribución paralelística se mantiene a lo largo de todo el poema: el famoso romance *¡Ay!, un galán de esta villa* (*ía-áa*), que acompaña a la danza prima asturiana. Como dijimos, la modalidad preferida por el paralelismo hispánico es el paralelismo por sinonimia; los sinónimos utilizados en esta clase de paralelismo generalmente son sustantivos o adjetivos, seguidos, mucho después, por los verbos. Por eso nos sorprende ver en *El galán de esta villa* un pasaje en que la mayoría de los sinónimos son verbos:

> ¡Ay!, bien qu'ora la castiga, / ¡ay!, bien que la castigaba,
> ¡ay!, con varillas de oliva, / ¡ay!, con varillas de malva.
> ¡Ay!, que su amigo l'espera, / ¡ay! que su amigo l'aguarda,
> al pie de una fuente fría, / al pie de una fuente clara,
> que por el oro corría, / que por el oro manaba.
> Ya su buen amor venía, / ya su buen amor llegaba,
> por donde ora el sol salía, / por donde ora el sol rayaba,
> y celos le despedía, / y celos le demandaba
> (Durán, *Romancero*, I, p. lxvi).

El único verso que emplea tiempos diferentes (presente e imperfecto) es el primero, pero lo hace de una manera sutil porque usa el mismo verbo (*castigar*); en la tercera línea tenemos dos verbos distintos conjugados en presente (*espera/aguarda*); en los demás versos la variación consiste en que los verbos de los hemistiquios iniciales tienen un imperfecto que rima en *-ía* y los de los hemistiquios finales un imperfecto en *-áa*.[72] Nótese que, en conjunto, el pasaje mezcla el presente con el imperfecto, la combinación dominante en el romancero (Szertics, *Tiempo*, p. 192).

La variación verbal se da en otros géneros, aunque no con la fuerza que el fenómeno alcanza en los romances. Uno de estos géneros es la antigua lírica popular,

donde también predomina la combinación de presente con imperfecto. En la lírica las mezclas de tiempos aparecen, sobre todo, en las glosas de villancicos:

Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segava que los cinco
la Magdalena.

Quando ovieron segado
tómanse mano por mano,
vanse a deleytar al prado.
La Magdalena.

Cogendo rosa y flores,
platicavan de amores,
qu'es dulçor de los dulçores.
La Magdalena...
(*Corpus*, núm. 9).[73]

La variación verbal es menos frecuente en las cabezas de villancicos y en las cancioncitas que se nos conservan sin glosa: "Abaxa los ojos, casada, / no mates a quien te mirava", "Del val de aqueste llano / era la moça, / y el moço que la lleva / es de la Ventosa" (*Corpus*, núms. 374, 12A).[74] En la siguiente cancioncita, incluida en la farsa sacramental *Desafío del hombre*, tenemos una muestra de paralelismo "verso a verso": "Ávalas, que prendadas yvan, / ávalas, que prendadas van" (*Corpus*, núm. 85). En el cancionero popular antiguo esta clase de paralelismo no abarca más de una estrofita como la citada, o un par de versos, si se trata de un texto más largo (*supra*, cap. II, 2.2.1). Tanto en la lírica como en el romancero, el paralelismo más usado es el que se da entre grupos de estrofas o versos; unos ejemplos con alternancia de imperfecto y presente:

E se ponerey la mano en vós,
garrido amor?

Hum amigo que eu avia
mançanas d'ouro m'envia.
Garrido amor.

Hum amigo que eu amava
mançanas d'ouro me manda.
Garrido amor
(*Corpus*, núm. 382).

A la puerta de Aire / limosna pedía:
pártelo la madre, / bájalo la hija.
A la puerta de Aire / limosna demanda,
pártelo la madre, / la hija lo baja
(*El ciego raptor+La gentil porquera*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 104).

Antonio Sánchez Romeralo destacó que uno de los rasgos comunes a la antigua lírica popular y el romancero tradicional es el "predominio de un lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo" ("Hacia", pp. 227-228), aclarando que, en la lírica, los poemas paralelísticos suelen presentar un pequeñísmo aumento en la cantidad de adjetivos, debido a que algunos de los sinónimos consagrados por la tradición son precisamente adjetivos (*fría/clara, florida[o]/granada[o], garrida[o]/galana[o]*, etc.).[75] Por mi parte, he comprobado que, cuando se trata de sinónimos paralelísticos, el romancero emplea más verbos que la lírica, aunque ambos escogen la mayoría de sus sinónimos entre los sustantivos (*supra*, cap. II, 2.2.1); lo anterior es válido para el paralelismo entre versos o hemistiquios y para el paralelismo entre grupos de estrofas o versos. Casi siempre, los verbos usados como sinónimos no representan verdaderos casos de mezclas verbales, ni en las canciones líricas ni en los romances. En nuestros géneros es muy común la alternancia de verbos diferentes, conjugados en el mismo tiempo: "Passejava o ynfante / por [la] porta de su amiga, / de amores le falava, / de amores le dezía" (*Corpus*, núm. 25), "-¡Oh campos, oh campos, / de la verde oliva, // donde mis hermanos / caballos corrían! // ¡oh campos, oh campos, / de la verde grana, // donde mis hermanos / caballos domaban" (*La hermana cautiva*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 70.9).

Los infinitivos alternan en ciertos poemas líricos y en varios romances portugueses; dice así la glosa de un villancico de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés: "Quando vos veo, senyora, / por la mi puerta p[a]ssar [venir], / lo coraçón se me alegra, / d'amores quiero finar [morir]" (*Corpus*, núm. 339), y en el romance del *Conde Alemán* tenemos: "As mangas desta camisa / não nas chegue eu a fazer, // se, em meu pai vindo da missa, / s'o eu não lho for dezer. // As mangas desta camisa / não chegue eu a acabar, // se, quando mê pai vier, / eu não lho for a contar" (Vasconcellos, *Romanceiro*, núm.122). En los textos paralelísticos, el infinitivo se da en las estrofas o grupos de versos que tienen rima consonante. En el capítulo anterior (*supra*, 2.1.3), vimos que en la antigua lírica popular la consonancia es tan frecuente como la asonancia y, a diferencia

de lo que ocurre con los romances típicos, en los romances y romancillos estróficos (con o sin paralelismo) menudea la consonancia y la consonancia imperfecta.

En otras ocasiones, un verbo da lugar a dos sinónimos a través de cambios que atañen a la forma --y no al tiempo-- de dicho verbo. Las estrategias pueden ser varias. Por ejemplo, unas versiones trasmontanas de *Casada de lejas tierras* recurren a la *-e* paragógica: "-Levante-se, minha sogra, / do seu doce dormire, // que a Branca Flor / está para parire // [.....] // -Levante-se, ó minha irmã, / do teu doce dormir, // que a Branca Flor / está para parir" (Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núm. 356). Una canción paralelística acéfala exhibe dos formas de subjuntivo: "¡Oh, quién pudiera hacer, / oh, quién hiciese [hiciera] / que en no queriendo amar / aborreciese [aborreciera]!" (*Corpus*, núm. 729B). Otra posibilidad es combinar el indicativo y el subjuntivo de un verbo, como sucede en esta versión de *La gentil porquera+El ciego raptor*:

> -Madre, la mi madre, / si bien me queréis,
> a la mi esposita / me la *regaléis*;
> de la mano a misa / me la llevaréis.
> Madre, la mi madre, / si bien me estimáis,
> a la mi esposita / me la *regaláis*;
> de la mano a misa / me la lleváis
> (Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 104).

Según dijimos, no son muchos los casos en que sí tenemos verdaderas mezclas verbales (como en los versos 3 y 6 del pasaje que acabamos de citar); aunque estas mezclas se dan en nuestros dos géneros, son un poco más frecuentes en el romancero que en la lírica. Tanto en los romances como en las canciones líricas, lo usual es que los sinónimos deriven de un mismo verbo, conjugado, ahora sí, en tiempos distintos: "-No la dé usted, caballero, / gallina asada, // que la zagaleja, / suero cenaba. // -No la dé usted, caballero, / asada gallina, // que la zagaleja, / suero cenaría" (*La gentil porquera+El ciego raptor*; Cossío-Maza, *Romancero*, núm. 105). Un villancico del pliego suelto *Cantares de diversas sonadas...* tiene una glosa narrrativa que alterna el pretérito indefinido y la forma en *-ra*:

> Aunque me vedes
> morenica en el agua,
> no seré yo frayla.
>
> Una madre que a mí crió

mucho me quiso y mal me guardó:
a los pies de mi cama los canes ató,
atólos ella, desatélos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor.

Una madre que a mí criara
mucho me quiso y mal me guardara:
a los pies de mi cama los canes atara,
atólos ella, yo los desatara,
y metiera, madre, al que más amava
(*Corpus*, núm. 213).[76]

En el corpus conocido del cancionero popular antiguo, la glosa de *Aunque me vedes...* es el único ejemplo que combina el pretérito indefinido y la forma en *–ra* en sus sinónimos paralelísticos. Esta combinación también aparece en las canciones sin paralelismo; en la mayoría de los textos líricos, la forma en *-ra* actúa como un pasado acabado, sobre todo cuando acompaña al pretérito indefinido, el único tiempo perfecto simple: "Una dama me diera una flor, / tómela y sembréla en mi coraçón: / d'ella me salieran mil ramos de amor" (*Corpus*, núm. 55).[77] Por otra parte, la forma en *-ra*, sola o combinada, es uno de los tiempos favoritos del romancero viejo, donde este tiempo es frecuentísimo (más que en la épica y más que en la lírica); en los romances viejos abunda la mezcla de la forma en *-ra* con el pretérito indefinido (más que en la lírica), ya usando el mismo verbo, ya empleando verbos diferentes:

Tres cortes armara el rey, / todas tres a una sazón:
las unas armara en Burgos, / las otras armó en León,
las otras armó en Toledo, / donde los hidalgos son
(*El Cid en las cortes*; *Pliegos Morbecq*, pp. 183-184).

-Essa guirnalda de rosas, / hija, ¿quién te la endonara?
-Donómela un cavallero / que por mi puerta passara.
Tomárame por la mano, / a su casa me llevara;
en un portalico oscuro / comigo se deleitara:
echóme en cama de rosas, / en la cual nunca fui echada,
hízome no sé qué hizo / que d'él vengo enamorada
(*La guirnalda de rosas*; *Pliegos Praga*, II, p. 284).

Los judíos españoles han conservado el gusto por la mezcla de los dos tiempos: "Yo me levantara un lunes, / un lunes antes de albor; // hayí mi puerta enramada / de rosas y nuevo amor. // Ni me la enramó Beyacos, / ni hijo de un labrador: // me la

enramara don Carlos, / que de mí se enamoró" (*La adúltera[ó]*; Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 77*a*). En los tres romances anteriores la forma en *-ra* sirve de variante estilística del pretérito indefinido; es una tendencia general del romancero (Szertics, *Tiempo*, pp. 131-134), que también se da en el cancionero popular antiguo, como acabamos de ver en la glosa de la niña mal guardada. No se trata de una equiparación caprichosa de nuestros géneros, sino de la preservación de un uso lingüístico muy antiguo. La forma en *-ra* deriva del pluscuamperfecto de indicativo latino (*amaveram*); este valor de pluscuamperfecto fue el que imperó en la forma castellana medieval: "Mio Cid con esta ganancia en Alcocer está, / fizo enbiar por la tienda que dexara allá" (*Cantar de Mio Cid*, vv. 623-624). Sin embargo, en el castellano antiguo la forma en *–ra* podía adoptar otros valores y fungir, por ejemplo, como pretérito simple: "Firme estido Pero Vermúez, por esso no s'encamó, / un colpe recibiera, mas otro firió, / quebrantó la bloca del escudo, a part ge la echó" (*Cantar de Mio Cid*, vv. 3629-3631). Aquí tenemos la misma combinación que hemos estado comentando y que tanto prosperaría en los romances, algunos siglos después.[78] A veces, la forma en *-ra* representaba un pasado de subjuntivo: "-Oíd qué vos digo, ifantes de Carrión: / esta lid en Toledo la fiziérades, mas non quisiestes vos" (*Cantar de Mio Cid*, vv. 3596-3597). En el siglo XIII el valor de subjuntivo va ganando terreno, sobre todo porque nuestra forma se integra a la prótasis de las construcciones con *si*: "Qui a Gustio Gonçalez essas oras matara, / del conde sy podiera de grrados desvyara" (*Poema de Fernán González*, vv. 536*a*-536*b*). A finales del siglo XV el valor de subjuntivo se ha impuesto totalmente y la forma en *-ra* deja de usarse para expresar los pasados del indicativo, con unas cuantas excepciones; como señala Mauricio Molho, la más notable de estas excepciones es el romancero (*Sistemática*, II, p. 596n). Así pues, el romancero, género arcaizante por antonomasia, se convirtió en el depositario y transmisor de una tradición lingüística extinta, perpetuándola hasta nuestros días, gracias al extraordinario conservadurismo de las comunidades sefardíes.[79]

Lo curioso del caso es que, generalmente, los romances viejos y los judeo-españoles equiparan la forma en *-ra* al pretérito indefinido y no al pluscuamperfecto (que parece haber sido el valor dominante en el castellano antiguo).[80] Es difícil explicar el porqué de esta elección. Por el momento sólo podemos apuntar que el empleo de la forma

en *-ra* como pretérito simple viene desde muy atrás. Lo registra el latín, al lado del predominante pluscuamperfecto (Wright, *The -ra Verb*, p. 15), y aparece en los testimonios castellanos más antiguos (como vimos a próposito del *Mio Cid*), pero nunca en grandes proporciones, como sí sucede con los romances.

Volvamos a lo seguro: en los romances viejos y en los sefardíes se usa muchísimo la forma en *-ra* y, casi siempre, esta última asume el valor de un pretérito indefinido, además de que en las dos tradiciones es muy común la mezcla de ambos tiempos. Mencionamos que esta combinación también se da en la lírica, aunque no tanto como en los romances, y citamos la glosa de *Aunque me vedes...*, que tiene paralelismo interestrófico. El pretérito indefinido y la forma en *–ra* alternan al final de una cantiga de Pero Meogo:

> Des que los lavei [cabelos],
> d'ouro los liei,
> meu amigo.
>
> Des que las lavara [garcetas],
> d'ouro las liara,
> meu amigo.
>
> D'ouro los liei,
> e vos asperei,
> meu amigo.
>
> D'ouro las liara,
> e vos asperava,
> meu amigo
> (Nunes, *Cantigas*, núm. 416).

Al igual que en la glosa de la niña mal guardada, en el último ejemplo la mezcla de pretérito indefinido y forma en *–ra* se asocia a un recurso tan arcaico como es el paralelismo.[81] Dado que la antigua lírica popular casi no usa mezclas de tiempos distintos en sus sinónimos, ¿debemos ver en *Aunque me vedes...* una influencia del romancero, que exhibe un poco más de variación verbal en sus sinónimos y gusta muchísimo de la forma en *-ra*? Es posible, sobre todo si consideramos que se trata de una glosa narrativa; pero también es posible que la lírica haya tenido más mezclas verbales de las que conocemos,

y ahí está el ejemplo de la cantiga de amigo para señalarnos que la alternancia de la forma en *-ra* y el pretérito simple entró en la canción lírica antes que en el romancero.

Esta mezcla aparece muy excepcionalmente en los romances paralelísticos,[82] aunque es muy común en los romances viejos y sefardíes modernos sin paralelismo. Al respecto, se me ocurren dos posibilidades. Por un lado, el problema de los textos perdidos, provocado, en gran parte, por el desinterés de las fuentes renacentistas y posrenacentistas hacia aquellas formas de balada que diferían del modelo romancístico típico; fue el caso de los romances paralelísticos (*supra*, cap. I, 1.3.1). Tal vez, algunos de esos romances no recogidos en la época antigua combinaban la forma en *–ra* y el pretérito indefinido y, al dejar de cantarse, se perdieron para siempre. Por otro lado, puede ser que el romancero simplemente prefiere alternar otros tiempos en sus sinónimos. Sobre el particular he notado que, en los romances paralelísticos, los sinónimos verbales se construyen a partir de verbos y tiempos que riman en *áa/ía*, o que tienen una rima consonante que incluye esas vocales (*supra*, cap. II, 2.2.1). Las combinaciones favorecidas por estas rimas son: imperfecto y presente (*castiga/castigaba*), imperfecto y potencial (*cenaba/cenaría*), potencial y forma en *-ra* (*cenaría/cenara*), etc.; las rimas de las conjugaciones del pretérito (*-é, -áe, ó, áo*) no concuerdan con estas preferencias.

3. 3. 3. Efectos expresivos de la variación verbal

Al hablar de las "manifestaciones estilísticas" que propician la variación verbal, Sandmann mencionó las antítesis que destacan el contraste entre dos personajes ("La mezcla", p. 288)[83] y dio un ejemplo de *Flores y Blancaflor*: "La reina parió en el trono, / la esclava en tierra paría; // una hija parió la reina, / la esclava un hijo paría" (Milá, *Romancerillo*, núm. 242), al que podríamos agregar este otro de *La condesa traidora*: "El conde, como era viejo, / el sueño le había vencido; // la condesa, como es joven, / gran traición le ha cometido" (Armistead-Silverman, *Romances*, núm. 37). Los personajes de ambas parejas tienen algo en común (dos hermanas en el momento del parto, dos esposos en medio del camino) y algo o mucho que los separa: la condición social y el sexo de los recién nacidos, en el caso de las hermanas; la vejez y la juventud, el sueño y unos deseos amorosos muy despiertos, en el del conde y la condesa. Básicamente, el contraste entre

los personajes se apoya en una serie de repeticiones y variaciones. Los hemistiquios de *Flores y Blancaflor* tienen los mismos elementos sintácticos, con algunos cambios de orden y una supresión (artículo, sustantivo, verbo, preposición, artículo, sustantivo), incluso se repiten palabras (*la, en*) y, sobre todo, el verbo. En *La condesa traidora*, los primeros hemistiquios tienen idéntica estructura sintáctica (artículo + sustantivo + conjunción + verbo + adjetivo) y también comparten el verbo (además de *como*). En los dos ejemplos el uso de un mismo verbo, conjugado en tiempos diferentes (*parió/paría, era/es*), acentúa las analogías y las diferencias entre los personajes, así como el juego entre repetición y variación, tan del gusto del romancero.

Hemos visto que las mezclas de verbos conjugados en tiempos distintos también se dan en el cancionero popular antiguo, en composiciones con paralelismo y en poemas que carecen de este recurso. Sin embargo, las mezclas verbales son muchísimo menos frecuentes en las canciones que en los romances. Quizá por eso la variación verbal de la lírica no ha despertado el interés de los investigadores; de hecho, sólo Manfred Sandmann y Stephen Reckert han hablado (rápidamente) del tema. Al final de su artículo, "La mezcla de los tiempos narrativos en el romancero viejo" (1974), Sandmann apuntó la continuidad entre la variación verbal de los romances y la canción lírica peninsular (p. 292). Por su parte, al comentar el villancico del *Auto dos quatro tempos* de Gil Vicente, Reckert señaló que la mezcla de tiempos (presente e imperfecto) crea una sensación de suspensión temporal, que se combina muy bien con el ambiente de ensueño del poema ("Lyra", p. 97):

> En la huerta nasce la rosa:
> quiérome yr allá,
> por mirar al ru[y]señor
> como cantavá.
>
> Por las riberas del río
> limones coge la virgo.
> Quiérome yr allá...
>
> Limones cogía la virgo
> para dar al su amigo
> Quiérome yr allá...
>
> Para dar al su amigo
> en un sombrero de sirgo.

Quiérome yr allá...
(*Corpus*, núm. 8).

En efecto, el texto nos habla de un mundo distinto, natural, libre de convenciones sociales, donde el florecer de la naturaleza es, a la vez, marco y símbolo de la sexualidad humana. Las tres estrofas glosadoras están encadenadas. En las estrofas 1 y 2 el verso que se repite cambia de tiempo verbal, de presente a imperfecto; la variante, aparentemente menor, destaca la acción expresada por el verbo: "limones *coge* la virgo" - "limones *cogía* la virgo"; las estrofas 2 y 3 mencionan, en forma explícita, el propósito de la doncella: "para dar al su amigo". Como se ve, el simbolismo del villancico gira en torno a la recolección de los limones. En la canción popular hispánica (y de otras culturas), la recolección de frutos connota el intercambio erótico de los amantes (Masera, *Symbolism*, pp. 208-213); éste es el significado que impera en nuestro poema y que comparte el villancico que sigue:

"Gentil cavallero,
dédesme hora un beso:
siquiera por el daño
que me avéys hecho".

Venía el cavallero,
venía de Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía
y la prioresa
prenda le pedía:
"siquiera por el daño
que me avéys hecho"
(*Corpus*, núm. 1682).

En la lírica popular antigua y moderna los cítricos, sobre todo el limón y la naranja, son símbolos del amor que a menudo se asocian al universo femenino (Reckert, "*Lyra*", pp. 66-103).[84] Al respecto, notemos que en el villancico de la obra vicentina es una muchacha quien recoge los limones, lo que puede interpretarse como una entrega voluntaria de su propia virginidad, y que en el texto que acabamos de citar los frutos pertenecen a un espacio femenino y cerrado (¿el cuerpo de la prioresa?), que el caballero transgrede con el consentimiento de la guardiana. En *En la huerta nasce la rosa...* el

simbolismo implícito en la recolección de los limones se enriquece con la presencia de otros símbolos relacionados con la sexualidad humana (la rosa en plena floración, la cercanía del río).

Nos preguntamos por qué *cogía* y no *cogió*, que nos daría un octosílabo perfecto, como el de la primera estrofa: "limones coge la virgo" - * "limones cogió la virgo". Si no es un retoque de Gil Vicente (por ejemplo, para imitar la irregularidad métrica de muchas canciones antiguas), es casi seguro que la glosa usa el imperfecto porque los matices aspectuales de ese tiempo se avienen, de maravilla, con el lenguaje impreciso del poema (*supra*, cap. III, 3.3.1). El imperfecto nos muestra las acciones en su transcurrir, sin que sepamos en qué punto del pasado se iniciaron o terminaron. Esa "incompletud" es una forma de imprecisión temporal y, si antes de ese pasado (incompleto e impreciso) tenemos un verbo en presente (*coge*), la línea del tiempo se invierte, pues la acción comienza en un momento actual y continúa hacia un pasado difuso. Están, además, los tiempos del estribillo: un presente que se proyecta hacia futuro ("quiérome yr allá"), seguido por otro imperfecto ("cantavá"). El resultado es una verdadera anarquía temporal que se traduce en un abandono del tiempo, y aquí estamos de acuerdo con Stephen Reckert en que dicho abandono contribuye a borrar las fronteras entre la realidad y la irrealidad, entre la literalidad del acto de recoger limones para el amigo y la oferta erótica que subyace en el simbolismo de un regalo semejante.

Las muestras que hemos citado en este apartado evidencian que, en el romancero tradicional y en la antigua lírica popular, la agramaticalidad de las mezclas verbales pasa a segundo plano y lo que realmente importa es la poeticidad que tales mezclas agregan a los textos. En los poemas analizados también descubrimos que, con frecuencia, las mezclas de verbos conjugados en tiempos distintos conllevan determinados efectos expresivos. Aunque estamos muy lejos de poder establecer reglas fijas en el manejo de la variación verbal (la complejidad del fenómeno supera cualquier norma), hemos estado viendo que existen ciertas tendencias generales, comunes a los dos géneros que estudiamos; en las páginas que siguen analizaremos otros ejemplos de estas tendencias.

Empecemos diciendo que, en los romances y en las canciones, el imperfecto es el tiempo que se usa con mayor agramaticalidad y exhibe las peculiaridades más notables.

Como dijimos, la mezcla de imperfecto y presente es la más abundante en ambos géneros:

> Mirava de Campoviejo / el rey de Aragón un día,
> mirava la mar d' España / cómo menguava y crescía;
> mirava naos y galeras, / unas van y otras venían:
> unas venían de armada, / otras de mercadería,
> unas van la vía de Flandes, / otras la de Lombardía;
> éssas que vienen de guerra / ¡oh cuán bien le parescían!
> (*Quejas de Alfonso V*; *Silva, Segunda parte 1550*, p. 321).

> Lindos ojos avéys, señora,
> de los que se usavan agora
> (*Corpus*, núm. 108).

El imperfecto es el tiempo descriptivo por excelencia, pero en el romancero --y algo menos en la lírica-- hay otros tiempos que intervienen en la descripción; uno de ellos es el presente. De hecho, en los romances es muy común que el presente se mezcle con el imperfecto en los pasajes descriptivos (Szertics, *Tiempo*, pp. 48-67), tal y como acabamos de ver en *Las quejas de Alfonso V*. Para Sandmann esta combinación opera como un uso consagrado cuando se describen ciudades en discurso directo; según él, así se explica uno de los imperfectos más raros de *Abenámar* ("La mezcla", pp. 284-285): "-El Alhambra *era*, señor, / y la otra la mezquita".[85] Con el fin de mostrar que es un uso generalizado en el romancero tradicional, el estudioso cita una descripción de Zamora, puesta en boca de su sitiador, el rey don Sancho: "los muros tiene muy fuertes, / torres ha en gran demasía. // Duero la cercava al pie, / fuerte es a maravilla; // no bastavan a la tomar / quantos en el mundo avía";[86] el problema con el ejemplo de Sandmann es que no se trata de un romance tradicional, sino de un romance artificioso de Lorenzo de Sepúlveda.[87] Mucho mejores son estos pasajes, tomados de *Las quejas de doña Urraca*; dice el rey don Fernando: "Allá en Castilla la Vieja / un rincón se me olvidaba, // Çamora avía por nombre, / Çamora, la bien cercada: // de una parte la cerca el Duero, / de otra, peña tajada, // de otro la morería; / una cosa muy preciada"; y el narrador acota: "El buen rey era muerto, / Çamora ya está cercada: // de un cabo la cerca el rey, / del otro el Cid la cercava; // del cabo que el rey la cerca / Çamora no se da nada, // del cabo que el Cid la cerca / Çamora ya se tomava" (*Cancionero de romances 1550*, p. 214).

Sin embargo, las descripciones de ciudades son escasas en el romancero tradicional y no hay ejemplos suficientes para comprobar que la mezcla de presente con imperfecto sea una "convención estilística", generalizada y distintiva, en las descripciones de ciudades en discurso directo. Como el mismo Sandmann reconoce, esta mezcla tiene un alcance mucho mayor ("La mezcla", p. 285);[88] aparece en toda clase de descripciones, desde las que representan objetos: "El pie tenía de oro / y almenas de plata fina; // entre almena y almena / está una piedra çafira: // tanto relumbra de noche / como el sol a medio día" (*Rosaflorida*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 190v), hasta las que pintan escenas de batalla o llanto: "los moros estavan cerca, / sálenlos a saltear, // los infantes que lo vieron / empieçan a guerrear, // mas la morisma era tanta / que no les davan lugar" (*Los infantes de Salas*; *Pliegos Praga*, I, p. 69), "El pan era muy moreno, / al rey muy mal le sabía; // las lágrimas se le salen, / detener no las podía, // acordándose en su tiempo / los manjares que comía" (*Penitencia del rey Rodrigo*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 129v),[89] pasando por los personajes individuales o colectivos: "siete cuartas tien de especho, / nueve de espalda tendida // y otras tantas de cabello, / que le llega a la petrina; // él comía pan por ocho, / vino por nueve bebía, // también trabaja por doce, / cuando menester había" (*Belardos y Valdovinos*; Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 14.10), "Todas visten un vestido, / todas calçan un calçar, // todas comen a una mesa, / todas comían de un pan, // sino era doña Alda, / que era la mayoral; // las ciento hilavan oro, / las ciento texen cendal, // las ciento tañen instrumentos / para doña Alda holgar" (*Sueño de doña Alda*; *Cancionero de romances 1550*, p. 182).

En los romances tradicionales y en las viejas cancioncitas líricas un cambio de tiempo suele servir para destacar algo o a alguien.[90] Éste es el inicio de *Blancaflor y Filomena*, según una versión chilena recogida por Raquel Barros y Manuel Dannemann en 1966:

> Estaba Leonor, estaba, / entre la paz y la guerra,
> con sus dos hijas queridas, / Blancaflor y Filomena.
> Pasó un joven de Turquía, / se enamoró de una de ellas;
> se casó con Blancaflor / y *pena* por Filomena.
> A los tres meses y medio / fue a buscar a Filomena
> (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 73).

En medio de imperfectos y pretéritos hay un hemistiquio en presente que señala, desde el primer momento, la causa de la tragedia que se va a narrar: la pasión incestuosa que Filomena despierta en su cuñado. Otras veces se busca singularizar a un personaje, casi siempre el héroe o la heroína del romance: "Todas las gentes dormían / en las que Dios havía parte; // no duerme la Melisenda, / la hija del emperante" (*Melisenda insomne*; *Pliegos Morbecq*, p. 166). La singularización también puede lograrse con el imperfecto: "Tanta viene de la gente, / no caben en las posadas, // y faltavan por venir / los siete infantes de Lara" (*Los infantes de Salas*; *Pliegos Praga*, I, p. 66).

La lírica es mucho menos afecta a la descripción y, cuando se trata de presentar detalles gráficos, recurre a la pincelada rápida pero efectiva (Frenk, *Entre folklore*, p. 67). En el cancionero popular antiguo hay algunos ejemplos donde el cambio de tiempo resalta un rasgo o una condición fundamental del protagonista. Un botón de muestra tomado del auto de *Inês Pereira*, de Gil Vicente: "Mal ferida iva la garça / enamorada; / sola *va* y gritos dava" (*Corpus*, núm. 512A). El uso del presente, entre un par de imperfectos, subraya la soledad de la garza-muchacha, como si el cantarcillo quisiera indicarnos que esta soledad es el origen de los gritos. El vihuelista Diego Pisador nos dejó una glosa y otra versión del mismo estribillo:

> Mal ferida va la garça
> sola va y gritos *dava*.
>
> Donde la garça haze su nido,
> ribericas de aquel río,
> sola va y gritos *dava*
> (*Corpus*, núm. 512B, versión B).[91]

En las dos partes del villancico, el imperfecto *dava* rompe la continuidad establecida por los verbos anteriores, conjugados en presente, provocando que el interés de los receptores se concentre en los gritos. El poema nos da una imagen más completa de la garza. Por el estribillo sabemos que está sola y emitiendo unos gritos desgarradores, ¿de dolor? Quizá no exclusivamente. El énfasis en los gritos y la información encerrada en la glosa obliga a repensar el asunto; el nido solitario y las riberas del río (escenario más que propicio para los encuentros amorosos)[92] nos indican que la garza está sola en un lugar en que debería estar acompañada por su amado (Frenk, "La canción", pp. 147-148).[93] Sus gritos son gritos de frustración erótica y, a la vez, reclamos para satisfacer

sus deseos frustrados. La relación grito-deseo insatisfecho se confirma en estos dos cantarcillos citados por Margit Frenk: "Bozes dava la pava, / i en aquel monte; / el pavón era nuevo / i no la rresponde", "Si viesse e me levasse, / por miña vida, que no gridase!" (*Corpus*, núms. 505, 584). Como la garza, la pava y la niña están solas y desesperadas por no ser correspondidas en su deseo sexual.[94]

Algo similar le ocurre a la impetuosa Rosaflorida, que en medio de la noche grita de amor por Montesinos y reclama la pronta presencia del varón, ofreciéndole todo lo que tiene (joyas, dinero, castillo, su propio cuerpo). En las versiones antiguas la parte narrativa del pasaje utiliza los tiempos del pasado (pretérito, imperfecto, pluscuamperfecto, forma en *-ra*), con la notabilísima excepción del verso de los gritos, que está en presente; el texto del *Cancionero del British Museum* lee: "Enamoróse de Montesinos, / de oídas que no de vista, // y faz a la media noche / bozes *da* Rosaflorida. // Oído lo avié Blandinos, / el su amo que tenía; // levantárase corriendo / de la cama do dormía" (Dutton, *El cancionero*, I, p. 164).[95] En una versión sefardí moderna la narración pasa del presente al pasado; el cambio de tiempo tiene lugar en el verso de los gritos: "Dentro vive una donseya, / se liama Rosaflorida; // eso de la media noche / gritos *dio* la blanca niña. // Ahí se alhadró un veladero, / que velaba y no dormía" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 25). Tanto en las versiones antiguas como en las modernas, la variación verbal contribuye a destacar el meollo del asunto: los gritos, especie de cantos de "llamada", con los que Rosaflorida expresa su urgencia sexual por Montesinos.

Así pues, la lírica y el romancero se valen de la variación verbal para destacar un hecho o un personaje singular en el contexto del poema. Los objetos también pueden ser importantes. Veamos el caso de *Espinelo*, que retoma un tema folclórico muy difundido en Europa: el de la madre que, juzgando infamante el doble parto, decide abandonar a uno de sus gemelos. Se conocen dos versiones antiguas del romance: la del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), editado por Claudi Bornat, y la de la *Rosa de amores* (Valencia, 1573), de Timoneda;[96] además, un himnario sefardí de hacia 1525 registra el *incipit* "Doliente yaze Espinelo" (Armistead-Silverman, "El antiguo", núm. 23). El relato que nos han transmitido las dos versiones antiguas invierte la línea del tiempo y comienza presentando a un Espinelo adulto y muy enfermo, quizá al borde de la muerte:

Muy malo estava Espinelo, / en una cama yazía:
los bancos eran de oro, / las tablas de plata fina,
los colchones en que duerme / son de una holanda fina,
las sávanas que le cubren / en el agua no se vían,
la colcha qu'encima ponen / sembrada es de perlería.
A su cabecera tiene / Mataleona, su querida;
con las plumas d'un pavón / la su cara le resfría
(*Espinelo*; *Flor de enamorados*, ff. 51v-52r).

El tiempo se ha detenido en una etapa crítica de la vida del personaje, sin que sepamos qué hubo antes o qué habrá después; el *impasse* de la crisis se destaca aludiendo a la inmovilidad de Espinelo, a partir de verbos estáticos y conjugados en imperfecto: "muy malo *estava*..., / en una cama *yazía*". Como señala Diego Catalán, el rápido informe de la gravedad del protagonista contrasta con la inmediata y pormenorizada descripción del ambiente suntuoso que lo rodea (*Arte*, I, p. 221). Los versos 2 a 5 describen el mueble en que yace Espinelo; la riqueza de sus componentes nos revela que el héroe pertenece a un estado social elevado (el de un rey, por ejemplo). Al describir las partes de la cama, la mirada del narrador va de abajo a arriba (y no de arriba abajo, como quizá sería más lógico), recorriendo los elementos que corresponden a la parte inferior (bancos, tablas) hasta llegar al que ocupa la parte superior: la colcha, que suele cubrir a los otros elementos y normalmente queda expuesta a los ojos de quienes entran a la recámara.

Como en muchas descripciones romancísticas, los versos dedicados a la cama mezclan verbos conjugados en imperfecto con verbos conjugados en presente. De los bancos y las tablas se habla en imperfecto (*eran*). El presente aparece gradualmente al pasar a los elementos formados por textiles: primero en los colchones (*duerme*, *son*); en las sábanas alterna con el imperfecto, tal vez por influjo de la rima (*cubren*, *vían*), y al llegar a la colcha vuelve a manifestarse de lleno (*ponen*, *es*). El cambio al presente produce varios efectos: por un lado, rompe con el estatismo inicial del romance (derivado de la enfermedad del personaje) y, por el otro, prepara el terreno para el diálogo entre Mataleona y Espinelo, diálogo fundamental porque a través de él nos enteramos de la vida del varón:

Estando en este solaz, / tal demanda le hazía:
-Espinelo, Espinelo, / ¡cómo nasciste en buen día!
El día que tú nasciste / la luna estava crescida,
que ni punto le faltava / ni punto le fallescía.

-Contássedesme, Espinelo, / contássedesme tu vida
(*Flor de enamorados*, f. 52r).

Además, el presente llama la atención sobre lo que considero una de las claves perdidas de la fábula: la colcha. Hay otras dos obras medievales que tratan el tema del hijo o hija abandonado(a) por su madre, como consecuencia de un doble parto que se considera infamante: *Fresno* (*ca.* 1165), uno de los *lais* de María de Francia, y el *Gibello*, poema italiano en octava rima cuyo texto más antiguo es del siglo XV. Ambas obras tienen paralelos notables con nuestro romance (Catalán, *Arte*, I, pp. 231-233); los separa, sin embargo, una diferencia fundamental. Al igual que Fresno y Gibello, Espinelo es hijo de reyes:

Mi padre era de Francia, / mi madre de Lombardía.
Mi madre con su poder / a toda Francia regía;[97]
mi madre como señora / una ley hecha tenía:
la muger que dos pariesse / de un parto y en un día
que la den por alevosa / y la quemen por justicia
o la echen en la mar / porque adulterado havía
(*Flor de enamorados*, ff. 52r-v).

En los tres casos la madre se deshace de la criatura con ayuda de una tercera persona; en *Espinelo* es una cautiva mora quien sugiere a la reina que eche a uno de sus hijos al mar, en una arca bien embetunada "y pongas también en ella / mucho oro y joyería // porque quien al niño hallasse / de criártelo holgaría" (f. 52v). Espinelo es recogido por unos marineros, que lo presentan al sultán de "Suría"; la restauración del estatus regio del personaje se logra gracias a que: "El soldán no tiene hijo, / por su hijo me tenía. // El soldán agora es muerto, / yo por el soldán regía" (f. 53r). Fin del romance.

En *Fresno* y *Gibello* la restauración del estado inicial de los protagonistas es total, pues éstos no sólo recuperan su estatus social y su patria, sino que pierden su carácter de expósitos, al invalidarse el tabú que acompañó a su nacimiento.[98] En ambas obras la restauración comienza con una anagnórisis en la que interviene un textil. Cuando la heroína de *Fresno* es abandonada lleva consigo dos prendas riquísimas: un hermoso paño de seda y un grueso anillo de oro, con un topacio engastado. Años más tarde, Fresno usa el paño, a manera de colcha, para engalanar el lecho nupcial de su propia hermana (que en ese momento ignora el parentesco). La madre entra a la alcoba, reconoce el paño e

interroga a Fresno; después de ver el anillo confirma que la doncella es su hija. El recién nacido del *Gibello* va envuelto en un manto de oro, que --ya adulto-- convertirá en estandarte y servirán para que su madre lo reconozca.

Por su parte, algunas versiones modernas de *Espinelo* comienzan describiendo la elaboración de un manto extraordinario; dice un texto de Tánger:

> Un manto cortó Espinel, / un manto a la maravilla,
> las cien damas lo cortaban / y otras tantas lo cosían;
> la dama que lo labraba / las tres doblas gana al día:
> la una por la mañana, / la otra al mediodía,
> la otra hacia la tarde / cuando el sol se arrecogía
> (Menéndez Pidal, "Catálogo", núm. 104).

En una versión tetuaní Espinelo le obsequia el manto a un rey y, acto seguido, enferma tan fuertemente que el monarca le ofrece alojamiento:

> Mandóle hazer la cama, / la cama de enfermería.
> Le puso cinco almadraques, / sábanas de holanda fina;
> doctores que le sistieran / cuatro y cinco en el día.
> -Por tu vida, el Espiné, / ¿en qué hora fue tu nasida?
> ¿Si nasiste en San Juan / o en la Pascua Florida?
> (Armistead, *El romancero*, III, núm. 8*b*).

En una versión de Aliste (Zamora) es la reina quien quiere enterarse del pasado del héroe:

> Se vino a estrenar el manto / allí a la Pascua Florida.
> Envidióselo la reina / un día al salir de misa.
> -Con salud gastas, Pinel, / el manto y la empedrería.
> -Y usted, la señora reina, / la su dorada mantilla.-
> La reina de que esto sabe, / a ver el manto camina.
> -Quisiera saber, Pinel, / ¿de qué linaje venías?
> (*apud* Catalán, *Arte*, I, p. 236).

En otras versiones del noroeste peninsular que hablan de la elaboración del manto, Espinelo cae enfermo, yace en una cama suntuosa y recibe la visita del rey o la reina, quienes propician que el protagonista revele su condición regia (Catalán, *Arte*, I, p. 236). Tanto en las versiones peninsulares como en las sefardíes, el manto es el elemento que hace que Espinelo despierte el interés de un miembro de la realeza y se instale en un entorno digno de su condición (una cama suntuosa, ubicada en un palacio real), para --desde ahí--contar la historia de su vida.[99] Como señala Diego Catalán, el manto está

emparentado con los textiles de *Fresno* y el *Gibello*, pues funge como "signo de la naturaleza regia" del personaje, aunque "no parece identificarse con aquél en que la reina posiblemente envolviera al hijo abandonado" (*Arte*, I, p. 237). Según Catalán, el manto de las versiones modernas no se identifica con la colcha que se describe en el romance antiguo. Sin embargo, creo, con Giuseppe di Stefano (*Romancero*, p. 221), que en la colcha hay "rastros desemantizados" del textil que permitía la anagnórisis en el modelo narrativo común a *Fresno*, *Gibello* y *Espinelo*; al respecto, recordemos que en el *lai* de María de Francia el reconocimiento de la hija expósita comienza con una colcha. Además, las técnicas descriptivas del *Espinelo* antiguo dan un énfasis muy especial a la colcha; tanto el orden ascendente que sigue la descripción de la cama, como el paso gradual del imperfecto al presente que exhibe el pasaje, enlazan la colcha al relato de la vida del héroe, como si en la memoria colectiva quedara un vago recuerdo del papel que jugaba el textil en la fábula primitiva.

Dedicamos el penúltimo apartado de esta tesis a las mezclas de tiempos verbales distintos en el mismo plano temporal, un recurso típicamente romanceril, que también se da en las antiguas cancioncitas líricas, pero nó con la fuerza que el fenómeno tiene en el romancero (donde la variación verbal no sólo es abundantísima sino que presenta más combinaciones de tiempos que la épica o la lírica). Hemos visto que en las mezclas verbales intervienen factores prosódicos como la rima o el metro, además de tendencias generales comunes a los dos géneros que estudiamos, por ejemplo: la preferencia por la combinación de presente e imperfecto y la abundancia de esta combinación en los pasajes descriptivos (sobre todo en el romancero); el uso de un cambio de tiempo para destacar un hecho, un personaje o un objeto determinado, entre otros. En los textos paralelísticos notamos que ni la lírica ni el romancero tienden a utilizar como sinónimos verbos conjugados en tiempos distintos, aunque esta clase de sinónimos es un poco más frecuente en los romances. Digamos, por último, que a menudo la variación verbal conlleva efectos expresivos, y que en las canciones líricas que analizamos las mezclas de tiempos se combinan con el simbolismo para aumentar la espresividad del poema.

3. 4. Atmósfera trágica

Analizaremos ahora un aspecto estrechamente relacionado con la temática de los poemas y que pone de relieve una de las grandes diferencias que existen entre los dos géneros que estudiamos: la atmósfera trágica.[100] Son muchísimos los romances impregnados de un clima de tragedia; por el momento, recordemos solamente el alevoso asesinato de los infantes de Salas, provocado por la sinrazón de doña Lambra. El duelo de Gonzalo Gustios, que conmovió al rey Almanzor y a toda Córdoba, tiene su momento cumbre en el parlamento que el viejo dirige a la cabeza de su hijo menor:

> Tomando la del menor, / el dolor se le doblara:
> -Hijo Gonçalo Gonçález, / los ojos de doña Sancha,
> ¿qué nuevas irán a ella / que a vos más que a todos ama?
> Tan apuesto de persona, / dezidor bueno entre damas,
> repartidor en su aver, / aventajado en la lança.
> ¡Mejor fuera la mi muerte / que ver tan triste jornada!
> (*Silva, Segunda parte 1550*, p. 312).

A lo largo del romance se contrasta un pasado feliz, cuando el protagonista y sus hijos eran el modelo del perfecto caballero castellano, y un presente desolador, en que el único superviviente de la casa de Salas es un viejo que lo ha perdido casi todo: su libertad y su descendencia. El tema del romance es trágico por sí mismo, pero es indudable que el continuo contraste entre pasado y presente realza aún más la atmósfera de tragedia que envuelve al poema; a la enumeración de las cualidades de cada uno de los infantes sucede el llanto de Gonzalo Gustios y la conciencia, por parte del narrador y los receptores, de que el caballero le está hablando a una cabeza: "-Sálveos Dios, Diego Gonçález, / hombre de muy gran bondad, // del conde Fernán Gonçález / alferez el principal; // a vos amava yo mucho, / que me havíades de heredar.- // Alimpiándola con lágrimas, / bolviérala a su lugar" (*Silva, Segunda parte 1550*, p. 312). Al respecto, Edward M. Wilson ha señalado que en la mayoría de los romances trágicos se entrelazan y se oponen la vida y la muerte, la felicidad y el sufrimiento, los cambios de fortuna ("Temas", pp. 123-126); así lo vemos en *La penitencia del rey Rodrigo*, en *El sueño de doña Alda* y en muchos de los textos que se mencionarán en este apartado.

Y no es que los romances no conozcan historias felices, ahí están Ginebra y su sobrino holgándose en medio de un valle, sin mayores consecuencias, o la niña de la guirnalda de rosas, que prefiere buen amigo antes que malmaridar; ahí están también los

amores del conde Claros y del paje Gerineldo, quienes, tras algún altibajo, terminan casándose con sendas infantas. Pero, como señala muy bien Giuseppe di Stefano, "al público del romancero le atraen decididamente más las desgracias que las buenas venturas" (*Romancero*, p. 49).

Muy otra es la situación en la antigua lírica popular, donde la alegría de vivir se impone sobre la tristeza y la casi inexistente tragedia (aunque no faltan las excepciones que confirman la regla): "Aunque yo quiero ser beata, / ¡el amor, el amor me lo desbarata!", "¡Y ésta sí que era vida bona! / ¡vida, y vámonos a Chacona!", "¡Ay, Dios, qué buen día / quando la sartén chilla!" (*Corpus*, núms. 214, 1524D, 1606A).[101]

En los capítulos y apartados anteriores hemos visto que las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales tienen muchos temas en común; así pues, la diferencia no estriba tanto en el asunto elegido, sino en el tratamiento que dicho asunto recibe en cada texto y en cada género. Un ejemplo paradigmático es el de las relaciones amorosas. Carlos Alvar nos dice que "si en la lírica tradicional se puede hablar de la vitalidad del amor y de la naturalidad con que lo reciben los protagonistas, en el romancero se puede aludir a la marca 'sensacionalista', si no trágica, de la relación amorosa" ("El amor", p. 144); y Julio Rodríguez Puértolas señala que, en los romances, los asuntos amorosos habitualmente llevan "el sello de la frustración o la tragedia" ("La mujer", p. 41).

Es cierto, en el romancero, las historias en que intervienen el amor o las mujeres son más que propicias para que se desencadene una tragedia, y ésta última casi siempre quiere decir 'muerte' y 'violencia'. El adulterio femenino suele terminar cuando el esposo mata a la mujer, al amante o a ambos; la primera posibilidad es la más frecuente:

> -¿Cúyas son aquellas armas / que están en el corredor?
> -Señor, eran de mi hermano / y oy os las embió.
> -¿Cúya es aquella lança? / Desde aquí la veo yo.
> -Tomalda, conde, tomalda, / matadme con ella vos,
> que aquesta muerte, buen conde, / bien os la merezco yo
> (*La adúltera [ó]*; *Cancionero de romances 1550*, p. 318).[102]

> -Mañana por la mañana, / te cortaré qué vestir:
> tu gargantón colorado / y tu rico faldellín.
> Escribiré a Andrés Francés / que arrastré luto por ti
> y pagaré las campanas, / que doblen tristes por ti.
> (*Bernal Francés*; Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 55).

Lo terrible del desenlace contrasta con la situación inicial --y feliz-- de la historia, cuando las adúlteras gozan de los amores ilícitos, sin ninguna preocupación. El contraste se aprecia mejor en *Bernal Francés*, donde la protagonista se afana en los preparativos para el encuentro erótico: "Se levanta Francisquita / y hace encender el candil // y lo toma de la mano / y lo mete para el jardín. // Lo lava de pies y manos / con agua de toronjil, // lo viste de paños blancos, / y se acuestan a dormir" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 55). La mujer no sabe que el supuesto amante es, en realidad, su marido, y que tales agasajos no hacen más que confirmar las sospechas que éste tenía. Francisquita pagará su equivocación con la muerte, y el marido corresponderá a los agasajos con la promesa de un vestuario suntuoso, *cortado* con su propia espada: "tu gargantón colorado y tu rico faldellín".

A veces muere el varón; en *El conde Alemán* el protagonista es condenado a patíbulo, sin que la reina adúltera pueda impedirlo: "-Venha, venha, minha mãe, / à janela do pombal, // venha ver o amado conde / que lá vai a degolar" (Vasconcellos, *Romanceiro*, núm. 116). En *La caza de Celinos* asistimos a la muerte de ambos amantes:

> A cabeza de Celinos / pronto cayera no chao;
> la cogió por los cabellos / e a la condesa la trago.
> -Toma a caza, condesina, / que me mandaches buscar.
> -Esa caza, meu marido, / eu non cha mandei buscar;
> de tres hermanos que tiene[s] / así non che ha de pasar.
> -Pues que pase, que no pase, / tú razón non lles has dar.-
> Le quitara la cabeza, / los pusiera par e par.
> -I-e besaivos e abrazaivos, / i agora douvos lugar
> (Valenciano, *Os romances*, núm. 12*a*).[103]

La abundancia de muertes a manos del ofendido evidencia que, en el romancero, el adulterio femenino generalmente es visto desde una perspectiva moral (Alvar, "El amor", p. 144), que castiga a todo aquel que destruye el núcleo familiar. ¡Qué diferencia con los enamorados de la lírica! Ahí, el amor fuera del matrimonio da lugar a penas muy menores; el marido roba las prendas de amor:

> La mi cinta de oro fino
> diómela mi lindo amigo,
> tomómela mi marido.
> ¿Por qué me la tomó

quien no me la dio?
(*Corpus*, núm. 237),

o el amante no puede cumplir con el mandato real:

Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre namorado
que se case con su amiga...

Que tod'hombre namorado
que se case con su amiga:
¿qué haré, triste cuytado,
qu'es ya casada la mía?...
(*Corpus*, núm. 304C).[104]

La suavidad de los castigos, si es que podemos llamarlos así, concuerda con la tónica general del cancionero popular antiguo, en el que los "amores son mucho más gozosos que tristes y, al parecer, mucho menos castos que sensuales y libres" (Frenk, "Amores", p. 383).

En el romancero la muerte también frustra los amores legítimos. En unas ocasiones fallece el varón:

-Suegra, la mi suegra, / mi suegra garrida,
¿qué son essas vozes / que oyo por la villa,
que todos me dezían: "qué vivda garrida"?[105]
-Muerto se le ha muerto, / el bien de su vida.-
Como esso oyera Alda / muerta quedaría
(*La muerte ocultada*; Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 11).[106]

Y en otras más la mujer; en este caso, es la suegra quien provoca, en forma directa o indirecta, la muerte de la protagonista:

-A tu Narbola, hijo mío, / tú bien la puedes matar,
si no matas a Narbola / en mi casa no entras más,
que a mí me ha llamado puta / y a ti hijo de un rubial.
-Entre las nueras y suegras / nunca se contó verdad.
-¡Se abra la tierra y me trague / si no te cuento verdad!
(*La mala suegra*; Catalán-de la Campa, *Romancero*, núm. 64.9).

A propósito de romances como *La mala suegra* y *Casada de lejas tierras* (*supra*, cap. II, 2.2.1), cabría preguntarnos si el odio de la suegra hacia la nuera es un odio puramente exogámico y si no encubre, por ejemplo, unos deseos incestuosos, una rivalidad amorosa. Lo último podría suceder en *El conde Olinos*, donde el desenlace es aún más dramático porque la madre ordena la muerte de su propia hija: "-Si te demanda, la infanta, / lo mandaré yo matar. // -Si le matares, mi madre, / juntos nos han de enterrar. // La reina, con gran celo, / los mandaría matar; // de ella corre leche y sangre, / de él corre sangre real" (Bénichou, *Romancero*, p. 123).[107]

No todos los familiares actúan tan violentamente como la reina, pero ello no siempre evita que el desenlace sea fatal. Don Bernaldino, el "que murió por bien amar", se suicida al enterarse que el padre de su amiga se la ha llevado "lexos tierras habitar" (*Cancionero de romances s. a.*, ff. 258r-v). Ante una separación forzosa, los amantes de la lírica toman decisiones menos radicales: "Nam me vos querem dare: / yr-me'ey a tierras agenas / a chorar meu pesare" (*Corpus*, núm. 478). La ausencia de la persona amada es un tema recurrente en la antigua lírica popular, pero sus efectos se quedan dentro de los límites del dolor y la angustia. En su mayoría, las canciones que tratan el tema nos presentan a una mujer lamentado la partida del varón (Masera, *Que non*, pp. 46-52); a menudo, esta mujer declara su temor a ser olvidada:

> ¡Tardasses, amor, tardasses
> y no me olvidasses!
>
> Vaste, amor:
> ¡quién te viesse tornar!
> Muero de temor
> que m'as d'olvidar.
> ¡Dios no dé logar
> que tú me de[x]ases
> ny me olvidasses!
> (*Nuevo corpus*, núm. 550*bis*).

En varias ocasiones, la ausencia es percibida como un abandono: "Elle se vay e me deixa, *ay!* / elle se vay embarcar: *ay!* / maldita seja a tera / que seos pées an de pizar! *Ay!*" (*Nuevo corpus*, núm. 523*bis*); el abandono se combina con un sentimiento de desamparo en la siguiente glosa: "Fuese mi marido / a la frontera, / sola me dexa / en

tierr'agena" (*Corpus*, núm. 221).[108] En esta cancioncita la protagonista anticipa los deseos eróticos insatisfechos que conlleva la separación:

Alçé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar.

Aún no son partidos, y tengo deseo:
¡qué hará desque aya mar en medio!

¡O, mar, o, mar, si te secase[s],
no dieses lugar a que te navegase(s)!
(*Corpus*, núm. 539).

Otro de los temas recurrentes en el cancionero popular antiguo es el de la soledad femenina (*Que non*, pp. 64-65). La cancioncita que acabamos de citar se relaciona con estas otras, en que la soledad y sus consecuencias se expresan mediante una serie de preciosos símbolos naturales:

Gritos daua la morenica
sola en l'oliuar
que los ramos haze temblar.

Morenica cuerpo garrido
gritos daua so el uerde oliuo,
sola en l'oliuar
que los ramos haze temblar
(*Nuevo corpus*, núm. 499B).

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

Donde la garça haze su nido,
ribericas de aquel río,
sola va y gritos dava
(*Corpus*, núm. 512B, versión B).

Nuestras protagonistas están solas y emitiendo unos gritos desgarradores. La imagen que nos queda tras leer u oír estos villancicos es, precisamente, la de los gritos; en parte, porque nos los recuerdan los versos que cierran cada estribillo y cada glosa ("que los ramos haze temblar", "... gritos daba"), pero también porque esos versos usan un tiempo verbal diferente al del resto del estribillo o glosa: presente frente a imperfecto, en

Nuevo corpus, núm. 499B, e imperfecto frente a presente en la última parte de los versos 1 y 5 de *Corpus*, núm. 512B (versión B),[109] lo que facilita que la atención de los receptores se concentre en tales versos y en tales gritos

En la lírica popular hispánica (y de otras culturas), el olivo y el río son lugares de encuentro de los amantes y, a la vez, símbolos relacionados con la sexualidad humana y la fertilidad.[110] A pesar de tan sugestivos ambientes, el encuentro no se realiza en los textos que analizamos, y ésta es la tragedia de las enamoradas. Sí, como señala Margit Frenk, la morenita y la garza gritan porque están solas, en lugares donde *tendrían* que estar con sus amados ("La canción", pp. 147-151);[111] los gritos expresan los deseos eróticos frustrados de ambas protagonistas.

Tenemos otras versiones de estos textos, con los mismos símbolos naturales, que ahora se nos dan junto a elementos nuevos y, a primera impresión, extraños; por ejemplo, la muerte del amigo:

> Gritos dava la morenica
> so el olibar,
> que las ramas haze temblar.
>
> La niña cuerpo garrido
> llorava su muerto amigo
> so el olibar
> que las ramas haze temblar
> (*Corpus*, núm. 499).

Conviene preguntarnos si se trata de una muerte real, como las que vimos a propósito de los romances. Si es así, ¿por qué situar la muerte en un lugar erótico por excelencia? ¿Por qué, entonces, otra versión tan diferente? Se me ocurren dos posibilidades. La versión que acabamos de citar puede estarse refiriendo a una muerte simbólica, cuyo significado último se me escapa. Algo es evidente, sin embargo. El motivo del amigo que muere entre elementos naturales (y cargados de erotismo) se da en la lírica antigua y en la moderna: "En Ávila del río / mataron mi amigo", dice la niña de una glosa copiada en el *Cancionero musical de Palacio* (*Corpus*, núm. 498), y en la Asturias de finales del siglo XIX se entonaba la siguiente canción:

> -¡Ay, Juana, cuerpo garrido!,
> -¡ay, Juana, cuerpo lozano!
> -¿Dónde le dejas a tu buen amigo?,

-¿dónde le dejas a tu buen amado?
-Muerto le dejo a la orilla del río,
déjole muerto a la orilla del vado
(*apud* Henríquez, "La poesía castellana", p. 59).

Curiosamente, la canción de Juana parece una síntesis de los dos ejemplos antiguos, pues reúne el *cliché* del "cuerpo garrido", presente en el villancico de la morenita, y el río de la glosa palaciega. También hay que notar que es Juana quien abandona al varón en el río; ante este estado de cosas, ¿estaremos frente a una situación similar a las de la morenica y la garza?, es decir, ¿frente a un amigo "muerto" de amor o de deseo?[112]

Gil Vicente nos legó otra versión de *Corpus*, núm. 512B, que nos explica el porqué de los gritos y las heridas del ave; esta versión es la más conocida:

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

A las orillas de un río
la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma
(*Corpus*, núm. 512B, versión A).

Tenemos una típica caza de amor, que acerca nuestro poema a la mejor tradición cortés. Frente a este texto, que peca por exceso de explicación, el encanto de la versión B radica, precisamente, en la aurela de misterio que rodea a lo no dicho (Frenk, "La canción", p. 147n). De nuevo nos preguntamos por qué hay dos versiones tan diferentes y, sobre todo, por qué tenemos una glosa tan "simbólica" y otra tan "racional". He aquí la otra posibilidad a que me referí hace un momento. Quizá alguien (¿Gil Vicente?, ¿un recreador desconocido?) creyó necesario añadir la explicación de ballestero, sin darse cuenta que tergiversaba el significado de la canción; algo similar pudo ocurrir con la glosa del amigo muerto (Frenk, "La canción", p. 151n). Todo puede ser. Lo que sí es seguro es que las muertes, reales y dramáticas, no abundan en la lírica.

En este sentido es excepcional el ejemplo del romance-villancico *Ventura sin alegría...*, donde el viaje a la romería (normalmente ocasión de encuentros eróticos felices)[113] tiene un final trágico, la muerte de la amiga:

Ventura sin alegría:
tal fuera la mía.

Ya se parte e[l] cavallero,
camino de rromería,
en el medio del camino
faleçera lha diamiga...

En el medio del camino
faleçera lha diamiga,
com la punta de su espada
rrica cueva le asía...
(*Nuevo corpus*, núm. 881*bis*).

La imagen del caballero cavando la tumba nos recuerda el romance del *Cura sacrílego* (*supra*, cap. II, 2.3.3), y la voz del estribillo, que podemos atribuir al caballero (Frenk, "El 'Masson 56'", p. 126), completa el clima de tragedia y desolación que envuelve al poema.

Volvamos al romancero y a sus historias de muerte y violencia. Dentro del repertorio de figuras femeninas que nos proporciona el género hay varias que son, literalmente, "de armas tomar"; se trata de la "mujer nueva" de que habla Rodríguez Puértolas ("La mujer", p. 45). Un primer grupo es el de las vengadoras, aquellas mujeres que se hacen justicia por su propia mano, al matar a sus raptores, a sus violadores o a los asesinos de sus familiares; la Blancaflor de *Marquillos* nos da un botón de muestra:

-Marquillos, por Dios te ruego / que me otorgasses un don:
que no durmiesses comigo / hasta que rayasse el sol.-
Marquillos, como es hidalgo, / el don luego le otorgó.
Como viene tan cansado, / en llegando se adurmió.
Levantóse muy ligera / la hermosa Blancaflor,
tomara cuchillo en mano / y a Marquillos degolló
(*Pliegos Praga*, I, p. 265).[114]

Entre el despecho y la venganza se mueve Moriana, quien envenena a su amante cuando se entera que éste va a casarse con otra: "-Arrebenta aí, ó Jorge, / e farta-te d'arrebentare; // já que m'enganaste a mim, / outra não hás-d'enganare" (*El veneno de*

Moriana; Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*, núm. 495). Por supuesto, los amantes ingratos también se dan en la lírica, con la gran diferencia de que las enamoradas nunca llegan a tomar las armas; en ocasiones le reprochan directamente su comportamiento al varón:

> Anoche, amor,
> os estuve aguardando,
> la puerta abierta,
> candelas quemando,
> y vos, buen amor,
> con otra holgando
> (*Corpus*, núm. 661).[115]

Otras veces se quejan del abandono del ingrato: "Un amigo que yo avía / dexóme y fuese a Castilla, / por no me querer" (*Corpus*, núm. 646B); en algunos ejemplos, las mujeres expresan su decisión de olvidar a los falsos amores o de no volver a dejarse engañar por ellos:

> Olvidar quiero mis amores,
> que yo quiérolos olvidar.
>
> Mis amores los primeros
> no me salieron verdaderos,
> sino falsos y lisongeros...
>
> Mis amores los de antes
> no me salieron leales,
> sino falsos y con maldades...
> (*Corpus*, núm. 684).
>
> Por mi vida, madre,
> amores no m'engañen.
>
> Burlóme una vez
> amor lisongero,
> de falso y artero
> y hecho al revés;
> al revés, mi madre.
> Por mi fe, no m'engañen
> (*Corpus*, núm. 685).[116]

No hay muertes qué lamentar. Frente a lo que ocurre en la lírica, en el romancero las mujeres no sólo pueden matar por venganza, sino también por amor; el nombre del

amor lo justifica todo, hasta el asesinato, y este último llega a darse incluso en las historias de amores felices. Ejemplo clarísimo es el de la insomne Melisenda, que en medio de la noche va a entregarse al conde Ayuelos y, sin titubear, aparta los obstáculos que se cruzan en su camino:

> Encontró con Fernandinos, / el alguazil de su padre;
> desque la vido yr sola / empeçóse a santiguare:
> -¿A dó váys, la mi señora? / Vos ¿qué vades a buscar?
> O estáys loca sanguina / o de amores queréys finar.-
> Allí habló Melisenda, / tal respuesta le fue a dar:
> -Yo no estoy loca sanguina / ni de amores quiero finar,
> mas yo me yva a la iglesia / aquesta noche a velar.
> Mas presteme, Fernandinos, / presteme el tu puñal,
> que miedo tengo a los perros / que no me hiziessen mal.-
> Y tomólo por la punta / hasta los cabos se lo fue a ichar
> (*Pliegos Morbecq*, p. 167).

Al final, la impulsiva hija del emperador se desposa con Ayuelos y ni quién se acuerde del fiel alguacil. Mucho menos felices fueron las segundas bodas del conde Alarcos, donde la autora intelectual del crimen es una mujer (¿enamorada?, ¿despechada?); en este romance la infanta exige que Alarcos, su antiguo amante, se convierta en autoviudo y se case con ella. Tal historia no podía terminar bien, pues, como dijimos, en el romancero existe la tendencia a castigar a todo aquel que destruye el núcleo familiar:

> Assí murió la condessa / sin razón y sin justicia.
> Mas también todos murieron / dentro de los treynta días:
> los doze días passados / la infanta ya moría,
> el rey a los veynte cinco, / el conde al treynteno día.
> Allá fueron a dar cuenta / a la justicia divina
> (*El conde Alarcos*; *Cancionero de romances 1550*, p. 190).

En los romances tampoco suelen terminar bien los amores incestuosos, ya que, casi siempre, el violador paga su doble crimen con la muerte o un castigo ejemplar; en *Blancaflor y Filomena* es la hermana de la víctima quien castiga al agresor:

> Blancaflor cuando lo supo / malparió una niña hembra;
> de aquello que malparió / hizo a Turco una cazuela.
> A las doce de la noche / toca Turquino en la puerta.
> -Entra pa acá y comeremos / que ya la mesa está puesta.
> -¡Mujer, qué carne tan dulce, / mujer, qué carne tan buena!

¡Mujer, qué carne tan dulce! / ¿Es de ternero o ternera?
-Más dulce estuvo, traidor, / la honra de Felomena.-
Con un cuchillo dos filos / le ha cortado la cabeza
(Trapero, *Romancero, Gomera*, núm. 99).

Sólo conocemos cuatro romances de incesto y, aunque es casi seguro que vivían en la tradición oral del Siglo de Oro, ninguno de ellos aparece en las colecciones de romances o en los pliegos sueltos del periodo: *Blancaflor y Filomena*, *Tamar*, *Delgadina* y *Silvana* (*supra*, cap. I, 1.3.1); mientras los dos primeros romances nos presentan incestos consumados, los dos últimos narran incestos no consumados (el castigo generalmente se da en los tres primeros textos).[117] Es muy probable que lo fuerte del tema influyera para que los editores quinientistas marginaran a estos textos; lo curioso del caso es que los romances de incesto son muy populares entre los transmisores modernos, lo que nos hace pensar que en la tradición antigua debieron existir varios romances similares. Algo parecido debió ocurrir en la lírica, donde sólo tenemos una canción de incesto, no consumado, pero de todas maneras terrible (*supra*, cap. II, 1.3.1):

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo:

"¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su madre Santa María
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuesse tu amiga!"
Esto dixo y lo maldixo
la mala madre al buen hijo
(*Corpus*, núm. 504).

En contraste con el tono festivo que caracteriza a la mayoría de las viejas cancioncitas líricas, este cantar se distingue por su fuerte dramatismo, que lo acerca al romancero. De este último parece venir también el planteamiento moral que hay en el texto y que en vano buscaríamos en los otros cantares líricos conocidos (Frenk, "El romancero"). Pero nuestro villancico rebasa a los ejemplos romancísticos, porque nos presenta al peor de los incestos: el de madre e hijo. En algunos romances se entrevé a una madre enamorada de su hijo, pero este amor se manifiesta en forma indirecta, a través del odio de la madre nacia la nuera (*Casada de lejas tierras*, *La gentil porquera*, *La mala suegra*, *La mujer de Arnaldos*); en cambio, la madre de *Por amores lo maldixo...* no sólo

declara a los cuatro vientos su pasión, sino que involucra a Dios y a la Virgen en sus deseos antinaturales.[118] El tema y el tono de este cantar son definitivamente trágicos y, lo que es más, no encontramos nada semejante en el resto de los materiales líricos que se conservan. ¿Debemos pensar que es y *fue* una pieza única? No. Es muy posible que en la Edad Media y en el Siglo de Oro existieran varios romances y cantares sobre amores incestuosos, muchos más de los que han llegado hasta nuestros días. Quizá la canción de la madre representa uno de los subgéneros perdidos de la antigua lírica popular.

Este último apartado expone una de las diferencias más notables que existen entre los romances tradicionales y las viejas cancioncitas líricas. Como vimos, la atmósfera trágica, que casi podríamos considerar un rasgo típicamente romanceril, es muy rara en la lírica. Al analizar el caso de las relaciones amorosas descubrimos que nuestros dos géneros pueden desarrollar los mismos temas de manera muy distinta; en varias ocasiones, se trata de una diferencia de grado (por ejemplo, las consecuencias del adulterio femenino, de una separación forzosa entre los amantes o de la ingratitud del varón), que revela una diferencia más profunda, en la perspectiva que cada género tiene hacia el asunto elegido.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III

En este capítulo analizamos otros recursos estilísticos comunes a la antigua lírica popular y al romancero tradicional. El apartado 3.1 estuvo dedicado a dos modalidades de la repetición: la repetición de palabras y la repetición de versos; ahí vimos que, a pesar de que las cancioncitas y los romances comparten varios esquemas repetitivos, la repetición de palabras o versos funciona de manera diferente en cada género. Casi siempre esta diferencia se debe a una circunstancia señalada por Mercedes Díaz Roig: mientras en la lírica a veces no importa tanto lo que se dice sino cómo se dice, en el romancero la historia que se cuenta es tan importante como el modo en que ésta se cuenta.

En el apartado 3.2 revisamos cinco clases de expresiones lexicalizadas usadas por las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales: las parejas de conceptos análogos, las expresiones formadas por dos o tres elementos complementarios, las expresiones con significados simbólico, las expresiones relacionadas con el discurso

directo y las referencias espaciales o temporales; varias de ellas son portadoras de contenidos temáticos o simbólicos (por ejemplo, "niño[a] y muchacho[a]", "blanca y colorada", "cogiendo rosas y flores"). A pesar de su carácter lexicalizado, estas expresiones no son estáticas sino que se refuncionalizan dentro del texto que las contiene, de acuerdo con tendencias generales de la lírica, del romancero o de ambos.

En el apartado 3.3 se estudian las mezclas de tiempos verbales distintos en el mismo plano temporal, un recurso frecuentísimo en el romancero tradicional y que también se da en el cancionero popular arcaico, pero en menor proporción que en los romances. A lo largo de este apartado observamos que la variación verbal es un fenómeno complejo, que no se explica a partir de un factor único. En las mezclas verbales intervienen elementos prosódicos, como la rima y el metro, además de tendencias o usos consagrados en los géneros que nos ocupan, por ejemplo: el predominio de la combinación de presente e imperfecto y su abundante uso en los pasajes descriptivos (sobre todo en el romancero); el empleo de un cambio de tiempo para destacar un hecho, un personaje o un objeto singular en el contexto del poema, entre otros. Tanto en el romancero como en la lírica, las mezclas de tiempos distintos a menudo conllevan efectos expresivos, que aumentan la poeticidad de los romances y canciones en que tales mezclas se presentan. A propósito de las composiciones paralelísticas notamos que ninguno de los dos géneros suele alternar tiempos diferentes en sus sinónimos, aunque éstos son un poco más frecuentes en el romancero que en la lírica.

Terminamos el análisis de las relaciones entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional con la atmósfera trágica, un aspecto estrechamente relacionado con la temática y que se refiere al clima de tragedia que envuelve a muchos romances. La atmósfera trágica, en cambio, aparece muy excepcionalmente en las canciones líricas y ésta es una de las grandes diferencias entre nuestros géneros, como lo comprobamos al contrastar el tratamiento que los asuntos amorosos tienen en la lírica y el romancero.

---

[1] En la primera parte del *Quijote*, Sancho se dispone a contarle a su amo el cuento de la pastora Torralba –un cuento de "nunca acabar", bien arraigado en el folclore europeo– y empieza un relato lleno de concatenaciones que impacientan a don Quijote: "-Si desa manera cuentas tu cuento..., repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada". La respuesta del escudero,

inmerso en una cultura oral-popular y ajena a las construcciones lineales de la alta literatura, es contundente: "De la misma manera que yo lo cuento... se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos" (I: 21, p. 213).

[2] Ver *supra*, cap. II, 2.2.1, 2.2.2, 2.3.2.

[3] "Fórmulas misceláneas de diálogo" las llama Ruth House Webber (*Formulistic*, pp. 194-196), quien señala que la expresión "Calles..." es la forma más común de pedir silencio en el romancero (*infra*, cap. III, 3.2.4) y que "Tate..." es una variante restringida a los romances carolingios.

[4] Ver: *Corpus*, núms. 98A, 254, 383, 415, 882, 954, 1136, 1713.

[5] En el romancero la doble negación puede ocupar sólo una parte del hemistiquio (Díaz Roig, *El romancero*, p. 31): "y el buen Cid no viene non" (*El Cid en las cortes*; *Pliegos Morbecq*, p. 183).

[6] A propósito del romancero tradicional y de la lírica popular moderna, Mercedes Díaz Roig señaló que los esquemas más recurrentes en ambos géneros son los que suponen un encadenamiento entre ambos versos o hemistiquios. Lo mismo puede decirse de los esquemas de las viejas cancioncitas y los romances tradicionales; los tres esquemas que comento fueron establecidos por Díaz Roig (*El romancero*, pp. 31-32).

[7] Ver: *Corpus*, núm. 1356.

[8] Esta función es especialmente frecuente en los dísticos, ver: *Corpus*, núms. 640, 967, 1164, 1462, 1474, 1681, 1805, entre otros.

[9] Para la última función, ver: Díaz Roig, *El romancero*, pp. 104-105.

[10] En cambio, las anáforas de tres o cuatro versos menudean en la lírica popular moderna (Díaz Roig, *El romancero*, pp. 32-33).

[11] Para los elementos de estas y otras series enumerativas, ver: Díaz Roig, *El romancero*, pp. 130-139.

[12] En la tradición oral moderna los ejemplos de este tipo de anáfora son menos frecuentes. Entre los pocos que encuentro está una versión leonesa de *La muerte del maestre de Santiago*, que termina así: "Aquí vienen los tres reyes, / los tres hijos de Ribaldo, // todos traen mula negra, / el buen Isidro de a caballo, // todos traen barras de oro / que venían relumbrando, // todos traen vestido verde, / don Isidro colorado" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 7.5). Este final es ajeno a la fábula del romance.

[13] Hay versos semejantes en *Corpus*, núms. 1101, 1223, 1277, 1291, 1368, 1371, 1420-1421, 1427A-B, entre otros.

[14] Para la derivación en la lírica, ver: Frenk, *Entre folklore*, pp. 77-78; a propósito del romancero, ver *infra*, cap. III, 3.3.1.

[15] He aquí un ejemplo simpatiquísimo tomado del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas: "'No xuréis, Angulo'. / 'Xuro a Dios ke no xuro.' / 'Pues ¿no xurastes agora?' / 'No, por Nuestra Señora'. / '¿No bolvistes a xurar?' / 'No, por el sakramento del altar'" (*Nuevo corpus*, núm. 1920*bis*).

[16] José María Alín ha señalado que, en casi todos los casos, los dísticos no rimados obedecen "a unas reglas fijas y constantes" (*El cancionero*, p. 55). Una de esas reglas es la terminación aguda del segundo verso.

[17] Ver: *Corpus*, núms. 21, 409, 520, 1257, 1479, 1546, 1658A.

[18] Algunos de los tercetos con este esquema podrían ser dísticos truncados (Cummins, *The Spanish*, p. 32); pienso, por ejemplo en: "Hilo d'oro mana / la fontana, / hilo d'oro mana" (*Corpus*, núm. 3), o en: "¡Ya viene la madrugada, / galana! / ¡Ya viene la madrugada!" (*Corpus*, núm. 1079). El problema se relaciona con la costumbre, generalizada desde el Renacimiento, de escribir las cancioncitas líricas en versos cortos, dándonos la impresión de que en esta clase de poesía predominaban los versos breves (*supra*, cap. II, 2.1.1).

[19] Para otras formas de repetición en los diálogos y en las unidades mayores de los romances, ver: Díaz Roig, *El romancero*, pp. 58-72.

[20] Ver *infra*, cap. III, 3.2.4.

[21] Mercedes Díaz Roig señaló que la respuesta-calco es escasa en el folclor lírico de hoy y que sólo se da en algunas coplas dialogadas, probablemente por influjo del romancero. Díaz Roig subrayaba, con razón, que este tipo de parlamentos era más propio de un género narrativo y que concordaba con la tendencia al avance lento del relato que caracteriza a las creaciones romancísticas (*El romancero*, pp. 55-57).

[22] Algunas de las expresiones que estudio en este apartado concuerdan con el concepto de *fórmula* expuesto en el *Catálogo general del romancero pan-hispánico*: "Las fórmulas son tropos, 'dicen' algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión 'formulaica'... no puede desecharse como impertinente, pues tiene generalmente cabida en una visualización realista de la intriga, para el desarrollo de ésta lo que importa es la significación esencial, 'lexicalizada', de esa expresión. La fórmula coincide con la sinécdoque en designar mediante una representación restringida, concretizada, algo de más amplia o abstracta realidad" (*CGR, Ia*, p. 171). Es el caso de "blanca y colorada" (en *Corpus*, núm. 307), "niño(a) y muchacho(a)" y, sobre todo, "cogiendo rosas y flores".

[23] Sobre el escaso número de glosas que conocemos, ver: *supra*, cap. I, 1.2.1.

[24] Para estos dos romances, ver: Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 128*a*, *c*, y *Pliegos Praga*, I, pp. 209-216.

[25] La versión de *Corpus*, núm. 888 B también alude a la prisión de la niña: "Señor Gómez Arias, / duélete de mí, / que me llevan presa / a Benamejí". Ver *infra*, cap. III, 3.4.

[26] "La mocedad bienaventurada es rara en el romancero" nos dice Giuseppe di Stefano (*Romancero*, p. 308n); la excepción que confirma la regla se aprecia en *El maestre de Calatrava y Avayaldos*, cuando el rey Chico de Granada califica al maestre de "niño y moço / y venturoso en batalla" (*Pliegos Praga*, II, p. 219).

[27] Ver: Catalán-Cid, *Gerineldo*, II, núms. I.384, 399.

[28] La versión española del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca (I, 84: "fatto signor e dio de gente vana"), debida a Álvar Gómez de Guadalajara (Ciudad Real), lee: "de los banos es señor, / falso, malo, engañador" (*Cancionero de Gallardo*, p. 106; "cruel, falso, engañador" en el *Cancionero de Íxar*). Según Francisco Rico, el verso con los tres adjetivos complementarios es un préstamo de *Fontefrida* ("Los orígenes", pp. 16-17n).

[29] Entre otros ejemplos dignos de recordarse está la descripción de la doncella de *Razón de amor*: "Bla[n]ca era e bermeja, / cabelos cortos sobr'ell oreja, / fruen bla[n]ca e loçana, / cara fresca como ma[n]çana; / naryz egual e dereyta, / nunca viestes tan bien feyta; / ojos negros e ridientes, / boca a razón e bla[n]cos dientes; / labros vermejos no muy d[e]lgados / por verdat bien mensurados" (Barra, "*Razón de amor*", p. 128); siglos después, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas registrará: "La muxer, para ser hermosa, á de tener zinco vezes tres cosas: ser blanca en tres, colorada en tres, negra en tres, ancha en tres, larga en tres. Blanca en cara, manos i garganta; colorada en labios, mexillas i barva; negra en cabellos, pestañas i zexas; ancha en caderas, onbros i muñecas; larga en talle, manos i garganta" (p. 207*a*).

[30] Por ejemplo: "Ya se salía Aliarda / de los vaños de vañar: // le vi sacar su rostro / como la leche y la sangre" (*-Galiarda, Galiarda...*; *Pliegos Praga*, I, p. 333), "delgadita en la cintura, / blanca soy como el papel, // la color tengo mezclada / como rosa en el rosel" (*La dama y el pastor*; Catalán, *La dama y el pastor*, núm. I.3D).

[31] La expresión aparece en ciertos romances de las *Rosas* de Timoneda; por ejemplo, en una versión con retoques artificiosos de *Caballero, si a Francia ides...*: "Él es dispuesto de cuerpo, / y de mucha gravedad, // blanco, ruvio y colorado, / mancebo y de poca edad", y en un texto, también de corte artificioso, sobre el Rey Chico y la morita de Antequera: "que en los días de mi vida / yo no vi cosa más bella: // blanca es y colorada, / hermosa como una estrella" (*Rosa de amores*, ff. 26r, 63v).

[32] El sintagma subsiste en la lírica popular moderna; ver: Rodríguez Marín, *Cantos*, II, p. 113.

[33] En otras versiones Gerineldo precisa que la causa de su palidez es el aroma de la flor: "-Vengo de oler una rosa / y el color me lo ha comido" (*Gerineldo+La condesita*; Valenciano, *Os romances*, núm. 75*c*). Como señala Mariana Masera, en el folclor hispánico el aroma de las flores tiene connotaciones eróticas (*Symbolism*, pp. 224-226), entre ellas el acto sexual y la virginidad femenina; ambos significados confluyen en la versión gallega de *Gerineldo*.

[34] Ver: *Corpus*, núm. 16B, y el comentario de Frenk, "La canción", p. 150n.

[35] En *La Dorotea* Lope juega con los significados de los cambios de color de la piel. En el cuarto acto (escena 6), Dorotea entra a su casa (después de entrevistarse con su amado don Fernando) y le dice a su madre: "-¿Mas que me preguntas de dónde vengo?", a lo que ésta responde: "-¿Para qué, viniendo tan colorada?" (p. 399). A la adúltera de la siguiente versión también parecen habérsele subido los colores (nótese el contraste entre el nombre de la protagonista, Alba, y la acusación de haber mudado de color): "-¿Qué haces por aquí, doña Alba, / toda mudada en color, // estáis tocada del vino / o también del nuevo amor?" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 31).

[36] Ver: J. M. Aguirre, *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, Zaragoza, Publicaciones de la Revista Universidad, 1965, pp. 8-14; Alín, *El cancionero*, pp. 253-258; Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 56-59; Bruce W. Wardropper, "The Color Problem in Spanish Traditional Poetry", *MLN*, 75 (1960), pp. 415-421, entre otros.

[37] Cummins había apuntado la relación entre la morenez y el "aire de amores" de algunos cantares (por ejemplo, *Corpus*, núms. 136, 159), donde la morenita es la niña que ha sido "quemada" por el aire y, por ende, ha perdido su virginidad (*The Spanish*, pp. 64-67, 99-101). Para Gornall, la palabra *morenita* y sus derivados "was indeed, and in many cases, a poetic euphemism [de actividad sexual] as well as a complexion" ("Por el río", p. 152). Paula Olinger también señaló los nexos entre el color moreno y la disponibilidad sexual femenina, pero dándole un enfoque moralizante al asunto (*Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark DE, Juan de la Cuesta, 1985, pp. xii, 19-22, 30). Fue Margit Frenk quien desarrolló con mayor profundidad las connotaciones simbólico-eróticas que la morena tiene en la lírica popular antigua.

[38] Ver: *Corpus*, núms. 137-139, 141, 142A-B.

[39] Ver: *Corpus*, núms. 306, 308B, 314C, 319 (amapolas); *Nuevo corpus*, núm. 314*bis*.

[40] Para el romancero viejo, ver la versión de *Julianesa* publicada en el *Cancionero de romances s. a.* (f. 227r). A propósito del romancero de tradición oral moderna, recordemos que la muchacha cautivada por los moros, mientras recoge flores, se da en algunas versiones leonesas de *La esposa de don García*: "Madruga Madalenilla / tres horas antes del día, // a buscar rosas y flores / a la reguera de Oria; // a buscar rosas y flores / para la Virgen María. // Pasan por allí los moros / y cautivaron la niña" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 35.2). En el romance viejo del *Palmero* el pasaje está en primera persona, pero el raptado es un varón y la recolección de flores no se menciona expresamente: "Porque yo m'estava un día / a orillas de la mare, // en el huerto de mi padre / por averme de holgare; // captiváronme los moros, / passáronme allén del mare" (*Cancionero de romances s. a.*, f. 172r).

[41] El diálogo es bastante frecuente en los romances viejos (sobre todo en las escenas principales) y su presencia aumenta considerablemente en los romances de tradición oral moderna; para Suzanne Petersen, este aumento en la proporción del diálogo es una forma "de intensificar el nivel dramático de los relatos tradicionales, con el propósito de infundirles nueva vitalidad" ("Cambios", p. 169).

[42] Añade Sánchez Romeralo: "Más frecuente es... el requiebro, la pregunta, la declaración, la confidencia de un personaje a otro, silencioso" ("Hacia", p. 229).

[43] Sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de que las glosas que incluyen estas dos expresiones fueran más largas y que la parte que nos es desconocida contuviera el parlamento de un segundo interlocutor; también es posible que cancioncitas como la de *Corpus*, núm. 389 se acompañaran de un desarrollo estrófico dialogado.

[44] En el *Quijote* (episodio de Dulcinea encantada), Sancho usa la frase que comentamos cuando intenta convencer a su amo de que las tres labradoras que andan por el camino del Toboso son Dulcinea y sus doncellas, montadas en soberbias hacaneas (y no en los vulgares borricos que ve don Quijote): "-Calle, señor, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer una reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca" (II: 10, p. 706). Menéndez Pidal ("Un aspecto", pp. 43, 58) identificó la cita con el romance de *Las quejas de doña Urraca*, aludido por el escudero unos capítulos antes (II: 5, p. 668). La identificación es probable pero, dado que se trata de una formula muy frecuente en el romancero, no podemos descartar otras posibilidades, por ejemplo, *Las quejas de doña Lambra*, uno de cuyos versos es utilizado por el narrador al describir a Teresa Panza (II: 50, p. 1036). A favor de la identificación de Menéndez Pidal tenemos el que "-Calles... no diga la tal palabra" y la alusion a *Las quejas de doña Urraca* están en boca del mismo personaje, Sancho. No hay que olvidar, sin embargo, que en el romance de Urraca *calles* sí se repite ("-Calledes, hija, calledes, / no digades tal palabra"; *Cancionero de romances 1550*, p. 213), a diferencia de *Las quejas de doña Lambra*, donde el vocablo en cuestión sólo se presenta una vez ("-Calledes, la mi señora, / vos no digades atal"; *Cancionero de romances s. a.*, f. 164r), como ocurre en el episodio de Dulcinea encantada.

[45] En "El romancero", Margit Frenk apuntaba la posibilidad de que la frase fuera menos frecuente en el romancero; mis cómputos, basados en una muestra más amplia de romances, me confirman que en estos textos "-Digas tú, el..." se usa tanto como en la lírica, o más.

[46] Glosas: *Corpus*, núms. 519B, 642B, 1155, 1359 (y quizá los fragmentos 2226 y 2227); *Nuevo corpus*, núm. 942B. Cabezas de villancicos: *Corpus*, núms. 703, 1153.

[47] A propósito del romance, ver el comentario de Giuseppe di Stefano (*Romancero*, pp. 136-137), quien señala los elementos líricos del poema y apunta hipótesis interesantes sobre la identificación del narrador (¿el amado?, ¿un narrador testigo?, ¿la doncella que habla de sí misma en tercera persona?); para el romance como combinación de motivos poéticos sueltos son útiles Bénichou, *Romancero*, pp. 357-359, y Catalán, *Arte*, I, p. 87n. En cuanto al villancico, Mariana Masera afirma que éste "no incluye ninguna marca explícita que nos indique quién es el locutor", aunque ciertos rasgos permiten suponer que se trata de un texto de voz femenina, por ejemplo: la cercanía del tópico "¿Dólos mis amores, dólos?" con el de "Vánse mis amores" (propio de las canciones puestas en boca de mujer) "y la carencia de tópicos similares en las canciones de voz masculina" (*Que non*, p. 52). A las razones expuestas por Masera hay que agregar que el contexto del villancico –el romance– es muy explícito al respecto: "Yo me levantara, madre, / mañanica de Sant Juan. // Vide estar una donzella / ribericas de la mar; // sola lava y sola tuerce, / sola tiende en un rosal; // mientras los paños s'enxugan / dize la niña un cantar" (*Yo me levantara, madre...*; *Cancionero de romances s. a.*, f. 228r).

[48] Sobre la posibilidad de que la glosa haya sido retocada, ver: Frenk, "El 'Masson 56'", pp. 123-125.

[49] Recordemos el famoso: "Que yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa m'era yo" y "Que no quiero, no, casarme / si el marido á de mandarme" (*Corpus*, núms. 120B, 220); en una glosa tenemos: "Que la gent se va despertant, / e lo gal vos diu en cantant: / 'anau-vos-en'" (*Corpus*, núm. 455). Ver: *Corpus*, núms. 12B, 132, 160, 168, 180, 246B, 350A-B, 418, 430, 522A, 579, 705, 708, 725-726, 893, 929, 1076, 1097, 1117, 1122, 1209, 1253-1255B, 1262, 1375, 1423, 1425, entre otros.

[50] En el romance juglaresco del *Conde Dirlos*, y en su derivado tradicional *La partida del esposo* (o *El conde Antores*), la situación es inversa, pues es la condesa quien está a punto de desposarse nuevamente y el conde quien evita con su llegada el nuevo matrimonio. En ambos romances la pregunta procede del conde. En el romance antiguo, el conde llega a sus tierras y ve que han sustituido su escudo de armas; se acerca al portero de la villa y dice: "-Por Dios te ruego, el portero, / me digas una verdade: // ¿De quién son aquestas tierras?, / ¿quién las solía mandare? // -Plázeme –dixo el portero–, / de dezirvos la verdade: // ellas eran del conde Dirlos, / señor de

aqueste lugare, // agora son de Celinos, / de Celinos el infante" (*Cancionero de romances 1550*, p. 119). En *La partida del esposo* lo que ha cambiado de dueño son las vacas: "-Alto, alto, pastorcillo, / yo le quiero preguntar: // ¿de quién son estas vacas / marcadas de otra señal? // -Éstas son del conde Viejo, / Dios lo llegue a perdonar, // y ahora son del conde Niño, / que no las llegue a lograr" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, 20.3). Los tres romances están emparentados (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, p. 9).

[51] "Sobre geografía folklórica, ensayo de un método", *RFE* 7 (1920), pp. 290-291.

[52] Más ejemplos en Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, V.101, 103, 105, 108-114, 117-118.

[53] Ver: Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, II, V.114, 117.

[54] En el romance-villancico del *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) la indagación sobre el paradero de la persona amada también está en voz masculina: "-Dígasme tú, el hermitaño, / assí Dios te dé alegría, / si has visto por aquí passar / las cosas que yo más quería. // [.....] // -Por mi fe, buen cavallero, / la verdad yo te diría: / yo la ví por aquí passar / tres horas antes del día" (f. 99).

[55] También aparece en el poema trovadoresco *Yo me estava reposando...*, de Juan del Enzina, que se caracteriza porque sus versos pares son monorrimos (*ía*) y los impares consuenan de dos en dos (*abab*, *cbcb*, etc.): "-Si dormís, linda señora, / recordad, por cortesía, / pues que fuestes causadora / de la desventura mía" (*Cancionero de romances s. a.*, f. 257r). El romance del *Enamorado y la Muerte*, muy popular en Cataluña, deriva de este texto; ver: Catalán, *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 13-55.

[56] El consejo lo da una vieja "de antigua edad": "-Mientras soys moça, señora, / plazer vos querades dar, // que quando seades vieja / los rapazes n'os querrán" (*Pliegos Morbecq*, p. 166). Margit Frenk ("El romancero") señala una correspondencia entre este pasaje y una cancioncita registrada en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas: "Aora que soi moza / quiérome holgar, / que cuando sea viexa / todo es tosexar" (*Corpus*, núm. 171).

[57] Ver: Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 28.

[58] La expresión también aparece en *La amante del príncipe maldecida*, en versiones tradicionalizadas de ciertos romances vulgares (*La difunta pleiteada*, *El difunto penitente*, *El soldado y la monja*) y en el romance religioso *Cristo mendigo y la posadera despiadada*; ver: Valenciano, *Os romances*, núms. 35, 114, 125, 135, 164.

[59] Para las sagas, ver: Ulrike Sprenger, *Praesens historicum und Praeteritum in der altisländischen Saga*, Basel, 1950; sobre la *Chanson*: Anna Granville-Hatcher, "Epic Patterns in Old French", *World*, 1946, y "Tense Usage in the *Roland*", *Studies in Philology*, 1942, pp. 597-624. Los tiempos verbales del *Cantar* fueron analizados por: Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 270-310; Stephen Gilman, *Tiempos*; Ramón Menéndez Pidal, edición crítica del *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, I, pp. 354-362; Thomas Montgomery, "Narrative Tenses Preference in the *Cantar de Mio Cid*", *RPh* 22 (1968), pp. 253-274, e "Interaction of Factors in Tenses Choice in the *Poema del Cid*", *BHS* 68 (1991), pp. 355-369; Oliver T. Myers, "Assonance and Tense in the *Poema del Cid*", *PMLA* 81 (1966), pp. 493-498; Manfred Sandmann, "Narratives Tenses of the Past in the *Cantar de Mio Cid*", en *Studies in Romance Philology and French Literature Presented to John Orr*, Manchester, 1953, pp. 258-281, entre otros.

[60] "En el *Poema del Cid*... la mezcla de los tiempos se muestra muy variada... el presente alterna no sólo con el pretérito y el pretérito perfecto, sino también con el imperfecto. El pretérito, a su vez, se mezcla con el imperfecto y el pretérito perfecto. No obstante, es en los romances donde la alternancia de los tiempos logra su mayor difusión, ya que, aparte de los tiempos referidos..., la forma en *-ra*, el pluscuamperfecto y hasta el antepretérito se mezclan con otros tiempos" (Szertics, *Tiempo*, p. 189). El estudio de Szertics se basa en el romancero viejo. Por su parte, María Teresa Cáceres Lorenzo analiza los tiempos verbales (y no específicamente las mezclas) en

las fórmulas del romancero de Gran Canaria; según ella, la frecuencia de aparición de ciertos tiempos cambia en los romances tradicionales modernos, ya que en éstos la cantidad de diálogo es mayor que en los romances viejos: "La ampliación del texto dialogado permite... que aparezca con mayor profusión el presente de indicativo, casi siempre en su faceta de presente histórico. El futuro... aparece... especialmente en las fórmulas interrogativas. Los tiempos compuestos se han reducido extraordinariamente manifestándose tan sólo algunas muestras del pretérito perfecto que nunca llegan a ser abundantes... destaca la importancia que adquieren las formas no personales del verbo, especialmente infinitivo y gerundio" ("El uso", p. 72).

[61] Se conocen tres versiones antiguas del romance. La versión de Pérez de Hita es, sin duda, la más lograda poéticamente hablando; también es la más breve y la más tardía (es muy probable que fuera retocada por el historiador; Díaz-Mas, *Romancero*, p. 189). Las otras dos versiones se publicaron en el *Cancionero de romances s. a* (ff. 182v-183v) y en el *Cancionero de romances 1550* (p. 246), donde los pasajes que nos ocupan leen: "-¿Qué castillos son aquéllos? / Altos son y reluzían. // -El Alhambra era, señor, / y la otra es la mezquita; // los otros los Alixares, / labrados a maravilla: // el moro que los labró / cien doblas ganava al día; // la otra era Granada, / Granada la noblecida // [.....] // -Granada, si tú quisiesses / contigo me casaría: // dart'he yo en arras y dote / a Córdova y a Sevilla // y a Xérez de la Frontera / que cabo sí la tenía. // Granada, si más quisiesses / mucho más yo te daría. // [.....] // -Casada so, el rey don Juan, / casada soy que no biuda: // el moro que a mí me tiene / bien defenderme querría". El texto de 1550 prolonga el comentario sobre el artista de los Alixares: "el moro que los labró / cien doblas ganava al día // y el día que no los labra / de lo suyo las perdía; // desque los tuvo labrados / el rey le quitó la vida // porque no labre otros tales / al rey de Andaluzía". Nótese que la mayoría de los tiempos usados en el texto de Pérez de Hita aparecen en las versiones de los cancioneros nucianos; la principal discrepancia entre éstas y la versión de las *Guerras civiles* es el potencial con que Granada termina su respuesta ("bien defenderme querría"). Lo comentaremos más adelante.

[62] Ver: "Stilistisch-syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen", *ZRPh*, 1911, pp. 257-308; "Zur Kunstgestalt einer spanischen Romanze", *Die neueren Sprachen* 30 (1926), pp. 506-514, y "Los romances", pp. 63-68.

[63] *CGR, Ia*, p. 169; ver *supra*, cap. II, 2.3.1.

[64] Consideremos además que, en algunos romances, el verbo podría ser la categoría gramatical más abundante; al respecto, ver los resultados obtenidos por Braulio do Nascimento a propósito de 47 versiones brasileñas del *Veneno de Moriana* ("Processos", pp. 77, 85-87), e *infra*, cap. III, 3.3.2.

[65] Para el romancero viejo, ver: Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, p. 138, y Estelle, *The Interrelationship*, p. 27 (los cómputos de ambos investigadores se basan en la *Primavera y flor de romances* de Wolf y Hofmann). Para el romancero de tradición oral moderna, ver los resultados publicados por Francisco Mendoza-Díaz Maroto, en *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses-CSIC-Confederación Española de Estudios Locales, 1989, pp. 139-141.

[66] Ejemplos similares del mismo romance en Catalán-De la Campa, *Romancero*, núms. 10.12, 26, y Di Stefano, *Romancero*, núm. 151.

[67] Ver: Joseph Szertics, "Tiempo verbal y asonancia en el romancero viejo", en *Homenaje a don Agapito Rey*, ed. J. Roca-Pons. Bloomington, Indiana University, 1980, pp. 177-194.

[68] Sustantivos: *morería, mentira, vida, villanía, cortesía, mezquita, maravilla, día, valía, Sevilla, viuda*; adjetivos o participios usados como adjetivos: *crecida, cautiva*; verbos en imperfecto: *avía, dezía* (3), *reluzían, perdía, tenía, quería*; verbos en potencial: *diría, casaría*.

[69] Para la categoría de *aspecto*, ver: Samuel Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, SPES, 1955, pp. 131-134; Rafael Seco, *Manual de gramática española*, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 65-69; Szertics, *Tiempo*, pp. 15-20; Molho, *Sistemática*, I, pp. 85 ss.; Louise Mirrer, "The Characteristic Patterning of *Romancero* Language: Some Notes on Tense and

Aspect in the *Romances viejos*", *HR* 55 (1987), pp. 441-459. Los imperfectos en rima también dominan en las otras dos versiones antiguas de *Abenámar*.

[70] En el segundo verso de *La muerte del alcaide de Cañete* hay un hemistiquio con un sílaba extra: "veinte y cinco *traía* presos", que se solucionaría cambiando el imperfecto por el pretérito (*"veinte y cinco *trajo* presos"). Esto indica que, en ocasiones, se impone la preferencia de un tiempo sobre otro, aun cuando el tiempo elegido altere el largo del verso.

[71] En el caso de la forma en *-ra* y el pretérito, la correspondencia sirve para todos los verbos; en el imperfecto y el pretérito, *estar* y *andar* pueden intercambiarse en la primera persona --singular o plural-- y en la tercera persona del singular (los demás verbos funcionan de acuerdo con la correspondencia general).

[72] En las otras versiones conocidas del *Galán de esta villa* también hay varios sinónimos paralelísticos que son verbos; por ejemplo, en la versión de Amador de los Ríos (62 versos) tenemos 20 de estos sinónimos (*apud* Caso, "Ensayo", pp. xiv-xv), mientras la de Aurelio del Llano (29 versos) trae 11 (*apud* Caso, "Ensayo", p. xvi), la de Antonio Cea (25 versos) 9 (*La canción*, pp. 50-51) y la facticia de Juan Menéndez Pidal (95 versos) 31 (*Romancero asturiano*, núm. 30). Al igual que el pasaje que comentamos, los sinónimos de estas versiones no representan verdaderos casos de mezclas verbales.

[73] Ver: *Corpus*, núms. 6, 8, 71, 183, 213, 221, 234, 273A, 304D, 306, 314C, 321, 374, 382, 478, 497B, 632, 894, 992, 1077B, 1359, 1365, 1585D, 1827, 2092; *Nuevo corpus*, núm. 499B, 881*bis*.

[74] Ver: *Corpus*, núms. 12B, 21, 55, 72B, 108, 505, 512A-B, 515, 776, 1145, 1193, 1293, 1345.

[75] Al estudiar el proceso de variación de 47 versiones brasileñas de *El veneno de Moriana*, Braulio do Nascimiento ("Processos", pp. 77, 85-87), encontró que, en ellas, predominan los verbos (55%) sobre los sustantivos (41%) y los adjetivos (4%). En las cancioncitas estudiadas por Sánchez Romeralo el porcentaje de adjetivos es también escaso, pero algo mayor que el de los textos brasileños (10.02%); en los poemas líricos dominan los sustantivos (48.46%) sobre los verbos (41.52%). Según Sánchez Romeralo: "El porcentaje algo superior de adjetivos del villancico, con respecto a este grupo de romances brasileños, se explica probablemente por la presencia de un cierto número de villancicos paralelísticos con su adjetivación casi ritual, y el característico gusto del villancico por algunos, muy pocos, pero típicos adjetivos (*garrida, galana, gentil, cuitada*...) y por los diminutivos (*bonica, bonico, garridico, morenica*...)" ("Hacia", p. 228).

[76] La repetición de un verbo, variando el tiempo o el modo, menudea en las composiciones líricas sin paralelismo, pero, casi siempre, estos verbos no representan mezclas agramaticales, sino un bonito juego de repeticiones que aprovechan los matices de cada tiempo o modo: "Madre, la mi madre, / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréys", "Si lo dizen, digan, alma mía, / si lo dizen, digan" (*Corpus*, núm. 152, 154). Ver: *Corpus*, núms. 58A, 150, 186, 405B, entre otros.

[77] Ver: *Corpus*, núms. 213, 234, 273A, 306, 776, 992, 1293, 1345, 1585D, 1827.

[78] En los textos medievales la forma en *-ra* también aparece sola y con valor de pretérito, como se ve en este otro pasaje del *Cantar*, en que *lidiaran* puede interpretarse como un pretérito simple ('lidiaron') o compuesto ('han lidiado'): "-¡Grado a Christus, que del mundo es señor, / cuando veo lo que avía sabor, / que lidiaran comigo en campo mios yernos amos a dos!" (vv. 2477-2479). Para todo lo relacionado con la evolución de la forma en *-ra* en español, ver el ya clásico estudio de Leavitt O. Wright, *The -ra Verb Form in Spain* (análisis de la forma medieval en pp. 21-59). Comentarios útiles en Molho, *Sistemática*, II, p. 589 ss. En los párrafos que siguen me apoyo en los trabajos de ambos investigadores.

[79] La forma en *–ra* es menos común en las demás subtradiciones del romancero; ver, sin embargo, las muestras de Gran Canaria citadas por Cáceres Lorenzo ("El uso", p. 68), donde la forma en *–ra* también tiene valor de pretérito indefinido.

[80] Sobre el particular nos dice Wright: "Remarkable in my study of the ballads has been the discovery that the *-ra* form used as an indicative occurs much more frequently with a non-pluperfect tense-value than with that of a pluperfect. This non-pluperfect value is mostly that of a preterite, though sometimes that of a perfect or impefect" (*The -ra Verb*, p. 55). En un análisis dedicado exclusivamente a los tiempos verbales de los romances, Joseph Szertics afirma (con razón) que en la mayoría de estos poemas nuestra forma "cobra de ordinario valor de pretérito indefinido" (*Tiempo*, p. 133).

[81] Estos dos tiempos también se combinan en los sinónimos paralelísticos de *No figueiral, figueiral...* (*Corpus*, núm. 894), un extraño poema inserto en un par de crónicas portuguesas del Seiscientos: la *Segunda parte da Monarchia lusytana* (Lisboa, 1609), de Bernardo de Britto, y la *Miscellanea do sitio da Nossa Señora da Luz do Pedrogão Grande* (Lisboa, 1629), de Miguel Leitão de Andrada; ambos cronistas afirmaron haberlo recogido de la tradición oral. En mi artículo "*No figueiral, figueiral...*" (en prensa) tendía yo a considerar que este texto era: *a*) una composición popular retocada por un autor culto (Britto, por ejemplo), o *b*) un poema de factura culta inspirado en un romance-villancico auténtico. Ahora creo que se trata de un texto apócrifo que utiliza varios recursos de la poesía popular antigua (el paralelismo verso a verso, la variación verbal, entre otros).

[82] Isabel Cardigos y José Joaquim Dias Marques estudiaron una versión parcialmente paralelística de *Santo António e Virgem*, cuyo *incipit* alterna el pretérito indefinido y la forma en *–ra*: "Santo Antóino se levantou, / Santo Antóino se alevantara, // seu pezinho dreito calçou, / seu pezinho dreito calçara. // Cajadinhos d'ouro tomou, / cajadinhos d'ouro tomara, // p'ra Belém caminhou, / p'ra Belém caminhara. // Indo lá mais adiante, / uma sinhora encontrou, // indo lá mais adiante, / uma sinhora encontrara"; en el verso 11 reaparece la combinación de estos dos tiempos ("nunca para trás voltou, / nunca para trás voltara"). El texto fue recogido en 1962, en Monchique (Algarve), por Michel Giacometti. Sobre la antigüedad del romance opinan Cardigos y Dias Marques: "em qualquer época mais recente [que en la Edad Media] se poderia ter formado este romance, usando um processo paralelístico que, embora de origem medieval, viveu na tradição até aos nossos dias" ("Santo António", p. 22). Agradezco a José Joaquim Dias Marques el haberme llamado la atención sobre este texto.

[83] Para la antítesis en general, ver: Díaz Roig, *El romancero*, pp. 91-124 (el contraste entre dos personas o grupos se analiza en pp. 107-109).

[84] En estos ejemplos de la tradición oral moderna las frutas representan a la mujer: "Entré en la huerta y corté / una naranja madura, / y entre los gajos hallé / el ángel de la hermosura", "Limoncito, limoncito, / pendiente de una ramita, / dame un abrazo apretado / y un beso de tu boquita" (*CFM*, núms. I-445*a*, 1473*a*). Los cítricos se relacionan con la virginidad femenina en los rituales de boda de los gitanos bajo-andaluces. Según Luis Suárez Ávila ("El romancero", pp. 581-582), una matrona gitana desflora a la novia la madrugada de la boda y muestra a la comunidad un pañuelo blanco, con tres manchas de sangre ("rosas"), testimonio de la virginidad de la chica. Es entonces cuando se cantan las coplas de *alboreá* (alusivas al pañuelo) y a la novia se le cuelgan las *toronjas* (un collar hecho con listones de colores y aros de naranja escarchada) y se le arrojan almendras confitadas "en cantidades verdaderamente industriales" (p. 582). Suárez Ávila recuerda que la almendra es un símbolo de fertilidad antiquísimo y da el ejemplo de *La infanta parida* (Wolf-Hofmann, *Primavera*, núm. 160), al que podemos añadir el de *Corpus*, núm. 460. A propósito de los cítricos, ver: Daniel Devoto, "Naranja y limón", *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 415-458, y Masera, *Symbolism*, p. 195; para la tradición oral de México es útil el trabajo de Aurelio González, "Los aromas y sabores del amor: coplas populares mexicanas", *Carav* 71 (1998), pp. 107-120.

[85] En opinión de Sandmann, casi todos los imperfectos agramaticales de *Abenámar* (*reluzían, decía, quería*) se deben a su posición dentro de la rima, ya que ésta es "el lugar prosódico en

donde las funciones semánticas de la morfología verbal fácilmente se neutralizan" ("La mezcla", p. 283).

[86] "La comparación de nuestros textos me permite decir que, si en un romance tradicional un protagonista describe una ciudad presente a la vista, puede mezclar con formas lógicas del presente otras del imperfecto, sea en posición de rima, sea fuera de ella --si le da la gana" ("La mezcla", pp. 284-285).

[87] Puede verse en la edición moderna del *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)* de Sepúlveda, debida a Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid, Castalia, 1967, p. 211).

[88] Ver: Szertics, *Tiempo*, pp. 49-64.

[89] Nada tan eficaz como combinar ambos tiempos para transmitir el horror y el llanto que produce una tragedia. Sabedor de ello, el poeta del *Incendio de Roma* compuso un romance usando, casi exclusivamente, el presente y el imperfecto (en 45 versos sólo se cuelan dos pretéritos y una forma en *-ra*): "Lloravan los ditadores, / los consules a porfía, // davan bozes los tribunos, / los magistrados plañían, // los qüestores se matavan, / los senadores gemían, // llora la orden eqüestre, / toda la cavallería, // por la crueldad de Nero, / que lo ve y toma alegría" (*Cancionero de romances s. a.*, ff. 213v-214r).

[90] Lo notó Szertics a propósito de los romances viejos y de las descripciones que mezclan presente e imperfecto (*Tiempo*, pp. 57-58).

[91] Gil Vicente incluye otra glosa en *Inês Pereira* (*Corpus*, núm. 512B, versión A). Sobre los significados y diferencias de ambas glosas, ver: Frenk, "La canción", pp. 147-148, e *infra*, cap. III, 3.4.

[92] En la mitología y el folclor universales el agua es un símbolo de fertilidad; de ahí que en las canciones populares de varios países abunden los amantes que se dan cita en la cercanía del agua. El río como lugar de encuentro amoroso es un elemento recurrente en las cantigas de amigo gallego-portuguesas: "Pela ribeira do rio salido [levado] / trebelhei, madre, con meu amigo [amado]" (Nunes, *Cantigas*, núm. 389); dice un epitalamio sefardí: "Fuérame a bañar / a orías del río [claro], / aí encontrí, madre, / al mi lindo amigo [amado]: / él me dio un abrasso, / yo le di sinco [cuatro]" (Alvar, *Cantos*, núm. 15*a*), y en la lírica popular mexicana tenemos: "A la orillita del río, / a la sombra de un pirú, / su querer fue todo mío / una mañanita azul" (*CFM*, núm. I-2462; ver: núms. I-1323, 1373, 1439-1440, 2403, II-5295). En la antigua lírica popular menudean los encuentros de este tipo; entre otros ejemplos recordemos: "Orillicas del río, / mis amores, ¡é!, / y debaxo de los álamos / me atendé" (*Corpus*, núm. 461; ver: núms. 306-307, 310-311, 353B, 390, 462, 1700B). El poder fertilizador del agua de río sigue vigente en la mentalidad popular. Carmelo Lisón Tolosana nos dice que, en algunas aldeas gallegas, las parejas que en un tiempo prudente no han tenido hijos van a copular al río, para asegurarse una rápida descendencia ("Variaciones", pp. 203, 206-207). Más sobre los baños rituales en Morales Blouin, *El ciervo*, pp. 223-247.

[93] Ver: Frenk, "Símbolos", pp. 178-179.

[94] En una supervivencia sefardí de *Corpus*, núm. 505 la pava no grita porque, ahora sí, goza de la oportuna respuesta del pavón: "La pava, la pava, por aquel monte. / El pavón es rojo, bien le responde" (Alvar, *Poesía tradicional*, núm. 161).

[95] En el *Cancionero de romances s. a.*: "Enamoróse de Montesinos / de oídas que no de vista. // Una noche estando así, / gritos *da* Rosaflorida. // Oyérala un camarero / que en su cámara dormía" (ff. 190v-191r); y en la *Tercera parte de la Silva de Zaragoza* (1551): "Enamoróse de Montesinos, / de oída que no de vista; // allá a la media noche, / gritos *da* Rosaflorida. // Oído lo havía Landino, / el ayo que la tenía" (p. 480).

[96] Las variantes entre uno y otro texto son menores; ver: Catalán, *Arte*, I, p. 219.

[97] Para Giuseppe di Stefano, la palabra *madre* del primer hemistiquio es un error de imprenta de la fuente; propone sustituirla por *padre*, "sobre todo en vista del verso anterior, cuya equilibrada

alternancia sin duda se vuelve a repetir aquí, repartida entre este verso y el siguiente" (*Romancero*, p. 220n).

[98] En cambio, el desenlace del romance "sólo a medias repara el desequilibrio del orden natural roto por la acción de la madre del héroe. La providencia (o el destino) devuelve a Espinelo su condición de rey... pero... no le priva de morir expatriado, 'desnaturado'. Y esa falta de retorno conlleva que la ley injusta promulgada por la reina no sea desautorizada en el mundo (ficticio), aunque sí en el relato, y que la culpable no sufra castigo o se arrepienta de su culpa. La falta de anagnórisis hace que el otro gemelo quede totalmente marginado como heredero único e indiscutible" (Catalán, *Arte*, I, p. 231).

[99] Varias versiones marroquíes y algunas peninsulares terminan con una secuencia de anagnórisis que Catalán cree un agregado moderno (*Arte*, I, pp. 234-235).

[100] En este apartado retomo buena parte de mi trabajo "La atmósfera trágica en la antigua lírica popular y el romancero", en prensa.

[101] Los cantares de atmósfera trágica son realmente excepcionales en la lírica. Entre los pocos ejemplos que tenemos están: la canción de la madre incestuosa (*Corpus*, núm. 504) y el romance-villancico *Ventura sin alegría...* (*Nuevo corpus*, núm. 881*bis*), que comentaremos más adelante; la seguidilla del caballero de Olmedo (sola o inserta en un villancico; *Corpus*, núms. 883A-B), inspirada en un suceso de 1521 y que alcanzó gran popularidad en el siglo XVII, cuando dio lugar a una comedia anónima (1606), a la tragicomedia de Lope (1620) y a una comedia burlesca (1651). Mención aparte merecen *Los comendadores* y *La niña de Gómez Arias*, por su muy posible origen juglaresco y su peculiar estilo: "Luego mi cabeza / cortó como a ellos; / túbola gran preza / por los mis cavellos, / porque con aquéllos / a Jorje prendí" (*Corpus*, núm. 887E), "Señor Gómez Arias, / aved compasión / de la sin ventura / que queda en prisión; / conmueva mi llanto / vuestro coraçón / no seáis tan cruel / en dexarme así" (*Corpus*, núm. 888C). *Los comendadores* narra un hecho ocurrido en 1448, y, en opinión de Juan Bautista Avalle-Arce, quien ha encontrado a un Gómez Arias histórico, el cantar de la niña vendida a los moros debió nacer entre 1333 y 1341 ("El cantar", p. 89). Al igual que las endechas y los zejeles chocarreros, ambos cantares representan otro tipo de poesía popular, son cantares poco o nada folclóricos, lo que no obsta para que, en un momento determinado, alcanzaran gran popularidad entre las gentes de la época.

[102] En unas pocas versiones modernas la mujer logra convencer al marido de su inocencia, dando un tinte cómico al asunto: "-Ese caballo es muy tuyo, / mi papá te lo mandó // pa que vayas a la boda, / ya mi hermana se casó. // -Buenas tardes, señor suegro, / ¿qué usted me ha mandado traer? // -Dios te haga un santo, yerno, / sería plan de tu mujer" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 26).

[103] Lo mismo ocurre en algunas versiones modernas de *La adúltera (ó)*: "La cogió por los cabellos / y cinco puñaladas le dio // y también al caballero / con su espada lo estocó. // Él uno murió a la una / y la otra murió a las dos" (Díaz Roig, *Romancero*, p. 30; ver pp. 23, 27, 29).

[104] Ver: *Corpus*, núm. 304D. Para la relación del poema con el romancero, ver: Frenk, "El romancero", y *supra*, cap. II, 2.2.2.

[105] Nótese la correspondencia entre este verso y la glosa de un villancico incluido en la *Recopilación...* de Juan Vásquez: "Yvame yo, mi madre, / a vender pan a la villa, / i todos me dezían: '¡Qué panadera garrida!'" (*Corpus*, núm. 120B).

[106] La muerte del varón también se da en *Mainés*, la comenté en el capítulo anterior (*supra*, 2.3.2).

[107] En muchas versiones la infanta muere de tristeza: "-No le mande matar, madre, / no le mande usted matar, // porque si matar le manda, / a mí la muerte me dan.- // Y no contenta con eso / que fue y le mandó matar. // Él murió a la medianoche, / ella a los gallos cantar" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 25.25).

[108] Ver *supra*, cap. II, 2.3.1.

[109] Ver *supra*, cap. III, 3.3.3.

[110] En una canción francesa del siglo XVI la protagonista se duerme, doncella, bajo un olivo y se despierta embarazada: "Ma cinture est trop courte / ou le ventre m'est creu" (*apud* Di Stefano, *Romancero*, p. 176n); de la moderna tradición andaluza procede esta coplita, citada por Cummins: "¿Qué tendrán, madre, / para cosas de amores / los olivares?" (*The Spanish*, p. 121), y de la portuguesa esta otra, recogida por Vasconcellos: "Debaixo da oliveira / é um regalo amar: / tem a folha miudinha / não entra lá o luar" (*Cancioneiro*, p. 443); ver *supra*, cap. II, 2.2.1. Sobre la conveniencia del río para las citas amorosas, recuérdese: "No me habléis, conde, / d'amor en la calle: / catá que os dirá mal, / conde, la mi madre. // Mañana yré, conde, / a lavar al río; / allá me tenéis, conde, / a vuestro servicio" (*Corpus*, núm. 390); ver *supra*, cap. III, 3.3.3.

[111] Ver: Frenk, "Símbolos", pp. 178-179.

[112] Ver: Frenk, "La canción", pp. 150-151.

[113] Al menos en la lírica (*supra*, cap. II, 2.3.1). El viaje a la romería conlleva la desgracia en muchas versiones de *Flores y Blancaflor*: "[los moros] encuentran al conde Flores, / venía de una romería // de San Felipe y Santiago, / su mujer en compañía, // de pedirle y de rogarle / que le diese niño o niña. // Al conde Flores lo matan / y a la mujer la cautivan" (Catalán-de la Campa, *Romancero*, núm. 69.8); y en una versión catalana de *La muerte ocultada* se dice: "-Filla meva, filla, / també haurè de dirtho, // ton marit s'es mort, / has quedada viuda; // ton marit s'es mort / á la romería" (Mariscal, *La muerte ocultada*, núm. 27).

[114] En la versión de la Maragatería leonesa, recogida en 1975, la protagonista sí duerme con Marquillos; su venganza es mucho más elaborada que la de la tradición antigua: "Catalina, como diestra, / a la mar honda lo tiró; // Marquitos, como valiente, / de los remos se agarró; // Catalina, como diestra, / ya los remos le cortó. // Al cabo de nueve meses / ya Catalina parió; // pensó de traer hija hembra / y trajo un hijo varón; // llamara curas y fraires, / rico bautizo le armó. // S'otro día a la mañana / subió al alto corredor, // allí cogiera su niño / y a la mar honda lo tiró. // -Ahí vaigas tú, mi hijo, / vaigas con mi bendición; // no quiero que quede casta / de aquel gran falso traidor" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm. 22.1). El parto y el infanticidio son exclusivos de este texto (la única versión castellana moderna que se conoce); como nota Paloma Díaz-Mas, Catalina mata al hijo varón, "para que la descendencia del criado traidor no reciba los bienes y el estatus de su señor legítimo", lo que no ocurriría si la recién nacida fuera hembra (*Romancero*, p. 365n). El romance se ha recogido en Cataluña (sobre todo) y en la tradición sefardí de Oriente; ver: Jesús Antonio Cid, "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente", en *El romancero hoy: Nuevas fronteras. Segundo Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-University of California, 1979, pp. 281-359.

[115] Ver: *Corpus*, núm. 662B.

[116] Ver: *Nuevo corpus*, núms. *667bis*, *751bis*.

[117] La naturaleza del castigo y de su ejecutor varía en cada romance. Ya vimos el caso de *Blancaflor y Filomena*. La tradición oral moderna exhibe una amplia gama de desenlaces para *Tamar*. En las versiones sefardíes, que suelen apegarse a la historia bíblica, la venganza corre a cargo de Absalón ("No esté de nada, Tamar, / no esté de nada, mi alma. // Antes de que araye el sol, / su sangre será regada"; Armistead-Silverman, *Judeo-Spanish, New York*, núm.13). En cambio, las versiones peninsulares se alejan totalmente del texto sagrado y, entre otras posibilidades, nos presentan: a Amnón castigado por el rey o por los demonios; el suicidio de Tamar, que ha pedido –en vano– justicia; a Tamar embarazada o dando a luz a un niño o a una niña, sin que el agresor haya sido castigado, etc. En *Delgadina* la protagonista muere virgen, tras sufrir el martirio a que la somete el padre para vencer su resistencia; la justicia divina restituye así el orden perdido: "Delgadina está en el cielo / dándole cuenta al Creador, // y su padre en el infierno / da cuenta al diablo mayor" (Díaz Roig, *Romancero tradicional*, p. 115). En *Silvana* todos los personajes salen bien librados gracias a que la madre sustituye a la hija en la cita con el padre, quien al darse cuenta del engaño exclama: "-Antes mucho te quería, reina, / y ahora más te

quería; // de las penas del infierno / me quitaste en este día" (Catalán-De la Campa, *Romancero*, núm.60.8).

[118] "... esta sacrílega invocación, que proyecta la imagen del incesto sobre la Virgen y su hijo, suena casi a un conjuro de hechicera, de esos que conservan los archivos inquisitoriales" (Frenk, "Lírica tradicional", p. 59). Y, gracias a los archivos inquisitoriales, sabemos que el incesto entre madre e hijo no era desconocido en la vida real: "no es pecado tener que hacer con la madre, si los dos quieren y tienen necesidad", reza uno de los testimonios citados por Jean-Pierre Dedieu, "El modelo", p. 290.

CONCLUSIONES

La antigua lírica popular y el romancero tradicional son las dos ramas de nuestro folclor poético arcaico. Todo parece indicar que la lírica surgió antes que el romance y es muy probable que en la conformación de éste influyera su gran hermana. Además, una vez nacido el romance, ambos géneros convivieron en la cultura oral-popular de la Península Ibérica, una convivencia que, lejos de ser estática, dio lugar a un continuo intercambio de influencias entre estas dos manifestaciones poéticas.

Los factores anteriores explican una serie de rasgos comunes a las viejas cancioncitas líricas y los romances tradicionales; estos paralelos se manifiestan tanto en el nivel formal como en el temático. En esta investigación nos hemos ocupado de las analogías formales y hemos podido comprobar que, aun dentro de las semejanzas, la antigua lírica popular y el romancero tradicional tienen grandes diferencias; es decir, que pueden compartir un recurso, pero no lo manejan siempre de la misma manera. A menudo, tales diferencias tienen que ver con las características propias de cada género, por ejemplo: el carácter predominantemente lírico de las cancioncitas que analizamos, frente al hecho de que los romances son, ante todo, narraciones en verso; la mayor extensión de los romances frente a los pocos versos de que suele constar una cancioncita lírica; la tendencia a la actualización dramática y al lenguaje formulario en el romancero, o la abundancia de imágenes tomadas de la naturaleza y cargadas de un fuerte contenido simbólico en la lírica, entre otras. Las diferencias en el manejo de un mismo recurso nos confirman que la antigua lírica popular y el romancero tradicional son géneros hermanos y, a la vez, géneros distintos. Ahí radica su riqueza.

Quizá el principal problema que surge al estudiar las relaciones entre estos dos géneros es establecer el origen de una coincidencia: ¿la pertenencia de la lírica y el romancero al árbol de la tradición oral-popular hispánica?, ¿la influencia de un género sobre otro? Y, tratándose de esta segunda posibilidad, ¿cuál es la dirección de la influencia?, ¿de la lírica al romancero, o viceversa? Al respecto, creo que cada caso debe ser analizado por separado y que a veces es difícil, o hasta imposible, darle una respuesta definitiva al asunto, pues hay muchos factores que entran en juego (por ejemplo, todos

los textos perdidos). En mi tesis traté de apuntar las hipótesis que me parecieron más o menos probables.

Por último, quisiera señalar que la investigación que ahora presento está pidiendo a gritos su complemento: el análisis de las analogías temáticas entre la antigua lírica popular y el romancero tradicional. Este segundo estudio enriquecería notablemente el conocimiento de las dos caras de nuestra poesía popular antigua.

SIGLAS DE REVISTAS

ALM: Anuario de Letras (México).
AnM: *Anuario Musical* (Barcelona).
AO: *Archivum* (Oviedo).
Asom: Asomante (San Juan, P. R.).
BFL: *Boletim de Filologia* (Lisboa)
BHS: Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool).
BIEA: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo).
BRAE: Boletín de la Real Academia Española (Madrid).
Carav: *Caravelle* (Toulouse).
Edad de Oro: *Edad de Oro* (Madrid).
Eranos: Eranos (Munich).
ETL: Explicación de Textos Literarios (Sacramento, CA).
Hf: Hispanófila (Chapel Hill, NC).
HR: Hispanic Review (Philadelphia, PA).
Ins: Ínsula (Madrid).
JHP: Journal of Hispanic Philology (Tallahassee, FL).
Lan: Language (Baltimore, MD).
LCo: *La Corónica* (Tuscaloosa, AL).
Leonardo: Leonardo. Rassegna bibliografica (Firenze).
Medievalia: *Medievalia* (México).
MLR: The Modern Language Review (Liverpool).
MR: Medioevo Romanzo (Napoli).
NRFH: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México).
PMLA: *Publications of the Modern Language Association of America* (New York, NY).
QP: Quaderni Portoghesi (Pisa).
RBF: Revista Brasileira de Folclore (Rio de Janeiro).
RCEH: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (Toronto).
RDTP: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Madrid).
RFE: *Revista de Filología Española* (Madrid).
RFH: *Revista de Filología Hispánica* (Buenos Aires-New York, NY).
RFR: *Revista de Filología Románica* (Madrid).
RHi: *Revue Hispanique* (Paris).
RJ: Romanistisches Jahrbuch (Hamburg).
RLM: *Revista de Literatura Medieval* (Alcalá).
RLu: *Revista Lusitana* (Lisboa).
Ro: *Romania* (Paris).
ROcc: *Revista de Occidente* (Madrid).
RPh: *Romance Philology* (Berkeley CA).
RR: The Romanic Review (New York, NY).
VR: Vox Romanica (Bern).
ZRPh: *Zeitschrift für Romanische Philologie* (Tübingen).

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, "Avatares": Antonio Alatorre. "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *NRFH* 26 (1977), pp. 341-459.

Alín, *El cancionero*: José María Alín. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus, 1968 (*Sillar, Estudios literarios*, 4).

Alonso, "Cancioncillas": Dámaso Alonso. "Cancioncillas *de amigo* mozárabes. (Primavera temprana de la lírica europea)", *Primavera temprana de la lírica europea*. Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 17-79. [1ª ed.: *RFE* 33 (1949), pp. 297-349.]

Alonso-Blecua, *Antología*: Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (eds.). *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid, Gredos, 1986 (*Biblioteca románica hispánica, Antología hispánica*, 3). [1ª ed.: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, 1956]

Alonso-Cortés, *Romances*: Narciso Alonso Cortés (ed.). *Romances de Castilla*, ed. facs., pról. Á. Manteca Alonso-Cortés. Valladolid, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, 1982. [1ª ed.: *Romances populares de Castilla*. Valladolid, Eduardo Sáenz, 1906; "Romances tradicionales", *RHi* 50 (1929), pp. 198-268.]

Altamirano, "*La doncella guerrera*": Magdalena Altamirano. "*La doncella guerrera*, ¿romance paralelístico?", en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. L. Von der Walde, C. Company y A. González. México, UNAM-El Colegio de México, 1996, pp. 33-46 (*Publicaciones de* Medievalia, 13).

Alvar, "El amor": Carlos Alvar. "El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el romancero", *ROcc*, 1982, núms. 15/16, pp. 133-146.

Alvar, *Cantos*: Manuel Alvar (ed.). *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, Instituto Arias Montano, 1971 (*Publicaciones de estudios sefardíes, Literatura*, 1).

Alvar, *Endechas*: *Id.* (ed.). *Endechas judeo-españolas*. Madrid, Instituto Arias Montano, 1969 (*Publicaciones de estudios sefardíes, Literatura*, 2). [1ª ed.: Granada, Universidad de Granada, 1953 (*Filológica*, 3).]

Alvar, *Poesía tradicional*: *Id.* (ed.). *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México, Porrúa, 1966 (*"Sepan cuantos..."*, 43).

Alzieu-Jammes-Lissorgues, *Poesía erótica:* Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (eds.). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1984. [1ª ed.: Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.]

Anahory, *Florilegio*: Oro Anahory-Librowicz (ed.). *Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora. (Una colección malagueña)*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980 (*Fuentes para el estudio del romancero, Serie sefardí*, 6).

Anastácio, "*A condessa*": Vanda Anastácio. "*A condessa traidora*", en Garza-Jiménez, *Estudios*, pp. 209-231.

Armistead, "Almanzor": Samuel G. Armistead. "Almanzor's Lost Drum", *LCo* 8 (1979), pp. 39-43.

Armistead, "The 'Paragogic'": *Id.* "The 'Paragogic' *-d-* in Judeo-Spanish *Romances*", en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. V. Ricapito. Newark DE, Juan de la Cuesta, 1988, pp. 57-75 (*Hispanic Monographs, Homenajes*, 5).

Armistead, "Los siglos": *Id.* "Los siglos del romancero: tradición y creación", en Díaz-Mas, *Romancero*, pp. ix-xxi.

Armistead-Silverman, "El antiguo": Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman. "El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)", *NRFH* 30 (1981), pp. 453-512.

Armistead-Silverman, *En torno*: *Id. En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, trad. parcial I. M. Hassán y S. Margaretten. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982 (*Fuentes para el estudio del romancero, Serie sefardí*, 7).

Armistead-Silverman, "Epopeya": *Id.* "Epopeya y romancero: *El sueño de doña Alda* en la tradición moderna", en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch a los 40 años de docencia en la UNAM y a los 65 años de vida. III: Lingüística indoamericana y Estudios literarios*, ed. E. Luna Traill. México, UNAM, 1992, pp. 79-88.

Armistead-Silverman, *Judeo-Spanish, New York*: *Id.* (eds.). *Judeo-Spanish Ballads from New York, collected by Maír José Benardete*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1981.

Armistead, *El romancero*: *Id.* (coord.), colab. S. Margaretten, P. Montero y A. Valenciano. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978.

Armistead-Silverman, *Romances*: *Id.* (eds.), colab. O. Anahory-Librowicz. *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zorita Nahón*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977 (*Fuentes para el estudio del romancero, Serie sefardí*, 4).

Armistead-Silverman, "Villancicos": *Id.* "Villancicos antiguos en romances del siglo XX", en *Josep Maria Solà-Solé: homage, homenaje, homenatge. (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, ed. A. Torres Alcalá, V. Agüera y N. B. Smith. Barcelona, Puvill, 1984, I, pp. 111-119 (*Biblioteca universitaria Puvill, Estudios misceláneos*, 1).

Asensio, *Poética*: Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1970 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 34). [1ª ed.: 1957.]

Avalle-Arce, "El cantar": Juan Bautista Avalle-Arce. "El cantar de *La niña de Gómez Arias*", *Temas hispánicos medievales. Literatura e historia*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 83-92 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 203). [1ª ed.: *BHS* 44 (1967), pp. 43-48.]

Baldi, "Sul concetto": Sergio Baldi. "Sul concetto di poesia popolare", *Leonardo*, NS, 15 (1946), pp. 11-21, 65-77. [Recogido: *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*. Roma, 1949, pp. 41-65.]

Barra, "*Razón de amor*": Mario Barra Jover. "*Razón de amor*: texto crítico y composición", *RLM* 1 (1989), pp. 123-153.

Bénichou, "A propósito": Paul Bénichou. "A propósito del estilo oral", en *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, ed. D. Catalán *et al.* Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, I, pp. 227-232 (*Romancero y poesía oral*, 6).

Bénichou, "El romance": *Id.* "El romance de *La muerte del príncipe de Portugal* en la tradición moderna", *NRFH* 24 (1975), pp. 113-124.

Bénichou, *Romancero*: *Id.* (ed.). *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid, Castalia, 1968 (*La lupa y el escalpelo*, 8). [1ª ed.: *RFH* 6 (1944), pp. 36-76, 105-138, 255-279, 313-381.]

Benmayor, *Romances*: Rina Benmayor (ed.). *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1979 (*Fuentes para el estudio del romancero sefardí*, 5).

Bolaños, "Cantiga": Álvaro Félix Bolaños. "Cantiga 308 de Alfonso X: ¿el romance más antiguo de España?", *Hf* 95 (1989), pp. 1-11.

Bustos, *Studia hispanica*: Eugenio de Bustos *et al.* (eds.). *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, 2 vols. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1974.

Cáceres Lorenzo, "El uso": María Teresa Cáceres Lorenzo. "El uso verbal en las fórmulas del romancero de tradición oral. El ejemplo de Gran Canaria", *LCo* 24 (1995), pp. 60-73.

Calvo, *Romancero*: Raquel Calvo (ed.). *Romancero general de Segovia. Antología [1880]-1992*, supervisión D. Catalán. Segovia, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, 1993.

El cancionero de Gallardo: *El cancionero de Gallardo*, ed. J. M. Azáceta. Madrid, CSIC, 1962.

Cancionero de Herberay: *Le chansonnier espagnol d' Herberay des Essarts (XVe siècle)*, ed. Ch. Aubrun. Bordeaux, Féret et Fils, 1951 (*Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques*, 25).

Cancionero de romances s. a.: *Cancionero de romances (Amberes, s. a.)*, ed. facs. R. Menéndez Pidal. Madrid, CSIC, 1945.

Cancionero de romances 1550: *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. A. Rodríguez-Moñino. Madrid, Castalia, 1967.

Cancionero general: Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511), ed. facs. A. Rodríguez-Moñino. Madrid, Real Academia Española, 1958.

Cancionero llamado Flor de enamorados, ver: *Flor de enamorados*.

Cancionero musical de Palacio: Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI), ed. J. Romeu Figueras, en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV-1 (*3A: Introducción y estudio de los textos*) y IV-2 (*3B: Edición crítica*). Barcelona, CSIC, 1965 (*Monumentos de la música española*, 14).

Cancionero sevillano de Nueva York, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz, R. A. Di Franco, pról. B. López Bueno. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996 (*Literatura*, 13).

Cantar de Mio Cid: *Cantar de Mio Cid*, ed. A. Montaner, est. prel. F. Rico. Barcelona, Crítica, 1993 (*Biblioteca clásica*, 1).

Cardigos-Dias Marques, "Santo António": Isabel Cardigos y J[osé] J[oaquim] Dias Marques. "Santo António do Algarve", *Jornal da Serra* (Algarve) 18, julho 1997, p. 22.

Caro Baroja, *La estación*: Julio Caro Baroja. *La estación de amor. (Fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid, Taurus, 1979.

Caso, "Ensayo": José Caso González. "Ensayo de reconstrucción del romance *¡Ay! un galán de esta villa*", *AO* 4 (1954), pp. iii-xl.

Caso, "Notas": *Id.* "Notas en torno a la poesía tradicional asturiana", *BIEA* 27 (1956), pp. 3-34.

Catalán, *Arte*: Diego Catalán. *Arte poética del romancero oral*, 2 vols. Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Siglo XXI de España Editores, 1997-1998.

Catalán, *Catálogo general del romancero*, ver: *CGR*.

Catalán, *La dama y el pastor*: *Id.* (ed.). *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, 2 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1977-1979 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 10, 11).

Catalán, *La flor*: *Id. et al.* (eds.). *La flor de la marañuela Romancero general de las Islas Canarias*, 2 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1969.

Catalán, *Siete siglos*: *Id. Siete siglos de romancero (historia y poesía)*. Madrid, Gredos, 1969 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 134).

Catalán-Armistead-Sánchez Romeralo, *El romancero en la tradición oral moderna*: Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.). *El romancero en la tradición oral moderna: Primer Coloquio Internacional*. Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972.

Catalán-Cid, *Gerineldo*: Diego Catalán y Jesús Antonio Cid (eds.), colab. M. Pazmany y P. Montero. *Gerineldo el paje y la infanta*, 3 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1975-1976 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 6-8).

Catalán-De la Campa, *Romancero*: Diego Catalán y Mariano de la Campa (eds.), colab. D. Catalán, P. Esteban, A. Ferrer y M. Manzanera. *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991 (*Tradiciones orales leonesas*, 1, 2).

Castro, *El pensamiento*: Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Crítica, 1987 (*Filología*, 17). [1ª ed.: Madrid, Revista de Filología Española, 1925 (*Anejo* 6).]

Cea, *La canción*: Antonio Cea Gutiérrez. *La canción en Llanes*. Salamanca, Calatrava, 1978.

Cervantes, *Quijote*: Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Instituto Cervantes, coord. F. Rico, colab. J. Forradellas. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998 (*Biblioteca clásica*, 50).

CFM: Margit Frenk (coord.) *et al. Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México, El Colegio de México, 1975-1985.

CGR: Diego Catalán (coord.) *et al. Catálogo general del romancero*, 3 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-1984.

Cirot, "Le mouvement": Georges Cirot. "Le mouvement quaternarie dans les *romances*", *BHi* 21 (1919), pp. 103-142.

Clarke, "The Early": Dorothy Clotelle Clarke. "The Early *Seguidilla*", *HR* 12 (1944), pp. 211-222.

Clarke, "Juan Ruiz": *Id.* "Juan Ruiz: A *romance viejo* in the *Libro de buen amor* (*la mora*)?", *KRQ* 31 (1984), pp. 391-402.

Clarke, "Remarks": *Id.* "Remarks on the Early *Romances* and *Cantares*", *HR* 17 (1949), pp. 89-123.

Clarke, "The Spanish": *Id.* "The Spanish Octosyllable", *HR* 10 (1942), pp. 1-11.

Clarke, "Versification": *Id.* "Versification in Alfonso el Sabio's *Cantigas*", *HR* 23 (1955), pp. 83-98.

Corpus, ver: Frenk, *Corpus*.

Correas, *Arte*: Gonzalo Correas. *Arte de la lengua española castellana*, ed. E. Alarcos García. Madrid, CSIC, 1954 (*Revista de Filología Española, Anejo* 56).

Correas, *Vocabulario*: *Id. Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet. Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Corriente Córdoba, "Introducción": Federico Corriente Córdoba. "Introducción" a Ibn Quzmān, *El cancionero hispanoárabe*, ed. F. Corriente Córdoba. Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 9-36 (*Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos*, 62).

Cossío-Maza, *Romancero*: José María de Cossío y Tomás Maza Solano (eds.). *Romancero popular de la Montaña. Colección de romances tradicionales*, 2 vols. Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-1934.

Costa Fontes, Manuel da, ver: Fontes.

Cotarelo, *Colección*: Emilio Cotarelo y Mori. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Bailliére, 1911 (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 17, 18).

Covarrubias, *Tesoro*: *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. M. de Riquer. Barcelona, Altafulla, 1993³. [1ª ed.: 1987.]

Cummins, *The Spanish*: John G. Cummins. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford, Pergamon Press, 1977.

Cunha, "O *e* paragógico": Celso Cunha. "O *e* paragógico nos romances: teorias", *Língua e verso*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1984, pp. 27-65.

De la Campa-García Barba, "Versiones": Mariano de la Campa y Belinda García Barba. "Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario", *Medievalia*, 1997, núm. 25, pp. 26-42.

Débax, "Cogiendo": Michelle Débax. "'Cogiendo rosas y lirios'. ¿Erotismo codificado?", en *Eros literario*, ed. C. López Alonso *et al.* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 31-44.

Dedieu, "El modelo": Jean-Pierre Dedieu. "El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano", en *Inquisición española: poder político y control social*, ed. B. Bennassar, trad. J. Alfaya. Barcelona, Crítica, 1981, pp. 270-294. [1ª ed.: *L'Inquisition espagnole. XVe-XIXe siècle*. Paris, Hachette, 1979.]

Deyermond, *La literatura*: Alan Deyermond. *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I: Épica y romances*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

Di Stefano, "La difusión": Giuseppe di Stefano. "La difusión impresa del romancero antiguo", *RDTP* 33 (1977), pp. 373-411.

Di Stefano, "Emplazamiento": *Id.* "Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación", *NRFH* 36 (1988), pp. 879-933.

Di Stefano, *Romancero*: *Id.* (ed.). *Romancero*. Madrid, Taurus, 1993 (*Clásicos Taurus*, 21).

Di Stefano, "Romances": *Id.* "Romances en el cancionero de la British Library, ms. Add. 10431", en *Nunca fue pena mayor. (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. A. Menéndez Collera y

V. Roncero López. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 239-253 (*Varios*, 4, *Homenajes*).

Di Stefano, "Los textos": *Id.* "Los textos del *Romance del rey moro que perdió Alhama* en las fuentes del siglo XVI", en Garza-Jiménez, *Estudios*, pp. 41-51.

Díaz-Mas, *Romancero*: Paloma Díaz-Mas (ed.). *Romancero*, pról. S. G. Armistead. Barcelona, Crítica, 1994 (*Biblioteca clásica*, 8).

Díaz Roig, *El romancero*: Mercedes Díaz Roig. *El romancero y la lírica popular moderna*. México, El Colegio de México, 1976 (*Estudios de lingüística y literatura*, 3).

Díaz Roig, *Romancero tradicional*: *Id.* (ed.). *Romancero tradicional de América*. México, El Colegio de México, 1990 (*Estudios de lingüística y literatura*, 19).

Diccionario de autoridades: Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, 3 vols., ed. facs. Madrid, Gredos, 1984 (*Biblioteca románica hispánica, Diccionarios*, 3).

Do Nascimento, "Processos": Braulio do Nascimento. "Processos de variação do romance", *RBF* 4 (1964), pp. 59-125.

Domínguez Ortiz, *El antiguo regimen*: Antonio Domínguez Ortiz. *Historia de España Alfaguara. III: El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austria*. Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1983 (*Alianza Universidad*, 42).

Dores Galhoz, Maria Aliete das, ver: Galhoz.

DRAE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Durán, *Romancero*: Agustín Durán (ed.). *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols. Madrid, M. Rivadeneyra, 1849-1851 (*Biblioteca de autores españoles*, 10, 16).

Dutton, *El cancionero*: Brian Dutton (ed.). *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, 7 vols. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1992.

Encina, *Poesía*: Juan del Encina. *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee. Madrid, Castalia, 1975 (*Clásicos Castalia*, 62).

Estelle, *The Interrelationship*: Robert Francis Estelle. *The Interrelationship of Assonance, Verb Forms and Syntax in the "Romances Viejos"*. Phil. Diss., University of Minnesota, 1969.

Étienvre, "Introducción": Jean-Pierre Étienvre. "Introducción" a Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, ed. J.-P. Etienvre. Madrid, Espasa-Calpe, 1978, I, pp. ix-cix (*Clásicos castellanos*, 212).

Fernández Montesinos, "Algunos": José Fernández Montesinos. "Algunos problemas del romancero nuevo", *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. J. H. Silverman. Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 109-139 (*Selecta*, 36).

Ferré, *Novos, Castelo Branco*: Pere Ferré (ed.), colab. J. A. Falcão, J. M. Rodrigues Ferreira, F. Freitas Morna. *Novos inquéritos. Romanceiro tradicional do Distrito de Castelo Branco. I*. Santiago do Cacém-Lisboa, Real Sociedade Arqueológica Lusitana-Estar Editora, 1987.

Ferré, *Romances*: *Id.* (ed.), colab. V. Anastácio, J. J. Dias Marques y A. M. Martins. *Romances tradicionais*. Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1982.

Ferré-Rebés-Ruiz, *Cançoner*: Gabriel Ferré, Salvador Rebés i Isabel Ruiz (eds.). *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant*. Barcelona, Altafulla-Centre de Lectura de Reus, 1988.

Flor de enamorados: *Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, 1562)*, est. A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto. Valencia, Castalia, 1954 (*Floresta, Joyas poéticas españolas*, 2).

Fontes, *Romanceiro, Califórnia*: Manuel da Costa Fontes (ed.). *Romanceiro português dos Estados Unidos. II: Califórnia*. [Madrid], Seminario Menéndez Pidal, 1983 (*Fuentes para el estudio del romancero, Serie luso-brasileira*, 2).

Fontes, *Romanceiro, Canadá*: *Id.* (ed.). *Romanceiro português do Canadá*, pról. S. G. Armistead y J. H. Silverman. Coimbra, Universidade, 1979.

Fontes, *Romanceiro, Trás-os-Montes*: *Id.* (ed.). *Romanceiro da província de Trás-os-Montes. (Distrito de Bragança)*, 2 vols., pról. S. G. Armistead y J. H. Silverman. Coimbra, Universidade, 1987.

Fontes, "Três romances": *Id.* "Três romances raros: *Quem dever a honra alheia, A condessa traidora* e *A filha do ermitão*", *QP*, 1982, núms. 11/12, pp. 87-103.

Frenk, "Amores": Margit Frenk. "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular", *RCEH* 15 (1991), pp. 377-384.

Frenk, "Apostillas": *Id.* "Apostillas a un artículo sobre el romancero", *NRFH* 12 (1958), pp. 58-60.

Frenk, "La canción": *Id.* "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano. II: Literatura*, ed. A. Deyermond y R. Penny. Madrid, Castalia, 1993.

Frenk, "El cancionero": *Id.* "El cancionero oral", en *Culturas en la Edad de Oro*, ed. J. M. Díez Borque. Madrid, Universidad Complutense, 1995, pp. 83-96.

Frenk, *Cancionero folklórico de México*, ver: *CFM*.

Frenk, "La compleja": *Id.* "La compleja relación entre refranes y cantares antiguos", *Paremia*.

Frenk, "Configuración": *Id.* "Configuración del villancico popular renacentista", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg. Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 281-284.

Frenk, *Corpus*: *Id.* (ed.). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid, Castalia, 1990 (*Nueva biblioteca de erudición y crítica*, 1). [1ª ed.: 1987.]

Frenk, "Diez": *Id.* "Diez cancioncitas populares en un manuscrito valenciano del siglo XVI", *NRFH* 40 (1992), pp. 187-198.

Frenk, "Endechas": *Id.* "Endechas anónimas del siglo XVI", en Bustos, *Studia hispanica*, II, pp. 245-268.

Frenk, "Entre el romance": *Id.* "Entre el romance y la letrilla", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. (Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro)*, ed. M. García Martín. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 379-384 (*Estudios filológicos*, 252).

Frenk, *Entre folklore*: *Id. Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. México, El Colegio de México, 1984. [1ª ed.: 1971.]

Frenk, *Entre la voz*: *Id. Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (*Biblioteca de estudios cervantinos*, 4).

Frenk, "Entrevista": *Id.* Entrevista concedida a María Cruz García de Enterría. "Margit Frenk risponde a tre domande sul 'romancero' e sull' antica lirica popolare ispanica", *QP*, 1982, núms. 11/12, pp. 281-289.

Frenk, *Estudios*: *Id. Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978 (*Literatura y sociedad*, 15).

Frenk, "Góngora": *Id.* "Góngora, Lope, Liñán, en el siglo XVI mexicano", en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid, Gredos, 1988, pp. 185-197.

Frenk, "Introducción": *Id.* "Introducción" a González de Eslava, *Villancicos*, pp. 13-86.

Frenk, *Las jarchas*: *Id. Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México, El Colegio de México, 1975 (*Estudios de lingüística y literatura*, 1).

Frenk, *Lírica española*: *Id. Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 1984 (*Letras hispánicas*, 60). [1ª : México, UNAM, 1966.]

Frenk, "Lírica popular": *Id.* "Lírica popular a lo divino", *Edad de Oro* 8 (1989), pp. 107-116.

Frenk, "La lírica popular": *Id.* "La lírica popular antes de 1500", en Víctor García de la Concha (coord.), *Historia de la literatura española. I: La Edad Media*, ed. P. Cátedra. Madrid, Espasa-Calpe, en prensa.

Frenk, "Lírica tradicional": *Id.* "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española", en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, I, pp. 41-60.

Frenk, "El 'Masson 56'": *Id.* "El 'Masson 56': cancionero poético-musical del siglo XVI conservado en París", en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. II: Literatura: de la Edad Media al siglo XVIII*, ed. M. E. Venier. México, El Colegio de México, 1997, pp. 117-129 (*Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8).

Frenk, *Nuevo corpus*: *Id. Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México, UNAM-El Colegio de México, en prensa.

Frenk, "Old": *Id.* "Old Hispanic Traditional Lyrics: New Explorations", en *One Man's Canon: Five Essays on Medieval Poetry for Stephen Reckert*, ed. A. Deyermond. London, Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 35-50 (*Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 16).

Frenk, "Permanencia": *Id.* "Permanencia folklórica del villancico glosado", *NRFH* 29 (1980), pp. 404-411.

Frenk, "El romancero": *Id.* "El romancero y la antigua lírica popular", en prensa.

Frenk, "Romances": *Id.* "Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI. (El testimonio de González de Eslava)", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, ed. E. Rodríguez Cepeda. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, II, pp. 323-332.

Frenk, "Los romances-villancico": *Id.* "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*, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi. Madrid, José Esteban, 1984, pp. 141-156.

Frenk, "¿Santillana o Suero de Ribera?": *Id.* "¿Santillana o Suero de Ribera?", *NRFH* 16 (1962), p. 437.

Frenk, "Símbolos": *Id.* "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en Piñero, *Lírica popular*, pp. 159-182. [1ª ed.: *Symbolism in Old Spanish Folk Song*. London, Queen Mary and Westfield College, 1993 (*The Kate Elder Lecture*, 4).]

Frenk, "Sobre los cantares": *Id.* "Sobre los cantares populares del *Cancionero musical de Palacio*", *ALM* 35 (1997), pp. 215-235.

Frenk, *Suplemento*: *Id. Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Suplemento*. Madrid, Castalia, 1992.

Frenk, "Un romance": *Id.* "Un romance rústico en el siglo XVI", en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*. Madrid, Gredos, 1986, III, pp. 161-171.

Fuenllana, *Orphénica*. Miguel de Fuenllana. *Orphénica lyra (Seville 1554)*, ed. Ch. Jacobs. Oxford, Oxford University Press, 1978.

Galhoz, "Chansons": Maria Aliete das Dores Galhoz. "Chansons parallélistiques dans la tradition de l'Algarve: genres, structure, langage", *BFL* 19 (1960), pp. 5-10.

García de Enterría, "Bailes": María Cruz García de Enterría. "Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales", en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, ed. M. A. Virgili Blanquet, G. Vega García-Luengos, C. Caballero Fernández-Rufete. Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 169-184.

García Gómez, *Las jarchas*: Emilio García Gómez (ed.). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965.

Garza-Jiménez, *Estudios*: Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.). *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, El Colegio de México, 1992 (*Estudios de lingüística y literatura*, 20).

Gascon, "Festas": José Guerreiro Gascon. "Festas de Monchique. IV. Santo-Espirito", *RLu* 24 (1921-1922), pp. 274-285.

Gilman, *Tiempos*: Stephen Gilman. *Tiempos y formas temporales en el "Poema del Cid"*. Madrid, Gredos, 1961.

González de Eslava, *Villancicos*: Fernán González de Eslava. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. M. Frenk. México, El Colegio de México, 1989 (*Biblioteca novohispana*, 1).

González Pérez, *Formas*: Aurelio González. *Formas y funciones de los principios en el romancero viejo*. México, UAM Iztapalapa, 1984 (*Cuadernos universitarios*, 16).

Gornall, "Por el río": John Gornall. "'Por el río del amor, madre': An Aspect of the *Morenita*", *JHP* 10 (1986), pp. 151-159.

Guerreiro Gascon, José, ver: Gascon.

Henríquez, "La poesía castellana": Pedro Henríquez Ureña. "La poesía castellana de versos fluctuantes", *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, pp. 9-250. [1ª ed.: *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920 (*Publicaciones de la Revista de Filología Española*, 4); 2ª ed.: 1933.]

Jovellanos, "Carta": Gaspar Melchor de Jovellanos. "Carta octava. Romerías de Asturias" [carta a Antonio Ponz], *Obras publicadas e inéditas*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1859, II, pp. 298-302 (*Biblioteca de autores españoles*, 50).

Lapa, *Das origens*: Manuel Rodrigues Lapa. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa, Ed. do autor, 1929.

Lapesa, "La lengua": Rafael Lapesa. "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo", *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid, Gredos, 1967, pp. 9-28 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 32). [1ª ed.: *ALM* 4 (1964), pp. 5-24.]

Larrea, *Cancionero*: Arcadio de Larrea Palacín. *Cancionero judío del norte de Marruecos. I-II: Romances de Tetuán*. Madrid, CSIC, 1952.

Levi, "El romance": Ezio Levi. "El romance florentino de Jaume de Olesa", *RFE* 14 (1927), pp. 134-160. [Recogido: *Motivos hispánicos*. Florencia, Sansoni, 1933, pp. 41-73.]

Lisón Tolosana, "Variaciones": Carmelo Lisón Tolosana. "Variaciones en agua ritual", en *Fiestas y liturgia*, ed. A. Esteban y J.-P. Étienvre. Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, pp. 187-214.

López Estrada, *Las poéticas*: Francisco López Estrada (ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media. "Prologus Baenensis". "Prohemio y carta" del marqués de Santillana. "Arte de poesía castellana" de Juan del Enzina*. Madrid, Taurus, 1984 (*Temas de España*, 158).

Magis, *La lírica*: Carlos H. Magis. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México, El Colegio de México, 1969.

Maravall, *Antiguos*: José Antonio Maravall. *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (*Alianza Universidad*, 458).

Marín Padilla, "*Arcebispo*": Encarnación Marín Padilla. *"Arcebispo de Çaragoça". Romance castellano manuscrito del año 1429*. Zaragoza, Navarro y Navarro, 1997.

Marín Padilla-Pedrosa, "Un texto": Encarnación Marín Padilla y José Manuel Pedrosa. "Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*", *RLM*, en prensa.

Mariscal, *La muerte ocultada*: Beatriz Mariscal (ed.). *La muerte ocultada*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984-1985 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 12).

Mariscal, *Romancero*: *Id.* (ed.). *Romancero general de Cuba*. México, El Colegio de México, 1996 (*Estudios de lingüística y literatura*, 31).

Martínez Torner, *Cancionero musical*: Eduardo Martínez Torner (ed.). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pról. M. G. Cobas. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1971. [1ª ed.: Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, 1920.]

Martínez Torner, *Lírica hispánica*: *Id. Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, pról. H. Serís. Madrid, Castalia, 1966 (*La lupa y el escalpelo*, 5).

Masera, *Que non*: Mariana Masera. *"Que non dormiré sola, non". La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona, Azul, 2001.

Masera, *Symbolism*: *Id. Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyric. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Phil. thesis, University of London, 1995.

Massot, "El romancero": José Massot Muntaner. "El romancero tradicional español en Mallorca", *RDTP* 17 (1961), pp. 157-173.

Méndez Ferrín, *O cancioneiro*: X[osé] L[uis] Méndez Ferrín (ed.). *O cancioneiro de Pero Meogo*. Galaxia, Vigo, 1966.

Mendoza, *El corrido*: Vicente T. Mendoza (ed.). *El corrido mexicano*. México, FCE, 1984 (*Colección popular*, 139). [1ª ed.: 1954.]

Menéndez Pelayo, *Apéndices*: Marcelino Menéndez Pelayo. *Apéndices y suplemento a la "Primavera y flor de romances" de Wolf y Hofmann, Antología de poetas líricos castellanos. IX*, ed. E. Sánchez Reyes. Santander, CSIC, 1945 (*Obras completas de Menéndez Pelayo*, 25).

Menéndez Pidal, "Cantos": Ramón Menéndez Pidal. "Cantos románicos andalusíes. Continuadores de una lírica latina vulgar", *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 61-153 (*Austral*, 1280). [1ª ed.: *BRAE* 31 (1951), pp. 187-270.]

Menéndez Pidal, "Catálogo": *Id.* "Catálogo del romancero judío-español", *Los romances de América*, pp. 114-179. [1ª ed.: *Cultura Española* 4 (1906), pp. 1045-1077, 5 (1907), pp. 161-199; 2ª: *El romancero. Teoría e investigaciones*. Madrid, Páez, [1928], pp. 101-183 (*Biblioteca de ensayos*, 3).]

Menéndez Pidal, *De primitiva*: *Id. De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (*Austral*, 1051). [1ª ed.: 1951.]

Menéndez Pidal, *La épica*: *Id. La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. D. Catalán y M. del M. de Bustos. Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (*Obras completas de R. Menéndez Pidal*, 13).

Menéndez Pidal, *La epopeya*: *Id. La epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945. [1ª ed.: *L'epopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. H. Merimée, pref. E. Merimée. Paris, Armand Colin, 1910.]

Menéndez Pidal, *Manual*: *Id. Manual de gramática histórica española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968. [1ª ed.: 1904.]

Menéndez Pidal, *Poesía árabe*: *Id. Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1941 (*Austral*, 190).

Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*: *Id. Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957. [1ª ed.: Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924 (*Publicaciones de la Revista de Filología Española*, 7); otras: *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (*Austral*, 300).]

Menéndez Pidal, "Poesía popular": *Id.* "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Los romances de América*, pp. 52-87.

Menéndez Pidal, "La primitiva": *Id.* "La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 157-212 (*Austral*, 28). [1ª ed.: *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española*. Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico, 1919.]

Menéndez Pidal, "La primitiva lírica europea": *Id.* "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema", *RFE* 43 (1960), pp. 279-354.

Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*: *Id. Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (*Obras completas de R. Menéndez Pidal*, 9-10). [1ª ed.: 1953.]

Menéndez Pidal, *Los romances de América*: *Id. Los romances de América y otros estudios*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (*Austral*, 55). [1ª ed.: 1939.]

Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*: *Id.* (ed.). *Romances de tema odiseico*, 3 vols., ed. D. Catalán *et al.* Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1969-1972 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 3-5).

Menéndez Pidal, "Supervivencia": *Id.* "Supervivencia del *Poema de Kudrun*. (Orígenes de la balada)", *Los godos y la epopeya española. "Chansons de geste" y baladas nórdicas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 89-173 (*Austral*, 1275). [1ª ed.: *RFE* 20 (1933), pp. 1-59; otras: "Das Fortleben des Kudrungedichtes"(trad. J. Meyer), *Jahrbuch für Volksliedforschung*. Berlin-Leipzig, 1936.]

Menéndez Pidal, "Un aspecto": *Id.* "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1943 (*Austral*, 120). [1ª ed.: 1940.]

Menéndez Pidal, J., *Romancero asturiano*: Juan Menéndez Pidal (ed.). *Romancero asturiano (1881-1910)*, ed. J. A. Cid, R. Calvo y C. Enríquez de Salamanca. Madrid-Gijón, Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, 1986 (*Fuentes para el estudio del romancero, Colecciones regionales peninsulares de los siglos XIX y XX*, 1). [1ª ed.: *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*. Madrid, J. A. García, 1885.]

Michaëlis, *Cancionero da Ajuda*: Carolina Michaëlis de Vasconcelos (ed.). *Cancioneiro da Ajuda. II: Investigaçoes bibliographicas, biographicas e historico-litterarias*. Halle, Max Niemeyer, 1904. [Reimpr.: Torino, Bottega d'Erasmo, 1966.]

Michaëlis, *Estudos*: *Id. Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*. Coimbra, Universidade, 1934. [1ª ed.: *Cultura Española*, 1907-1909; 3ª: Oporto, Lello & Irmão, 1980.]

Milá, "De la poesía": Manuel Milá y Fontanals. "De la poesía popular gallega", *Ro* 6 (1877), pp. 47-75. [Recogido: *Obras completas*, V, pp. 363-399.]

Milá, *Romancerillo*: *Id.* (ed.). *Romancerillo. Canciones tradicionales*. Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1882. [1ª ed.: *Observaciones sobre la poesía popular (con muestras de romances catalanes inéditos)*. Barcelona, Narciso Ramírez, 1853; recogido: *Obras completas*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1895, VI, pp. 1-154.]

Mocedades de Rodrigo: *Mocedades de Rodrigo*, ed. J. Victorio. Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (*Clásicos castellanos*, 226).

Molho, *Sistemática*: Mauricio Molho. *Sistemática del verbo español. (Aspectos, modos, tiempos)*, 2 vols. Madrid, Gredos, 1975 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 229).

Morales Blouin, *El ciervo*: Egla Morales Blouin. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

Morley, "Are the Spanish": S[ylvanus] Griswold Morley. "Are the Spanish *Romances* Written in Quatrains? And Other Questions", *RR* 7 (1916), pp. 42-82.

Morley, "Chronological List": *Id.* "Chronological List of Early Spanish Ballads", *HR* 13 (1945), pp. 273-287.

Navarro Tomás, *Manual*: T[omás] Navarro Tomás. *Manual de entonación española*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974 (*Punto omega*, 175).

Nebrija, *Gramática*: Antonio de Nebrija. *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis. Madrid, Editora Nacional, 1984 (*Clásicos para una biblioteca contemporánea, Literatura*, 3).

Nuevo corpus, ver: Frenk, *Nuevo corpus*.

Nunes, *Cantigas*: José Joaquim Nunes (ed.). *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols. New York, Klaus Reprint Co., 1971. [1ª ed.: Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-1928; otras: Lisboa, 1973.]

Paris, *Chansons*: Gaston Paris. *Chansons du XVe siècle publiées d'apres le manuscrit de la Bibliotèque Nationale de Paris*. Paris, Société des Anciens Textes Français, 1935.

Pedrosa, "Notas": José Manuel Pedrosa. "Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)", *ALM* 32 (1994), pp. 209-250.

Pérez de Hita, *Guerras*: Ginés Pérez de Hita. *Guerras civiles de Granada*, 2 vols., ed. P. Blanchard-Demouge. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913.

Pérez Vidal, "En torno": José Pérez Vidal. "En torno a la danza prima", *BIEA* 10 (1956), pp. 411-431.

Pérez Vidal, "Romances": *Id.* "Romances con estribillo y bailes romancescos", *RDTP* 4 (1948), pp. 197-241.

Perott, "Reminiscencias": José de Perott. "Reminiscencias de romances en libros de caballerías", *RFE* 2 (1915), pp. 289-292.

Petersen, "Cambios": Suzanne H. Petersen. "Cambios estructurales en el romancero tradicional", en Catalán-Armistead-Sánchez Romeralo, *El romancero en la tradición oral moderna*, 1972, pp. 167-179.

Petersen, *Voces*: *Id. et al.* (eds.). *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1982 (*Archivo internacional electrónico del romancero*, 1-2).

Piñero, *Lírica popular*: Pedro M. Piñero Ramírez (ed.) *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998.

Piñero, *El romancero*: *Id.*, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.). *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

Pliegos Cracovia: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, 2 vols., ed. facs., pról. C. Romero de Lecea, est. M. C. García de Enterría. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975 (*Serie conmemorativa*, 19).

Pliegos Lisboa: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, ed. facs., est. M. C. García de Enterría. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.

Pliegos Londres: *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres. (Impresos antes de 1601)*, 3 vols., ed. facs. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989-1991.

Pliegos Madrid: *Pliegos poéticos góticos existentes en la Biblioteca Nacional*, 6 vols., ed. facs., pról. J. A. García Noblejas. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961.

Pliegos Morbecq: *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, ed. facs., est. A. Rodríguez-Moñino. Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962.

Pliegos Praga: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., ed. facs., pról. R. Menéndez Pidal. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960 (*Serie conmemorativa*, 7-8).

Pliegos Viena: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, ed. facs., est. M. C. García de Enterría. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975 (*Serie conmemorativa*, 18).

Poema de Fernán González: *Poema de Fernán González*, ed. A. Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (*Clásicos castellanos*, 128). [1ª ed.: 1946.]

Poesías del maestro León: *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. C. Á. Zorita, R. A. DiFranco y J. J. Labrador Herraiz, pról. D. Briesemeister. Cleveland, Cleveland State University, 1991.

Quintanal, *Asturias*: Inmaculada Quintanal. *Asturias. Canciones*. Oviedo, Gráficas Lux, 1980.

Ramírez Leyva, *El paralelismo*: Edelmira Ramírez Leyva. *El paralelismo en el romancero*. México, UAM, 1980 (*Reporte de investigación*, 56).

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, ver: *DRAE*.

Reckert, "*Lyra*": Stephen Reckert. "*Lyra minima*. Structure, Style, and Symbol in Traditional Verse", *Beyond Chrysanthemums. Perspectives on Poetry East and West*. Oxford, Claredon Press, 1993, pp. 17-119.

Rico, "Canto": Francisco Rico. "Canto y cuento", *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona, Seix Barral. 1990, pp. 33-46. [1ª ed.: "Las raíces del romancero", en M. Lozano (ed.). *Romancero*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, pp. 9-23.]

Rico, "Corraquín": *Id.* "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, 1975, pp. 537-564.

Rico, "Los orígenes": *Id.* "Los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco", *Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona, Crítica, 1990, pp. 1-32 (*Filología*, 22). [Recogido: *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa, DIFEL, 1991, pp. 159-184.]

Rodrigues Lapa, Manuel, ver: Lapa.

Rodríguez Marín, *Cantos*: Francisco Rodríguez Marín (ed.). *Cantos populares españoles*, 5 vols. Madrid, Ediciones Atlas, 1951. [1ª ed.: 1882.]

Rodríguez-Moñino, *Diccionario*: Antonio Rodríguez-Moñino. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid, Castalia, 1970.

Rodríguez-Moñino, *La "Silva de romances" de Barcelona*: *Id. La "Silva de romances" de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969.

Rodríguez Puértolas, "La mujer": Julio Rodríguez Puértolas. "La mujer nueva en la literatura castellana del siglo XV", en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, ed. M. Criado de Val. Barcelona, PPU, 1989, pp. 38-56.

Romancero de Barcelona: Romancero de Barcelona, ed. parcial R. Foulché-Delbosc, *RHi* 29 (1913), pp. 121-194.

Romancero general 1600: Romancero general (Madrid, 1600), 2 vols., ed. facs. A. M. Huntington. New York, The Hispanic Society of America, 1904.

Romeu, "El cantar": José Romeu Figueras. "El cantar paralelístico en Cataluña", *AnM* 9 (1954), pp. 3-55.

Romeu, "El cosante": *Id.* "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI", *AnM* 5 (1950), pp. 15-61.

Romeu, "Mateo Flecha": *Id.* "Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *AnM* 13 (1958), pp. 25-101.

Romeu, *El mito*: *Id. El mito de "El Comte Arnau" en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, pról. T. Carreras Artau. Barcelona, CSIC-Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña, 1948.

Romeu, "Poesies": *Id.* "Poesies populars del segle XIV, procedents del *Libre d'amoretes* i d'un manual de notari", *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*. Barcelona, Abadia de Montserrat, 1993, pp. 113-143. [1ª ed.: *Actes del Cinquè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, ed. J. Bruguera y J. Massot i Muntaner. Montserrat, Abadia de Motserrat, 1980, pp. 257-285.]

Roncesvalles: Ramón Menéndez Pidal. "*Roncesvalles*, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII", *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 7-102 (*Obras completas de R. Menéndez Pidal*, 12). [1ª ed.: *RFE* 4 (1971), pp. 105-204.]

Sage, "Early": Jack Sage. "Early Spanish Ballad Music: Tradition or Metamorphosis?", en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. D. Deyermond. London, Tamesis Books Limited, 1976 (*Támesis, Serie A, Monografías*, 42).

Sánchez Romeralo, "Hacia": Antonio Sánchez Romeralo. "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", en Catalán-Armistead-Sánchez Romeralo, *El romancero en la tradición oral moderna*, pp. 207-231.

Sánchez Romeralo, *Romancero rústico*: *Id.* (ed.), colab. A. Valenciano. *Romancero rústico*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1978 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 9).

Sánchez Romeralo, *El villancico*: *Id. El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI.* Madrid, Gredos, 1969 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 131).

Sandmann, "La mezcla": Manfred Sandmann. "La 'mezcla de los tiempos narrativos' en el romancero viejo", *RJ* 25 (1974), pp. 278-293.

Segre, "Il sogno": Cesare Segre. "Il sogno di Alda tra *chanson de geste, chanson de femme* e *romance*", *Medioevo Romanzo* 8 (1981-1983), pp. 3-9.

Segura, *Primavera*: Francisco de Segura. *Primavera y flor de romances. Segunda parte (Zaragoza, 1629)*, ed. A. Rodríguez-Moñino. Madrid, Castalia, 1972.

Los siete infantes de Salas: *Los siete infantes de Salas*, en Ramón Menéndez Pidal. *Reliquias de la poesía épica española acompañadas de Epopeya y romancero. I*, introd. D. Catalán. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1980, pp. 181-239 (*Reliquias de la épica hispánica*, 1). [1ª ed.: Madrid, Espasa-Calpe, 1951.]

Silva de romances: Silva de romances (Zaragoza,1550-1551), ed. A. Rodríguez-Moñino. Zaragoza, Cátedra Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1970.

Silva, Segunda parte 1550: Segunda parte de la Silva de romances (Zaragoza, 1550), en *Silva de romances*, pp. 267-411.

Silva, Tercera parte 1551: Tercera parte de la Silva de varios romances (Zaragoza, 1551), en *Silva de romances*, pp. 413-514.

Sola-Solé, *Corpus*: J[osep] M[aria] Sola-Solé (ed.). *Corpus de poesía mozárabe. (Las harga-s andalusíes).* Barcelona, Hispam, [1974].

Spitzer, "Los romances": Leo Spitzer. "Los romances españoles: *El romance de Abenámar*", *Sobre antigua poesía española*. [Buenos Aires], Universidad de Buenos Aires, 1962, pp. 59-84 (*Instituto de Literatura Española, Monografías y estudios*, 1). [1ª ed.: *Asomante*, 1 (1945), núm. 1, pp. 7-29.]

Suárez Ávila, "El romancero": Luis Suárez Ávila. "El romancero de los gitanos bajo andaluces, germen del cante flamenco", en Piñero, *El romancero*, pp. 563-607.

Szertics, *Tiempo*: Joseph Szertics. *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. Madrid, Gredos, 1974 (*Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos*, 97).

Timoneda, *Rosa de amores*: Juan de Timoneda. *Rosa de amores*, en *Rosas de romances (Valencia, 1573)*. Valencia, Castalia, 1963 (*Floresta, Joyas poéticas españolas*, 8).

Trapero, "Los estribillos": Maximiano Trapero. "Los estribillos romancescos de la Gomera: su naturaleza y funcionalidad", en Garza-Jiménez, *Estudios*, pp. 127-145.

Trapero, *Romancero, Gomera*: *Id.* (ed.), colab. E. Hernández Casañas. *Romancero de la Isla de la Gomera*. La Gomera, Cabildo Insular de la Gomera, 1987.

Trapero, *Romancero, Gran Canaria*: *Id.* (ed.). *Romancero de Gran Canaria. I: Zona del sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1982.

Valenciano, *Os romances*: Ana Valenciano (ed.), colab. J. L. Forneiro, C. Enríquez de Salamanca y S. Petersen. *Romanceiro xeral de Galicia. I: Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela, Fundación Menéndez Pidal-Xunta de Galicia, 1998.

Vasconcellos, *Cancioneiro*: J[osé] Leite de Vasconcellos (ed.). *Cancioneiro popular português*, 2 vols., ed. M. A. Zaluar Nunes. Coimbra, Universidade, 1975-1979.

Vasconcellos, *Romanceiro*: *Id.* (ed.). *Romanceiro português*, 2 vols., pról. R. Menéndez Pidal. Coimbra, Universidade, 1958-1960.

Lope de Vega, "Arte nuevo": Lope de Vega. "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", *Obras poéticas. Rimas-Rimas sacras-La Filomena-La Circe-Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Blecua. Barcelona, Planeta, 1989, pp. 236-248 (*Clásicos universales Planeta, Autores hispánicos*, 66).

Lope de Vega, *La Dorotea*: *Id. La Dorotea*, ed. E. S. Morby. Madrid, Castalia, 1980 (*Clásicos Castalia*, 102).

Lope de Vega, *El villano*: *Id. El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín. Madrid, Cátedra, 1987 (*Letras hispánicas*, 266).

Vélez de Guevara, *Quarta*: Sebastián Vélez de Guevara. *Quarta y quinta parte de Flor de romances (Burgos, 1592)*, ed. A. Rodríguez-Moñino. Madrid, Real Academia Española, 1957 (*Las fuentes del Romancero general de 1600*, 4).

Vossler, "Carta": Karl Vossler. "Carta española a Hugo von Hofmannsthal", *Algunos caracteres de la cultura española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1943, pp. 9-47 (*Austral*, 270). [1ª ed.: "Spanischer Brief", *Eranos*, 1924.]

Wardropper, *Historia*: Bruce W. Wardropper. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*. Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Webber, *Formulistic*: Ruth House Webber. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1951.

Wilson, "Temas": Edward M. Wilson. "Temas trágicos en el romancero español", *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la literatura española*, trad. S. Struuck. Barcelona, Ariel, 1977, pp. 123-126 (*Letras e ideas, Maior*, 10).

Wolf-Hofmann, *Primavera*: Fernando José Wolf y Conrado Hofmann (ed.). *Romances viejos castellanos. (Primavera y flor de romances)*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos. VIII*, ed. E. Sánchez Reyes. Santander, CSIC, 1945 (*Obras completas de Menéndez Pelayo*, 24). [1ª ed.: *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. Berlin, Asher, 1856.]

Wright, *The -ra Verb*: Leavitt Olds Wright. *The -ra Verb Form in Spain. The Latin Pluperfect Indicative Form in its Successive Functions in Castilian, with a Table of Ratios of These Functions Compared with Those of Parallel Forms*. Berkeley CA, University of California Press, 1932.

Yurchecho, *Songs*: *Songs and Ballads of the Moroccan Jews as Sung by the Women of Tetuan, Morocco. Alegrías y duelos de la novia. The Bride's Joys and Sorrows* [folleto y disco compacto basados en las grabaciones de campo que Henrietta Yurchecho hizo en 1956]. New York, Global Village Music, 1994.