

44
2E5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

CANTIGAS DE AMIGO

GALAICOPORTUGUESAS.

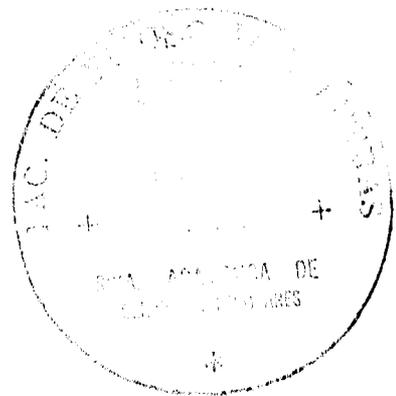
ANALISIS DE LA CONVERGENCIA DE DOS UNIVERSOS CULTURALES,
VILLANCICO POPULAR Y POESIA TROVADORESCA, EN LOS CANTOS DE MUJER
LUSO-GALLEGOS MEDIEVALES.

Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánicas presenta

Miguel Angel Rocha Sánchez.

FALLA DE ORIGEN

México, 1995.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION.

*Digades, filha, mha filha uelida, :
por que tardastes na fontana fria?
Os amores ei.*

*Digades, filha, mha filha louçana:
por que tardastes na fría fontana?
Os amores ei.*

*Tardei, mha madre, na fontana fría,
ceruos do monte a augua uoluian:
Os amores ei.*

*Tardei, mha madre, na fria fontana,
ceruos do monte uoluian a augua:
Os amores ei.*

*Mentir, mha filha, mentir por amigo.
Nunca vi ceruo que uolvesse o rrio.
Os amores ei.*

*Mentir, mha filha, mentir por amado.
Nunca vi ceruo que uolvesse o alto.
Os amores ei.¹*

El poema anterior fue escrito a finales del Siglo XIII, o principios del XIV, por Pero Meogo en lengua gallego-portuguesa. Es una canción cuyo tema es un diálogo entre madre e hija sobre el motivo por el que la niña tarda en la fuente. La joven juega con el significado simbólico del ciervo sediento, imagen del encuentro con el amado, al que es llamado también "amigo". A este género de cantos medievales se ha conocido, desde aquellos tiempos, como *cantigas d' amigo*.

1. "-Dime, hija, mi hija belida, / ¿por qué tardaste en la fontana fría? / -Los amores tengo. // -Dime, hija, mi hija lozana, / ¿por qué tardaste en la fría fontana? / -Los amores tengo. // Tardé, madre mía, en la fontana fría / porque los ciervos del monte el agua volvían. / Los amores tengo // Tardé, madre mía, en la fría fontana / porque los ciervos del monte volvían el agua. / Los amores tengo. // -Mientes, hija mía, mientes por el amigo, / porque nunca vi ciervo volviendo el río. / -Los amores tengo. // -Mientes, hija mía, mientes por el amado, / porque nunca vi ciervo que volviese el alto. / -Los amores tengo." MEOGO, Pero en ACUÑA, René, *Las nueve cantigas de Pero Meogo*, pp. 26-29; NUNES, José Joaquín, *Cantigas d' amigo*, 419, vv. 4-9; TREJO, Laura, *Quince cantigas de amigo*, p.22. Todas las traducciones de las cantigas están hechas por mi. Las referencias bibliográficas que siguen en la nota a cada traducción es de donde extraje los poemas. En ocasiones las fuentes presentan variaciones que he pasado por alto.

En general, las cantigas de amigo galaicoportuguesas medievales han sido tradicionalmente descritas como un caso peculiar y llamativo dentro de la historia de la literatura española y portuguesa. Los tópicos que les han valido tal determinación se presentan como una constante, escasamente profundizada, sólo en obras generales introductorias al estudio de la poesía ibérica y sus orígenes.²

Basados en la repetición, en gran medida, de estructuras sintácticas y léxicas y en sus temas femeniles provincianos, casi nadie parece dudar del carácter popular de aquellas cancioncillas de los siglos XII, XIII y XIV, no obstante su conocida autoría cortesana. La aceptación de esta característica principal, hace suponer que los poetas cultos de las cortes gallego-portuguesas imitaron en las cantigas de amigo temas y formas acostumbradas entre el vulgo, de una tradicionalidad indefinida temporalmente. La importancia de dichas conclusiones es que colocan los cantos populares de mujer en los inicios de la poesía lírica, no sólo gallega y portuguesa, sino también castellana; aún más, su valor arqueológico otorgó a las cantigas gallegas, hasta antes del descubrimiento de las jarchas mozárabes en 1948, el privilegio de ser una de las más antiguas muestras de lírica hispánica en lengua romance.

La acostumbrada interpretación que de aquellas antiguas formas poéticas se ha hecho en su conjunto, nos ofrece lo indispensable para clasificarlas y secuenciar los procesos evolutivos de la literatura ibérica. En ellas se han encontrado alusiones a

2. El único estudio extenso que profundiza en las cantigas de amigo, es el que publicó Eugenio Asensio en 1957 con el título *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*.

acontecimientos históricos, se han detallado sus formas y disposición versística, e incluso, se han catalogado las variantes temáticas contextualizándolas dentro del ámbito de la lírica popular. Bajo este legado, no podemos más que aprender a identificarlas examinando sus elementos distintivos y, en el mejor de los casos, someterlas a estudios comparativos, desprovistos no obstante, de una teoría rectora social y objetiva.

Si aspiramos a la percepción global y cabal de las cantigas de amigo gallego-portuguesas, comprometemos necesariamente su análisis en función de su entorno, a cuyo conocimiento sintetizado se debe organizar bajo principios preestablecidos. Es decir, en tanto las tesis vertidas hasta ahora por diversos autores para explicar aquellas formas poéticas, recurren a conceptos y problemas no literarios, pero que en ellas se concretan, será indispensable conocer primero lo que hay de fondo en esas ideas, y sólo a partir de una nueva valoración de las mismas o su aceptación, analizar la semántica y lingüística de las cantigas, así como la historia de sus referentes sociales.

Lo anterior es justamente el propósito del presente texto, en el que descubrimos que por sí sola, la antropología no puede brindar una interpretación exhaustiva de la cultura popular; de igual forma, las teorías literarias tampoco lograrían dar cuenta sin recurrir a otras disciplinas sociales, del papel que las canciones de mujer desempeñan como manifestaciones populares. Por ende, el concepto "cultura popular" y el tema de las canciones de mujer deben ser desarrollados previamente al análisis particular que como muestra hagamos de algunas cantigas, induciendo a un mejor entendimiento del fenómeno artístico que aquí se plantea.

Otra cuestión determinante en estos poemas medievales, es la apropiación que la cultura selecta, en nuestro caso de los poetas, trovadores y público cortesano de la España del Siglo XIII, hizo de las manifestaciones populares de su tiempo, fenómeno tan complejo que nos lleva a replantear obligadamente la función comunicativa de las expresiones culturales y su contextualización en momentos históricos.

Los hechos de cultura tienen una razón histórica, y como tales, las cantigas de amigo, cristalización de un pensamiento social y vehículo de comunicación ideológica, contienen no la inmortalidad de obras o autores, sino los rasgos en que se definen los sujetos para los que esos textos fueron vigentes. Aquel objeto artístico descontextualizado de su época o *status*, cobra actualidad cuando es dotado de un nuevo significado. Los cantos de júbilo carnavalesco de la Edad Media se vuelven poemas de amor cortés entre los trovadores cortesanos; después de muchos años se transforman en expresión del amor liberal romántico, y finalmente en erotismo.

Tan luego se exponga, a lo largo del estudio aquí introducido, el ámbito de las cantigas de amigo galaicoportuguesas medievales, así como la historia, esencia e importancia de las culturas popular y oficial, lo mismo que el papel jugado por las religiones en la conformación del pensamiento social, será simple comprender que no tendría éxito la exposición de una teoría que de cuenta de la importancia que tuvieron en su tiempo las cantigas de amigo galaicoportuguesas medievales, si élla se basa en premisas netamente literarias. Abordar la literatura por sí misma nos llevaría a desconocer la función social del arte y limitaríamos

nuestro contenido informativo.³ En esta lógica, toda reflexión sobre la literatura lo es también sobre la sociedad, y es a la vez antropológica. Por tal motivo, la presente tesis requerirá un análisis de los comportamientos abstractos de las culturas, así como la descripción del contexto histórico-geográfico donde se produjeron las canciones gallegas medievales de mujer, que son no tan sólo un objeto para su estudio, también instrumento o pretexto para la demostración de los comportamientos sociales que las explican, los que comprenderemos a su vez en función de un fenómeno poético concreto: las cantigas de amigo.

Partiendo de la teoría bajtiniana,⁴ ubicaré tanto a la élite cortesana de la Baja Edad Media, como a los pueblos hispanos de la misma época, sus ideologías, intereses y sus quehaceres artísticos, mostrando en el ejercicio literario de los primeros el fenómeno de apropiación cultural y la consecuente transformación experimentada por las poblaciones, en proceso de convertirse en reductos de la pobreza, el vasallaje y la dependencia.

Un ejemplo verdaderamente significativo de lo anterior, lo constituye el paralelismo de las mencionadas canciones de mujer gallego-portuguesas entre los siglos XII y XIV. Si bien no son el punto exacto de transición de la cultura popular a la cultura de

3. Si bien el arte constituye sistemas modelizadores secundarios superpuestos a la conciencia lingüística del hombre, y a su vez no puede transmitir información al margen de una estructura artística distinta a la netamente lingüística, dicho complejo estructural en que se edifica la información contenida en una obra literaria utiliza la lengua como puente para modelizar un algo especialmente referido, "...el volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número de mensajes alternativos posibles". Vid. LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, pp. 9-23 y 35.

4. Sobre la teoría popularista de Mijail Bajtín, planteada en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, detallaré en la Segunda Parte de mi trabajo.

masas, ni el único ejemplo significativo, si es una muestra clara y evidente de cómo una forma de cultura aprende a apoderarse de otra, expropiando y adaptando sus medios de comunicación.

Las cantigas de amigo gallego portuguesas son poemas medievales donde la cultura cortesana de varios reinos hispanos imita, con mucho éxito, a la tradición poética musical femenina de los pequeños poblados de lo que hoy es Galicia y el norte de Portugal. Su éxito consiste no en la similitud poética, donde aparentemente se pierden los límites culturales ante una tradicional técnica versificadora y estructuras semánticas, sino en la aceptación de este invento por parte de los poetas reconocidos en las cortes. Es como recoger agua sucia para bendecirla; reinterpretar los cantos y refranes del campo y de las villas, transportar la cotidianidad oral del mundo popular hacia las manifestaciones particulares y escritas del amor cortés: la cosmovisión popular hacia la deificación de ideas.

Puesto que no pretendo desarrollar un rescate paleontológico ni paleográfico, prácticamente superado en nuestros días, no incluye la bibliografía los facsímiles a mi alcance de los cancioneros renacentistas que conservan los cantos y coplas escritas, o transcritas, por cortesanos medievales. Quedará pendiente una antología crítica de la literatura gallego-lusitana medieval que concluya y enriquezca los estudios aquí presentados, así como una exploración en la vida cultural, anterior al Siglo XIII, en los poblados de aquella región, fuente de inspiración para los trovadores hispanos.⁵

5. "Trovar" significa hallar. Así, al poeta provenzal que recitaba sus composiciones, y a veces las cantaba, se llamó *trobador* (el que encuentra la palabra). En el norte de Francia los términos utilizados fueron *troverre*

El presente trabajo se estructura en tres partes: la primera expondrá los aspectos generales necesarios para brindar un panorama del contexto histórico, geográfico y social de las cantigas galaicoportuguesas, así como lo que sobre ellas y los villancicos españoles hasta hoy se ha publicado. En la segunda parte abordaré el tema de las culturas populares; aquí presentaré mi tesis sobre dicha cultura, entendida como un modo de pensar, cuya cosmovisión responde al realismo grotesco de las fiestas carnales. Sigo en estas páginas las teorías bajtinianas, pero difiero en cuanto al contenido contestatario que muchos teóricos dan a la función comunicativa de la cultura popular, lo que sustituyo por su cualidad dialógica universal. Aquí mismo ampliaré el horizonte carnalesco, al cual Mijail Bajtín sitúa únicamente en los siglos XV y XVI, y lo proyecto hacia el paganismo clásico y sus antecedentes. Puesto que justo en la comunicación es donde se vierte la fundamentación del hecho popular, introduciremos esta parte con un acercamiento a la función comunicativa tanto de la cultura popular como de la oficial, para luego describir la naturaleza de las expresiones populares y el origen de la

y trovear. España adoptó la palabra como en Provenza, y posteriormente corrigió la ortografía como en el resto de Francia: "trovador". "En Castilla el nuevo nombre se documenta ochenta años después que la voz *juglar*, con la firma de cierto Gómez trovador, que aparece como testigo de un documento del monasterio de Aguilar de Campoó (al N. de Palencia), otorgado en 1197, y el mismo Berceo, al par que *juglar* de Santo Domingo, se llama *trobador* de la Virgen." En Galicia y Portugal existió, además del *juglar* y el *trovador*, el *segrer*, también conocido como *segrier*, *segrel* u *ome de segre*, en provenzal, que fue un hidalgo de segunda, de la clase de los escuderos, que cantaba canciones de otros y recibía dinero por ello, como los juglares, quienes a su propio pesar eran villanos; pero el *segrel* también componía, como los trovadores, que aunque a veces fueran pobres, no dejaban de ser cultos y nobles. Los límites entre estos tres tipos de poetas y cantores son confusos, las cantigas de amigo parten de un extremo más allá de lo juglaresco: las fiestas populares, aunque en su forma conocida son producto de trovadores. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. V. 54 p. 1489 y V. 64 p. 1060.

oficialidad religiosa, esencial en la ideología cortesana de la Edad Media.

La última parte del texto analiza las cantigas de amigo como variantes de los villancicos populares, atendiendo a los indicios de festividad pagana en los cantos de mujer, al desarrollo en la interpretación de la estructura binaria, propuesta vagamente por Antonio Sánchez Romeralo, y a su diferencia, según las tesis de Humberto Raúl Dorra, con respecto a la poesía culta, dado su recursos poéticos además del sistema de imágenes populares.

Propongo, pues, una interpretación de lo que connota la cualidad referencial de las cantigas de amigo, en la que separo el concepto "cultura popular" de las culturas de masas, las que hoy día libran en todos los campos una lucha obligada con sus propias cabezas, y finalmente, ubicar la presente teoría y los resultados del análisis en un concepto mayor: "la cultura", que necesita redefinirse para abrir un camino autocrítico en el laberinto de la comunicación.

PRIMERA PARTE.

LAS CANTIGAS Y SU ENTORNO.

*Ai ondas que eu vin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sen mi?*

*Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo
sen mi?*⁶

Galicia y Portugal.

Galicia se encuentra en el extremo noroeste de España, rodeada por el Mar Cantábrico al norte y el Océano Atlántico al oeste. Sus provincias son Coruña, Orense, Lugo y Pontevedra. Al este se ubican Asturias y León, y al sur un país distinto con el que tuvo unidad: Portugal, el cual se extiende hasta el extremo suroeste de la Península Ibérica. Los idiomas gallego y portugués son dialectos de la lengua portuguesa, con diferencias tan mínimas como el uso del fonema /j/; por ejemplo, del verbo latino *judire* se deriva *juiz*, en portugués, y *xuez*, en gallego. O también en la tercera persona del perfecto en los verbos, como *houve*, en portugués, y *houbo*, en gallego. Las segundas personas del plural en los verbos conservan las desinencias arcaicas *-ades*, *-edes*, *-ides*, en tanto que el portugués las transformó en *-áis*, *-éis*, *ís*.⁷

Muy poco se conoce sobre los primeros habitantes de esta zona, donde por los hallazgos paleolíticos en lugares relativamente cercanos, como en la región cantábrica, se deduce una existencia milenaria. El periodo neolítico, con una antigüedad de 10 000

6. "Ay, ondas, que vine a ver, / ¿me sabréis decir / por qué tarda mi amigo / sin mí? // Ay, ondas, que vine a mirar, / me sabréis contar / ¿por qué tarda mi amigo / sin mí?" Martín Codaz; Nunes, 497, en FRENK ALATORRE, Margit, *Lírica hispánica de tipo popular*, No. 45, p. 27.

7. Vid. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. V. XXV, p. 484-491 y V. XXXV, p. 571 y 572.

años, muestra ya la existencia de la cultura conocida como Atlántico Ibérica, extendida por Galicia, Portugal y Extremadura, con notables influencias hacia el este. Estuvieron también en Galicia los oestrimnios y dráganos, tal vez ligures o africanos capsenses, como los portugueses, vascos o en parte los asturianos. A pesar de la continuidad de aquellas tribus, la Edad del Hierro se retardó hasta el Siglo VI a. C., cuando los celtas, procedentes del lejano Mar del Norte, penetraron divididos en tribus y ramas: cántabros, astures, gallegos y lusitanos. Fue probablemente la confrontación de iberos y celtas lo que originó la mezcla de tribus dispersas por el centro de la Península y Aragón (celtíberos).

Tres siglos después, tras la Segunda Guerra Púnica, los romanos ocuparon toda España, cosa que no hicieron en su tiempo fenicios, griegos ni cartagineses, y le dieron unidad, dividida, sin embargo, la Península en regiones y provincias. Las actuales Cantabria, Asturias, Galicia, Minho, Tras-os-Montes e Alto Douro (en Portugal), y parte de León, hasta la comarca del Bierzo, y la Meseta Castellana, integraron Gallecia, en tanto que el resto de Portugal y parte del Centro y Extremadura pasaron a formar Lusitania.⁸ En Galicia los romanos encontraron pueblos *celtici* o *callaeci* en sociedades pastoriles comunistas. Fue en el tiempo de la Hispania romana cuando se suscitó el hecho que posteriormente daría identidad a la región galaicoportuguesa: Según la tradición, los apóstoles Pablo y Santiago predicaron el Cristianismo en España. El apóstol Santiago fue conducido a lo que hoy es el

8. Las provincias romanas fueron Gallecia, Tarraconense, Lusitania, Cartaginense y Bética. Hubo otras zonificaciones en las distintas etapas del Imperio. A la Península entera se le denominó Hispania.

hoy es el centro de Coruña, donde murió. Este hecho, si fue real, tardó mucho en ser importante, enterrado quizás por las posteriores invasiones bárbaras.

Después de una paulatina invasión pacífica del Imperio Romano por los germanos, que quebrantaron la línea divisoria entre los ríos Elba y Oder (donde convergen ahora Alemania, Polonia y la República Checa), los bárbaros (así llamados por los romanos) penetraron al Imperio Romano de Occidente, recién dividida toda Roma por Teodosio.

Los suevos, procedentes del occidente germano, entre los ríos Rin, Danubio y Elba (parte, principalmente, de la actual Alemania), a finales del Siglo IV ocuparon Gallecia y parte de Tarraconense (provincia romana en el noreste español). Los visigodos, que habían entrado a Roma oriental perseguidos por los hunos (asiáticos mongólicos); por instancia de Arcadio, emperador bizantino hijo de Teodosio, se trasladaron a Hispania en el Siglo V dominándola casi en su totalidad y venciendo a los grupos bárbaros que les antecedieron. Los alanos fueron aniquilados, los vándalos expulsados al Africa en 429 y junto con francos y romanos vencieron al rey huno Atila en los Campos Cataláunicos en el 451. Los suevos en Gallecia no pudieron ser vencidos hasta el año 585.⁹

La cristianización fue la más veloz de las conquistas. Antes de la invasión bárbara, éstos ya habían sido ideologizados, pero

9. Cf. CARRETERO Y JIMENEZ, Anselmo, *Los pueblos de España*, p. 9; *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, V. XXV, pp. 489-491; FIGUEIREDO, Fidelino de, *Historia literaria de Portugal (Siglos XII-XX). Introducción histórica. La lengua y literatura portuguesas. Era Medieval*; LOZANO FUENTES, José Manuel, *Historia de la cultura*, pp. 20-23 y 159-168; MURIÑO, José P., *La literatura medieval en Galicia*, p.1; y PETRIE, Sir Charles, *La Casa Real Española*, pp. 7 y 8.

con la variante arriana,¹⁰ en tanto que los hispanos conservaban el catolicismo romano. Esta diferencia, y el odio a la aristocracia de Toledo favoreció la conquista árabe en el año 711. Además, la venta de los judíos como esclavos y el arrebató de sus hijos para su evangelización, decretado en el Concilio de Toledo el año 695, los hizo unirse al Califato de Damasco, acelerando así la invasión¹¹

Los problemas políticos de los árabes fragmentaron el imperio,¹² favoreciendo la conquista iniciada en los montes andaluces por Pelayo y sus 30 sobrevivientes. No obstante, la antigua Gallecia fue la verdadera raíz de la reconquista. Al no ser ocupadas por los árabes las montañas cantábricas, Asturias se convirtió en el primer reino cristiano con capital en Oviedo y luego en León. Se decían descendientes del Reino Visigodo de Toledo.¹³

Galicia, junto con Asturias, León y Portugal son el grupo astur-leonés o galaico. "Su personalidad arranca de la reconquista neogótica iniciada en Covadonga..."¹⁴, extendiendo en dichos lugares el Estado cuyo objetivo fue restaurar el imperio godó.

10. El arrianismo fue considerado una doctrina herética al negar atributos divinos a Cristo, quien, sin embargo, según lo expuesto por Arrio en el Siglo IV, era el más perfecto de los seres vivos.

11. La capital política de los árabes se trasladó de Medina a Damasco en el Siglo VII, y a Bagdad en el VIII. El general árabe Tarik encabezó la gran invasión de España convirtiéndola en un emirato, pero fue detenido en los Pirineos por Carlos Martel, impidiendo la ocupación de Francia. PETRIE, S., *Op. cit.*, p. 10.

12. En el año 755 el Emirato de Córdoba se independizó de Bagdad, con Abderramán I, y Abderramán III lo convirtió en un gran califato, sometiendo todo el norte de Africa. A la muerte de Hixen III en el inicio del Siglo XI, el Califato de Córdoba se fraccionó en los reinos taifas. De ellos, el de Granada fue el que subsistió hasta 1492. Lo lento de la reconquista también se debió a que los musulmanes respetaron las religiones existentes

13. *Vid.* PETRIE, S., *Op. cit.*, p. 12.

14. CARRETERO Y JIMENEZ, A., *Op. cit.*, p. 9.

Después de echar una ojeada por la geografía e historia de la región noroccidental de España, es evidente la continuidad que, con algunas variantes, desde el paleolítico hasta la actualidad, viste la identidad hispano-celta. Portugal, ubicado en la mayor parte de la antigua Lusitania, fue igual que Castilla un condado leonés hasta 1128,¹⁵ en tanto que Galicia, madre que viera crecer bajo de sí a Portugal y al mismo Imperio Leonés, no tuvo éxito en sus intentos de independencia. A pesar de ello, el dialecto latino de Galicia, conocido como gallego-portugués o galaicoportugués, hablado en ambos lados del río Miño,¹⁶ pronto fue aceptado como lengua modelo, extendiéndose hacia el sur e influyendo a los tímidos dialectos asturleonés.

Esta importante lengua llegó a extenderse por toda la región lusogalaica (Portugal y Galicia) y fue usada por reyes y cortesanos de León y Castilla.

En el año 830, aproximadamente, el obispo Teodomiro de Iria fue anunciado por estrellas resplandecientes, según la tradición, del *campus stellae* (el campo de la estrella) donde estaba el sepulcro del mismísimo Santiago Apóstol. Con la aprobación de Alfonso II, "El Casto", de Asturias, y mediante donaciones de fieles se construyó la iglesia que se convertiría en el corazón de Santiago de Compostela y de la actual Coruña.¹⁷

15. En este *Condado de Portucale*, Alfonso Enríquez arrancó el gobierno a su madre, ya viuda, e hizo una política autónoma ante su primo Alfonso VII de León. Se dice también que Portugal no fue otra cosa que la dote dada por Alfonso VI de León a su hija Teresa al casarse con el príncipe Enrique de Borgoña, siendo, de cualquier modo, el hijo de éstos, Alfonso Enríquez (Alfonso I, 1114-1185), el primer rey por el Tratado de Zamora en 1143. Vid. FIGUEIREDO, F., *Op. cit.*, p. 16; y GAITE, Carmen Martín y Andrés RUIZ TARAZONA, *Ocho siglos de poesía gallega*, p. 8.

16. Vid. FIGUEIREDO, F., *Op. cit.*, p. 43.

17. Vid. GAITE, C., *Op. cit.*, p.7.

Sólo Roma y Jerusalén rivalizaron con este nuevo centro de peregrinación. El Papa le concedió el jubileo a principios del Siglo XII, con lo que todos los años en que al 25 de julio le corresponde ser domingo, se celebra el "año santo compostelano". Desde entonces, Galicia recibió peregrinos que "...atravesaban los Pirineos por <Rosellán o Conflans> y por Pamplona o Jaca; confluendo en Puente la Reina; desde ahí cruzaban Navarra y la Rioja para llegar a Burgos, desde donde por Fromista, Carrión, León, Astorga y Villafranca alcanzaban Compostela."¹⁸ Sus influencias árabes fueron intercambiadas por otras extranjeras, en especial provenzales.¹⁹

La independencia de Galicia con don García, hijo de Fernando I y nieto de Sancho "El Mayor", le dio más relevancia cultural y política. Tal que al perder Galicia su independencia, y a la vez separarse de ella Portugal,²⁰ los nacidos al norte y al sur del Miño mantuvieron durante muchos años sus vínculos.

Cantigas y Villancicos en los Cancioneros Medievales.

Un importante acercamiento a la comprensión de la literatura popular, en contraposición con las formas oficiales, es la tesis que Humberto Raúl Dorra titula *Los extremos del lenguaje en la*

18. LOZANO F., J. M., *Op. cit.*, pp. 205 y 206.

19. Provenza fue una provincia o gobierno de la Francia antigua, una de las tres partes en que se dividía el reino. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, V. XLVII, p. 1229. La cultura provenzal se originó de la fusión de pueblos bárbaros burgundios y latinos.

20. Alfonso VI suprimió la autonomía gallega al tiempo que constituyó el feudo leonés, disgregándole de Galicia en favor de Enrique de Borgoña, a Quien casó con Teresa, princesa ilegítima. *Vid. Nota 15 e Ibidem.*, V. XXV, pp. 489-491.

poesía tradicional española.²¹ Antes de penetrar en sus estudios del villancico y la poesía gongorina, hagamos una revista de algunos descubrimientos y teorías de cantos populares que igualmente han adquirido tradicionalidad en sus conceptos.

Es de saber que la cultura española ha sido afectada principalmente por los hechos de mayor trascendencia en la península. Primeramente, la España romana tuvo tres sucesos de vital importancia: la conquista de la península, la conversión al cristianismo y la caída del Imperio romano.²² Aun cuando la cultura romana, con un complejo y lejano origen, dominó culturalmente, hubo fuertes influencias de los pueblos vecinos y de los ya existentes en el territorio hispano.

Es un hecho que el ocaso del imperio Romano terminó con un importante periodo de la historia literaria (por no mencionar otros aspectos de la historia en general), al cual siguió una fase ahistórica o una prehistoria de la modernidad. Los siglos de dominio visigodo y árabe en la Edad Media española,²³ van con la evolución de los dialectos latinos y con una escasa preocupación,

21. Cf. DORRA, Humberto Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Lo popular y lo culto en la poesía*. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina.

22. Vid. DEYERMOND, Alan D., *Historia de la literatura española. La Edad Media*, p. 21.

23. Existen tres propuestas sobre el inicio de la Edad Media. La primera, y la más tradicionalista, fecha su inicio en el año 476, con la muerte de Rómulo Augústulo, último emperador romano de Occidente. Este es un criterio político al que se opone el cataclismo económico del Siglo VIII, ocasionado por el bloqueo árabe, cuya perspectiva ubica el inicio de la Edad Media en el año 711. Un tercer criterio, de tipo cultural, fecharía en el año 313, con el edicto de Milán, promulgado por el emperador Constantino, donde se daba libertad al culto cristiano. En nuestro caso usaremos un criterio lingüístico-literario, el cual, no pudiéndolo fechar como los anteriores, lo ubicaremos en el Siglo V, con la fragmentación dialectal del latín.

oficial, claro está, por el quehacer artístico, dadas las condiciones.²⁴

El periodo de la espontánea invasión árabe, suscitando el lento proceso de la reconquista, durante la cual nacen y desaparecen reinos,²⁵ forman parte de los cambios vitales que afectaron a la cultura española. Del triunfo logrado por los reinos de Portugal, Castilla y Aragón se obtiene un nuevo producto artístico.

La situación política y económica de varias naciones que han estado en constante actividad bélica, no puede ser favorable, y menos si tienen desconexión con el resto del mundo; tal era la problemática de la Península Ibérica durante la Edad Media. De esta forma, a la clase gobernante no le interesaba la conservación o difusión de su historia, arte, lengua o costumbres, pues mientras no se hallara una razón práctica, o mejor dicho, una conveniencia, el foco de atención seguían siendo únicamente las guerras.

Muchos años parecen haber entre los siglos V y XIII, pero es sólo hasta entonces el despertar del letargo histórico: la consolidación de algunos reinos en la Península con lenguas romances.

Cuando la iglesia encontró utilidad en la literatura, apareció el Mester de Clerecía; en tanto, las creaciones populares, que no

24. Los suevos, vándalos, alanos y principalmente los visigodos, notablemente romanizados, tuvieron aportaciones importantes, pero faltas de identidad hispana. En el Siglo VII, en Sevilla, Isidoro escribió las Etimologías: una suma del saber en su tiempo, que sirvió para educar un sector de la Europa medieval.

25. Vid. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 23.

tienen frenos naturales ni sociales, fueron las que subsistieron entre el vulgo de manera oral.

Todas las modificaciones históricas han colaborado en la formación de la definida personalidad de la literatura hispánica. Sin embargo, este aclarar fue tan lento que tuvieron que pasar más de 200 años antes de lograr una cultura artística. En aquel Siglo XIII, Alfonso X de Castilla,²⁶ bien conocido como "El Sabio", participó de una idea de universalidad en la que se coleccionó el saber humano en historias, ciencias y leyes, y reunió un florilegio de cantigas marianas²⁷ escritas en lenguas romances. Aunque es un antecedente aislado con respecto a los cancioneros del Siglo XV, muy cultista y aristócrata, presupone el inicio de un trabajo sistemático de producción literaria dentro de las cortes.

Juan Alfonso Baena en 1445 fue el detonante del "movimiento antológico"²⁸, a él siguieron múltiples colecciones que abrían el paso a una élite de músicos y poetas líricos, quienes, auxiliados por los antologistas, escribieron nuevamente la historia de la literatura ibérica.

No obstante, el profesionalismo de los hombres cultos e importantes en las cortes aún trataba de definir su identidad cultista: necesitaba modelos literarios adecuados a sus fines, como en gran medida fue el provenzal, e idiomas de mayor prestigio, como en su momento lo fue el gallego.

26. Alfonso X (1221-1284), hijo de Fernando III, fue un óptimo promotor cultural, pero un pésimo político. No obstante, contribuyó con la reconquista arrebatando a los árabes la provincia de Cádiz, en la región de Andalucía.

27. Vid. SANCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico*, p. 13.

28. *Idem*.

Algunos de aquellos históricos cancioneros que recopilaron la lírica conocida en ese tiempo son, con sus títulos actuales: *Cancionero Collocci-Brancuti*, *Cancionero de Ajudá*, *Cancionero de Evora*, *Cancionero de Herberay des Essarts*, *Cancionero de la Biblioteca Colombina*, *Cancionero del Colegio de Nobles de Lisboa*, *Cancionero del Conde Barollos*, *Cancionero del Museo Británico*, *Cancionero del nobiliario del Conde Don Pedro*, *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero de Vaticana*, *Cancionero general de Hernando del Castillo*, *Cancionero Marcial*, *Cancionero musical de Palacio*, *Espejo de enamorados* y el *Pliego suelto de Praga*.

Los trovadores cortesanos cantaban principalmente al amor, a ese amor brindado por un amable jinete, o caballero, a una mujer perfecta, semidivina. La incipiente lucha por una perfección poética debía acompañar tan gentil vocación:

*Las aues andan bolando,
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
los pauos hazen las ruedas:
yo, sin ventura amador,
contemplando mi tristura,
dessaigo por mi dolor
la gentil rueda de amor
que hize por mi ventura.²⁹*

No es menester, sin embargo, presentar aquí más ejemplos de esa poesía que ahora nos parecerá sumamente artificiosa. Lo importante en este caso son los poemas antologados que escapan al modelo cortesano.

Es poco lo que de dichos poemas se ha escrito, pero suficiente para comprender que se trata de villancicos populares o

29. "Esparza", escrita por Guevara, poeta del Cancionero castellano del Siglo XV; núm. 886 en la edición de R. Foulché-Delbosc. TORRI, Julio, *La literatura española*, p. 94.

imitaciones de ellos. Cada villancico era una pequeña estrofa que, en los cancioneros, regularmente abría un poema de amor cortés; algunas veces se hallaba al final y en otras se repetía como estribillo. En ellos la mujer se ha convertido en algo común y a veces grosero; en múltiples ocasiones es la misma mujer quien platica sus amores a su madre, a su hermana, a sí misma o directamente al amado. La joven siente, canta, llama y acude al baile, al río, al pozo o al campo, donde dedicará su virginidad dando de beber al ciervo herido... de amor, que es deseo, entrega corporal, no ideal como en los trovadores. Los villancicos muestran así, con imágenes, la realidad del hombre y la mujer rústicos; las canciones cortesanas la evaden con metáforas de lo irreal.³⁰

Sobre aquellas pequeñas canciones o refranes de villanos, Antonio Sánchez Romeralo tiene un muy completo estudio en su libro *El villancico*,³¹ por lo que no daré aquí muchos detalles ya profundizados en su obra. Pero volviendo al tema de la oposición entre villancicos y poesías cortesanas, es importante destacar también los villancicos jocosos y satíricos que en menor número se hallan en los cancioneros: la realidad misma del ser humano está, además, en su risa.

Se muestran, pues, los placeres, poco o nada disimulados, en los cantos y bailes de las villas medievales. Sin embargo, ¿qué hacen escritos, congelados en las viejas compilaciones de hombres cultos dirigidos a un puñado de nobles?

30. Cf. DORRA, H. R., *Op. cit.* Es este el principio fundamental de su teoría, utilizando como el otro extremo del lenguaje, en oposición al villancico, la poesía culteranista del poeta cordobés Luis de Góngora y Argote.

31. *Vid.* SANCHEZ ROMERALO, A., *Op. cit.*

Poemas y Cantigas Populares Vistos por la Crítica Tradicional.

Ya desde 1824, según refiere Margit Frenk Alatorre, Uhland refería la posible inspiración de los trovadores provenzales y alemanes en una poesía popular más antigua; poco tiempo después, se llegó a afirmar lo mismo de los trovadores franceses, los minnejänger alemanes, los poetas sicilianos, el *dolce stil nouvo* y, evidentemente, la poesía gallego-portuguesa.³²

La costumbre cortesana de refundir o arreglar estribillos populares se documenta en 1280. El clérigo³³ Arias Nunes, de la corte de Sancho IV de Castilla, y el juglar Joan Zorro -quizás de la corte de Alfonso III de Portugal-- reescribieron la bailada de las "Avelaneiras froolidas". Además, Airas Nunes termina una pastorela con cuatro cantarcillos populares, uno de los cuales lo usó también Nuno Fernández Torneol en el inicio de un poema que desarrolló en cinco estrofas; aparece en el *Cancionero Vaticana* con los números 454 y 245:

*Que coita ei tan grande de sofrer
amar amigu e non ousar veer!
e pousarei.*

El último de los cuatro referidos cantarcillos de Nunes es igualmente una cantiga de amigo:

*Pela ribeira do rio
cantando ía la virgo
d' amor:*

32. Vid. FRENK ALATORRE, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, pp. 23-26.

33. Clérigo: hombre de letras. La inclinación de los letrados a realizar estudios escolásticos derivó esta designación, después de la Edad Media, al religioso que recibe la primera tonsura, grado preparatorio para recibir las órdenes menores, en cuya ceremonia el prelado corta un manojito de cabello al clérigo.

*Quen amores ha
¿como dormirá?
¡Ay, ela frol!*

Lo usa santillana en boca de una de sus hijas:

*La niña que amores ha,
sola ¿como dormirá?*³⁴

Con esto, las cantigas de amigo se sujetan obligadamente a un contexto mucho más amplio; a una familia poética, quizás, o a un fenómeno antropológico.

En un estudio completo de las jarchas mozárabes y sus antecedentes, Frenk Alatorre expone el origen de la locución moderna "poesía popular", desde Jean Jaccques Rousseau, quien inventó los conceptos básicos, J. G. Herder, quien mitificó la idea, y Johann Wolfgang Goethe y los hermanos Grimm, entre muchos otros, que la desarrollaron.³⁵

Los mitos del estado de barbarie de la antigüedad, iniciados con Juan Bautista Vico en los inicios del Siglo XVIII, y profundizados por F. Novalis, Herder y Rousseau, lo mismo que la idea del "buen salvaje", que vivió supuestamente épocas primitivas de felicidad, aun posteriores al surgimiento de la familia como primera forma social de desarrollo, intentaron reconocer justamente en la poesía la primera manifestación humana de lenguaje y sabiduría.³⁶ Pese al desacuerdo de teóricos muy importantes como Jeanroy, Gaston Paris, Bédjer y el mismo Marcelino Menéndez y Pelayo, aquella pasión prerromántica ha sido apoyada con mayor objetividad por investigadores del Siglo XX.

34. *Vid.* Obras del Marqués de Santillana, por J. AMADOR DE LOS RIOS, 461, "Sobre primitiva lírica española" en MENENDEZ PIDAL, Ramón, "Sobre primitiva lírica española" en *De primitiva lírica española y antigua épica*, pp. 116 y 117; NUNES, *Op. cit.*, p. 234.

35. *Vid.* FRENK ALATORRE, M., *Las jarchas...*, p. 13.

36. Cf. XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, pp. 143-149.

Ramón Menéndez Pidal, el más importante de los estudiosos clásicos de la literatura española, aceptaba desde antes del descubrimiento de las jarchas el origen popular de las cantigas de amigo; en una de sus obras cita las propuestas contrarias de Menéndez y Pelayo: " \...una lírica popular no había existido nunca en España, y aun podría añadir que ningún pueblo la tenía: los cantos del pueblo, si son populares, no son buenos, y si son buenos, no son populares <...> Artes hay, como la poesía lírica, la escultura y aun cierto género de música, que a lo menos en su estado actual, ni son populares ni conviene que lo sean, con detrimento de la pureza e integridad del arte mismo <...> Tales artes son esencialmente aristocráticas.'"³⁷ En 1929, José Muriño niega enfáticamente la popularidad de las cantigas, y afirma la continuidad evolutiva de la literatura culta, pues "...el pueblo inventa poco y acepta lo que gente instruida le comunica."³⁸

Evidentemente, las posiciones extremistas han sido plena y objetivamente rebasadas, pero queda por demostrar el carácter popular en abstracto que relaciona diversas formas poéticas, y estas a su vez con la cultura popular.

La similitud entre canciones de mujer y sus diferencias en tiempos, dialectos, lugares, formas y estilos concluyen siempre en teorías sobre lo popular en el inicio de la historia del arte. La antigua noción de que en los principios de la literatura universal hubo un antecedente popular femenino ha sido pocas veces refutada, y nunca con argumentos contundentes. Pero veamos algo de lo que al respecto se ha escrito:

37. "La primitiva poesía lírica española" en MENENDEZ PIDAL, R., *Estudios literarios*, p. 182.

38. MURIÑO, J. P., *Op. cit.*, p. 58.

En una tesina de licenciatura presentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, A. Saavedra ensaya tímidamente un análisis comparativo entre jarchas, cantigas y villancicos. En su texto deduce, procurando no comprometerse demasiado, que los monólogos de mujer fueron el tema fundamental pretrovadoresco, y que las cantigas de amigo y los villancicos no fueron influidos por las jarchas, pues mientras estas aluden al mundo interior, amoroso, aquellos refieren al mundo exterior, a la naturaleza. "Las cancioncillas mozárabes giran alrededor de sentimientos propios de la mujer enamorada, en cambio en los villancicos y las cantigas se hace referencia a otros temas sentimentales como el sentimiento más amoroso de la enamorada hacia su madre en las cantigas y el mundo menos profundo expresado en los villancicos."³⁹

En forma más clara, Alan Deyermond precisa que en la Península Ibérica hay dos tipos de lírica temprana, una culta y otra popular. La lírica culta queda representada por la moaxaja o muwassaha árabe (después copiada por los hebreos en España) y por las cantigas de amor galaicoportuguesas. Las primeras tienen el estilo de la tradición árabe, sin métrica, y las segundas, al igual que las satíricas *cantigas d' escarnio e de maldezer*, también gallego-portuguesas, o la lírica culta catalana, tienen temas, estilo y versificación de la poesía cortesana provenzal. En cuanto a la lírica popular se tiene primeramente las jarchas mozárabes en Andalucía, desde el año 900, aproximadamente; las cantigas de amigo galaicoportuguesas, en los Siglos XII-XIV; y los

39. SAAVEDRA MIRANDA, Alberto, *Comparación temática de las jarchas mozárabes, las cantigas gallego-portuguesas y los villancicos castellanos*, pp. 25-27.

villancicos castellanos, en el siglo XV, aunque se atestiguan hasta el XVI los estribillos.⁴⁰

Mucho tiempo atrás, Menéndez y Pelayo había afirmado que la lírica española se desarrolla tardíamente en el Siglo XIII en los cancioneros gallego-portugueses: *Ajudá*, *Vaticana* y *Colocci Brancuti*, y no se continúa con abundancia hasta el siglo XV con el cancionero gallego-castellano de *Baena*. Las cantigas de amor, cantigas de amigo, de escarnio y de maldecir son sus variantes.⁴¹

Los tres autores citados son una muestra de los distintos modos como se ha abordado el tema; ellos chocan en varios puntos. Menéndez y Pelayo tenía razón hasta no haber conocido las jarchas, pero cayó en el error de sentar como un hecho la inexistencia de lo desconocido, sería como pensar que no hubo lírica alguna durante los anteriores cinco siglos a las jarchas tan sólo por no conocerla. Saavedra, por su parte, deja entrever que las jarchas no tuvieron el carácter popular que identifica el tratamiento de los temas sentimentales en las cantigas de amigo y villancicos.

A las jarchas aquí se atribuye una expresión individual, quizás artificiosa, pues manifiestan una sensación personal, mientras que en villancicos, y principalmente en las cantigas, el sentimiento se comparte, se dialoga, se vive, sin vértigo alguno, en el campo, en el río, en la fiesta. Así interpretado este incipiente crítico, trasladaríamos las jarchas, siguiendo la clasificación de A. Deyermond, de poética popular a poética culta, como un fenómeno previo a la lírica provenzal, e incluso a las formas hispanoárabes.

40. Vid. RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. I.* Alan DEYERMOND, *Edad Media*, p. 49.

41. Vid. MENENDEZ PIDAL, R., "Sobre primitiva...", pp. 185 y 186.

Si tratamos de descubrir el origen de la poesía lírica hispánica, nos encontramos con un problema similar al que nos dará la búsqueda, no sólo del nacimiento de otros géneros literarios, sino de la literatura en general y hasta de otras artes. De igual manera que las literaturas originarias de cualquier otra lengua, la española se origina casi junto a su lengua,⁴² por eso, las muchas teorías acerca de la raíz de la poesía ibérica, nos dicen únicamente las posibles influencias de propuestas literarias en determinados momentos con trascendencia histórica.

Sobre lo temprano o tardío que hubiese sido la lírica peninsular, debemos anotar definitivamente que sobre literaturas, lo mismo que de lenguas, no pueden establecerse inicios fuera de lo convencional. De otra forma cabría preguntarnos, por ejemplo, ¿en qué momento los españoles abandonaron el latín e innovaron lenguas romances? ¿Quién podría decir si en la época en que Leovigildo (rey visigodo entre los años 573 a 586) venció a los suevos y adoptó la cultura cristiano-latina, o cuando San Isidoro de Sevilla (muerto en 636) escribía su libro *Origen de las etimologías*, el vulgo era portador de dialectos latinos o el forjador de nuevas lenguas? Ambas cosas, afirmaríamos cualquier conoedor. La restitución que en dicha suma cultural hiciera del lenguaje Isidoro,⁴³ tuvo una función práctica en los dominios eclesiásticos y políticos, mas no en la cotidianidad popular.

Los tiempos de transición y vigencia de una misma lengua son convencionalismos con fines de análisis. Cualquier dialecto o antepasado lingüístico, es en su ejercicio la manifestación de una

42. Vid. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 20.

43. Cf. FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, pp. 40-53.

lengua, tan formal como todas las que han existido. Menéndez Pidal descubrió que los antiguos romances en varias partes de Europa llevaban implícito poemas líricos muchas veces al modo de las cantigas de amigo, lo que demuestra la irrefutable continuidad.

"Los romances son poemas épico líricos breves que se cantaban al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común". Lo anterior ocurre en otros países. El término español "romancero" se aplica a los cantos franceses de Champaña, o de Forez; e incluso baladas inglesas y escocesas se han tenido como congéneres, desde Percy, Southey y Longfellow; también son semejantes las viser de Suecia y Dinamarca, los cantos narrativos del norte de Italia, de Alemania, Servia, Grecia, Finlandia, etcétera.⁴⁴

Las canciones épicas provenzales o piamontesas usaban lo mismo dísticos que tercetos, y algunas otras formas líricas. El romance de Moriana contiene dísticos alternados como los galaicoportugueses:

*Moriana, Moriana,
¿qué me diste en este vino,
que por las viendas le tengo,
y no veo el mi rocino?*

*Moriana en el estrado,
¿qué me diste en este trago,
que por las riendas le tengo,
y no veo al mi caballo?*

*No se me da por mi muerte,
aunque temprano lo digo;
por la pobre de mi madre,
que jamás me verá vivo.*

*No se me da por mi muerte,
aunque temprano la hallo;
por la triste de mi madre,
que ya no me verá sano.*

44. MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, p. 9.

Las formas líricas galaicoportuguesas son frecuentes en los romances. La "serranilla" y la "pastourelle" francesas son temas líricos usados en el romance: encuentro de la serrana, pastora o vaquera con el caballero, letrado o clérigo. El tema de la "malcasada" o "malmaridada" también se copia:⁴⁵:

*¿Qué me queréis, caballero?
Casada soy, marido tengo.
Casada soy sin ventura,
nada ajena de tristura,
y pues hice tal locura,
de mí misma yo me vengo.
Casada soy, marido tengo.*⁴⁶

Ase poco menos de 40 años, Menéndez Pidal había ya demostrado que la expresión popular de la poesía épica se manifiesta en la parte lírica de sus argumentos, como en el tema de la malmaridada, y en las estructuras paralelísticas de sus versos, como la alternancia de dísticos en el *Romance de Moriana*. Ambas características son propias de las cantigas de amigo, más que de los villancicos castellanos, pues éstos, como las jarchas mozárabes, incluyen la misma estructura dística, pero difícilmente se repite. Las canciones dialogadas de mujer son música, danza y literatura, como subsiste en el folklore y en las tradiciones. Las cantigas de amigo, más que un refrito de tradiciones gallegas, son el retrato cantado de la cosmovisión popular.

Es poco, repito, lo que sobre cantigas de amigo se ha ahondado, pero mucho lo que se puede saber cuando hallamos sus temas, estructura y tipo de lenguaje en textos con mayor antigüedad, o en algunos más recientes en otras lenguas o culturas. Aún más, todas estas características populares,

45. *Ibidem*, pp. 17-23.

46. *Ibidem*, p. 204.

concentradas en un hecho puramente cultista, que son los cancioneros cortesanos en la Baja Edad Media, nos induce explicar la apropiación que hace la cultura oficial de la popular, y por ende, la razón y naturaleza de dichas formas de cultura. Los análisis detallados que se han realizado sobre la estructura de las cantigas de amigo, y que no van más allá de las posibles variantes del paralelismo, así como aquellas revisiones minuciosas de los varios modos como las cantigas han ambientado el tema del amado, serán expuestas en capítulos posteriores para dar cuenta de su sentido popular en función de un análisis global.

El Fenómeno Provenzal.

Mucho antes que la lengua galaicolusitana se fragmentara en gallego y portugués, dada la expansión territorial de Portugal, el rey Sancho I, hijo precisamente de Alfonso Enriquez, primer soberano de este reino, hizo la primera composición lírica gallego-portuguesa con fecha conocida.⁴⁷

Galicia y Portugal seguían siendo uno mismo, y lo fueron hasta finales del Siglo XIV, unidos, entre muchas otras cosas, por los juglares y trovadores *aquem e alem do Miño* (a uno y otro lado del Miño).

La separación de Portugal coincidió con el mejor momento de Santiago de Compostela. Su nueva basílica, que había sido parcialmente dañada en los ataques árabes de Almanzor, fue restaurada por el obispo Diego Gelmírez, mientras que la apertura

47. Cf. NUNES, José Joaquim, *Cantigas d' amigo. Dos trovadores galego-portugueses*, V. I., p. 2.

de España trajo a este centro cristiano grandes riquezas con los mercaderes franceses e ingleses en las peregrinaciones.⁴⁸

Como ya fue mencionado, la influencia provenzal dejó a los poetas cortesanos de España un modelo refinado y reverente que fue imitado en lengua galaicoportuguesa, dando como resultado los tradicionales poemas conocidos como cantigas de amor.

En otros tiempos, al referir el arte tradicional, los teóricos e investigadores se preocupaban por conocer sus inicios; ahora es una verdad axiomática que el origen del tema de amor en las canciones es tan antiguo como la aparición de la agricultura,⁴⁹ cuando el hombre deja un poco la impresión, casi mágica, que le producen los portentosos hechos de la naturaleza y se interesa de sí mismo. Cuando aparecen las escrituras, sólo se escriben las composiciones que llevan "una razón práctica".⁵⁰ Así principia la división entre lo erudito y lo popular.

La poesía tradicional de Provenza, nacida a la vez de elementos populares y cultos, como lo pudieron ser las jarchas mozárabes, tuvo una gran influencia, en principio popular, en Cataluña. Después, por "...la afluencia de peregrinos a Santiago de Compostela...",⁵¹ se extendió a Galicia.

Suelen darse casos en que una corriente popular logra tal difusión, que termina siendo aceptada por un reducido grupo de "intelectuales", quienes además se identifican con su valor estético. Los poetas trovadorescos de los siglos XII al XIV, en la región occidental hispánica,⁵² fueron discípulos de la poesía

48. Vid. GAITE, C. M., *Op. cit.*, pp. 7-10.

49. Vid. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 26.

50. *Idem.*

51. *Ibidem*, p. 38.

52. Cf. ALATORRE, Margit Frenk, *Lírica hispánica...*, p. x.

provenzal; tomaron todos sus elementos: forma, técnica y hasta el procedimiento y el espíritu poético;⁵³ aun cuando asegura A. D. Deyermond que las cantigas de amor "...dan menos importancia al virtuosismo técnico y a la complejidad formal."⁵⁴

Esta poesía, escrita en lengua gallego-portuguesa, idioma que adquiriera cierto valor erudito, tuvo el reconocimiento oficial hasta el Siglo XV: se recogen en cancioneros como el de "Ajudá, Vaticana y Colocci-Brancuti",⁵⁵ de manera antológica. Los recolectores de los poemas agregaron biografías, no fiables, basadas en los poemas mismos, ya que se conocía poco o nada de los autores. El *Códice de poemas de Martín Codax* es el único cancionero dedicado a un solo autor.⁵⁶

Lo anterior no significar, evidentemente, la inminente propagación del arte popular en el ámbito culto. La poesía gallego-portuguesa debía ajustarse a la ideología del amor cortés y a un refinamiento técnico, como la rima;⁵⁷ aún más, los cantores provenzales de las peregrinaciones no portaban una verdadera poesía popular, sino un modelo surgido e ideologizado en la aristocracia francesa.

53. Cf. *Idem*.

54. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 44.

55. TREJO, L., *Op. cit.*, p. 5. "Nao hesito em considerar a escrita do Códice da Ajuda como a primitiva portuguesa. Ignoramos, quando e onde se ficsaram as suas regras. Apenas passo conjecturar que seriam estabelecidas logo ao despontar da poesia palaciana, pouco depois da introdução da letra francesa, e em imitação d'ela (embora nem o francês nem o provençal pudessem dar todas as directivas necessárias para os romances peninsulares), em algum dos escritórios ou mais provavelmente na escola principal onde clérigos-jograes cultivavam e ensinavam artes e letras. Em Santiago de Compostela, em Leao ou porventura na côrte de Castela, cuja linguájem lírica era o galego-português." *Cancioneiro Da Ajuda. V. I*, Ed. de Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, p. xiii.

56. *Vid.* DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 40.

57. ALATORRE, M. F., *Lírica hispánica...*, pp. xi-xiii..

La poesía gallego-portuguesa de origen provenzal es la de las cantigas de amor. Deyermond menciona las siguientes características o rasgos del amor cortés:⁵⁸ se exige nobleza en ambos sexos, en linaje y conducta; el amante anhela las virtudes o cualidades dignas de admiración; el matrimonio casi no se menciona, lo cual no quiere decir que se deba excluir; también se pretende consumir el trato sexual, sea dentro o fuera del matrimonio; el amor cortés es frustrado, por tanto, trágico; hay transposición al amor sexual de las emociones y de la imagería religiosa; el amante se considera inferior a la amada y rara vez es correspondido, entonces, el amante busca encubrir su frustrado amor.

*Ca po'-la vejo coido sempr'enton
no seu fremoso parecer, e non
me nembra nada: ca todo me fal
quanto lhe coid'a dizer e dig'al.*⁵⁹

Otro tipo de canciones de origen provenzal son las de escarnio y maldecir.

Los decires de escarnio <...> nos hablan de ese pasado poético: el alma vibra en ellos de un modo sincero; el espíritu de la plebe, socarrón, humorístico y festivo, se nos ofrece allí en toda su ingenuidad <que no lo es en verdad> y, justamente, las más antiguas manifestaciones de la lírica trovadoresca, perteneces a este género vulgar y rústico que acaso tenga posibles relaciones con aquellos escárneos históricos que surgen en la poesía hispano-árabe, en el momento en que los esclavos gallegos se preferían en los mercados de <córdoba, precisamente por su lenguaje, de mas fácil <SÍC.> comprensión...⁶⁰

58. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, pp. 42 y 43.

59. Cantiga de amor de Pero García Burgalés, con el tema del amante absorto al hallarse en presencia de la amada. ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, p. 60 y 61.

60. LOPEZ-AYDILLO, Eugenio, *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*. Extraído de la *Revue Hispanique*. T. LVII, p.18.

Las cantigas de escarnio son menos abundantes que las de amor.⁶¹

Al lado de las sátiras violentas lanzadas por el trovador o juglar contra el burgués, el caballero o el hombre de la plebe, o contra un rival en el arte de trovar, aparecen los escárnes motivados por hechos históricos <...> y la invención grosera en que las obscenidades de lenguaje, nos muestran el hervor de las pasiones incontenidas: son estas las *cántigas de maldecer*.⁶²

Tanto las cantigas de escarnio y de maldecir, como las ya mencionadas,

sus relaciones tienden, más bien, hacia la lírica cortesana del siglo xv en Castilla...En las *cantigas d' escarnho e de maldizer*...se tratan de invectivas procaces elaboradas ingeniosa y cómicamente, y se hallan dirigidas, en su forma típica, contra una víctima a la que se nombra...⁶³

La costumbre provenzal, de intercalar los dos tipos de canciones: amor y maldecir, fue también copiada por los poetas cultos. Tienen iguales métricas y en ocasiones pueden ensamblarse.

Cantigas d' Amigo.

Ciertamente, el *Cancionero Colloci-Brancuti*, el *Cancionero de Ajudá*, *Cancionero del Colegio de Nobles de Lisboa*, el *Cancionero del Conde de Barollos* (Don Pedro, hijo de Don Dionis), *Cancionero de Evora*, *Cancionero de Nobiliario del Conde Don Pedro*, el *Cancionero de Vaticana* y el *Cancionero Marcial*⁶⁴ recogen desde los tiempos prerrenacentistas la desendencia trovadoresca que los provenzales tuvieron en juglares, remedadores y segreles gallego-

61. Carolina Michaëlis, en *Geschichte der portugiesischen Literatur*, contribuyendo al *Grundriss* de G. Goeber, en 1897, inventarió las cantigas gallego-portuguesas: 600 de amor, 471 de amigo, 400 de escarnio y maldecir y 100 con otros temas. Vid. ASENSIO, Eugenio, *Op. cit.*, p. 10.

62. *Ibidem*, p. 23.

63. *Ibidem*. p.45.

64. Vid. Capítulo "El Villancico en el Cancionero Popular" en la Segunda Parte de este texto.

portugueses o galaicolusitanos⁶⁵ de años más atrás, pero contienen también algunos de los mejores acercamientos que los poetas cultos han logrado hacia lo popular: las cantigas de amigo. Contrariamente a las canciones de amor, en las de amigo el personaje central es una mujer que se queja por su amado. La naturalidad con que se maneja esta lírica se opone a los tratamientos hipotéticos que los poemas cultistas hacen de sus temas; tienen, por otro lado, igual género de versificación, pero su forma es muy distinta. La poesía provenzal es generalmente de "...cuatro o más versos con estribillo al final de cada estrofa"⁶⁶ y las canciones de amigo llevan una estructura más variada.

Deyermond hace mención de las subcategorías en que se han agrupado las cantigas de amigo, y son las siguientes:

a) Cantigas de *romería* o de *peregrino*. Aquí la mujer peregrina al santuario local como pretexto para hallar a su amado; el resultado puede ser feliz o desdichado. "Las *cantigas de romería* pueden apuntar una tradición pagana de un ritual de fecundidad, relacionada con las peregrinaciones."⁶⁷ Era una realidad que motivaba a los poetas del momento.

b) Las *barcarolas* son mezcla de canciones de mar y de amor, como las de Juan Zorro. Meendinho las combina con las de *romería*.

c) Las de *romería* dan origen a las cantigas o canciones de *danza* o *bailadas*, en las cuales el tema es la danza; de ahí se toman las métricas para las tradicionales canciones de amor.⁶⁸ Pedro Viniáez une las *bailadas* con las de *romería*.

65. Vid. MURIÑO, José P., *Op. cit.*, p. 64.

66. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 46.

67. *Ibidem*, p. 49.

68. Vid. *Ibidem*, p.50.

portugueses o galaicolusitanos⁶⁵ de años más atrás, pero contienen también algunos de los mejores acercamientos que los poetas cultos han logrado hacia lo popular: las cantigas de amigo. Contrariamente a las canciones de amor, en las de amigo el personaje central es una mujer que se queja por su amado. La naturalidad con que se maneja esta lírica se opone a los tratamientos hipotéticos que los poemas cultistas hacen de sus temas; tienen, por otro lado, igual género de versificación, pero su forma es muy distinta. La poesía provenzal es generalmente de "...cuatro o más versos con estribillo al final de cada estrofa"⁶⁶ y las canciones de amigo llevan una estructura más variada.

Deyermond hace mención de las subcategorías en que se han agrupado las cantigas de amigo, y son las siguientes:

a) Cantigas de *romería* o de *peregrino*. Aquí la mujer peregrina al santuario local como pretexto para hallar a su amado; el resultado puede ser feliz o desdichado. "Las *cantigas de romería* pueden apuntar una tradición pagana de un ritual de fecundidad, relacionada con las peregrinaciones."⁶⁷ Era una realidad que motivaba a los poetas del momento.

b) Las *barcarolas* son mezcla de canciones de mar y de amor, como las de Juan Zorro. Meendinho las combina con las de *romería*.

c) Las de *romería* dan origen a las cantigas o canciones de *danza* o *bailadas*, en las cuales el tema es la danza; de ahí se toman las métricas para las tradicionales canciones de amor.⁶⁸ Pedro Viniáez une las *bailadas* con las de *romería*.

65. Vid. MURIÑO, José P., *Op. cit.*, p. 64.

66. DEYERMOND, A. D., *Op. cit.*, p. 46.

67. *Ibidem*, p. 49.

68. Vid. *Ibidem*, p.50.

d) Se tiene un poema de Nuno Fernández Torneol, que es el único ejemplo conocido, con el tema "La alborada, o poema del encuentro de amantes al amanecer..."⁶⁹

e) La pastorela quizás deba pertenecer a las de amor, pero no son provenzales; en ellas el personaje es un varón. En casi toda Europa "...el intento de seducción de una pastora por un caballero..."⁷⁰ es un tema común. Empero la poesía gallego-portuguesa utiliza el encuentro como pretexto para un poema "...de la pastora en torno a su amor..."⁷¹

Las cantigas de amigo, cómo su nombre lo indica, eran canciones con música para ser bailadas, aun cuando existen escasos testimonios musicales.⁷² Con ello es demostrable la natural unión entre música, danza y poesía, unión que en el presente se tiene desprestigiada entre los ámbitos cultistas, reservando el prestigio a las artes atomizadas o elitizadas. Únicamente la rentabilidad comercial rescata lo conveniente.

La Señora Carolina Michaelis de Vasconcellos, en su edición de 1904 del *Cancionero de Ajudá* descubrió la danza en el arte popular gallego-portugués, lo cual muestra la combinación popular trovadoresca. Cree, además, en una poesía vulgar del noroeste anterior a la influencia francesa en León, Portugal y Castilla, dada la lucha de la Iglesia contra bailes y cantigas profanas; por las cantigas de amigo, que varían en forma, tema y metrificacón;

69. *Ibidem*, p. 52.

70. *Idem*.

71. *Idem*.

72. Cf. TREJO, L., *Op. cit.*, p. 8. José Joaquim Nunes intentó rescatar la música de algunas cantigas de amigo. Cf. NUNES, J. J., *Op. cit.*

y por las poesías populares análogas a las cantigas de amigo que son cantadas por coros de mujeres entre los siglos XV y XIX.⁷³

La forma popular, llena de musicalidad, es dada principalmente por el paralelismo verbal o literal, también llamado estricto, consiste en una repetición variada con diferentes caracteres: fónico, sintáctico, morfológico, semántico, homólogo o de oposición de dos o más elementos. Laura Trejo considera lo anterior como los diferentes niveles.⁷⁴

La clasificación del paralelismo según Eugenio Asensio es así:⁷⁵

a) Por sinónimo consagrado: esto es la repetición de una misma estrofa, cambiando sólo la palabra rimante.

*Levantou-s' a velida
-levantou-s' alva-
e vai lavar camisas
eno alto:
vai-las lavar alva.*

*Levantou-s' a laucáa
-levantou-s' alva-
e vai lavar delgadas
eno alto:
vai-las lavar alva.⁷⁶*

b) Por sinónimo alternante: son palabras que se utilizan "...como sinónimas sin serlo fuera del contexto de la poesía..."⁷⁷

*Eno sagrado, en vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!*

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

Bailava corpo velido,

73. Vid. Cancioneiro da Ajuda; y LOPEZ-AYDILLO, E., *Op. cit.*, pp. 17 y 18.

74. Vid. TREJO, L., *Op. cit.*, p. 9.

75. Vid. *Ibidem*, pp. 10-13.

76. ALATORRE, M. F., *Lirica hispánica...*, p. 9.

77. *Ibidem.*, p. 10.

que nunca ouver' amigo
Amor ei!⁷⁸

c) Por inversión: es la repetición de estrofa, cambiando únicamente el orden de las palabras. También suele usarse el leixa-pren y el estribillo. Pueden ejemplificarse ambos casos con el ejemplo anterior, donde el leixa-pren (toma y deja) se refiere a la repetición del último verso de la primera estrofa en el primer verso de la tercera y así sucesivamente. El estribillo a veces concuerda con la primera estrofa y en ocasiones va ligado con la o las últimas; también puede servir únicamente para dar clima a la poesía.

Las anteriores no son las únicas formas de clasificación, pero quizás sean las suficientes para analizar el fenómeno culto-popular.

78. *Ibidem.*, p. 11.

SEGUNDA PARTE.

CONTEXTO IDEOLOGICO.

*O meu amig-a que preyto talhei,
con vosso medo, madre, mentir lh ey.
E, sse non for, assanhar s a.
Talhei lh eu preyto de o hir ueer,
en a fonte hu os ceruos uan a beuer,
e, sse non for, assanhar <s a>.
E non ey eu de lhi mentir sabor,
mays mentir lh ey con uossa pauor,
e, sse non for, <assanhar sa>.
De lhi mentir nenhun sabor non ey,
con uosso med a mentir lh auerey,
e, sse non for, <assanhar sa>.⁷⁹*

La Función Comunicativa de las Culturas Popular y Oficial.

Resulta imposible desarrollar un discurso⁸⁰ cuyo contenido, en lo general, sea comprensible para cualquier individuo. Si bien todos podemos asimilar determinados juicios, ese "todos" se fragmenta y diversifica ante contextos determinados. Dado que no existen verdaderos códigos universales, siempre habrá exclusión, alguien en quien no se pensó. El grado de profundidad discursiva es inversamente proporcional a la selectividad.

Las barreras de la comunicación están hechas a modo de laberinto: para llegar a un lugar, es decir, establecer comunicación, debe haber un desplazamiento, complejo y único.

79. "A mi amigo, al que de amor hablé / con vuestro miedo, madre, mentirle he. / Y si no fuera, enojarse ha. // Le he dado promesa de irle a ver / en la fuente donde los ciervos van a veer, / y si no fuera, enojarse, ha // Y no tngo ganas de mentirle, / mas mentirle he, con vuestro pavor, / y si no fuera, enojarse, ha // De mentir no tengo ninguna gana, / mas con vuestro miedo, mentirle habré. / y si no fuera, enojarse ha." ACUÑA, René, *Op. cit.*, p. 4.

80. Comprendamos aquí el término "discurso" como la variante racional para comunicar, interpretar y valorar juicios. Con el fin de distinguirlo de la acción comunicativa, J. Habermas dice que "En el discurso tiene lugar un entendimiento metacomunicativo sobre contextos de sentido preconcebidos ingenuamente, sobre aquello que consideramos comprensible, justificado, razonable." LEWANDOWSKI, Theodor, *Diccionario de lingüística*, p. 102.

La comunicación familiar, por ejemplo, se concentra en una zona pequeña, que requiere desplazamientos mínimos y utiliza variantes exclusivas con respecto a otros núcleos coloquiales.

Nuestra obligada pertenencia a grupos o clases sociales implica restricción, subordinación o coordinación. En este sentido, hay dos tendencias antagónicas, formas derivadas del primitivo y siempre vigente núcleo familiar: una se vierte dinámicamente sobre la participación amplia, otra hacia la inmovilidad o reducción.

El primer caso es coloquial y de tipo familiar, pues ocupa un solo lugar en el plano de la comunicación, mas no como un punto, sino como una gran mancha; llamémosle convencionalmente "cultura popular", cuya ideología y lenguaje literario será objeto del presente estudio en la manifestación de una variante muy concreta, las cantigas de amigo galaicoportuguesas medievales.

La otra tendencia queda en una lucha "posicional" dentro de un modelo rector. En ella, el uso por excelencia de un modo discursivo, intelectual, juvenil, religioso o político, dentro de variantes muy concretas, deja del lado el objeto del discurso, y cobra relevancia el discurso por sí mismo. En esta "automarginación" la finalidad comunicativa se condiciona, mientras al discurso lo caracteriza su grado de incomprensibilidad o negación al diálogo universal. Aquí las verdades brotan del núcleo y las referencias de su lenguaje son un mundo procesado. No se parte de la realidad sensible, sino de un sustituto, y no va más allá de donde el centro aún es El Centro.

La mencionada segunda tendencia la identificaremos como "cultura oficial", y la analizaremos más adelante en la medida de

su convivencia con la cultura popular, tomando como ejemplo las mismas cantigas de amigo. Debemos considerar antes, que la cultura oficial abarca discursos de tipo clasista que se originan dentro de un medio casi coactivo, en el que, por una parte, el extremo subordinante busca la impresión de la unicidad, lo que requiere poder de acción o mando. Por otra, el extremo subordinado inventa mecanismos de resistencia; reinventa su cultura y lenguaje sin dejar de aspirar al extremo opuesto.

Habr , pues, dos protagonistas en la cultura oficial: un sujeto dominante, sectario, y su instrumento de dominio o cultura de masas; bifurcaci3n que luego se multiplica, subdividiendo las jerarquías dentro de un mismo estado. Esto es, que un grupo subordinado reproduce dentro de sí una o varias veces una oposici3n similar, volviéndose "El Todo" un complejo social y comunicativo.

No habremos de convertir en dogma una teoría de la incomunicaci3n, pero sí es real la diferencia del mundo estructurado en el lenguaje. Cada individuo tiene definido su papel en la "macrosociedad", la cual interpreta discursos a *posteriori* y luego genera los propios, pasando a formar parte de la red dial3gica universal.

Los fen3menos "sociosem nticos"⁸¹ adquieren gran complejidad ante la tecnología contemporánea y las relaciones políticas modernas; ahora un proceso inverso se genera en la tendencia que antes pretendía la reducci3n. La cantigas de amigo forman parte de

81. Pretendo con el neologismo "sociosem ntico" enfatizar la idea saussureana de la funci3n social de la significaci3n de los sistemas semiol3gicos, como el lenguaje, los ritos o las costumbres. Cf. DUBOIS, Jean, *et al.*, *Diccionario de ling stica*, pp. 552 y 553.

un periodo en que la vida de los súbditos era ajena a la de sus monarcas; aceptaban casi con indiferencia a uno y otro rey, y estos a su vez procuraban una política dirigida hacia sus vasallos más cercanos. Después de la Revolución Francesa la cultura del pueblo se masifica, e ideas comunes, como nacionalismo, identifican a la cultura dominante con la dominada.

No obstante, las posiciones siguen siendo lejanas: la comunicación cada vez es más despersonalizada, pues su ampliación tiene intereses de clase; incluso, la lucha "sociolingüística"⁸² cede ante la aceptación semántica oficialista (la terminología vulgar es reconocida después de reinterpretarse). De tal manera, la condicionalidad continúa negando el mencionado diálogo universal...

Hablamos de un fenómeno histórico, cuyas dimensiones en la actualidad reclaman para sí el todo en sus dominios. No hay más que el absolutismo económico, en que las agrupaciones humanas más remotas están inventariadas y etiquetadas.

La Cultura Popular en la Edad Media.

Ase dos mil años la política y su industria bélica no necesitaban la totalidad espacial, y la cultura popular no se quedaba en su rincón designado: al compás de la embriaguez, la risa y la libertad sexual, el pueblo invadía las plazas públicas,

82. La "sociolingüística" es el estudio de las relaciones entre lenguaje y sociedad. A pesar de la aceptación generalizada de esta interpretación, no constituye una disciplina autónoma, pues sus bases no están bien definidas ni unificadas. *Vid. Diccionario de lingüística*, dir. por Gorges MOUNIN, pp. 169 y 170.

y con ellas, las festividades cívicas oficiales o las avaladas por la religión, también oficial.

Esto formaba parte de esa cultura reflejada en las cantigas, allí estaba su manera de pensar, su concepción del cosmos y su arte, aquel que sólo conocemos en su parcialidad porque no fue hecho para la inmortalidad, sino para la comunicación intensa, partícipe de la comunidad, sin más futuro, acaso, que el inmediato. En el hoy se recicla el ayer, y la muerte da paso a la renovación.

La cultura popular a fines del medioevo no tenía el mismo papel que las culturas no oficiales de la modernidad, pues su razón cultural, a más de ser propia, no existía por dependencia ni condicionada, y teniendo un lenguaje de tipo familiar, tendía hacia una ampliación, es decir que no tenía fronteras ni algún interés particular hacia la universalidad.

Sin embargo, la cultura oficial llega con su función unilateral. La muerte es rechazada con la filosofía de la eternidad, la de las obras y de la herencia personal. No hay más de qué hablar que del mundo observado desde el centro, sustituible por un objeto lingüístico procedente del interior.

La escritura es su principal aliada; por medio de ella el presente no quedará ignorado. Y así, el discurso oficial no se dejará a la deriva de la transmisión oral en que todos son autores y maestros.

La Edad Media europea, como lo indica su nombre, es realmente una etapa intermedia. Las formas de cultura popular aún conservan espacios considerables. La cultura del pueblo adquiere un tono oficial cuando la élite cortesana la saca de su contexto. Basta

con que un aristócrata repita un poema popular para que el sentido original se pierda. Ahora habrá un autor, un descubridor y un público selecto. Así han logrado llegar hasta nuestros días, fosilizados dentro de rocas históricas, los restos de lo que fue la cultura popular en otros tiempos: las cantigas popularizantes.

Una realidad, grotesca para nuestro tiempo, existía en la Edad Media como forma propia y natural del pueblo. La concepción del cosmos encontraba multitud de símbolos en el mundo que de ordinario rodea al hombre.

Pero más que símbolos, son elementos ligados con el ciclo vital y universal; son la imagen del sentido profundo existente en la naturaleza, y que sólo es apreciable desde fuera. Por ello siempre hay una relación hombre-objeto-animal, son parte esencial del mundo, lo representan en cuanto a la contigüidad que va de la parte al todo.

En las fiestas populares se proclamaba la libertad, la risa, la fertilidad, la abundancia y la convivencia con el espejo de la naturaleza, donde la vida es muerte, pero también comida y excremento, donde el agua y la tierra son la representación esencial del todo cíclico.

En las cantigas de amigos, tanto el hombre como el ciervo buscan el agua, pues ahí está la vida, y la vida es también sexo. En la obra de Francois Rabelais el proceso digestivo se relaciona con los órganos reproductores. Los cantos populares simbolizan de una manera clara, abierta y significativa todo aquello que constituye la vida; son la manifestación colectiva no de un sentir, sino de la organización del intelecto del hombre en

comunidad, una concreción de la existencia, abstracta, más que del pensamiento.

El gusto por el "arte mayor" requiere una introducción a lo complejo, y su placer estético se halla lejos del goce popular.

Mijail Bajtín, en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, particularizó su teoría popularista en lo que llama "realismo grotesco" de la cultura popular; esto es, en su parte cómica. Tal análisis de la risa colectiva abarca únicamente una forma de manifestación, pero en ella está implícito el universo cultural. La libertad es de suyo la parte medular de la vida popular, su esencia. Desde el momento en que el hombre ya no participa de su contexto natural pierde su libertad, sus decisiones son condicionadas socialmente. Ser libre es vivir armónicamente con la naturaleza. Bajtín esquematiza un ciclo donde unos van naciendo y otros muriendo, y en el que el tiempo se neutraliza ante los días, periodos lunares y épocas climatológicas, que se repiten incansablemente. Es por esto que las religiones primitivas no se desligan de los fenómenos terrestres ni del cuerpo humano o animal. Los primeros dioses no son espíritus complicados, sino hombres con los que se puede convivir, fenómenos naturales que regulan la existencia, astros en el firmamento, también cíclicos, y animales o vegetales comestibles. Los alimentos, con su aroma y sabor exquisitos, pasan a través del cuerpo, entrando por la parte más alta para finalmente ser arrojados, con olor repugnante, al mismo suelo del que emerge la vida. Este es el ciclo vital que une al hombre con "las cosas bajas", con la fertilidad de la tierra en abundancia.

Origen de la Cultura Oficial Religiosa.

El pensamiento religioso de origen judaico propone una deidad intangible, un dios inmutable, estático, lejos de la tierra, en un lugar muy alto, invisible. El hombre tendrá que mirar hacia arriba y detestar lo bajo, y mientras toque el suelo y goce de los placeres terrenales, ofenderá a Dios, alejándose a la vez del ultimo cielo Tolemaico en que se halla. Mas el hombre es débil, y no sólo cae en el pecado, sino nace con pecado, pues es fruto de una acción corpórea en la que intervienen los órganos bajos del cuerpo.

A diferencia de las religiones primitivas donde todo tiende a caer, y las fuerzas místicas son las de la naturaleza, como la gravedad, ahora todo debe subir; el hombre se ve obligado a elevar una parte de sí, la que está más desligada de la tierra: el espíritu, que necesita ser preparado si quiere tener acceso a la verdad, la cual es una virtud que no a todos les está permitida, y quienes gozan de ese privilegio comprenden su misión, aquella que les corresponde según el estamento, su lugar en la tierra. El Rey nació para ser rey y el ciervo para ser ciervo. Así se determina la distancia entre cada hombre y Dios, el grado de imposibilidad para alcanzar la verdad divina, la necesidad, por ende, de tener fe, de creer en aquello que para el hombre común está oculto a su comprensión.

En los tiempos modernos aquella forma de pensar se perfecciona, se expande y se acopla a nuevos modos de producción, consumo y ejercicio del poder. Bajo diferentes nombres persiste una concepción deificadora: virtudes innatas y en hombres idóneos. Tanto textos artísticos como sociales regularmente aluden a

personalidades sin igual, a quienes se les brinda tributo ceremonioso.

No todos los procesos sociales enraizados en ideologías religiosas responden al anterior esquema, ni todo tipo de idolatría moderna y ejercicio de poder se deben al mismo fenómeno. Los principios de origen judaico han sido eclipsados como tales en las políticas contemporáneas, las cuales, a su pesar, siguen sostenidas por un trasfondo heterogéneo y ancestral, dentro del cual indicios históricos de las más prepotentes religiones europeas siguen latentes y firmes.

La Cultura Popular Como Objeto de Estudio.

Como se infiere en la primera parte del libro, lo que se ha dicho hasta nuestros días sobre las cantigas de amigo compromete determinadamente la concepción antropológica de las culturas populares, pues bajo tal principio han sido definidas. Expondré a continuación algunas de las ideas que a cerca de este abundante tema se han expuesto.

En la actualidad existe una fuerte preocupación por las culturas populares. Durante los últimos años la sociedad política y la científica han vuelto la mirada hacia las periferias de la civilización. El consenso sobre la preservación de dichas culturas ha puesto en marcha programas de conservación, rescate y difusión a nivel mundial, y en torno a ello, un moderno discurso ha intentado echar por tierra los llamados "mitos de la cultura".

El concepto "cultura popular" es ahora del dominio público, e identifica a las comunidades rurales o barrios urbanos. Quedan

excluidos aquellos individuos con amplios recursos económicos o con prestigio o renombre social.

Rodolfo Stavenhagen dice, por ejemplo, que las culturas populares son los grupos subalternos.⁸³ En una propuesta similar, Mario Margulis afirma que "La cultura popular es cultura de los de abajo...", y que "La cultura popular auténtica, dentro de un contexto social de dominación y explotación, es el sistema de respuestas solidarias creadas por los grupos oprimidos, frente a las necesidades de liberación."⁸⁴ De tal manera, se infiere que la cultura popular existe si, y sólo si, está bajo el dominio de un grupo ideológicamente poderoso. En este caso, el concepto se relaciona con el proceso de desarrollo social, y es impensable aplicarlo a una vida comunitaria primitiva.

Tales definiciones parecen estar pensadas en función de las teorías sobre nacionalismo, identidad y políticas culturales, pues al hablar de grupos dominados se hace referencia al grueso de los habitantes de un país, quienes a fin de cuentas lo conforman y sostienen.

No obstante, las conclusiones van en detrimento del hecho mismo de la dominación: se alude a la represión, e incluso a saqueos culturales⁸⁵ y a la sustitución de lo popular por la cultura de masas.⁸⁶

83. Vid. STAVENHAGEN, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual" en Pablo GONZALEZ CASANOVA, coord., *Cultura y creación intelectual en América Latina*, p. 295.

84. MARGULIS, Mario, "La cultura popular" en, Adolfo COLOMBRES, comp., *La cultura popular*, p. 44.

85. Cf. WUARMAN, Arturo, "Sobre la creatividad... o cómo buscarle tres pies al gato, que como es sabido, sólo tiene dos" en Guillermo BONFIL BATALLA, et al., *Culturas populares y las política cultural*, pp. 127-137.

86. "Cultura de masas" es un concepto moderno que relaciona ampliamente al ser humano con la tecnología de la divulgación. Cf. ANGENOT, Marc, et al, dir.,

En un tono similar y con la consigna de "El poder al pueblo", "Los marxistas han llamado alienación a la receptividad máxima del arte de las masas."⁸⁷ Es patente la propuesta revolucionaria social dirigida a la clase intelectual, minoritaria pero no oficial; mas sin embargo, los discursos oficiales suelen confundirse con las tesis opositoras. Y mientras, se abren foros a las culturas populares y se les escucha en audiencias, aprendiendo con ello a protestar organizadamente, con reglas oficiales. Ahora hay quien los defienda: la comunidad intelectual y los funcionarios promueven a los "hacedores de cultura": patrocinan "tocadas de rock", financian grupos de danza folklórica, asesoran comunidades campesinas, dan a conocer el arte autóctono, y entre muchas otras cosas, capacitan a grupos étnicos para autopromoverse y difundirse.

Es aquí donde chocan y se contradicen opiniones y conceptos: puede capacitarse únicamente a quien es incapaz, y difundir lo que está hecho con ese fin. ¿Es necesario acaso enseñarles a vivir a pesar de la civilización y de las masas? Objetivamente se trata de control de adaptación. Hay fomento para la apertura del comercio microrregional, al tiempo que se vigila la infiltración masificada. Al hablar de culturas populares se pensó inicialmente en los pobres, en una gran masa humana; ahora, en cambio, nos enfrentamos también a comunidades marginadas geográficamente, a las cuales se debe proteger de la cultura de masas. ¿Esto significa que las culturas populares son las verdaderas enemigas de las culturas populares?

Teoría literaria, pp. 51, 52, 54, 150 y 346. El presente estudio prefiere extender el concepto a toda forma de manipulación ideológica.

87. BIGSBY, C. W. E., *Examen de la cultura popular*, p. 34.

En México, una funcionaria pública dedicada a las culturas populares afirmó que

La política hacia las culturas populares se ha ido forjando desde 1977 sin moldes preestablecidos, con la idea y meta fija de que sean los productores y creadores de cultura quienes participen y conduzcan las acciones. Esta política se ha orientado más hacia las culturas étnicas dejando un tanto pendiente el trabajo en el medio urbano.⁸⁸

De la misma forma, muchos coinciden en que son ellas, las clases bajas, las que deben producir en forma autónoma. ¿Esta es la autonomía? ¿No implica un proceso de igualación el hecho de encontrar en los grupos populares cada vez más objetos originados en la industria? ¿Son ellos los que exigen cada vez más necesidades de consumo?

Manuel Avila Camacho, en 1942 habló de unidad nacional a partir de la igualdad,⁸⁹ y Miguel de la Madrid Hurtado, en 1982 señaló en su Tesis de Nacionalismo Revolucionario que los intereses políticos adversos al país pueden deformar el fomento de las expresiones étnicas y regionales.⁹⁰

Claro está que la preocupación política es un importante móvil de los estudios al respecto. Al tiempo que se reconocen las diferencias regionales, se habla de unidad en el todo. ¿Es "nación" un concepto general, innato u obligado? El bilingüismo aborígen simboliza la dicotomía: si cada lengua es manifestación ideológica, se tiene entonces una ideología materna que debe subsistir y otra representante de la unidad nacional, esta última abarca un territorio geográfico cuyos habitantes exigen conocer a

88. TUROK, Marta, texto mecanográfico presentado durante el Primer Seminario sobre Cultura Popular, Identidad y Políticas Culturales, p. 5.

89. Manuel Avila Camacho, presidente de México durante el periodo 1940-1946. Vid. VALENCIA DIAZ, Jorge, "Identidad pluricultural y nacionalidad." Texto mecanográfico. DGCP, p. 4.

90 Miguel de la Madrid Hurtado, presidente de México durante el periodo 1982-1988. Vid. *Ibidem*, p. 6.

sus compatriotas. En exposiciones, exhibiciones, muestras o en mercados se conocen productos "típicos" de comunidades,⁹¹ en su mayoría elaborados sólo para la venta; por tanto, se considera a quienes pertenecen a una cultura "hacedores de cultura": no la tienen, la hacen, es un producto en sí, y por ello deberá existir posterior a un objetivo, no antes.

Cabe retroceder en este momento y preguntarnos ¿qué entendemos por cultura? Al respecto, Rodolfo Stavenhagen hace referencia al concepto etnocentrista, que entiende a la cultura como un cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales e individuales; y al científico-social, particularmente el de los antropólogos, el cual desarrolla el enfoque "relativismo cultural". Dicho término, ambiguo, para Stavenhagen significa que la cultura es el conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad de otra. En dicha definición, encuentra tres elementos conformantes: a) cultura como proceso colectivo de creación y recreación; b) cultura como herencia acumulada de generaciones anteriores; y c) cultura como conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos de grupo a grupo, y en su caso aceptados, reinterpretados o rechazados.⁹² Aquí se interpreta a la cultura como una cualidad distintiva que se tiene, y no un

91. El concepto "típico", según diversas acepciones, "1> contempla lo esencial mediante representación esquemática; 2> se sitúa entre mundo objetivo y conciencia; 3> ejerce una mediación entre objetos comparados; 4> es objeto de una operación de abstracción; 5> de relación; 6> de identificación; 7> de generalización". Vagamente, los anteriores principios están implícitos en el esquema cultural que oficialmente se ha pretendido trazar a partir de objetos culturales singulares. No obstante, la pretendida modelización de una microregión universaliza, más que abstraer, la significancia del bloque donde confluyen diversas culturas globalizadas, incluyendo a la oficial. Vid. LAURETTE, Pierre, Universalidad y comparabilidad en ANGENOT, M. Op. cit. , pp. 67-69.

92. Vid. STAVENHAGEN, R. Op. Cit., pp. 295-296.

trabajo deliberado que busca esa distinción; se desprende de esta afirmación que los grupos producen, aceptan y acumulan de acuerdo con su forma de pensar, con la necesidad de grupo. Inconscientemente, Stavenhagen reconoce que la cultura es más una forma de pensar que las actividades y el producto material y espiritual de dicha forma; la omisión de el citado antropólogo es la especificación del origen real de su objeto de estudio: no sabe con certeza cuál es la relación histórico-universal; cultura es para él la existencia de muchas culturas. En esta segunda definición, relativista cultural, en la que se atribuye una verdad científica, hay trabajo, entretenimiento, tradición, dinamismo, pero todo en cuanto rasgo distintivo; la cultura para él es distinción.

Mario Margulis, por su parte, sostiene que la cultura son respuestas colectivas a necesidades vitales; es pues, un sistema de respuestas.⁹³ Las particularidades culturales, Margulis las explica de acuerdo con un sistema de dominación condicionante. La cultura de masas es aquella que generan la clase dominante y la popular, esa que proviene de la clase dominada; estas median su relación en los medios masivos de comunicación, pues en ellas define la cultura oficial su dominación, y en ellos también la cultura dominada trata de manipular un cambio social mediante su desideologización. De tal modo, estas formas culturales son sistemas de clases que se estructuran, necesariamente, con el fin de legitimar un sistema de explotación de una clase hacia otra.⁹⁴ Como se indica, es una necesidad válida para los sistemas basados

93. Vid. MARGULIS, M., *Op. cit.*, p. 41.

94. Cf. *Ibidem*, pp. 42-46.

en la división de clases, pero no cabría como una necesidad primaria para las estructuras culturales como tales, pues antes de ser una respuesta colectiva es la aplicación de métodos represivos propuestos por una clase minoritaria y no sería en ninguna forma una necesidad vital del individuo.

Las propuestas sobre cultura arriba citadas, y las acciones que a partir de ellas tienen lugar, son propias para el manejo de un cuerpo político nacional del Siglo XX. Son conceptos modernos que se adaptan a requerimientos con nuevos enfoques. Las contradicciones se deben a la falta de un análisis histórico.

Etimología del Concepto.

Del verbo latino *colere* (cultivar-cuidar-practicar-honrar) se derivan los sustantivos *cultus-us* (acción de cultivar-o practicar algo) y *cultura-ae* (cultivo, la labor y beneficio de la tierra-intuición, enseñanza-veneración, obsequio, culto).⁹⁵

Las tres palabras se refieren, principalmente, al cultivo de la tierra. *Colere*: cultivar; *cultus*: culto (el hecho de cultivar algo), *cultura*: cultivo (lo que se cultiva). Cultivar la tierra es trabajarla, estar a su cuidado, lo cual es una práctica, de allí las acepciones que por extensión se generalizaron para otras actividades, aun cuando en el caso de la palabra culto, la documentación más antigua que se tiene⁹⁶ está referida al culto religioso, como de hecho fue su primera acepción en el castellano.

95. Cf. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. V. I, P. 980; *Diccionario latino español*, pról., de P. MARTINEZ L.; *Enciclopedia universal ilustrada...*

96. "Recopil. I, iii, 14, ley de 1377, renovada en 1480; Gerara + 1545." *Vid.* COROMINAS, J., *Op. cit.*, p. 980.

Lo noble y trascendente de la agricultura adquirió respeto ético religioso: así como se cultiva la tierra, se cultiva la religión y las leyes morales. Cada religión es una propuesta de organización social e intelectual, es la normatividad en las creencias y el código de comportamiento. Cuando en la antigüedad el hombre acude a lo sobrenatural para explicarse los fenómenos naturales, no existe religión, sólo creencias, que después se incrementan, se ordenan, y finalmente, cuando estas consisten en que la vida debe ser un rito, nacen las religiones. La abrumadora práctica religiosa, o "culto", pues es la acción de cultivar la religión, es quien ha universalizado la terminología:

En primer lugar, la religión se concibe a sí misma como una práctica elevada, cuyo buen conocimiento genera un mayor culto; por lo tanto, "culto" se identifica, además, con el grado de conocimientos.⁹⁷ Para Matthew Arnold, en su libro *Culture and Anarchy*, publicado en Cambridge en 1960, la cultura es simplemente el "empeño desinteresado por la perfección del hombre", en tanto que su lema, tomado del obispo Wilson, era "hacer prevalecer la razón y la voluntad de Dios". Actualmente es común llamar "culto" a aquel que sabe mucho, y lo imaginamos como un observador discreto y callado.

En segundo lugar, si cultura (lo que se cultiva) será por extensión aquello que se practica, entonces la religión es cultura, la cual, como ya se explicó, implica un cúmulo de conocimientos; por tal razón no es disparatada la acepción de cultura como grado de preparación intelectual. Ya entre los griegos se daba la interpretación de cultura como un cultivo de

97. Vid. BIGSBY, C. W. E., *Op. cit.*, p. 13.

capacidades humanas y como el resultado del ejercicio de estas capacidades según ciertas normas. Los sofistas distinguían lo que es por naturaleza y lo que es por ley.⁹⁸ Sin embargo, puesto que la religión envuelve todos los niveles de la vida humana, y además es cultura, entonces cultura, a su vez, será ese todo abstracto en la organización social e intelectual de los hombres en comunidad. Quedémonos, pues con esta última acepción.

Popularis-e es otra palabra latina que significa "popular" (lo que es del pueblo). En la antigua Roma el pueblo lo integraba la multitud *plebejae* (plebeya), toda la gente con excepción del *senatus-us* (palabra derivada de *senex*: viejo).⁹⁹ Originalmente el senado era la "Asamblea de ancianos que conformaba el consejo supremo de las antiguas repúblicas."¹⁰⁰ Así, *popularis-e* adjetivaba a todo lo relativo al pueblo, aquello donde no tienen ingerencia los gobernantes, y en cambio es propiedad de todos los demás. Etimológicamente "pueblo" y "senado" son palabras distintivas pero que se implican. Mas al nivel de conceptos, mientras el senado no puede existir sin el pueblo, este último sí es pensable al margen del senado. De los senados no depende el pueblo, pues aquellos por sí solos no podrían conformarse en pueblo y senado; pero del pueblo sí puede surgir el consejo supremo.

Por lo tanto, el hombre, en su natural necesidad de pertenecer a un grupo, está predestinado a ser pueblo, y no gobernante. En la naturaleza está la esencia del comportamiento humano, y por ello, el origen de su cultura, entendiendo ésta como ese todo socio-intelectual.

98. FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, pp. 698-702.

99. *Vid. Diccionario latino español.*

100. *Enciclopedia universal ilustrada...*

Una Propuesta Para la Concepción de las Culturas Populares.

Si creemos que sólo mientras haya sociedad dividida en clases habrá culturas populares, entonces éstas alguna vez no existieron; mas la organización social del pensamiento humano no se originó a partir de la explotación del hombre, sino al contrario, aunque posteriormente una haya condicionado el carácter de la otra, pues son parte de la misma estructura.

Los habitantes de un barrio pueden responder a la represión mediante el vandalismo o la destrucción, y ello será parte de su cultura, aunque también lo serán sus fiestas, que sí son respuestas a necesidades vitales y también rasgos distintivos, mas no son consecuencia de la explotación ni son producción material o espiritual, pues un estado anímico no es objeto de consumo o resultado de un hacer. Aun cuando muchas fiestas populares son herméticas o sus formas son una respuesta de clase, no cifran en ello el motivo festivo.

En conclusión, se ha definido a las culturas populares como cultura subalterna, pero sus características generales y trascendentes no tienen que ver con la marginación, sino con la especial forma de vivir, donde se refleja la organización conceptual, quizás inconsciente, del mundo como naturaleza, o más ampliamente, del cosmos.

Herder, creador del mito de la poesía popular, habló de pueblos salvajes. Se creyó después que pueblo eran las clases

bajas, pero se recordó que antiguamente era "la nación entera, toda la comunidad, aún no socialmente diferenciada".¹⁰¹

La teoría popularista de Bajtín analiza la peculiar organización de la concepción popular carnavalesca del mundo en la etapa inicial del Renacimiento y en su antecedente, la Edad Media. Si bien su teoría descifra los hechos culturales como parte de una sociedad que se manifiesta y no como un hacer cultural, la cultura popular es para él también la oposición, la respuesta a las imposiciones, a lo oficial, pues en ello estriba su peculiaridad: es el mundo visto al revés. Y esta cultura tuvo su esplendor en el Renacimiento.

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva...

Pero en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente podríamos decir, 'oficiales'<...> Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas -algunas más temprano, otras más tarde-, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura popular.¹⁰²

Bajtín reconoce que siempre ha existido en la vida del hombre una parte festiva cómica, pero la cual, al dejar de ser avalada por el dominio de una cultura sobre otra se convirtió en la forma de manifestación exclusiva de esa cultura dominada, que al estallar colectivamente en las plazas públicas originó el mundo de lo popular en la Edad Media y Renacimiento, antes de que se relegara "...a la vida privada, doméstica y familiar." y desapareciera así "La cosmovisión carnavalesca típica, con su

101. ALATORRE, Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes...*, pp. 14 y 15.

102. BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, pp. 11 y 12.

universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir..."¹⁰³

Sin embargo, es impreciso afirmar que anterior a dicho periodo todo era oficial. Las comunidades no nacieron en tal estado, pues también estuvo sujeto a un proceso el pensamiento solemne; el que en su principio no contradijera a la risa festiva, no supone cambios radicales, sino el conjunto de desviaciones, de suyo convencionales, que posteriormente lograron darle autonomía a la parte seria de la vida, hasta hacerla fuerte y, a fin de cuentas, dominar y desaparecer a su rival, sustituyéndolo por la risa oficial, irónica, satírica y hasta sarcástica.

La cultura popular la definiremos convencionalmente como la concepción cosmológica que le pertenece al pueblo. Es una visión del cosmos porque la organización natural del pueblo, sus respuestas a necesidades vitales¹⁰⁴ y su proceso de creación colectiva¹⁰⁵ responden únicamente a "...una concepción del mundo y de la vida, del hombre, la sociedad y la naturaleza."¹⁰⁶ Cuando el pueblo es una clase marginada ha perdido su cultura popular, entonces sí podemos hablar de cultura de masas, subalterna, dominada o de los de abajo.

103. *Ibidem*, p. 37.

104. MARGULIS, M., *Op. cit.*, p. 41.

105. STAVENHAGEN, R., *Op. cit.*, pp. 295 y 296.

106. DURAN, Leonel, "Cultura popular y mentalidades populares" en A. COLOMBRES, *Op. cit.*, p. 68. Citando a Antonio Gramsci sostiene que "...la cultura es también, una concepción del mundo..." *Idem*. Es decir, existen otras acepciones. Para Durán no hay una, sino muchas culturas populares, por ello propone, para abordar tanto la unidad como la universalidad, los conceptos cultura popular y mentalidades populares.

Cosmovisión Carnavalesca.

En la actualidad cualquier individuo forma parte de un todo condicionado por leyes morales, jurídicas y económicas; sólo fugazmente, la privacidad y hermetismo pueden romperlas. Cada sector de la sociedad busca ese medio de fuga provisional, pero la masificación similitiza y a la vez fragmenta. Algunos jóvenes comparten su forma específica de entender la libertad: rock, droga, sexo y atuendos informales, los cuales, no obstante, se van integrando al consumismo comercial. La ritualidad en las comunidades étnicas es también un momento en que se rompen las imposiciones ideológicas provenientes de las urbes; sin embargo su móvil es una religión a la que se brinda respeto y sacrificio (casi siempre simbólico); es una obligación tributaria ofrendar y rogar a lo suprahumano.

Antiguamente el punto de partida para entender el universo era lo naturalmente humano. Los dioses primitivos eran el Sol, la lluvia y todo aquello que hace posible la subsistencia en la tierra. Las pinturas rupestres representan con la cacería el modo de obtener alimento. Los primeros objetos construidos, base del desarrollo social, responden a exigencias vitales: armas para cazar o recipientes prácticos para comer.

Este es el primer aspecto trascendente. Así, relacionando antropológicamente la cultura popular con los fósiles de sus antepasados, descubrimos una forma de pensamiento fundada en la satisfacción de necesidades con carácter grupal. El arte era colectivo, pues sucedía a actividades comunitarias. La obtención de medios de vida motivaba el regocijo, y puesto que se lograba con trabajo colectivo o se compartía en comunidad, también la

festividad tenía este carácter. Desde épocas muy remotas han tenido lugar las fiestas de la fertilidad, de la caza o de pastores.

La agricultura marca una evolución radical en la concepción natural del universo. No empezó aquí la cultura popular, pero el hecho de permitir el establecimiento de grupos humanos en un pedazo de tierra, y ampliarse la forma de convivencia de un ambiente familiar a una comunidad de trabajo, agregó un importante elemento en la concepción de la vida: la tierra portadora de alimento, y el hombre ligado a ella. Se sumaron además la lluvia y los diferentes periodos temporales, geológicos y astronómicos. Así, los alimentos provienen de un estado cíclico de la naturaleza, y continúan su recorrido por el aparato digestivo hasta volverse a integrar a la tierra. Relacionados íntimamente con el ciclo alimenticio, se encuentran todos aquellos elementos pertenecientes al ciclo vital: gordura, enfermedades, muerte, nacimiento, sexo, etcétera.¹⁰⁷ La vida humana está plantada en el suelo, en el mundo terrenal, en su tiempo, no cesa en un ir y volver como parte de un todo cíclico vinculado; la muerte se regenera con el nacimiento, igual que la noche con el día, y las partes sexuales son símbolo de fecundidad.

La Grecia clásica heredó y enriqueció un culto especial a Dionisos; "...era en origen un dios de la vegetación, espíritu de la savia de las plantas y del jugo de los frutos, y a la vez de la fecundidad animal y del vino."¹⁰⁸ En torno a esta divinidad, se erigía un cortejo por demás grotesco, al cual perteneció Hermes,

107. *Vid.*, BAJTIN, M. *Op. cit.*, p. 154.

108. FALCON MARTINEZ, Constantino, Emilio FERNANDEZ GALIANO y Raquel LOPEZ MELERO, *Diccionario de la mitología clásica. V. I*, p. 186.

dios principalmente de los pastores, y mitológicamente padre del dios Pan y quizás también de Priapo, ambos personajes itifálicos, similares a los sátiros y silenos, que eran dioses menores o espíritus del cortejo de Dionisos: rostro chato y rugoso, barba larga rala, orejas puntiagudas como de asno, cuerpo velludo, enorme falo en erección y patas de macho cabrío. Se caracterizaban por su inagotable vitalidad física y sexual. Pan, cuyo rito provino de Arcadia, era dios de los pastores y rebaños, aunque también se le daban atributos de cazador, en tanto que Priapo, supuestamente nacido en Lampsaco, en Asia Menor donde era dios de la fecundidad, en Grecia fue la encarnación de la fuerza fecundadora de la Naturaleza, guardián de jardines, ahuyentador de ladrones y portador de buena suerte,¹⁰⁹ lo cual significaba paz y abundancia. Dionisos, a quien se le llamó también Baco en la cultura latina, era divinidad, entre otras cosas, "...del vino y de la alegre licencia de la época de la vendimia que se asocia a las diosas de la tierra y del mundo subterráneo."¹¹⁰ Este culto era el de mayor aceptación entre los plebeyos, pues los mismos dioses, hechos para representar las necesidades vitales y los deseos naturales del hombre, eran, más que seres sagrados del Olimpo, una invitación a la libertad. "Sus orgiásticos ritos se basaban en la aspiración al éxtasis y a lograr ser poseídos por el dios en un delirio místico..."¹¹¹ La visión cotidiana del mundo quedaba simbolizada por el vulgo en los Bacanales, donde se hacían alborotadas procesiones, cantos y danzas violentas acompañadas por

109. Vid., BARTRA, Agustín, *Diccionario de mitología*, pp. 161 y 174; FALCON M., E. FERNANDEZ G. y R. LOPEZ M., *Op. cit.* V. II, pp. 489, 488 y 538

110. BARTRA, A., *Op. cit.*, p. 37.

111. FALCON M., C., E. FERNANDEZ G. y R. LOPEZ M., *Op. cit.*, p. 186.

flautas, carreras locas por los montes, paseos del falo, sacrificio de un chivo, o persecución de animales que se comían crudos después de descuartizarlos; abundantes máscaras se colgaban de los árboles. En Roma (introducida por la sacerdotisa de la Campiña llamada Annia Paculla) se festejaba tres veces al año en ceremonias nocturnas, pero debido a la división, cada vez más marcada, entre los nobles y la plebe, y las imposiciones de los primeros, llegaron a tener lugar cinco veces al mes, tendiendo a convertirse en movimiento de agitación social, por lo que el senado las prohibió en el Siglo II a.C.¹¹²

Los Bacanales se asociaban con las Liberalias, que probablemente existían en Roma desde mucho tiempo atrás. El nombre Líber es quizás réplica latina de Dionisos. Estas fiestas tenían lugar el 17 de marzo y el 15 de octubre, muy cerca de la primavera y justo al iniciarse la vendimia.¹¹³ En muchos lugares del mundo, en todos los tiempos, la primavera se asocia con el sol, la alegría y el inicio de un periodo, esencialmente para los campesinos:¹¹⁴ es el verdadero año popular. La vendimia, por su parte, es la conclusión del ciclo agrícola, que muestra agradecida los frutos del pueblo trabajador. Por ello los dioses del mundo subterráneo, dadores de vida en abundante sustento, eran festejados no sólo con la placentera satisfacción de la gula, sino con todo aquello que de algún modo agradaba al cuerpo humano: risa, sexo, embriaguez; todo esto, como ya se explicó, pertenece a un mismo ciclo vital, y éste a otro temporal.

112. Cf. BARTRA, A., *Op. cit.*, p. 35; y FALCON MARTINEZ, Constantino, *Op. cit.* V. I, p. 186.

113. *Vid.* BARTRA, A., *Op. cit.*, p. 35.

114. Cf. cita *Diccionario de fiestas populares.*

Tal forma festiva tendía a extenderse a cualquier celebración popular, pues era el verdadero carácter de la cultura del pueblo que proclamaba la naturaleza de su libertad. A mediados de diciembre, por ejemplo, se honraba a Saturno, no "...como dios de las ciénagas, sino como dios de las simientes, como dios escondido y de las profundidades."¹¹⁵ Duraban siete días y todo era amistad y libertad: se suspendían guerras y se daba libertad a los esclavos. Después de las Guerras Púnicas se cambió al 14 de enero, con sacrificios a Saturno y el grito de "*Io Saturnalia*", que era una llamada a la libertad desenfrenada.¹¹⁶ Es precisamente esta fiesta a la que se atribuye el origen del Carnaval, manifestación popular por excelencia y con cuyo nombre Mijail Bajtín adjetiva no un estilo, sino un modo festivo cultural. Existen diferentes teorías sobre el origen y significado, lo cierto es que las manifestaciones carnavalescas no son precisamente una tradición, sino la necesidad natural y universal de expresión cultural del hombre como ente social. Tenemos pues, la cosmovisión carnavalesca como expresión convencional, donde englobaremos la vida en comunidades ajenas a las culturas europeas, sea en el tiempo o espacio.

Recordemos que la fiesta carnavalesca es tan sólo un punto de partida para analizar la cultura popular en todos sus aspectos. No tenemos a la vista un pueblo que bajo los postulados aquí propuestos, podamos identificar ideológicamente como cultura popular, pero sí reminiscencias y datos sobre la última y más viva forma de expresión popular: las fiestas, el Carnaval, que durante

115. BARTRA, A., *Op. cit.*, p. 174.

116. *Vid. Idem.*

la Edad Media y Renacimiento constituyó la respuesta desesperada de los pueblos ante el dominio, en todos los ámbitos, de la oficialidad. No es la oposición a la cultura oficial una cualidad de los pueblos, como lo asegura Bajtín,¹¹⁷ sino la implicación de la existencia de esa misma cultura legal, a la que en aquella época, le era imposible e innecesario abarcar todos los rincones del mundo conocido, esencialmente las escandalosas fiestas populares, pues a pesar de significar para la nobleza una trasgresión de la vida aristocrática, era una necesidad tan humana que junto con sus mismos rivales llegaban a quedar envueltos por ella. "Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad."¹¹⁸

Según Mijail Bajtín, las tres categorías en que se manifiesta la cultura cómica popular son: formas y rituales del espectáculo, obras cómicas verbales y diversas formas y tipos del vocabulario familiar grotesco.¹¹⁹ A estos he agregado el comportamiento general de cualquier hombre como miembro de la colectividad popular. Bajtín destaca que las manifestaciones de la cultura cómica popular, lo son principalmente, de la cultura carnavalesca.¹²⁰ Quiere decir, pues, que el mundo del Carnaval engloba casi todo lo relativo a la risa popular; y es que en sí constituye toda una cultura, la misma de los pueblos, en la que a través de imágenes se descubre la cosmovisión popular. En el carnaval encontramos

117. Cf. BAJTIN, M., *Op. cit.*, p. 429.

118. *Ibidem*, p. 13.

119. *Vid. Ibidem*, p. 10.

120. *Vid. Idem*.

todas las categorías de la cultura de la risa, y aun las rebasa, ya que es muestra de la libertad vital que de suyo corresponde a los hombres. Por todo esto, y habiendo tomado al mundo carnavalesco como modelo de la cultura popular, es conveniente retomar sus símbolos para descifrar otras manifestaciones emparentadas, o determinar qué hay de esta cultura en ellas.

La oposición a la cultura popular explica la naturaleza de la oficialidad, y por ello el mundo moderno. No sobrevive la fiesta carnavalesca propiamente dicha, pero se conoce su esencia; en cambio sí tenemos la muestra gráfica de la cultura oficial desde sus inicios, incluyendo textos donde aún lo popular está presente. Del lenguaje y la personalidad carnavalesca sólo tenemos su sentido; por tanto, es en las obras escritas donde lograremos explicar la complejidad ideológica de la transición.

El sistema de imágenes populares no representa alguna complejidad, aunque para nosotros lo sea; es un sociolecto, es universal. Está implicado en la correspondencia que existe entre los elementos propios de la cotidianidad.

TERCERA PARTE.

ANÁLISIS DE LAS CANTIGAS DE AMIGO.

*Madre, passou per aquí un cavaleiro
e leixou-me namorada e com marteiro.
ai, madre, os seus amores ei,*

...

*Non chegou, madre, o meu amigo,
e oje est o prazo saído!
Ai, madre, moiro d' amor!¹²¹*

Paganismo en los Cantos Populares.

Para introducirnos al análisis de las cantigas de amigo, hagamos una regresión en el tiempo y estudiemos la naturaleza de la lírica popular medieval, así como sus implicaciones sociales.

El ambiente reflejado por los villancicos y cantigas populares es de fiesta o de trabajo. En el primer caso me refiero a la musicalidad y a los temas que aluden festividades tradicionales: primavera, fertilidad, épocas de abundancia y carnavales. Los concilios y documentos con condenas eclesiásticas a canciones y bailes profanos, que van del Siglo IV hasta el XI, como las prohibiciones a fiestas de mayo y a las primaverales de Venus,¹²² nos hacen recordar lo que sabemos sobre las antiguas fiestas en los pagos (paganas) dedicadas a Pan, espíritu de la tierra¹²³, a Priapo, personaje itifálico de la mitología clásica y a los saturnales, lupercales o dionisiacas (después bacanales, de Baco) dedicados a Dionisos.

Hacia 1335 ya existían los *akelarres*, que en vasco significaron "fiesta de la fertilidad". Todas aquellas

121. Fernão Rodrigues Calheiros y Don Denis, *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, núms. 233 y 169, SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 27.

122. Cf. ALATORRE, Marguit Frenk, *Op. cit.*, p. 46 y SANCHEZ ROMERALO, A., *Op. cit.*, p. 364.

123. Vid. GRANDMONTAGNE, Francisco, *La muerte del paganismo y otros ensayos*, p. 10.

festividades tenían similitudes. El falo en erección de Priapo era la encarnación de la fuerza fecundadora de la naturaleza, invitación al éxtasis, mejor reflejado en dionisiacas griegas, bacanales romanas y akelarres vascos en honor a Pan: ceremonias nocturnas; posesión mística, principalmente de mujeres, por el dios; danzas violentas; música de flauta; carreras nocturnas por los montes; persecución de animales, a los que se descuartizaba y comía crudos; máscaras en los rostros y colgadas en los árboles; representación de gigantes; paseo del falo; y ante todo, abundancia de los placeres.

Ya desde el Siglo II a.C. el Senado Romano prohibió las Bacanales por su carácter licencioso;¹²⁴ no obstante, su práctica fue en aumento, y con el dominio posterior de la Iglesia Católica se convirtieron en clandestinas. El Concilio de Toledo de 1447 identificó plenamente a Satanás con la figura de la fertilidad:

"...una oscura aparición, con cuernos en la cabeza, patas de macho cabrío, orejas de asno, pelo, garras, ojos fieros, dientes terribles y enormes partes viriles, todo envuelto en el característico olor a azufre..."¹²⁵

"Al Derecho particular de la <<polis>> griega o la ciudad romana. Derecho empírico o pragmático como el que más, sucede el Derecho de los creyentes, de los fieles frente a los que no son."¹²⁶

Los dogmas eclesiásticos y su conclusión en el celibato reprobaban todo lo que tuviese que ver con los festejos populares, incluyendo canciones y bailes, que de suyo significan risa o sensualidad. Pero a la par de estas condenas y las crueldades de

124. Vid. el capítulo *Cosmovisión carnavalesca* de este mismo texto. Cf. BARTRA, Agustín, *Op. cit.*, 161, 35 y 174; CARO BAROJA, Julio, *El carnaval*, pp. 30 y 31; FALCON MARTINEZ, C., *Op. cit.*, pp. 186, 487-8 y 538; y FRANZKONIG, *Diccionario de las religiones*, p. 1013.

125. MURRAY, Margaret, *El dios de las brujas*, citada en Duda. Lo increíble es la verdad, núm. 188.

126. CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, p. 66.

la Santa Inquisición, aún en el Siglo XVI las plazas públicas eran escenario de carnavales populares para recibir la primavera o las temporadas de cosechas. Aun más, no sólo los cortesanos recogieron en sus antologías cantos populares y los imitaron, sino hasta los mismos clérigos, quienes además protagonizaron representaciones de júbilo y embriaguez. Francois Rabelais plasmó en su obra *Gargantúa y Pantagruel*, sin el menor remilgo, la esencia grotesca de la alegría popular: gigantes, comilonas, vino, precocidad de los pequeños, órganos sexuales en sus distintas funciones: la vida vista como un ciclo regenerativo: muerte-vida, escremento-comida, noche-día, invierno-verano. El Decamerón de Giovanni Boccaccio y el Heptamerón de Margarita de Valois contribuyeron, no sin algún contenido social, a la expresión popular vertida durante el Renacimiento. Los goliardos, clérigos procedentes de las clases bajas, pudieron vivificar durante los siglos X y XI las formas populares en sus poesías.¹²⁷ Los ejemplos que se muestran en seguida están tomados de la obra de Rabelais:

*Quando el gran Tibault se va a la cama
con su nueva mujer
un gran mazo apresúrase a esconder;
pero lo ve la dama
y le dice: -Mi bien, ¿qué vas a hacer?
-Amor mío, si te he de taponar,
que lo haré bien con esto yo calculo.
-Mira, si no te quieres molestar,
a mi buen Juan debieras imitar,
que siempre me atacaba por el culo.*

*De nada sirve el mango sin el hacha;
de nada sirve el hacha sin el mango.
Seas tú el hacha; sea yo tu mástil
y todo quedará bien arreglado.*

En los siguientes versos, con la brevedad del villancico, se entabla un diálogo con la botella de vino:

127. ALATORRE, M., *Op. cit.*, pp. 65 y 66.

¡Oh Botella
 misteriosa!
 Di en mi oído
 esa bella
 y prodigiosa
 y venturosa
 palabrita que te pido.¹²⁸

De lo anterior se desprende, sin embargo, dos fenómenos contradictorios. Si bien *Gargantúa* y *Pantagruel* simbolizan la universalidad del desenfreno popular, patente en distintas épocas y en muchas partes del mundo, como las prácticas rituales de los brujos del Congo o de Sudamérica; la conversión en México de la Tonantzin y sus heréticos ritos¹²⁹ a la beatitud cristiana como Virgen de Guadalupe o la santificación de los carnavales, simbolizan por su parte, la sumisión de lo popular a lo oficial.

Los temas provenzales mostraron en la España y Francia medievales la necesidad del hombre de abrir sus sentimientos carnales, así como la épica, que pese a su contorno ideológico de las clases altas,¹³⁰ ha mostrado siempre otros tipos de emociones capaces de generar mitologías. Ante lo imposible de callar al deseo humano sólo queda el recurso del control. Los amores bíblicos de David y Salomón pueden disfrazarse de cristiandad, aunque nada tienen que ver: así mismo, el refinamiento cortés coloca a la mujer amada a la diestra de la Virgen Inmaculada, por tanto, inalcanzable. El concepto de pureza judaico llega al Siglo XX proponiendo variantes a dicho tema de lo inalcanzable. Aquí el ser amado sigue siendo ideal, y como en tiempos pasados pertenece

128. RABELAIS, Francesco, *Gargantúa y Pantagruel*, pp. 284, 457 y 458.

129. Tonantzin, "Nuestra Madre Verdadera". Diosa terrestre y lunar, también llamada Teteoínan, "Madre de los Dioses". Junto con otras divinidades se asociaba con la fertilidad de la tierra y fecundidad de las mujeres. Curioso, la diosa fecundada es convertida en Virgen. Cf. SOUTELLE, Jacques, *El universo de los aztecas*, p. 54 y 179.

130. Cf. DORRA, p. 45 y TORMER, p. 14.

a una clase distinta, especial, única. Difícil tarea enmarcar así la lírica popular.

En México los tradicionales ritos prehispánicos a los muertos fueron combatidos durante siglos. Cuando aquellas largas semanas ofrendadas parecían haber sucumbido, los dos primeros días de noviembre refugiaron una costumbre llena de convicción. Es más sencillo declararla cristiana que erradicarla.¹³¹

De la misma forma, los clérigos medievales tomaron y sustituyeron palabras de versos populares cambiando la mística pagana por la mística cristiana: la entrega al amado es la entrega a Dios.

*Eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?*

*Quita alla, que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.*

*Eres niño y has amor,
¿qué harás cuando mayor?*

*Quita allá, que no quiero,
mundo enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.¹³²*

Los compiladores de cancioneros fueron más allá, arrebataron coplas y las usaron como tema para desarrollar un poema cortés (los glosaron), o por lo menos las incrustaron en un libro cortesano. El destacado crítico e investigador de la literatura Dámaso Alonso trató de demostrar "...que el núcleo lírico popular

131. El culto a los muertos no es una tradición exclusiva de México, pero es este lugar donde la tradición mortuoria ha tenido mayor relevancia. Sobre el culto prehispánicos existen diferentes versiones, pero todas coinciden con la *Miccailhuitontli* (Fiesta de los Muertecitos), durante el noveno mes nahua, y la Fiesta Grande de los Muertos, durante el décimo mes. Para algunos esto fue en los meses *ochpaniztli* (barrimiento de caminos) y *teotleco* (llegada de los dioses), en los meses 11 y 12 respectivamente. En el calendario cristiano correspondía a los meses de agosto, septiembre y octubre, lo cual coincidía con la cosecha de maíz y calabaza. La muerte simbolizaba la abundancia proveniente de la tierra (no del cielo), lo cual daría origen a la renovación de la vida y los cultivos.

132. Fray Iñigo transforma el primer villancico citado del Romancero de la Biblioteca Brancacciana, Siglo XVII. De la misma forma, Juan Alvarez Gato escribe la última versión citada en el Cancionero castellano del Siglo XV, ordenado por R. Foulché-Delbosc. SANCHEZ R., A., *Op. cit*, pp. 16-18.

en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa; un villancico <...> El villancico es la piedra preciosa, que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada."¹³³

Es muy probable que el villancico podía cantarse solo y decirse como refrán, ya que se han encontrado cada vez más ejemplos de villancicos aislados, aunque en el Siglo XV y XVI no era la moda, por eso no se recogían en cancioneros si no estaban aún glosados, en forma culta o popular. Los principales desenvolvimientos estróficos en la historia de la lírica hispánica son el paralelístico y el zejelesco.¹³⁴ Se da el caso de formas

133. SANCHEZ ROMERALO, A, *Op. cit.*, p. 28.

134. Las formas poéticas paralelísticas son repeticiones de una misma construcción sintáctica, con o sin correspondencia léxica.

*Aquel árbol que vuelve la foxa
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel mirar
face de manera flores quiere dar:
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel veyer
face de manera quiere florecer:
algo se le antoxa.
Face de manera flores quiere dar:
ya se demuestra: salidlas mirar;
algo se le antoxa,...*

(El ejemplo es un poema culto castellano de don Diego Hurtado de Mendoza <1360-1404>, padre del Marqués de Santillana, compilado en el Cancionero Musical de Palacio. SANCHEZ ROMERALO, A., *Op. cit.*, p. 323.)

El zéjel es una estructura hispano-árabe con un estribillo y tercetos, a veces monorrimos, seguidos cada uno de un verso rimante con el final del estribillo. Dicha estructura era muy flexible:

*Ahora te amo a ti (Lalimah), estrellita.
Quien te ama y se muere por ti,
aunque le mataran, volvería a hacer lo mismo.
Si mi corazón pudiera dejarte,
no compondría esta cancioncilla.*

...

*Todos tus enamorados están ardiendo.
El hechizo de Babilonia está reunido en ti.
De ti se oye todo lo precioso,
en cuanto dices una palabrita.*

*Como manzanas son tus pechitos,
como harina blanca son tus mejillitas,
como puro cristal son tus dienteccillos,
como azúcar es tu boquita.*

Si prohibieras ayunar a los hombres

mixtas. Ciertas estrofas zejelescas podían dar nacimiento a otras paralelísticas; fenómeno que casi siempre daba en los casos de zejelismo popular tradicional.¹³⁵ Las glosas cultas, según Margit Frenk, en múltiples ocasiones no amplían el villancico, son una entidad aparte.¹³⁶

Las glosas cultas, coplas, pies o vueltas, como también se les llamó¹³⁷ tratan efectivamente de dar una vuelta a su mundo irreal, ese de la mujer inimaginable. Las cantigas cortesanas son metáfora de lo irreal, de un Dios prohibido a los sentidos y de una mujer elevada a ese mismo rango. No se toca, no se ve ni se vive; es un lenguaje, como dice Raúl Dorra, sin referencias, no trata de decir algo, al contrario, rechaza la realidad sensible y sólo acepta como función poética la realidad lingüística, en la que Dios escapa de la concepción religiosa y la mujer amada en la poesía no tiene que ver con la de carne y hueso.¹³⁸

*A deus miña boa senyor,
que amo mas que ami
non reço miña fi
por vos ser bon servidor.*

*En me veo que me conve
ia non posso mas tardar
con tal cuyta c' ami ve
que por força sospirar,
mas de tanto me vaybe
que 'n mal eytan vezado
que non sento tal bocado
c' ami seia sin sabor.¹³⁹*

*y dijeras: ¡Sed infieles, oh gentes!
no se quedaría hoy la aljama en pie,
excepto si estuviera atada por una soguilla...*

(Traducción del Dr. Nykl de un fragmento del Zejel X de Abencuzmán, el mejor poeta del género. TORRI, J., *Op. cit.*, pp. 14 y 15.)

135. Vid. SANCHEZ ROMERALO, A., *Op. cit.*, pp.29-34.

136. Cf. *Ibidem.*, p. 29.

137. Vid. *Ibidem.*, pp. 29-34.

138. Cf. DORRA, Humberto Raúl, "Introducción" en *Op. cit.*, p. 1-18.

139. Ejemplo de glosa culta. *El cancionero de Palacio*, p. 301.

Los villancicos populares refieren en cambio la realidad sensible, cotidiana o deseada. Brevemente imaginan una anécdota en un lenguaje afectivo, que las diluye en su espacio intertextual, un espacio social del intercambio.¹⁴⁰ En su contexto original, el mismo poema se vive en un canto y en un baile, desarrollando un sentido contrastante entre su arte en movimiento y el ambiente social con quien se entabla un diálogo continuo, palpable, sensible, real.

La compilación en cancioneros cultos de poemas o cancioncillas conocidas en fiestas de pueblo, o que eran cantadas durante las jornadas de trabajo, y aún más, el hecho de glosarlas para adaptarlas al criterio coleccionista, interrumpió el diálogo continuo, cíclico, del ambiente popular, rompió desde la Edad Media la propiedad dialógica de esta forma de comunicación, cerrando la tendencia universal de la comunicación.

Fraienstróphen.

La Biblia, desde Eva, predestina a la mujer al mal más que al hombre.

Al concilio celebrado en Ancyra el año 314 se atribuyó así un canon que, traducido, dice de esta suerte: <<Hay que añadir, además, que ciertas mujeres criminales, convertidas a Satán, seducidas por las ilusiones y fantasmas del demonio, creen y profesan que durante las noches, con Diana, diosa de los paganos (o con Herodiade) e innumerable multitud de mujeres, cabalgan sobre ciertas bestias y atraviesan los espacios en la calma nocturna, obedeciendo a sus órdenes como a las de una dueña absoluta>>.¹⁴¹

140. Vid. DORRA, H., *Op. cit.*, p. 54.

141. Vid. DORRA, H. R., *Op. cit.*, p. 99; y Caro Baroja, J., *Las brujas y su mundo*, p. 88

En su libro *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, 1921, Margaret Murray (inglesa) trata de demostrar que la brujería es una pervivencia del culto a Diana en el occidente europeo. El <<Sabbat>>, como la asamblea de los <<stedinger>>, manifiesta una doctrina dualista: Dios: rey del Cielo; Diablo (con forma de macho cabrio): rey de la tierra.¹⁴²

Ese otro dios, el de abajo, el que tiene la forma de los faunos, silvanos y sátiros dionisiacos, es la tierra, a quien además fecunda con su enorme falo. Mujeres en Roma celebraban durante la noche, tres veces al año, los Bacanales. Procedentes de Grecia y Etruria fueron estas festividades introducidas en Roma por la sacerdotisa Annia Paculla, y tendieron a convertirse en movimientos de agitación social.¹⁴³ Las mujeres se dejaban poseer por el dios fecundador, imagen similar a la que se atribuye a las brujas.

Las persecuciones inquisitoriales y sus representaciones de los fuerzas del mal tienen mucho que ver con el paganismo¹⁴⁴ y las expresiones públicas populares de las mujeres, quienes abrumadas por las represiones religiosas no han cesado históricamente su lucha de liberación. Timidamente, las canciones de la España medieval, puestas discursivamente en boca de mujer, manifiestan los deseos de alegría, amor y sexo de las jóvenes.

142. Vid. Dorra, H., *Op. cit.*, p. 93, 115, 119 y Nota 26 Cap. 4, p. 331.

143. Vid. BARTRA, Agustín, *Op. cit.*, p. 35.

144. Cf. el capítulo anterior del presente texto "El Paganismo en los Cantos Populares". La palabra latina *paganis* procede de *pagos*, que significa "aldea". Cuando sólo en el campo había religiones gentiles, los cristianos les llamaron *pagais*. Con el mismo concepto de "gentes", así se les designa en el *Nuevo testamento*, y "gojim" en el *Viejo testamento*. Son religiones que nacen "...de los pueblos mismos, de su sangre y su espíritu, y no de Dios, en que representan caminos hacia Dios o lo divino que el hombre ha encontrado por sí mismo..." KÖNING, Franz, *Diccionario de las religiones*, p. 1013.

En su libro *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, 1921, Margaret Murray (inglesa) trata de demostrar que la brujería es una pervivencia del culto a Diana en el occidente europeo. El <<Sabbat>>, como la asamblea de los <<stedinger>>, manifiesta una doctrina dualista: Dios: rey del Cielo; Diablo (con forma de macho cabrío): rey de la tierra.¹⁴²

Ese otro dios, el de abajo, el que tiene la forma de los faunos, silvanos y sátiros dionisiacos, es la tierra, a quien además fecunda con su enorme falo. Mujeres en Roma celebraban durante la noche, tres veces al año, los Bacanales. Procedentes de Grecia y Etruria fueron estas festividades introducidas en Roma por la sacerdotisa Annia Paculla, y tendieron a convertirse en movimientos de agitación social.¹⁴³ Las mujeres se dejaban poseer por el dios fecundador, imagen similar a la que se atribuye a las brujas.

Las persecuciones inquisitoriales y sus representaciones de los fuerzas del mal tienen mucho que ver con el paganismo¹⁴⁴ y las expresiones públicas populares de las mujeres, quienes abrumadas por las represiones religiosas no han cesado históricamente su lucha de liberación. Timidamente, las canciones de la España medieval, puestas discursivamente en boca de mujer, manifiestan los deseos de alegría, amor y sexo de las jóvenes.

142. Vid. Dorra, H., *Op. cit.*, p. 93, 115, 119 y Nota 26 Cap. 4, p. 331.

143. Vid. BARTRA, Agustín, *Op. cit.*, p. 35.

144. Cf. el capítulo anterior del presente texto "El Paganismo en los Cantos Populares". La palabra latina *paganis* procede de *pagos*, que significa "aldea". Cuando sólo en el campo había religiones gentiles, los cristianos les llamaron *pagais*. Con el mismo concepto de "gentes", así se les designa en el *Nuevo testamento*, y "gojim" en el *Viejo testamento*. Son religiones que nacen "...de los pueblos mismos, de su sangre y su espíritu, y no de Dios, en que representan caminos hacia Dios o lo divino que el hombre ha encontrado por sí mismo..." KÖNING, Franz, *Diccionario de las religiones*, p. 1013.

Jeanroy y Gaston Paris sostuvieron la tesis del *frauenlied* o *fraienstróphen* como la canción de mujer en el origen de la lírica europea.¹⁴⁵ Basados en algunos villancicos castellanos, cantigas de amigo galaicoportuguesas y otros ejemplos europeos, lanzaron este mito para explicar la metafísica del ser poético, la poesía primera.

El hallazgo posterior de las jarchas mozárabes por Samuel Miklos Stern, dado a conocer por Damaso Alonso en 1949, (pequeños villancicos en la lengua romance hablada por cristianos dentro de territorio árabe en España¹⁴⁶), incrustadas en muwashahas árabes y hebreas revitalizó el mito.

La *muwashahas* o *moaxajas* fueron inventadas en el año 900¹⁴⁷ por poetas hispanoárabes e imitados por hispanohebreos.¹⁴⁸ Y las encontradas por Samuel Miklos van del año 1042 ó 1075 a mediados del Siglo XII, lo que hace suponer jarchas, o poemas romances, anteriores a esta fecha.

Mucho se ha discutido al respecto de la autenticidad, la extensión real,¹⁴⁹ los orígenes, suponiendo a veces que las canciones de mujer pertenecen a un tronco común, y en ocasiones asegurando que es universal. Al lado del *frauenlied* alemán está la *jarcha* mozárabe, la *cantiga d' amigo* gallego-portuguesa y el *chanson de femme* francés, todos con el mismo tema.¹⁵⁰

145. Vid. SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 26.

146. Cf. ALATORRE, M. F., *Op. cit.*

147. La moaxaha (como también puede escribirse), así también llamada, junto con el *zejel*, se atribuyen al finés Mocádem de Cabra, "El Ciego" (1078 ú 80-1160). Vid. TORRI, J., *Op. cit.*, p. 14.

148. ALATORRE, M. F., *Op. cit.*, p. 101.

149. Cf. SAAVEDRA MIRANDA, Alberto, *Op. cit.*; y SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 342-380.

150. Cf. ALATORRE, Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, p. 67.

Aunque villancicos y cantigas de amigo son posteriores, nada puede asegurar, sin embargo, algún origen; además, es irrelevante aceptar mitos románticos surgidos de una simplificación que sustituye a la ciencia.¹⁵¹ No obstante, algunos datos de esa discusión son interesantes: jarchas y villancicos tienen estructuras y ambientes similares: pequeñas estrofas binarias glosadas y la connotación de una tristeza colectiva, de clase.

*Tant' amàre, tant' amàre,
habib, tant' amàre,
enfermiron welyos nidos
e dòlen tan màlè.*¹⁵²

*Estas noches atan largas
para mi
non solían ser así.*¹⁵³

La cantiga de amigo se desenvuelve en una repetición paralelística que da la sensación de indefinición temporal y con frecuencia el baile es un tema que, aunque no se mencione, lo presupone. Esta alegría festiva le ha valido a la cantiga de amigo su consideración de auténtica poesía popular, sin serlo.

En páginas posteriores analizaremos el mundo de las cantigas de amigo galaicoportuguesas y su importancia para comprender los fenómenos presentes en la ideología estética.

151. CARO BAROJA, Julio, *De la superstición al ateísmo*, p. 206.

152. Transcripción de E. GARCIA GOMEZ, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Se trata del frauenlied más antiguo. SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 26

153. Analizando el villancico, los dos primeros versos constituyen un periodo donde se habla de la imagen de la noche, en tanto el tercer verso refiere su distinta duración: lo que es y lo que ya no es. Denotando: Alguien habla de sus noches que antes no eran así. Connotando: "Desdicha" se asocia a "pérdida del amor", y ésta a "soledad", la cual, asu vez, se asocia a "idea de la mujer". El resultado de la connotación se deriva de un conjunto de poesías que unidas complementan sus mensajes; su contexto es "...una experiencia de la desdicha <...> que se desplaza hacia un sujeto colectivo cuya penuria social ha generado la visión del mundo que emerge en el villancico." DORRA, H. R., *Op. cit.*, p. 52.

Binarismo: El Diálogo Popular.

Antonio Sánchez Romeralo, varias veces citado en nuestro estudio, en su antología *El villancico* describe tres tipos de estos poemas: los villancicos populares, los popularizantes (remedos de la lírica popular) y los cultos (excluidos de su antología). Los temas y estructuras populares dan el esquema de lo que debieron seguir los poetas cortesanos que imitaron los cantos y refranes conocidos entre los pueblerinos; en consecuencia, representan la otra cara de la poesía aristocrática, con acercamientos cautelosos en diferentes grados.

Es audaz, pero poco objetiva, la separación que hace dicho autor al antologar la poesía popular dividida tajantemente de la popularizante, y esta a su vez de la aristocrática.¹⁵⁴ Para comprender tal afirmación, señalaremos las características populares propuestas en el mismo libro citado sobre villancicos, para después volver comparativamente con las cantigas de amigo.

Hemos referido en páginas anteriores la estructura binaria que poseen los villancicos populares. Antonio Sánchez la define como un movimiento conceptual y rítmico de dos¹⁵⁵, que para efectos de estudio los identificaremos con "A" y "B" en el análisis del villancico que a continuación transcribo con su respectiva glosa:

*Niña y viña, peral y hablar
malo es de guardar.*

*Levantáme, oh madre,
mañanica frida;
fui a cortar la rosa*

154. En términos de lógica filosófica, cualquier razonamiento que no parta sólo de premisas verdaderas nos lleva a una deducción falsa; así Sánchez Romeralo, al pretender identificar la auténtica poesía villana y "popularizante", nos conduce a una verdad rotunda: la existencia del arte popular.

155. SANCHEZ ROMERALO, Antonio, *Op. cit.*, p. 145.

<la rosa> florida.
Malo es de guardar.

Levantéme, oh madre,
mañanica clara;
fui a cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía;
dile yo un cordone,
dile yo mi cinta.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda,
dile yo un <codone,>
dile yo una banda,
Malo es de guardar.¹⁵⁶

La forma dística puede verse claramente separando el villancico de su glosa:

Niña y viña, peral y hablar **A**
malo es de guardar. **B**

No necesariamente se encontrarán los villancicos escritos en dos versos ni en dos partes gramaticales, como lo muestra el ejemplo, para presentar el binarismo. Así, el siguiente cuarteto es en realidad un dístico:

Quita allá, que no quiero,
falso enemigo, **A**
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.¹⁵⁷ **B**

Los dos versos iniciales cumplen un ciclo con una pausa sintáctica y semántica; los dos siguientes reiteran el ciclo, primeramente repitiendo la acción verbal (*quita allá, que no quiero*), y finalmente concluyendo la oración y el mensaje principados en la primera parte.

156. Cancionero musical de la Biblioteca Colombina de Sevilla. *Ibidem.*, p. 394.

157. *Ibidem.*, p. 17.

En una cantiga de Pero Meogo el binarismo tiene la siguiente apariencia:

Ay! ceruos do monte, uin uos preguntar:	A	
foy ss o meu amigu e, se ala tardar,		A
que farey, uelidas?	B	
Ay! ceruos do monte, uin uo lo dizer	A	
foy ss o meu amigu, e querria saber		B
que faria, uelidas? ¹⁵⁸	B	

No debe preocuparnos la separación de los versos, recuérdese que la poesía no inventó la escritura, ni ésta a la poesía. El binarismo es una división lírica; "A" es el sujeto lírico, que puede ser gramatical, un vocativo, exhortación, declaración, etcétera; "B" es la acción o predicación lírica, que puede ser una coordinación, yuxtaposición o subordinación gramatical, lo mismo que una pregunta o exclamación.¹⁵⁹

Vale interpretar que en el villancico (y en muchas cantigas) existe un argumento y una sentencia, algo de lo que se habla y/o una situación, y la conclusión o final que remata y cierra. Así, al villancico lo constituye: a) un sujeto lírico, un concepto que representa, a su vez, un objeto lírico, con entidades múltiples pero bien definidas en el simbolismo del concepto; y b) una predicación, un segundo concepto que aun referido al mismo objeto lírico, dada su ambigüedad, verifica su realidad en la relación dialógica entre lo simbolizado por el sujeto lírico y la primera

158. "¡Ay, ciervas del monte! Véngoslo a contar: / ido se ha mi amigo y, si allá tardare, / ¿qué haré, hermosas? // ¡Ay, ciervas del monte! véngoslo a decir: / ido se ha mi amigo y, si no volviere / ¿qué haré, hermosas?" ACUÑA, René, *Op. cit.*, p. 12.

159. Sánchez Romeralo no da el carácter de predicación ni conclusión al segundo verso del villancico, y sólo ocasionalmente llama sujeto lírico al primer verso. Cf. SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 149-170.

persona del poema: el narrador, quien juega el papel de segundo sujeto, colectivo, ideológico.¹⁶⁰

Veamos otra cantiga de amigo:

<i>Cervatica, que no me la vuelvas,</i>	A	
<i>que yo me la volveré,</i>	B	A
<i>Cervática tan garrida</i>		
<i>no enturbies el agua fría</i>		
<i>que he lavar la camisa</i>		
<i>de aquél a quien di mi fe.</i>		B -- A
<i>Cervatica, que no me la vuelvas,</i>		
<i>que yo me la volveré.</i>		B -- A
<i>Cervatica tan galana</i>		
<i>no enturbies el agua clara</i>		
<i>que he de lavar la delgada</i>		
<i>para quien yo me lavé.</i>		B -- A
<i>Cervatica, que no me la vuelvas,</i>		
<i>que yo me la volveré.¹⁶¹</i>		A

El estribillo en el ejemplo es un villancico donde la "cervatica" es el sujeto; es: "una hembra joven"; y es también: "los deseos de la muchacha que canta". El segundo significado, vertido por "...que no me la vuelvas", tiene sentido sólo con el siguiente verso: "que yo me la volveré", el cual exclama el deseo, no de la cervatica, sino de la "joven" (segundo sujeto), que sin

160. Según la lógica filosófica, una verdad es la adecuación entre pensamiento y realidad, lo que supone un acto que sentencia, que juzga, y que el contenido del conocimiento deba concordar con el objeto juzgado. El acto judicativo implica aceptación al valor de verdad de quien juzga. El juicio se compone de dos conceptos, un sujeto y un predicado, y una copulación entre ambos. El sujeto es el concepto que representa mentalmente al objeto, y el predicado es el otro concepto que se relaciona con el primero en conformidad o inconvención. Con sus características propias, el villancico es un juicio, precisa correspondencia entre su realidad cultural y sus objetos poéticos.

161. Antonio Sánchez señala que hay una sintaxis trabada (por el uso de nexos coordinantes gramaticalmente) y una sintaxis suelta (sin nexos), culta y popular respectivamente (Cf. *Ibidem.*, pp. 180-225), lo que Raúl Dorra rechaza como condición al mostrar en este poema popular una sintaxis trabada (con el nexo "que"), no por deliberación intelectual, sino por movimientos reiterativos y de entrecruzamientos que responden a necesidades básicas. DORRA, H. R., *Op. cit.*, p. 65.

embargo se identifica con "la cierva", por compartir la misma juventud y deseos. Se entabla con ello un diálogo de compartición y aceptación, convirtiéndose ambos sujetos, hembra-mujer, en un tercer sujeto: la colectividad.

La glosa popular, a manera zejelesca en el ejemplo, sin sumar nuevos significados, ahora convierte al villancico, en su conjunto, en un sujeto que dialoga con su nuevo predicado: la glosa, la que a su vez, en el desarrollo simétrico del poema,¹⁶² se renueva en cada estrofa y alterna con el estribillo sus funciones de sujeto y predicado. Hay un paralelismo semántico; lejos de ser monótono es regenerativo. Aunque el diálogo es indefinido, tiende a concluir con el villancico, dándole más peso a su carácter predicativo, como concepto mayor.¹⁶³ (Ver marcas a la derecha del poema anterior.)

Villancico y Glosa en las Cantigas de Amigo.

Como ya ha sido mencionado, pocas veces aparece el villancico en los cancioneros medievales con una glosa popular. Con más frecuencia, las glosas cultas comparten incluso un mismo villancico. La glosa culta interrumpe el diálogo propuesto por el

162. Cf. *Ibidem.*, p. 65-69.

163. Un silogismo, como forma simple del razonamiento deductivo, se compone de dos juicios o premisas, que comparten un mismo concepto, y un tercer juicio o conclusión, compuesta con los conceptos no compartidos por sus premisas. El predicado de la conclusión es el término o concepto mayor, y la premisa que lo aporta es el juicio mayor. Haciendo extensiva la terminología de la ciencia lógica, sin tratarse de silogismos, establezco en el segundo verso del villancico el término mayor, y al reproducirse el diálogo sujeto-predicado en glosa-villancico, este último adquiere en su conjunto el valor predicativo de concepto mayor.

villancico, como se muestra en el poema agregado al villancico que se presenta en el siguiente terceto.

*Des que naçi
non vi tal serrana A
como esta manyana. B*

*Alla en la veguela,
a Mata d'Espino,
en esse camino Glosa
que va a Loçoyuela,
de tal <guisa> la vy cultas.
que <me> fizo gana
la fruta temprana.¹⁶⁴*

Poco probable es que Iñigo López de Mendoza, a quien *El Cancionero de Palacio* atribuye la autoría de la composición (no especifica si es letra o música), haya escrito el villancico que introduce al poema, pero sí pudo modificarlo o por lo menos reescribirlo para que su forma se acerque a una rima y métrica perfecta, a partir de la cual desarrolló una glosa con todo cuidado aristocrático. La ambigüedad a la que alude Humberto Raúl Dorra, distintiva en los villancicos populares, se presenta desde la primera parte de este villancico: *Des que naçi non vi tal serrana*. En el sujeto del dístico queda indefinido tiempo y lugar. Al concluir (*como esta manyana*) abre un diálogo de prolongación indefinida: la "manyana" no tiene nombre ni rostro; puede ser alguien o cualquiera, y deja abierta una canción que invita a desvanecerse también el yo (el hombre que mira a la serrana) en la colectividad.¹⁶⁵

164. "Serrana. En yego <Iñigo> Lopez de Mendoza." *El Cancionero de Palacio*, Fol. 12 v. p.147.

165. Para Raúl Dorra, la ambigüedad consiste en que el sujeto lírico está presente y diferido; a parte del sujeto gramatical, existe en el villancico un sujeto de la enunciación, que es la "...vaga individualidad que refiere una cierta experiencia de la duración temporal." y un sujeto lírico que es devuelto por el desplazamiento en el espacio intertextual. Cf. DORRA, H. R., *Op. cit.*, pp. 55-62.

villancico, como se muestra en el poema agregado al villancico que se presenta en el siguiente terceto.

*Des que naçi
non vi tal serrana A
como esta manyana. B*

*Alla en la veguela,
a Mata d'Espino,
en esse camino **Glosa**
que va a Loçoyuela,
de tal <guisa> la vy **culta.**
que <me> fizo gana
la fruta temprana.¹⁶⁴*

Poco probable es que Iñigo López de Mendoza, a quien *El Cancionero de Palacio* atribuye la autoría de la composición (no especifica si es letra o música), haya escrito el villancico que introduce al poema, pero sí pudo modificarlo o por lo menos reescribirlo para que su forma se acerque a una rima y métrica perfecta, a partir de la cual desarrolló una glosa con todo cuidado aristocrático. La ambigüedad a la que alude Humberto Raúl Dorra, distintiva en los villancicos populares, se presenta desde la primera parte de este villancico: *Des que naçi non vi tal serrana*. En el sujeto del dístico queda indefinido tiempo y lugar. Al concluir (*como esta manyana*) abre un diálogo de prolongación indefinida: la "manyana" no tiene nombre ni rostro; puede ser alguien o cualquiera, y deja abierta una canción que invita a desvanecerse también el yo (el hombre que mira a la serrana) en la colectividad.¹⁶⁵

164. "Serrana. En yego <Iñigo> Lopez de Mendoza." *El Cancionero de Palacio*, Fol. 12 v. p.147.

165. Para Raúl Dorra, la ambigüedad consiste en que el sujeto lírico está presente y diferido; a parte del sujeto gramatical, existe en el villancico un sujeto de la enunciación, que es la "...vaga individualidad que refiere una cierta experiencia de la duración temporal." y un sujeto lírico que es devuelto por el desplazamiento en el espacio intertextual. Cf. DORRA, H. R., *Op. cit.*, pp. 55-62.

Al introducirse la glosa culta, el primer cuarteto con rima cerrada ubica el lugar preciso del encuentro, excluyendo la colectividad. El siguiente terceto esclarece un deseo que denota intención, callando definitivamente la continuidad.

En la introducción de este libro dimos vital importancia a los modos naturales de la comunicación. El constante diálogo popular es un círculo elástico, un circuito de comunicación colectiva, un diálogo abierto, siempre con respuestas, y un simbolismo como identidad. Antonio Sánchez Romeralo afirma que "Así como la sabiduría popular es sabiduría de refrán, de aforismo condensado en una breve sentencia, así también la lírica popular castellana tiende a condensarse..." dinámicamente en una exclamación, lo que se contrapone a la cantiga de amigo, que es extensa y suave. El paralelismo puede extenderla hacia el infinito sin cambios bruscos. En la curva melódica del lenguaje, el grupo fónico es la unidad melódica; los grupos finales, *tonemas*, son los que indican la terminación de la oración psicológica (una oración puede tener uno o varios grupos fónicos). "El estilo del villancico es rápido y breve, lleno de viveza, es característico del villancico." y se debe a que los versos suelen constar de un solo grupo fónico con inflexión final cada una, cobrando cierta independencia cada verso, que son oraciones breves.¹⁶⁶

En el mismo texto, reitera la diferencia del villancico, rápido, rotundo, breve, con la cantiga de amigo, lenta, deslizándose suavemente.

<Las cantigas> fueron creadas y cultivadas dentro de escuelas, por poetas de nombre conocido, en un ambiente de emulación poética. Los

166. SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, pp. 174-180.

villancicos nacieron más anárquicamente y más libres, y de aquí su mayor variedad.

La cantiga es un género más consciente de sí y de sus posibilidades; por eso, temas, sentimientos, formas paralelística, todos sus elementos, están más desarrollados, a veces apurados hasta la saciedad, hasta el hastío <...> el cantar no insiste 'reflexivamente' en esos temas hasta apurar todas sus posibilidades, como hace la cantiga; el villancico es una canción saltarina, que, apenas esboza los temas o pinta los sentimientos, los abandona y se calla <...> se llega al convencimiento de que cantigas y villancicos responden a dos diferentes actitudes poéticas: la cantiga insiste y apura; el villancico alude y pasa, o se calla.¹⁶⁷

Si damos por hecho el carácter popular del villancico y a la vez su hermetismo, negaríamos entonces el diálogo popular. Margit Frenk Alatorre insiste en que la glosa popular busca continuar el sentido del villancico,¹⁶⁸ de ser así no puede haber tal silencio repentino, sino la apertura a un constante dialogar, que acerca la cantiga de amigo a la poesía popular.

Las canciones de mujer galaicoportuguesas son villancicos glosados paralelísticamente, del tipo "popularizante", según la terminología propuesta por Antonio Sánchez para poemas cultos con temas y estructuras populares. En estos es confundible el límite entre lo popular y lo culto, pues salvo su perfección versística y la subordinación a temas preestablecidos, los poetas galaicolusitanos y algunos seguidores leoneses o castellanos¹⁶⁹ recrearon en ellos los cantos populares, como en el siguiente ejemplo:

*;Ai, eu, coitada, como vivo
en gran coidado
por meu amigo,
que hei alongado!*

*;Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!*

167. *Ibidem.*, p. 318.

168. ALATORRE, M. F., *Lírica hispánica...*

169. *Vid.* capítulo "Galicia y Portugal".

*¡Ai, eu, coitada, como vivo
en gran desexo
por meu amigo,
que tarda e no vexo!*

*¡Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!¹⁷⁰*

Esta antiquísima cantiga de Sancho I de Portugal deja ver su origen cultista al modificar las palabras rimantes a manera de glosa (...coidado-...desexo /...hei alongado-...tarda e no vexo), sin alterar significado, y trasladar el valor de villancico al estribillo, el cual, en forma de dístico subordina su significado a la glosa. El estribillo "*¡Muito me tarda / o meu amigo na Guarda!*" no puede ir al inicio del poema por su carencia de significación, pero va adquiriendo autonomía al desenvolverse su glosa, que inicialmente es el villancico.

El paralelismo no sólo existe en la tradición castellana del villancico con glosa popular, sino en muchas canciones folklóricas del mundo. Especial cuidado han puesto algunos estudiosos al paralelismo sefardí. Los hispano-judíos de la época de la expulsión que sufrieron al final del Siglo XV por los Reyes Católicos, decidieron conservar sus costumbres e identidad; entre estas, sus cantos tradicionales nunca perdieron vigencia, y al hallar cantigas de amigo sefardí entre ellas suponemos, no una escuela de poetas, sino un modo popular de expresión.

*-Madri, la mi madri,
(i) demés mi marido.
I madri, la mi madri,
demés mi marido,
ki los kinze años
ya los tengo kumplidos.*

170. "*¡Pobre de mí cómo vivo / en gran cuidado / por mi amigo / que está tan alejado! // ¡Mucho me tarda / mi amigo en la Guarda! // ¡Pobre de mí, cómo vivo / en gran deseo / por mi amigo / que tarda y no le veo! // ¡Mucho me tarda / mi amigo en la Guarda!*" GAITE, C., *Op. cit.*, pp. 32 y 33.

*I vay, i vay, i vay,
para bien devés demandar.*

*-Iza, la mi iza,
no tengas penserio,
ki yo ya ti dava
un riko mansevo.*

*I vay, i vay, i vay,
para bien devés demandar.*

*-Madri, la mi dadri,
demés mi velado,*

*ke los kinze años
ya los tengo akavados.*

*I vay, i vay, i vay,
para bien devés demandar.*

*-Iza, la mi iza,
no tengas kudiado,
ki yo ya ti dava
un riko mucaco...¹⁷¹*

Después de citar la anterior cantiga de amigo sefardí, Antonio Sánchez Romeralo encuentra que éste y otros casos igualmente citados en su libro, no inician con un villancico; cuestiona con ello la naturaleza del paralelismo como glosa del villancico. Supone que se trató de dos tradiciones distintas: el paralelismo sefardí o gallego-portugués, por un lado, y la jarcha mozárabe o el villancico castellano, por el otro. Cree Antonio Sánchez que los castellanos debieron cultivar ambas tradiciones poéticas, por lo que debió existir el villancico aislado, y mediante la práctica zejelesca, antigua ya en el Siglo XV, se unieron y nunca faltó en los cancioneros castellanos composiciones paralelísticas sin villancico.¹⁷²

Mas atendiendo a la misma propuesta del autor sobre el binarismo, éste subsiste tanto en cantos sefardís como en

171. SANCHEZ R., A., *Op. cit.*, p. 337.

172. Cf. *Ibidem.*, pp. 338-340.

galaicoportugueses. Analicemos los cuatro primeros versos del sexteto de la anterior cantiga de amigo sefardí.

*-Madri, la mi madri,
(i) demés mi marido. A
I madri, la mi madri,
demés mi marido, A*

"A" sólo se repite para prolongar el sujeto lírico y dar más fuerza a la conclusión predicativa, que aparece como elemento "B" en los dos versos siguientes:

*ki los kinze años
ya los tengo kumplidos. B*

Al igual que el ejemplo antes analizado, esta estrofa se comporta como un villancico que cede su lugar y significado al estribillo, que por sí carece de él:

*I vay, i vay, i vay,
para bien devés demandar.*

Estructura Tema y Lenguaje Popular en las Cantigas de Amigo.

Desde siempre, el hombre ha adaptado su capacidad para interpretar las cosas complejas ubicándose en el centro de la dualidad del universo. Al estar allí, el todo forma parte de esa dualidad, necesaria, cíclica: la muerte es un elemento de la vida y al llanto le seguirá la risa. "En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia."¹⁷³

La superficial vida oficial, bajo la descontextualización de la actitud natural del hombre,¹⁷⁴ sea dominado o dominador, se

173. BAJTIN, M., *Op. cit.*, p. 11.

174. *Vid.* "Segunda parte" de este texto.

imagina en una línea recta, vertiginosa, sufriendo la trágica antítesis de sus polos, donde el abismo es irremediable para los oprimidos, a la vez que religiosamente condenable.

Los villancicos y cantigas de amigo muestran muchas veces la transición entre cultura del pueblo y cultura de gente masificada. Los capítulos anteriores han delimitado la cultura como abstracción de un modo de concebir el universo. Así, los contenidos populares pueden subsistir, poco o mucho, en las costumbres y el arte moderno, de suyo no popular.

Observemos el siguiente cantarcillo:

*Por beber, comadre,
pr beber.*

*Por mal vi, comadre,
tu vino pardillo,
que allá me tenías
mi saya y mantillo.
Por beber.*

*Que allá me tenías
mi saya y mantillo;
relampaguéame el ojo,
láteme el colodrillo.
Por beber.*

*Por beber, comadre,
por beber.¹⁷⁵*

Formalmente, el anterior no es un poema propiamente popular, pero sí un ejemplo grotesco en el Cancionero Musical de Palacio, donde las comadres borrachas lamentan chuscamente su estado, al tiempo que parodian la institución religiosa del comadrazgo. No se muestra aquí la experiencia de la desdicha de la que habla Raúl Dorra, desplazada hacia una penuria social.¹⁷⁶ Bajtín llama

175. *Cancionero Musical de Palacio*, 235. ALATORRE, M. F., *Lirica hispánica de tipo popular*, p. xxv.

176. Vid. DORRA, H. R., *Op. cit.*, p. 52.

realismo grotesco a la cultura festiva de la risa, a las imágenes del pueblo, cuyos motivos principales son el crecimiento y la renovación.¹⁷⁷ Pero no sólo la risa festiva connota la cultura popular, también el arte que recrea sus costumbres y modo de pensar.

Como el poema arriba citado, las cantigas de amigo no son del todo populares, pero mantienen lenguaje, temas y estructuras o estilo que son las imágenes en que la cultura popular se describe.

Analizando la siguiente cantiga podemos distinguir su forma y contenidos populares:

*E no sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido.
Amor ei!*

*En vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado.
Amor ei!*

*Bailava corpo velido,
que nunca ouver' amigo.
Amor ei!*

*Bailava corpo velido,
que nunca ouver' amado.
Amor ei!*

*Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo.
Amor ei!*

*Que nunca ouver' amado,
ergu'en Vigo, no sagrado.
Amor ei!¹⁷⁸*

177. Vid. BAJTIN, M., *Op. cit.*, p. 406. A lo largo de su investigación, Mijail Bajtín encuentra en la obra *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rabelais el sistema de imágenes grotescas que integran la risa carnavalesca: precocidad, juegos de máscaras y disfraces, jigantes, gordura, comilonas, embriaguez y la burla de partes sexuales o del proceso digestivo.

178. "Ante el sagrado (iglesia), en Vigo, / bailaba cuerpo belido (bailaba la hermosa). / ¡Amor tengo! // En Vigo, ante el sagrado, / bailaba cuerpo delgado. / ¡Amor tengo! // Bailaba cuerpo belido, / que nunca tuvo amigo. / ¡Amor tengo // Bailaba cuerpo belido, / que nunca tuvo amado. / ¡Amor tengo! // Que nunca tuvo amigo, / salvo ante el sagrado, en Vigo. / ¡Amor tengo! // Que nunca tuvo amado, / salvo en Vigo, ante el sagrado. / ¡Amor

ESTRUCTURA: Sin métrica regular y con octosílabos alternando arbitrariamente con heptasílabos, se desplaza fácilmente la canción de uno a otro dístico. Este tipo de métricas son propias del lenguaje poético popular; los alejandrinos juglarescos son dísticos corregidos en los romances con siete y ocho sílabas, respectivamente. Son comunes las inclusiones en estrofas de versos más pequeños, que al ser imitados por los poetas cultos, dando una métrica definida, le llaman "verso quebrado", como el estribillo "Amor ei!" integrado a las estrofas que convierte en tercetos.

La estructura binaria cumple la función de diálogo entre sujeto y predicados líricos, y lentamente se desplazan a través de la repetición, alternancia y sinonimia, a un nuevo villancico, con sus conceptos invertidos:

<i>E no sagrado, en Vigo,</i>	A	
<i>bailava corpo velido.</i>		B Villancico I.

<i>Que nunca ouver' amigo,</i>	A	
<i>ergas no sagrad', en Vigo.</i>		B Villancico II.
<i>Amor ei!</i>		

Aunque el binarismo y su diálogo, como en todo poema popular, se reproduce a lo largo de la glosa, este canto es una trasposición entre dos villancicos que dialogan, pero que ceden su significación a un estribillo no binario, que es el verso quebrado. "Amor ei!" Tal recurso no popular es rescatado inintencionalmente, pues el estribillo se adueña semánticamente de los sujetos líricos para darles conclusión: así finaliza como un auténtico villancico:

tengo!" Martín Codax; Nunes, 496. ALATORRE, M. F., *Lirica hispánica...*, pp. 10 y 11. El tema de la cantiga es descriptivo, narra en tercera persona el gozo de la muchacha enamorada, quien sólo toma la palabra en el estribillo. Muchas cantigas tienen esta forma, no siendo propiamente canciones puestas en boca de mujer.

Ergu'en Vigo, no sagrado. A
Amor ei! B

La cuidadosa rima y el encadenamiento o leixa-pren (toma y deja) son la irremediable mano de un escritor cortesano, quien no obstante en la letra pone la música.

TEMA: En la "Primera parte" de este texto se expusieron las clasificaciones que sobre las cantigas de amigo se han hecho sobre sus temas. En el que aquí analizamos se conjuga la danza sensual de la niña con la visitación al templo de "Vigo" como pretexto para buscar amor. Esta bailada está además identificada con la fiesta en la plaza pública. No es obsesiva ambición de una relación discreta o íntima, sino la explosión jubilosa del placer y la alegría en el atrio de una iglesia, lugar idóneo para la fiesta carnavalesca que hecha de lado la configuración ideológica cristiana.

La función dialógica del lenguaje y arte popular no se agota en el proceso formal de su discurso. Si bien en la estructura lingüística se refleja la estructura cultural, en el significado está plenamente la representación de su mundo. La "originalidad" es un concepto ideologizado, excluye el diálogo colectivo. Al proponer cada autor su propio mundo, oculta la verdad social y persigue el ideal de su adulación. Un discurso en cambio, capaz de ser modificado por otros, sin alterar el contenido y sí enriqueciéndolo, es un discurso de todos, con temas propios y vigentes para todos, y por ello, la imagen de su mundo, compartida en una forma de comunicación a la que podríamos llamar "poliálogo".

La escritura abstraída de la conciencia social cierra la participación colectiva; con ella nos está vetado el derecho a

modificar textos, aun los propios, pues adquiriendo autonomía, o se convierte en un ente referible y no en la referencia a un ser real. A pesar de ello, nadie puede negarnos el otro derecho, el de interpretar y descubrir el fondo de lo escrito. Tal ha sido la tarea de la presente tesis, con la que pretendo dar cuenta del sistema de imágenes populares existente en textos escritos y coleccionados con propósitos cultistas.

El sentido de cada cantiga de amigo es el contenido de un tema abstracto. El género supremo es el tema de la joven que canta. Dada la cultura de masculinidad lo femenino debe reinterpretarse: la mujer tiene el mismo derecho a sentir, desear y sobre todo a manifestar su vínculo con el mundo. Veámoslo en otra cantiga de amigo.

*Se oj' o meu amigo
soubess', iria migo:
eu al rio me vou banhar,
al mar.*

*Se oj' el este dia
soubesse, migo iria:
eu al rio me vou banhar,
al mar.*

*Quem lhi dissess. atanto,
ca ja filhei o manto.
Eu al rio me vou banhar,
al mar.¹⁷⁹*

El contacto de la mujer con el agua es símbolo sexual, como también lo es cualquier lugar natural. En la cantiga citada el río comprende agua, bosque, limpieza (lugar donde se lava) y alivio a la sed. El baño, además de limpieza, implica desnudez, y es

179. "Si hoy mi amigo / supiese, iría conmigo: / yo al río me voy a bañar, / al mar. // Si hoy este día / supiese, conmigo iría: / yo al río me voy a bañar, / al mar. // Quién le dijese tanto (lo pusiese a tanto) / que ya me desaté el manto. / Yo al río me voy a bañar, / al mar." Estevam Coelho; Nunes, 156. ALATORRE, M. F., *Lirica hispánica...*, pp. 18 y 19.

entonces cuando el río se convierte en mar, lo inmenso, lo abundante.

*Eu al río me vou banhar,
al mar.*

La mujer desata el manto (*cajá filheiro o manto.*) y prepara su baño, como pensar o imaginar aprestando la relación sexual. Así, la naturaleza se asocia con la fertilidad. Vemos cómo las imágenes referidas en capítulos anteriores sobre la cultura popular están perfectamente manifestadas: naturaleza, sexo, sed y abundancia para saciarse. Muy común es también en villancicos las referencias a la primavera, al baile y a las fiesta, todas ellas como pretextos de amor. Los lugares para bailar y las referencias a la iglesia de Vigo, como en el primer ejemplo y en el siguiente, representan el lugar común. Recordemos que los grandes atrios eran plazas públicas, sitios de encuentro y convivencia.

*Mia irmana fremosa, ¿treides comigo
a la igrexa de Vigo, u e o mar salido,
e miraremolas ondas?*

*Mia irmana fremosa, ¿treides de grado
a la igrexa de Vigo, u e o mar levado
e miraremolas ondas!*

*A la igrexa de Vigo u e o mar salido,
e verra i, mia madre, o meu amigo
e miraremolas ondas.*

*A la igrexa de Vigo, u e o mar levado,
e verra i, mia madre, o meu amado
e miraremolas ondas.¹⁸⁰*

180. "Ni hermana hermosa, ¿vienes con migo / a la iglesia de Vigo, donde el mar ha salido (subido) / y miraremos las olas? // Mi hermana hermosa, ¿vienes de grado / a la iglesia de Vigo, donde la mar ha levado / y miraremos las olas? // A la iglesia de Vigo donde el mar ha salido, / y vendrá ahí, madre mía, mi amigo / y miraremos las olas. // A la iglesia de Vigo, donde la mar ha levado, / y vendrá ahí, madre mía, mi amado / y miraremos las olas." GAITE, C., *Op. cit.*, pág. 86 y 87.

Al lado de la alegre "mutación" de niña a mujer, que se divierte, impaciente, confía y comparte sus secretos, está la mentalidad del fracaso o frustración. Difieren así con los ejemplos transcritos los poemas de influencia provenzal, que van de la aspiración de los marginados hacia el amor cortés, como lo muestra la siguiente cantiga:

*¡Ai, ondas que eu vin veer!,
 ¿se me saberedes dicer
 por que tarda meu amigo
 sen mi?*

*¡Ai, ondas que eu vin mirar!,
 ¿se me saberedes contar
 por que tarda meu amigo
 sen mi?¹⁸¹*

El poema citado contiene también una imagen del mundo, pero no del mundo de la alegría y la abundancia, ni siquiera de la impaciencia, sino de la nostalgia, la insatisfacción. Ahora el mar es la dimensión de la pena y la mujer participa, al verlo, de su significación. Ella vive en el abismo, sola ante la inmensidad del sufrimiento. En otras cantigas el sentimiento de la desdicha se confía a la hermana, madre o amiga, quienes participan como testigas mudas, como el mar, de la nostálgica espera, o incluso es la misma madre la prohibición a la felicidad.

LENGUAJE: Hemos mencionado que la idea del universo tiene un sentido, que es la imagen del mundo manifestada en las palabras. "La transición de una imagen a un símbolo le confiere una profundidad de sentido y una perspectiva semántica."¹⁸² Mijail Bajtín muestra en *Gargantúa y Pantagruel* el vocabulario de las

181. "¡Ay, olas que vine a ver!, / ¿si me sabríaais decir / por qué tarda mi amigo / sin mí? // ¡Ay, olas que vine a mirar!, / ¿si me sabríaais contar / por qué tarda mi amigo / sin mí?" *Ibidem.*, pág. 86 y 87.

182. BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, p. 381.

plazas públicas, en el que palabras referentes a orines y excremento constituyen lo bajo, repugnante, contrario a las cosas agradables, que sin embargo, su unión a los órganos genitales, y a la tierra donde caen y fertilizan, son la fuerza fecundadora que da luz. Con esto se relacionan alusiones a enfermedades venéreas, a embriaguez, comida excesiva, injurias y lo que tiene que ver con la muerte (descomposición, enfermedad, desmembramiento); todo ello como lo degradante, opuesto a lo espiritual.¹⁸³

La terminología rabelesiana parece contraponerse a la de las cantigas de amigo. No obstante, hemos de recordar que la semántica popular no empieza y termina con la risa en las plazas públicas. Las imágenes del mundo corriente no necesitan trasgredir deliberadamente a la oficialidad, sin embargo las cantigas la transgreden al no usar recursos literarios cultistas, como metáforas, lo mismo que al colocar como narrador poético a una serrana. Individualidad, nobilismo y religiosidad son subestimados.

En la cantiga analizada un narrador describe, sin enjuiciar, la acción de la mujer, a quien cede la palabra sólo en el estribillo, que se expresa a manera de vocativo y conclusión:

<i>E no sagrado, en Vigo</i>	<i>Ante la iglesia, en Vigo</i>	
<i>bailaba corpo velido.</i>	<i>bailaba cuerpo belido.</i>	<i>Narrador.</i>
<i>Amor ei!</i>	<i>Amor tengo!</i>	<i>Personaje.</i>

Este vocativo, a más de cumplir con su función de predicado lírico, transferido paulatinamente por el segundo verso de cada dístico, es un grito jubiloso lleno de significación. No es propio de los cantos cultos medievales el que una expresión de alegría tome el lugar del verso central.

183. Vid, BAJTIN, M., *La cultura popular...*, pp. 131-179.

Toda la cantiga es sencilla, sin algún tipo de rebuscamiento, armónica y con musicalidad; su estribillo es constante y fácil de responder a coro. Más sencillo nos es imaginar la canción interpretada en un baile informal, con participación colectiva e improvisada, que en labios de un trovador que canta o recita en las reuniones aristocráticas.

La terminología concreta de las cantigas de amigo requiere un estudio más especializado. Términos como "amigo", similar a "habib" en las jarchas, son probablemente designaciones populares, aunque se repiten en poemas cultos. Son frecuentes además las alusiones a bailes o encuentros amorosos frente a la iglesia de Vigo, referencias claras a fiestas populares en lugares tradicionales de convivencia. La adjetivación, poco común en villancicos y usual en la poesía provenzal, adquiere un matiz simbólico natural en las cantigas. En muchas de ellas la belleza y juventud de la mujer se describe por su lozanía o la de su cuerpo (*nos louçanas*), de cuya gallardía se dice belida, como las flores con botón dorado (*corpo vellido*). Recurrir a flores o frutales, como rosas cercenadas como la virginidad (*cortar la rosa*, dice un villancico castellano) o la sombra de avellanedas (*avelaneiras froolidas*), contrasta con el ciervo sediento que enturbia el agua en la fontana (*na fontana fria...ceruos do monte a agua volvian*).

CONCLUSIONES.

De la Cultura Popular a la Lucha de Clases.

Las canciones de villanos, a las que hemos llamado populares, pudieron surgir en distintas formas, pero con una misma esencia: improvisadas en alguna convivencia pública, o después de ser escuchadas o leídas en alguna otra fuente, asimiladas y transformadas consciente o inconscientemente. De cualquier manera, el autor son todos, y lo que es tradición en el medio popular, es popular. Dejemos el termino "poesía de tipo tradicional", propuesto por Dámaso Alonso¹⁸⁴ a la imitación de obras tradicionales, populares o cultas, dentro del ámbito oficial.¹⁸⁵

Raúl Dorra dice que la tradición tiende a presentarse como un "transcurso intemporal", un encadenamiento ahistórico fuera de las contradicciones de clase;¹⁸⁶ sin embargo, no podemos abandonarla fuera de la historia, tiene un devenir relativo, y por ello puede perder su sentido inicial, mas esta relatividad se deriva de la historia misma. Este importante teórico de la literatura, al igual que los autores estudiados en la "Segunda parte" del presente texto, concibe la producción literaria popular como aquella generada por las capas bajas de una sociedad y a través de la cual los individuos que componen esas capas se expresan y reconocen.¹⁸⁷ Observa así que la cultura popular es aquella simbólica que imagina la profundidad desde la periferia, donde se organiza en torno a una revelación prometida. Se encuentra, pues, en la

184. Vid. Dorra, H., *Op. cit.*, p. 48.

185. "Llamemos tradicional a una producción que reconoce una cierta antigüedad y que ha sido conservada y transmitida por un sector de la sociedad o por la sociedad en su conjunto." Dorra, H., *Op. cit.*, p. 45.

186. Vid. *Idem.*

187. Vid. *Idem.*

exterioridad de la cultura del poder. Por lo tanto, el sentido equivale al poder.¹⁸⁸

Remito aquí lo que señale en el capítulo "Una propuesta para la concepción de las culturas populares" en la "Segunda parte": una cultura de la marginación sólo podrá vivir en función del sujeto marginante, de quien será objeto y a quien ambicionará derribar del poder. Esta es la incesante lucha de clases entre la cultura que domina y tiene poder, y la cultura de masas, que ya no es pueblo, sino subordinación, y no hay más sentido entre ambos que el poder puesto en juego. Es bien cierto que la conciencia metafórica de la clase en el poder se sitúa en el interior de un lenguaje que opaca la realidad. "Es pues, ideología de una clase que se siente situada en el centro <...> de las asociaciones y las metamorfosis, en ese movimiento que va del sentido al simulacro, con un poder amenazado en el espacio histórico concreto."¹⁸⁹ Pero la cultura popular propuesta en esta tesis rebasa las sociedades establecidas, tiene que ver sí con el símbolo, pero como imagen de la vida y no del poder, donde la historia cede lugar al retorno de los ciclos naturales: geológicos o vitales. Tiene que ver con las sensibilidades instintivas, con el gozo libre de los placeres y la concepción de un cosmos que está presente en el cuerpo y en el suelo que pisamos. No incluye la idea de libertad, que de suyo presupone la concepción de lo no libre.

La cultura popular, que quizás responde más a una función biológica que social, inmanente y a veces aletargada en todo ser humano, entra en conflicto con las relaciones sociales de

188. *Vid. Ibidem.*, p. 14-19.

189. *Ibidem.*, p. 18.

producción y por ende, con la sujeción del hombre a su economía. Pero se mantiene ahí, como constante que impide transformaciones caóticas, antidualécticas.

Los niveles de dependencia humana determinan la expresión popular. Mientras las culturas dominantes renuncian a ella, las culturas dominadas, masificadas, la retoman con nostalgia, ahora sí con la idea de arrancar a la libertad algo de lo que les pertenece. Estas dos culturas transforman la concepción del cosmos y miran en él un pretexto de sus acciones. La primera justifica allí su posición central, el derecho que le corresponde sobre los medios de producción; la segunda, su reclamo de libertad.

Así, los villancicos poseen dicha cultura masificada, connotando en su conjunto la penuria de cierta experiencia de la desdicha, como contexto de la colectividad.¹⁹⁰

*Dejóme mi padre
lleno de amargura,
niño delicado,
pobre y sin ventura.*¹⁹¹

La Interrupción del Diálogo Popular.

*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manseniña fremoso diciendo
cantigas de amigo.*

*Sedia la fremosa seu sirgo labrando,
sa voz mansediña fremoso cantando
cantigas de amigo.*

*-Par Deus de cruz, dona, sei eu que habedes
amor mui coitado, que tambien dicesdes
cantigas de amigo*

190. Vid. *Ibidem.*, p. 52.

191. ALATORRE, M. F., *Lirica hispánica...*, p. 135. Las canciones arcaicas conservados por los judíos sefardís tienen en muchos casos las mismas características que los villancicos castellanos.

*Par Deus de Cruz, dona, sei eu que andades
de amor mui coitada, que tambien cantades
cantigas de amigo.*

*-Abuitor comestes, que adeviñades.*¹⁹²

En el anterior poema, Esteban Coello describe el contexto general de las cantigas de amigo; en él no refiere en lo absoluto un ambiente alegre ni festivo, ni mucho menos colectivo. ¿Echaría por tierra la teoría popularista aquí planteada sobre las cantigas gallego-portuguesas?

La lírica en lengua galaicoportuguesa conocida por los cancioneros peninsulares en los últimos siglo de la Edad Media, se dio en un ámbito, más que cultista, hermético o selectivo. La aristocracia monárquica dictó las reglas para una vida política y social oficialmente reconocida; además, sublimada por el mito del Apóstol Santiago, que llevó a Galicia la capital ideológica de la Reconquista y la llave del intercambio comercial y cultural de España.

Sabedores de este privilegio, en las cantigas de amor los poetas portugueses y gallegos introdujeron a sus reinos, en su propia lengua, la propuesta culta provenzal, con el ideal metafórico, evasivo de la realidad, de los nobles, cortesanos o aristócratas. La nueva escuela poética siguió en forma y contenido un "deber ser" del arte, y lo hizo suyo. Aquellas canciones amorosas transportaban el sentido de los signos o figuras poéticas no hacia una mujer o sentimiento referidos, sino a su verdadero

192. "Estaba la hermosa su huso torciendo / con voz manzanilla (dulce) hermoso diciendo / cantigas de amigo. // Estaba la hermosa su huso labrando, / con voz manzanilla hermoso cantando / cantigas de amigo. // -Por Dios de cruz (Cristo), doña (señora), sé yo que tienes / amor muy cuitado que tambien decis / cantigas de amigo. // Por Dios de cruz, doña, se yo que andais / de amor muy cuitada, que también cantáis / cantigas de amigo. // -Buitre comisteis, que adivináis." Esteban Coello, segunda mitad del Siglo XIII y principios del XIV. GAITE, C., Op. cit., pp. 102 y 103.

objeto poético: la canción misma. Los trovadores cortesanos eran, pues, trabajadores del lenguaje netamente estético y reproductores de su significado oficial, no de la configuración de sentido social.

Además de las cantigas de amor y de otros tipos de poesía, también de imitación provenzal, como las cantigas de escarnio y maldecir, la lírica galaicolusitana quiso proponer su propia lírica, sin descontextualizar la moral cortesana, pero esta vez imitando las canciones conocidas en los pueblos, debido probablemente a la falta de alguna tradición culta en la *Gallecia* medieval.

El poema arriba transcrito muestra la mentalidad de los poetas allegados a las cortes; en él, Esteban Coello similitiza el motivo textual de la cantiga de amigo con la de amor,

*-Par Deus de cruz, dona, sei eu que habedes
amor mui coitado, que tambien dicesdes
cantigas de amigo*

pero nunca menciona el origen popular de las cantigas de amigo. Cabe preguntarse sobre el grado de conciencia de los poetas cortesanos a cerca de su propio quehacer artístico. Por un lado, algunas cantigas hablan de las cuitas de un amable hombre enamorado, dirigidas a una mujer cuya nobleza crece hasta convertirla en una idea, inalcanzable para él, metáfora del amor. Paradójicamente, otras canciones presentan a mujeres rústicas, a veces alegres y precozs, que bailan o acuden al río o a la iglesia para encontrar a su amado.

*Bailemos nos xa todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolicas,
e quen for belida como nos, belidas,*

*se amigo amar
so aquestas avelaneiras froolidas
verra bailar.*

*Bailemos nos xa todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo destas avelanas
e quen for louçana como nos louçanas
se amigo amar
so aqueste ramo destas avelanas
verra bailar.*

*Poe Deus, ai amigas, mentre al non facemos,
so aqueste ramo frovido bailemos,
e quen parecer como nos parecemos
se amigo amar
so queste ramo sol que nos bailemos
verra bailar.¹⁹³*

La anterior poesía construye un ambiente alegre, festivo, incitador, de mujeres jóvenes (*belidas, louçanas*) que comparten colectiva y ritualmente su belleza popular. Popular porque no es una galanura vanidosa ni egoísta, pues la hermosura y lugar de baile se abren a la participación comunitaria. Las *avelanas* y el *ramo frovido* de *avelaneiras* son símbolo de amigas garridas, quienes simultáneamente lo son de las flores y avellanas donde concurren a bailar.

Integra el contexto de la cantiga la imagen de un mundo natural de fiesta y dicha. Pero muestra, no obstante, una estructura divagante, la cual hace declinar el estribillo hacia su final; es decir, conforme avanzan las estrofas, la frase final (*verra bailar*), que se repite en cada una, representa

193. "Bailemos juntas todas las tres, ay amigas, / bajo estas avellanadas floridas, / y quien tan belida como nosotras, *belidas*, / si amigo <sabe> amar, / bajo estas avellanadas floridas / vendrá a bailar. // Bailemos juntas todas las tres, ay hermanas, / bajo este ramo de estas avellanas / y quien tan lozana como nosotras, *lozanas*, / si amigo <sabe> amar, / bajo este ramo de estas avellanas / vendrá a bailar. // Por Dios, ay amigas, mientras vagando estemos, / bajo este ramo florido bailemos, / y quien parezca como nosotras parecemos, / si amigo <sabe> amar, / bajo este ramo en que nosotras bailemos / vendrá a bailar." Aires Nunes, finales del siglo XII-primer mitad del XIII. *Ibidem.*, pp. 92 y 93.

crecientemente la conclusión del poema, hasta que lo cierra definitivamente como punto gramatical.

De esta manera, en tanto que el tema del ejemplo es signo popular, su manifestación es un monólogo que no pide respuesta de algún interlocutor. Las dos primeras estrofas inician con el mismo verso alterando sólo la palabra rimante (*Bailemos nos xa todas tres, ai amigas - ai irmanas*), mientras la última invierte el vocativo *ai amigas*, anteponiendo otro *-Por deus-*, y pospone, al tiempo que sustituye, el núcleo verbal *Bailemos nos xa todas tres* por una frase verbal subordinada (*mentre al non facemos*). Esto último constituye un hipérbaton, que con la suma de dos frases vocativas previas, introduce los ambages propios de una sintaxis característica de la sensación de fin en una secuencia de enunciados, e impide por ello la función dialógica que tenían los dísticos populares, pues cada final preparaba una posible respuesta, repetitiva, de carácter coloquial.

Se desarrolla en el ejemplo un inconsciente doble contenido poético, mas no una doble función; por una parte, la composición existe en algún cancionero cortés, compilado lo mismo que villancicos y poemas cultos, dirigido a un público selecto cuyos integrantes lo aprecian e interpretan en forma similar entre sí y con respecto a las demás canciones.

Cada tipo social escribe, lee y comprende bajo principios definidos por sus relaciones: en su identidad está la función. En este caso, muy a pesar de la función específica, el ejemplo de Airas Nunes descubre al análisis la existencia en la Baja Edad Media de otro mundo, subterráneo, de gracioso folklore. La apropiación que la cultura oficial hace de la cultura popular

termina posteriormente convirtiendo a esta última en cultura subordinada, que por tanto, pertenece también a la oficialidad.

La Edad Media y su pasado conservaron grandes parajes naturales no tocados por la civilización, lo mismo que comunidades o tan sólo manifestaciones humanas de pueblos libres en su mentalidad. Los nobles fueron apropiando y redefiniendo la cultura popular, pero el mundo moderno, en cambio, invadió todo lugar y todo individuo. Si la economía monárquica se sustentaba en la explotación de tierra y ganado, la burguesía se apoya en la comercialización de todo aquello que pueda ser comerciable y en la explotación de hombres. Ni esclavismo ni feudalismo necesitaron todas las tierras ni todos los hombres; en cambio, no queda ahora lugar sin dueño ni humano fuera del consumismo mercantil.

Los pueblos sustituyeron la cosmovisión popular por la cultura de masas. Sus expresiones de júbilo fueron reemplazadas por manifestaciones de protesta y una encarnizada lucha de clases. Cada grupo marginado, reprimido o explotado se organiza, o sólo se identifica, bajo principios restrictivos, en los que la comunicación es un "correr la voz" entre los suyos, en tanto que los sectores privilegiados (económica, social, política y mercantilmente) instrumentan y procesan sus formas, y con ellas, sus contenidos discursivos.

Los villancicos de mujer o dísticos paralelísticos en las cantigas de amigo galaicoportuguesas, son la presencia durante la Baja Edad Media de la cultura popular en las mismas representaciones de la cultura oficial, recién nacida, en la Galicia de aquel tiempo, por el mito religioso de Compostela y la

afluencia ideológica provenzal; son el diálogo abierto y compartido justo en el momento de ser acallado.

*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 probado,
vós mi-adugades o meu amado!
Sobre mar ven quen frores d' amor ten;
mirarei, madre, as torres de Geen.¹⁹⁴*

La anterior cantiga deviene el jubiloso deseo en una constante melancólica; tal connotación describe a un grupo de trovadores en esta sazón inconscientes. La conciencia de clase implica el reconocimiento de un estado, sus condiciones y pertenencia social. La cultura popular es una concepción peculiar del mundo, natural, aletargada por la conquista que el poder monetario ha hecho del hombre; es el diálogo ininterrumpido, pero paradójicamente, interrumpido por el cada vez más complejo laberinto de la comunicación.

194. "Ay, Santiago, patrón sabido, / ¡tú traedme a mi amigo! / Sobre mar viene quien amor tiene; / miraré, madre, las torres de Jaén / Ay, Santiago, patrón probado, / ¡tú traedme a mi amado! / Sobre mar viene quien amor tiene; / miraré, madre, las torres de Jaén." Pai Gomes Charinho; Nunes, 225. ALATORRE, M. F., *Lírica hispánica...*, p.29.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA.

- ACUÑA, René, *Las nueve cantigas de Pero Meogo*. Introd. y versión española de... México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de estudios Literarios, 1977.
- ALIN, José María, *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus, 1968. 786 pp. (Sillar. Estudios Literarios, 4).
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1975. 288 pp. (Biblioteca de Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos).
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traduc. de Julio FORCAT y César CONROY. Barcelona, Barral Editores, 1974. 430 pp. (Breve Biblioteca de Reforma).
- Cancioneiro da Ajuda. V. I*, Edição crítica e commentada por Carolina MICHAËLIS de VASCONCELLOS. Halle A. S., Max Niemeyer, 1904. 924 pp.
- Dorra, Humberto Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Lo popular y lo culto en la poesía. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981. 170 pp. (Cuadernos del Seminario de Poética, 5).
- El cancionero de palacio*. Del manuscrito de la Biblioteca Real de Madrid con la asignatura antigua: vii.a.3; 2.F.5, no.342. Ed. crítica, con estudio preliminar y notas por Francisca VENDRELL DE MILLAS. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija, 1945, 466 pp.
- FRENK ALATORRE, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid Castalia, 1992. (Nueva Biblioteca de Educación y Cultura, 1).
- *Entre folcklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México, El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1971. 104 pp. (Jornadas, 68).
- *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México, El Colegio de México, 1975. 178 pp. (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, I).
- *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Selec., pról. y notas de... México, <UNAM. Dir. Gral. de Publs.>, 1966. xxix+270 pp. (Colec. Nuestros Clásicos, 31).

- GAITE, Carmen Martín y Andrés RUIZ TARAZONA, *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1972. 474 pp. (El Libro de Bolsillo. Sección Literatura, 385).
- HERNANDEZ, Mario, *Breve introducción a la literatura gallega. (1200-1930)*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1974. 131 pp. Ilustr. (Publicaciones Españolas, 538).
- MARTINEZ TORNER, Eduardo, *Lírica hispánica. Relación entre lo popular y lo culto*. Pról. de Homero SERIS. Madrid, Castalia, <1966>. 459 pp. (La Lupa y el Escalpela, 5).
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "La primitiva poesía lírica española" en *Estudios literarios*. 2a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939. pp. 197-296. (Colec. Austral, 28).
- MURIÑO, José P., *La literatura medieval en Galicia*. Pról. de P. Bruno IBEAS. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Librería Fernando Fe, <1929>. 260 pp. (Biblioteca de Estudios Gallegos, 3).
- NUNES, José Joaquim, *Cantigas d' amigo. Dos trovadores galego-portugueses. V. I, Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por ... Introdução*. Coimbra, Imprensa Da Universidade, 1428. New York, Kraus Reprint Co, 1971. xiv + 497 pp. (Biblioteca de Escritores Portugueses. Série A).
- PEREZ BALLESTEROS, José, *cancionero popular gallego*. Tomo I. Buenos Aires, <Colec. Dorna>, 1942. 160 pp.
- SAAVEDRA MIRANDA, Alberto, *Comparación temática de las jarchas mozárabes, las cantigas gallego-portuguesas y los villancicos castellanos*. Tesina. México, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1976. 29 PP.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Lírica popular en los siglos XV y XVI. Madrid, Gredos, 1969. 623 pp.
- TREJO, Laura, *Quince cántigas de amigo*. México, UNAM, 1975. 56 pp. (Facultad de Filosofía y Letras. Colec. Cuadernos).

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA.

- ANGENOT, Marc, et al., dir., *Teoría literaria*. Traduc. de Isabel VERICAT NUÑEZ. México, Siglo XXI. Edrs., 1993. 471 pp. (Lingüística y teoría literaria).
- ARIZPE, Lourdes, "Introducción" y "Políticas culturales" en *El reto del pluralismo cultural*. México, INI, (1978). 76 pp., pp. 3-21.

- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Edrs., 1982. 396 pp. (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 381-396.
- BARTRA, Agustín, *Diccionario de mitología*. Barcelona, Eds. Grijalbo, S.A., 1982. 207 pp. (Grijalbo/Referencia).
- BIGSBY, C. W. E., *Examen de la cultura popular*. México, FCE, 1982. 410 pp. (Colec. Popular).
- BONFIL BATALLA, G., "El Museo Nacional de Culturas Populares" en *Nueva Antropología*. Rev. de Ciencias Sociales. Etnia y Nación, Dir.: Silvia GOMEZ TAGLE, Consejo: Jorge ALONSO, et al., vol. V, núm. 20. (México, ene., 1983), pp. 151-155.
- "La querrela por la cultura" en *Nexos*. s.p.i. (núm. 100), pp. 1-13.
- "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales" en *Anuario Indigenista*, s.p.i. pp. 129-158.
- BUBNOVA, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bjtinianas de "La Lozana andaluza"*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987. 223 pp. (Cuadernos del Seminario de Poética, 10).
- Calendario de fiestas populares*, coord. por Imelda de LEON. México, SEP, Subd. de Cult., DGCP, 1988. xix + 437 pp.
- CARO BAROJA, Julio, *De la superstición al ateísmo*. (Meditaciones antropológicas.) Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1974. 209 pp. (Ensayistas, 115).
- *El Carnaval*. (Análisis histórico-cultural). 2a. ed. Madrid, Taurus Eds., S.A., 1979. 389 pp. (La Otra Historia de España, 2).
- *Las brujas y su mundo*. 6a. ed. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1982. 377 pp. (El Libro de Bolsillo. Sección Humanidades).
- CARRETERO Y JIMENEZ, Anselmo, *Los pueblos de España*. (Introducción al estudio de la nación española.) Pról. de Miguel LEON-PORTILLA, México, UNAM. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1980. 885 pp. (Textos de Apoyo a la Docencia).
- COLOMBRES, Adolfo, comp., *La cultura popular*. México, Premiá Editora, 1982. 145 pp. (La Red de Jonás).
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 3a. ed. Madrid, Edit. Gredos, 1976. 4 v.

- DEYERMOND, Alan D., *Historia de la literatura española. La Edad Media*. 10 ed. Barcelona, Edit. Ariel, 1984. 419 pp. (Letras e ideas. Instrumenta, 1).
- Diccionario de lingüística*, dir. por Gorges MOUNIN. Barcelona, Edit. Labor, S.A., 1979. xxxix + 249 pp.
- Diccionario latino español*. Prol. de P. MARTINEZ LOPEZ. París, Imprenta de J. Claye y C, <s.f.>, xi+235.
- DORRA, Humberto Raúl, *La literatura puesta en juego*. México, UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 1986. 320 pp. (Colegio de Letras. Opúsculos/Serie Investigación).
- DUBOIS, Jean, et al., *Diccionario de lingüística*. Versión española de Inés ORTEGA y Antonio DOMINGUEZ. Dir. por Alicia YLLERA. Madrid, Alianza Editorial, 1979. lxviii + 639 pp. (Alianza Diccionarios).
- DUVIGNAUD, *Sociología del arte*. Trad. de Melitón BUSTAMANTE. Barcelona, Eds. Península, M.R., 1969. 149 pp. (Sociología del Arte. Historia, Ciencia, Sociedad, 36).
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Bilbao, Espasa-Calpe, S.A., <s.f.> LXX V.
- FALCON MARTINEZ, Constantino, Emilio FERNANDEZ-GALIANO y Raquel LOPEZ MELERO, *Diccionario de la mitología clásica*. 4a. ed. Madrid, Alianza Edit., S.A., 1985. (El Libro de Bolsillo, 792. Sección Humanidades). 2 v.
- FANON, Franz, "Racismo y cultura" en *Por la revolución africana. Escritos políticos*. Ed. en español. Trad. de Demetrio AGUILERA MALTA. México, FCE, 1965. 229 pp. (Colec. Popular. Tiempo Presente, 70), pp. 38-52.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*. 3a. ed. Barcelona, Alianza Edit., 1981. 4 V. (Alianza Diccionarios).
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *Historia literaria de Portugal (Siglos XII-XX)*. Introducción histórica. La lengua y literatura portuguesas. Era Medieval. Traduc. española de P. BLANCO SUAREZ. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948. (Colec. Austral).
- FONTANA, Pocket, *Atlas of the World*, Great Britain, William Collins Sons and Co. LTD., 1969. 160 pp.
- FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*. México, FCE, 1992. 440 pp. (Colec. Tierra Firme).
- FRANZKÖING, *Diccionario de las religiones*. Versión castellana de Eduardo VALENTIN FIOL. Barcelona, Edit. Herder, 1964, lxxi + 1484 pp.

- GRANDMONTAGNE, Francisco, *La muerte del paganismo y otros ensayos*. Madrid, Eds. Cultura Hispana, 1977. 202 pp.
- KÖNIG, Franz, *Diccionario de las religiones*. Versión castellana de Eduardo VALENTI FIOL. Barcelona, Edit. Herder, 1964. lxxi+1484 pp.
- LEWANDOWSKI, Theodor, *Diccionario de lingüística*. 2a. ed. Traduc: María Luz GRCIA-DENCHE NAVARRO y Enrique Bernárdez. Madrid, Eds. Cátedra, S.A., 1986. xvi + 447 pp. (Cátedra Lingüística).
- LOPEZ-AYDILLO, Eugenio, *Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*. Extraído de la *Revue Hispanique*. T. LVII. New York, Paris <Real Academia de la Historia>, 1923. 305 pp.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*. 2a. ed. Madrid, Eds. Istmo, 1982. 364 pp. (Colec. Fundamentos, 58).
- LOZANO FUENTES, José Manuel, *Historia de la cultura*. México, Cía. Editorial Continental, S.A., 1979. 443 PP.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*. 10a. ed. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1958. 246 pp. (Colec. Austral, 100).
- "La primitiva poesía lírica española" en *Estudios literarios*. 4a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1943, pp. 181-247. (Colec. Austral, 28).
- "Sobre primitiva lírica española" en *De primitiva lírica española y antigua épica*. De la revista *Cultura Neolatina*, V. III, 1943, complemento de "La primitiva poesía lírica española", V. 28 en *Estudios literarios*. 6a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1946. (Colec. Austral).
- MONSIVAIS, Carlos, "La cultura nacional como unidad de la diversidad" en *La semana de Bellas Artes*. INBA. FONAPAS, semanal, Coord.: Abraham OROZCO GONZALEZ, coord. edit. Facundo UMBRA, s. núm. (México, s.f.), 2 pp.
- "Los engaños y las realidades de la identidad", en "La cultura en México", Supl. cultural de *Siempre!* núm. 1024 (México, 11 nov., 1981), pp. viii-x.
- MURRAY, Margaret, *El dios de las brujas*. Londres, 1933, citada en *Duda. Lo increíble es la verdad*, dir. por Ariel ROSALES. México, D.F., s.f., núm. 188, Edit. Posada, 22 pp.
- PETRIE, Sir Charles, *La Casa Real Española*. Trad. de Gloria MARTINENGO. Barcelona, Edit. Juventud, S.A., 1960. 245 pp. (Colec. Grandes Biografías).
- RABELAIS, *Gargantúa y Pantagruel*. 2A. ed. "Vida de Rabelais" por Antole FRANCE. México, Edit. Porrúa, S.A., 1985. lviii + 497 pp. ("Sepan Cuantos...", 360).

- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media*, por Alan D. DEYERMOND. Ed. Crítica. Coord. de Modesta LOZANO. Traduc. de Carlos PUJOL. Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1980. xxii + 570 pp. (Páginas de Filología. Dir. Francisco RICO).
- SEKOU TOURE, Ahmed, "A cada pueblo su cultura", "La moral revolucionaria y la función educativa" y "Por una juventud conciente (sic.) y responsable en Africa en marcha". Trad. Carlos SEGALA. La Habana, Edit. de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, (1970). 595 pp., pp. 460-485.
- SOUTELLE, Jacques, *El universo de los aztecas*. Traduc. de José Luis MARTINEZ y Juan José UTRILLA. México, FCE, 1982. 184 pp. (Sección de Antropología, 6089).
- STAVENHAGEN, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual" en Pablo GONZALEZ CASANOVA, coord., *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México, Siglo Veintiuno Edits., 1984. xx + 363 pp. (Sociología y Política), pp. 295-309.
- TORRI, Julio, *La literatura española*. 2a. ed. México, FCE, 1955. 425 pp. (Breviarios, 56).
- TUROK, Marta, texto mecanográfico presentado durante el Primer Seminario Sobre Cultura Popular, Identidad y Políticas Culturales. Jornadas de Cultura Popular. México, D.F., DGCP. SEP, ago.-oct., 1986. 13 pp.
- VALENCIA DIAZ, Jorge, "Identidad pluricultural y nacionalidad." Texto mecanográfico. Dirección General de Culturas Populares (México, 16 ago., 1983). 14 pp.
- VARESE, Stefano, "Recuperación cultural y capacidad de gestión étnica: la propuesta de las Unidades Regionales" en Jas RAUTER, comp., *Indigenismo, pueblo y cultura*. La acción de la Dirección General de Culturas Populares. México, SEP. Consejo Nacional Técnico de la Educación, 1983. 252 pp. (Cuadernos, 5), pp. 31-45.
- WARMAN, Arturo, "Sobre la creatividad... o cómo buscarle tres pies al gato, que como es sabido, sólo tiene dos" en Guillermo BONFIL BATALLA, et al., *Culturas populares y la política cultural*. México, Museo de Culturas Populares/SEP, 1982, pp. 127-137.
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*. 11a. ed. México, UNAM, 1990. 493 pp.

INDICE.

INTRODUCCION.	2
PRIMERA PARTE: LAS CANTIGAS Y SU ENTORNO.	
Galicia.	10
Cantigas y villancicos en los cancioneros medievales.	15
Poemas y cantigas populares vistos por la crítica tradicional.	21
El fenómeno provenzal.	29
<i>Cantigas d'amigo</i> .	33
SEGUNDA PARTE: CONTEXTO IDEOLOGICO.	
La función comunicativa de las culturas popular y oficial.	38
La cultura popular en la Edad Media.	41
Origen de la cultura oficial religiosa.	45
La cultura popular como objeto de estudio.	46
Etimología del concepto.	52
Una propuesta para la concepción de las culturas populares.	55
Cosmovisión carnavalesca.	58
TERCERA PARTE: ANALISIS DE LAS CANTIGAS DE AMIGO.	
Paganismo en lo cantos populares.	65
<i>Fraienstróphen</i> .	72
Binarismo: el diálogo popular.	76
Villancico y glosa en las cantigas de amigo.	80
Estructura tema y lenguaje popular en las cantigas de amigo.	86

CONCLUSIONES:

De la cultura popular a la lucha de clases.	96
La interrupción del diálogo popular.	98
BIBLIOGRAFIA DIRECTA.	105
BIBLIOGRAFIA INDIRECTA.	107