

010673  
2eg



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA LIRICA POPULAR A LO DIVINO EN LA  
ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

T E S I S

QUE PRESENTA:

SARAH TAYLOR COOK

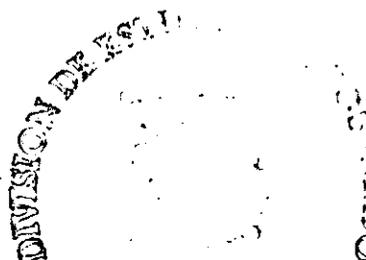
PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS-LITERATURA ESPAÑOLA



MEXICO

ASESORA DE TESIS: DRA. MARGIT FRENK



1999

270713

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS REGOLAZOS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*La lírica popular a lo divino  
en la España del Siglo de Oro*

Tesis que presenta

Sarah Taylor Cook

para optar al grado de  
Maestra en Letras - Literatura Española

México - 1999

## INTRODUCCIÓN

La divinización, como señala Dámaso Alonso (1950: 264), es un fenómeno “cuyo desarrollo tiene miles de años, y su ámbito es la humanidad”. Desde la época patristica ha existido el deseo de convertir textos profanos en alabanzas a Dios, es decir, divinizar; este acto implica alterar un texto secular, proveniente o no de una fuente escrita, para que su mensaje refleje una función religiosa. El cambio puede darse en un escenario alterno al original, o puede apreciarse en la alteración, en mayor o menor grado, de las mismas palabras.

Después de la presentación histórica de la divinización en general y de un pequeño resumen sobre la lírica popular, este proyecto pretende analizar cómo se volvía a lo divino la lírica popular durante el siglo XVI y a principios del XVII.

La meta principal de esta investigación es mostrar el valor poético que poseen muchas de las canciones populares a lo divino del Siglo de Oro. Para lograr este fin subrayo que la relación entre la canción popular y la divinización no se puede determinar a través de un método sistemático, sino considerando cada *contrafactum* y su modelo profano como una entidad aislada, una interdependencia original. Las canciones a lo divino no fueron escritas según una fórmula establecida, sino que cada texto siguió sus propias reglas. Existen muchos aspectos que coinciden en los ejemplos de la divinización de la lírica popular, pero son características que no pueden ser extraídas de su contexto poético individual. Los símbolos y las alegorías que aparecen en las divinizaciones son dos cualidades que dependen del artificio del poeta divinizador. Los contrafactistas que con ingenio aprovechaban estas cualidades compartidas son los que perdurarán en la historia lírica de España y sus canciones son las que se deben subrayar. Lo que me propongo hacer es establecer las relaciones entre el poema popular y el *contrafactum* que se basó en él, señalando aspectos de esa relación que enriquecen el poema a lo divino.

Se ha dicho que los *contrafacta* del Siglo de Oro no poseen un valor estético<sup>1</sup>; algunos dicen que son simplemente textos que imitan, que no poseen ninguna cualidad poética ni de belleza. Debido a comentarios de esta índole, la poesía a lo divino del Siglo de Oro ha sido enterrada antes de encontrarse muerta. Desafortunadamente, este tema ha sido estudiado por pocos investigadores y debido a conclusiones negativas propuestas por algunos de ellos, la divinización de la lírica popular ha sido descartada por muchos como un género que amerite un estudio profundo. Más adelante se tratarán en detalle las distintas investigaciones que se han hecho sobre la divinización de la lírica popular. Con sólo algunas valiosísimas excepciones, no se ha analizado el valor estético de estas canciones, ni se ha tratado cómo este valor se ha desarrollado dentro de la canción a lo divino. Mucho menos se ha considerado el *contrafactum* en su relación con la canción profana modelo. He aquí la queja y el propósito de esta tesis: demostrar la belleza de algunos de los *contrafacta* de canciones populares del Siglo de Oro, en un intento de abrir la puerta hacia más estudios y análisis que no descarten el valor literario de estas obras.

En cuanto a la estructura, el trabajo se dividirá en varias secciones: El capítulo primero - un resumen histórico de la divinización y la divinización en distintos países de Europa inicia este estudio con el contexto histórico en que tuvo lugar el fenómeno de la divinización, desde el surgimiento hasta su presunto auge e inevitable decadencia. Gracias a la completa presentación que hace Wardropper (1958), el recuento histórico de esta tesis termina cuando surgen las divinizaciones. Cabe mencionar que los términos “contrahecho” y “*contrafacta*” se refieren a la variación de un texto pre-existente. La definición se puede aplicar entonces a textos profanos y a textos religiosos; el resultado no necesariamente proporciona un significado religioso. Los términos “divinización” y “a lo divino” se verán en detalle más adelante.

---

<sup>1</sup>Véase Crosbie (1989: 82), Wardropper (1958: cap. XIII).

Desde la Edad Media existía en Europa la costumbre de divinizar la poesía profana. Ésta, en forma de canción, se prestaba especialmente para este propósito y dio pie al surgimiento de una lírica religiosa cantada en lengua vulgar. Como veremos, la divinización del canto popular comienza con el préstamo de la melodía profana; se escribían textos religiosos en latín que aprovecharían una canción popular. Más tarde estos textos se escribían en lengua vulgar abriendo la puerta a la utilización del mismo texto popular alterado para cumplir una finalidad religiosa.

En la España del Siglo de Oro se cultivó abundantemente la divinización o “contrafactura”. Hubo un proceso de dignificación de la lírica rústica en este periodo, el cual alimentó el desarrollo de la divinización en el ámbito culto y en el popular. Gracias a varios estudios que se verán en este capítulo, existe una introducción a la divinización de la poesía lírica. Pero de ninguna forma se ha presentado en ellos una visión de la totalidad de la lírica vuelta a lo divino. Precisamente, debido a una carencia de análisis literario es sumamente importante empezar a examinar ese tema de las divinizaciones y más específicamente en cuanto al mundo popular.

En el capítulo II - una aproximación a la lírica popular del Siglo de Oro presentaré un estudio introductorio de la lírica popular en general. Antes que nada, hay que definir las canciones que establecen la base de un nuevo género de lírica religiosa. El capítulo continuará con el proceso de dignificación de la lírica popular que comienza a finales del siglo XV; existen varias fuentes donde se encuentran poesías populares. El *Cancionero de Herberay des Essarts* (c. 1463) es el primer texto encontrado que incluye entre sus páginas cantares cultos que contienen rasgos de canciones populares. Una de las fuentes más valiosas es el *Cancionero musical de Palacio*, de comienzos del siglo XVI, que contiene una gran cantidad de canciones al estilo cortesano, que utilizan como estribillos canciones populares.

El capítulo III - un análisis de algunos textos populares vueltos a lo divino se dedicará al análisis de los textos líricos populares y sus divinizaciones. Se hará un estudio

comparativo, mostrando juntos los textos originales populares y sus versiones a lo divino para facilitar la comparación directa entre las dos modalidades.

Hablando un poco de cómo se divinizaban las poesías populares, había una variedad de técnicas de divinización. Uno de los principales procedimientos no requería cambiar el verso profano textualmente. Muchos contrafactistas simplemente cambiaban el contexto de la canción popular utilizándola como estribillo de una canción original, basando la glosa religiosa en el canto popular. Recordemos que en un principio glosar un texto era explicar la obra, muchas veces en términos religiosos, normalmente introducido al margen de ella. En el ámbito de la lírica, glosar posee la misma intención, a veces incluían glosas dentro de una poesía extensa como un romance o ensalada (tema que será tratado mas adelante) y a menudo se glosaban a lo divino pequeños cantos folklóricos. Al añadir nuevos versos originales después de utilizar el verso profano como estribillo, el contexto del poema se alteraba para cumplir con el sentido religioso deseado por el poeta. El estribillo adoptaría un nuevo contexto y, con ello, un nuevo sentido espiritual, y la divinización se asociaría con la melodía popular que acompañaba al texto profano.

Lo que se tratará en esta investigación, empero, son los ejemplos de cantos populares variados textualmente. Aquí se mencionarán dos posibilidades de la plétora de variaciones. Por un lado existen versiones a lo divino que sólo aprovechan la rima de la canción profana; el texto es enteramente original pero sigue el esqueleto métrico y rímico del cantar popular. Otras versiones repiten la canción popular entera alterando sólo algunas palabras. Así, muchas de las canciones a lo divino son poemas que nada más hacen simples sustituciones de términos profanos por religiosos. Por ejemplo: si aparece en el poema profano una protagonista femenina, a menudo su identidad será cambiada por la de la Virgen María. Aparte de este reemplazo de palabras, el poema comparte la misma estructura métrica y muchas veces los demás versos son idénticos. Veremos que, aun cuando cambia muy poco de la canción modelo, a menudo, la divinización resulta ser una bellísima manifestación de la lírica religiosa.

Anexo a este capítulo aparecerá un breve análisis de textos espiritualizados que manifiestan muy poco ingenio. Muchos de los cantares profanos a lo divino poseen poco valor literario, pero el juego de palabras, la gracia y el júbilo que comunican estas canciones merecen ser recordados. Además es importante dar a conocer el canto espiritualizado de manera balanceada. No todo ejemplo de este fenómeno logra ser obra literaria.

Para poder alcanzar el objetivo de esta investigación, hay que tomar en cuenta toda una gama de variantes. Yo pretendo demostrar que existían varias finalidades por las cuales se divinizaba la poesía profana; y que había logros estéticos mayores y menores entre las distintas poesías populares a lo divino.

No se tratará a fondo por qué ciertas canciones fueron contrahechas y otras no, ya sea por razones arbitrarias o calculadas. Tampoco se incluye en esta investigación un estudio profundo de quiénes divinizaban y bajo qué circunstancias. Éstos son algunos de los muchos puntos que quedarán pendientes para una futura investigación.

## Capítulo I

### Resumen histórico de la divinización. La divinización en distintos países de Europa

A lo largo de la época patristica y medieval hubo un grave conflicto en cuanto a la actitud que se debía tomar hacia las obras de la antigüedad clásica a partir de una perspectiva cristiana. No se podía permitir la aceptación ni la apreciación de una obra escrita en una época en la cual reinaba el politeísmo. El contenido de esas obras estaba saturado por la presencia de deidades ajenas al Cristianismo, y los padres de la Iglesia no hallaban una justificación apropiada para seguir exponiendo las falsedades de creencias ajenas a la población letrada, aun tomando en cuenta la riqueza de sabiduría que estos textos poseían. Fue simplemente imposible rechazar el valor incalculable que tales palabras ofrecían, relegándolas al mundo de la herejía; pero tampoco se podía recibir con los brazos abiertos el pensamiento de una época sin Cristo. “Frente a la literatura pagana son posibles dos actitudes; una, de comprensión, que fijará la atención de modo predominante en las ‘semillas de verdad’ existentes en poetas y escritores y destacará lo común que guardan con los escritores no paganos, u otra severa, que subrayará las diferencias radicales y acentuará su carácter mendaz e inmoral” (Bruyne, 1954-55: vol. II, 13). Estas dos posiciones se presentan reiteradamente a lo largo de la historia. En ningún momento se halla paz, sino que las inclinaciones vacilan y el discurso termina en que la mayoría toma partido hacia la primera de estas dos perspectivas. Una de las más convincentes contribuciones al discurso a favor de una actitud de aceptación y tolerancia surgió con San Agustín. Como señala Bruce Wardropper (1958: 34), el santo justifica la reinterpretación de textos paganos basándose en los versos de la Biblia que cuentan el *spoliare Aegyptios*. En dos momentos de la salida de Egipto de los israelitas, a éstos se les ordenó quitar las ropas y las joyas a los egipcios, “y así los israelitas llevaron la riqueza de los egipcios” (Éxodo XII, 36). San Agustín aplica esta historia bíblica a la necesidad de aprovechar las riquezas clásicas paganas, convirtiéndolas en obras apropiadas para la fe cristiana. Este argumento sustentó en gran medida el discurso a

favor de la reinterpretación de los textos paganos, puesto que se fundamentó en un libro incuestionable en aquella época.

Así, al intentar resolver el dilema de las obras profanas, se originaron nuevos géneros que se dedicaban a la “cristianización”, es decir, a la “divinización” de textos profanos, la glosa y el centón, surgiendo así una gran variedad de posibilidades de creación literaria basada en la reinterpretación. “Lo que se postulaba era, pues, practicar una suerte de unión hipostática entre las fórmulas artísticas del venerado clasicismo (convenientemente despojadas de su universo ideológico pagano) y las verdades de la doctrina cristiana” (Sánchez Martínez, 1995: 73). La glosa estableció esta tendencia de “reinterpretación” en la época patristica. El significado de glosa ha evolucionado desde aquellos tiempos, hoy posee sentidos adicionales; sin embargo, en un principio, como ya se ha mencionado, el término se refería a las anotaciones hechas al margen de la obra tratada, las cuales proporcionaban una interpretación “apropiada”, es decir, cristiana de la obra profana. El texto profano quedó sin alterar, pero la glosa creó un nuevo contexto dentro del cual se podían aplicar a la fe cristiana las enseñanzas presentes en el texto profano sin correr el riesgo de cometer sacrilegio.

Simultáneamente se presentó otro procedimiento de reinterpretación: el centón. Éste también fue utilizado para cristianizar textos clásicos, específicamente obras del género épico-histórico. El autor cristiano manipulaba el texto secular reubicando versos enteros y alterando el contexto con el fin de cristianizar una historia de la antigüedad. La meta principal era divinizar, brindarle al texto original un significado cristiano con una mínima alteración textual. Los versos mismos se mantenían, sólo se cambiaba su posición dentro del “nuevo” texto. Como explica Sánchez Martínez, el centón “era, ante todo, un juego literario, una estupenda posibilidad para el alarde de ingenio y el virtuosismo técnico” (1995: 75). Pero algunos pensadores no estaban de acuerdo con tal “imitación”: la idea de tomar prestado un texto, remodelarlo y mostrarlo como si fuera obra artificiosa y valiosa, les parecía un tanto forzada.

Las razones que justificaban el anatema del género eran varias. En primer lugar, el empleo del artificio centonario para confeccionar una obra de asunto grave y piadoso era sentido como indecoroso, toda vez que aquél se caracterizó, ya desde sus orígenes, por su naturaleza lúdico-paródica. En segundo lugar, la extraña mixtura pagano-cristiana que se derivaba de esta especie de obras era un factor de suyo impugnado. Una consideración de consecuencias decisivas estribaba en que, en el violento proceso de tergiversación significativa a que el poeta centonario sometía el material poético del modelo pagano a fin de forzarlo a la expresión de las verdades de la fe cristiana, la ortodoxia resultaba a menudo gravemente lesionada, incurriendo en afirmaciones sospechosas de herejía (Sánchez Martínez, 1995: 88).

El centón junto con la glosa, proporcionaron el modelo en el cual se apoyarían los poetas “divinizadores”, a pesar de la problemática asociada con el primero.

Cabe mencionar aquí que, además de los centones y glosas de las obras clásicas, surgieron textos originales que utilizaron los rasgos característicos de un texto clásico determinado; retomaron las historias épicas, imitando sus estilos o personajes para crear una obra divinizada, adecuada para oyentes cristianos. Dámaso Alonso llama a este fenómeno la divinización temática (1950: 222).

Uno de los problemas fundamentales en el estudio de textos cristianizados surge debido a la terminología que se ha utilizado para explicar el fenómeno; dado que a través del tiempo ciertos términos cambian de referente, el estudio de los *contrafacta* resulta sumamente complicado. Empiezo por el primer término mencionado: “divinizar”; esta palabra significa cambiar el contenido profano de un texto, aplicándole un mensaje cristiano. No hay requisitos que determinen el tipo de variación; puede apreciarse a través de un cambio textual y también por alterar el contexto. Cualquiera de los géneros antes mencionados son ejemplos de “divinizaciones”; el término define cualquier texto religioso que utiliza uno o varios aspectos de un modelo profano. Otra expresión que se aplica como sinónimo de “divinización” es la frase “a lo divino”; empero, la definición aplicada a esta frase en nuestros tiempos no necesariamente refleja el significado del que disfrutaba a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento; en algunos momentos su

definición coincide con su uso hoy en día, en otros instantes, “a lo divino” se refería sencillamente a cualquier texto religioso<sup>2</sup>.

Ahora bien, regresando a los precedentes históricos de la divinización de textos líricos, se puede decir que el deseo de volver “a lo divino” textos clásicos establece, para generaciones subsiguientes, una tradición de contrahacer textos seculares a lo divino. El siglo XIII nos proporciona los primeros ejemplos de una tradición divinizadora que se empieza a promover a lo largo de Europa en círculos no exclusivamente literarios<sup>3</sup>, aunque todavía no se presenta la divinización de textos populares. Lo que se da es un mayor uso de las melodías de cantos profanos (algunos populares) para establecer el ritmo y la melodía de una canción sagrada. Un ejemplo de esta antigua práctica son los *Salmos* bíblicos, cuyas melodías se basaron en canciones populares.

No pocas de las piezas líricas que integran el Salterio fueron originariamente compuestas para acomodarse a la melodía de un cantar popular anterior, como lo prueba inequívocamente el que los salmógrafos indiquen expresamente, en algunos de los epígrafes que encabezan sus *Salmos*, el tono musical con el que estos debían cantarse, mediante la mención del primer verso de la canción profana de la que aquél se adoptaba (Sánchez Martínez, 1995:192).

Además, encontramos una abundancia de ejemplos de esta “divinización musical”, por ejemplo, cuando nos fijamos en las misas de parodia y de *cantus firmus* que surgieron en el Renacimiento; estas misas incorporan un canto profano ya conocido a la textura de la misa como tema musical o como base sobre la cual se realizará una melodía distinta.

Vemos que esta mezcla de lo sacro y lo profano demuestra una atmósfera de tolerancia entre los dos mundos. Se establece, a través de esta convivencia, el precedente de aplicar palabras del mundo terrenal para explicar el mundo divino. La tendencia se

---

<sup>2</sup>Para una exposición más profunda sobre el cambio de significado del término véase John Crosby (1989: 12).

<sup>3</sup>Trataré este tema con mayor precisión más adelante cuando hable de la música y su papel en la divinización.

debe a la falta de un vocabulario apropiado para expresar el mundo divino en términos exclusivos. Por ende:

La función religiosa y la profana se confunden en cuanto a sus medios y recursos de expresión y ornamento. Los adornos de salón son los del templo; las músicas, cantos e instrumentos del mundo penetran en la iglesia. Al fiel se le atrae como a un espectáculo; por esta vía del goce sensorial se le quiere avivar la devoción sugiriéndole lo extraordinario y sobrenatural (Emilio Orozco Díaz, 1969: 207).

Era inevitable la interrelación de textos profanos con textos religiosos dada la convivencia entre estos dos polos. Ninguno podía funcionar en ámbitos aislados.

### **La divinización en distintos países de Europa**

Alemania ha tenido una problemática historia religiosa. En distintos momentos, las diferencias en cuanto a la aceptación de la religión cristiana entre el norte y el sur fueron reiteradamente demostradas. El norte no recibió con los brazos abiertos al cristianismo y sufrió bajo el poder de Carlo Magno, quien sacrificó el valor de un patriotismo regional en pro de una unificación bajo el mando católico. Por eso mismo, los nativos defendieron su cultura originaria y se demoraron en aceptar una nueva religión. Dadas estas condiciones, la incorporación de lo popular era necesaria para que el pueblo se acercara al mundo cristiano. Este acercamiento empieza a través de la lengua vulgar. En el siglo IX, el *Leiche*<sup>4</sup> se presenta en festejos religiosos que brotan de la necesidad de aliviar al laico del tedioso y redundante *Kirie Eleison* que se repetía durante la celebración sagrada; en lugar de cantar esta frase latina acompañada por una larga serie de notas, los sacerdotes, siguiendo el modelo latino de Notker Balbulus,<sup>5</sup> inventaban textos en lengua alemana.

---

<sup>4</sup>El *Leiche* es un largo poema narrativo en lengua vernácula; hermano del *Lai* francés.

<sup>5</sup>Este gran poeta del siglo IX se dedicó a establecer una nueva fórmula para cantar las largas frases melismáticas que acompañaban las últimas sílabas del *Aleluia*. Para facilitar la memoria de estas melodías tan extensas y muchas veces monótonas, Notker compone textos sagrados en latín para acompañar las melodías.

Otro ejemplo de este acercamiento entre el pueblo alemán y el mundo cristiano lo encontramos también en el siglo IX; el *Heliand*, o el Salvador, muestra la adaptación de lo épico a un tema religioso; se trata de una narración de la vida de Cristo con un tono simple, aplicando el protocolo de los nobles (es decir la relación *líder - subordinado*, o de *Señor - siervo*) a la conexión entre Cristo y sus fieles. La obra se basó en el estilo de las antiguas baladas, y el texto está en lengua vulgar (Winkworth, 1869:14-16). Ya en el siglo XII, "In the Church, too, the voice of native song made itself heard. The German Sequences, 'Leisen', or 'Leiche', as they were so called, became much more common, and at the highest festivals were sung even at the service of the mass itself" (Winkworth, 1869: 37).

Ya en el medievo tardío, la convivencia entre lo secular y lo sagrado se extendió por todos los aspectos de la vida cotidiana. La mezcla permitía una serie de concesiones, desde los clérigos que se casaban, hasta el sincretismo entre creencias paganas y cristianas. Aunque las Cruzadas introducirían un cristianismo más formal, y un pensamiento cristiano refinado inundaría al mundo germánico, la transición sería mucho más tardada por la imposición religiosa que sufrió el pueblo durante el reinado de Carlo Magno, ya que el espíritu de un pueblo independiente se mantendría aun después de tanto tiempo; surge la sustitución repentina del uso del latín por la implementación del alemán.

Presenciamos en el siglo XII el comienzo de una gran tradición poética. Los *Minnesinger* (la versión alemana del trovador provenzal y francés) componen poesía que inunda al mundo culto; su temática trata principalmente el amor cortés y las hazañas heroicas. A la vez surge una multitud de ejemplos de obras religiosas inspiradas en las cruzadas. Se alteran textos épicos nacionales y leyendas, volviéndolos a lo divino; otra vez vemos el protocolo profano (en este momento, los valores caballerescos) presente en la relación entre Dios y el hombre. Se encuentran melodías populares integradas a las canciones eclesiásticas, así como la aparición de una poesía dramática que surge, en sus comienzos, con una finalidad didáctica religiosa. Al principio, estas historias combinaban

el latín con el alemán, pero con el paso del tiempo apreciamos que este último se vuelve más común.

El *Volkslied*, es decir la canción del pueblo, es otro género poético presente durante esta época, aunque sus orígenes son mucho más difíciles de determinar, precisamente por su procedencia popular. Catherine Winkworth describió al *Volkslied* hace casi siglo y medio (1869: 83), señalando que su temática refleja los pasatiempos y tareas del mundo pueblerino. Son canciones de amor y de fiesta, de bailes, de la caza y del bosque. Eventualmente, las melodías, y a veces, los temas de estas canciones, serán las bases para los himnos congregacionales que fortificarán el espíritu de la gran lucha de la Reforma.

It was natural that poetry of this simple and direct style should concern itself more with the great facts of the Christian faith than with the minor phases of spiritual experience; and accordingly we find most of the poems of this kind are composed for one or other of the chief festivals of the Church. (Winkworth: 84)

Como veremos más adelante, este aspecto de la lírica popular alemana se ve presente en el canto popular español. Está claro que la intención de divinizar estas canciones brota del deseo de incorporar su espíritu de regocijo a la celebración eclesiástica; no surge por un afán de alterar la canción profana con fines moralizantes; tampoco se quiere cambiar la canción profana, sino aprovechar su belleza.

Según hemos visto, la analogía fue una herramienta muy útil para enseñar la relación entre el hombre y Dios, pero no se limitaba a esta función. Los himnos medievales dedicados a la Virgen son un ejemplo fascinante de un préstamo del estilo caballeresco para describir las cualidades de la santa. La Virgen es la dama y su sirviente, el caballero. Era fácil transferir una expresión o pensamiento terrenal a lo divino y el grado hasta donde nos puede llevar es a menudo alarmante, como nos explica Winkworth (1869: 96). Vemos aquí otra indicación de la profunda relación entre el mundo profano y el mundo religioso.

En el siglo XIV se presenta en Alemania un grave conflicto religioso que provoca el cese de tareas eclesiásticas. Debido a esta suspensión surge una serie de cambios en la Iglesia, principalmente la integración de la lengua vulgar a himnos religiosos.

Encontramos también el uso de ésta en los entremeses religiosos<sup>6</sup>, que además de ser presentados en las aulas de los gremios, ahora se escenifican en los atrios de las Iglesias. A finales de ese siglo el ambiente se vuelve otra vez conservador, pero lo establecido en ese periodo, en cuanto a ciertas prácticas religiosas, no puede revocarse. En esos momentos la sociedad entera comienza a sufrir alteraciones. Es una época de grandes cambios sociales, surgen los principios originales de lo que, mucho más tarde, llegaría a ser una clase media. En este siglo continúa la tradición de convertir obras profanas a lo divino, pero ahora apreciamos, no sólo una divinización temática, como hemos visto en el *Heliand*, sino también versiones religiosas basadas en textos seculares. Uno de los principales poetas religiosos de este siglo, fray Heinrich von Loufenburg, transformó muchas canciones profanas en textos divinizados. Además, tradujo del latín a lengua vulgar varios himnos famosos. Otra vez somos testigos del acercamiento de la Iglesia al pueblo, haciéndola más accesible a la población creyente.

Peter Dresdensis (m. 1440) promovió una mayor introducción de himnos en lengua vulgar al servicio religioso, especialmente para uso litúrgico. Sus enseñanzas dieron paso a la formación de los *Moravos*, una hermandad renombrada por la inclusión de himnos en lengua vulgar a sus ceremonias eclesiásticas; en 1504 publicaron sus himnos en el primer himnario impreso en todo el mundo cristiano.

Lutero continúa esta tradición, traduce textos latinos, compone himnos basados en canciones profanas y adapta melodías de estas canciones.

The intention with which they were written is clearly enough to be discerned. They were not so much outpouring of the individual soul, as the voice of the

---

<sup>6</sup>Véase Winkworth (1869: 80-83) para una descripción del papel del entremés en el género dramático alemán.

congregation meant for use in public worship, or to give the people a short, clear confession of faith, easily to be remembered (Winkworth, 1869: 108).

La canción popular, con su sencillez y claridad, se prestaba perfectamente a uno de los objetivos fundamentales de Lutero: crear una unión más fuerte entre la Iglesia y su pueblo. En la época patristica, los divinizadores alteraban los textos para cristianizarlos, borrando así los elementos paganos y reemplazándolos por mensajes cristianos; en este periodo vemos el deseo de aprovechar las cualidades de la canción secular, a causa de la necesidad de mejorar el acceso al mensaje cristiano. El propósito no era volver a lo divino estas cancioncillas populares para erradicar su mensaje “inapropiado”, sino enriquecer al mundo devoto con el espíritu del pueblo.

### Los franciscanos

Mientras los alemanes desarrollan distintos métodos para integrar aspectos seculares a sus servicios sacros, vemos que Francia e Italia también experimentan profundos cambios de perspectiva ante la presencia de lo secular en el mundo de la religión. En este apartado se analizará específicamente la integración al mundo religioso de los elementos seculares de los trovadores, las canciones de *gesta* y demás manifestaciones profanas en lengua romance. Empecemos con un personaje del siglo XII que intenta disminuir la distancia que existe entre el pueblo, sus necesidades religiosas y la realidad eclesiástica del medievo tardío. San Francisco de Asís establece una orden que se basa en la necesidad de promover y sustentar el acercamiento de Dios a los creyentes. Una de sus estrategias fue el uso de cantos sagrados que toman como modelo canciones profanas. Es importante señalar que, junto con Alemania, los demás territorios cristianos también experimentaban un conflicto dentro de la Iglesia; en Francia, Inglaterra e Italia tal conflicto fue una de las causas principales del éxito de los franciscanos, los “juglares de Dios”. Como explica David Jeffrey en *The Early English Lyric and Franciscan Spirituality* (1975):

In tracing the Franciscan poetic tradition, we must first attempt to appreciate the general conditions which produced not only the revolutionary Franciscan response to traditional Christian gospel, but also the response of other movements of reform spirituality which employed poetry at the close of the twelfth century.

At the beginning of the eleventh century, the organized Church was showing advanced symptoms of encroaching dry rot. Nowhere was this more true than in the profound ecclesiastical turmoil of Languedoc and northern Italy. For years it had been common for priests to practice concubinage and simony, and despite the intense antipathy of ordinary parishioners, there was little they could do except refuse to attend Mass and other sacraments, which in any case were offered with remarkable infrequency (18).

El papa Gregorio VII, en un intento por combatir a los sacerdotes no devotos, liberó a los laicos de su responsabilidad de obediencia. Jeffrey continúa:

The decrees...served as a license for whole populations to disown the official representatives of the Church. With papal authority on their side, long repressed feelings of animosity toward the clergy burst open (1975: 19-20).

Entonces, a finales del siglo XIII, los franciscanos encuentran una animada audiencia dispuesta a una nueva devoción: la del acercamiento a Dios a través de la sencillez de la vida cotidiana y los cantos que la acompañaban. Como nos explica Wardropper:

Estos hermanos de la Vida Común son los difundidores de la *devotio moderna*...Creen que Cristo está inmanente en los hombres. Su imagen está oscurecida en el alma humana por el pecado, sin embargo; y sólo los ejercicios ascéticos podrán revelar su imagen. Adoptan, pues, la actitud...de insistir en la idea de que Dios se revela en su creación. (1958: 130)

Un factor que contribuyó a la amplia aceptación de la creación poética de los juglares de Dios fue la barrera del lenguaje. Dado que los laicos no eruditos no podían participar activamente en el servicio religioso porque no entendían el latín, los franciscanos, entre otras hermandades, trataron de hacer la alabanza a Dios más accesible. La Italia del siglo XIII proporciona manuscritos que contienen lírica religiosa en italiano; los laudes, como se llamaban, fueron cantados por penitentes andantes que buscaban expiación alabando a los santos, a la Virgen y a Dios, mientras caminaban por el mundo. A principios del siglo XV vemos la inclusión de estos cantos al servicio religioso y la producción de laudes aumenta notablemente. En la isla británica, los frailes

introdujeron el uso de melodías populares, en primera instancia sustituyendo el texto profano de una melodía popular por letra religiosa en latín, como vemos en el *Red Book of Ossory*. Este ejemplo del patrimonio inglés, fechado en el siglo XIV<sup>7</sup>, contiene medio centenar de cantos religiosos en latín que se cantan con una melodía profana. Un siglo después encontramos un equivalente de procedencia española. El *Códice de Montserrat* toma como modelo el *Red Book of Ossory*; incluye cantos en latín y además en lengua vulgar, específicamente compuestos para uso laico, como nos señala John Crosbie en *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View* (1989). Las melodías populares que acompañan al poema religioso, tanto en el *Códice...*, como en el *Red Book of Ossory*, están indicadas al comienzo de cada texto. Sólo medio siglo después del *Red Book...*, vemos que los franciscanos empiezan a componer canciones a lo divino en lengua vulgar. Como señala Jeffrey, el uso de las lenguas vulgares prendió la centella dinámica que provocaría un brote de producción poética en las lenguas del pueblo (1979: 17). Prosigue Jeffrey hablando acerca de la influencia del entretenimiento folklórico, es decir la tradición de los trovadores que relatan historias de aventura y amor en lengua “cultura”, y los juglares que cuentan las narraciones de los trovadores al pueblo. Debido a la popularidad tanto de trovadores como de juglares, la Iglesia se vio forzada a incorporar la lengua vulgar en sermones y en otros aspectos fundamentales para la ceremonia, con tal de disminuir la distancia entre una iglesia lejana e inaccesible y el pueblo cristiano, imitando o aprovechando los recursos de las tradiciones líricas seculares. R.H. Robbins (1938) sustenta este hecho, subrayando las libertades que se tomaron los franciscanos.

It requires no great stretching of the imagination to believe that if these Latin songs [como los que se encuentran en los *red books*] modeled on popular forms proved favourites to the Cathedral clergy the good Franciscans turned their Latin into similar songs in the vernacular or made such anew for the use at festivals by

---

<sup>7</sup>Este documento, comenzado a partir de 1316 por el Obispo de Ossory, Richard Ledrede, fue continuado por los sucesores del obispo hasta el siglo XVI.

the common people in place of their profane “songs of fowle rebaedry and of unclennes” (242).

En Inglaterra las canciones de los *red books* se llamaban carols. Tienen una historia un tanto circular: 1. había canciones religiosas en latín que se cantaban con melodías populares; 2. con el paso del tiempo estos cantos se desarrollaron dentro del ámbito vernáculo gracias a los franciscanos, quienes componían textos en lengua vulgar apropiados para festividades religiosas sobre las mismas melodías folklóricas; así mantenían su gusto popular. El latín fue reemplazado por el idioma del pueblo. Los carols seguían siendo religiosos y cantados al son de melodías populares. “The songs of each of these ‘red books’ were specifically composed as substitutes for popular secular lyrics which would otherwise had been sung on consecrated ground, thereby giving rise to irreverence, if not sacrilege” (Crosbie, 1989: 22). Sin embargo, en los albores del siglo XV, su popularidad entre el pueblo analfabeto provoca que pierdan ese sentido de propaganda religiosa. “They became as natively popular as the first secular songs which they had intended to replace”(Crosbie, 1989: 22). En suma, vemos que los franciscanos inician una tendencia que promovería las lenguas vulgares y las tradiciones folklóricas como medios de acercamiento a Dios. Dicha tendencia provocará en España un intenso debate sobre la legitimidad de estos recursos en el ámbito religioso, asunto que veremos en el siguiente apartado.

### **España y la divinización**

Puesto que el análisis crítico de la divinización de textos líricos cultos españoles ha sido en gran medida descalificador, la lírica popular a lo divino tampoco ha disfrutado del estudio que merece; debido a cuantiosos juicios negativos de la obra clásica por excelencia de la lírica culta a lo divino: el *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba, las demás muestras de lírica divinizada han sido descartadas por asociación:

Desde el siglo XIX, hasta el presente, el trabajo de Córdoba ha recibido poca aprobación crítica, siendo considerado como «tarea extravagante e insensata en que mal gastó doce años», y «aborto literario» (Menendez Pelayo); «perversión» (Tiknor); «grotesca idea» (Fitzmaurice-Kelly); y «una colección de parodias piadosas, pero muchas veces ridículas» (J.B. Trend) (Sánchez Martínez, 1995: 46).

Francisco Javier Sánchez Martínez sugiere varias causas del desprecio en que se ha tenido al texto divinizado: el “prejuicio cuantitativo” que percibe la literatura a lo divino “como un fenómeno marginal, de parvo alcance y exigua extensión, que tan sólo se manifestó en expresiones esporádicas y aisladas”; el prejuicio “moral” que ha permitido entrar en el discurso la “diferente indiosincracia religiosa de cada crítico”, y el “prejuicio estético” que “da por sentado que el artificio imitativo conlleva irremisiblemente a la degradación de sus valores estéticos intrínsecos, resultando de ello un producto artísticamente mediocre” (Sánchez Martínez, 1995: 34).

Con tantos prejuicios declarados por la crítica de nuestros tiempos los estudiosos abandonan la idea de un análisis literario y se dedican casi exclusivamente a una investigación histórica de la espiritualización de textos profanos; consideran que la divinización no posee un valor literario que amerite un mejor análisis. A mediados de este siglo Dámaso Alonso presenta una nueva perspectiva; rechaza esta actitud negativa e inicia una reconsideración positiva de la divinización, resaltando el papel de la lírica popular en la vida de los *contrafacta*. Como señala John Crosbie,

“...his study cast a totally new light on the phenomenon of *a lo divino* composition; for the first time a critic of note had proclaimed the view that *a lo divino* poetry amounted to a poetic tradition worthy of study in its own right” (1989: 15).

Sin embargo, los estudios de los *contrafacta* populares o cultos, no abundan. Como ya hemos mencionado, el primer investigador que dedicó un amplio análisis al tema de la divinización fue Bruce Wardropper con su *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (1958). Aunque su investigación es valiosísima, representa, en gran medida, una perspectiva negativa hacia el valor literario de la lírica vuelto a lo

divino. Desafortunadamente el tema no ha disfrutado de otro estudio profundo para completar y corregir el análisis “preliminar” de Wardropper. John Crosbie ha dedicado algunos artículos al tema, los cuales conforman el libro *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View* (1989). A lo largo de su estudio, Crosbie subraya las fallas de la investigación de Wardropper; señala las imprecisiones cometidas por éste y sugiere varias correcciones generales. Junto con esta crítica, Crosbie formula una teoría sobre la historia de la divinización alterna a la de Wardropper. Poniendo su atención en el *Red Book* inglés del siglo XIV y un texto español de finales del mismo, Crosbie trata de identificar una tendencia divinizadora de la España medieval, separando la divinización de textos cultos de la contrafacción de cantos populares. Sin embargo, dedica mucha más energía a las manifestaciones cultas; llega a una variedad de conclusiones peyorativas sobre éstas y parece aplicarlas a la divinización en general, incluyendo textos populares divinizados.

Francisco Javier Sánchez Martínez ha dedicado cuatro tomos a la divinización de textos cultos, todos bajo el título de *Historia y crítica de la poesía lírica culta « a lo divino » en la España del Siglo de Oro* (1995)<sup>8</sup>. En el primer tomo establece las bases históricas de la divinización en general y explica la problemática que rodea a los textos divinizados. Los tomos siguientes tratan temas específicos dentro del ámbito culto de la divinización.

Un tercer estudio que amerita atención es el de Margit Frenk. En un volumen de la revista *Edad de Oro*, Frenk publica en 1989 “Lírica popular a lo divino” y desarrolla una de las pocas investigaciones que muestran el valor estético que posee la divinización de textos populares y su lugar en la historia literaria española. Habla de la correspondencia textual entre el canto modelo y su variante espiritual, además de incluir

---

<sup>8</sup>De los cinco tomos, hasta la fecha sólo se han publicado el primero y el tercero.

comentarios sobre la perspectiva eclesiástica hacia los *contrafacta*. También indaga sobre la *raison d'être* de la lírica divinizada.

En este capítulo presentaré la escena histórica de la divinización en España desde finales del medievo hasta principios del barroco, basándome en los estudios que se han hecho sobre el tema. Creo que hace falta una perspectiva nueva sobre la divinización que tome en cuenta el proceso vital de este fenómeno a lo largo del tiempo que ha existido, un complemento al estudio de Crosbie, pero que sugiera, a la vez, el valor literario que pueden contener los *contrafacta*, integrantes de un género merecedor de un análisis detallado y profundo.

### **Primeras manifestaciones y debate de los propósitos de la divinización en España**

Los franciscanos muestran su esfuerzo evangelizador en España. Al igual que en los países ya mencionados en el apartado anterior, los frailes franciscanos establecen una rica tradición de convivencia de lo secular y lo sagrado. “Iniciaron la costumbre de explicar los misterios divinos mediante la analogía con cosas concretas” (Wardropper, 1958: 131), además de promover un acercamiento del pueblo hacia Dios a través de herramientas terrenales: implementando la lengua vulgar al servicio y en alabanza de Dios y aprovechando melodías tradicionales. La obra de los franciscanos tiene un papel de gran importancia en la espiritualización de textos profanos (específicamente populares), porque los Hermanos promovieron una apertura por parte de la Iglesia hacia el pueblo.

John Crosbie expone exactamente lo importante que fue el papel de los frailes franciscanos, cuando habla de la posible existencia en la Edad Media de textos populares contrahechos. Comienza con la tesis de Wardropper, quien categóricamente niega la presencia de cantos populares contrahechos en tal periodo. De hecho, no acepta la existencia de una lírica popular religiosa en esta época, debido a la carencia de pruebas sustantivas.

Limitándonos a la poesía devota, podemos afirmar que difícilmente se concibe una lírica popular de asuntos religiosos en la Edad Media española...no se ha encontrado ni un ejemplo de lírica religiosa de probable origen medieval. Los villancicos religiosos recogidos en el siglo XVI son o enteramente originales o glosas que hacen hincapié en un estribillo profano antiguo, es decir versiones a lo divino tardías. De todas formas, no son anteriores al siglo XVI- o fines del XV (Wardropper, 1958: 94).

Wardropper menciona a Margit Frenk y su tesis de 1946 para dar fuerza a sus conclusiones. Sin embargo, creo que se puede interpretar de otra forma; la investigadora tiende más bien hacia una opinión opuesta.

Parece que no existen reminiscencias de los cantos religiosos tradicionales de esas canciones de Nochebuena medievales de que habla Menéndez Pidal. Si hubo en Castilla una lírica del pueblo en la Edad Media, deben de haber existido también cantos religiosos, en alabanza de la Virgen y de los Santos. Pero en los siglos de oro no se conserva ninguno; la lírica religiosa popularizante está basada en la profana y fuertemente influenciada por la poesía culta contemporánea (Frenk, 1946: 54).

Como podemos apreciar, Frenk sólo subraya la carencia de pruebas concretas, pero en ningún momento sugiere la total ausencia de una lírica religiosa popular medieval. Crosbie desafía las conclusiones de Wardropper sobre la divinización<sup>9</sup>, basándose en los aspectos históricos comunes que existen entre los distintos países europeos. Rechaza la posibilidad de que España sea una “anomalía” en cuanto a su historia literaria tradicional.

As things stand, therefore, there are simply those who incline towards a belief that medieval Spanish *contrafacta* existed and those who, like Wardropper, prefer to doubt their existence until such time as incontrovertible evidence in the shape of the hypothetical texts themselves comes to light. Not only have no medieval *contrafacta* been discovered, even the existence of non-*contrafacta* popular religious lyrics is cast into doubt. It would seem, therefore, that Spain was in a completely anomalous situation vis-a-vis other European countries in the Middle Ages, for England, France and Italy, for instance, all possessed a tradition of

---

<sup>9</sup>Crosbie menciona la posición de Wardropper en cuanto a la existencia de una lírica popular medieval, pero no discute las posibilidades; más bien enfatiza en su discurso la existencia de la divinización medieval.

medieval contrafact poetry. Or was Spain's situation anomalous (Crosbie, 1989: 20)?

Para comprobar su tesis afirmativa sobre la existencia de una lírica religiosa basada en la música popular, como ya mencioné anteriormente, Crosbie recurre a un análisis del *Red Book of Ossory* y de un texto equivalente en España: el *Codice de Montserrat* (de fines del siglo XIV). Como señala Wardropper, el *Red Book* o Libro Rojo de Ossory es “una colección de reglamentos monásticos y de decretos formulados por los sínodos irlandeses. Pero lo que nos interesa a nosotros son quince páginas a doble columna donde aparecen setenta canciones latinas y fragmentos de versos en lenguas vulgares: nueve en inglés y dos en francés” (1958: 109). Las canciones que aparecen al final del libro son para cantarse en festividades eclesiásticas con tonos tradicionales. Aquí comienzan los franciscanos la labor de introducir la lengua vulgar a la celebración religiosa. Crosbie nos aclara la función paralela del *Código de Montserrat*:

It is indeed certain that these songs were composed for the use of the laity, for the manuscript is quite explicit on this point. However, it ought not to be overlooked that, of the ten songs, eight are in Latin and only two are in “vulgar cathallan”. In other words, the songs are “los del mismo pueblo” to the extent that their musical inspiration is decidedly popular, although not their language or literary content. The Montserrat lyrics are, in short, evidence of basically musical, not textual contrafaction, although, of course, the two are closely linked (Crosbie, 1989: 22).

A partir de este momento Crosbie vuelve a comparar la historia literaria entre Inglaterra y España. Recurre al valioso artículo de R.H. Robbins “The Earliest Carols and the Franciscans” (1938) para demostrar que España siguió el mismo camino hacia la divinización de textos populares que marcó la tradición inglesa.

By the end of the XIII century there were in existence [en Inglaterra] popular secular songs to be sung (and danced to) by the people together. The Franciscan friars took over the form and the music of these songs and substituted religious subject matter for the secular, at first in Latin, and later, before the middle of the XIV century, in the vernacular (24).

Crosbie llega a la conclusión de que los cantos que aparecen en los Libros Rojos funcionaban como sustitutos de cantos populares profanos. Aquí apreciamos un claro ejemplo de la divinización musical de un texto profano popular. Crosbie prosigue con el argumento de que el paso de la divinización musical no está tan lejos de la divinización textual. Puesto que existen ejemplos medievales en otros países de este fenómeno, concluye diciendo, que el Códice de Montserrat no podía haber existido en un vacío; tuvo que haber seguido el mismo proceso que otros países, puesto que presenciamos momentos paralelos en la historia literaria de España y de Europa en general. Desgraciadamente no poseemos pruebas concretas.

The popularization of religious ceremony by a variety of means, including the adoption of secular popular melodies as the musical basis for religious lyrics, at first in Latin (as at Montserrat) and later in the vernacular (as at Granada)<sup>10</sup>, was a Europe-wide phenomenon. It was a phenomenon, moreover, which in a predominantly oral culture was bound to produce, if only as by-products of musical contrafaction, sporadic instances of simple textual *contrafacta* (Crosbie, 1989: 25).

Es así como los frailes franciscanos hacen penetrar elementos populares al mundo religioso. La ideología de los Hermanos se basa en el concepto de que “el mundo y todo lo que contiene - herramientas, diversiones, ideales, fórmulas sociales - pueden recordar al alma devota la grandeza de Dios, pueden proporcionarle un punto de partida para adorar al Creador de estos símbolos” (Wardropper, 1958: 17). Para los franciscanos, todo elemento de la creación tiene la posibilidad de elevar el espíritu. Al comunicar esta verdad a los hijos de Dios, los frailes utilizan un lenguaje común, el del pueblo. Quiero aclarar que empleo el término “lenguaje” en dos planos: los Hermanos utilizan la lengua vulgar para ser entendidos, facilitando el acercamiento del pueblo a la Iglesia; y en segundo plano, emplean términos profanos para expresar sentimientos de

---

<sup>10</sup>Crosbie cita un texto de finales del siglo XV de Granada que cuenta cómo el Arzobispo Talavera permitía que se cantaran cantos en lengua vulgar en lugar de responsos.

inspiración divina. Como señala Wardropper, la analogía es una fuerte herramienta de las enseñanzas de Dios. “Un simil, una metáfora, una parábola no son más que recursos lingüísticos para hacer inteligible el amor divino a una limitada *imaginatio* humana” (1958: 22). La utilización de circunstancias y ejemplos terrenales provoca un mejor entendimiento de la grandeza de la Creación, pero también da pie a la confusión de términos terrenales. “Esta identificación lingüística de dos realidades distintas ha facilitado a la vez su confusión y la posibilidad de relacionarlas analógicamente” (Wardropper, 1958: 59). Es en la expresión del amor divino en términos humanos donde más se percibe la confusión entre los dos polos. “La forma nuclear de la tensión entre lo sagrado y lo profano se encuentra en la interpretación del amor” (Wardropper, 1958: 57). El lenguaje del amor se presta fácilmente para expresar los sentimientos más profundos hacia Dios y, como se verá más adelante, esto juega un papel sumamente importante en cuestiones de la divinización de la lírica popular.

La carne y el espíritu, según San Bernardo, son incompatibles: ya que vivimos en la carne, nuestro amor a Dios tiene forzosamente que nacer en la carne - tiene el mismo origen que el amor humano-, pero luego se emancipa de la carne, espiritualizándose. El gran santo [San Bernardo], que tan bien conocía el amor divino, sostiene que no hay analogía posible entre el amor humano y el divino, porque a pesar de su origen común son de esencias distintas. El hecho de que el lenguaje imperfecto del hombre nos hace hablar del *amor* de Dios, en vez de emplear un término menos ambiguo (como *dilección* o *caridad*), no debe cegarnos ante la realidad (Wardropper, 1958: 21).

Sin “cegaros”, al compartir términos terrenales para la descripción de fenómenos celestiales, se hace posible el préstamo de textos que expresan el amor, aunque en un principio la intención del texto fue exponer un amor profano. Surge esta situación ya en el siglo XIV, como nos cuenta Wardropper: un grupo de poetas de Tolosa de Francia, “aspirantes a trovadores” (el cual llegaría a establecer el *Gay Saber*), deciden promover una competencia literaria, pero debido al temor que le tenían a la Inquisición, exigen a los participantes “una perfecta ortodoxia religiosa”; los poetas sólo podían rendir homenaje a Dios, a la Virgen o a los Santos. “De esta manera la *gaya ciencia* se

convertía en auxiliar de la religión. El amor cortés conduce perceptiblemente al amor divino” (1958: 102-103).

Al contemplar la continua aplicación de elementos terrenales al mundo religioso, el desarrollo de una tesis que explica el surgimiento de la divinización va mucho más allá de una propuesta moralizante. Más bien, el mundo religioso necesitaba de la riqueza lingüística del mundo profano. No fue la intención de los franciscanos corregir el lenguaje terrenal, sino aprovecharse de él con fines espirituales. Wardropper repetidamente concluye que la existencia de la divinización se debe a la necesidad de purgar un texto de su sentido profano. De hecho, el término “moralizar”, usado por el erudito inglés, sirve para expresar la función divinizadora. A mí parecer, esta sugerencia de que la divinización surgió exclusivamente debido a un afán moralizante es ignorar la circunstancia social y religiosa de toda una época. Creo que la “moralización” de textos profanos tradicionales existió en un contexto menos amplio de lo que se ha visto anteriormente. Más bien lo que ocurrió en mayor medida a lo largo de la Edad Media tardía, en distintos países, fue la popularización del mensaje evangelizador.

Llegando a finales del siglo XV el camino hacia las verdades de la divinización se aclara. Ya tenemos textos que analizar, gracias a una nueva actitud ante la lírica popular en general, que se explicará más adelante. Según Wardropper, Juan Álvarez Gato inaugura la espiritualización de cantos populares.

El poeta que por la abundancia de sus *contrafacta* los puso de moda en el siglo XV, anticipando la obra de los dos franciscanos (Ambrosio de Montesino e Iñigo de Mendoza), fue el madrileño Juan Álvarez Gato. “En su primera edad -dice Gil González Dávila, en su *Teatro de la grandeza de la Villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* (Toledo, 1623) -escribió muchas cosas en verso castellano, a lo humano; y en los postreros años de su vida, muchas a lo divino” (Wardropper, 1958: 142).

Sin embargo, si tomamos en cuenta las posibles consecuencias del tipo de préstamo demostrado en el Códice de Montserrat, hace falta considerar que la obra de Álvarez Gato sólo fue el primer ejemplo escrito que sobrevive. Crosbie nos recuerda que

no se deben confundir las primeras manifestaciones escritas de un fenómeno con el comienzo de su existencia.

Now behind the various claims regarding who was the 'first' *contrafactista* there is an unexpressed constant: the presupposition that the origins of 'a lo divino' poetry are one and the same thing as the first appearance of 'a lo divino' lyrics as recorded texts (Crosbie, 1983: 62).

Al suponer lo que señala Crosbie se hace problemático el estudio; en lugar de separar la divinización culta de la divinización popular debido a sus contrastantes contextos históricos, se han analizado, en cierta forma, como si fueran el mismo fenómeno. De hecho, la divinización culta surge en un ámbito totalmente distinto y con un propósito diferente al de la poesía popular divinizada. Esta última se presentaba de forma oral en un ambiente festivo.

Son canciones...que muestran a las claras el caracter festivo, lúdico, de gran parte de los *contrafacta* que se compusieron para cantar en Navidad y otras festividades religiosas populares (Frenk, 1989: 115).

Mientras la población esperaba "la llegada de un desfile religioso o de los carros del Corpus, cantando villancicos seculares, muy bien habría podido dar a los ingenios de intereses religiosos la idea de sustituirlos por versiones divinas" (Wardropper, 1958: 185). Wardropper mismo subraya las circunstancias del surgimiento de la divinización de textos populares; pero el ímpetu para divinizar no era tanto por razones morales, como concluye Wardropper, sino para asociar una melodía popular a una lírica religiosa. Si los frailes que volvían a lo divino cantos populares hubieran tenido la intención de reemplazar el mensaje de un canto profano y borrar cualquier recuerdo terrenal, el resultado se presentaría de manera sistemática. Como señala Crosbie, el canto entero se volvería a lo divino, y no sólo el estribillo. Si un divinizador tenía como propósito la corrección de una canción popular, volvería el texto completo a lo divino. Pero, ya que muchas veces sólo se divinizaba el estribillo del canto popular, se nos sugiere más bien que el divinizador nos quería remitir al tono de la canción. La melodía conocida serviría

muy bien para difundir el nuevo texto religioso además de asociar el mensaje espiritual con el gozo de la canción popular.

A fines del siglo XVI la poesía popular disfruta de una mayor difusión. Resulta cada vez más común encontrar en pliegos sueltos, cancioneros, obras teatrales y otras manifestaciones escritas, cantidades de canciones populares o imitaciones de éstas. La lírica de tipo tradicional llega a ser un excelente campo de experimentación literaria. Se imita el estilo del canto popular, además de que los poetas experimentan con la intertextualidad entre el poema profano modelo y el *contrafactum*. Veremos este talento especialmente en las obras de Pedro de Orellana, Lope de Vega, Juan Timoneda, Sebastián de Horozco y José de Valdivielso. Crosbie aclara que es erróneo sugerir que a partir de 1550 comienza el “auge” de los *contrafacta*, como lo propone Wardropper (1958: 151). Debido a la publicación de *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba en 1575, los estudiosos fijan esta fecha como el comienzo del auge de la divinización<sup>11</sup>. Es sumamente importante especificar qué tipo de divinización era, puesto que existía la tendencia de volver a lo divino textos populares desde un siglo antes de esta fecha.

Irónicamente, como la lírica popular<sup>12</sup>, la divinización de textos profanos también se desvanece de la historia culta debido al resultado que ella misma provoca; vemos que, como explica Crosbie, el propósito de divinizar la lírica popular ya no es la de hacer cien años sino que los *contrafacta* populares establecen una tradición en el ámbito culto de la imitación y ahora, volver a lo divino es una oportunidad de demostrar el talento. Aparecen las vertientes literarias del *conceptismo* y el *culteranismo*<sup>13</sup>; su presencia aquí

---

<sup>11</sup>En un argumento convincente, Crosbie corrige otra vez a Wardropper, negando la idea de que el propósito de Sebastián de Córdoba al divinizar Garcilaso fue moralizante. Explica, pues, que Córdoba buscaba el reconocimiento por tan ardua tarea; era un pretexto religioso que serviría para un fin egoísta y ambicioso.

<sup>12</sup>Tema que se verá más adelante.

<sup>13</sup>Utilizo estas denominaciones siguiendo el argumento de Crosbie. No es mi intención iniciar un debate al mencionar estos términos, dada la polémica que los rodea.

es sumamente importante, como nos señala Crosbie, porque sus atributos enfatizan la originalidad del autor, creando una obra altamente artificiosa. Al principio, la técnica divinizadora proporcionaba el ámbito preciso para estos nuevos estilos literarios. La espiritualización de la lírica profana atrae al poeta culto de la época. Sin embargo, rápidamente pierde su gracia. Crosbie nos explica:

The very period in which religious *contrafacta* flourished most already contained within it the seed of contrafaction's decline, as the cult of artifice and difficulty first stimulated the development of contrafaction only quickly to bring about its decline, ousted by the newer vogues for *culterano* and *conceptista* verse (Crosbie, 1989: 65).

Desafortunadamente, este erudito inglés se limita a la lírica culta divinizada para concluir su historia del género y se olvida de la belleza de los cantos populares vueltos a lo divino y su capacidad de sobrevivencia. La vida de la divinización es un tanto fugaz por el hecho de desaparecer de la lírica escrita, tan rápido como apareció. Crosbie comete el mismo error de sus predecesores cuando presume que el fenómeno de volver la lírica a lo divino termina con la muerte de la divinización culta.

Inevitably, within the context of a general trend for poetry to be increasingly prized for its originality and difficulty, literary *contrafacta*, too, grew in complexity and difficulty; so much so that by the time Páramo y Pardo composed his *Góngora a lo divino*, it is as if the only purpose for doing so was the inherent difficulty of the task. More the product of a last-gasp determination than of inspiration, *El Polyfemo a lo divino* represents, to my mind, the grotesque swan-song of *culterano a lo divino* poetry (Crosbie, 1989: 76).

### **La actitud eclesiástica hacia la divinización**

Desde su postura oficial, la Iglesia declara rotundamente su oposición al ver incorporados elementos profanos a la religión.

Ningún clérigo de orden sacro, en misas nuevas, bodas, fiestas, o otros ayuntamientos, cante cantar alguno, deshonesto, profano, o seglar, ni dance, bayle, ni predique cosas livianas en regocijos o fiestas, como en día de los Inocentes, o otros, ni se disfrace ni represente personaje en farsa, aunque sea fiesta de Corpus Christi, ni haga cosa por que sea notado de

liviandad...(*Constituciones Sinodales del Arzobispado de Granada* (1572), citado en Sánchez Martínez, 1995: 155.)

Empero, sus preceptos llegaban a oídos sordos. Aunque los altos funcionarios eclesiásticos proclamaban su oposición, los frailes reconocían el valor práctico de la divinización. Algunos proponían el uso de los *contrafacta* como herramienta para combatir la infección inmoral que transmite la canción popular, a pesar del supuesto peligro de cometer sacrilegio; aquí tenemos los moralizadores de la lírica secular. Otros descubrieron distintos aspectos ventajosos:

La cosa más necesaria y provechosa que hallo [...] es enseñar a los cristianos en su niñez, lo que prometen por ellos sus padrinos, cuando los bautizan, que siendo de edad han de saber y hacer. Porque lo que les enseñan en tierna edad, les queda impreso toda la vida, según dice el Espíritu Santo [...]. Pónese luego sumada toda la doctrina cristiana en coplas, con su tono puntado, porque los niños lo encomienden y retengan más en la memoria, con dulce composición de verso y canto, y para que olviden muchos malos cantares que usan...<sup>14</sup>

Percibimos una grave confusión en cuanto a la posición eclesiástica ante este fenómeno de volver textos profanos a lo divino. Aunque los dirigentes de la Iglesia condenan la divinización por asociar aspectos populares con el mundo religioso, la tradición continúa, y los ejemplos que muestran el intercambio de lo sagrado con lo profano abundan. Veamos un ejemplo en el *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II* de 1598.

Demás desto, las palabras sagradas y aun la oración del Ave María y el Kirie eleyson que usa la iglesia con tanto respeto, las mezclan en canciones deshonestas en los teatros (*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*: 68a).

---

<sup>14</sup>Fray Andrés Flórez, *Doctrina christiana del ermitaño y niño*, Valladolid, 1552-1557, citado en Sánchez Martínez, 1995: 13.

Hay que recordar aquí, como señala Emilio Orozco Díaz en un pasaje citado antes<sup>15</sup>, que la inclusión de elementos profanos va mucho más allá, hasta el punto de que vemos elementos profanos integrados al mismo servicio religioso.

A mi parecer, si el verdadero propósito de contrahacer textos fuera moralizante, la Iglesia reconocería esta necesidad y aprobaría el uso de este método. Pero volver textos a lo divino poseía, en muchos casos, una función claramente distinta. La necesidad de acercar el pueblo a la Iglesia; el afán de demostrar que Dios es accesible a todos y que se le puede alabar con palabras sencillas en lengua vulgar, fueron las verdaderas razones de la existencia de la divinización en una época en la que la Iglesia se mostraba inflexible debido a las exigencias conservadoras que surgieron durante la Contrarreforma. Sánchez Martínez proporciona una plétora de muestras que ejemplifican la variedad de funciones que cumplía la divinización de textos profanos; una de ellas aparece en la *Doctrina christiana para los niños y para los humildes* de fray Antonio de Valenzuela (Salamanca, 1556):

En essotras naciones de Francia y de Italia, jamás las oraciones christianas ni preceptos de la yglesia se enseñaron sino en su romance. Y los Apóstoles enseñavan la doctrina a cada nación conforme al lenguaje que sabía: y nosotros, sabiendo lengua castellana, queremos hablar en latín... O gran ceguedad destes tiempos miserables.. que ni seglar entiende los mandamientos de Dios ni el diácono el Evangelio, ni el sacerdote la missa. Y muchos ni saben cantar ni leer... O reyes christianos y cathólicos de feliz memoria don Hernando y doña Ysabel,...que mandaron a dos predicadores célebres de su capilla que compusiessen romances y villancicos, en romance, de Christo y de su madre, y de sus festividades, y de los apóstoles. Y otra cosa no se cantava en la sala, como parece por el cancionero de fray Ambrosio y fray Mingo [*sic*, por Íñigo] y otros célebres predicadores de aquel tiempo (Asensio, 1952: 52).

---

<sup>15</sup>La función religiosa y la profana se confunden en cuanto a sus medios y recursos de expresión y ornamento. Los adornos de salón son los del templo; las músicas, cantos e instrumentos del mundo penetran en la iglesia. Al fiel se le atrae como a un espectáculo; por esta vía del goce sensorial se le quiere avivar la devoción sugeriéndole lo extraordinario y sobrenatural (1969: 154).

A pesar de estas declaraciones reveladoras, Sánchez Martínez, como Wardropper, prosigue con el argumento de que el fenómeno de los *contrafacta* surgió de una necesidad moralizante. Sin embargo, como él mismo subraya, las intenciones oficiales por parte de la Iglesia no necesariamente reflejan la verdadera *raison d'être* de la divinización de los cantos populares. Además, aunque los que promovían volver a lo divino textos profanos señalan una justificación moralizante, la esencia de estas divinizaciones sugiere que las recomendaciones tenían poco que ver con la producción de *contrafacta*; éstos existían con o sin aprobación oficial.

Tal vez se puede atribuir esta insistencia en una justificación moral de los textos vueltos a lo divino a las conclusiones de un tratado sobre la lengua artística redactado a principios del siglo XVII: *El cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602). Sánchez Martínez se basa en esta obra para describir una perspectiva generalizada del fenómeno de los *contrafacta*.

Carvallo legitima la contrafacción lírica en virtud no de la pretensión de una orden de valores artísticos, sino como una estratagema válida para combatir los efectos 'perniciosos' que, a su juicio, causaba la transmisión de cantares profanos en la conciencia moral de sus receptores. No es en el marco de logro estético donde los contrafactores sitúan y justifican su labor, sino en el de la moralidad del arte, o mejor, en el de la moralidad conseguida mediante la *imitatio* artística (1995: 114).

Pero nuestro autor comete un grave error: presupone que Carvallo representa la perspectiva de todo divinizador de su época; pierde de vista que él refleja sólo una de las varias posiciones que se tomaron ante la invención de textos espiritualizados.

En fin, aunque se presentaba oposición eclesiástica hacia el uso de los *contrafacta* en circunstancias religiosas, encontramos que estas prohibiciones fueron poco efectivas para disminuir la creación y el canto de las canciones espiritualizadas. En el siguiente apartado vemos el ambiente donde se cantaban.

### **El canto popular divinizado: su verdadera función**

Los acontecimientos que describen el uso de las canciones vueltas a lo divino subrayan la verdadera función de éstas. Se cantaban canciones espiritualizadas en una variedad de ámbitos. Sabemos que su presencia en las procesiones, en festejos del *Corpus Christi* y de Navidad, era imprescindible. Los cantos populares dirigidos a Dios integraban elementos de la fiesta popular al festejo de la Iglesia; las melodías gozosas convertían la celebración solemne en una celebración verdadera, un acontecimiento distante se llenaba de una alegría genuina, realmente experimentada por los participantes.

Para subrayar otra función de estas canciones veamos a San Juan de la Cruz. En los momentos más difíciles de la vida de este santo, recurre al canto popular. Giovanni Caravaggi nos describe su encarcelamiento:

El único tesoro inalienable que quedaba a su disposición (se le prohibía la lectura de cualquier libro) consistía en aquel patrimonio de conocimientos que se había depositado en su memoria. Y de memoria el prisionero empieza a componer, según sus mismas confidencias, recogidas por los discípulos y relatadas durante el proceso de beatificación. Compuso pues, estrofa tras estrofa, algunas canciones dominadas por un melancólica sensación de abandono (1991: 10).

Pero San Juan no sólo recurría al canto popular durante las tormentas de su vida. José María de Cossío (1936: 101-103) relata una anécdota recordada por fray Jerónimo de San José, que describe la alegría que se podía expresar con un canto popular vertido al sentido espiritual el cual aparece al final de la anécdota:

Solía el Santo en Navidad mandar que sus religiosos hiciesen alguna representación piadosa de este misterio. Hallándose en cierta ocasión en un acto de recreación semejante, sintióse el Santo tan eternecido y arrebatado, que, tomando en sus brazos un Niño Jesús, comenzó a bailar con grave fervor, y en medio de sus júbilos desatados le cantó esta copla:

    Mi dulce y tierno Jesús:  
    si amores me han de matar,  
    ahora tienen lugar [C. #618].

Dámaso Alonso (1950) subraya que la vida poética de San Juan se basaba en la divinización; todo aspecto de su existencia se dedicaba a expresar su amor hacia Dios y cuando una analogía profana se prestaba a describir estos sentimientos celestiales, el

Santo se aprovechaba de ella, sin temor. “Según vamos comprendiendo que a este hombre no le importaba el arte, que lo único que le importaba era Dios, el misterio, el prodigio de su obra se hace más denso” (254). Describe el erudito en este mismo apartado sobre el Santo que:

De tiempos distintos, con modos distintos, todo el contenido de la obra de San Juan de la Cruz es resultado de un movimiento de divinización. Es un proceso cuyo desarrollo tiene miles de años, y su ámbito es la Humanidad (264).

San Juan de la Cruz es sólo un personaje que ejemplifica la diversidad de expresiones que la espiritualización de textos profanos permite. Wardropper nos recuerda que “Santa Teresa veía [a] Dios entre la ollas y los pucheros de la cocina, y no sólo en el recogimiento de la oración” (1958: 25). Lo asombroso es que, a la vez que Wardropper y otros subrayan la interrelación de Dios y la vida terrenal, continúan asociando una justificación moralizante con la divinización. Claramente, los que cantaban y los que componían cantos populares contrahechos no pensaban corregir el mensaje del texto. Utilizaban estas canciones porque mejor expresaban los sentimientos que experimentaban. Santa Teresa fue conmovida por la lírica popular y el lenguaje que utilizaba para expresar el amor terrenal. La Santa aprovechaba estas descripciones amorosas para demostrar su amor hacia Dios.

Una tercera función del canto espiritualizado se encuentra en el teatro. Con la apreciación culta de cantos populares vemos que los dramaturgos integran textos populares a sus obras. Wardropper explica que “entre 1550 y 1575 se escribieron un centenar de autos, farsas y coloquios - dramas religiosos primitivos...En estas obras se inaugura la costumbre, que luego habría de extender Lope de Vega, de incorporar textualmente (o con ligeros cambios) cantos tradicionales” (1958: 157). Se presenta una abundancia de cantos populares contrahechos en las obras teatrales del siglo XVI y XVII; Lope de Vega continuamente incluía canciones populares en sus obras y muchas veces las divinizaba para que cumplieran con las circunstancias religiosas de la trama.

A manera de conclusión, vemos el desarrollo paulatino del género de la divinización. Podemos decir que surge el fenómeno en distintos niveles de la sociedad y por distintas razones. En el ámbito culto se vuelven los textos clásicos a lo divino para asegurar la transmisión “correcta” de la enseñanza antigua a través de la técnica del centón y también de la glosa. Además se inicia la práctica que toma prestados los temas y los géneros profanos para proporcionar el escenario de una historia religiosa. Parece que el incentivo de este último fenómeno se debe al gusto que ofrecen las historias épicas, y al deseo de asociar el gusto y el sentido de aventura a la historia religiosa. Al llegar al Siglo de Oro ya vemos establecida una tradición letrada para volver textos a lo divino, una tradición que se extenderá para abarcar la creación poética original del ámbito culto y también del popular.

Apreciamos los distintos caminos de la divinización en varios países europeos. Vemos que la divinización de aspectos de la vida rústica se debe en gran medida a la música. En un principio la melodía popular acompaña un texto original religioso, inicialmente en latín. Gracias, en gran medida, a la *Devotio moderna* y a los franciscanos que la promovían, la lengua del pueblo sustituyó al latín. A consecuencia de esta cercana relación entre la música y su letra, comenzó la utilización del texto profano alterado para cumplir con el mensaje religioso. No existen pruebas concretas de esta manifestación religiosa en la España del medievo, pero concluimos que tuvo que haber ocurrido debido a su presencia en otros países que poseen una historia común de la Iglesia y de la divinización musical.

A través de estas indagaciones vemos que la moralización de textos populares no fue el propósito principal del fenómeno de volver a lo divino. El ámbito culto posee su propia historia de la divinización, una historia que se asocia con la moralización, ya que surge del deseo de apropiarse de las enseñanzas clásicas sin contradecir a la Iglesia. Sin embargo, la divinización en el mundo popular aparece debido a una necesidad social de acercar al pueblo a su Dios. En un periodo de crisis eclesiástica, los franciscanos

reconocen el valor de las cualidades sencillas y claras de la lengua vulgar. Su filosofía les permite apreciar todos los aspectos de “la creación del Señor”, aprovechándose de ello para permitir una cabal relación con Dios.

## Capítulo II

### Aproximación a la lírica popular del Siglo de Oro

Este capítulo tiene como propósito definir y relatar brevemente la historia de las cancioncillas populares<sup>16</sup> que se integraron a la literatura de España durante su época áurea. El género ha sido designado con una variedad de nombres desde su aparición concreta a finales del siglo XV. En nuestros tiempos se ha limitado, en cierta medida, su nombre; el uso del término villancico se ha aplicado al cantar popular, aunque provoca confusión porque su significado ha cambiado a través de los siglos y ahora se conoce más como un canto religioso no-litúrgico. Pero en esta investigación el término se refiere al género como una manifestación popular.

De manera concisa, se podría describir a la canción popular como un cantar brevísimo que comunica un mensaje claro; pero de ninguna manera estos cantos son simples. Su brevedad obliga a la sencillez sin disminuir por ello su fuerza poética. Estas canciones logran expresar las emociones más íntimas: deseo, angustia, pasión, etc. a través de unos cuantos versos en un lenguaje cotidiano y claro. “Varían los temas, cambia el tono. Lo permanente es esa expresión directa y clara...pero no siempre sin misterio” (Frenk, 1971: 52).

Gracias a una nueva actitud hacia la poesía popular que surge a finales del siglo XV, se sabe que existía el canto popular en la Edad Media aunque no contamos con ejemplos concretos. Las canciones que se citarán en este trabajo fueron recogidas en la época áurea pero esto no significa que nacieran en el Siglo de Oro. Durante la época de los Reyes Católicos comienza a aparecer una lírica que no muestra relación alguna con la lírica cortesana de este periodo. Esta “nueva” manifestación poética refleja la voz del pueblo y se expresa en los más sencillos términos.

---

<sup>16</sup>Para un estudio a fondo sobre la definición de la lírica popular como género, véase Margit Frenk, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua* (1971).

Sánchez Romeralo nos explica que “al leer estas cancioncillas, tan sencillas pero perfectas en su estilo, y al compararlas con la poesía y aun con la prosa literaria de la época, intuimos que no pueden ser un género naciente, que debe haber tras ellas una larga tradición que les sirva de base y fundamento, un largo proceso de creación” (1969: 23). En 1919, Menéndez Pidal sugiere la existencia en el medievo de la lírica popular castellana, subrayando las afinidades entre ésta y las *cantigas d'amigo* que florecieron en el siglo XIII y primera mitad del XIV en lengua gallego-portuguesa. Aunque las *cantigas* son manifestaciones poéticas cultas, no se pueden pasar por alto las similitudes entre ambos fenómenos las cuales nos indica que las *cantigas d'amigo* tiene sus raíces en la poesía folklórica. Sánchez Romeralo señala varias conexiones entre los dos géneros, pero se dedica a delinear dos aspectos fundamentales: coincidencias temáticas y similitudes estructurales (1969: 316). Margit Frenk habla de la primera correspondencia que Sánchez Romeralo trata: la voz femenina. “Por toda Europa medieval se extiende la tradición de la canción puesta en boca de la mujer: *chanson de femme*, *Frauenlied*, *cantiga d'amigo*” (Frenk, 1971: 67). La lírica de la Península posee su propia manifestación de esta tradición, demostrada en las *cantigas d'amigo*; la voz de la mujer se escucha a lo largo de estas canciones. Además, gran número de estos cantares relatan una plática entre dos mujeres sobre un asunto amoroso; la mayoría de las veces una doncella explica su situación a su madre, que está presente pero no participa activamente en la canción. A veces, el canto popular presenta esta misma situación. Los pesares o las aventuras que experimenta una aldeana se ven expuestas a través de un diálogo entre hija y madre; también aquí la voz de la madre, en la mayoría de los casos, guarda silencio.

La segunda similitud que señala Sánchez Romeralo es la coincidencia estructural entre ambos géneros. El paralelismo, abundante en las *cantigas d'amigo*, también está presente en las cancioncillas populares que aquí estudiamos. Esa forma poética se reconoce cuando “una estrofa va seguida de otra que repite casi textualmente su contenido, variando la rima” (Frenk, 1971: 83). Eugenio Asensio declara que el

paralelismo nos enseña mucho en cuanto a los orígenes de la lírica de la península. En su *Poética y realidad en el cancionero...* (19..) Asensio establece las bases del argumento que el paralelismo brotó de la lírica primitiva y no de las *cantigas d'amigo* como se había sugerido anteriormente. Se verán más adelante estos rasgos de la canción popular cuando tratemos específicamente algunos textos.

El gran descubrimiento de las jarchas mozárabes<sup>17</sup> alimenta la teoría de la existencia medieval de la lírica popular.

La lengua de las jarchas es el mozárabe, dialecto románico hablado por los cristianos que vivían en la España musulmana y por los árabes bilingües. Aislado del resto de los dialectos peninsulares, no evoluciona al par de ellos y mantiene muchas formas arcaicas; además abunda en arabismos como puede verse en las jarchas mismas...Se ha discutido si las jarchas corresponden a una realidad viva: si son o no canciones que se cantaban entonces, si son o no canciones "populares"...En todo caso, hay un hecho indudable: las jarchas reflejan, directa o indirectamente, una tradición poético musical de tipo folklórico (Frenk, 1966: X).

Al estudiar estas cancioncillas antiguas y el género que aquí tratamos, se pueden advertir algunas similitudes. Primero hace falta explicar con más claridad la definición de estos textos que formaron parte de la tradición musical del medievo entre culturas tan distintas que coexistieron en al-Andalus: la judía, la cristiana y la musulmana. Como subraya Stephen Reckert (1970: 1), "the oldest lyric texts in any continental European vernacular are written not in a European script but in Hebrew and Arabic characters, and bear an Arabic name: *kharjas*."<sup>18</sup> Así, ellas "form the common basis of all the traditional lyric poetry - that is poetry either transmitted or inspired by oral tradition - of Portugal and Spain alike". Las jarchas se integran al final de la *Muwashaha*.

---

<sup>17</sup>Esas cancioncillas mozárabes apenas fueron descubiertas en 1946 y resultaron ser el ejemplo más antiguo de la lírica en lengua vulgar de toda Europa.

<sup>18</sup>El término jarcha se transcribe en una variedad de formas: *jarya*, *jarchya*, *jarcha*, *kharja*, *carja*, etc.

La *Muwashaha*, inventada hacia el año 900, fue cultivada durante varios siglos por los poetas hispanoárabes y, a imitación de ellos, por los hispanohebreos. Se compone de estrofas (en general, cinco) que se dividen cada una en dos partes: la primera (*bayt*) cambia de rimas de estrofa a estrofa, mientras la segunda tiene siempre las mismas rimas (*qufl*). La composición suele ir precedida por un preludio, que coincide en número de versos y rimas con los *qufl*. El último *qufl* se llama jarcha y es fundamental: él daba la pauta rítmica y rímica a todo el poema. La jarcha tenía además una peculiaridad notable: no estaba escrita en árabe literario o en hebreo, como el resto de la *muwashaha*, sino en árabe vulgar o en romance, un romance mezclado las más veces con palabras y frases en árabe vulgar; aparecía ahí, al final, como cita o como canción puesta en boca de un personaje -a menudo una muchacha-, al cual presentaba los versos precedentes (Frenk, 1985: 102).

Reckert comienza su estudio comparativo con el análisis de textos semejantes a la jarcha en cuanto a su brevedad. Para el investigador inglés, ésta es una de las principales conexiones entre las jarchas y el resto del mundo de la *lyra minima*<sup>19</sup>. Basándose en la extensión de los textos, elimina cualquier manifestación poética que no cumple con los siguientes requisitos: “ranging in length from two to six lines and from twelve to thirty-two syllables” (1970: 1) y de un mismo tema. Uno de los varios aspectos asombrosos y reveladores de su estudio y del de Frenk (1971) es la demostración de una clara relación entre los varios géneros poéticos que comparten la misma brevedad que define a las jarchas. El mismo espíritu de expresión se manifiesta en todos los ejemplos que proporcionan estos investigadores. El siguiente proviene del estudio de Frenk (1985: 143)

Si me quereses  
ya uomne bono,  
si me quereses,  
darás me uno.

Si vos quisiésedes,  
señora mía,  
si vos quisiésedes,  
yo bien quería.

La primera canción es una jarcha descifrada por Klaus Heger<sup>20</sup>; la segunda canción aparece en el *Auto de Lusitania* de Gil Vicente. Particularmente se percibe que la

<sup>19</sup>Reckert emplea este término para describir distintas manifestaciones líricas de diversas partes del globo que poseen un elemento básico en común: la brevedad.

<sup>20</sup>*Die bisher veröffentlichten Hargus und ihre Deutungen* (1960).

voz que se escucha en la copla tradicional comparte una perspectiva semejante con la jarcha. “Lo único verdaderamente tangible en la mayoría de las jarchas son los sentimientos del Yo que habla y la presencia muda de sus interlocutores” (Frenk, 1985: 113). Al igual que las *cantigas d'amigo*, también la canción popular expresa este Yo y el apoyo de un interlocutor que no contribuye con su voz. Vemos entonces varias conexiones entre la lírica popular recogida desde el siglo XV y tendencias poéticas muy anteriores.

A finales de ese siglo la lírica popular comienza a tomar un papel activo dentro de la lírica del periodo, por ende se empieza a recoger en los cancioneros de la época.

En los siglos XV y XVI [un] conceptuoso intelectualismo era...rasgo característico de la lírica culta, que la distinguía tajantemente de la poesía popular contemporánea, no intelectual ni razonadora. Y precisamente ese rasgo nos explica en parte el amor e íntimo placer con que esta última fue acogida por muchos literatos entonces. El adoptar la lírica popular fue un acto libertador y un reconocimiento de que la poesía podía ser algo muy distinto de lo que entonces se tenía por tal (Frenk, 1971: 12-13).

Alrededor de 1463 se compila el *Cancionero de Hereberay des Essarts* el cual poseía algunos poemas “de sabor marcadamente popular” (Frenk, 1966: xv). Dentro de este cancionero encontramos los primeros ejemplos escritos de la lírica popular e imitaciones de ésta. Cuando comienza a aparecer el canto popular, vemos dos distintos usos del género: el canto folklórico que aparece en un cancionero y que a veces se recoge entero, como el *Cancionero musical de Palacio* (comienzos del siglo XVI), y, la lírica popular que se presenta en las compilaciones poéticas del mismo periodo pero que no se encuentra en su totalidad porque se transcribe sólo el estribillo o cabeza de lo que se supone inicia una canción más larga. El fragmento entonces se glosa al estilo cortesano, es decir, funciona como la introducción de una canción original culta.

Las canciones populares que se encuentran en los cancioneros a veces fueron glosadas; pero no necesariamente siguen las pautas de una glosa culta. Surge la glosa de tipo popular y es la continuación de un cantar folklórico antiguo imitando su estilo y

conformada por los parámetros rítmicos, rítmicos y temáticos que el estribillo o la cabeza del texto define. “El villancico actuaba, pues, como estribillo, pero su función era mucho más importante que la de un mero estribo o apoyo; no era pie, sino cabeza, y decidía, no sólo el tema, sino el carácter mismo de las estrofas glosadoras” (Frenk, 1958: 303). El propósito del uso de las canciones populares es diferente dependiendo si aparecen en un cancionero o si se presentan en un texto poético no musical.

Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo XV, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de las damas y caballeros. Los músicos hicieron otro tanto: aceptaron la sencilla melodía, pero la revistieron de galas polifónicas. A esos músicos, sin embargo, no les preocupaba el decoro de las palabras que acompañan a la melodía, y a menudo no esperaron a que les pusieran su vestimenta cortesana (Frenk, 1958: 304).

Así, se da el primer paso de la dignificación de la lírica popular. En esta primera época vemos que “por lo general, se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él” (Frenk, 1962: 31).

Al comenzar la dignificación de esta poesía en la época de los Reyes Católicos vemos que de todas maneras hay muy pocos poetas que desarrollan el cantar folklórico en sus obras. Como señala Frenk,

Juan del Encina es el único poeta de renombre que lo cultiva hasta cierto punto, y quizá más en su calidad de músico y de dramaturgo que de poeta lírico. Fuera de él, sólo los anónimos versificadores que componen -en general, con escasa inspiración- las estrofas que acompañan los estribillos folklóricos del *Cancionero musical de Palacio* (1962: 32).

Durante este mismo periodo Fray Ambrosio de Montesino, Álvarez Gato, Fray Íñigo de Mendoza aprovechan la canción popular para fines religiosos.

A lo largo de esta primera etapa de dignificación de la lírica popular que comienza con los Reyes Católicos y finaliza en 1580, existe otro género, junto con la glosa, donde aparecen las canciones populares: la ensalada. “Son composiciones de cierta extensión en que se incrustan textos ajenos, las más veces canciones folklóricas y de moda, o versos de romances, o también refranes” (Frenk, 1962: 35). Mateo Flecha el Viejo (†1553), principal compositor de ensaladas, demostraba la variedad de posibilidades que poseían las mismas; podían tratar distintos temas, usar rimas diferentes, refranes, versos conocidos, canciones populares, todos en una misma ensalada. Así, gracias a la glosa y las ensaladas, se han conservado muchas canciones folklóricas antiguas que de otra manera no existirían hoy en día.

Hace falta mencionar un género más que también contribuyó al recuerdo de la canción popular, el dramático. Durante este primer periodo de dignificación, el principal impulsor del uso de la lírica popular en obras teatrales fue Gil Vicente. Como describe Frenk, el dramaturgo,

inserta en las más variadas situaciones de sus farsas, tragicomedias y autos, cancioncillas de muy diversas temas y tonos. Canciones brevísimas a veces y otras, desarrolladas en estrofas paralelísticas y encadenadas, suelen entrelazarse con el diálogo de los personajes y quizá sean en parte afortunadas recreaciones. Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto que sus canciones se confunden con las auténticas (1962: 40).

Gil Vicente es posiblemente el único que cultiva la canción rústica con fines dramáticos hasta el auge del género teatral.

La presencia de la lírica folklórica en estos géneros tratados antes, se debe a esta primera etapa de dignificación ya señalada. Sin embargo, vemos que en este periodo apenas se comienza a considerar a la lírica popular como poesía. En 1445 Juan Alfonso de Baena intenta definir el arte poética, reservando la creación de ésta a “aquellos que bien y sabia y sutil y derechamente la saben hacer y ordenar y componer y limar y escandir y medir por sus pies y sus pausas”. Según el poeta, el talento de escribir poesía

era un arte que requería un “elevado entendimiento y...tan sutil ingenio” (Frenk, 1971: 8). Él reserva este arte para los que han nacido con la suerte de ser nobles. Como señala Frenk, “confluyen aquí dos criterios distintos: el social (sólo los nobles pueden hacer poesía) y el literario (la poesía exige ingenio, conocimientos y gran pericia técnica)” (1971: 9). De aquí se explica el difícil camino que tenía que recorrer la poesía rústica para ser aceptada como una expresión artística valiosa. Sin embargo, una pequeña chispa de luz se ve a través de las palabras del Marqués de Santillana, “Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares, de que las gentes de baja y servil condición se alegran” (ca. 1445) (Frenk, 1971: 9). A la vez que denuncia “estos romances y cantares”, el Marqués los reconoce como poesía. Los considera, aunque despreciables, del mismo género, y les asigna un lugar propio dentro del arte poética<sup>21</sup>. Entonces, como hemos visto, empieza esta reconsideración de canciones tradicionales que impulsa a los poetas y músicos a recoger esos poemas; a escribir canciones cultas “al tono de” una canción popular y también a utilizarlos textualmente en sus propias obras.

El segundo periodo de valoración comienza a finales del siglo XVI. Margit Frenk establece el principio de esta segunda etapa basándose en los grandes cambios que ocurren en la literatura en general en la España del Siglo de Oro.

Podría hablarse de un general “aburguesamiento”. La cultura deja de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana. La transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a la calle y se hace espectáculo “nacional”. Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de ésta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de “folklorización” (Frenk, 1962: 42).

---

<sup>21</sup>Santillana formula tres grados poéticos: “sublime (latín y griego), mediocre (lengua vulgar de trovadores y de otros de cierto renombre), e ínfimo (lengua vulgar del pueblo, juglares)” (Frenk, 1971: 9).

Vemos, a través de este cambio, la imitación de la voz popular, provocando así el problema, en nuestro tiempo, de identificar cuáles poemas provienen auténticamente de la tradición del pueblo y cuáles son imitaciones. Surgen nuevos géneros donde abunda la imitación del canto popular. Además, irónicamente, gracias a la conquista de las américas y la necesidad de educar a los nuevos súbditos españoles en la lengua de sus señores europeos y la nueva apreciación de la lengua del pueblo, se publican varias gramáticas y refraneros. Estos últimos nos proporcionan una abundante riqueza de ejemplos de la lírica de la voz rústica.

El compilador [del *Libro de refranes copilado por el orden del a, b, c, en el qual se contienen quatro mil y trezientos refranes, el más copioso que hasta oy ha salido impresso*] Pero Vallés, natural de Aragón, define el refrán como “un dicho antiguo, usado, breve, sutil y gracioso, oscuro por alguna manera de hablar figurado” (muchos necesitan glosa o explicación) y refuta complidamente a quienes dicen “que es cosa de poco tono haber compilado dichos de viejas”...La publicada en 1568 por el erasmista Juan de Mal Lara se llama, significativamente, *La filosofía vulgar*. En su “Discurso” preliminar, Mal Lara no sólo pone por encima de la sabiduría libresca la “filosofía vulgar” de estas breve sentencias, que es la más alta, las que viven en el corazón y en la lengua del pueblo, sino que llega a afirmar que “antes que oviesse philosophos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes” (Alatorre, 1989: 205).

La apreciación de lo popular no se limitaba a la poesía. El uso de la lengua vulgar, el castellano, todavía no prevalecía en el ámbito de los letrados.

Cuando en 1583 publicó fray Luis de León *Los nombres de Cristo*, fue criticado por algunos eclesiásticos según los cuales era indecente rebajar a la lengua “vulgar” los temas elevados. Fray Luis no sólo publicó una segunda edición ampliada de su libro, sino le puso una introducción para refutar a sus críticos: “Si porque a nuestra lengua la llamamos *vulgar* se imaginan que no podemos escribir en ella sino vulgar y bajamente, es grandísimo error: que Platón escribió no vulgarmente, ni cosas vulgares, en su lengua *vulgar*” (Alatorre, 1989: 237).

Pero el más grande defensor, aunque tal vez inconsciente, de la lengua del pueblo es Gonzálo Correas que termina en 1627 su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Esta riquísima fuente de cantares y refranes nos proporciona no sólo los textos sino muchas veces una explicación de ellos.

Dentro del teatro vemos el verdadero auge del uso de elementos populares.

Más que nada utilizan las antiguas canciones rústicas en el teatro, ambientando con ellas las escenas de bodas y bautizos, de fiestas de mayo y San Juan, las que pintan el regocijo de las cosechas y vendimias, de las bienvenidas y serenatas. La comedia, el auto sacramental, los entremeses y bailes dramáticos del Siglo de Oro español nos conservaron muchos cantares aldeanos que, de no ser por ellos, se habrían perdido irremisiblemente. Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Valdivielso, Quiñones de Benavente son los nombres principales dentro de esta corriente (Frenk, 1971: 38-39).

Además, más allá de un simple préstamo de esas canciones, algunos dramaturgos a veces basaban sus obras en cantares del pueblo. Basta citar la tragedia de Lope, *El caballero de Olmedo*, que toma su trama de una canción popular:

Esta noche le mataron  
al caballero,  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.  
C. #883A  
Cotarelo y Mori

Lope de Vega no sólo incorporaba el verso folklórico a sus obras, recreaba en el escenario la esencia del pueblo español. Como nos explica Antonio Alatorre "...el teatro de Lope de Vega es un polifacético espejo de la sociedad y del lenguaje de su época" (1989: 159). El erudito continúa, citando a Rafael Lapesa "El espectador español acudía a las representaciones deseoso de verse reflejado en la escena".

También en este periodo vemos estas canciones rústicas alternadas con versos cultos dentro de una canción culta. Pero, a través de tanta imitación, las canciones populares auténticas se pierden de vista. Las imitaciones del estilo folklórico se vuelven populares. Por ende, la valoración misma de la lírica popular provoca tal integración a la tradición literaria, que los que usaban las canciones antiguas para enriquecer sus canciones o sus cancioneros se dejan de fijar en los cantos que provienen del pueblo. El género se pierde, irónicamente, debido a la imitación.

Aunque la voz de estas canciones es sencilla y directa, los distintos modos que posee para comunicar el mensaje no tienen límites. Se tratará entonces de resumir las cualidades que se han descubierto a través del tiempo e identificar algunos de los aspectos más sobresalientes de esa bella lírica, tan variada y, sin duda, inconfundible con cualquier otro género poético de su tiempo y del nuestro.

¡Bien haya quien hizo  
cadenicas, cadenas!,  
¡bien haya quien hizo  
cadenicas de amor!<sup>22</sup>

C. #33, *Cartapacio de Pedro  
de Lemos*

Esta sencilla canción es una de muchas que manifiesta el gusto por el enamoramiento. El “preso de amor” un personaje presente en varias canciones, se muestra contento por su situación, y a menudo comunica tristeza; la variedad de sentimientos que puede aparecer y que se debe a una misma circunstancia amorosa es verdaderamente impresionante.

Del amor vengo yo presa,  
presa del amor.

C. #270, ensalada “La fiesta regozijada”,  
*Segunda parte de la Silva...*

En contraste con el primer ejemplo, aquí la voz acepta su encarcelamiento, pero no necesariamente se regocija por ser capturada. La repetición subraya la tristeza que se manifiesta, a la vez de comunicar un tono un tanto sumiso: la amiga sucumbe a su prisión amorosa. Vemos que existen abundantes ejemplos que comparten una misma situación, pero que demuestran variadas actitudes ante ésta.

¡Ay, cómo tardas, amigo!  
¡Ay, cómo tardas, amado!

---

<sup>22</sup>Puesto que el presente capítulo cita varios ejemplos de esta poesía localizados en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de Margit Frenk (1987), remito siempre a esta obra (C.).

C. #572, Eugenio de Salazar

En esta canción, una de muchas que tratan el tema de la espera del amado, la protagonista demuestra una clara frustración ante la tardanza de su amor. La interjección, junto con el verso repetido, subrayan la aflicción de la que espera. Estos dos aspectos cooperan en muchos casos para manifestar un tono a veces de asombro, de júbilo, y a veces de angustia y frustración, que se refleja claramente en esta poesía. Constantemente la voz del poema se expresa libremente llorando, gritando, implorando, permitiéndose el desahogo, el alivio tan desesperadamente deseado. Muchas veces, se recurre a la figura de la madre, una entidad que no tiene voz propia; no responde al hijo que sufre o a la hija que duda, pero su presencia es constante. De esta manera, compartimos el papel del interlocutor con la madre del protagonista. Pero la poesía de la siguiente canción expresa un sentido totalmente opuesto al texto que la precede; la impaciencia se ve reemplazada por la tranquilidad.

Pues se pone el sol,  
palomita blanca,  
vuela y dile a mis ojos  
que por qué se tarda.

C. #569, Biblioteca Nacional de Madrid,  
ms. 3890

No se presenta angustia, ni la menor frustración por parte de la que espera al atardecer. No hay duda de que “los ojos” vendrán; la anticipación del deleite amoroso se escucha claramente a través de la voz de esta canción.

Si la noche hace oscura,  
y tan corto es el camino,  
¿cómo no venís, amigo?

C. #573, Fernández  
de Heredia, ensalada,  
“Soy garridica”

Esta última canción de “espera” combina los tonos de los textos ya citados anteriormente. La amiga todavía no llega al agobio expresado en “¡Ay, cómo tardas, amigo!”; sin embargo, las razones que ella explica al principio del canto sugieren que la

amiga desconfía de las “inocentes” actividades del amigo. No hay justificación por la tardanza, y por consiguiente percibimos una desconfianza sugerida por parte de la que aguarda a su amado.

Buscad, buen amor,  
con qué me falaguedes,  
¡que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,  
os estuve aguardando,  
la puerta abierta,  
candelas quemando;  
y vos, buen amor,  
con otra holgando:  
¡que mal enojada me tenedes!

C. #661, Juan Vásquez, *Recopilación...*

Con este texto nos introducimos en otro terreno de la canción popular. Aquí tenemos un ejemplo un tanto cómico; muchas veces las canciones rústicas tienen como propósito provocar la risa en lugar de buscar la compasión. La furia de la que espera es real, pero a la vez la muchacha manifiesta tolerancia ante una situación que debería ser insoportable. La amiga sigue nombrando “amor” (aunque tal vez con un tono sarcástico) al que intenta engañarla con otra. Su acusación de infidelidad se expresa con ira, pero a la vez la muchacha parece aceptar dicha situación. Más bien, la protagonista se irrita ante su espera, se siente burlada al contemplar un amor infiel.

Los siguientes textos continúan con el tema de los celos; resulta ser que el amor no correspondido se presenta con frecuencia en la lírica popular.

Amor loco, amor loco:  
yo por vos y vos por otro.  
C. #751, [Jorge de Montemayor],  
«Glosa agora nueuamente compuesta  
a vn romance muy antiguo...»,  
pl. s., *Pliegos Poéticos...Praga*  
(abundantes fuentes)

Uno de los aspectos inconfundibles de este género es este espíritu de tranquilidad y resignación ante un acontecimiento sentimentalmente tormentoso. La voz de este poema, en cierta forma, se burla de su amor fracasado aun cuando tal circunstancia provocaría gran pena; sin embargo, debido a la rima tan sencilla, y a la descripción del amor (loco, no cruel) percibimos una cierta jocosidad ante el descubrimiento de que los deseos del amante no se lograrán.

Suspirando iba la niña,  
y non por mí,  
que yo bien se lo entendí.

C. #627, Suero de Ribera (¿o Santillana?),  
ensalada "En una linda floresta",  
Biblioteca Nacional de Madrid,  
ms. 3788

Aquí, como en la canción anterior, tenemos una declaración muy clara por parte del amante fracasado, que parece aceptar su derrota sin ninguna protesta. Esto no siempre sucede cuando topamos con otras canciones del amor malogrado.

¿Qué razón podéis tener  
para no me querer?

Un amigo que yo había  
dejóme y fuese a Castilla.  
Por no me querer.

¿Qué razón podéis tener  
por no me querer?

C. #646B, Juan Vásquez,  
*Recopilación...*

Aquí, la amiga si cuestiona ser abandonada por su amigo; desconoce la razón del rechazo amoroso, y habla consigo misma, contemplando tal vez los errores cometidos durante la relación que disfrutó con el que ya no la quiere, encontrándose perdida en la duda.

Puse mis amores  
en Fernandico:

¡ay!, que era casado,  
¡mal me ha mentido!  
C. #642A, Fuenllana

El engaño, como presenciamos aquí, a menudo tiene lugar en estos lamentos amorosos. Magistralmente, la voz que da vida a esta canción muestra, en cuatro versos, toda una historia amorosa. La interjección, característica fundamental de la lírica rústica, aclara para el oyente (y ahora para el lector) esta frustración que experimenta la amiga.

¡Fuera, fuera, fuera,  
el pastorcico!  
Qu'en el campo dormirás,  
y no conmigo.  
C. #713,  
Timoneda, *Cancionero*  
*llamado Sarao de amor*

Como vemos con este ejemplo, no todas las poesías nos relatan la perspectiva del amante que sufre por amor. También existen canciones que representan el papel de la que rehusa el amor ofrecido por el amigo. Hasta este momento, no hemos encontrado un ejemplo que exponga la postura del hombre que rechaza a la mujer de forma directa; aunque sí hemos presenciado en los cantos anteriores la perspectiva del rechazado o la rechazada, una representación del sufrimiento del hombre y de la mujer. La característica que da vida a esta cancioncilla es la repetición. La tenacidad del rechazo y la frustración que experimenta la voz nos proporcionan todo un escenario amoroso: el pastor insistente que molesta de manera constante e irrespetuosa a la amada, hasta que ésta, harta de los favores insuficientes del pretendiente, le declara, de manera inconfundible, que nunca logrará su afecto.

La repetición se presenta en abundancia dentro del género del canto rústico y cumple varios objetivos. A veces se repiten una o dos palabras (como vimos en el ejemplo de la presa por amor) para explicar la causa de alguna circunstancia; en otras ocasiones, vemos la repetición de un verso entero; así, la repetición subraya la fuerza de los sentimientos expresados. “La carga de pasión parece descansar en la repetición”

como señala Frenk (1971: 59) proporcionando a la canción una palpable fuerza sentimental.

No me serváis, caballero,  
ios con Dios,  
que no me parió mi madre  
para vos.

C. #711, «Aquí comiença dos maneras  
de Glosas...», pl. s., *Pliegos  
poéticos góticos...*

La dama de esta última canción rechaza al caballero en una forma digna de su posición; le desea suerte y explica por qué rechaza sus favores. Aquí se presentan algunos aspectos del amor cortés: el caballero le sirve a su dama y ella le responde con respeto.

Soy casada y vivo en pena:  
¡ojalá fuera soltera!

C. #228, Mateo Flecha, ensalada La caza,  
Biblioteca de Cataluña, ms. M  
588/2, Tiple

El tema de la malcasada aparece frecuentemente en la lírica de pueblo. Este canto, como muchos otros, refleja una gran frustración ante su circunstancia.

Soy garridica y vivo penada  
por ser mal casada.

C. #230,  
Fernández de Heredia, ensalada  
“Soy garridica”

Vemos otro ejemplo de la tristeza por ser malcasada; pero no todas las malcasadas toleran ser presas de un marido al que no aman.

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

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

La mi cinta de oro claro  
diómela mi lindo amado,  
tomómela mi velado.  
¿Por qué me la tomó  
quien no me la dió?  
C. #237,  
Narváez

Aquí vemos un ejemplo de la canción paralelística. Como puede verse, a partir de la segunda estrofa los primeros tres versos repiten su significado con un significante alterno, pero equivalente: oro fino - oro claro; lindo amigo - lindo amado; marido - velado. La amiga de este cantar es también una malcasada, aunque el poema no menciona el término; sin embargo, este ejemplo es muy distinto a los ya mencionados, ya que, esta vez, la malcasada no está sola ni triste, encadenada a un matrimonio aburrido; ha salido a buscar un remedio para su situación y lo ha encontrado en el amor infiel. Pero el canto va mucho más allá. El intercambio de regalos significa, dentro del mundo de los símbolos, la relación sexual lograda. El presente texto juega con el símbolo del intercambio de la cinta dorada: la consumación no se obtiene entre la amiga y el amigo, sino entre ella y su marido.

El simbolismo que se manifiesta en estas canciones brinda todo un mundo de significados al género. Margit Frenk habla extensamente de los símbolos que se encuentran en la lírica popular, señalando que “in European folk songs, probably no aspect of natural life ever appears in its literal sense only” (1992: 4). Este hecho es de suma importancia, debido a la abundante presencia de la naturaleza en los cantares tradicionales; aunque sus versos son muy cortos, a veces se puede advertir en ellos más de una interpretación. Stephen Reckert, en su estudio de 1970, añade otra dimensión al fenómeno, descifrando los símbolos comunes en distintos países y enfocando su investigación al canto popular de la Península ibérica. Margit Frenk subraya las raíces antiguas de los símbolos que comparten distintas culturas en diferentes épocas:

We have to go back to pre-Christian times, to Indo-European or even pre-Indo-European times. And it is indeed astonishing that those most archaic symbols should preserve their vigour till our days, and that we, modern readers, may still be able to understand how images of fountains and rivers and trees and flowers had their power to convey what ordinary language will forever be incapable of expressing. (1992: 22)

Al leer algunos ejemplos, nos recuerda Frenk que no se puede olvidar su belleza visual; la imagen no se pierde, sino se enriquece a través de sus símbolos.

Un mal venteruelo  
me alzó las faldas:  
¡tira allá, mal viento,  
que me las alzas!  
C. #973,  
Biblioteca Classense

El viento tiende a significar una presencia masculina. Esta sencilla y alegre canción sugiere la actividad amorosa coqueta, pero no deseada. Muchas veces los símbolos se combinan para crear una imagen simbólica compleja.

Airecillo en los mis cabellos,  
y aire en ellos.  
C. #974,  
Correas, *Vocabulario*

o,

Estos mis cabellos madre,  
dos a dos se lleva el aire.  
(C. #975)  
Milán, *Libro...*

El cabello también posee un significado alterno a su definición cotidiana. El lavar el cabello manifiesta disposición amorosa. El aire en los cabellos, entonces, alude a una experiencia sexual.

Florida estaba la rosa,  
que o vento le volvía la folia.  
C. #1259, Flecha, ensalada La Negrina

La rosa florida, es decir la amiga, está en el instante exacto para un intercambio de afectos. La analogía a la rosa es precisa, y el viento, como sabemos, es una presencia masculina que revuelve los pétalos arrebatando la belleza de la flor. La relación de la naturaleza con el amor, como ya hemos mencionado, es común en la poesía lírica popular.

Por el val veredico, mozas,  
vamos a coger rosas.

C. #1242, ensalada “La fiesta regozijada”,  
*Segunda parte de la Silva...*

Bajar al valle a coger rosas es alistarse para el encuentro amoroso. Sólo se puede ir al valle cuando la muchacha está ya preparada; ha alcanzado el momento de ser mujer y todo lo que esto implica.

A coger el trébol, damas,  
la mañana de San Joan,  
a coger el trébol, damas,  
que después no habrá lugar.

C. #1245, Castaña, *Primera parte...*

El día de San Juan nos remite a un antiguo festival pagano en honor a la fertilidad. Esta apresurada invitación a las amigas para buscar pareja es precisa en este día. En la poesía lírica, el coger el trébol, las flores, las manzanas y otros frutos, muchas veces ocurre en esta misma festividad.

En la huerta nace la rosa:  
quiérome ir allá,  
por mirar al ruiñeñor  
cómo cantabá.

Por las riberas del río  
limones coge la virgo.  
Quiérome ir allá,  
por mirar al ruiñeñor  
cómo cantabá.

Limones cogía la virgo

para dar al su amigo.  
Quiérome ir allá,  
por mirar al ruiñeñor  
cómo cantabá.

Para dar al su amigo.  
en un sombrero de sirgo.  
Quiérome ir allá,  
por mirar al ruiñeñor  
cómo cantabá.

C. #8, Gil Vicente, *Copilaçam...*

Esta canción es un claro ejemplo del encadenamiento o el *leixa-pren*, “cada estrofa da lugar a otra nueva mediante la repetición de su último o sus últimos versos” (Frenk, 1971: 84). El *leixa-pren* se manifiesta cuando un conjunto de estrofas están “encadenadas” por un verso en común, aspecto fundamental que comparte con las *cantigas d’amigo*. El análisis de este cantar va mucho más allá que su estructura: combina una serie de imágenes simbólicas: la virgen que coge el limón a la ribera del río, cosechando un amor apasionado que florecerá al entregarse, y la rosa, clara manifestación simbólica de la fecundidad femenil que nace en el huerto. No sólo disfrutamos de una hermosa escena, sino imaginamos todas sus implicaciones simbólicas.

No me habléis, conde,  
d’amor en la calle:  
catá que os dirá mal,  
conde, la mi madre.

Mañana iré, conde,  
a lavar al río,  
allá me tenéis, conde,  
a vuestro servicio.

No me habléis, conde,  
d’amor en la calle,  
catá que os dirá mal,  
conde, la mi madre.

C. #390,  
Juan Vásquez, *Villancicos...*

El amor a escondidas se presenta a menudo en la lírica popular. La amiga, temerosa de la condena de su madre, si se entera de su relación amorosa con el conde, propone un encuentro en un lugar más apropiado. El agua y la acción de lavar implican el encuentro sexual de una pareja. La mujer pone en claro sus deseos: primero mencionando el lavar y el río (estos símbolos hubieran sido suficientes) y luego declarando sus intenciones, ofreciéndose abiertamente.

A mi puerta nace una fonte:  
¿Por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida  
nace una fonte frida,  
donde lavo la mi camisa  
y la de aquel que yo más quería.  
¿Por dó saliré que no me moje?

C. #321, «Cantares de diuersas  
sonadas...», pl. s., *Cancionero  
de galanes...*

El agua, el lavar, como vimos, y la fuente implican actividad sexual. Esta canción incorpora los tres elementos y se contradice a la vez. La amiga lava la camisa de su amigo en la fuente recién nacida a su puerta (un nuevo amor), reconoce su amor por él y así lo manifiesta; la muchacha es una mujer experimentada en el mundo amoroso aunque, al mismo tiempo, no desea mojarse, de esta manera no se compromete con el amor. El juego con el tiempo nos confunde, la muchacha ya ha disfrutado de un encuentro amoroso pero lo niega al preocuparse por la fuente que la puede mojar.

Dame el camisón, Juanilla,  
mas dame hora, Juana, la camisa.

Dame el camisón labrado,  
mas la camisa que me has tomado;  
dame hora, Juana, la camisa.

Dame el camisón, Juanilla,  
mas dame hora, Juana, la camisa.

C. #1665, Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa  
racional del libre albedrío*

Juanilla ha robado el camisón al que no lo quería regalar. El camisón aquí puede representar la entrega amorosa. El amigo, no dispuesto a entregarse, encuentra su amor robado, raptado por una mujer a la cual no quería.

El último tema que tratamos, aunque de ninguna manera hemos agotado la fuente de comentarios que se pueden hacer sobre esta lírica, es el de las mujeres morenas.

Aunque soy morena, blanca yo nací: guardando el ganado la color perdi.	Con el aire de la sierra tornéme morena.	Blanca me era yo cuando entre en la siega; diome el sol, y ya soy morena.
C. #139, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3915	C. #135, <i>Cancionero sevillano</i>	C. #137, Lope de Vega, <i>El gran duque de Moscovia II</i>

El tema de la pérdida del color, así como volverse morena se presenta muchas veces; por eso mismo se puede percibir un patrón simbólico; la blancura no se refiere a la tez, sino a un estado de pureza. Existe una variedad de causas para este cambio de color, pero se sabe que la piel morena se asocia con la experiencia sexual; las blancas son puras, las morenas no. Estos cantos pertenecen al mundo femenino. El lamento o el gusto que se expresa al tornarse morena sólo se manifiesta en las mujeres que a veces se enorgullecen del cambio y a veces rechazan su nueva circunstancia. Aquí hace falta recordar la importancia de la voz femenina. Esta poesía no se limita a la voz masculina; los ejemplos que manifiestan la perspectiva femenina abundan y expresan toda una gama de sentimientos, desde la ira al amor y de la tristeza a la alegría.

Para concluir, el conjunto de todos estos aspectos y características crea una diversidad de estilos y efectos poéticos. La sencillez de estos cantos nos proporciona una sinceridad con un tono inigualable, el cual perdura con el tiempo y permite una identificación con los sentimientos expresados, hasta tal grado, que todavía siglos después, este "simbolismo ancestral" (Frenk, 1966: XXIV) se sigue utilizando para

cumplir los mismos objetivos. Aunque despreciada por la literatura culta hasta finales del siglo XV, la fuerza de su expresión triunfa; se reconoce su valor estético gracias a dos periodos de dignificación. En un principio, se abraza parcialmente al canto popular; pero a lo largo del siglo XVI vemos el comienzo de la imitación de este estilo, lo cual indica una verdadera apreciación por la lírica del pueblo. Gracias a estos dos fenómenos poseemos ejemplos de la lírica antigua, pero a la vez, debido a este mismo proceso de revalorización, se pierde la canción auténticamente folklórica medieval, y la imitación reemplaza a su modelo.

## Capítulo III

### Introducción al análisis de los textos

Ya que hemos presentado el panorama de las divinizaciones en la época áurea, empezamos el estudio de los *contrafacta*. Comencé el estudio de los *contrafacta* con el afán de descubrir algún método que delinea una estrategia fija usada por el divinizador. Me basé en el hecho de que al leer las versiones espiritualizadas se encuentran una serie de similitudes entre éstas. Me dediqué entonces a demostrar la existencia de una técnica de uso general para convertir a lo divino una cancioncilla profana. Empecé una disección de las versiones religiosas, enfocando los aspectos tomados de su modelo secular. Después de este largo proceso, llegué a discernir seis categorías de préstamo: de un verso entero, de la versificación, de manifestaciones léxicas globales y menores, de sintaxis, de situación o contexto y de una misma expresión sentimental. A la mitad del camino omití las categorías de métrica y rima, al comprobar mi suposición de que casi todas las versiones espiritualizadas aprovechan esos dos aspectos de su modelo profano.

Hace falta señalar aquí que el préstamo de la métrica y el de la rima nos indican un aspecto clave de las intenciones de los divinizadores de la lírica profana, ya señalado anteriormente por John Crosbie (1983: 62-63) y también por Margit Frenk (1989): la importancia de una imitación rítmica y rimica para poder adaptarse a los límites estructurales de la canción profana modelo. Crosbie sugiere que se usaba una canción profana como estribillo a un texto sagrado para remitir más bien a la melodía de la mencionada canción, y no para asociar un mensaje alterno a la canción profana.

If however the intention of *contrafactistas* really was to improve morally reprehensible lyric texts by turning them *a lo divino*, how can one explain the bizarre fact that the “earliest” *contrafactistas* meddled only with the opening lines of secular lyrics?...This curious preference for opening lines, however, is easily explained if one views it not from a textual, but from a musical, point of view; for the transparent allusion in the opening lines of the *contrafactum* to the opening line of a secular lyric was not so much an allusion to a secular text *per se* as to the tune associated with that text (Crosbie, 1983: 62).

Según Crosbie, cuando hablamos de una divinización exclusivamente musical, la conexión entre el estribillo profano y el texto religioso es mínima; su relación se basa en un préstamo musical. Sin embargo, no estoy de acuerdo: al utilizar la melodía de una cancioncilla popular para cantar un texto espiritualizado la semejanza entre las dos canciones sería demasiada para no remitir al mensaje del texto profano. Aunque la relación sea sutil, la presencia de la canción profana se percibe; esta conexión armónica crea una interdependencia entre los dos textos. Se podría decir que el préstamo musical da pie a un vínculo más profundo entre el texto espiritual y la canción profana modelo. Como se ha mencionado anteriormente, el sentido popular de la canción, el júbilo o la tristeza que comunica con gran sencillez se encuentra también en la versión espiritualizada. Así, la música es sumamente importante al unir las dos canciones. “Es válido afirmar que la música, trayendo a la mente el concepto del poema popular, modificaría el sentido de las nuevas palabras...el cambio de la letra de profana a religiosa produce la impregnación de la segunda por la primera” (Aguirre, 1965: 60). Como Frenk nos explica, al verter una canción popular al plano religioso, “da la impresión de que el poeta lo que ha querido no es reemplazar el texto, muy profano, del baile, sino, en todo caso, añadirle un grano de espiritualidad, como para que también la religión haga acto de presencia en la fiesta popular” (1989: pág. 113). Se divinizaban canciones populares para los festejos eclesiásticos; era imprescindible que el nuevo texto, el religioso, se ajustara a la melodía. Entonces, no sólo la cancioncilla secular adquiriría un sentido espiritual al cantarla en un contexto no religioso; sino que los elementos populares de la canción profana también se integrarían al mundo de la religión. Me inclino a creer que el plano religioso fue el ganador en este intercambio. La canción popular surge para expresar los sentimientos en la forma más sencilla y directa. El buen divinizador aprovecha esta expresión clara, la sencillez y el verdadero espíritu de su modelo popular, e incorpora esa belleza a su texto dirigido a Dios. De esta manera existe un cabal intercambio: la canción

profana se asocia con la religión; y, cosa más importante, a la religión se integra la gozosa expresión del mundo popular.

Pero regresemos a las distintas categorías de préstamo. Me di cuenta de que no existe un patrón fijo. No hay manera, hasta donde veo yo, de mostrar una técnica generalizada para escribir una versión a lo divino. Existe una serie de préstamos pero éstos no definen al fenómeno de la divinización. Puede aparecer un sólo elemento que se prestaba o una combinación; y a veces no está presente ninguna conexión textual (en este caso, la melodía es el elemento que une a las dos versiones). Sánchez Martínez (1995), ubica este último tipo de préstamos en una categoría aparte. De hecho sugiere seis distintas clases de divinización y propone que el término *contrafacta* sólo se refiera a una de estas clases. Vemos su gráfica<sup>23</sup>:

I. DIVINIZACIÓN MUSICAL		
II. CONTRAFACCIÓN POÉTICA «A LO DIVINO»	según la extensión	Alusiva
		Integral
III. GLOSA POÉTICA «A LO DIVINO»	según el método glosatorio	De método consecutivo con desarrollo estrófico limitado
		De método no consecutivo con desarrollo no limitado
IV. TRASPOSICIÓN CONTEXTUAL	Titulación	
	Mención o Citación	
	Recontextualización	
V. ENSALADA POÉTICA «A LO DIVINO»		
VI. CENTÓN POÉTICO «A LO DIVINO»		

<sup>23</sup>Para una explicación detenida de las clasificaciones de la divinización que propone, ver Sánchez Martínez (1995: 166 ss.).

Sin embargo, después de tantas clasificaciones, concluyo que ninguno de estos préstamos son requisito para definir una versión a lo divino; al tiempo que tampoco determinan la calidad literaria de ésta. Tenía que haber una conexión entre la canción profana y su versión espiritualizada, pero el divinizador pudo disfrutar de una libertad de creación sin fronteras ni requisitos.

Al llegar a esta conclusión, me propuse olvidar las categorías que había fijado; así que el siguiente análisis trata los textos profanos y sus versiones a lo divino como creaciones aisladas. Cada canción es una entidad individual e independiente.

Aunque ha sido importante estudiar las versiones espiritualizadas de manera individual, hace falta señalar que sí existe una coincidencia temática entre las canciones profanas que fueron divinizadas. Esto no significa, empero, que la elección temática fuera regida por pautas preestablecidas. Se puede decir más bien, que ciertos temas servían mejor para una expresión sentimental religiosa. En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)* de Margit Frenk (1987) la lírica popular aparece clasificada por grupos temáticos. Las categorías que disfrutaron de mayor número de versiones a lo divino son las que tratan el amor: Amor gozoso - 11%,<sup>24</sup> Amor adolorido - 11%, Del pasado y del presente<sup>25</sup> - 13%, Por campos y mares<sup>26</sup> - 9%, y Música y baile - 13%. Casi todas las canciones que fueron divinizadas en estas categorías expresan una situación amorosa. Con base en estos datos, la idea de que la divinización de cantos populares sirvió a un propósito exclusivamente moralizante es infundada. Si el afán divinizador se hubiera basado en la música profana y en la necesidad de “corregir” su

---

<sup>24</sup>Es decir (como en los siguientes ejemplos) que el dato numérico representa el porcentaje de versiones a lo divino de todas las canciones profanas que componen cada sección mencionada.

<sup>25</sup>Componen este apartado “las cantares referentes a sucesos históricos y legendarios” (xxiv).

<sup>26</sup>Este apartado abarca “poemitas que se sitúan, por decir así, al aire libre: en la sierra, en el mar, en el río, en ‘tierras ajenas’, por los caminos de España (xxiv).

mensaje popular, purificarlo de toda sugerencia “inapropiada”, veríamos un proceso a lo divino sistemático a toda canción popular; no veríamos esta tendencia de divinizar sólo canciones de amor. Si contemplamos el contexto social de donde surgieron estas canciones, tomando en cuenta el intercambio de la expresión amorosa terrenal con el amor hacia Dios, la situación eclesiástica, y las expresiones poéticas durante el Siglo de Oro, no podemos ignorar la posibilidad de una variedad de funciones de la divinización. Por un lado, el divinizador necesitaba la canción popular para facilitar la comunicación de sus sentimientos hacia Dios; y por otro lado usaba la lírica popular para integrar la simplicidad de la expresión poética del pueblo al ámbito religioso. La elección de su modelo profano se decidía según las prerrogativas de cada autor y cumplía con los requisitos que cada divinizador elegía como individuo.

### **Análisis de los textos**

Esta sección de la investigación expone algunos textos de la lírica popular a lo divino que desafían la actitud de desprecio que ha acompañado a esta poesía a lo largo de su historia. Son textos que toman el modelo profano y, manipulados con gracia e ingenio, crean un poema que puede sostenerse por sí mismo. La canción a lo divino mantiene una relación profunda con su modelo profano, cuyo conocimiento enriquece la divinización. El divinizador busca en la canción profana elementos que se pueden usar para fines religiosos. A través de esta búsqueda la divinización no se reduce a ser una simple adaptación de su modelo, sino una nueva y original creación poética.

1a.

Soy hermosa y agraciada,  
tengo gracias más de mil,  
llámanme Gira Giralda,  
hija de Giraldo Gil.

C. #123,  
*Cancionero sevillano*<sup>27</sup>

1b.

Soy hermosa y agraciada  
más que esmeralda y rubí,  
llámanme Virgen sagrada,  
madre del rey que parí.

*Cancionero sevillano*  
(C. #123, nota)

Esta canción a lo divino es una de las pocas que hablan desde la perspectiva personal de la Virgen. (La gran mayoría de las divinizaciónes se realizan en tercera persona cuando mencionan una figura sagrada.) La estructura y el propósito de la canción profana se prestan muy bien para una exposición sobre las gracias de la Virgen. Comparando los dos textos, ambas protagonistas anuncian su belleza a través del primer verso. Sin embargo Gira Giralda acredita su hermosura por ser hija, mientras que la Virgen habla de la gran fama y respeto que ella merece a través de su hijo. La procedencia de las “gracias” está invertida: en el caso de Giralda los atributos derivan del padre; la Virgen, en cambio, atribuye sus dones a su hijo.

A pesar de las semejanzas entre ambos textos, difieren en el propósito de la autoalabanza. El hecho de que Gira Giralda mencione el nombre de su padre hace suponer que era un hombre respetado por los demás. Pero la relación entre nombres no es solamente una cuestión de parentesco<sup>28</sup>, sino que también produce un juego erótico con la repetición consonántica y con el significado de *girar* (bailar, dar vueltas). En cambio la Virgen habla únicamente de sus gracias por ser madre de Cristo. El sentido de juego y la sensualidad de la canción profana se opaca frente a las cualidades de la Virgen. Es un contraste deliberado que manifiesta la superioridad de los atributos de la Virgen por encima de cualquier gracia mundana.

---

<sup>27</sup>Al lado izquierdo coloqué la canción profana modelo y al lado derecho una versión a lo divino basada en ésta.

<sup>28</sup>¿Qué relación habrá entre ella y la Giralda de Sevilla? Bien podría ser un chiste que se refiere a la torre sevillana de la Giralda y su veleta que gira.

También es importante señalar que el segundo verso añade otra dimensión al texto a lo divino. El uso de las dos piedras preciosas para describir las gracias de la Virgen no es gratuito. En la época medieval la esmeralda se asociaba con la sabiduría. “El color verde hizo de esta piedra un poderoso símbolo del agua y de la fertilizadora lluvia” (Biedermann, 1993: 175-176). Además se decía que esta gema proviene del infierno, reposaba en la corona del demonio y por ende era una fuerte arma en contra de las fuerzas diabólicas<sup>29</sup>. El rubí también conserva una variedad de referencias simbólicas; entre ellas, al igual que la esmeralda, esta joya se usaba para combatir las fuerzas del mal, a la vez que promovía la salud. Así, la asociación de la Virgen con la esmeralda y el rubí no solamente la vincula con la belleza de estas piedras, sino también con las demás cualidades que poseen.

Otro ejemplo del uso de una canción profana para hablar de las virtudes de la Virgen se verá a continuación.

2a.

¡Cómo lo tuerce y lava  
la monjita el su cabello!  
¡Cómo lo tuerce y lava;  
luego lo tiende al hielo!

C. #18, Biblioteca Nacional  
de Madrid,  
ms. 3915

2b.

¡Cómo lo canta y mece  
la madre y Virgen pura,  
cómo lo canta y mece  
a Dios niño en la cuna!

*Cancionero sevillano*  
(C. #18, nota)

Para entender este ejemplo es preciso señalar los aspectos simbólicos que contiene este poema profano. Como vimos anteriormente, en la lírica popular de esta época se relacionaba el acto de lavar el cabello con el deseo sexual<sup>30</sup>; se encuentra en

---

<sup>29</sup>La idea de que se puede combatir a Satanás utilizando sus propias armas (en este caso un símbolo de poder como es la esmeralda que posa en su corona) proviene de una confrontación bíblica entre los fariseos y Cristo (Mateo, 12: 22-32). Aunque el Mesías disputa la validez de la actitud de los fariseos, se ha mantenido esta creencia, como apreciamos en este ejemplo.

<sup>30</sup>Margit Frenk en su estudio de 1992, explica muchos de los símbolos que se presentan

estas canciones la imagen del sol como entidad masculina; entonces lavar el cabello y tenderlo al sol se entendía bien: su significado simbólico explicaba la imagen.

Por un pagecillo  
del corregidor  
colgaré yo, mi madre,  
los cabellos al sol.

C. #276A, Biblioteca  
Nacional de Madrid,  
ms. 3915

Esta canción profana aclara la simbología presente en la canción que la precede: por el amor de un amigo la muchacha soltará el cabello para demostrar su pasión. Pero volviendo a los cantares 2a y 2b, el poema profano no solamente aprovecha la simbología, sino además juega con ella. Una monjita lavando su cabello es una imagen conflictiva, puesto que no se debe atribuir deseo sexual a una monja; pero el dibujo subraya su propia crueldad forzando a la monja a negar una reacción erótica: tiende su cabello al hielo, sin una presencia masculina, esconde su deseo, y la ausencia del placer sexual se agudiza. Veamos ahora la divinización de esta triste cancioncilla. El divinizador contrasta la ausencia de la sexualidad con la maternidad. La Virgen María ha logrado lo imposible para una "monjita": ser madre. Mientras el poema profano subraya la privación de satisfacción sexual (circunstancia que no comparte con la virgen María quien no conoce el sufrimiento de la soledad al dar a luz al Mesías), el *contrafactum* marca el gozo de ser madre. La ironía del poema profano se agudiza frente al poema divino. La monja, aunque intenta imitar a María, nunca logrará ser la verdadera esposa de Dios.

La siguiente canción a lo divino aplica el paralelismo del texto profano el cual proporciona una gran similitud entre las estructuras de los dos textos.

---

en la lírica antigua. Stephen Reckert (1970) y varios otros autores también tratan el tema de esa simbología.

3a.  
Tres morillas me enamoran  
en Jaén;  
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas  
iban a coger olivas  
y hallábanlas cogidas  
en Jaén;  
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas  
y tornaban desmaidas  
y las colores perdidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan lozanas  
iban a coger manzanas  
(y cogidas las hallaban)  
(en) Jaén:  
Axa y Fátima y Marién

C. #16B,  
*Cancionero musical  
de Palacio*

3b.  
Tres Marías me enamoran  
en Bethlén;  
la madre de Dios también.

Tres Marías muy guarnidas,  
tres Marías bien guarnidas  
van (a) adorar al Mesías  
en Bethlén;  
la madre de Dios también.

Tres Marías muy hermosas (bis)  
iban a cojer las rosas  
en Bethlén;  
la madre de Dios también.

Van (a) adorar al Mesías (bis),  
y adóranle de rodillas  
en Bethlén;  
la madre de Dios también.

Iban a coger las rosas (bis)  
del heno muy olorosas,  
en Bethlén;  
la madre de Dios también.

Y adóranle de rodillas (bis),  
mirando sus maravillas,  
en Bethlén,  
la madre de Dios también.

Orellana, *El cancionero...*  
(C. #16B, nota)

Estas dos canciones y su relación proporcionan un bello ejemplo de los posibles enlaces que existen entre el texto modelo y el *contrafactum*. El cantar popular cuenta la historia de tres bellas mujeres que pretenden encontrar pareja. Aunque la canción no expresa este sentimiento explícitamente, los símbolos que se encuentran en el texto relatan la historia. Como se apreciará más adelante, con cierta ironía, el narrador

menciona el amor que siente por las tres, mientras relata la frustrada búsqueda de pareja de estas doncellas.

El acto de coger olivas remite a la elección de un amante. Axa, Fátima y Marién llegan tarde, ya no hay fruta que escoger. Ante esta terrible circunstancia se demayan; el rubor amoroso se desvanece de sus caras. La divinización adapta casi en su totalidad cada aspecto de la canción profana. La estructura sintáctica es la misma y en algunos momentos hay poca variación entre los dos textos. Pero estas adaptaciones son los elementos que cambian por completo el sentido de la canción, además de incluir otros elementos simbólicos.

La principal diferencia entre el *contrafactum* y el modelo es el hecho de que las Marías no necesitan amor, porque ya lo han encontrado en Cristo. En el texto a lo divino no hay una búsqueda frustrada, sino que el texto funciona como exposición sobre la adoración de las Marías ante Jesús en su pesebre.

Los dos textos se relacionan en cuanto a la actividad de las tres mujeres, recogen por un lado frutas, un acto erótico, y por otro rosas, recibiendo así el amor de Cristo. Pero se presenta una clara diferencia entre los amores que se encuentran en ambos textos, la cual se aclara en la divinización. La rosa se refiere a la virginidad, representa a la Virgen. De hecho, en la edad media, las únicas mujeres que podían llevar coronas de rosas eran las vírgenes. Entonces, mientras las Marías establecen un lazo amoroso con Cristo, la asociación con las rosas aclara que estas doncellas disfrutaban de un amor divino, no terrenal. El mensaje erótico de la canción profana está incluido al *contrafactum* en un amor trascendente. Desde este momento el *contrafactum* se desarrolla temáticamente por sí mismo. La relación con la canción modelo se pierde, porque el texto a lo divino se aleja del texto profano, hablando de las maravillas de Cristo y la adoración que sienten estas tres mujeres por Él.

Este ejemplo demuestra que, aun con una estructura sintáctica casi idéntica, además de préstamos de recursos poéticos (el paralelismo y el *leixa-pren*) y hasta de

personajes semejantes, dos canciones netamente distintas son el resultado. Como se puede ver, aunque ambos cantos son muy semejantes, varios aspectos entre los dos textos se oponen: las moricas se cristianizan en Marías y Jaén se convierte en Belén, ciudad que recibió el nacimiento de Jesús.

Después de haber visto un par de ejemplos que claramente demuestran un contraste entre lo terrenal y lo divino, citaré ejemplos de canciones a lo divino que aprovechan una situación profana para contar un suceso religioso.

4a.

Mira, Juan, lo que te dije,  
no se te olvide.

Mira, Juan, lo que te dije,  
en barrio ajeno,  
que me cortes una rueca  
de aquel ciruelo.  
De aquel ciruelo te dije,  
no se te olvide.

C. #424,  
Daza, *Libro...*

4b.

Mira, Adam, lo que te dije,  
non se te olvide.

Mira, Adam, lo que te dije  
allá en el huerto cerrado,  
que por fruto te perdiste,  
por fruto serás ganado.  
Serás ganado, te dije,  
non se te olvide.

Timoneda, auto *Obra llamada  
María*, Introito, ver E. Asencio  
(C.#424, nota)

El texto a lo divino manipula los elementos del texto profano para cumplir con el mensaje deseado por el autor. Parece ser que la divinización fue escrita como continuación del monólogo en estilo directo establecido en el texto profano. La voz femenina de la canción modelo solicita un favor a Juan, pidiéndole que corte una rama de un árbol frutal. Las implicaciones simbólicas son claramente sexuales: los árboles frutales remiten a la fecundidad, el regalo de forma fálica subraya la sugerencia. Hay un tono pícaro evidente por el hecho de que Juan está obligado a escoger una rama en "barrio ajeno" sin permiso, de un sitio probablemente desconocido. Hablando de la conexión con el texto divinizado, se encuentran varios aspectos simbólicos en la canción popular que se corresponden fácilmente con la simbología de la historia en el Génesis. Como dije anteriormente, la canción a lo divino parece contestar la situación de la

solicitud de la “Eva profana” del texto popular después de que Adán traiciona su promesa y se deja convencer por el deseo. La voz recuerda a Adán que se corrompe por tomar la decisión de desobedecer y comer el “fruto” en el jardín del paraíso; se pierde por la tentación, una tentación que también se presenta en la canción profana porque la amiga solicita el favor en “barrio ajeno”.

De la misma manera, hace falta considerar la cuestión de la obediencia. En ambos textos la obediencia da pie a una recompensa, implícita en el texto profano. La divinización menciona la consecuencia de obedecer a Eva y participar en un acto prohibido. La canción a lo divino va más allá, un paso que la distingue de la canción profana, ya que realiza un juego semántico con la palabra fruto. El *contrafactum* atribuye dos significados a la palabra fruto: la tentación y el fruto que lleva en el vientre la Virgen, es decir Cristo. Además, el huerto cerrado parece tener una multiplicidad significativa aunque ésta es más sutil. El lugar donde Adán se pierde se convierte, más adelante, en el lugar donde se cosecha la semilla, por medio de la cual Adán y sus descendientes serán perdonados. El huerto es, a la vez, el paraíso terrenal y el vientre protector de la madre de Dios.

Las dos canciones citadas a continuación reflejan una relación semejante al ejemplo anterior. En éstas se encuentran varios elementos compartidos, y la situación que se presenta en la canción profana aparece adaptada en el *contrafactum*.

5a.

A coger el trébol, damas,  
la mañana de San Joan,  
a coger el trébol, damas,  
que después no habrá lugar.

C. #1245, Castaña

5b.

A coger (las) perlas, almas  
que hoy el sol vertiendo está,  
a coger, a coger las perlas,  
que después no habrá lugar.

*Villancicos*, Sevilla, 1613

(C. #1245, nota)

La canción profana está repleta de símbolos que remiten a la búsqueda de pareja. Primero, como vimos, el acto de cosechar tréboles se relaciona con la elección de un

amante. Luego, el hecho de que esta búsqueda tiene lugar el día de San Juan subraya el significado simbólico, porque dicha fecha se asocia con un periodo de fecundidad. Además, la voz del texto expresa una cierta desesperación, sobre todo por el cuarto verso; se percibe un tono de urgencia por medio de la repetición de la exhortación “a coger el trébol”, la cual recuerda a las mujeres que deben apresurarse o perderán la oportunidad de encontrar pareja durante este periodo específico.

La divinización mantiene esa voz ansiosa; pero esta canción no se ocupa del amor mundano. Las alusiones simbólicas que aparecen en el *contrafactum* tienen un propósito que se distingue del modelo profano. Cristo se vincula con el sol (el sol como símbolo de Cristo es una asociación universal de la tradición cristiana). El verso produce una imagen cálida y acogedora. La luz del sol se esparce sobre la tierra. Aquí es importante aclarar que las perlas, en la tradición poética de esa época, disfrutaban de una variedad de significados; se refieren lo mismo a las lágrimas de Cristo, que a sus preceptos vitales. Creo que la divinización emplea el segundo de estos significados. Las almas deben recoger las perlas de sabiduría que Cristo les obsequia; alumbra todo el globo, regándolo con sus preceptos. El segundo y cuarto versos sugieren que la oportunidad de aceptar las enseñanzas de Cristo está limitada a un periodo específico. El límite de dicho lapso se determina por la muerte terrenal pero también la espiritual; si no se aprovecha el instante gozoso de la promesa, no habrá lugar para entrar en la alegría del Padre; entonces este significado adicional aclara que las perlas dan paso al Cielo.<sup>31</sup> Entonces, la preocupación que surge del *contrafactum* podría referirse a la necesidad de incorporar estas doctrinas a la vida antes de morir, o si no el alma no disfrutará de la Salvación.

---

<sup>31</sup> “Según el Apocalipsis de Juan, las puertas de la *Jerusalén celestial* son de perlas (en los países anglosajones las pearly gates son sinónimo de las puertas del cielo)” (Biedermann, 1993: 367). Entonces este significado simbólico adicional atribuido a la perla aclara la intención del *contrafactum* de asociar a éstas con la muerte terrenal y con la invitación a la existencia celestial.

El siguiente ejemplo es otra muestra del uso de un acontecimiento profano para describir una situación religiosa.

6a.

Arrojóme las naranjillas  
con los ramos del blanco azar,  
arrojómelas y arrojéselas  
y volviómelas a arrojar.

C. #1622A,  
*Cancionero de Florencia*

6b.

Arrojóme estrellas el cielo  
por la pascua de Navidad,  
arrojómelas y arrojéselas  
y volviómelas a arrojar.

Valdivielso, ensalada, "Tocando en  
un tamborino", *Romancero  
espiritual* (C. #1622A, nota)

Otra vez vemos el uso del fruto por su significado simbólico, representante de la fecundidad. Por lo tanto, en el contexto de la canción profana, los amantes intercambian el deseo del uno por el del otro<sup>32</sup>. La divinización utiliza este intercambio para demostrar la reciprocidad que se requiere en la vida cristiana. Las estrellas, pregones que advierten la llegada de Cristo, sustituyen a las naranjillas como el objeto del intercambio. El juego de dar y recibir estrellas puede significar el recibimiento de Dios por el alma; ésta y Cristo están atados por medio de este juego. Aunque no se presenta la alusión sexual, la situación es equivalente: existe un juego gustoso de intercambio de favores por un lado, y de amor divino por otro.

Con este último ejemplo comienzo la descripción de otro tipo de vínculo entre el texto modelo y la divinización. Los siguientes cantares mostrarán el uso de elementos de la canción profana para describir, no un acontecimiento, sino una figura religiosa.

---

<sup>32</sup>El estudio de Stephen Reckert (1970: 21 ss.) profundiza el significado simbólico de las naranjas, trazando la utilización de esta fruta como símbolo del amor en varias culturas del mundo.

7a.  
Ya viene el día  
con el alegría;  
ya viene el sol  
con el resplandor.

C. #1082, Correas,  
*Vocabulario...*

7b.  
Venga con el día  
el alegría,  
venido ha al alvore  
el redentore.

Valdivielso, romance "Un  
privado de la boca",  
*Romancero espiritual*,  
"le dize en toasco  
lenguaje" (C. #1082, nota)

El tono de júbilo de la canción popular se presta fácilmente a la temática del nacimiento de Cristo. En la lírica popular el sol y el amanecer a veces se asociaban con la llegada del amante, Wilson (1977). A partir de este sentido festivo de la llegada del amigo, la canción a lo divino, como la divinización ya tratada antes, relaciona el amanecer con la llegada de Cristo. Además, su arribo coincide con el amanecer, representado por el sol; la imagen crea un enredado juego de significados. Las implicaciones son muchas: el amanecer simboliza un nuevo inicio, inmaculado, libre de impurezas. Cristo, al llegar con el amanecer, brinda este nuevo principio con la redención que ofrece a todos los creyentes.

Hay que percatarse de que se presentan dos momentos temporales en la canción divina. Los primeros dos versos advierten la felicidad que emana de la llegada de Cristo, la cual ya ocurrió, demostrada por el cambio temporal de los últimos dos versos.

El *contrafactum* que sigue comparte la figura de Cristo con el anterior .

8a.  
Pastorcico nuevo,  
de color de amor,  
no sois vos, mi vida,  
para labrador.

C. #1098, Biblioteca  
Nacional de Madrid,  
ms. 3168

8b.  
Pastorcico nuevo,  
dulce niño Dios,  
no sois vos, vida mía,  
para labrador.

Lope de Vega, auto *El nombre  
de Jesús*, cantado  
(C. #1098, nota)

Esta canción profana es una típica muestra de los textos populares de la época, porque sugiere sutilmente mucho más de lo que dice: mientras la voz expone lo que no

puede ser el pastorcico, omite mencionar, aunque a la vez sugiere, el verdadero talento de éste: su capacidad amorosa. El verso “de color de amor” permite llegar a esta conclusión. La voz del texto en este verso observa el rubor del deseo que colorea la cara del “pastorcico nuevo”, indicando que este joven inexperto, recién llegado al oficio, está distraído por el amor, por ende no sirve para éste, mientras no ponga toda su atención al nuevo trabajo.

El canto a lo divino sólo difiere en un verso, pero el sentido de la canción se altera por completo debido a que en este segundo verso no se presenta el elemento amoroso sino que se define al “pastorcico”. Además, en la canción espiritualizada, las palabras *labrador* y *pastor* no implican lo mismo que en la canción profana; existe una clara diferencia entre los dos términos. Cristo es un pastor en el sentido alegórico-religioso de la palabra, es un pastor de almas, en lugar de ovejas; no fue mandado para trabajos terrenales. Así, la canción a lo divino se basa en el texto profano casi en su totalidad; sin embargo, el verso que origina el cambio provoca una interpretación completamente distinta.

El último ejemplo de este pequeño grupo muestra una gran semejanza entre las dos canciones. La canción profana se presta fácilmente a las necesidades del divinizador, resultando en un texto verdaderamente bello debido a su sencillez.

9a.

Esta noche le mataron  
al caballero,  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

C. #883A, baile, *El Caballero...*,  
ed. 1617, Cotarelo y Mori,  
*Colección...*

9b.

Que de noche le mataron  
al caballero,  
a la gala de Maria,  
la flor del cielo.

Lope de Vega, ensalada bailada  
y cantada “Estaba María santa”,  
auto *Los cantares*,  
(C. #883A, nota)

La tarea del divinizador fue francamente sencilla, puesto que el modelo se presta tan bien a la descripción de las cualidades de Cristo. Lo que me interesa mucho de este

contrafactum es el hecho de que se considera al Mesías como un caballero. En ninguna otra canción a lo divino en el *Corpus* se designa a Cristo como parte de la clase noble; siempre lo asocian con el vulgo. Este hecho va a contracorriente con lo que hemos visto de otras figuras religiosas, como la Virgen o San Juan.

Ya que se ha hablado de algunas divinizaciones cuyo personaje principal es Cristo, hace falta incluir textos que celebran otras figuras religiosas.

10a.

Montesina era la garza  
y de muy alto volar.  
no hay quien la pueda tomar.

C. #515, Juan del Encina,  
*Cancionero (1496)*

10b.

El águila y montesina  
y subida en el volar  
no hay quien la pueda alcan(zar).

“Miscelanea religiosa carmelitana en verso y prosa”, sobre San Juan Evangelista (C. #515, nota)

En la poesía popular de la época la garza solía simbolizar una mujer y la montaña remitía al camino hacia el amor. El hecho de que la garza sea montesina y “de muy alto volar” sugiere que los favores de esta mujer son muy difíciles de ganar. El último verso sella esta interpretación, subrayando la inaccesibilidad de la mujer.

El *contrafactum* toma prestada esta circunstancia; también se trata de una persona difícil de igualar. Sin embargo, no está presente el mismo reto amoroso que se encuentra en la canción profana. En la tradición católica, San Juan Evangelista reiteradamente se asociaba con el águila, cuyos atributos incluyen “la fuerza, renovación, contemplación, visión aguda, carácter regio” (Biedermann, 1993: 189). Los conceptos asociados claramente remiten a un personaje inigualable. San Juan Evangelista como águila era “subida en el volar”; fue el único apóstol que tuvo el valor de seguir a Cristo hasta el pie de la cruz, una gran muestra de fuerza. Cristo lo eligió para el cuidado de su madre, la Virgen. Podemos suponer que San Juan recibió las revelaciones que integran el *Apocalipsis* a través de la contemplación y la visión divina. Claramente, el Santo reúne

las cualidades del águila. El deseo de la canción profana es reemplazado por el asombro y la maravilla, aunque el lenguaje es sumamente semejante.

Las canciones que se verán en seguida no tienen una relación tan profunda entre sí. Los préstamos que se encuentran en el *contrafactum* son a veces puramente léxicos y no necesariamente comparten el tema del texto popular.

11a.

Vuélvete cristiana,  
morica de los cabellos de oro,  
vuélvete cristiana,  
hu si no, volvermé yo moro.

C. #342, Biblioteca  
Nacional de Madrid,  
ms. 3915,  
Madrid: 1620

11b.

Vuelve a mi, cristiana,  
morena cabellos de oro,  
que Dios, que por ti se humana  
dará por ti su tesoro.

González de Eslava,  
ensalada El Almoneda,  
*Coloquios...*,  
(C. #342, nota)

El juego entre estas dos canciones es fascinante. González de Eslava toma varios conceptos de la canción profana; emplea los símbolos que se encuentran en el mundo de la poesía popular, aunque no necesariamente aparecen en el modelo profano, y adapta la situación.

En primer lugar, la canción profana es interesante, en particular, por la situación que se desarrolla en ella. Con un tono humorístico, un pretendiente cristiano desea comenzar una relación amorosa con una mujer musulmana. Esta circunstancia impide la relación y para resolver esta situación el amante pide a la bella mujer que se convierta, de lo contrario, él se verá “obligado” a abandonar sus creencias. El hombre muestra su dedicación a la mujer al estar dispuesto a negar su propia fe, pero hace el intento de convertirla antes de tomar tan drástico paso por un simple encuentro amoroso.

La divinización toma prestado el mismo tono de súplica, y a través de éste, la circunstancia es bastante similar. No obstante, vemos que la voz de la divinización intenta convencer a la mujer de que regrese a su fe, no que se convierta. La bella mujer de cabellos de oro se ha alejado de la religión, abandonando los preceptos que conocía

antes de su caída. El hecho de que sea una cristiana que ya no practica su religión se manifiesta en el primer verso. Pero González de Eslava subraya este distanciamiento haciéndolo más obvio cuando califica a la mujer de *morena*<sup>33</sup>. Así que la divinización no sólo habla de una mujer alejada de la vida cristiana, sino que también señala la causa del distanciamiento. Después de implorar a la morena que se arrepienta, el texto, aprovechando el tono de su modelo, trata de convencerla, explicando el sacrificio vital que hizo Cristo por toda la raza humana.

El tono y el sacrificio funcionan como lazos que unen a las dos canciones. El sentimiento de súplica de la canción profana se mantiene; el hombre de este canto está dispuesto a sacrificar su religión para unirse con la bella mujer (aunque abarata su fidelidad religiosa), como Cristo sacrificó su vida para redimir los pecados de los seres humanos y unirse con ellos en el Cielo.

El siguiente ejemplo utiliza la misma estructura de la canción profana y toma prestado un verso.

12a.

Aquel pastorcico, madre,  
que no viene  
algo tiene en campo  
que le duele.

*C. #568A,  
Cancionero musical  
de Palacio*

12b.

Pues el principe del cielo  
hecho pastorcico viene,  
algo tiene acá en el suelo  
que le duele.

*Cancionero sevillano  
(C. #568A, nota)*

El texto secular habla desde la perspectiva de una amante que sufre una espera ansiosa, porque su pastor demora en el campo más tiempo de lo acostumbrado. Se puede suponer que el amado tarda porque sostiene otra relación, la cual parece ser conflictiva.

La divinización habla de la aparición de Dios, que sufre por los pecados de sus hijos. Se aprecian elementos comunes, pero en contextos diferentes. Es precisamente por

---

<sup>33</sup>Véase la página 56 para un comentario detenido sobre el tema de la morena.

estos elementos comunes que se encuentra una rebuscada relación entre los dos poemas. Primero, existe un contraste en el segundo verso, el cual subraya la diferencia entre ambos pastores. El “pastorcico” del poema profano no regresa a donde lo esperan; por ello la amante expresa su frustración a su madre. La canción a lo divino, si comparamos, habla de la llegada del “pastorcico”; no se presenta la misma frustración desesperada del texto profano, porque el elemento de la distracción no está presente en la canción a lo divino.

El uso del término “pastorcico” tiene distintas implicaciones en las dos canciones. El divinizador aprovecha una palabra cotidiana para expresar un concepto religioso y cambia el significado de esta palabra a través del contexto de la canción. Parece que el divinizador utilizó esta canción profana para subrayar la diferencia entre un pastorcico terrenal, incumplido e irresponsable, y el pastorcico Cristo, el Salvador, consciente del sufrimiento de los seres humanos y dispuesto a sacrificarse por sus pecados. Además se aprecia el tema de la infidelidad y la fidelidad. El amor terrenal no garantiza la lealtad. El amor de Cristo es incorruptible.

Segundo, el *contrafactum*, en cierta medida, utiliza el tono sombrío de la canción secular para expresar el sacrificio del Mesías. Se presentan varios aspectos del canto a lo divino que subrayan ciertas verdades de la vida de Cristo; en ese sentido la canción cumple con una función didáctica: expresa la sencillez de Cristo al llegar al mundo, es decir, vuelto “pastorcico”, lo mismo que subraya la humanidad del “príncipe del cielo”; porque se preocupa por los miserables que habitan el mundo, lejos del cielo.

Las siguientes dos canciones, aunque tal vez no son tan memorables, poseen una relación muy interesante con el modelo profano.

13a.  
Púlete, zagal,  
pues la zagaleja es tal.

C. #119  
González de Eslava,  
Ensalada El Gachopin,  
*Coloquios...*

13b.  
Admírate, zagal,  
pues la maravilla es tal.

Horozco, *El Cancionero*  
(C. #119, nota)

Se puede ver que la canción divina manipula el texto profano e invierte su significado. En la canción profana, el zagal tiene la capacidad de prepararse para el encuentro; al hacerse más presentable se considera el igual de la zagaleja; el gusto del encuentro puede ser mutuo. Pero el texto divino no permite al oyente perfeccionarse, sino que recomienda empequeñecerse ante “la maravilla” que se presenta. Es imposible que el zagal de la canción divina pueda hacerse equivalente a esta “maravilla”.

14a.  
Al villano se lo dan  
la cebolla con el pan.

C. #1540A  
Lope de Vega,  
*San Isidro Labrador*  
*de Madrid*

14b.  
Al villano se la dan  
la ventura con el pan.

“Oy, Jil, en consejo  
abierto”, *Romances y letras*  
(C. #1540A, nota)

Esta canción profana aparece en muchas fuentes dramáticas. El propósito de la canción parece ser insultar al “villano”. El pan representa uno de los elementos de la dieta cotidiana de la sociedad en esta época. Sin embargo la canción hace una declaración clasista. Todos comen pan, pero el villano, integrante de los niveles más bajos de la sociedad, añade al suyo la cebolla. Durante ese periodo la cebolla era despreciada por la alta sociedad debido a su mal olor, aunque se reconocía por su efecto afrodisíaco. Así, asociando la cebolla con el villano el texto desprecia a éste, a la vez que hace alusión a su actividad sexual porque disfruta de los atributos sensuales de la cebolla.

La divinización, en cambio, elimina el aspecto de prejuicio y remite a la salvación a través del pan de la Eucaristía. La fortuna se presenta por medio de Cristo y su sacrificio para todo ser humano. Parece que el verso a lo divino intenta proyectar una

imagen de la accesibilidad a Cristo. Todo hombre, aun de una clase baja, puede conocer a Dios a través del pan (la Comunión), y al tomarlo como Señor, ya no será rechazado. El mensaje de la canción a lo divino contrasta directamente con el texto profano. Está presente en la divinización el desprecio hacia el villano, pero sólo para descartar ese desprecio. Cristo ama a todos los miembros de la raza humana y da la bienvenida al cielo a cada uno de ellos.

Es interesante ver la intención del divinizador de promover el cristianismo como religión acogedora. Estas canciones profanas surgen del pueblo. Las divinizaciones se aprovechan de esta circunstancia para subrayar que Cristo no da importancia al nivel social de cada individuo; su mensaje también es sobre todo para el pueblo. Como manifestación concreta de este hecho consideramos un cancionero del siglo XVI. Gracias a la reciente publicación del *Cancionero sevillano*, gran fuente de mucha lírica a lo divino, se sabe que la mayoría de los textos religiosos contenidos en él, escritos sobre todo por un autor anónimo, fueron destinados a cantarse en alguna festividad religiosa. “No trataba nuestro autor de estrofar sus hojas con poemas de famosos, como en otras antologías, [...] sino de guardar sus composiciones para cantarlas después en determinadas fiestas. [...] Es éste un *cancionero* para cantores, más que para lectores, y más que una pieza de museo para gozo de un pudiente lector y de unos cuantos académicos, tiene una finalidad práctica, actual y popular” (1996: 16). Muchas de las canciones a lo divino que aparecen en este cancionero poseen una clara finalidad didáctica. Este hecho nos indica el carácter de enseñanza práctica en esas fiestas a las que acuden gran cantidad de fieles, a la vez de subrayar la integración de asuntos religiosos al festejo popular.

## Cantos de amor

Como se ha visto en capítulos anteriores, la descripción del amor divino muchas veces se lograba a través de la expresión del amor terrenal. Durante el Siglo de Oro, un divinizador, con mucha facilidad, aplicaba el lenguaje de la lírica popular amorosa para expresar sus sentimientos hacia Dios. La siguiente sección expone canciones profanas amorosas que, por su temática, facilitaban la expresión amorosa hacia lo divino para el divinizador. Vemos que constantemente se aprovechaban alusiones al amor terrenal, porque no existía mejor forma para demostrar el amor espiritual, que a través del lenguaje humano. Puesto que no había una terminología apropiada, los divinizadores se vieron obligados a tomar prestadas las palabras terrenales más cercanas a una fiel expresión de estos sentimientos. En cuanto a nuestro tema, el once por ciento de las canciones populares que se encuentran en las secciones “Amor gozoso” y “Amor adolorido” del *Corpus* fue divinizado, mientras que sólo el tres por ciento de la sección de “Fiestas”, por ejemplo, fue vuelto a lo divino.

15a.

A la villa voy,  
de la villa vengo:  
si no son amores,  
no sé que me tengo.

*C. #62A*  
*Cancionero musical*  
*d'Elvas*

15b.

A la tierra voy  
y del cielo vengo;  
si no son amores,  
no sé que me tengo.

*Cancionero Sevillano*  
*(C. #62A nota)*

La sugerencia de actividad sexual, indicada por el acto de ir y venir en el canto modelo, se pierde en la canción contrahecha; se hace aún más claro si nos fijamos que el viaje constante del primer texto no se presenta en la divinización. El texto popular profano subraya un viaje frecuente, el salir y regresar al mismo lugar. “If it isn’t love” is both rhetorical and emphatic. It most certainly *is* love which stirs this restless motion, as the enamored poetic voice assures us” (Olinger, 1985: 3). Aunque el elemento de

actividad sexual no se presenta en la canción espiritualizada, el sentimiento de un amor profundo, el sacrificio por parte del viajero están presentes en sendas canciones; Cristo también hace un largo viaje por razones de amor. La realización del sacrificio que muchas veces requiere un amor verdadero, forma una parte íntegra en ambas canciones.

16a.

No puedo apartarme  
de los amores, madre,  
¡no puedo apartarme!

C. #247B

Juan Vásquez,  
*Recopilación...*

16b.

No puedo apartarme  
de vos, virgen y madre,  
no puedo apartarme.

Horozco, *El Cancionero*,

(C. #247B, nota)

En este ejemplo, se presenta un cambio léxico en la función de complemento: “los amores” es sustituido por el personaje de la madre, “vos” en la canción a lo divino. Lo interesante de esta alteración es el hecho de que la madre posee las mismas cualidades en ambas canciones, a la vez que refleja en la versión contrahecha, ser el objeto de tan dedicada devoción. La figura madre se presenta en ambos textos, y las dos canciones se dirigen a ella; pero la función de la madre en el texto profano es la de interlocutor; y, aunque silenciosa, su presencia ofrece apoyo; la voz recurre ansiosamente a la confianza a su madre para resolver el dilema amoroso. En cambio, el *contrafactum* pierde este sentido urgente de la canción. El tono aparenta resignación tal vez, o mejor dicho, el darse cuenta de poseer una fe total en su madre, la madre de Cristo y de todos. La urgencia que se expresaba en el modelo popular es sustituida por la tranquilidad de que el creyente nunca podrá alejarse del apoyo de la Virgen. El *contrafactum* resulta entonces una profesión de fe.

17a.  
Véante mis ojos,  
y muérame yo luego,  
dulce amor mío  
y lo que yo más quiero.

C. #428  
Jorge de Montemayor,  
*Las obras...*

17b.  
Véante mis ojos,  
Dios hombre en el suelo,  
dulce amor mío  
y todo mi consuelo.

*Cancionero sevillano*  
(C. #428, nota)

La canción a lo divino comparte una expresión semejante de amor con el texto profano; la diferencia en esa expresión se encuentra en el tipo de amor de que se trata. La voz del poema modelo busca su amor como último deseo en la vida: ver al amado es la cima de su existencia, y una vez que se ha contemplado al amante o a la amiga, ya no hay razón de vivir. La mención de los ojos es especialmente importante por su significado en esta época<sup>34</sup>. Ejemplos de una muerte figurada que se hace presente a través de la vista abundan en una variedad de contextos literarios: *La Celestina* y *El caballero de Olmedo* son sólo dos excelentes ejemplos de la muerte asociada con los ojos. El amor entra a través de éstos; la acción de *ver* al amante en la canción profana, de cierta manera, significa también el amor logrado. Así, la ironía se presenta en la mención de la muerte. Los ojos emanan amor, al mismo tiempo que anuncian el fin de la vida, en un contexto figurado, claro. La voz del texto popular goza esta paradoja del amor en vísperas de su muerte; mientras tanto, la divinización habla de un consuelo; la vista de Dios no mata, sino que ofrece sosiego. Ya que no se trata de un amor terrenal, la *vista* no posee las mismas implicaciones.

---

<sup>34</sup>Los ojos que matan al verlos es un motivo ubicuo en la lírica culta, pero no pertenece exclusivamente a ese mundo, puesto que se encuentra a lo largo del *Corpus*.

18a.  
Véante mis ojos,  
y muérame yo luego,  
dulce amor mío  
y lo que yo más quiero.

C. #428  
Jorge de Montemayor,  
*Las obras...*

18b.  
Véante mis ojos  
dulce Jesus bueno,  
véante mis ojos,  
y muérame yo luego.

*Libro de obras devotas en prosa y  
verso*(C. #1385, nota)

Se ve claramente en este ejemplo que la relación entre dos textos que representan el sentimiento de dos distintos mundos puede ser muy cercana. Hay un obvio sentimiento amoroso presente en la divinización cuando se toma en consideración la canción profana. Lo interesante es que tal vez esta sugerencia de amor no estaría presente si no fuera por el conocimiento del texto profano. Considerando al *contrafactum* aisladamente se podría interpretar el mensaje de una manera distinta: Cristo, al ser visto por el alma, permite la bienvenida al cielo. El alma, en el último momento de la vida terrenal, reconoce a Jesús y a la verdad. Pero hay que recordar que en el ámbito profano la muerte por los ojos es una muerte figurada. El oyente de la canción divina, después de haber conocido el texto profano, sería influido por éste, no podría comprender el mensaje del *contrafactum* sin percibir en él este profundo amor por Cristo que la voz del texto a lo divino expresa. San Juan de la Cruz constantemente usaba los términos del amor profano para manifestar su insondable amor por Dios. De hecho, la mezcla del lenguaje terrenal con el espiritual utilizado por el santo en estas expresiones amorosas ha provocado a veces debate sobre las verdaderas intenciones de San Juan. Se ha preguntado a veces qué sentimientos se atreve a expresar el Santo<sup>35</sup>.

Volviendo al análisis, el contexto es el mismo para los dos poemas: el amor y la muerte a través de la vista. El vínculo amoroso entre el alma y Cristo se manifiesta claramente; esta relación es un ejemplo perfecto de la tolerancia en el uso de términos de

---

<sup>35</sup>Véase Dámaso Alonso (1946 y 1950) y Giovanni Caravaggi (1991) para una descripción mucho más profunda de la poesía de San Juan y su relación con la lírica a lo divino.

amor terrenales para expresar el amor divino, una fórmula que disfrutó de un empleo profuso en el Siglo de Oro.

19a.

Ora vete, amor y bete,  
cata que amanece.

C. #454A  
Biblioteca del Palacio Real,  
ms. 1580

19b.

~~Vente, amor, y vente,~~  
mira que amanece.

Madrid, ensalada, "Ésta es boda y  
ésta es boda"  
(C. #454A, nota)

La oposición entre las dos canciones se muestra en el primer verso: el escenario de la canción divinizada está cambiado completamente, al utilizar vente en lugar de vete. En la canción profana se percibe la necesidad de esconder el amor durante la noche, los amantes esperan el atardecer para disfrutar de su aventura amorosa en la seguridad que ofrece la noche. Por otro lado, el *contrafactum*, en primer plano, expresa un amor digno de mostrarse a la luz del día. Aunado a esto y más a fondo, como ya se ha visto anteriormente, el amanecer disfruta del significado simbólico de la llegada de Cristo. La voz del texto divinizado invoca al Mesías, "vente, amor", a la vez que advierte su llegada en el amanecer. Edward M Wilson explica en su estudio "Albas y alboradas en la Península" (1977) que el alba tiene dos facetas fundamentales en la lírica popular española a diferencia de la provenzal. Primero puede significar el llamado al encuentro amoroso; segundo puede indicar la hora de despedida de la pareja. En los dos ejemplos arriba mencionados tenemos los dos significados representados, cada uno con el razonamiento apropiado a la situación.

20a.

Morenica ¿qué te pones?,  
que me matan tus amores.

C. #335  
Orellana, ensalada  
"Sana, dama, el alma mía",  
*El cancionero...*

20b.

Madre de Dios, ¿qué te pones?,  
que me matan tus amores.

Orellana, *El cancionero...*  
(C. #335, nota)

En este ejemplo encontramos dos canciones ciertamente semejantes. Debido al tono del modelo secular, se conserva la idea de atracción física en la canción a lo divino; no se omite en el *contrafactum* el aspecto de deseo del poema profano. La gran diferencia se ubica en la identificación de la amada. La *morenica* es una mujer sexualmente experimentada, puesto que en el simbolismo de esta poesía el color moreno de la piel indica impureza. El “¿qué te pones?” tal vez sugiere que la muchacha coquetea con la voz plenamente enamorada. Al remplazar “morenica” por “Madre”, el referente de “tus amores” cambia también. La identificación física de la mujer del poema modelo se ve sustituida por una identificación de carácter: los “amores” de la madre de Dios remiten más bien a sus gracias y virtudes.

21a.

A la queda han tocado,  
y mi bien no viene:  
otros nuevos amores  
me lo detienen.

C. #568C

Lope de Vega (?),  
*Los achaques...*,  
vs. 271-274

21b.

Las doce son dadas,  
mi esposo no viene;  
¿quién será la dichosa  
que lo entretiene?

Santa Rosa de Lima  
(C. #568C, nota)

Aquí se presenta otro ejemplo en el que la situación amorosa no se ve alterada por el divinizador. La canción profana expresa la frustración por la tardanza del amante, y la duda del engaño inunda los sentimientos de la mujer que lo espera. La divinización expresa este mismo sentimiento. El alma que espera pacientemente la llegada de su esposo, Cristo, cuestiona la tardanza y también ésta supone que la causa se atribuye a una “dichosa que lo entretiene”. De la misma manera, se muestra en las dos canciones un tono de tolerancia. En el texto popular no hay un cuestionamiento final; tranquilamente, la voz declara sus sospechas de la causa del retraso, muestra la aceptación de esta circunstancia sin queja alguna. El *contrafactum* expresa este mismo sentimiento de paciencia, y la voz parece dispuesta a compartir a su esposo con otras, pero en este caso

otras almas. Así lo exige la cristiandad: Cristo será amado por todas las criaturas y las amará por igual.

22a.  
Pues se pone el sol,  
palomita blanca,  
vuela y dile a mis ojos  
que por qué se tarda.

C. #569  
Biblioteca Nacional  
de Madrid, ms. 3890

22b.  
Ángel de mi guarda,  
vuela y dile a mi Dios  
que por qué se tarda.

Santa Rosa de Lima  
(C. #569, nota)

Al igual que en el ejemplo anterior, la voz de las dos canciones es la misma: una voz agitada de anticipación, esperando la consumación: amorosa y terrenal en el texto profano, profundamente espiritual en el *contrafactum*. La espiritualidad se da por los elementos divinos que se encuentran: la presencia de Dios en lugar de un amante terreno y el Ángel de la guarda, emisario entre Dios y los seres humanos, equiparable a la función entre los dos amantes que cumple la paloma blanca en el modelo popular.

23a.  
Puse mis amores  
en Fernandino:  
¡ay!, que era casado,  
¡mal me ha mentido!

C. #642B Juan Vásquez,  
*Villancicos*

23b.  
Puse mis amores  
en el que hoy nació:  
¡ay que se ha casado  
con la que él crió!

*Cancionero de Nuestra  
Señora* (C. #642B, nota)

Nuevamente se aprecia que la escena del poema profano se encuentra también en el *contrafactum*: el engaño y la frustración están presentes en ambos textos. Sin embargo, hace falta señalar un cambio temporal dentro del poema a lo divino que no se encuentra en su modelo y el cual altera el sentimiento de la canción religiosa. Los dos textos empiezan de la misma manera: ambas voces hablan retrospectivamente, la diferencia es que Fernandino mintió, engañó a la amiga, y en ningún momento pudieron haber disfrutado de un amor pleno y respetable. La divinización, por otro lado, no incluye el

elemento del engaño. El amor que ofrece la voz del canto religioso no puede reflejar el mismo tipo de amor, porque se ofrece a Cristo recién nacido. Sin embargo, repentinamente, saltamos toda una trayectoria de vida; ahora el recién nacido se convierte en un adulto, capaz de contraer matrimonio y frustra a la dedicada alma que se ofreció desde su nacimiento. El tono celoso del poema imita a su modelo; puede ser que la protagonista lamente no haber sido elegida, pero se añade otra dimensión. Otra vez percibimos esta disposición de compartir el amor de Dios con todas sus creaturas.

24a.

¡Yo qué le hice, qué le hago,  
que me da tan ruin pago!  
¡Más yo qué le hago, yo qué le hice,  
que de mí tanto mal dice!

C. #644, ensalada “Quien  
madruga Dios le ayuda”,  
«Tercer qvaderno de varios  
romances...», Valencia, [1596?]  
*Pliegos poéticos españoles...Pisa*

24b.

¡Yo qué la hago, qué la hice,  
que me ha dado tan mal pago!  
¡Yo qué la hago, qué la hice,  
que palabra de amor no me dice!

Valdivielso, ensalada “Quien  
madruga Dios le ayuda”,  
*Romancero espiritual*  
(C. #644, nota)

La divinización anterior, hasta ahora, es única en su clase por el hecho de que la voz protagonista de la canción es la de Cristo. La confusión del texto profano y la ira que transmite se encuentra también en el religioso. Justo como el amante cuestiona el rechazo y mal trato de su amada, Cristo experimenta estos mismos sentimientos al ser negado por el alma humana. Los sentimientos expuestos en el texto popular se prestan perfectamente para la expresión de rechazo que siente Cristo. Diría yo, sin embargo, que la comparación es débil: el canto profano lamenta una situación frustrante y tal vez un tanto triste, pero no se compara con lo que puede sentir un ser que defendió con su vida la salvación de la raza humana.

25a.  
¿Qué me queréis, caballero?  
Casada soy, marido tengo.

C. #697  
*Cancionero musical de  
Palacio*

25b.  
¿Qué me queréis, ángel del cielo?  
Que virgen me era yo, y sello quiero.

Orellana, *El cancionero...*  
(C. #697, nota)

Este ejemplo muestra la posibilidad de que dos distintas situaciones provoquen una misma reacción de parte de la voz protagónica. Interrumpimos un discurso en el texto profano, el caballero mencionado probablemente acaba de hacer una proposición amorosa a una mujer que la declina respetuosamente. No está libre para corresponder a la sugerencia del caballero, entonces finge que no entiende las intenciones de éste. El texto a lo divino también da la impresión de que se interrumpe una discusión. Conociendo la historia bíblica del nacimiento de Cristo y su procedencia, suponemos que el ángel acaba de comunicar a la Virgen María que será madre. Ella rechaza esta posibilidad y, en lugar de responder al hecho de que será madre, piensa primero en su estado de pureza. Declara que es virgen y “ser lo quiero”. No está dispuesta a aceptar la advertencia del ángel sobre su nuevo estado por una cuestión de honra. Las protagonistas de las dos canciones son mujeres que exigen respeto: una por casada, otra por casta. El papel de José no está presente. Su rol es mínimo y el *contrafactum* lo refleja.

26a.  
¡Ay!, luna que reluces,  
toda la noche me alumbres.

¡Ay!, luna que reluces,  
blanca y plateada,  
toda la noche me alumbres  
a mi linda amada.  
Amada, que reluces,  
toda la noche me alumbres.

C. #1072C  
ensalada “Quien madruga  
Dios le ayuda”,  
«Tercer qvaderno de  
varios romances...», Valencia,

26b.  
¡Ay!, luna que reluces,  
toda la noche me alumbres.

¡Ay!, luna que reluces,  
blanca y plateada,  
toda la noche me alumbres,  
la llena de gracia.  
Luna, que reluces,  
toda la noche (me) alumbres.

Valdivielso, ensalada “Quien  
madruga Dios le ayuda”,  
*Romanerco espiritual*  
(C. #1072C, nota)

[1596?] (*Pliegos poéticos  
españoles...*, pp. 192)

A lo largo del tiempo la luna ha sido motivo de un rico proceso simbólico; esto incluye a la lírica popular. La luna por su atributo cíclico remite a la fertilidad de la mujer<sup>36</sup>. En la canción profana la luna no sólo hace recordar al hombre a su amada, sino que también advierte el estado amoroso de ella. La canción profana juega a la vez con otro símbolo, porque está presente la asociación de la luna con el color blanco igual a pureza. El amante piensa en su amada virginal, alumbrada por una luna brillante que también lo ilumina. El penúltimo verso continúa esa manipulación de palabras, y la luna se convierte en la amada que manifiesta su bella pureza y con ella ilumina al amante<sup>37</sup>. El *contrafactum* imita la sensación provocada por su modelo profano, la tranquilidad de la imagen del modelo trasciende hacia lo celestial. Lo que se pierde, sin embargo, es la asociación simbólica de la luna con la fertilidad terrenal, evadiendo el tema sexual amoroso. Así, la luna blanca carece de sexualidad, alumbrada con pureza a la Virgen y recuerda a la voz del canto la presencia de la madre de Dios.

27a.

¡Vela, vela, vela,  
vela el amador!  
Que por más que veles,  
morirás de amor.

C. #734

*Cancionero de Wolfenbüttel*

27b.

A la vela, vela,  
vela, Buen Pastor  
que por más que veles,  
morirás de amor.

*Comedia a lo pastoril*

(C. #734, nota)

La relación entre estos dos cantos que forman el último ejemplo de esta sección es clara, pero a la vez muy interesante. Se presenta un cambio único, el de protagonista, hecho que crea un texto a lo divino netamente distinto de su modelo popular. En el cantar secular, la voz advierte el inevitable fin del “amador”, y a la vez declara inútil su

---

<sup>36</sup>Margit Frenk, en su artículo “Symbolism in Old Spanish Folk Songs” (1992), desarrolla una amplia presentación de la simbología de la luna y su asociación con la mujer, la fertilidad y el tiempo.

<sup>37</sup>Margit Frenk estudia ese tipo de enlace en su investigación de 1958.

actividad. Aunque vele, aunque se cuide, caerá en la trampa del amor y se perderá en ella. La divinización, por otro lado, emplea un tono distinto. La voz exige que el Buen Pastor vele por la humanidad. El amador del texto popular vela por sí; intenta protegerse del amor que mata, mientras Cristo intenta proteger a sus criaturas del pecado. Sin embargo, su tarea es inútil, como advierte la voz de la canción. Claro, la muerte del canto profano es figurada, irreal, y se debe a un amor terrenal tal vez no correspondido. Al mismo tiempo, la muerte de Cristo es cierta y definitiva; aunque también debido al amor, ocurre por un sacrificio voluntario.

A continuación, veremos algunos ejemplos de textos no tan logrados, es decir, cantos populares que se divinizaron con muy poco ingenio literario. Incluyo esta sección en un intento por demostrar la variedad del género de la lírica a lo divino, presentando algunos textos espiritualizados que tal vez no poseen un valor estético, pero sí un papel dentro de la historia de estas canciones.

### ***Contrafacta* de poco valor estético**

En este apartado del análisis se tratarán *contrafacta* que tal vez no se consideran valiosos en cuanto a sus cualidades literarias. Aun así, su lugar en este estudio es imprescindible porque manifiestan la accesibilidad de este género. Su creación no se encuentra limitada a cierta clase de gente o de “cultura”; por ende, cuando consideramos a todos los participantes del género de la lírica popular divinizada se encuentra que si hay, por lo general, un muy bajo nivel de calidad literaria. Empero, esto no significa que dicha lírica no merezca un estudio profundo; al contrario, su presencia nos revela una abundancia de información sobre el género de la lírica popular a lo divino en el Siglo de Oro.

En contraste con el apartado anterior, esta sección fijará su atención más en la función de los cantos a lo divino y no tanto en su valor estético. La canción popular funcionaba en muchas ocasiones como refrán, debido a su nítida y breve expresión. A veces la espiritualización utiliza este tono de su modelo tradicional; imita su brevedad y adopta la forma de un refrán.

28a.

Con el viejo te casaste  
y después con un rapaz:  
que a la fin tu pago habrás.

C. #1983  
Orellana, *El cancionero...*

28b.

Si pecaste,  
con un viejo te casaste,  
a la puerta no saldrás,  
para siempre morirás.

Díaz de Montoya, ensalada “Muy buenas nuevas, señores”, «Aquí comienza vna muy graciosa ensalada para la noche de navidad...», (C.#1983, nota)

El texto popular es una advertencia contra el engaño y un juicio contra la mujer que se burla de su esposo. Aunque está presente este sentido de advertencia en la canción a lo divino, las implicaciones son distintas. Primero, el papel del viejo está alterado. El viejo de la canción profana es un ser que amerita un respeto que le ha sido negado. El

*contrafactum*, con su tono exagerado y su rima que remite a un hechizo, utiliza el papel de hombre viejo para representar a Satanás el “viejo” (cuyo nombre también conforma la rima de la canción, pero sin estar presente). Es él quien engaña en este caso; traiciona al alma y por consiguiente el alma traiciona a Dios. Entre las dos canciones se mantiene este sentido de juicio, uno terrenal, el otro eterno, a la vez que los dos cantos mantienen un tono ridículo y burlón.

29a.

Si quieres ser herrero como yo,  
machaca con un mazo,  
que así hago yo.

C. #2201

Ledesma, *Juegos*

29b.

Si quieres ser herrero como yo,  
quebranta sus preceptos,  
que así hice yo.

Ledesma, *Juegos*

(C. #2201, nota)

La canción profana se ubica en la parte de rimas infantiles del *Corpus*. Se supone que muchas, aunque no todas, estas canciones se recitaban durante algún juego de niños. La rima a lo divino toma la voz de Satanás, el herrero, personificación del diablo en la cultura medieval, el que manipula el fuego. Indica cómo abandonar a la fe, usándose a sí mismo como ejemplo.

Con las siguientes canciones comenzamos una presentación de *contrafacta* que tal vez se cantarían durante alguna fiesta eclesiástica. El tono de la divinización varía, pero todos, a mi parecer, se podrían presentar durante la fiesta popular religiosa, a veces con ánimo de celebración, otras con sentimientos sombríos.

30a.

¡Hola, hola, hola,  
que no tengo de dormir sola!  
¡Hala, hala, hala,  
que no estoy para vos guardada!

C. #169B

Orellana, *El cancionero...*

30b.

¡Hola, hola, hola,  
que la madre de Dios es sola!  
¡Hala, hala, hala,  
que ninguna se le iguala!

Orellana, *El cancionero...*

(C. #169B, nota)

Esta divertida canción profana habla desde la perspectiva de una mujer coqueta que se regocija en su libertad sexual y en el poder que posee para rechazar al pretendiente. Aunque muy similares, a través del préstamo de la palabra “sola” la divinización implica una expresión más amplia que la del texto profano; el significado de esta palabra compartida no es lo mismo en ambos textos. La canción profana utiliza la palabra “sola” para significar la falta de un amante; la divinización, en cambio, aprovecha esa palabra variando el contexto, proporcionando, así, un significado distinto: la Virgen no está sola en el sentido de falta compañía, sino que no tiene comparación; se encuentra en una clase definida por ella nada más. Aunque no hay mención de las implicaciones de esta singularidad, se percibe que el tono del texto popular de todas maneras repercute dentro del texto a lo divino; el mensaje amoroso no se pierde por el cambio de contexto, sino que se incluye dentro de toda una gama de gracias que posee la Virgen. Por otro lado, el *contrafactum* cambia la perspectiva: no es la Virgen hablando de sus capacidades amorosas, sino un seguidor que proclama la singularidad de ella. El regocijo manifestado en el modelo popular sigue presente en el *contrafactum*, y el tono de júbilo apoya a la feliz alabanza de la Virgen.

31a.

¡Bien haya quien hizo  
cadenicas, cadenas!,  
¡Bien haya quien hizo  
cadenicas de amor!

C. #33

*Cartapacio de*

*Pedro de Lemus*

31b.

¡Bien haya quien hizo  
manjar tan precioso,  
bien haya quien hizo  
tal manjar de amor!

Gonzalo de Figueroa,

*Cancionerillo* (C. #33, nota)

Como ya mencionamos la canción profana habla de la dulce prisión del amor, el gusto de caer en la trampa de un amor terrenal. La divinización se regocija en la hostia, que existe para recordar el acto de amor de Cristo ofrecido a los seres humanos para su salvación. El *contrafactum*, entonces, sirve a dos propósitos, uno didáctico y otro de celebración. Su lugar en la fiesta religiosa es evidente, porque, a la vez de que comparte

el aire feliz del modelo secular, recuerda uno de los aspectos fundamentales de la liturgia católica, el sacrificio de Cristo por los creyentes.

El siguiente ejemplo proviene del *Cancionero sevillano*, y afirma la intención de muchos *contrafacta* de expresar la alegría de los misterios de la Cristiandad.

32a.

¡Ay!, madre, al Amor  
quírole, ámole y téngole por señor.

C. #47

*The Cancioneiro de Évora*

32b.

Tal niño y pastor  
quírole, ámole y quírole por señor.

*Cancionero sevillano*,

(C. #47, nota)

Como se aprecia, el tema de las dos canciones es semejante, la canción profana expresa el querer hacia el dios Amor, declara su dedicación al Amor (personificado), y permite que su vida sea dictada por él. La divinización también manifiesta el deseo de servir al ser querido, en este caso, Dios. La diferencia salta a los ojos en el verso que se comparte entre los dos textos. Existe una pequeña alteración entre el último verso de la canción profana y el de la divinización. Mientras en el texto profano el deseo de tener al Amor como “señor”, como esposo, es realizado: “y téngole por señor” o lo considero mi señor, la divinización sólo expresa el anhelo de tener a Dios como señor, el alma espera la unión pero, por lo menos en la canción, esta ilusión todavía no se hace realidad. La función didáctica que a veces suelen poseer los cantos vueltos a lo divino, esta vez, no está presente. A pesar de ello, el alegre anhelo del cantante es la receta perfecta para el evento festivo eclesiástico.

33a.

Buen amor tan deseado,  
¿por qué me has olvidado?

C. #577

Ocaña, *Cancionero*...

33b.

Redentor tan deseado,  
¿cuánto has sido esperado!

Ocaña, *Cancionero*...

(C. #577, nota)

Con un pequeño, pero clave cambio en el verso común (el primero) el significado de la canción divina se desliga de la popular. El texto profano lamenta el abandono de un ser querido; la confusión que siente el rechazado es palpable y más amarga todavía

porque el deseo sigue; el olvido no es recíproco. El *contrafactum*, por otro lado, contrasta; la esperanza no se ha muerto; el protagonista no lamenta la tardanza, sabe que no ha sido olvidado porque cuenta con la promesa del regreso del Mesías.

Con este último ejemplo pasamos a la exposición de un *contrafactum* que exhibe elementos teatrales. Como ya hemos visto, muchas veces los cantos populares fueron incorporados a textos dramáticos; además muchas divinizaciones servían con objetivos teatrales de distintas obras creadas para la escenificación.

34a.  
Caminá, señora,  
si queréis caminar,  
pues que los gallos cantan,  
cerca está el lugar.

C. #1010  
«Coplas de Camina señora...  
por Francisco de Montemayor»,  
pl. s., *Pliegos poéticos góticos*

34b.  
Caminá, chiquito,  
si queréis caminar,  
pues que el rey Herodes  
os manda matar.

Auto *La huida de Egipto*, Colección  
de autos, farsas, y coloquios del  
siglo XVI  
(C. #1010, nota)

El poema divinizado es uno de los pocos ejemplos en que se rechaza el tono positivo del modelo profano para demostrar una situación bíblica profundamente aterradora. En gran parte del corpus de los *contrafacta* se encuentra una variedad de canciones melancólicas; hablan del sufrimiento de Cristo, lo que siempre remite a la salvación. Cristo sufrió, pero por el bien de todos los cristianos, y al final resucitó. En este caso, la historia bíblica del rey Herodes, quien ordena la matanza de los primogénitos, es verdaderamente horrorosa y no presenta un fin alegre o esperanzador. La necesidad de apresurarse en el camino está presente en ambos textos, aunque el incentivo sea muy distinto. El protagonista de la canción profana sabe que falta poco para llegar. Parece que han caminado toda la noche, pero ya amanece y pronto podrán descansar. En contraste, el *contrafactum* empieza al principio del viaje; con urgencia, el protagonista advierte el peligro que se acerca. No se sabe hacia dónde van, ni en dónde

encontrarán asilo y descanso. La situación, la emoción expresada y el tono de la voz son los elementos que proporcionan al canto a lo divino un carácter dramático.

El siguiente ejemplo de divinización proporciona una distinta táctica de manifestar los misterios de la Cristiandad.

35a.

Ser puta y buena mujer  
¿cómo puede ser, señor bachiller?

C. #1460

Pero Vallés, *Libro...*

35b.

Quedarse Dios y a los cielos  
ascender  
decid ¿cómo puede ser?

(termina: digo que bien puede ser)

Biblioteca Nacional de Madrid,  
ms.17,964 (C. #1460, nota)

Aunque su modelo es un tanto vulgar, la divinización aprovecha el formato del refrán popular para proponer un enigma. Los dos textos sugieren una oposición imposible. Aunque el poema popular satiriza por medio del contraste que propone, esto es decencia *versus* libertinaje, y subraya esta imposibilidad; parece que el protagonista añade un tono de burla en su comentario a la persona que sugiere los méritos de la mujer en cuestión. De hecho, el término “buena mujer” podía referirse a las practicantes de la prostitución, con el mismo sentido que hoy en día se refiere a éstas, a veces, como las mujeres de la “buena vida”. El protagonista de la divinización, por otro lado, se maravilla ante la posibilidad de la Trinidad: Dios padre, Hijo y Espíritu Santo. El tono sarcástico no se presenta, porque el protagonista cree en esta imposible circunstancia. El elemento contradictorio no se presenta porque el entendimiento de la divinización es una cuestión de fe.

Otro *contrafactum* que tiene un claro propósito didáctico contrasta con su modelo profano para comprobar su punto de vista.

36a.  
De las mal casadas  
yo soy la una:  
sigueme la rueda  
de la fortuna.

C. #225, Biblioteca  
Nacional de Madrid,  
ms. 3915

36b.  
De las mal casadas  
yo soy la una:  
mi culpa lo causa,  
no la fortuna.

Ledesma, *Juegos*  
(C. #225, nota)

Se ve claramente el intento del divinizador: tomando esta cancioncilla que asigna culpabilidad a la fortuna, nada más se altera el último verso y descarta la posibilidad de que la fortuna sea la causa de la desgracia de uno. La moraleja del *contrafactum* es claramente opuesta al mensaje de su modelo; la culpa de los problemas en la vida reside en el que los sufre. Pero también existe otro aspecto que hace falta subrayar. En otros ejemplos hemos visto que el alma es la entidad que habla de casarse con Dios. Aquí entonces, parece ser mal casada, es decir, eligió a la pareja equivocada, Satanás. Ledesma subraya, por ende, que todos son capaces de elegir su camino; nadie puede determinar el destino más que uno mismo. Por eso, la fortuna no interviene.

Los siguientes dos ejemplos cierran este capítulo. Los incluyo sencillamente porque ejemplifican claramente la pobreza de talento que padecían algunos divinizadores.

37a.  
Vaya o venga,  
que siempre seré de Menga;  
venga o vaya,  
que mi fe nunca desmaya.

C. #264, Pedro de  
Andrade de Caminha,  
*Poesías...*

37b.  
Venga y vaya,  
que Lucifer ya desmaya;  
vaya y venga,  
que Lucifer ya tiene mengua.

*Cancionero sevillano*  
(C. #264, nota)

El canto a lo divino no pierde de vista el júbilo y la determinación que expresa el canto modelo. Desgraciadamente, la rima es gratuita; no hay creatividad alguna porque la relación entre los dos textos sólo depende de una sustitución de elementos, y un juego de palabras muy pobre: Menga / mengua.

38a.

Que no duermen mis ojos  
ni descansa el corazón  
hasta que vengáis, amor.

C. #430,  
Andrade de Caminha,  
*Poesías...*

38b.

Que no duermen los mis ojos  
ni descansa mi dolor  
hasta ver al pecador  
muerto delante mis ojos.

*Farsa Triumpho del Sacramento,*  
*Colección de autos, farsas, y*  
*coloquios del siglo XVI*  
(C. #430, nota)

Ambos protagonistas hablan de una meta que requiere atención constante hasta verla lograda. La diferencia se observa en el tipo de meta que cada protagonista reclama, y en la calidad literaria que los separa. La canción profana jura una dedicada vigilancia hasta ver llegar al amante; el texto divino, en un tono violento, es más bien, una advertencia a todo pecador. Como el ejemplo que cita la historia de rey Herodes, el tono del *contrafactum* es excepcional, pero igualmente mediocre estéticamente hablando.

Como se aprecia, muchas veces la función justifica la necesidad de recordar estos cantos a lo divino, tan desagradable al oído que busca la belleza en la palabra de Dios. La moraleja y la lección son dos funciones presentes en esa lírica. La enseñanza de una historia religiosa, el relato de una ocurrencia bíblica también tienen lugar. Hemos visto aquí profesiones de fe y también la manifestación sincera, aunque tal vez poco ingeniosa, de la alabanza de Dios, el júbilo del creyente declarando su amor y su dedicación. Como vemos, dentro de su contexto esta lírica tiene su lugar y su propósito. La necesidad de comunicar los misterios de la Cristiandad, o más bien, el deseo de expresar la fascinación ante estos misterios, o la tristeza que un creyente experimentaba al presenciar la vida de Cristo, a veces se sobreponían al gusto poético. Sin embargo, estos textos pertenecen al género de la lírica popular a lo divino y nos manifiestan aspectos de la canción popular divinizada que tal vez se perderían si sólo exploráramos los cantares que nos gustan.

## Conclusión

La idea de Dámaso Alonso sobre la divinización que leímos al principio de esta tesis expresa claramente el papel que posee la labor de volver a lo divino conceptos seculares: un fenómeno que no tiene parámetros temporales y que cumple con las necesidades del ser humano. Los dos aspectos de esta declaración son muy importantes porque subrayan, primero, el hecho de que la divinización se ha manifestado desde la existencia de la razón y segundo, esta atemporalidad señala una necesidad inherente en cualquier ser pensante, independiente de su época. La expresión natural y espontánea que proporciona el arte popular es imprescindible y, por ende, la asociación con la divinidad de ese sentimiento verdadero expresado en términos sencillos, a través de una voz sincera y llana, también lo es.

En un principio, como digo en los primeros párrafos de este estudio, mi objetivo primordial fue muy sencillo: quise dedicarme a explicar cómo se divinizaba el canto popular en el Siglo de Oro. En el transcurso de la investigación me encontré en cierta forma a la defensiva de los *contrafacta*, ya que mi constante debate imaginario con Wardropper, Crosbie y otros investigadores, sobre el valor y la importancia del género, me perturbaba; esto provocó que buscara mejores razones para defender estos cantares religiosos y para que se hicieran merecedores de un mayor respeto, tanto como dignos de un profundo estudio. Es cierto que las joyas en este fenómeno no abundan, pero a través de esta investigación hemos visto que sí existen. Aunque se puede decir lo mismo de cualquier género literario, lo que distingue a los cantos espiritualizados es su cantidad relativamente escasa; no abundan ejemplos a lo largo de la historia; poseemos una visión a través de una muy pequeña ventana del pasado donde aparece este fenómeno. Por eso mismo, nos damos cuenta de que no existió suficiente experimentación por parte del mundo letrado para provocar la génesis de una creación poética enteramente exitosa. Este

hecho ha perjudicado a la divinización del canto popular, a tal punto, que se ha desacreditado como manifestación legítima de la literatura.

Fue muy interesante que el “surgimiento”<sup>38</sup> de volver a lo divino ocurriera específicamente en España, en la cuna de la Contrarreforma, época de graves conflictos religiosos y políticos; ésta con su rigidez y su política conservadora, ató las manos de la creación literaria a la vez que provocó numerosas manifestaciones innovadoras que buscaron escapar las garras del Santo Oficio.

De esta manera, el conflicto español de la edad de oro se da entre el orden oficial y el desorden extraoficial. Entre ambos, surgieron múltiples respuestas que le dieron al Siglo de Oro español su sentimiento de urgencia, y, acaso, también, su belleza. Pues en esta prolongada tensión entre lo que es permitido y lo que es deseado, lo que puede verse y lo que debe permanecer invisible, lo dicho y lo no dicho, hay una belleza pictórica, verbal y dramática más elocuente que cualquier silencio. (Fuentes, 1992: 182)

A la vez que las ideas estancadas de la Contrarreforma dominaron el aspecto político del país, el humanismo contribuyó con una ideología netamente abierta hacia la capacidad intelectual del ser humano; eso no funcionó con la política eclesiástica del momento pero logró establecer una nueva perspectiva hacia la sociedad que fue adoptada por distintos miembros de la misma. Debido al contexto histórico de las primeras manifestaciones escritas de la divinización, descubrí que era importante subrayar no sólo la relación entre el cantar folklórico y sus versiones a lo divino, sino que también era imprescindible demostrar el valioso papel que la canción espiritualizada tuvo en el ámbito literario así como en la sociedad del Siglo de Oro. Espero entonces haber mostrado los distintos propósitos de la divinización del canto rústico.

En primer lugar, se volvieron textos seculares a lo divino para incorporar la alegría del júbilo popular al festejo religioso. Las procesiones, posadas y otras actividades

---

<sup>38</sup>Utilizo las comillas porque se supone que volver a lo divino es un fenómeno que siempre ha existido.

celebrativas de la Iglesia se enriquecieron con las melodías del pueblo. Diré que esto fue el principal objetivo de los divinizadores a partir de la orden franciscana.

También se divinizaba la lírica popular para aprovechar su sinceridad y espontaneidad con fines religiosos. La lírica culta a principios del siglo XVI “es completamente cortesana... tan intelectualizada, tan dada a antitesis y retruécanos” (Alatorre, 1979: 161). No se podía adaptar la moda de la lírica culta para manifestar la gran emoción que provocaba la cabal comunicación hacia Dios; es más, precisamente, debido a la pobreza literaria de la lírica culta, surge poco a poco una apreciación hacia la lírica rústica, la cual dio acceso a una “nueva” expresión religiosa. Se puede atribuir esta apreciación por el arte popular en gran medida a la presencia de las ideas humanistas que están permeando los pensamientos de muchos letrados en ese periodo. Vemos el rechazo de la perspectiva estancada e inauténtica del medievo no sólo en el ámbito literario.

Conscientes y orgullosos de su actitud, los humanistas se enfrentaron combativamente a los “varones oscuros” (*virii oscuri*), a los escolásticos fosilizados, a los bárbaros que mantenían por inercia, sin ningún examen crítico, las estructuras ideológicas de la Edad Media, envueltas en un latín que ni siquiera era el clásico, sino el burdo latín de los siglos oscuros. Lo que llevó a los humanistas a esta postura combativa fue la confianza en sí mismos en cuanto a seres pensantes, o sea la fe en el ingenio y la inventiva del hombre. (Alatorre, 1989: 235)

Por ende, el divinizador encontró en la poesía del pueblo un recinto perfecto para desarrollar su lírica. A menudo, la sencillez de las canciones populares expresaba con exactitud los sentimientos del creyente que quería mostrar su amor a Dios y su asombro ante el Misterio. La lírica popular reanimaba el ambiente poético del periodo y en consecuencia, se encontraba matizada con la poética religiosa. San Juan de la Cruz apreció tanto la expresión amorosa popular del mundo terrenal, que su obra está llena de pasajes que se basaron en la espiritualización de la voz popular.

A veces, al volver un canto hacia Dios, se lograba explicar las enseñanzas del Cristianismo; aquí, la divinización se aplicaba para cumplir una función didáctica; no se buscaba la belleza en la palabra folklórica, sino que se utilizaba por la sencillez de expresión que ponía en términos humanos un concepto difícil de entender.

Además, la melodía, en algunas ocasiones, fue el único rasgo de la canción popular que se presentaba en la versión a lo divino. Como vimos, este primer ejemplo de la divinización permitió la asociación del mensaje religioso con una canción del pueblo; un canto conocido vuelto a lo divino se recordaba mejor; y así el mensaje religioso se transmitía a través de la melodía popular.

Éstas son las razones que explican, a mi ver, la existencia de la divinización del canto popular. Añado una más. El simple gusto de crear un poema religioso basándose en un cantar folklórico.

Aunque la Iglesia como institución sufrió un periodo de crisis, ello no significaba que el pueblo creyente experimentara una flaqueza de espíritu. Al contrario, no se puede pasar por alto la inherente espiritualidad del pueblo, su necesidad por el rito y la alabanza a su Dios. Hay abundantes medios de expresión y dedicación religiosa. Como nos recuerda Antonio Alatorre:

Las *Vidas* de los santos varones y monjas santas se cuentan por centenares, y, si hoy no funciona ya su propósito “edificante” —estimulación del deseo de santidad en el lector—, suelen ser muy amenas como espejos históricos. Y no hay que olvidar el hecho de que muchos de los productos religiosos del Renacimiento y del Barroco hispánicos tuvieron no sólo gran número de reediciones, sino también gran número de traducciones a las demás lenguas europeas. Al lector de hoy nada le dicen las *Meditaciones devotísimas del amor de Dios* de Fray Diego de Estela, pero fueron un *best seller* europeo durante no poco tiempo (1989: 190).

Debido a estos argumentos, que espero haber presentado con claridad, vemos que aquí no menciono el argumento de Wardropper, el cual se suscribe la idea de que la divinización funcionaba como una purga para eliminar “la maldad” de un mensaje secular. No tiene validez esta postura. Como explica Crosbie, los que proponían la moralización de los

textos seculares no fueron divinizadores; por lo menos, los que volvían cantares populares a lo divino lo hacían porque veían en ellos algo valioso; tal vez sea un tema sencillo, tal vez una bella melodía, o tal vez un fraseo sincero y claro.

Los textos cultos tenían otro razonamiento enteramente distinto. La divinización fue el género perfecto donde se pudo manifestar la gran capacidad técnica del autor; su agudeza se reconoce a través de una ardua labor de volver un texto a lo divino; vemos el gran ejemplo de Córdoba y su trabajo monumental *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas*; pero este tema se sale de los límites del presente trabajo.

Al fin y al cabo, mi principal propósito de encontrar la relación entre la versión a lo divino y su modelo popular me ayudó a descubrir las distintas razones de la existencia del canto espiritualizado. El estudio de las canciones populares y sus divinizaciones resultó ser una explicación para el surgimiento de este mismo fenómeno. Vimos que existe una variedad de préstamos del modelo folklórico a su versión espiritualizada: léxicos, contextuales, estructurales, melódicos, cada uno de los cuales manifiesta la razón de ser de la divinización del canto popular.

Podemos llegar a la conclusión, entonces, de que se volvía a lo divino la lírica popular debido a la facilidad de esta última para expresar sinceramente la experiencia humana. El tono y la gracia de estos cantos, cuando son vueltos a lo divino con ingenio y honestidad, se manifiestan en las versiones espiritualizadas. Así, la lírica popular a lo divino resulta ser la clara y sencilla expresión de la presencia de Dios en la vida humana.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, José María. *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo: CISC - Diputación Provincial de Toledo, 1965.

ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*, Madrid: Gredos, 1957.

ALATORRE, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*: México: FCE, 1989.

ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid: Aguilar, 1946.

----- . *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., Madrid: Gredos, 1950.

ANDRADE CAMINHA, Pedro de. *Poesias inéditas*, ed. J Priebisch, Halle: Niemeyer, 1898.

ASENSIO, Eugenio. "El erasmismo y las corrientes espirituales afines", *Revista de Filología Española* 36, (1952): 31-99.

Biblioteca Classense (Ravena), ms. Mob. 3.5.I<sup>2</sup>/1. "Libro Romancero de Canciones Romanzes y algunas nuebas para passar la siesta a los que para dormir tienen gana", "Alonso Nabarrette de Pisa en Madrid 1589".

*Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1904.

Biblioteca de Cataluña, Ms. M 588/2 [partituras musicales de ensaladas y canciones de Mateo Flecha, P.A. Vila, etc.; fines siglo XVI].

Biblioteca del Palacio Real, Ms. 1580 [cancionero salmantino; segunda mitad siglo XVI].

Biblioteca Nacional de Madrid:

Ms. 3788 ["Pequeño cancionero"; poemas del siglo XV, letra de fines del siglo XVI].

Ms. 3890 [cancionero; comienzos siglo XVII].

Ms. 3915 [cancionero; f.11 "Por el conde de Ribadavia con el conde de Monterrey", "de la mano y pluma de Jacinto López, músico de su Magestad", Madrid, 1620].

Ms. 17,964 [cancionero; siglo XVII].

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

BRUYNE, Edgar de. *Historia de la estética*, 2 vols., Madrid: La Editorial Católica, 1954-1955.

*Cancioneiro de Évora*, ed. A. L.-F. Askins, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1965.

*Cancionero de Florencia*, Biblioteca de Florencia, ms. Magl. VII-353 [principios de siglo XVII].

*Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, ed. A. Rodríguez Moñino, pról. Margit Frenk, Valencia: Castalia, 1952.

*Cancionero de Wolfenbüttel*. Herzog August Bibliothek, ms. 75.1 [hacia 1570; al final: "este livro es de Juan peraza, musico de la sacra iglesia de Toledo"].

*Cancionero musical d'Elvas*, ed. Manuel Moraís, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

*Cancionero musical de Palacio*, ed. de los textos J. Romeo Figueras, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, ts. IV-1 y IV-2, *Cancionero musical de Palacio (siglos XV y XVI)*, Barcelona: 1965.

*Cancionero de Nuestra Señora: en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos...*, (Barcelona: Viuda de Hubert Gotart, 1591), ed. Antonio Perez Gomez, Valencia: Castalia, 1952.

*Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José J. Labrador y Ralph Di Franco, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

*Cartapacio de Pedro de Lemos*, Biblioteca del Palacio Real, ms. 1581 [Salamanca, Tercer Cuarto del siglo XVI].

CARAVAGGI, Giovanni. "Vuelto a lo divino y «Misterio técnico» en la poesía de San Juan de la Cruz", *Ínsula*, 46 (Septiembre, 1991): 537.

CASTAÑA, Jerónimo Francisco. *Primera parte de los romances nuevos compuestos por Hierónimo...* (Zaragoza, 1604), ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid: 1966.

*Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, ed. Léo Rouanet, 4 vols., Barcelona-Madrid: Macón, Protat Hnos., 1901.

*Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16, 058.

CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, Bordeaux: Institut D'études Iberiques et Ibéro-Américaines, 1967.

COSSÍO, José María de. *Poesía española: notas de asedio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojangas*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, ts. 17, 18, Madrid: Bailly y Bailliére, 1911.

CROSBIE, John. "Medieval *contrafacta*: a Spanish anomaly reconsidered", *The Modern Language Review*, 78 (1983): 61-67.

----- *A lo divino lyric poetry: an alternative view*, Durham Modern Language Series Hispanic Monographs, núm. 5, University of Durham, 1989.

DAZA, Esteban, *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallara toda diuersidad de Musica, assi Motetes, Sonetos, Villanescas, en Lengua Castellana...* [Valladolid: Diego Fernández de Córdoba], 1576.

DÍAZ DE MONTOYA, Fernando. pl.s. *Aqui comienza vna muy graciosa ensalada para la noche de Navidad*, (Sevilla 1603).

ENCINA, Juan del. *Cancionero (1496)*, ed. facs., Madrid: Real Academia Española, 1928.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan. *Obras*, ed. R. Ferreres, Madrid: Clásicos Castellanos, 1955.

FIGUEROA, Gonzalo de. *Cancionerillo* (Sevilla: 1550), ed. facs., Cieza: La Fonte que Mana y Corre, 1969.

FLECHA, Mateo. *Las ensaladas de Flecha, Maestro de capilla que fue de las Serenissimas Infantas de Castilla. Recopilados por F. Matheo Flecha su sobrino...* BAXO, Praga, 1581.

FRENK, Margit. *La lírica popular en los Siglos de Oro*, tesis de maestría México: UNAM, 1946.

----- "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 (1958): 301-330.

----- "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *Anuario de Letras*, 2 (1962): 26-54.

- . *Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, México: UNAM, 1966; [reimp. *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 10ª ed. 1994].
- . *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, México: El Colegio de México, 1971 [2ª ed., 1984].
- . *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1975 [2ª ed.], 1985.
- . "Lírica popular a lo divino", *Edad de Oro*, 8 (1989): 107-116.
- . *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*, 2ª edición, Madrid: Castalia, 1990.
- . *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, London: University of London, 1992.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música para vihuela, intitulada Orphenica lyra (Sevilla, 1554)*, ed. Charles Jacobs, Oxford: 1978.
- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, ed. J. Icazbalzeta, México: Francisco Díaz de León, 1877.
- . *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk, México: El Colegio de México, 1987.
- HEGER, Klaus. *Die bisher veröffentlichten Hargas und ihre Deutungen*. Tübingen: Niemeyer, 1960.
- HOROZCO, Sebastian de. *El cancionero*, ed. J. Weiner, Bern-Frankfurt/M, 1975.
- JEFFREY, David. *The Early English Lyric and Franciscan Spirituality*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1975.
- Libro de obras devotas en prosa y verso*. Biblioteca Nacional de Madrid, m.s. 860.
- MADRID, Miguel de la. Auto sacramental *Fiestas reales de justa y torneo* (Segovia, 1589), ed. Manuel Miguélez, *Ciudad de Dios*, 123 (1920) a 125 (1922).
- MILÁN, Luis. *Libro Intitulado el Cortesano... Compuesto por Luys Milan*, Valencia: 1561.
- "Miscelanea religiosa carmelitana en verso y prosa", mediados siglo XVII. *Biblioteca de The Hispanic Society of America* (Nueva York), Ms. B 2352, No. LXVIII.

MONTEMAYOR, Jorge de. *Las obras de George de Monte mayor, repartidas en dos libros...*, Anvers: 1554.

NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*, ed. E. Pujol, Barcelona: CSIC, 1945.

OCAÑA, Francisco de. *Cancionero para cantar la noche de navidad, y las fiestas de Pascua. Fecho por... Agora de nuevo anadido de muchos villancicos y chançonetas, (Alcala, 1603)*, ed. A Pérez Gómez, Valencia: La Fonte que Mana y Corre, 1957.

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

ORELLANA, Pedro de, "El Cancionero de Ana Yáñez. (Versos de un goliardo preso en las cárceles de la Inquisición)", ed. M.J. Montserín, *Poesía* (Madrid), 9 (Otoño 1980), 105-124.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema)*, Barcelona: Planeta, 1969.

*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, ed. facs., introd. G. Di Stefano, estudio M. C. García de Enterría, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974.

*Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facs., [J. García Morales], 2 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.

*Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*. ed. facs., [J. García Morales], 6 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957-1961.

RECKERT, Stephen. *Lyra Minima, Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London: [Eyre y Spottieswoode], 1970.

ROBBINS, R.H. "The Earliest Carols and the Franciscans", *Modern Language Notes*, 53 (1938): 239-245.

*Romances y letras a tres voces (siglo XVII)*, ed. M. Querol Gavaldá, t. 1, Barcelona: CSIC, 1956.

SALAZAR, Eugenio de. Romance en voz de Catalina, *Silva de poesía*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid, ms. C-56, fs. 304v s.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego. *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. F. Weber de Kurlat *et al*, Buenos Aires: 1968.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier. *Historia y crítica de la poesía lírica culta a lo divino en la España del Siglo de Oro: vol. I Técnicas de la divinización de textos líricos y otros fundamentos históricos*, Alicante: F. J. Sánchez Martínez, 1995.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid: Gredos, 1969.

SANTA ROSA DE LIMA. Ver V. García Calderón, *Revue Hispanique*, 31, 1914.

———. Ver V. García Calderón, *Vale un Perú*, París: Desclée, 1939.

*Segunda parte de la Siva de Varios Romances Agora nuevamente añadidos al cabo ciertos chistes nuevos*. Zaragoza: [Estéban G. De Nágera?] 1552.

STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music: A History*, Indiana: Wm. C. Brown Publishers, 1990.

TIMONEDA, Juan. Ver E. Asencio, "Juan Timoneda y su obra llamada María", *Libro - homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza: La Fuente que Mana y Corre, 1978, t.1, pp. 19-31.

———. *Cancionero llamado Sarao de Amor... Segunda parte*, Valencia: Juan Navarro, 1561.

VALDIVIELSO, José de. *Romancero espiritual*, ed. J.M. Aguirre, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 228, 1984.

VALLÉS, Pero. *Libro de refranes Copilado por el orde del A.B.C. En el qual se contienen Quatro mil y treziwntos refranes. El mas copioso que hasta oy ha salido Impreso*, Zaragoza: 1549.

VÁSQUEZ, Juan. *Villancicos y Canciones de Iuan Vasquez. A tres y a quatro*, Osuna:1551.

———. *Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Iuan Vasquez*, (Sevilla, 1560) ed. H. Anglés, Barcelona: CISC, 1946.

LOPE DE VEGA. *Obras*, 15 vols., Madrid: Real Academia Española, 1890-1913.

———. *Los achaques de Leonor*, ed. L. Pfandl, *Revue Hispanique*, 54, (1922), pp. 347-416.

VICENTE, Gil. *Copilaçam de todas obras de Vicente...*, Lisboa: 1562; ed. facs. *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão "fac-similada" da edição de 1562*, Ioam Álvarez, Lisboa: Imp. Biblioteca Nacional, 1928.

WARDROPPER, Bruce W. *Historia de las poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid: Revista de Occidente, 1958.

WILSON, Edward M. *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española*, Barcelona: Ariel, 1977.

WINKWORTH, Catherine. *Christian Singers of Germany*, Clifton: Macmillan, 1869.

## Índice General

	Pág.
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I.</b>	
Resumen histórico de la divinización. La divinización en distintos países de Europa.....	6
<b>Capítulo II.</b>	
Aproximación a la lírica popular del Siglo de Oro .....	36
<b>Capítulo III.</b>	
Análisis de algunos textos populares vueltos a lo divino .....	59
Cantos de amor .....	81
<i>Contrafacta</i> de poco valor estético .....	92
<b>Conclusión</b> .....	100
<b>Bibliografía</b> .....	105